



**HAL**  
open science

# Imaginaire des bas-fonds et poétique "canaille" dans la chanson urbaine : le fado et le tango, des marges au patrimoine immatériel

Pénélope Patrix

► **To cite this version:**

Pénélope Patrix. Imaginaire des bas-fonds et poétique "canaille" dans la chanson urbaine : le fado et le tango, des marges au patrimoine immatériel. Littératures. Université Paris Diderot - Paris 7, 2014. Français. NNT : 2014PA070103 . tel-02962588

**HAL Id: tel-02962588**

**<https://hal.science/tel-02962588>**

Submitted on 9 Oct 2020

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

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

Copyright

UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT (PARIS 7) SORBONNE PARIS CITÉ  
ED 131 « Langue, littérature, image : civilisation et sciences humaines »  
Doctorat « Histoire et sémiologie du texte et de l'image »

Imaginaire des bas-fonds et poétique "canaille"  
dans la chanson urbaine  
Le fado et le tango, des marges au patrimoine immatériel

Pénélope PATRIX

Thèse de Doctorat  
Sous la direction de Florence DUPONT

Soutenue le 3 décembre 2014

Jury :

Florence DUPONT, Professeur, Université Paris Diderot (directrice)  
Camille DUMOULIÉ, Professeur, Université Paris Ouest-Nanterre (pré-rapporteur)  
Dominique KALIFA, Professeur, Université Panthéon Sorbonne (pré-rapporteur)  
Claude MURCIA, Professeur, Université Paris Diderot (présidente)  
Esteban BUCH, Directeur d'études, EHESS  
Régis SALADO, Maître de conférence, Université Paris Diderot



"Classification. — Il y a en premier lieu des penseurs superficiels, en deuxième lieu des penseurs profonds — de ceux qui vont dans les profondeurs d'une chose —, en troisième lieu des penseurs fondamentaux, qui veulent descendre jusqu'au dernier fond d'une chose, — ce qui a bien plus de valeur que de ne descendre que dans sa profondeur ! — Enfin il y a les penseurs qui enfoncent leur tête dans le marécage : ce qui ne devrait être ni un signe de profondeur, ni un signe de pensée approfondie ! Ce sont ces bons fouilleurs de bas-fonds."

Nietzsche, *Aurore*, 1881, §446

"Mais on ne peut en réalité parcourir cette ligne descendante, quand on interprète, que pour restituer l'extériorité étincelante qui a été recouverte et enfouie. C'est que, si l'interprète doit aller lui-même jusqu'au fond, comme un fouilleur, le mouvement de l'interprétation est au contraire celui d'un surplomb, d'un surplomb de plus en plus élevé, qui laisse toujours au-dessus de lui s'étaler d'une manière de plus en plus visible la profondeur ; et la profondeur est maintenant restituée comme secret absolument superficiel, de telle sorte que (...) toute cette verticalité (...) c'est, au sens strict, le renversement de la profondeur, la découverte que la profondeur n'était qu'un jeu, et un pli de la surface. À mesure que le monde devient plus profond sous le regard, on s'aperçoit que tout ce qui a exercé la profondeur de l'homme n'était qu'un jeu d'enfant."

Foucault, "Nietzsche, Freud, Marx", *Dits et écrits* ...



## ***Remerciements***

Nombreux sont les individus et nombreuses les institutions qui ont rendu ce travail de recherche possible. J'adresse mes sincères remerciements,

À ma directrice de thèse, Florence Dupont, pour son soutien indéfectible, sa patience, son intégrité, et la grande générosité dont elle a fait preuve tout au long de la réalisation de ce travail.

Aux membres du jury, Esteban Buch, Camille Dumoulié, Dominique Kalifa, Claude Murcia et Régis Salado, qui m'ont fait le grand honneur d'accepter de juger cette thèse.

À Cristina Laje, Leonor Baldaque, Marina Plence et Pierre Léglise-Costa pour leur contribution aux traductions de l'espagnol argentin et du portugais. Eux aussi se sont fait « fouilleurs de bas-fonds » le temps de m'aider à décrypter certains textes.

À la fine équipe de relecteurs pour leur bienveillance et leur dévouement : Nathalie Conan, Emmanuel Cohen, Emeline Dumouilla, Arnaud Maïsetti, Clara Mayer, Guislaine Foiret, Lucie Lagardère, Julie Dusseaux, Pauline Landel, Olivier Chassaing, Aurore Dourthe, Charlotte Demonque et Jade Herbulot.

À mon école doctorale, l'ED 131, et en particulier sa directrice Evelyne Grossman, mon équipe d'accueil, le CERILAC, aux enseignants-chercheurs de l'UFR LAC, au GREP de l'Institut des Humanités et au Bureau des Relations Internationales de l'Université Paris-Diderot, qui m'ont offert des conditions de travail de grande qualité.

Aux nombreux enseignants enthousiastes qui m'ont transmis, tout au long de ma formation, les outils et la confiance nécessaires pour continuer dans cette voie, parmi lesquels Frédérique Denis, Edith Bottineau-Fuchs, Anne Douaire, Florence Dupont, Bob White, John Leavitt, Esteban Buch, Emmanuelle Olivier, Michael Ralph et Nadia Abu El Haj.

Aux chercheurs qui m'ont reçue et conseillée à différentes étapes de la recherche et en différents lieux, et dont les conseils et les encouragements ont été déterminants : Guiomar Hautcoeur, Sophie Lucet, Régis Salado, Maria Manca, Sandra Bornand, Isabelle Barbéris, Claude Millet, José-Luis Diaz, Hatouma Sako, Carole Boidin, Tristan Mauffrey, Christian Marcadet, Bernard Lortat-Jacob et Jean Lambert à Paris ; Salwa Castelo-Branco, que je remercie particulièrement pour son accueil lors de mon séjour de recherche à l'Université Nova de Lisbonne, Joaquim Pais de Brito, Pedro Felix, Oriana Alves et les doctorants et postdoctorants de l'INET à Lisbonne ; Lila Ellen Gray à la Columbia University ; Enrique Cámara, Matias Isolabella et Ana María Iglesias Botrán à l'Université de Valladolid ; Héctor Goyena et Omar Garcia Brunelli de l'Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Teresa Lencina et Julio Schwartzman à Buenos Aires.

Aux chanteurs, poètes, musiciens, danseurs et aficionados de Lisbonne et de Buenos Aires, dont les confidences, témoignages et invitations à voir et à écouter ont vivement imprégné cette recherche, spécialement Paulo Martins et le chanteur Duarte Coxo.

Aux amis et collègues doctorants avec lesquels j'ai cheminé, en particulier Emmanuel Cohen, Valérie Alias et Arnaud Maïsetti.

À mes parents, Phyllis et Abbi, premiers passeurs de musique et de mots, mon frère Lionel, mes cousins et toute ma famille, pour leur soutien et leur complicité. À Gigi, quelque part. À mes très chers amis. À Olivier, pour son esprit lumineux et son humour, toujours.



# Sommaire

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	<b>13</b>
<b>CHAPITRE 1 (PRÉAMBULE) : LE GRAND RÉCIT DES ORIGINES, DES MARGES AU PATRIMOINE IMMATÉRIEL</b> .....	<b>35</b>
INTRODUCTION .....	35
I. LA PERMANENCE DU RÉCIT DES ORIGINES DANS LES TRAVAUX UNIVERSITAIRES .....	38
1. <i>Persistance du récit dans les recherches sur le tango</i> .....	39
a. Dans les travaux actuels .....	39
b. Dans les travaux de référence .....	43
c. Variantes au sein du récit, maintien des « origines » .....	52
2. <i>Constance du récit dans les travaux sur le fado</i> .....	54
a. Dans les travaux récents .....	54
b. Dans les études de référence .....	56
II. UN LIEU COMMUN DES DISCOURS SAVANTS .....	59
1. <i>Le fado, « né dans les bas-fonds » : de l'encyclopédie à l'essai</i> .....	60
a. Une « définition » du fado .....	60
b. L'exemple d'un essai français .....	61
c. Et de sa réception dans le champ universitaire .....	62
2. <i>Le tango, « fleur de fange » : doxa des discours savants</i> .....	64
a. L'essentialisation des origines dans un essai pionnier .....	64
b. Et son accueil dans le champ universitaire .....	66
3. <i>Prégnant dans les discours institutionnels et patrimoniaux</i> .....	68
a. Un texte muséologique retraçant l'histoire du fado .....	68
b. Une exposition créatrice de patrimoine .....	71
c. Stratégies discursives pour le Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité .....	73
III. LES « DISCOURS ORDINAIRES » ET LEUR ACTUALISATION DANS LES PERFORMANCES CHANTÉES .....	76
1. <i>Récits ordinaires des origines du fado à Lisbonne</i> .....	77
2. <i>Récits ordinaires des origines du tango à Buenos Aires</i> .....	78
3. <i>Un autre discours ordinaire : le texte publié sur Internet</i> .....	80
4. <i>Des origines narrées dans la chanson contemporaine</i> .....	82
a. <i>Dire le fado</i> : quand les origines marginales sont chantées .....	83
b. <i>Dire le tango</i> : chanter les origines marginales à Buenos Aires .....	88
c. La chanson contemporaine, « archive vivante » sans être vestige .....	92
CONCLUSION DU CHAPITRE 1 .....	93
<b>CHAPITRE 2 : EN QUÊTE DES TRACES DU TANGO ET DU FADO DES MARGES : FUITES ET DISPERSIONS</b> .....	<b>95</b>
INTRODUCTION .....	95
I. CRITIQUE DU RÉCIT UNITAIRE : UNE HISTOIRE « CISEAUX ET POTS DE COLLE » .....	97
1. <i>Esquisses d'une critique du modèle</i> .....	97
2. <i>La fuite des documents</i> .....	104



3. L'absence de « traces » : réinterpréter les documents .....	111
a. L'absence du « tango » dans les documents d'époque (1880-1900).....	111
▪ Le folklore urbain de V. Lynch (1883) : bas-fonds et milonga.....	112
▪ La nouvelle de Lucio V. López (1884) : rives et milonga.....	115
▪ Le roman <i>Palomas y Gavilanes</i> : un style des bas-fonds ?.....	116
▪ Scène de rue dans l'enquête d'Adolfo Batiz (1908) .....	122
b. L'impertinence du fado dans les documents d'époque (1840-1860).....	125
▪ Le mot « fado », un usage trompeur.....	125
▪ Le pamphlet du « Raton aux cheveux blancs » (1838) : des <i>fadistas</i> mais pas de fado .....	126
▪ L'étude médico-sociale de Santos Cruz (1841) : chorégraphies du vice.....	130
▪ Le <i>Mystère</i> de Padre Rabecão (1849) : scènes insolites de chant et de danse .....	131
II. CONTREPOINT : DES PRATIQUES DISPERSÉES. VERS UN ÉCLATEMENT DU GRAND RÉCIT ?.....	139
A. <i>Le fado, de la dispersion à la généralisation dans la ville (1840-1890)</i> .....	140
A.1. <i>Dispersion, transversalité et instabilité des premiers « fados » (1840-1860)</i> .....	141
a. Des partitions de fado pour les salons : une musique sentimentale .....	141
b. Des fados dans le premier chansonnier portugais : un folklore national.....	146
A.2. <i>Le fado, chanson de Lisbonne : généralisation dans la ville (1860-1900)</i> .....	150
a. Du fado imprimé pour tous les Lisboètes .....	151
▪ La jeunesse élégante séduite par le fado raffiné.....	151
▪ L'engouement des classes moyennes.....	154
▪ Une pièce obligée des almanachs : l'enthousiasme des classes populaires.....	154
b. Les pratiques de fado dans la ville .....	157
▪ Spectacles tauromachiques, sorties champêtres, fêtes populaires.....	157
▪ De l'usine à la taverne : le fado des ouvriers.....	158
▪ Les marginaux, en marge des études.....	160
c. Le triomphe du « fado » dans la revue théâtrale.....	162
d. Une chanson lisboète, urbaine et nationale .....	165
▪ Les chanteurs itinérants, colporteurs de fados sur le territoire .....	165
▪ Le fado, chanson sociale des ouvriers de Lisbonne et de l'Alentejo .....	170
▪ Le fado dans les chansonniers d'après 1860 : une chanson urbaine nationale.....	171
B. <i>Le tango, de la dispersion à la généralisation dans la ville (1880-1910)</i> .....	180
B.1. <i>Des pratiques dispersées (1880-1900)</i> .....	182
a. Les premiers titres et partitions : une « catégorie soluble ».....	182
b. Une danse aux contours flous.....	187
c. Une danse socialement transversale (1890-1900).....	189
▪ Bals de carnaval.....	189
▪ Musique de cortège .....	192
▪ Scènes de rue .....	192
B.2. <i>La généralisation du tango : danse, musique et chanson représentative</i> <i>de Buenos Aires (1900-1910)</i> .....	195
a. Du tango pour tous : des élites aux classes populaires en passant par les classes moyennes.....	196
▪ La suprématie du tango dans les bals élégants .....	197
▪ Dans les bals populaires.....	199
▪ Et dans les classes moyennes.....	203

b. Le tango scénique : <i>criollismo</i> et traditionalisme.....	204
c. Une « épidémie » musicale .....	208
d. Le tango chanté, une « histoire parallèle » .....	210
CONCLUSION DU CHAPITRE 2 .....	213
<b>CHAPITRE 3 : L'INVENTION DES MARGES URBAINES À BUENOS AIRES ET À LISBONNE.....</b>	<b>215</b>
INTRODUCTION .....	215
A. LISBONNE : L'INVENTION DES MARGES URBAINES .....	216
1. <i>Quelques aspects de l'histoire sociale de Lisbonne au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	216
a. Modernisation de la capitale : vers une nouvelle topographie urbaine.....	216
▪ Des ruines de la fin du XVIII <sup>e</sup> siècle au régime autoritaire de Maria I <sup>re</sup> .....	217
▪ Conflits politiques et échec du libéralisme .....	219
▪ Les débuts du capitalisme et la modernisation de la capitale (1849-1900) .....	219
b. Nouveau prolétariat urbain et fractures sociales .....	222
▪ « Ghettos » ouvriers .....	223
▪ Indigences et exclusions .....	224
c. La « question sociale » : angoisses sécuritaires et « classes dangereuses » .....	225
2. <i>Circonscrire les marginaux</i> .....	229
a. Le criminel type.....	231
b. La « criminelle oisiveté » du vagabond .....	232
c. La prostituée, crime et vagabondage au féminin.....	234
3. <i>L'invention des bas-fonds lisboètes (1840-1860) : le monde des fadistas</i> .....	242
a. Topographie imaginaire du vice et du crime .....	245
b. La <i>casa de fado</i> , repaire des marginaux .....	248
c. Figures des bas-fonds .....	250
▪ La fille de joie et le voyou, archétypes des <i>fadistas</i> .....	250
▪ Un marginal à part : le vagabond musicien .....	253
▪ Les orgies et les bacchanales .....	254
B. L'INVENTION DES MARGES URBAINES À BUENOS AIRES AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE .....	258
1. <i>Quelques éléments d'histoire sociale : Buenos Aires à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	258
a. Industrialisation, prospérité et explosion urbaine.....	259
▪ Immigration massive et explosion urbaine .....	260
▪ Vers une capitale moderne.....	261
▪ Le centre et la périphérie.....	263
b. Contrastes et fractures sociales.....	265
▪ Contrastes du centre .....	266
▪ Hétérogénéité des faubourgs.....	269
c. Le crime, « épidémie régnante» .....	272
2. <i>La gestion des marginaux</i> .....	277
a. Identifier les malfaiteurs .....	279
▪ La <i>Galerie des voleurs de la capitale</i> (1887) : portraits de délinquants .....	282
▪ La délinquance portègne racontée par un policier : rives et dérives .....	286
b. La prostitution, « auxiliaire du vice et du crime » .....	291
▪ Marginalisation des prostituées .....	291

▪ « Traite des blanches » et immigration féminine .....	293
▪ Maisons de tolérance, bordels clandestins, salles de danse et bals de <i>conventillos</i> .....	294
c. Maîtriser la vermine des <i>conventillos</i> .....	300
3. <i>L'invention des bas-fonds portègnes (1880-1900)</i> .....	302
a. Territoires des bas-fonds : horreur, déliquescence et plaisir de la fange .....	303
b. Les repaires de la « mauvaise vie » et le monde de la nuit .....	311
c. Le criminel, le voyou, la putain, la lie : protagonistes des bas-fonds .....	313
▪ Le criminel sans scrupules, frère du <i>gaucho</i> dans le roman-feuilleton .....	313
▪ Le voyou- <i>compadrito</i> et sa partenaire, « amie du couteau et du cigare » .....	316
▪ Le <i>lumpen</i> pullulant dans les faubourgs des Naturalistes .....	318
CONCLUSION DU CHAPITRE 3 .....	319
<b>CHAPITRE 4 : LA PÉNÉTRATION DU TANGO ET DU FADO DANS L'IMAGINAIRE DES BAS-FONDS.....</b>	<b>321</b>
INTRODUCTION .....	321
A. LA PÉNÉTRATION DU TANGO DANS LES BAS-FONDS PORTÈGNES .....	322
1. <i>Tango, vice et faubourgs dans le discours social (1890-1910)</i> .....	323
a. Le tango, symbole de la déchéance de la société moderne .....	323
b. Criollo ou étranger ? .....	334
2. <i>La mise en récit du tango : fixation de la légende des origines</i> .....	340
3. <i>Une poétique des bas-fonds : le tango, â(r)me du voyou et de la fille de joie</i> .....	348
a. Du <i>lunfardo</i> au <i>lunfardismo</i> .....	350
b. La « poésie de la pègre » .....	353
c. Poèmes chantés des payadors : la rencontre des bas-fonds et du <i>gauchosco</i> .....	362
d. Chansons grivoises.....	367
e. La mise en scène des faubourgs dans la chanson de théâtre.....	370
f. Les poèmes d'Evaristo Carriego .....	375
B. LE FADO DANS L'IMAGINAIRE DES BAS-FONDS (1860-1906).....	383
1. <i>Fado, fadista, fatum : fado et dépravation dans le discours social</i> .....	384
a. Le fado, symbole de la décadence de la capitale et de la nation .....	384
b. La <i>saudade</i> : réhabilitation du fado comme chanson nationale .....	387
c. Le fado, emblème du voyou dans la presse et la littérature .....	390
▪ Fixer les traits du voyou- <i>fadista</i> .....	391
▪ Un cliché littéraire .....	396
▪ De l'exercice de style au témoignage historique .....	404
▪ La chanson, activité clandestine dans l'enquête criminelle .....	405
d. Le paradoxe des bas-fonds chez les folkloristes .....	409
2. <i>Mise en récit du fado et illusion rétrospective : la légende des origines</i> .....	413
a. Historiciser le fado : la boue et l'argile .....	413
b. De la légende à l'Histoire .....	418
c. Maria Severa, le « mythe fondateur » .....	422
3. <i>Le fado, rengaine des fadistas dans la poétique des bas-fonds</i> .....	430
a. Le fado, l'argot et la « bohème » .....	431
b. Poésie grivoise et éloge de la prostitution .....	433

c. La poésie de la pègre : exercices de style en argot.....	441
d. La chanson de « pierreuse » dans la revista .....	444
CONCLUSION DU CHAPITRE 4 .....	445
<b>CHAPITRE 5 : POUR UNE ETHNOPOÉTIQUE DU TANGO ET DU FADO CANAILLES .....</b>	<b>447</b>
INTRODUCTION .....	447
I. L'IMAGINAIRE DE LA CHANSON CANAILLE .....	450
A. <i>L'imaginaire du chant des bas-fonds de Buenos Aires</i> .....	451
1. Scènes et conceptions d'époque (1880-1900) : parole et voix des dévoyés.....	452
▪ <i>Chantonner des rengaines</i> : une chanson mineure et redondante .....	452
▪ Un continuum entre parole et chant : des voix discordantes .....	453
▪ Des paroles « obscènes » .....	455
▪ Improvisation et oralité .....	456
▪ Effroi, tabou et censure .....	457
2. Théories contemporaines du chant des bas-fonds portègues.....	458
▪ Des paroles improvisées .....	459
▪ Des paroles spontanées et nécessairement référentielles .....	460
▪ Des paroles grossières et subversives .....	461
▪ L'invisibilité du tango canaille : paroles interdites .....	464
▪ Paroles ineffables : une tradition perdue.....	466
▪ Fragments du discours licencieux .....	468
▪ Le chant des bas-fonds, « préhistoire » du tango : un patrimoine maudit .....	469
B. <i>L'imaginaire du chant des bas-fonds de Lisbonne</i> .....	471
1. Scènes et conceptions d'époque (1840-1890) : parole et voix dissolues.....	472
▪ Une rengaine qui se siffle : une chanson mineure.....	472
▪ Le chant comme prolongement du corps : des « voix dissonantes » .....	473
▪ Des paroles obscènes.....	474
▪ Improvisation et oralité .....	476
▪ Des paroles « sincères » : la chanson comme diction .....	476
▪ Répulsion et censure.....	477
2. Théories contemporaines du chant des bas-fonds lisboètes .....	478
▪ Oralité et spontanéité.....	478
▪ Des « spasmes » psalmodiés.....	479
▪ Des paroles indécentes .....	481
▪ Paroles réprimées, paroles perdues .....	482
II. ARCHÉOLOGIE DE LA CHANSON CANAILLE.....	483
A. <i>Critique du corpus de fados canailles</i> .....	485
a. Montages littéraires .....	486
▪ Une scène de chant <i>fadista</i> .....	487
▪ <i>Bis repetita placent</i> : intertextualité et montage littéraire.....	489
b. Fragments et paradoxes .....	492
▪ La chanson de prostituée : une tradition populaire.....	492
▪ « Le <i>fadista</i> n'est pas mort » : fragments d'un héritage immatériel .....	495
▪ L'imaginaire des bas-fonds dans le fado populaire.....	500

▪ La lyre des voyous : des montages paradoxaux .....	501
▪ Médiations lettrées .....	503
▪ La chanson comme document : le cercle vicieux .....	506
▪ Détournement de « fonds » poétique .....	509
c. Fados métacanailles.....	514
▪ Le « spasme » et la lettre.....	514
▪ Une chanson « immédiate » quoique médiatisée .....	514
▪ Quand le « dangereux <i>fadista</i> gémit » : la nostalgie du bas-fond .....	516
▪ Le <i>Fado da Severa</i> : célébrer les origines du fado dans la mélancolie.....	518
▪ Une poésie de pègre détournée en fado canaille .....	522
d. La poétique des bas-fonds dans le fado populaire .....	525
<b>B. Critique du corpus de tangos canailles .....</b>	<b>528</b>
a. Paroles inventées : des couplets fictifs.....	528
b. Des fragments comme traces des bas-fonds.....	530
▪ Textes troués : détour par la <i>milonga</i> .....	530
▪ Fragments licencieux .....	533
▪ Et palimpseste.....	536
c. « Une chanson perverse qui dénonce son lieu d'origine » : le texte-témoin .....	539
▪ Transgression ou caricature ? Ce que l'énoncé ne dit pas .....	540
▪ Expression de sexualités périphériques ou grivoiserie ?.....	543
▪ Anachronismes : des textes « plaqués ».....	548
▪ Un « folklore érotique » : détournements de « fonds » poétique .....	552
▪ La preuve par le titre .....	555
c. Tangos métacanailles .....	558
▪ Du « bordel au parnasse » ? Poèmes sur le bordel .....	559
▪ Chansons scéniques : « de la rue à la scène » ? Ou scènes de rue. ....	566
e. Les bas-fonds, une poétique du tango chanté.....	568
▪ Du « parnasse » au tango et de la scène au caf'conc' .....	569
▪ Les chansons « allègres » d'Ángel Villoldo : vers une chanson réaliste portègne .....	576
▪ Nostalgies faubouriennes .....	581
CONCLUSION DU CHAPITRE 5 .....	583
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE : « FOUILLEURS DE BAS-FONDS ».....</b>	<b>585</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>595</b>
SOURCES PRIMAIRES.....	595
SOURCES SECONDAIRES .....	595
1. Ressources sur le tango et l'Argentine.....	595
2. Ressources sur le fado et le Portugal.....	602
3. Ressources générales.....	606
<b>LEXIQUE.....</b>	<b>615</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>618</b>

# Introduction générale

En octobre 2009, alors même que nous commençons ce travail de doctorat, le tango était admis par l'Unesco sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité<sup>1</sup>. Nous trouvons alors à Paris, c'est par la presse, sur Internet et à travers les rapports de quelques amis que nous suivions les réactions des journalistes et de l'opinion. Au-delà de l'enthousiasme attendu pour ce qui était unanimement présenté comme une consécration ultime du tango et plus généralement de la culture du Rio de la Plata, un dénominateur commun nous frappait : l'insistance prononcée sur les origines de ce genre désormais reconnu mondialement. Le tango est né dans les marges, parmi des descendants d'esclaves, des immigrés et des *gauchos*<sup>2</sup> déracinés, lisait-on. Il a été initié spontanément dans les classes ouvrières de Buenos Aires et de Montevideo, au sein des groupes les plus défavorisés. Il a jailli des bas-fonds. C'est une danse et poésie des *orillas*, des rives<sup>3</sup>, des confins de la ville. « C'est un hommage aux gens très pauvres des *conventillos*<sup>4</sup> de Montevideo et de Buenos Aires, qui furent les inventeurs du tango », déclarait notamment le pianiste et ambassadeur argentin auprès de l'Unesco, Miguel Angel Estrella<sup>5</sup>. Le tango – qui constitue une industrie culturelle florissante, une activité touristique lucrative et un art du

---

<sup>1</sup> Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

<sup>2</sup> Le *gaucho*, figure emblématique de la ruralité argentine, est le fermier à cheval de la Pampa, fier et indocile, du temps des plaines et des grands espaces, disparu au moment de l'exode rural et de l'urbanisation. Carmen Bernand traduit le terme par « vacher » : « Les *gauchos* sont l'équivalent austral des cow-boys américains ». Carmen Bernand, *Histoire de Buenos Aires*, Fayard, Paris, 1997, p. 406. Les termes étrangers seront définis et commentés une première fois en note, puis on se reportera au lexique ajouté en fin de texte.

<sup>3</sup> Le terme *orillas* signifie littéralement « rives », mais il est communément utilisé au sens de « marges », « confins » d'une ville.

<sup>4</sup> Logements collectifs des classes populaires de Buenos Aires à partir de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, souvent vétustes et insalubres.

<sup>5</sup> « *Esto es un homenaje a la gente muy pobre de los conventillos de Montevideo y Buenos Aires, que fueron los inventores del tango* ». Rodríguez Niell, « El tango es patrimonio mundial », *La Nación*, 1-10-2009, p. 18.

spectacle mondialisé<sup>6</sup> – pouvait être légitimement reçu comme « héritage intangible » (la catégorie usitée en anglais est *intangible heritage*) nécessitant une « sauvegarde » à condition d’en rappeler les origines modestes parmi des groupes socialement vulnérables. Cette rhétorique des sources et des origines, nous la retrouvons sous une forme identique lorsque, deux ans plus tard, en novembre 2011, le fado obtenait à son tour cette reconnaissance universelle<sup>7</sup>. Nous rentrions à peine d’un séjour prolongé à Lisbonne durant lequel nous avons pu suivre d’assez près la préparation de la candidature et en saisir les enjeux identitaires, politiques et économiques<sup>8</sup>. Certainement, cet évènement donnait une ampleur et une actualité nouvelles à la comparaison entreprise pour cette thèse : elle était un jalon supplémentaire dans la fabuleuse histoire de ces deux genres, des marges urbaines à la reconnaissance nationale, internationale, et maintenant mondiale. Mais ce faisant, elle faisait vaciller certains présupposés fondamentaux de notre travail. En effet, nous avons pleinement embrassé la théorie des origines marginales, et projetions de rassembler et d’analyser les paroles chantées par les marginaux de Lisbonne et de Buenos Aires au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons déjà rencontré des difficultés assez tôt, notamment l’absence de traces authentiques de ces sous-cultures urbaines périphériques, célébrées partout, visibles nulle part. Le martèlement du récit des origines que cette actualité patrimoniale ravivait, montrait bien que cette origine marginale n’était pas isolable, analysable en soi, mais qu’elle était le maillon d’une intrigue. Elle appartenait à une trame narrative dont la répétition contribuait à légitimer ces deux traditions dans les discours officiels et aux yeux du public. Elle devenait dès lors elle-même un objet à interroger.

Nous allons revenir dans un premier temps sur les étapes de ce parcours de recherche, marqué par deux tournants qui ont donné lieu à des déplacements importants de perspective. Ce parcours donne aussi l’explication de notre démarche (I). Nous présenterons ensuite l’ancrage théorique et disciplinaire de cette thèse (II). Enfin, nous aborderons les enjeux de la comparaison du tango et fado et la méthode comparative adoptée (III).

---

<sup>6</sup> Et même « produit marketing » et « marque-ville ». D’après Elsa Broclain, « Tango®. Enjeux d’une stratégie de promotion territoriale fondée sur la réappropriation d’un patrimoine musical », *Questions de communication*, 2012, n° 22, p. 124.

<sup>7</sup> Nous disons « universelle », car les traditions élues par l’Unesco sont déclarées « patrimoine de l’humanité ». L’ambition universalisante est explicite. Voir la page dédiée au patrimoine culturel immatériel sur le site internet de l’Unesco : <http://fr.unesco.org/themes/patrimoine-culturel-immateriel>.

<sup>8</sup> Parmi lesquels, une valorisation du territoire urbain, et en particulier de certains quartiers défavorisés comme la Mouraria, consacrée « lieu de mémoire », et un développement économique local par la promotion d’un tourisme du fado. Nous avons commencé à explorer ces questions dans un article écrit en 2013. « Le fado, patrimoine immatériel : vivant ou monument ? », dans Isabelle Barberis (dir.), « *Archive vivante !* » *Vies de l’archive sur la scène contemporaine*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, (à paraître, janvier 2015).

## 1. Un modèle devenu objet

- **Le modèle marges – centre – patrimoine**

À l'occasion d'un travail de Master sur le tango chanté, Florence Dupont, qui était déjà notre directrice de mémoire, nous avait encouragée à nous intéresser à des travaux portant sur d'autres traditions chantées, qui pourraient nous servir de modèle mais aussi nous permettre d'identifier des convergences et des spécificités du tango. Sensibilisée d'emblée à une démarche comparatiste, nous avons remarqué une forme de leitmotiv : la même histoire se répétait d'un genre à l'autre. Une chanson née dans une grande ville industrielle entre le milieu du XIX<sup>e</sup> et le tout début du XX<sup>e</sup> siècle semble ainsi présenter un itinéraire à chaque fois identique. Issue des quartiers de misère et de criminalité, des « bas-fonds » ou des « zones interlopes » d'une grande ville moderne (souvent la capitale), elle a été dans un premier temps rejetée par les élites, puis adoptée et largement diffusée dans la ville et l'ensemble du pays, jusqu'à devenir une chanson légitime, nationale et identitaire, et même être reconnue à l'échelle internationale et « globalisée »<sup>9</sup>. Malgré la reconnaissance dont elle fait l'objet, malgré sa conformation aux valeurs et aux formes de la culture légitime, sa « normalisation » et sa « standardisation » au contact des institutions et des industries culturelles, souvent explicitement regrettée, ou encore sa « folklorisation » récente, un discours unanime est tenu sur la chanson consistant à affirmer qu'elle a conservé les stigmates de sa marginalité première. Le tango, le fado, mais aussi le rebetiko, le samba ou le raï<sup>10</sup> sont tous racontés ainsi, restant à jamais turbulents et insoumis<sup>11</sup>. L'autre point frappant qui réunit ces chansons urbaines est qu'elles sont mélancoliques, expriment une souffrance existentielle ou amoureuse, rattachée elle aussi à cette marginalité première. Ces cultures urbaines prolongent la plainte des misérables<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Sur la question des processus de légitimation culturelle, voir par exemple Esteban Buch, « Loisirs et genres musicaux : quelques remarques sur la sociologie de la légitimité culturelle », dans Yolaine Escande et Johanna Liu (dir.), *Culture du loisir, art et esthétique*, Paris : You Feng, 2010, p. 117-128. Sur la « globalisation » des musiques populaires, voir par exemple Emmanuelle Olivier, « Logique patrimoniale de la musique et globalisation musulmane à Djenné (Mali) », dans M. Desroches (dir.), *Mise en scène des territoires musicaux : tourisme, patrimoine et performance*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 216-233.

<sup>10</sup> Afin d'alléger le texte, les noms de genres musicaux, de lieux et les surnoms sont intégrés sans italique.

<sup>11</sup> Nous aurons l'occasion de voir que le tango et le fado sont encore aujourd'hui présentés et vécus par les habitants et les chercheurs comme des expressions des « bords » et des « marges ».

<sup>12</sup> Prenons par exemple la trajectoire du raï et du rebetiko exposée par les universitaires : le raï, chanson algérienne, née à Oran au début du XX<sup>e</sup> siècle, d'abord un « chant intime des maisons closes, des veillées de buveurs », ayant connu un succès national et international, et qui demeure le « *lamento* de l'être souffrant, en



Nous nous étions donc proposée de construire un modèle qui rende compte du parcours commun à ces chansons urbaines, des marges au centre, parcours où le social recoupe le symbolique. Nous voulions voir à travers quels processus sociaux, poétiques et musicaux des chansons marginales, parfois interdites, étaient devenues légitimes et même identitaires de la nation. Le projet initial de cette thèse était donc de construire un modèle d'analyse comparatif du tango *rioplatense*<sup>13</sup> et du fado lisboète, généralisable ensuite à d'autres chansons urbaines. Il devait permettre d'appréhender la transformation historique des poésies chantées dans la ville selon un même mouvement allant de poétiques festives et transgressives à des poétiques conformes et mélancoliques. Cette transformation stylistique semblait corrélée à une transformation sociale, puisque à chaque fois, elle advenait au moment où ces pratiques musicales initiées dans des communautés marginalisées de la périphérie urbaine étaient adoptées par les groupes sociaux dominants et intégrées à la culture lettrée. Il s'agissait donc d'explorer la relation entre marginalité sociale et poésie « canaille »<sup>14</sup> d'un côté, institutionnalisation, légitimation et mélancolie de l'autre. Notre hypothèse de départ était que la reconnaissance des élites et le prestige accordés à ces pratiques poétiques « illicites » étaient déterminés par une reconfiguration des dispositifs performatifs – ritualisés, incorporés et oraux, inscrits dans une performance globale d'un côté, fragmentés, écrits et désincarnés de l'autre – et par une domestication des poétiques à l'oeuvre dans les chansons. En somme, le tango et le fado étaient adoptés par la culture

---

butte à un destin social qui l'écrase », dont les paroles expriment une « révolte malheureuse ». D'après Marie Virolle-Souibes, « Le Raï entre résistances et récupération », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 1989, n°51, p. 47-62. Le rebetiko, chanson des exclus des faubourgs d'Athènes à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, chant douloureux célébrant le mode de vie des marginaux, d'abord interdit puis devenu une musique majeure de la Grèce et de la diaspora. Le rebetiko est marqué par une « transition du *téké* [fumerie de haschisch, repaire des voyous et hommes socialement exclus] au café », accompagnée d'un « glissement irréversible vers la notation musicale occidentale ». Aux « origines », entre 1880-1920, une période initiale de « gestation », de « brassage » et de « syncrétisme » au sein des « milieux populaires les plus frustes et les plus dominés – prolétaires, paysans, marginaux » de la ville et du port. Puis un processus de stabilisation, de diffusion, de commercialisation, et de légitimation. Le genre passe « du sous-prolétariat aux familles bourgeoises tout heureuses de s'encanailler, et bientôt aux touristes en mal d'exotisme. » Christian Marcadet, « La chanson : un rapport social pertinent. Le cycle exemplaire du rébetiko », *L'Homme et la société*, 1997, n° 126, p. 51-57.

<sup>13</sup> *Rioplatense* (adj.) : qui provient du Rio de la Plata, autrement dit, ici, des rives de Buenos Aires et de Montevideo.

<sup>14</sup> Nous reviendrons au fur et à mesure de ce travail sur ce que nous entendons par « poétique canaille », notamment aux chapitres 4 et 5. Nous la définissons comme une esthétique spécifique répondant à un ensemble de règles : un poème susceptible d'être chanté (ce qui impose certaines formes fixes, comme nous le verrons), écrit dans un style réaliste, dont l'énonciateur ou la figure représentée est un(e) marginal(e) et dont le cadre référentiel est la ville populaire ; composé en langage familier ou du moins faisant usage de marques d'oralité, de termes vernaculaires et d'un lexique argotique ; mettant en oeuvre un lexique et des motifs codifiés appartenant au système de représentation des bas-fonds ; et dont la tonalité dominante est « allègre », c'est-à-dire à la fois gaie et effrontée.

majoritaire à condition d'être reterritorisés. C'était alors la question de la continuité de la tradition qui était en jeu.

Si nous nous intéressions à la chanson urbaine prise globalement, nous nous proposons de nous concentrer, *in fine*, sur les paroles : pouvions-nous définir une esthétique marginale distincte, propre à une certaine expérience urbaine et à une catégorie sociale à un moment donné de l'histoire ? Nous projetions de construire une poétique comparée de la chanson urbaine marginale. Comment aborder dans sa globalité la transformation des paroles chantées dans ce parcours historique des marges au centre ? Notre hypothèse était que ce passage du canaille au mélancolique devait être mis en relation avec la transformation des espaces sociaux et des dispositifs performatifs, des processus de création et de transmission, et des supports. Il impliquait donc d'associer à une approche littéraire une sociologie des pratiques et une pragmatique des performances. En effet cette trajectoire historique et ce changement stylistique semblaient aller de pair avec le basculement de pratiques orales, spontanées et improvisées aux normes de l'écrit, de la scène et du disque. Le modèle allait donc intégrer une analyse des processus de fixation, de monumentalisation et de patrimonialisation de la musique et des paroles. Dans ce modèle marges/centre qui structure les représentations communes de la chanson urbaine, l'improvisation et l'oralité sont toujours associées aux pratiques marginales et au caractère subversif de paroles qualifiées de « contestataires », « transgressives » ou « irrévérencieuses », venant de groupes pourtant toujours présentés comme des « dominés ». Ensuite, la « déterritorialisation » de la chanson impliquée par sa légitimation et sa « reterritorialisation »<sup>15</sup> dans le champ de la culture savante auraient produit une adaptation des paroles afin de les rendre acceptables par les élites. Le modèle devait donc associer au passage des bas-fonds au centre et du canaille au mélancolique le passage de l'improvisation orale à l'imprimé, avec ses variantes, de la rue à la scène, de l'éphémère à l'enregistrement, des bastringues de gens de mauvaise vie aux salons de la bourgeoisie, et, pour les paroles, de la révolte amère en argot des rues à la mélancolie bien-pensante en argot des livres.

Un système de la chanson marginale se profilait. D'abord une pratique poético-musicale marginale apparaît dans des communautés marginalisées. La chanson des bas-fonds

---

<sup>15</sup> Nous reprenons le couple conceptuel défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* et entré dans le vocabulaire de la sociologie musicale : la « déterritorialisation » est la décontextualisation d'un ensemble et la « reterritorialisation » son actualisation dans un nouveau contexte. Les pratiques sont « territorialisées », ancrées dans un territoire. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, 1973.

est en effet toujours marginale à trois niveaux : social, moral et esthétique. Social, car elle proviendrait de sous-groupes minoritaires ; moral car elle véhiculerait des valeurs subversives ; esthétique, car le langage poétique n'observe pas le canon de la poésie savante. Ainsi, les sous-groupes urbains auraient généré des sous-cultures (*subcultures*) transgressives. Ces chansons sont dès lors un moyen d'accéder à la voix des marginaux, rare écho des opprimés, des oubliés de l'histoire.

Plusieurs chercheurs avaient déjà relevé cette trajectoire commune à plusieurs chansons urbaines modernes et esquissé des modèles, sans avoir approfondi la question ni travaillé sur la transformation des paroles chantées. En 1982, dans sa préface à une réédition de l'ouvrage fondateur de Pinto de Carvalho, *História do fado* (1903), l'ethnologue Joaquim Pais de Brito appelle de ses vœux une comparaison du fado à d'autres genres en vue d'une modélisation qui mettrait en lumière les mécanismes communs à différentes chansons urbaines modernes. Il confronte l'évolution du fado à d'autres pratiques urbaines apparues au XIX<sup>e</sup> siècle et assure que comparer le genre national portugais à des « manifestations similaires » aiderait à « formuler des modèles ou des hypothèses interprétatives »<sup>16</sup>. D'après lui, le fado, la chanson réaliste française, le tango argentin et le samba brésilien<sup>17</sup> constituent autant d'« expressions diversifiées d'un même phénomène » :

Ainsi, si nous prenons le fado de Lisbonne, le tango de Buenos Aires et le rebetiko d'Athènes, nous constatons d'abord que tous émergent et se typifient un peu avant ou après le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans les quartiers pauvres et/ou périphériques de grandes villes portuaires, où l'industrie est naissante, et qui attirent un afflux de gens de l'intérieur du pays ou de l'étranger. La population de ces quartiers, cantonnée à la marginalité par sa condition de circonstance, familière des tavernes et des bordels, élabore des formes culturelles à travers lesquelles elle pourrait simultanément se dire et interpréter l'espace social plus large dans lequel elle se trouvait insérée<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Joaquim Pais de Brito, « Sobre o fado e a História do Fado » [1982], Préface à Pinto de Carvalho, *História do Fado*, Lisbonne : Dom Quixote, 2003 (5<sup>e</sup> édition), p. 15. Notre traduction. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de nous.

<sup>17</sup> S'agissant du *samba* brésilien (*o samba*) et non de la samba telle qu'elle a été importée et popularisée en France, plusieurs spécialistes gardent le terme masculin.

<sup>18</sup> « Assim, se tomarmos em conjunto o fado de Lisboa, o tango de Buenos Aires e a rebética de Atenas, verificamos em primeiro lugar que todos eles emergem e se tipificam pouco antes ou depois de meados do século XIX em bairros pobres e/ou periféricos de grandes cidades portuárias de indústria nascente e atraindo gentes vindas do interior ou do estrangeiro. A população desses bairros, acantonada na marginalidade dos seus ofícios de circunstância, familiar de tabernas e prostíbulos, foi elaborando formas culturais através das quais poderia dizer-se e simultaneamente interpretar o espaço social mais amplo em que se encontrava inserida. » Pais de Brito : [1982] 2003 : 15-16.

Joaquim Pais de Brito ajoute que cette comparaison peut être prolongée par d'autres parallèles : une existence d'abord « obscure et marginale, occultée ou réprimée » ; la réappropriation par les classes supérieures en quête d'« exotisme » et en vertu d'un « goût décadent pour la douleur et la souffrance caractéristique du dernier romantisme » ; l'entrée dans les salons bourgeois ; la « folklorisation », la « marchandisation » par le tourisme et la réification en patrimoine urbain et national<sup>19</sup>.

Pais de Brito élabore un modèle chronologique. Christian Marcadet en 1997 fait une proposition similaire à partir d'une étude du rebetiko : « Le rébétiko [sic] [...] a connu, comme le tango et le fado, le cycle machinal marginalité, essor, récupération, déclin auquel la plupart des chansons urbaines de diffusion commerciale sont confrontées<sup>20</sup> », et plus loin : « Le rébétiko suit ainsi un cycle "orienté" qu'il partage avec les autres chansons populaires tels le blues ou le tango<sup>21</sup> ». L'auteur a développé cette schématisation lors d'une conférence intitulée « Des genres populaires chantés à l'épreuve des histoires culturelles et sociales nationales : *fado, tango, blues, calypso, samba* et *rébétiko* » donnée en 2006 au congrès de l'IASPM<sup>22</sup> à La Havane. Il y élabore une typologie commune à ces genres, qui correspondent tous à un « fait social total », afin de dégager leurs « conditions sociales d'émergence » dans des « villes-ports » au sein de sociétés industrielles modernes marquées par l'exode rural, une immigration importante et des mélanges ethniques. Tous « suivent » la « même périodisation ». Premièrement, ce qu'il appelle l'« époque "sauvage" et légendaire des origines » : ces genres « en gestation » ont des « origines obscures aux marges de la société », dans les « franges » des « ports, tavernes, bordels, halles centrales et autres milieux interlopes ». Il précise que dans cette « phase initiale », il y a une « osmose naturelle entre les genres populaires chantés et les autres pratiques sociales déviantes : mépris des règles de bienséance, alcool, drogue, délinquance, contrebande, prostitution ». Dans un second temps, il note une « constitution progressive du champ de la profession et adaptation à l'exploitation industrielle ». Les acteurs se professionnalisent. La chanson est introduite au théâtre et rencontre de nouveaux publics. Elle s'adapte aux contraintes sociales et techniques des industries du spectacle et du disque, et s'autonomise. En troisième lieu, une « séquence

---

<sup>19</sup> « *Sua existência obscura e marginal, evitada o reprimida* »; « *a sua descoberta e apropriação por elementos das classes sociais mais elevadas.* » Pais de Brito : [1982] 2003 : 15-16.

<sup>20</sup> Marcadet : 1997 : 50.

<sup>21</sup> Marcadet : 1997 : 54.

<sup>22</sup> International Association for the Study of Popular Music.

diffusion–rayonnement–légitimation–standardisation ». Enfin, une « tendance tardive à la folklorisation et à la muséification » accompagnée d’une uniformisation<sup>23</sup>. Cette quatrième séquence correspond aussi à une patrimonialisation des genres. Son modèle est très complet, qui associe à ces composantes sociales et historiques les caractéristiques musicales et poétiques correspondantes, notamment, pour la période d’invention, des chansons identitaires et « emblématiques des déclassés », en « osmose » avec le milieu d’origine », et dont les thématiques concernent « la vie des bas-fonds ». Ces genres sont « improvisés » et « bâtards », élaborés « par tâtonnements ». C’est dans un second temps qu’ils sont transcrits et composés par des musiciens formés au conservatoire. Notons que pour C. Marcadet il s’agit d’un « engrenage », d’un processus mécanique et irréversible.

Ce modèle mécanique esquissé par J. Pais de Brito et érigé par C. Marcadet synthétise de façon claire et exhaustive la représentation commune de la chanson urbaine qui domine depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. Cette modélisation a été formulée aussi dans des termes plus impressionnistes, comme chez l’ethnologue Jacques Bocquet en 2003. Ce dernier retrace l’évolution du fado du local à l’international selon un parcours analogue – bas-fonds, « fadistocratisation », professionnalisation, spectacularisation<sup>25</sup> – et reprend ensuite dans un langage stéréotypé le passage des bas-fonds aux « résonances universelles » commun au tango, au fado et au jazz<sup>26</sup>. Il conclut que « ceci est d’un tout autre ordre exploratoire et d’une approche forcément pluridisciplinaire. On peut de ce point de vue imaginer le travail passionnant qu’il reste à mettre en œuvre dans le cadre d’une vaste étude comparative d’ethnomusicologie<sup>27</sup> ».

Ces appels produisaient leur effet et nous avons dans un premier temps entièrement accepté ce modèle que nous allions appliquer, quant à nous, à une analyse poétique et vocale du tango et du fado chantés.

---

<sup>23</sup> Christian Marcadet, « Des genres populaires chantés à l’épreuve des histoires culturelles et sociales nationales : *fado, tango, blues, calypso, samba* et *rébétiko* », Conférence prononcée au 7<sup>e</sup> congrès de l’IASPM, La Havane, 19 juillet 2006 (non publié, version de l’article en français communiquée par l’auteur).

<sup>24</sup> Voir les quelques exemples cités dans la note 7. Ce consensus sera l’objet de notre chapitre 1. Il nous semble que cette modélisation systématique s’appuie sur les théories linguistiques de l’opposition centre/périphérie formulées notamment par Henning Andersen en 1988 et du couple conceptuel majeur/mineur assorti du couple déterritorialisation-reterritorialisation développé par Gilles Deleuze à partir de 1978. Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, 1978, n° 369 ; et Henning Andersen, « Centre and periphery : adoption, diffusion and spread », *Historical dialectology*, 1988.

<sup>25</sup> Jacques Bocquet, « Pellerin, Agnès, *Le fado*, 2003 », *Recherches en anthropologie du Portugal*, 2003, vol. 9, n° 1, p. 145. Mis en ligne sur le site : <http://www.persee.fr> (consulté le 24 juin 2014 pour la dernière fois).

<sup>26</sup> Voir le passage cité au chapitre 1.

<sup>27</sup> Bocquet : 2003 : 146.

- **Approche critique et déconstruction**

Avant d'aborder les poétiques chantées dans les bas-fonds, il nous fallait, en toute rigueur, faire l'état des lieux des savoirs historiques existant sur les pratiques orales et interdites de cette première époque. Nous devions identifier les acteurs, les espaces de pratique, les supports privilégiés, pour proposer une approche globale de la chanson qui ne sépare pas artificiellement les textes des situations où ils étaient énoncés. Nous avons donc rassemblé la documentation existante sur ce que faisaient et chantaient ces marginaux, prostituées, marins et criminels du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à Lisbonne et de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Buenos Aires selon la périodisation canonique. Quelles traces des premières pratiques de tango et de fado nous permettraient de reconstituer, autant que possible, la danse, la musique et la poésie des bas-fonds<sup>28</sup> ? Quelles étaient les archives de la chanson canaille ? Dès le début de l'enquête, des doutes sont apparus. D'un côté, cette histoire tellement répétée, dans des formules identiques, n'était-elle pas un poncif ? De l'autre, aucun travail approfondi n'avait abordé les pratiques chantées dans les marges à Buenos Aires et à Lisbonne. Les études qui mentionnent la première étape marginale fleurissent en métaphores et en récits dramatisés, mais se contentent souvent de citer quelques vers en argot figurant des prostituées ou des voyous, certains écrits au XX<sup>e</sup> siècle, ou des extraits de romans sur les faubourgs. Finalement, au terme d'un état des lieux bibliographique et de recherches complémentaires dans les archives de Lisbonne et de Buenos Aires, ce qui nous avait alertée se confirmait peu à peu : aucun document ne permettait de connaître directement les chansons des marges et d'en reconstituer les performances d'un point de vue « émique ».

Le récit des origines en devenait douteux. Non seulement nous n'avons accès à aucun témoignage produit par les marginaux ou transcrit de leur bouche à l'époque considérée, mais en outre, rares sont les analyses critiques qui commentent cette absence. Nous avons donc opéré un premier tournant : le modèle à construire est devenu un schéma à déconstruire. Il fallait admettre que ce récit des origines, profondément enraciné dans nos représentations collectives de la chanson urbaine, n'avait pas de fondement historique. Un des enjeux de cette thèse sera donc de montrer que la trajectoire commune aux chansons urbaines n'a rien de naturel, qu'elle est le résultat d'un discours figé sur la chanson, d'une conception mécaniste

---

<sup>28</sup> Une partie de ce travail avait été réalisé pour le tango durant les deux années de Master. Notre mémoire proposait une herméneutique globale des rituels de tango canaille. En cela, notre opération de déconstruction est aussi, à maints égards, la déconstruction de nos premiers savoirs sur le *tango rioplatense* et de l'approche développée dans les premières années de notre recherche (Master 1 et 2, 2007-2009).

des processus historiques et sociaux. Nous montrerons que ces processus ne sont pas successifs mais simultanés, car le premier, l'épisode des « bas-fonds », est un discours qui accompagne l'implantation et la stabilisation du tango et du fado dans la culture majoritaire. Nous verrons en quoi la construction de ce modèle « des marges au centre » est également liée à une certaine représentation de la ville et des origines de la chanson, nécessairement orale et venue des tréfonds du corps social. Les « bas-fonds » ne seraient-ils pas une fiction des origines de la chanson urbaine ? Nous opposerons au récit monolithique et téléologique une autre version de l'apparition du tango et du fado au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire des processus de territorialisation de ces pratiques populaires fortement ancrées dans la ville du XIX<sup>e</sup> siècle, fondée sur la « singularité des événements hors de toute finalité monotone<sup>29</sup> », et travaillant à partir de la diversité et de la dispersion. Nous verrons que les pratiques effectives et les processus d'émergence et de diffusion du tango et du fado à Buenos Aires et à Lisbonne sont en fait fragmentés, diversifiés, circulant entre classes sociales et associant d'emblée oralité et écriture. En somme, à l'issue de ce premier temps de recherche, une première conclusion s'imposait : le tango et le fado des bas-fonds n'avaient pas existé. Nous rejoignons les analyses de quelques chercheurs ayant eux-mêmes entrepris de déconstruire la théorie des bas-fonds et pour lesquels il s'agissait d'un cliché historique sans fondement.

- **Le « tournant épistémologique »**

Mais cette entreprise critique a butté sur une réalité. Il est gratifiant de déconstruire les stéréotypes et de faire éclater le récit des origines. Mais, de fait, le tango et le fado des bas-fonds existent. Dans les deux traditions, tous les acteurs – chanteurs, paroliers, musiciens, guides touristiques, chercheurs, muséologues – conviennent que le tango et le fado sont historiquement issus des marges urbaines. Plus encore, cette histoire fait partie intégrante de la tradition : des chansons chantent les bas-fonds, sur un mode facétieux ou nostalgique, certains danseurs incorporent les codes vestimentaires et gestuels des voyous et des filles à leurs chorégraphies, plusieurs *fadistas* et *tangueros* se sont identifiés et continuent de s'identifier de façon ostentatoire à ces prédécesseurs typifiés – criminels, prostituées, vagabonds, marins – par leurs choix de costumes, leur gouaille, leur style vocal et les textes qu'ils privilégient dans leur répertoire. Les styles du *tango canyengue* et du *fado canalha* et plus généralement du *fado vadio*, le fado « vagabond », nom donné au fado populaire,

---

<sup>29</sup> Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : PUF, 1971.

informel, chanté dans les cafés de Lisbonne, ont ainsi été élaborés en fonction du récit des origines marginales qui, loin d'être un stéréotype réservé aux performances spectaculaires et aux dépliantes pour touristes, est intimement et collectivement intériorisé par les « détenteurs » de la tradition. Se contenter d'observer qu'il s'agissait d'une croyance aurait été réducteur par rapport à la force opératoire de ce récit dans les pratiques et l'attachement affectif qu'il suscite chez différents acteurs. À l'issue de plusieurs séjours de terrain<sup>30</sup>, il nous paraissait non pertinent – et impertinent – de nier ce qui relève, de fait, d'un imaginaire local de ces deux chansons, mieux, d'une expérience sensible du fado et du tango. Cela nous a amenée à opérer une seconde rupture, que nous proposons rétrospectivement de rattacher au « tournant ontologique<sup>31</sup> » en philosophie et en anthropologie contemporaines : il faut accorder un statut ontologique à ce récit. Le récit fait partie de la mémoire collective (Halbwachs 1950)<sup>32</sup> et est actualisé dans les performances<sup>33</sup>.

Dès lors, il s'agissait d'interroger le récit lui-même et de faire la généalogie, non des origines dans les bas-fonds, mais du récit des origines dans les bas-fonds, ainsi que des représentations et des affects dont il est chargé. Notre projet s'est déplacé dans la sphère des discours. Nous nous sommes demandée d'où provenait la « légende noire » du tango et du fado marginaux. La trajectoire « des marges au patrimoine », que nous avons conservée dans le titre de cette thèse, n'est donc pas un présupposé de notre démarche, mais son objet. Notre découverte de certains travaux d'histoire des représentations a été décisive, notamment la parution en 2013 du livre de Dominique Kalifa, *Les bas-fonds, Histoire d'un imaginaire*. L'auteur propose d'aborder les bas-fonds comme un « imaginaire social », advenu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans un certain contexte culturel, idéologique et émotif qu'il s'agira de retrouver dans ses réalisations portègne et lisboète. C'est ainsi que s'est formulée une des

---

<sup>30</sup> Nous avons effectué deux séjours de recherche à Buenos Aires (juin-sept. 2008 et juillet-août 2012) et plusieurs séjours à Lisbonne (entre 2009 et 2013) dont un en tant que *visiting student* à l'Université Nova de Lisbonne auprès de l'Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (janv.-juin 2011).

<sup>31</sup> L'« ontologie » au sens de « l'ensemble des manières de déterminer quelque chose comme étant » : ce qui *est* dans la cosmogonie dont on parle. Or pour les *fadistas* et les *tangueros*, les bas-fonds existent, ils sont, dans l'imaginaire collectif, la source de la chanson et une source de création et de récits inépuisable. « Affirmer l'existence d'une pluralité irréductible d'ontologies, consiste à placer le naturalisme occidental et l'ensemble des sciences contemporaines sur un pied d'égalité avec l'ensemble des discours mythologiques, les institutions juridiques et politiques, les pratiques de fiction, etc. ». [<http://sophiapol.hypotheses.org/13036>.] Nos connaissances de ces questions doivent beaucoup aux travaux menés actuellement par des jeunes chercheurs du Sophiapol (Nanterre / Paris X), d'après les travaux de Philippe Descola. Nous remercions Camille Chamois, Daphné Le Roux et Olivier Chassaing pour leurs éclaircissements.

<sup>32</sup> Au sens des faits du passé qui ont pour effet de structurer l'identité d'un groupe, au-delà de la question de leur véracité. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, [1950], Édition critique établie par Gérard Namer, Paris : Albin Michel, 1997.

<sup>33</sup> Voir Lila Ellen Gray, *Fado Resounding, Affective Politics and Urban Life*, Duke University Press, 2013.



propositions centrales de ce travail : le tango des bas-fonds et le fado des bas-fonds sont les produits d'un imaginaire social apparu dans les deux capitales à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, articulant une expérience de la grande ville moderne, une représentation des basses classes citadines et des « classes dangereuses », et un imaginaire de la danse, de la voix et de la chanson populaires urbaines. L'hypothèse défendue dans cette thèse est la suivante : dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la société bourgeoise génère ses marges et définit ses marginaux, un imaginaire de la débauche et des bas-fonds est constitué ; simultanément, le tango et le fado s'imposent dans les champs culturels portègne et lisboète et suscitent rapidement un engouement généralisé, devenant les symboles de la culture urbaine moderne ; paradoxalement, c'est alors même que ces genres sont stabilisés, territorialisés et popularisés, qu'ils sont associés au monde de la pègre et de la prostitution qui hante et fascine la culture fin-de-siècle. Ce déplacement de perspective, qui peut passer pour une nuance, est en fait capital : il permet de comprendre l'efficacité de cette légende avec ses clichés et d'en localiser les instances productrices. Il permet aussi de dépasser le binarisme réalité/représentation. La rupture épistémologique se loge aussi dans cette archéologie de l'imaginaire des marges : cet imaginaire n'est pas une représentation seconde, arrivée après le temps des événements ; il est la matière de l'événement lui-même. C'est par lui qu'advient le tango et le fado des bas-fonds à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

- **Revoir notre approche des premières paroles marginales**

À partir de ce double déplacement, nous reviendrons dans un dernier temps aux paroles marginales et aux chansons des bas-fonds. Nous nous demanderons quel statut il faut accorder aux chansons canailles et comment les interpréter. Nous réinterrogerons ces textes que la critique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles présente comme des traces d'un monde disparu. Nous opérerons un dernier déplacement, du texte-témoin au texte poétique. Nous démarquant de la tradition d'analyse des chansons canailles, qui réduit ces dernières à des documents à partir desquels on retrouverait le premier fado et le premier tango – des « reflets » de la « réalité » des faubourgs –, et qui restent prisonnières de l'idéologie des origines et d'une conception de la poésie populaire comme nécessairement référentielle, nous dégagerons les premières mises en œuvre d'une poétique canaille et d'une esthétique des bas-fonds dans la chanson urbaine.

## 2. L'ethnopoétique et la chanson urbaine

Si, comme il est commun de l'annoncer en France, nous « venons de la littérature », et si notre formation et notre sensibilité sont avant tout littéraires, cette thèse bénéficie d'un double ancrage, dans l'ethnopoétique d'abord, avec les travaux menés depuis plusieurs années par des chercheurs en littérature, en anthropologie et en ethnolinguistique en France, au Canada et aux États-Unis principalement, notamment Claude Calame et Florence Dupont, et dans les études sur la chanson ensuite, telles que les ont développées en France Louis-Jean Calvet et Stéphane Hirschi entre autres.

L'ethnopoétique, affiliée aux études de « littérature orale » initiées par Geneviève Calame Griaule à partir de 1970<sup>34</sup> et de la « poésie orale » telle que l'a définie Paul Zumthor à partir de 1983<sup>35</sup>, mais s'en distinguant néanmoins, enjoint à une approche de la poésie orale et/ou chantée qui parte de l'événement poétique, et non du texte écrit ou transcrit. Autrement dit il s'agit de substituer à une conception de la poésie comme œuvre – artefact, produit fini – qui convient à la poésie écrite, une conception de la poésie orale comme « événement énonciatif » demandant à être saisi dans sa globalité, ce qui suppose une approche transdisciplinaire et pragmatique, à l'intersection de l'ethnologie, de l'ethnomusicologie, de la linguistique pragmatique et de la poétique<sup>36</sup>. Cette recherche, qui se veut résolument pluridisciplinaire, puise effectivement ses outils dans des disciplines variées, dont le croisement permet d'aborder les objets étudiés dans leur complexité : les études urbaines, les *performance studies* et les arts du spectacle, l'ethnolinguistique et l'ethnomusicologie, la sociologie de la musique, l'ethnologie et les théories du patrimoine, la poétique comparée, et l'histoire culturelle, déjà mentionnée, ont été d'un apport essentiel dans cette recherche. L'ethnopoétique propose une approche particulièrement déterminante quand on aborde, comme ici, des chansons anciennes. En effet, elle permet de se dégager d'une analyse des corpus chantés strictement riviée aux textes et qui ne les utilise que comme des documents ou

---

<sup>34</sup> Geneviève Calame Griaule, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », *Langages*, 1970, n°18, p. 22-47.

<sup>35</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983. *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris : Seuil, 1987. Voir aussi le texte inédit paru récemment : « Oralité - un inédit de Paul Zumthor », dans *Intermédialités*, 2008, n° 12 (Mettre en scène), p. 165-202.

<sup>36</sup> Florence Dupont, « Introduction », dans Florence Dupont, Claude Calame *et al.* (dir.), *La Voix Actée, Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris : Kimé, 2010, p. 8.

des représentations symboliques. Une approche pragmatique et centrée sur les performances<sup>37</sup> permet de considérer l'insuffisance du texte seul et la nécessité de le réinsérer dans une pratique sociale, un moment partagé, lié à un vivre-ensemble. C'est ainsi que nous avons dépassé la stricte analyse poétique pour nous demander qui avait chanté les chansons canailles, dans quels cadres, au sein de quels dispositifs ? C'est ce qui nous a amenée à constater que la chanson des bas-fonds n'est pas une chanson issue des bas-fonds, mais sur les bas-fonds. Le système sous-culture/transgression évoqué précédemment peut être fissuré.

De même, Louis-Jean Calvet et Stéphane Hirschi, contestant les approches traditionnellement textocentrées de la chanson, ont défini une discipline nommée la « cantologie » qui permet d'aborder la chanson dans sa globalité, comme un tout parole-musique-interprétation. Dépassant le cadre strict du poème, elle intègre une analyse vocale et kinésique. Objet multi-modal, la chanson implique, ici encore, une approche à entrées multiples. En 1981 Louis-Jean Calvet publiait son ouvrage *Chanson et Société*, invitant à saisir la chanson dans toutes ses composantes, le texte, la voix, la musique et la scène<sup>38</sup>. Stéphane Hirschi a lui aussi développé des analyses de la chanson comme un tout organique. La voix et le corps participent au sens et à l'émotion créés par la chanson autant que le texte et la musique. En cela, cette dernière unit la musique et le langage et fait intervenir le souffle, au sens littéral et au sens métaphorique<sup>39</sup>. Dès lors, comme le rappelle Catherine Dutheil-Pessin, « la qualité des textes des chansons ne peut se poser [...] séparément de la « prise » des paroles dans la musique. Le critère littéraire pour juger de cette qualité est de fait inadéquat, face à un texte qui n'est pas un texte mais un jeu musical avec des mots et des phrases et avec du matériau sonore<sup>40</sup>. » Claude Duneton, dans son *Histoire de la chanson française*, définit la chanson comme un texte « maigre » auquel la musique et la voix donnent chair<sup>41</sup>. Des travaux récents se sont ainsi intéressés au style vocal et à la gestuelle du chanteur, comme ceux de Céline Chabot-Canet consacrés au phrasé de Léo Ferré, ou les articles réunis

---

<sup>37</sup> La *performance-centered approach* développée par les ethno-linguistes américains dès les années 1980. Voir Richard Bauman, « Verbal Art as Performance », *American Anthropologist*, 1975, vol. 77, n° 2, p. 290-311 ; et Richard Bauman et Charles Richard Briggs, « Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life », *Annual Review of Anthropology*, 1990, n° 19, p. 59-88.

<sup>38</sup> Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris : Payot, 1981. Du même auteur : Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville : Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris : Payot, 1994.

<sup>39</sup> Stéphane Hirschi, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris : Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.

<sup>40</sup> Catherine Dutheil Pessin, *La chanson réaliste, Sociologie d'un genre*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 53.

<sup>41</sup> Claude Duneton, *Histoire de la chanson française, 1780-1860*, cité dans Dutheil Pessin : 2004 : 53.

dans l'ouvrage *L'Art de la parole vive*<sup>42</sup>. Il faut noter au passage que les recherches sur la chanson sont très actives depuis quelques années, ce dont témoignent plusieurs parutions récentes, thèses, colloques et séminaires<sup>43</sup>. On y verra peut-être le signe que la chanson, après le cinéma, trouve une place à l'université, comme l'appelait de ses vœux Louis-Jean Calvet en 1981, au croisement de plusieurs disciplines<sup>44</sup>. Cependant, à la différence de ce qui est postulé par l'ethnopoétique, davantage imprégnée des acquis de l'ethnologie, pour S. Hirschi comme pour L-J Calvet, toutes les composantes de la chanson « concour[ent] à l'œuvre finale, interprétée »<sup>45</sup>. Pour eux, l'horizon de la chanson reste l'œuvre. La chanson est un monument, ou comme ils le disent eux-mêmes, un « objet ». Cette divergence s'explique en grande partie par une répartition des objets traités, qu'on pourrait séparer, rapidement, en chant et chanson. Tandis que l'ethnopoétique s'est principalement intéressée à des « arts verbaux », des chants traditionnels et transmis oralement, la chanson qu'abordent les cantologues est une forme particulière, associant un texte et une musique souvent écrits et visant une interprétation vocale. Pour S. Hirschi, la chanson en tant que pratique spécifique s'est imposée dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers une représentation de la chanson en tant qu'« œuvre ». Elle a rompu avec le principe d'interchangeabilité (un air sur lequel on applique des paroles variables) lié à une culture majoritairement orale. La chanson est donc liée à la fixation écrite et au concept d'auteur-compositeur. Elle reste ancrée dans une pratique de l'interprétation, c'est-à-dire la mise en œuvre d'un texte. Cette interprétation est oralisée, à la fois vocale et, le cas échéant, gestuelle et scénique. Si la chanson est un objet fluctuant – elle n'a pas une forme définitive et immuable – elle conserve néanmoins une forme fixe minimale qui la rend reconnaissable malgré les substitutions mélodiques ou textuelles.

À partir de là, reste à élaborer une approche spécifique de la chanson populaire urbaine – « populaire » au sens où elle est répandue parmi le peuple, comme nous aurons l'occasion d'y revenir, et profondément territorialisée. En effet, la particularité du tango

---

<sup>42</sup> Stéphane Hirschi, Alain Vaillant, Elizabeth Pillet (dir.), *L'Art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.

<sup>43</sup> Par exemple les travaux menés par Catherine Rudent à l'OMF (Paris-Sorbonne) ; le séminaire "Histoire et théorie des chansons" organisé à Paris 1 Panthéon-Sorbonne (UMR « Esthétique des arts contemporains ») jusqu'en 2010 et des parutions collectives comme Gilles Bonnet (dir.), *La chanson populittéraire. Texte, musique et performance*, Paris : Kimé, 2013 et le numéro de la revue NRF « Littérature et chanson », n° 601, juin 2012.

<sup>44</sup> Sur la désaffection universitaire pour la chanson, voir Dutheuil Pessin : 2004 et Hirschi : 2008.

<sup>45</sup> Stéphane Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris : Nizet, 1995, p. 29.

chanté et du fado est que ces chansons sont apparues, comme la chanson réaliste française par exemple, dans les capitales industrielles de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la croisée du folklore, du théâtre musical, de la chanson traditionnelle, de la poésie populaire et de la poésie écrite, associant une culture du livre et une culture de la performance. En cela, elles invitent à dépasser le clivage oralité-écriture. Ce contexte urbain-moderne a rarement été abordé en ethnopoétique. À l'inverse, le domaine strict de la chanson tel que défini par Hirschi est trop restreint pour des chansons qui ont un fort ancrage populaire dans le quotidien des habitants de la ville encore aujourd'hui. Plus qu'un patrimoine, elles sont des « pratiques vives », chantées dans des cadres informels de Lisbonne et de Buenos Aires et très fortement ancrées dans l'imaginaire et dans la culture des habitants<sup>46</sup>. En outre, l'une comme l'autre ont été popularisées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et inscrites dans des pratiques chantées qui associaient la « chanson » telle que la définit Stéphane Hirschi et la « poésie chantée », soit des poèmes, écrits ou oraux, appliqués à des mélodies de façon interchangeable. Nous reviendrons sur ces anciennes pratiques encore mal connues et dont nous avons tenté d'esquisser un premier panorama dans notre dernier chapitre. Encore aujourd'hui, le fado comme le tango comptent un répertoire de chansons plus ou moins fixes, qui font généralement l'objet de pratiques spécifiques – le *tango-canción* à Buenos Aires et le *fado-canção* à Lisbonne – mais aussi de nombreuses mélodies auxquelles sont appliquées des paroles différentes, parfois préexistantes, parfois nouvelles, parfois préexistantes mais réappropriées par le chanteur en performance<sup>47</sup>.

Enfin, cette recherche bénéficie des nombreux travaux menés sur le tango et le fado dans leurs aires culturelles respectives<sup>48</sup>. Il existe en outre un nombre assez conséquent d'études universitaires sur le tango en France, comme en a témoigné le colloque organisé en

---

<sup>46</sup> Par exemple, même si les jeunes portègues ne fréquentent pas tous les cafés de Buenos Aires où se déroulent régulièrement des sessions de chanson tango, rares sont ceux qui ne connaissent pas quelques paroles d'Edmundo Rivero ou de Carlos Gardel. De même, bien que la jeunesse lisboète extérieure à la communauté du fado ne raffole pas nécessairement de cette chanson abondamment pratiquée soir après soir dans les cafés et restaurants dédiés aux sessions de fado, parfois perçue comme trop mélancolique ou surannée et lui préférant des cultures musicales « jeunes », tous connaissent des lieux, des paroles et des chanteurs. Ces deux chansons bénéficient d'une importante implantation populaire mais aussi d'un fort degré de présence dans la vie urbaine.

<sup>47</sup> Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Voix du Portugal*, traduit par Pascale de Mezamat [Multimédia multisupport], Paris : Cité de la Musique, 1997 ; « Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado », dans Joaquim Pais de Brito (dir.), *Fado: Vozes e Sombras*, Lisbonne : Museu Nacional de Etnologia e Lisboa '94 Capital Europeia da Cultura, 1994, p. 125-140 ; Gray : 2013.

<sup>48</sup> Travaux qui seront abondamment cités tout au long de cette thèse. Voir la bibliographie en fin de volume.

2011 à l'EHESS par Esteban Buch, Marina Cañardo et Sophie Jacotot<sup>49</sup>. En revanche, il n'existe à ce jour quasiment rien sur le fado dans champ universitaire français<sup>50</sup>. Ce travail est parti du constat d'une lacune dans les travaux sur ces chansons : les chercheurs concèdent l'importance accordée aux paroles dans ces deux genres<sup>51</sup>, mais rares sont, proportionnellement, les études menées sur les poésies chantées du tango et du fado. Les nombreux travaux consacrés au tango, en Argentine comme en France, se sont intéressés essentiellement à la musique et à la danse. Des auteurs ont travaillé plus spécifiquement sur la poésie et la chanson, mais principalement selon une approche centrée sur les textes, évacuant bien souvent les enjeux liés à la voix, au corps, à l'espace et à l'interaction du chanteur avec le monde environnant. Certains travaux portent une attention au poétique dans ses rapports avec la musique et la pragmatique, mais ils sont consacrés au tango de la « Vieille Garde » et au tango dit « savant » (*culto*) et non aux pratiques de la fin du XIX<sup>e</sup> et du tout début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. À l'inverse, si les ethnomusicologues et les musicologues abordent le tango à partir de la musique et de la performance, l'analyse des paroles, quand elle n'est pas absente, est souvent centrée sur des questions de rythme ou de communication, moins sensible aux questions poétiques et esthétiques et à la singularité d'un style. Quant au fado, longtemps négligé par les chercheurs portugais après le régime salazariste, il a fait l'objet d'un renouvellement critique depuis les années 1990, mais ici encore, les travaux consacrés aux questions poétiques sont rares. Surtout, comme nous l'avons rapidement évoqué, malgré la prégnance des discours sur les marges dans les deux traditions, il n'y a pas encore eu d'étude approfondie consacrée à la chanson marginale du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette thèse espère donc remplir un vide dans l'étude de la chanson des bas-fonds et dans les études françaises sur le fado et le tango et plus généralement sur la chanson urbaine fin-de-siècle non française.

---

<sup>49</sup> *Tango : Créations, identifications, circulations*, colloque international, 27-28 octobre 2011, Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Marina Cañardo, Sophie Jacotot, Esteban Buch (org.).

<sup>50</sup> La seule monographie française est un essai d'Agnès Pellerin, *Le fado*, Paris : Chandeigne, [2003] 2009 (2<sup>e</sup> édition revue et augmentée). Signalons la traduction en français de l'ouvrage de référence de Rui Vieira Nery qui va combler ce vide : Rui Vieira Nery, *Pour une histoire du fado*, Traduction et Edition française de Pierre Léglièse-Costa, avec la collaboration de Ana Côrte-Real, Paris : Editions La Différence, (à paraître, automne 2014). Tandis que plusieurs thèses ont été consacrées au tango en France, dont trois aux paroles, aucune thèse n'a été réalisée en France sur le fado à notre connaissance.

<sup>51</sup> D'après Salwa Castelo-Branco, « Les mots sont l'essence du fado. Les mots sculptés par la voix, métamorphosés en mélodies dans leur dialogue avec les guitares, plongent musiciens et public dans des émotions intenses en évoquant des lieux ou des vies, passées ou présentes, vies tracées par le fado ». Castelo-Branco : 1997 : 75.

<sup>52</sup> Voir par exemple Ramon Pelinski, « Dire le tango », *Etudes Françaises*, vol. 17, n° 3-4, 1981, p. 111-136 ; Oscar Conde (dir.), *Poéticas del tango*, Buenos Aires : Marcelo Héctor Oliveri, 2003 ; Eduardo Romano, *Las letras del tango, Antología Cronológica 1900-1980*, 5<sup>e</sup> édition, Editorial Fundación Ross, Santa Fe, 2007.

### 3. Vers une poétique comparée du fado et du tango : un « comparatisme différentiel<sup>53</sup> »

Si nous projetions, au moment de formuler ce projet de thèse, de comparer plusieurs genres chantés, notre étude s'est très rapidement réduite au tango et au fado, et cela pour plusieurs raisons. D'abord, la comparaison est particulièrement pertinente concernant ces deux genres urbains qui présentent de nombreux points de convergence : un même récit des origines marginales, un imaginaire du crime, de la prostitution et des bas-fonds analogue ; l'application d'une poétique canaille présentant plusieurs points de convergence, parfois même déroutante par la ressemblance que présentent certains textes de tango et de fado ; et un sentiment mélancolique dominant dans les pratiques actuelles. En outre, il s'agit dans les deux cas de traditions vivantes, vitalité qu'a sanctionnée leur élection successive au patrimoine immatériel de l'Unesco. Ensuite, pratiquement, notre connaissance de l'espagnol et du portugais nous permettait de travailler directement les textes dans la langue. Enfin, comme nous l'avons dit, peu de travaux avaient été consacrés au tango chanté en France, et aucun au fado. De plus, le rapprochement du tango et du fado a été continûment convié depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, aussi bien dans les discours de la critique que dans les pratiques artistiques. Pourtant, il n'avait pas encore fait l'objet d'un travail approfondi. Bien que notre légitimité à prendre en charge une étude sur des genres identitaires desquels nous sommes étrangère a pu nous interroger au tout début de cette recherche, qui plus est dans une perspective comparatiste, réitérant le point de vue surplombant de l'humaniste français(e) dominant(e), il nous paraît *in fine* intéressant d'effectuer cette comparaison depuis la France. Car si ces deux genres ne sont pas affiliés, et différent beaucoup au niveau musical, l'imaginaire littéraire et poétique qu'ils mettent en œuvre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se réfère dans les deux cas explicitement au modèle français. En effet, l'imaginaire des bas-fonds qu'ils ont en partage est largement inspiré des canons français. Les écrivains portugais et argentins de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont francophiles, lisent les écrivains français, se réfèrent souvent à Victor Hugo ou à Émile Zola, et ce n'est pas un hasard si le fado et le tango « canailles » ont des affinités avec la chanson réaliste française fin-de-siècle<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> L'expression est de Claude Calame. Voir Ute Heidmann (dir.), *Poétiques comparées des mythes : de l'Antiquité à la modernité, En hommage à Claude Calame*, Lausanne : Payot, 2003 ; et Dupont : 2010 : 12.

<sup>54</sup> Rappelons que la chanson réaliste française s'est fortement inspirée de la littérature réaliste et naturaliste, que des poètes écrivaient des chansons pour les artistes du café-concert, comme Yvette Guilbert chantant Jules Jouy, et que certains chanteur(se)s interprétaient des poèmes, comme Jean Richepin chanté par Theresa et Yvette Guilbert. Voir Dutheil-Pessin : 2004 et Hirschi : 2008.

- **Un rapprochement matérialisé dans les pratiques artistiques**

Déjà en 1910, certains artistes composaient des « fado-tango ». Vingt ans plus tard, A. Victor Machado, dans *Ídolos do Fado*, se révoltait contre cette hybridation du genre national avec la « mélodie importée d'Argentine », malvenue pour les puristes<sup>55</sup>. Cela n'empêchait pas le célèbre chanteur et parolier Joaquim Campos de composer quelques années plus tard un *Fado-Tango*, chanté par Amália Rodrigues mais renommé *Cansaço* car le titre ne lui plaisait pas<sup>56</sup>, et plus récemment, Carlos do Carmo de chanter la chanson *Dois Portos*, hommage commun à Buenos Aires et Lisbonne, « deux ports », accompagné à la guitare portugaise et au bandonéon. La jeune chanteuse de fado Cristina Branco est allée encore plus loin quand elle a réalisé en 2011 un album intitulé *Fado/Tango*, dans lequel elle chante des tangos et des fados mais aussi quelques chansons françaises, accompagnée entre autres des deux instruments emblématiques de ces deux genres, le bandonéon et la guitare portugaise. Elle explique ce choix par les ressemblances poétiques et émotionnelles entre ces deux genres urbains, notamment un fado traditionnel, le *Fado Menor Do Porto* (renommé *Não E Desgraça Ser Pobre*), dont elle dit qu'il s'agit d'un « vrai poème du fado », qui « s'approche vertigineusement du tango ». Le jeune chanteur Carlos Ribeiro a lui aussi chanté plusieurs tangos. De l'autre côté, plusieurs chanteurs argentins ont chanté des fados. Carlos Gardel a interprété plusieurs « fados », comme la chanson *Caprichosa* sous-titrée « fado », bien que cette catégorisation soit moins générique que symbolique. Il s'agit d'une chanson d'amour argentine adressée à une amante portugaise et au fado : « Au Portugal j'ai un nid / resté abandonné / où, si tu tends l'oreille / tu entendras toujours chanter un fado<sup>57</sup>. » Les ponts artistiques jetés entre ces deux chansons et les références mutuelles sont multiples et

---

<sup>55</sup> « Não somos daqueles que antipatizamos com o tango pela simples razão de gostarmos do Fado; porém, como portuguesas, não deixamos de deplorar ouvi-lo à mistura com o Fado, sobretudo quando cantado por os que se dizem fadistas. O cantor está no seu plenissimo direito de cantar o tango, o samba ou até a velha moidinha da 'Maria Cachucha'; mas, o que não tem direito é de flagelar os ouvidos dos que frequentam as casas reservadas a audições de Fado, e que só por este ali vão, com essa melopeia importada da Argentina. » A. Victor Machado, *Ídolos do Fado*, [1937], Lisbonne : INCM, 2012, p. 32-33. Nous remercions Régis Salado de nous avoir signalé cette information.

<sup>56</sup> Comme elle l'explique avant de l'interpréter dans une vidéo publiée sur internet. Disponible à l'adresse : [www.youtube.com]. Il est courant pour un chanteur de renommer un fado traditionnel qu'il a intégré à son répertoire, parfois en proposant de nouvelles paroles.

<sup>57</sup> « En Portugal tengo un nido / hasta ahora abandonado / donde, si escucha el oído / siempre oirás cantar un fado. » Enregistrement et paroles disponibles sur youtube à l'adresse : [www.youtube.com].



diversifiées, comme en témoignent aussi le festival indépendant de fado et de tango organisé à Buenos Aires en 2012<sup>58</sup> ou le film *Fados* de Carlos Saura.

- **Une comparaison convoquée par la critique mais jamais développée**

Le rapprochement entre le tango et le fado est en outre régulièrement convoqué par la critique et les chercheurs, comme nous l'avons vu chez J. Pais de Brito ou J. Bocquet. Pour donner un exemple récent, Lila Ellen Gray dans sa remarquable étude ethnomusicologique sur le fado parue en 2013 signale au sujet du récit des origines du fado que « le fado partage des récits de légitimation sociale et de mobilité « vers le haut » avec plusieurs genres musicaux populaires (par exemple le jazz, le tango, le samba) »<sup>59</sup>. Plusieurs auteurs ont entrepris de comparer le tango et le fado en relation avec d'autres genres populaires identitaires. Nous avons déjà mentionné la modélisation proposée par C. Marcadet en 2006 qui embrasse le fado, le tango, le blues, le calypso, le samba et le rebetiko. En 1998 une thèse coécrite par E. N. Baião et C. Heidrich à l'université Humboldt de Berlin, intitulée « Fado, Samba, Flamenco et Tango comme symboles de l'identité nationale », élaborait déjà une chronologie commune à ces genres où se succédaient des origines hybrides dans des quartiers défavorisés, une ascension sociale, une manipulation politique sous des régimes dictatoriaux, une apogée puis un basculement dans l'exploitation touristique et la massification<sup>60</sup>. D'autres projets à rapprochements multiples se sont intéressés de façon synchronique aux émotions exprimées dans ces chansons mélancoliques. Ces études se sont plutôt placées du point de vue de la « musique du monde » (*world music*), renforçant ce faisant l'unification de ces genres dans un « domaine » commun, parfois au point de les standardiser et d'en exagérer les ressemblances au détriment des particularismes, ou à l'inverse, en les accolant sans réellement les confronter les unes aux autres. C'est là nous semble-t-il la limite d'un livre comme *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans le blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...* dont les points de suspension en disent long sur l'effet

---

<sup>58</sup> Voir la présentation du festival et l'élaboration d'une histoire des relations entre les deux genres sur le site internet du festival : [<http://festivalfadoytango.com/fado-y-tango>].

<sup>59</sup> « *As such, fado shares narratives of social legitimation and upward "mobility" with numerous popular music genres (e.g., jazz, tango, samba).* » Gray : 2013.

<sup>60</sup> Eunice Noémia Baião et Constantino Heidrich, *Fado, samba, flamenco e tango como símbolos de identidade nacional : um estudo comparativo das origens e dos contextos sociais que marcaram a sua evolução* [Texte photocopié], Tese Lic. Tradução Alemão, Português e Espanhol, Univ. Humboldt de Berlin, Berlin, 1998.

d'homogénéisation que peut produire une étude aussi vaste<sup>61</sup>. Différents genres y sont réunis, mais pas comparés (au sens fort de « comparer », identifier des convergences mais aussi des spécificités). L'universalisme présupposé semble aller de soi. Nous en retenons la belle citation de Jean During qui aurait pu servir d'exergue à cette thèse : « La nostalgie est un désir qui, paradoxalement, n'est pas tendu vers l'avenir, mais vers le passé, ou plutôt vers la représentation d'une origine<sup>62</sup>. »

- **Comparer sans uniformiser**

Notre défi était de montrer des convergences entre le tango et le fado chantés, des filiations dans les représentations et les affects qu'ils mettent en jeu ainsi que dans les discours dont ils font l'objet depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rattachés à des imaginaires apparentés de la ville, du populaire, mais aussi de la voix et de la parole, tout cela sans les uniformiser. Nous avons opté pour un rapprochement par parallèles : nous alternerons entre les deux genres, qui seront, au sein de chaque partie, traités séparément, mais confrontés régulièrement dans les introductions et transitions de parties et de sous-parties pour soulever les gains ou les limites de la confrontation. À chaque fois, une démarche similaire sera appliquée à l'un et à l'autre, tour à tour. À plusieurs endroits, les trouvailles faites sur l'un ont permis de mettre en lumière des éléments chez l'autre, ou au contraire des divergences. Malgré un imaginaire partagé, il s'agit de deux chansons très différentes, liées à des espaces et des histoires propres, et correspondant à des styles et des valeurs spécifiques. Il a fallu faire jouer les rapprochements en conservant à chacune son intégrité. Ajoutons que nous avons préféré alterner et procéder par « blocs » pour faciliter la lecture : passer sans cesse de l'un à l'autre, nous l'avons expérimenté, aurait compliqué la lecture et empêché de rendre compte de mouvements généraux, de ruptures ou de transformations.

Nous avons saisi chacun des deux genres au moment de leur apparition dans la ville, des premiers discours et mises en récit de leur histoire. Les dates choisies correspondent à ce que la critique traditionnelle considère comme les deux premières périodes, celle des « bas-fonds » et celle du premier élargissement, que nous proposerons, dans les deux cas,

---

<sup>61</sup> Demeuldre Michel (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...*, Paris : L'Harmattan, 2004.

<sup>62</sup> Jean During, « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », dans Demeuldre : 2004 : 140.

d'articuler voire même d'inverser : première implantation et premiers rapprochements avec le monde des « bas-fonds ». Elles sont légèrement décalées dans le temps : Lisbonne et le fado seront traités de 1840 à 1900, et Buenos Aires et le tango de 1880 à 1910, avec des débordements avant et après ces dates puisque, bien entendu, les éléments que nous aborderons ne sont pas des évènements ni composés de ruptures brutales, mais des processus, parfois irréguliers.

Nous examinerons d'abord le Grand Récit du tango et du fado, structurant dans les discours ordinaires et dans les travaux universitaires (CHAPITRE 1). L'absence de traces du tango et du fado des marges et le statut des témoignages sur les « bas-fonds » sera l'objet de la seconde partie. Nous opposerons à cette fuite des documents les signes d'une apparition dispersée et diversifiée de ces deux genres à Buenos Aires et à Lisbonne au XIX<sup>e</sup> siècle, invitant à fragmenter le récit des origines (CHAPITRE 2). Dans un troisième temps, nous replacerons les « témoignages » sur les chansons et danses des bas-fonds dans leur contexte culturel et idéologique, en montrant qu'ils sont propres à la façon dont les élites se sont représentées les marges et la débauche à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous observerons qu'un « imaginaire des bas-fonds » a été fixé dans la littérature et la chanson à cette époque, posant les termes de ce qui allait devenir l'imaginaire du tango et du fado (CHAPITRE 3). Nous identifierons en effet dans la quatrième partie les premiers discours ayant imposé un rapprochement entre le tango et le fado d'un côté et le monde des « bas-fonds » de l'autre et les premiers récits des origines de ces deux genres urbains (CHAPITRE 4). Enfin nous reviendrons sur la question des paroles chantées à partir des nouvelles hypothèses acquises dans les chapitres précédents et verrons qu'elles conduisent à aborder différemment les chansons des bas-fonds. Nous analyserons alors les premières mises en œuvre d'une poétique « canaille » dans les chansons tango et fado à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (CHAPITRE 5).

# Chapitre 1 (préambule)

## Le Grand Récit des origines, des marges au patrimoine immatériel

### Introduction

Qui s'intéresse au tango argentin et au fado portugais n'échappe pas au récit des origines commun à ces deux traditions. Telle en est la trame : le fado et le tango seraient apparus au XIX<sup>e</sup> siècle, dans les quartiers périphériques de Lisbonne et de Buenos Aires<sup>63</sup> respectivement, inventés par les marginaux de ces deux capitales – prostituées, voyous, criminels, marins, ouvriers dévoyés et vagabonds – lorsqu'ils se rassemblaient dans les tavernes, bordels, bastringues et cafés des quartiers malfamés. Ces nouvelles expressions combinant danse, musique et chanson, propres à ces groupes exclus, auraient véhiculé l'expérience urbaine singulière de ces communautés et renforcé leur cohésion sociale. Ensuite, ces pratiques « canailles », appelées tango *canyengue* en espagnol argentin et fado *canalha* en portugais, seraient « sorties des bas-fonds » et auraient été adoptées par le reste de la société. C'est là, en substance, le parcours du tango et du fado « des bas-fonds au centre ». Les étapes qui composent ce récit reposent sur un schéma narratif ternaire prototypique, décomposable ainsi : bas-fonds (situation initiale) ; processus de normalisation

---

<sup>63</sup> Notre étude porte sur le tango à Buenos Aires, bien que Montevideo (Uruguay) soit aussi considérée comme la ville d'origine du tango et qu'on parle à ce titre de tango *rioplatense* (de la région du Rio de la Plata) pour inclure ces deux villes dans une dénomination commune. Ce sont donc uniquement les discours argentins qui font l'objet de ce préambule.

(transformation) ; centralité (situation finale, résultat)<sup>64</sup>. Il est le pendant narratif de la modélisation décrite en introduction. Ces récits<sup>65</sup> sont étonnement similaires. L'analogie des « itinéraires » de ces chansons urbaines, des marges au centre-ville, a du reste été repérée par quelques chercheurs<sup>66</sup>, mais le récit qui donne forme à ces parcours n'a pas encore été, à notre connaissance, analysé en tant que tel. Au sein de chacune des traditions, cette intrigue se retrouve dans la grande majorité des discours retraçant l'histoire des deux pratiques, des discours « ordinaires » des *fadistas* et des *tangueros* – musiciens, poètes, chanteurs, danseurs, professionnels et amateurs – aux discours « savants » des ouvrages de divulgation, dictionnaires et travaux académiques, en passant par les nombreux sites internet et *blogs* dont les rédacteurs<sup>67</sup> sont plus ou moins experts, les textes institutionnels, muséologiques et patrimoniaux, sans parler des brochures touristiques et des nombreux produits dérivés, des discours des médias, de l'iconographie et des films. Elle est également énoncée dans les paroles de chanson elles-mêmes. La répétition du même schéma narratif dans ces différents régimes de discours est même frappante. Un consensus règne sur la question des contextes d'émergence de ces deux genres : du musée au café en passant par les livres d'histoire, tous

---

<sup>64</sup> Séquence narrative ternaire exposée par Laetitia Gonon, dans Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse française du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 59. Les outils d'analyse du discours et de narratologie mobilisés dans cette thèse proviennent en partie de cet ouvrage.

<sup>65</sup> La question des « origines » de ces genres poético-musicaux est généralement abordée selon deux angles. Le terme d'« origine » est tantôt utilisé pour désigner les influences formelles dont le genre dérive : il interroge alors les différentes formes dont ces deux pratiques sont la synthèse (la métaphore de la « paternité » est dans ce cas très fréquente) ; et tantôt utilisé pour identifier les premières pratiques locales et la communauté à laquelle est attribuée l'invention du genre dans sa version « territorialisée » (la métaphore de l'enracinement est alors souvent convoquée). Pour clarifier notre propos, nous précisons lorsqu'il est question d'« origine » au sens d'*influences* et non au sens de *création*. Nous avons pris le parti de ne pas aborder la question des origines-influences du tango et du fado. On se reportera à ce sujet aux nombreux ouvrages qui portent sur ces questions encore vivement débattues aujourd'hui. Pour le fado, on pourra consulter les deux références qui s'opposent : José Alberto Sardinha, *A Origem do Fado*, Vila Verde : Tradisom, 2010 ; Rui Vieira Nery, *Para uma historia do fado*, Lisbonne : Público, 2004 (premier chapitre). Pour le tango, la référence reste la publication collective sur support multimédia de l'Institut de Musicologie Carlos Vega : Jorge Novati (dir.), *Antología del tango rioplatense, Vol. 1, Desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires : Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", [1980] 2008. Voir aussi le texte de Pablo Kohan tiré d'une conférence sur l'apport controversé du musicologue Carlos Vega dans les années 1930 : Pablo Kohan, « Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango », accessible en ligne sur le site de l'Université de Buenos Aires à l'adresse : [www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar) [consulté le 5-08-2014 pour la dernière fois].

<sup>66</sup> Comme nous l'avons vu en introduction.

<sup>67</sup> Nous ne disons pas « auteurs » car l'autorité des contenus des sites Internet n'est pas toujours évidente. On pourrait reprendre la formule adoptée par J. Cheyronnaud : « l'instance auctoriale responsable de la textualité et garante des contenus assertés ». Jacques Cheyronnaud, « Le genre artistique comme théorisation. Le Grand Récit du music-hall », dans Jacques Cheyronnaud et Emmanuel Pedler (dir.), *Théories ordinaires*, Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013, p. 173. L'usage que fait J. Cheyronnaud de la notion de « Grand Récit » pour parler de la mise en récit du music-hall et les analyses qu'il en donne font singulièrement écho aux hypothèses développées ici. Les pistes et méthodes qu'il propose permettraient d'approfondir certains points. Une analyse des entrées « tango » et « fado » dans les dictionnaires spécialisés reste par exemple à faire afin d'explorer ces récits dans leur forme « intermédiaire ».

les discours, chacun avec son vocabulaire spécifique, racontent la même histoire, qui commence dans les bas-fonds de la capitale. Or cette histoire est déterminante dans les représentations collectives et individuelles de ces deux pratiques.

Ce préambule propose de mettre au jour l'omniprésence de ce récit des origines dans les discours contemporains et son efficacité dans les pratiques actuelles. Nous voudrions montrer la circulation des différents types de discours sur les origines : écrits des spécialistes, discours ordinaires et discours des chansons<sup>68</sup>. Les reconstitutions historiques sont illustrées par l'iconographie et les paroles des chansons, voire déduites de celles-ci. Les chansons renvoient aux chansons précédentes par des opérations de reprise, de réécriture et de citation intertextuelle. Les romanciers citent ces chansons, ou en inventent au sein de leurs fictions, et les historiens citent les romans. Les sites internet se copient et se répètent, plagiant les ouvrages faisant autorité. Parmi les amateurs, certains, très érudits, sont au fait des parutions académiques et collectionnent les ouvrages de toutes sortes, les disques et les objets<sup>69</sup>. Enfin, les commissions patrimoniales, par exemple celles qui ont été mises en place ces dernières années pour obtenir l'inscription du tango puis du fado à la liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité de l'Unesco, rassemblent des universitaires, des acteurs politiques mais aussi des chanteurs, musiciens et danseurs reconnus, qui objectivent leur statut de « détenteurs » d'un patrimoine, pour reprendre les termes utilisés dans les textes de ces commissions, et affermissent leurs discours sur les origines dans les médias et au sein des communautés<sup>70</sup>. Loin d'être cloisonnés, les discours s'échangent, s'empruntent et se commentent d'une instance énonciative à une autre<sup>71</sup>. Nous commencerons donc par exposer

---

<sup>68</sup> Nous distinguerons les discours tenus dans la tradition, notamment dans les paroles de chansons, des discours portés sur la tradition que sont les discours ordinaires. Cette circularité donne raison à Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud quand ils invitent à « se déprendre [de] l'opposition courante entre savant et ordinaire [qui] doit être sérieusement revisitée ». Jacques Cheyronnaud et Emmanuel Pedler, « Penser les théories ordinaires », dans Pedler et Cheyronnaud : 2013 : 15.

<sup>69</sup> Notes de terrain, 2008-2013.

<sup>70</sup> Ce que Barbara Kirshenblatt-Gimblett appelle le rapport « métaculturel » des individus à leurs pratiques culturelles. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Intangible Heritage as Metacultural Production », *Museum International*, 2004, n° 221-222, p. 52-65. Chiara Bortolotto de son côté parle de « conscience patrimoniale », soit « un regard éloigné et objectivant [des acteurs] sur leurs pratiques culturelles ». Chiara Bortolotto, « Le trouble du patrimoine culturel immatériel », dans Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel, Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011, p. 30. Bien entendu, les *fadistas* et *tangueros* n'ont pas attendu l'intervention de l'Unesco pour objectiver leurs pratiques : depuis le début, les acteurs mettent en récit leur propre pratique notamment dans des chansons métadiscursives. Mais nous pouvons noter, dans le cas récent du fado, une intensification des discours légitimes prescrits par les porteurs du Patrimoine Culturel Immatériel parmi les acteurs des communautés.

<sup>71</sup> Ce phénomène est particulièrement fort à Lisbonne où l'interconnaissance et le bouche à oreille jouent un rôle important. Ainsi, deux des ouvrages de référence sur le fado, *Para uma Historia do Fado* de Rui Vieira Nery (2004) et *As Origens do Fado* de José A. Sardinha (2010), qui s'opposent sur la question des influences dont

quelques occurrences de ce Grand Récit<sup>72</sup> fédérateur. C'est son actualité qui nous intéresse ici : nous voudrions montrer que la mise en récit des origines du tango et du fado est commune aux deux traditions et aux différents discours au sein de ces deux traditions, et combien il est persistant et opératoire. Nous verrons d'abord la constance du schéma narratif dans les travaux universitaires et la périodisation qui en résulte. Nous aborderons ensuite les discours savants des ouvrages de divulgation et des instances institutionnelles et patrimoniales. Dans un troisième temps, nous analyserons quelques exemples de discours ordinaires tenus par les praticiens des communautés *fadistas* et *tangueras* et leur incorporation dans les pratiques. Enfin, nous verrons comment ce récit est intégré dans les paroles de chansons. Nous naviguerons ainsi des théories savantes aux « théories ordinaires »<sup>73</sup>, des écrits des spécialistes aux prescriptions et discours légitimes et légitimants des institutions et aux paroles et corporités des praticiens, et de l'académique au traditionnel, afin de rendre compte de la perméabilité des discours qui émaillent l'imaginaire collectif.

## **I. La permanence du récit des origines dans les travaux universitaires**

Le modèle « des marges au centre-ville » organise une très grande partie des travaux universitaires consacrés au tango et au fado, des travaux fondateurs aux plus récents. Il constitue le principal ressort de la périodisation historique. Sa trame narrative efficace est presque unanimement admise par les chercheurs. Autrement dit, le récit des origines fait

---

dérive le « genre national », ont été assidûment commentés et débattus au sein des communautés *fadistas*. A Buenos Aires, la plupart des danseurs et chanteurs interrogés avaient lu un ouvrage savant sur le tango, académique ou de divulgation.

<sup>72</sup> Expression consacrée par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne* (1979) pour critiquer l'ambition totalisante des récits de la modernité. Nous employons ici l'expression dans un sens plus restreint puisque les récits dont il s'agit concernent uniquement le champ des pratiques poético-musicales urbaines et qu'ils ne remontent, pour ceux qui nous concernent, qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais du fait de leur répétition et de leur présence dans des aires culturelles variées, ils représentent sans doute un type de Grand Récit de la modernité appliqué à la culture populaire urbaine, notamment dans les ambitions de modélisation universalisantes évoquées plus haut (introduction). Pour alléger le texte nous écrivons Grand Récit, sans guillemets.

<sup>73</sup> Pedler et Cheyronnaud : 2013 : 8-9.

partie intégrante de l'histoire officielle<sup>74</sup> du tango et du fado. Les universitaires ne renient pas le Grand Récit, bien au contraire : on retrouve sous leur plume le même canevas narratif, mais aussi des stéréotypes qui lui sont associés, et d'un point de vue stylistique, des procédés de fictionnalisation<sup>75</sup> empruntés aux sources littéraires et poétiques.

Nous prendrons pour exemple quelques travaux récents qui montrent la persistance du récit dans les études actuelles, puis nous remonterons, dans un second temps, aux études fondatrices qui font partie de la bibliographie de référence et font encore aujourd'hui autorité dans l'histoire des deux genres. Il faut signaler que toute une partie des études classiques sur le fado et le tango a été réalisée par des chercheurs non universitaires, mais bénéficiant d'une caution suffisante en tant que spécialistes pour que les universitaires s'appuient sur ces études et les prennent en compte dans leurs recherches au même titre que les travaux académiques. Les écrits universitaires et non universitaires sont en outre réunis dans les bibliographies de référence. Nous les aborderons donc ensemble dans cet état des lieux<sup>76</sup>.

## 1. Persistance du récit dans les recherches sur le tango

### a. Dans les travaux actuels

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous devons constater l'actualité du récit des bas-fonds dans les travaux universitaires récents sur le tango. Ainsi dans son article sur les pratiques de tango *queer* (2009) publié dans la revue d'ethnomusicologie *Sibetrans*, Sofia Cecconi analyse la façon dont les nouvelles générations de danseurs ont réussi à dépasser l'image du tango « conservateur, machiste et réactionnaire » qui prédominait depuis les années 1960 par les pratiques de tango *queer*. Avant d'analyser les performances, elle

---

<sup>74</sup> C'est ainsi que Hugo Lamas et Enrique Binda désignent l'histoire légitime, celle qui est produite et reconnue par les universitaires et les chercheurs indépendants qui font autorité sur le genre. Hugo Lamas et Enrique Binda, *El tango en la sociedad porteña, 1880-1920*, Buenos Aires : Héctor Lorenzo Lucci, 1998.

<sup>75</sup> Genette analyse les « procédés de fictionnalisation » à l'œuvre dans les récits « factuels ». Il observe par ailleurs les interactions possibles entre les « régimes factuel et fictionnel du récit », ou comment des procédés de fictionnalisation a priori propres à la fiction sont employés dans les récits factuels, mais aussi comment ces deux régimes peuvent coexister dans le même récit. Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », dans *Fiction et Diction*, Paris : Seuil, 1991, p. 65. Voir également Gérard Brey (dir.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel, Vol. 2 : Monde luso-hispanophone*, Besançon/Paris : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007 ; et Gonon : 2012 : 34.

<sup>76</sup> Nous avons choisi cependant d'aborder séparément les essais qui ne se réclament pas de méthodes scientifiques. Voir ci-dessous.



rappelle quelques étapes de l'histoire du tango à Buenos Aires afin de contextualiser l'apparition de ces nouvelles pratiques « dissidentes » qui remettent en question les rôles genrés et hétéronormatifs du bal traditionnel :

Le tango surgit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans les "marges"<sup>77</sup> de Buenos Aires, une zone frontalière où la ville se perd dans l'immensité de la *pampa*<sup>78</sup>, encore perçue comme une terre inculte et sauvage. C'est dans ce territoire liminaire du "faubourg"<sup>79</sup>, associé à la criminalité, la prostitution et la "mauvaise vie" et peuplé de bordels et de tavernes fréquentées par des soldats démobilisés, des ouvriers des abattoirs, des *compadritos*<sup>80</sup>, des immigrés, des "tapettes"<sup>81</sup>, des proxénètes, des travestis, des prostituées, des "invertis" et des "dandys" des classes aisées<sup>82</sup> qu'émerge le tango, expression des bords, musique festive chargée de connotations picaresques, aux petits couplets pornographiques célébrant la sexualité et la rencontre amoureuse<sup>83</sup>.

Cecconi synthétise les propositions successives des chercheurs qui font autorité sur l'histoire du tango, auxquels d'ailleurs elle se réfère<sup>84</sup>. Elle réinvestit le récit des origines, mais aussi une série de figures types, de stéréotypes associés aux « marges » comme la célébration de sexualités illicites dans les chansons, et un vocabulaire, qu'elle inscrit parfois entre guillemets pour le maintenir à distance, par exemple l'expression « invertis » qui désigne à l'époque des hommes efféminés, propres à l'imaginaire de cette « expression des bords ».

---

<sup>77</sup> Selon les contextes, nous traduirons le terme « *orillas* » soit par « rives », quand l'auteur désigne précisément les zones bordant les fleuves de la ville, en considérant qu'historiquement les rives des fleuves qui entouraient et traversaient Buenos Aires étaient des zones marginalisées ; soit par « marges » quand le terme est utilisé dans son sens plus large pour désigner les espaces marginalisés de la ville. Les guillemets sont dans le texte original.

<sup>78</sup> Campagne de l'intérieur des terres.

<sup>79</sup> Nous traduirons toujours *arrabal* par « faubourg ».

<sup>80</sup> Nous avons choisi de garder le terme *compadrito* en espagnol car il est difficilement traduisible dans sa singularité, mais aussi pour en souligner l'usage dans les textes. Le type du *compadrito* est à Buenos Aires ce que le « voyou » est à Paris au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, puis son successeur, l'« apache » au tournant du siècle.

<sup>81</sup> Traduit *maricas*, terme familier pour désigner un homme efféminé ou homosexuel. L'expression « tapette » dans l'argot du XIX<sup>e</sup> siècle désigne un homosexuel. Voir Charles Virmaître, *Dictionnaire d'argot fin-de-siècle*, Paris : A. Charles, 1894.

<sup>82</sup> L'expression *niños bien* désigne des jeunes hommes de bonne famille fêtards et turbulents, parfois violents, qui fréquentent la bohème et s'encanaillent dans les bas-fonds. Nous traduirons par « dandys » faute de mieux.

<sup>83</sup> « *El tango surge hacia fines del siglo XIX en las "orillas" de Buenos Aires, una zona fronteriza en la que la ciudad se desdibujaba hacia la inmensidad de la pampa, aún percibida como una tierra indómita e inculta. En este territorio liminar del "arrabal", asociado con la delincuencia, la prostitución y la "mala vida", y poblado de prostíbulos y tabernas frecuentados por soldados desmovilizados, trabajadores de los mataderos, "compadritos", inmigrantes, "maricas", proxenetas, travestis, prostitutas, "invertidos" y "niños bien" pertenecientes a las clases acomodadas, emerge el tango, una expresión de los bordes, una música festiva cargada de connotaciones picarescas, con letrillas pornográficas que celebraban la sexualidad y el encuentro amoroso.* » Sofia Cecconi, « Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente », 2009, Revista Transcultural de Música (TRANS), n° 13. Publié en ligne à l'adresse : sibetrans.com [consulté le 5-7-2014 pour la dernière fois]. Sans pagination.

<sup>84</sup> Elle cite notamment Rossi (1926) ; Matamoro (1971) ; Salas (1986) ; les deux premiers tomes des ouvrages collectifs des éditions Corregidor sur l'*Histoire du tango* (1976 et 1977). Voir Cecconi : 2009, notes 10 et 11.

Ce récit fonde son analyse du renouvellement des pratiques contemporaines. En effet, Sofía Cecconi répète plus loin que cette histoire fait du « premier tango » une « expression des bords, tant au niveau moral, social que sexuel »<sup>85</sup> : cette histoire marginale détermine donc la signification (le sens ou les valeurs assignables), elle atemporelle, du tango. Cela lui permet d'établir une continuité avec les pratiques actuelles de tango *queer* :

D'une certaine manière, la proposition du *tango queer* actuel reprend ou renouvelle la dissidence originaire du tango, celle qui avait lieu dans le bordel, où les corps "abjects" de prostituées, malfaiteurs et tapettes s'unissaient entre eux et avec les corps légitimes des dandys qui, temporairement, quittaient leur position et franchissaient les interdits<sup>86</sup>.

Aux yeux de certains protagonistes, cette « réappropriation de l'origine "maudite" du tango » donne une légitimité à leur pratique actuelle puisqu'elle renoue avec l'« origine mythique » du genre<sup>87</sup>. Le récit des origines dans les bas-fonds est ainsi présenté par la chercheuse d'abord comme une réalité historique, puis comme une grille d'interprétation des pratiques contemporaines, et enfin comme un « mythe » intériorisé par les danseurs d'aujourd'hui et à l'aune duquel ils objectivent leurs pratiques<sup>88</sup>.

Entre la marginalité première et la dissidence actuelle, Sofía Cecconi introduit une phase d'acceptation du tango dans les classes moyennes et supérieures et de standardisation du genre (*adecentado*). La « revitalisation » du tango qu'observe Cecconi consisterait donc à renouer avec les pratiques marginales originelles – ce qu'elle appelle « le passé *queer* du tango » – et à retrouver le sens des premières performances<sup>89</sup>.

Sofía Cecconi s'inscrit dans le sillage des travaux de Marta Savigliano (1995) sur le tango *queer*. Selon cette chercheuse aussi, le tango a été inventé par un groupe social exclu dont les « protagonistes » étaient « entassés dans les taudis de la périphérie urbaine » (*characters lumped together in the slummish outskirts of the city*). Le tango, « combinaison de ressentiment amer, de pessimisme ironique, de nostalgie sensuelle, de colère mélodramatique », exprimait alors par la danse, le chant et la musique les conflits et

---

<sup>85</sup> Una « expresión de los bordes, tanto moral, social como sexualmente hablando ». Cecconi : 2009.

<sup>86</sup> « De algún modo, entonces, la propuesta del "tango queer" actual retoma o reedita la disidencia originaria del tango, aquella que tenía lugar en el prostíbulo, donde los cuerpos "abyectos" de prostitutas, malevos y maricas se cruzaban entre sí y con los cuerpos legítimos de "niños bien" que, por un rato, se desplazaban de esa posición para traspasar las fronteras de lo permitido. » Cecconi : 2009.

<sup>87</sup> « Esta idea de retomar aquel origen "maldito" del tango » / « origen mítico del género ». *Ibid.*

<sup>88</sup> Voir la suite de l'article. *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

désillusions de ces marginaux. Ces fonctions premières ont été, ici aussi, transposées dans une esthétique : comme l'explique M. Savigliano, le tango « véhicule les tensions sociales présentes au moment de la naissance du tango<sup>90</sup> ». À partir de 1910 le tango a connu une popularité internationale et un succès de scandale et a été « poli » et « raffiné » alors qu'il « se frayait un chemin des taudis et des bordels des ports sud-américains aux cabarets et salles de danse des classes supérieures locaux et de Paris, Londres et New York »<sup>91</sup>. Elle allègue donc les épisodes successifs de l'intrigue « des bas-fonds au centre ». Sur ces bases, l'auteure analyse les « performances de genre » (*gender performances*) ultérieures du tango comme la reproduction ritualisée (*reenactment*) de ces liaisons interdites originelles. Savigliano analyse déjà la façon dont les rôles masculins et féminins stéréotypés des bas-fonds sont structurants dans les pratiques contemporaines et font l'objet d'identifications et de jeux de la part des acteurs<sup>92</sup>.

Le second exemple illustrant la persistance du Grand Récit dans les études universitaires récentes provient de la thèse de Gabriela C. Rodriguez sur les paroles de tango (2011)<sup>93</sup>. L'auteure étudie les paroles du tango « marginal » dans une perspective sociocritique. Pour elle aussi, « la principale expression culturelle argentine » puise ses racines dans les lupanars et les bistrotiers des quartiers malfamés fréquentés par des groupes marginalisés<sup>94</sup>. Elle s'appuie sur la périodisation canonique pour distinguer une première étape « préhistorique », orale et marginale, et une deuxième étape d'institutionnalisation, de normalisation et d'expansion du genre. Cette transformation correspond aussi d'après elle à un passage à l'écriture<sup>95</sup>. Nous retrouvons le modèle « des bas-fonds au centre » et ses corollaires annoncés en introduction. La même trame narrative et les mêmes étapes fixées sous-tendent son étude. Gabriela Rodriguez note que si « nombreuses sont les "légendes" qui déterminent les origines du tango, toutes les spéculations le situent dans un lieu clef de

---

<sup>90</sup> Marta E. Savigliano, « Whiny Ruffians and Rebellious Broads : Tango as a Spectacle of Eroticized Social Tension », *Theatre Journal*, 1995, vol. 47, n°1, p. 83.

<sup>91</sup> Savigliano : 1995 : 83-84.

<sup>92</sup> Savigliano : 1995.

<sup>93</sup> À notre connaissance, c'est la seule thèse française consacrée à l'étude des paroles du tango « marginal ». La perspective adoptée diffère néanmoins de la nôtre, comme nous le verrons. Gabriela Rodriguez, *Construction d'une identité dans les paroles de tango : genèse et formes contemporaines*, Thèse de Doctorat, IRIEC - Institut de Recherche Intersite Études Culturelles, Université Toulouse le Mirail, 2011. Thèse déposée en ligne à l'adresse : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00640819>.

<sup>94</sup> Rodriguez : 2011 : 23.

<sup>95</sup> Rodriguez : 2011 : 34.

Buenos Aires : le bordel »<sup>96</sup>. Ce consensus historiographique lui sert de point d'appui : elle reconstitue à son tour les premières pratiques marginales. La nouveauté de sa proposition se situe à un autre niveau : remédier à la marginalisation du premier tango chanté effectuée par la critique du xx<sup>e</sup> siècle, qui a, d'après l'auteure, dénigré ce dernier au titre de pratique mineure, par comparaison avec la sophistication des tangos lettrés composés lors de la première expansion du tango. G. Rodriguez entend redonner sa légitimité au moment fondateur du genre<sup>97</sup>. Elle s'appuie donc sur le même canevas et la même chronologie que les études classiques, ce sont les valeurs attachées à chaque période qu'elle redistribue<sup>98</sup>.

## b. Dans les travaux de référence

Les chercheurs du xx<sup>e</sup> siècle, universitaires et non universitaires, ont perpétué successivement le récit des origines dans les bas-fonds, tel qu'il a été fixé par les premiers auteurs de monographies historiques sur le tango, en particulier Hector et Luis Bates en 1936 dans *La Historia del tango*<sup>99</sup>. Bien que Vicente Rossi (1926) ait inauguré la théorie de l'invention de la milonga puis du tango dans les quartiers de prostitution<sup>100</sup>, les bastringues et les maisons closes de Montevideo et de Buenos Aires, c'est dans l'ouvrage d'Hector et Luis Bates que se trouve la première recomposition historique du tango et la première mise en récit des pratiques de tango, des « origines » dans les bas-fonds aux salons portègnes. Leur ouvrage, qui est le résultat d'une série d'émissions radiophoniques animées par les deux journalistes, est resté une référence constante dans les études des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles. La périodisation qu'ils ont proposée a été reprise par quasiment tous les spécialistes<sup>101</sup> : un

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Rodriguez : 2011 : 40.

<sup>98</sup> Nombreux autres exemples de la prégnance de ce récit dans les recherches actuelles sur le tango pourraient être donnés, dans un continuum qui va de formulations concrètes et détaillées, mises au service d'une reconstitution historique, à des formulations abstraites, où les origines marginales sont évoquées comme une essence du tango.

<sup>99</sup> Les principaux auteurs à avoir fixé le récit historique des bas-fonds sont : Bates (1936) ; Matamoro (1971 et 1982) ; les auteurs des deux premiers tomes des ouvrages collectifs dédiés à l'histoire du tango aux éditions Corregidor (*La Historia del tango*, 1976 et 1977) ; Salas (1986) ; Gobello (1995) ; Jiménez (1998).

<sup>100</sup> Les *cuartos de chinas*, quartiers des prostituées bon marché, auxquels V. Rossi attribue, avec les salles de danse des Noirs de Montevideo (*academias*) et les bastringues (*peringundines*) des rives, la « paternité » de la milonga et de son dérivé, le tango *rioplatense*. Vicente Rossi, *Cosas de negros. Los origenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*, Córdoba : Imprenta Argentina, 1926.

<sup>101</sup> J. S. Tallón (1959/1964) ; B. Matamoro (1971 et 1982) ; J. B. Rivera (1976) ; J. Gobello (1976 et 1997) ; R. Pesce (1977) ; R. Selles (1977) ; J. Novati et I. Cuello (1980) ; H. Salas (1986) ; M. Savigliano (1995) ; G. Jimenez (1998), entre autres.

moment de gestation et d'hybridation (1870-1880), une première étape de différenciation parmi les marginaux (1880 à 1900) où le tango est joué, dansé et parfois chanté dans les bordels, les bastringues et les lieux de « mauvaise vie », et une seconde étape de diffusion (1900 à 1915), communément appelée la Vieille Garde (*Guardia Vieja*), où le tango sort de la « clandestinité », est adopté par les élites dans les bals de salon puis par la société dans son ensemble et est intégré dans des productions culturelles variées comme le théâtre, le marché des partitions musicales et l'industrie du disque, après une « purification » de la musique et des paroles. Le même récit organise une histoire qui va toujours des bas-fonds aux élites et des marges au centre.

Cette mise en récit va de pair avec une périodisation qui varie peu. Ainsi pour Hector et Luis Bates, la « première époque » s'étend de 1870 à 1900 et la seconde de 1900 à 1920, quand le tango « envahit » la place publique<sup>102</sup> : « Le tango laissait les bas-fonds pour tenter ses premières incursions dans la ville »<sup>103</sup>. Ensuite il « irradie » dans les régions avoisinantes de la province de Buenos Aires et dans toute la République Argentine<sup>104</sup>, devenant « notre danse nationale »<sup>105</sup>. Enfin, il « conquiert » l'Europe en 1910, et revient en Argentine, « consacré » par Paris, pour être finalement adopté par les classes supérieures<sup>106</sup>. De façon analogue, dans la chronologie établie par les différents auteurs de l'*Histoire du Tango* des éditions Corregidor, une première étape de « gestation » et de « marginalité » s'étend de 1880 à 1900, époque du tango « prohibé », des « maisons "impies" » (*casas "non sanctas"*), des « bastringues (*peringundines*)<sup>107</sup>, cafés et troquets », repaires d'hommes marginalisés, cultivant une musique et une danse rejetées par les autres groupes sociaux à cause de sa « chorégraphie de lupanar »<sup>108</sup>. Puis le tango connaît une expansion durant la « Vieille Garde » de 1900 à « 1915 ou 1920 » « où peu à peu [il] sort pour conquérir la ville et la société »<sup>109</sup> et devient « propriété des classes populaires » puis « triomphe » dans toute la

---

<sup>102</sup> Hector et Luis J. Bates, *La Historia del Tango. Primer Tomo, Sus Autores*, Buenos Aires : Compania Fabril Financiera, 1936, p. 39.

<sup>103</sup> « *El tango dejaba los bajos fondos para intentar las primeras incursiones en la ciudad.* » *Ibid.*, p. 45.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>107</sup> Nous traduirons systématiquement *peringundines* par l'équivalent en français, « bastringues ».

<sup>108</sup> Rubén Pesce, dans *La historia del tango, vol. 3 : La guardia vieja*, Buenos Aires, Corregidor, [1977] 2011, p. 294-295.

<sup>109</sup> Pesce : [1977] 2011 : 294.

société<sup>110</sup> accompagnant les débuts de l'industrie du disque, avec un boom après 1910 et le succès parisien. Plus récemment Luis Labraña et Ana Sebastián, auteurs d'une nouvelle *Histoire du Tango*, se réclament d'une approche plus rigoureuse et mieux informée que les précédentes, mais répètent néanmoins qu'« inexorablement, le tango suit sa trajectoire ascendante » des *conventillos* et des bordels aux cabarets élégants<sup>111</sup>.

Du côté des études françaises, pour le sociologue Rémi Hess, spécialiste des danses de couple (1999)<sup>112</sup>, le tango s'enracine dans les « bas-fonds » de Buenos Aires, « entre le port et les quartiers de lupanars<sup>113</sup> », et obtient une légitimité une fois validé dans les salons parisiens. Il souligne que musique, danse et chanson ont chacune leur histoire et répondent à des « logiques propres<sup>114</sup> ». Pour lui, c'est « à partir de 1907 [que] le tango commence à être dansé dans les salons et au théâtre » de Buenos Aires<sup>115</sup> et en 1913, après le succès parisien, qu'il entre dans les cafés et cabarets élégants comme l'Armenonville, le Moulin Rouge ou Julien<sup>116</sup>. Hess constate une transformation formelle en 1915, une « aristocratisation » qui survient quand le tango est adapté aux salons élégants pourvus d'orchestres. Il se réfère à l'Argentin Leon Benaros et à son chapitre *El tango en los salones y teatros*, qui parle quant à lui de « canonisation » et d'une « danse publique acceptée » après 1915. Pour L. Benaros, « dès lors le tango quitte le milieu du bordel, ultra populaire, presque prohibé, ou discrètement privé [...] et sort à la lumière<sup>117</sup> ».

Nous voyons bien la puissance du consensus qui règne sur le sujet, au-delà des minces divergences de dates.

Si tous ces auteurs considèrent que le tango a été différencié avant tout en tant que danse, la plupart admettent que celle-ci a été accompagnée de paroles chantées, avant qu'une

---

<sup>110</sup> Pesce : [1977] 2011 : 296.

<sup>111</sup> Luis Labraña et Ana Sebastián, *Tango, une historia*, Buenos Aires : Corregidor, 2000, p. 44.

<sup>112</sup> Rémi Hess, *Le tango*, Paris : PUF (coll. Que sais-je), [1996] 1999 ; *Les tangomaniaques*, Anthropos, Paris, 1998 ; *Le moment tango*, Anthropos. Paris, 1997 ; *La valse, la révolution du couple en Europe*, Métailié, Paris, 1989.

<sup>113</sup> Hess : 1999 : 4.

<sup>114</sup> Hess : 1999 : 7.

<sup>115</sup> Hess : 1999 : 15.

<sup>116</sup> Hess : 1999 : 15-16.

<sup>117</sup> « *Ahora el tango deja el ámbito prostibulario, ultrapopular, casi prohibido, o bien reservadamente privado (...) y sale a la luz* ». Benaros : 1977 : 252-253, cité dans Hess : 1999 : 16.

chanson autonome soit fixée à partir de 1900. Dans le passage des bas-fonds au centre, toute la critique s'accorde pour distinguer les couplets irrévérencieux improvisés dans les maisons closes et les premières petites chansons populaires « allègres » et piquantes chantées au théâtre et publiées sur des imprimés (*folletos*), de la première chanson tango sophistiquée, poétique et mélancolique, dénommée *tango-canción*<sup>118</sup>. Les paroles grossières auraient alors cédé la place à des textes sentimentaux et nostalgiques adaptés aux nouveaux publics. Les deux premières phases de la chanson tango sont rassemblées, comme le fait observer Gabriela Rodriguez, dans la « préhistoire du tango », et distinguées de la chanson telle que l'interprète Carlos Gardel à partir de 1917 et que la critique considère comme le style légitime, la première « vraie » chanson tango. Ce découpage est tout à fait arbitraire et fondé sur les critères littéraires de la critique savante. La chanson marginale est à la fois considérée comme un moment authentique du tango, et repoussée en marges de la tradition. C'est ce qui motive la prise de position de Rodriguez qui plaide pour faire reconnaître la spécificité des créations « primitives » trop souvent jugées à l'aune de critères exogènes<sup>119</sup>.

Il apparaît clairement à travers ces exemples que la périodisation coïncide avec une intrigue récurrente. Elles sont autant de variations sur une trame narrative fixe. Les étapes fixées correspondent à un scénario commun, dans lequel le tango, personnifié, sujet des actions, se déplace des marges au centre de la ville, du bas vers le haut de la hiérarchie sociale, du mineur au majeur dans la reconnaissance institutionnelle, et de l'illégitime au légitime dans les valeurs culturelles et morales. Cette coïncidence du spatial, du social et du moral avec le chronologique constitue ce que nous pourrions appeler une cosmogonie du tango : un système explicatif partant des « origines » et permettant d'expliquer une évolution du tango linéaire et téléologique, nécessaire (comme l'indique le terme « inexorablement » employé par Labraña), et doublée d'une axiologie et d'une symbolique spatiale. En outre, un vocabulaire épique est disséminé dans toutes ces élaborations : le tango envahit, conquiert, triomphe. Il est le héros d'une histoire qui mène de la misère à la consécration, épopée édifiante qui est en elle-même un moyen de légitimation.

---

<sup>118</sup> José Gobello, *Letras de tango : Selección (1897-1981)*, Buenos Aires : Centro Editor de Cultura Argentina, 1997.

<sup>119</sup> Rodriguez : 2011.

Voyons à présent en quels termes cette « genèse » est racontée par Hector et Luis Bates. Ils reconstituent minutieusement les milieux dans lesquels a été inventé, d'après eux, le tango :

À partir de [...] 1885 ou 1886, les bastringues, académies<sup>120</sup>, salles de bals et autres lieux de divertissement commencèrent à goûter les enchantements d'une danse originale, propre au milieu, qui s'étendait insensiblement, comme une tache d'huile, et l'énorme production de tangos commença.

[...] L'élément masculin n'était pas en reste quant à la réputation peu enviable qui précédait les femmes [du milieu], et ceux qui n'étaient pas encore célèbres le devinrent ; ils tachèrent de s'entourer de toutes sortes d'exploits prestigieux pour briller dans ce déchaînement de passions. La majorité des danseurs était composée de marins, cochers, employés des transports [...]. Des hommes de la pègre, qui n'avaient aucun scrupule à affirmer leur condition de gouape, se mêlaient à tout moment à de singuliers duels à l'arme blanche, indispensable à leur costume, leur travail et à leur idiosyncrasie...

Les disputes commençaient sous n'importe quel prétexte, en général la partenaire de danse. L'alcool, avec son terrible pouvoir d'excitation, s'ajoutait à la maigre capacité à raisonner de ces hommes, et ils sortaient pour se lancer dans le classique duel *criollo* avec une supériorité relative, car le vainqueur du jour y laissait sa peau ou perdait sa réputation le jour suivant. Des duels terribles eurent lieu près de la *Batería*, des Chapiteaux de la *Recoleta*, à *La Boca*. [...]

Un culte était voué au courage, et dans ces antres de perdition et de folie, la police, ennemie naturelle et commune à presque tous les hommes qui fréquentaient ces lieux, était impuissante. De nombreux criminels y perdirent leur renommée et leur vie [...]<sup>121</sup>.

Ce récit, qui se veut factuel, véhicule tout un imaginaire de la pègre et de la prostitution. Sans trop anticiper sur l'analyse de cet imaginaire, nous pouvons déjà identifier des éléments topiques présents dans cette reconstitution : d'abord, un amalgame est effectué entre travailleurs et criminels, qui feraient partie d'un même « milieu » marginal (la « pègre » se « mêle » aux travailleurs, 2<sup>e</sup> paragraphe). Les auteurs emploient un lexique de l'effroi (terrible pouvoir d'excitation et « duels terribles », 3<sup>e</sup> paragraphe) et dramatisent leur récit par des

---

<sup>120</sup> Nous traduirons systématiquement le terme vernaculaire *academia* par « salle de danse ». Les bastringues et salles de danse sont deux types de bals publics qui tendent à devenir synonymes après 1860 (voir chap. 3).

<sup>121</sup> « *De allí en adelante – 1885 ó 1886 – ‘peringundines’, academias, salas de baile y otros locales de diversión, empiezan a gustar los encantos de una danza original, propia del ambiente, que se va extendiendo insensiblemente, como una mancha de aceite, y empieza la enorme producción de tangos. [...] El elemento masculino no iba a la zaga en cuanto la nada envidiable reputación que acompañaba a las mujeres, y los que no habían tenido fama hasta entonces, allí la ganaron ; procuraron rodearse de toda suerte de prestigios para brillar en aquella turbamulta de pasiones. La mayoría de los bailarines estaba constituida por marineros, conductores de vehículos, de tropas de carro [...]. Gente de averías, que no tenían inconveniente ni recelo ninguno en certificar su condición de guapa, ya que por cualquier circunstancia se trezaban en singular duelo de arma blanca, arma que era completamente indispensable de su vestimenta, de su trabajo y de su idiosincrasia... Las disputas comenzaban con un pretexto cualquiera, generalmente por la compañera de baile. El alcohol, con su terrible poder de excitación, sobreponíase a la escasa capacidad razonadora de esos hombres, y allá salían éstos a dirimir en el clásico duelo criollo una superioridad relativa, puesto que el vencedor de hoy ‘dejaba su pellejo’ o perdía su fama en la fecha siguiente. Duelos horribles presenciaron la inmediaciones de la Batería, de las Carpas de la Recoleta, de la Boca. [...] Se rendía culto al coraje, y aquellos antros de perdicón y de locura, nada podía hacer la policía, enemiga natural y común de casi todos los hombres que frecuentaban esos lugares. Allí perdían la fama y la vida muchos guapos... [...] ».* Héctor et Luis J. Bates, *La Historia del Tango : Sus autores, Primer Tomo*, Buenos Aires : Fabril Financiera, 1936, p. 28-30.



formules emphatiques (« déchaînement de passions », « à tous moment », « n’importe quel prétexte », 2<sup>e</sup> paragraphe). Ils reprennent une série de stéréotypes associés aux marginaux : la jalousie, les rixes, l’abus d’alcool, l’excès, l’honneur – désigné par des métaphores chevaleresques comme « exploits » et « duels » – ou encore la police comme ennemi commun, renouant avec le cliché du héros hors-la-loi en conflit avec les représentants de l’ordre. Les figures masculines sont caractérisées par le courage, la témérité et la stupidité, ce qui les fait correspondre au type du voyou effronté propre aux feuilletons et faits divers du XIX<sup>e</sup> siècle. Les femmes, dans la partie que nous avons coupée, sont désignées comme des prostituées aux surnoms pittoresques. Enfin, les auteurs emploient des formules figées comme « antres de perdition et de folie » ou des figures de style comme le zeugme « perdirent la renommée et la vie ». Tous ces procédés troublent la frontière entre reconstitution historique et récit poétique.

Hector et Luis Bates livrent ensuite une description romanesque des performances *tangueras* :

À la lumière pâle des lampes à kérosène, qui traverse difficilement le brouillard opaque de fumée des cigarettes et des pipes, les couples se déplacent en cadence. D’un coin s’élèvent les accords de l’orchestre qui improvise un tango<sup>122</sup>.

Les auteurs posent un cadre spatio-temporel convenu et récupèrent le cliché du couple *tanguero* archétypal dansant de nuit, faiblement éclairé par une lanterne, cliché qui a fait fortune dans l’iconographie fin-de-siècle jusqu’à aujourd’hui, notamment sur les couvertures de partitions, dans la poésie, notamment chez Evaristo Carriego et Jorge Luis Borgès, et dans la chanson, en particulier celle des années 1920. La scène nocturne et trouble composée par les Bates véhicule l’idée d’une pratique secrète, occulte et transgressive.

Si leur récit commence avec les attributs du discours historique (date, énumération de lieux réels), il bascule rapidement dans la légende : la scène est déréalisée, minimale, le temps est suspendu dans un présent de vérité générale puis un passé indéterminé. L’usage d’un vocabulaire du merveilleux (« enchantement ») sert d’indice de fictionnalité. Ils le commentent d’ailleurs eux-mêmes : l’« évolution » du tango qu’ils retracent est « merveilleuse, unique »<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> « A la luz macilenta de las lamparas de kerosene, que se esfuerza en traspasar la densa niebla que finge el humo de los cigarillos y de las pipas, se mueven acompasadamente las pajaras. De un rincón cercano, parten los acordes de la orquesta que se ‘florean’ en un tango. » Bates : 1936 : 30.

<sup>123</sup> Bates : 1936 : 31.

Leur récit a néanmoins été reçu par la critique comme une description ethnographique. Hugo Lamas et Enrique Binda ont formulé la première critique approfondie de cette reconstitution qu'ils disent « imaginaire », mais ils se sont focalisés sur les « erreurs » que contient leur reconstitution<sup>124</sup>, et n'ont pas analysé les ressorts de mise en intrigue de leur récit et les représentations figées que ce dernier reconduisait. Ce qui nous intéresse ici est le réinvestissement par ces « historiographes »<sup>125</sup> d'une représentation figée des bas-fonds et leur intégration au sein du discours historique d'une représentation mythique de l'origine du tango.

Autre jalon de l'histoire officielle, le premier tome de la collection dédiée à l'histoire du tango des éditions Corregidor, *La Historia del Tango 1, Sus Orígenes*<sup>126</sup>. L'idée que le tango est une pratique issue des bas-fonds de Buenos Aires est réaffirmée par Jorge B. Rivera, l'auteur du premier chapitre<sup>127</sup>, qui décrit lui aussi de façon très imagée les premiers « milieux ». L'invention du tango dans les marges de la ville est posée a priori, telle une évidence, un fait qui relèverait du sens commun. Voici comment Rivera retrace ces pratiques initiales :

Situons-nous un instant dans le ou les milieux où se produit cette gestation : la rive du *Riachuelo*, les bistrotts de cochers et de *cuarteadores*<sup>128</sup>, les *conventillos* du quartier Sud, les bordels et le monde de la mauvaise vie, les académies, les "chapiteaux" et les foires de fin de semaine, les célèbres quartiers des *chinas* qui entourent encore les casernes des vétérans du Désert, etc. Si le tango obtient une tolérance superficielle de la classe supérieure – par l'intermédiaire des "garnements" et des "dandys" de bonne famille – et brise, plus tard, la résistance de la classe moyenne, son milieu d'origine est autre : l'espace physique de ces marges diffuses que secrètent la croissance et la modernisation de la ville, le "milieu" *criollo*-immigré qui comprend militaires congédiés, travailleurs des abattoirs, dépanneurs, cochers, artisans, marins, ouvriers des nouvelles usines, ouvriers des entrepôts, et tout ce monde bigarré d'hommes seuls, qui se tourne vers les bistrotts, les bordels et les bastringues en quête de distractions. C'est cette masse solitaire, déracinée ou déboussolée par le changement, qui peuple quotidiennement les cafés de la rive en quête de la sociabilité qu'apportent les comptoirs en

---

<sup>124</sup> Nous y reviendrons au chapitre 2.

<sup>125</sup> Nous appelons « historiographes » les érudits ayant contribué à écrire l'histoire du tango, et dont les monographies font partie des travaux de référence, sans appartenir au champ historique ; afin de les distinguer des historiens. Les « historiens » sont les universitaires de profession historique. D'après Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Editions du Seuil, [1996] édition augmentée 2010, chapitre 2 « La profession historique » (consulté en édition numérique).

<sup>126</sup> J. B. Rivera, B. Matamoro, J. Gobello, *La Historia del tango, Sus orígenes*, Buenos Aires : Corregidor, 1976.

<sup>127</sup> J. B. Rivera, « *Los ambientes del tango* », dans Rivera *et al.* : 1976 : 41.

<sup>128</sup> Les *cuarteadores* sont des « dépanneurs » à cheval : des hommes chargés de venir en renfort des voitures embourbées. C'est un petit métier type du 19<sup>e</sup> siècle, réputé difficile et mal payé, mais doté d'un prestige dans l'imaginaire populaire car réservé à des hommes forts et sachant bien monter à cheval. Le métier a cessé d'exister en même temps que la traction des voitures à cheval.

étain et les tables lustrées, et où se collent à eux les gens de la « vie » : ruffians<sup>129</sup>, voleurs, marginaux qui prennent racine dans ce monde presque préservé de la vigilance policière, auxquels se mêlent des hommes de main et gouapes électorales des comités voisins<sup>130</sup>.

Nous trouvons le même principe de représentation de la « mauvaise vie ». Le milieu d'origine est à la fois hétérogène et clos, coupé du reste de la société. Les mêmes lieux types sont énumérés. Si la cohésion du texte est forte du fait de sa répétitivité et de l'effet d'évidence procuré par la reprise de lieux communs<sup>131</sup>, la cohérence est en péril : des fêtes traditionnelles populaires au calendrier fixe (les *romerías*) sont associées aux bordels de bas-étage (les *quilombos*), le « monde de mauvais vie » est nommé sans être défini. Le texte mentionne un « 'milieu' *criollo*-immigré » qui n'a, du point de vue social, rien d'évident : nous voyons difficilement en quoi les natifs (*criollos*) et les immigrants récents, arrivés en masse à Buenos Aires dans les années 1880, forment un « milieu » homogène. Les études sociologiques montrent plutôt l'existence de communautés d'appartenance, malgré la promiscuité<sup>132</sup>. Des stéréotypes sont ici aussi repris, comme le sentiment d'exil et d'exclusion des marginaux, ou le besoin de distraction, la solitude expliquant la débauche, ou encore la collusion des ouvriers, de toute une gamme de petits travailleurs occasionnels et du « monde » de la pègre. Bien qu'un vocabulaire sociologique et topographique soit employé, ce sont les effets de pittoresque qui dominent le récit. Il se poursuit ainsi :

C'est cette masse tonitruante qui, les jours de fête, se répand dans les "chapiteaux" et les foires,

---

<sup>129</sup> *Rufián* est un terme vieilli en espagnol actuel, son usage est donc bien traduit par l'équivalent « ruffian » en français qui garde en outre le sens ambivalent de « souteneur » et de « voyou, débauché ».

<sup>130</sup> « *Ubiquémonos por un momento en el ambiente o en los ambientes en que se produce esta gestación : la ribera del Riachuelo, los boliches de carreros y cuarteadores, los conventillos del barrio Sur, los quilombos y el mundo de la mala vida, las academias de baile, las "carpas" y romerías de fin de semana, los célebres "cuartos de chinas" que todavía rodean a los cuarteles de los veteranos del Desierto, etcétera. Si el tango logra la tolerancia superficial de la clase alta – a través del umbral mediador de la "patota" y la "indiada" de apellido "bien" – y cruza, más tarde, las cancelas de la clase media, su ambiente originario es otro : el espacio físico de esas difusas "orillas" que va segregando el crecimiento y la modernización de la ciudad, el "ambiente" criollo-inmigratorio que integran milicos licenciados, trabajadores de los mataderos, cuarteadores, carreros, artesanos, marineros, operarios de las nuevas fábricas, peones de barracas y todo ese mundo abigarrado, generalmente de hombres solos, que se vuelca sobre los boliches, los quilombos y las casas de baile en busca de distracción y esparcimiento. Es esta masa solitaria, desarraigada o conflictuada por el cambio, la que puebla cotidianamente los cafetines de la ribera, en busca de la sociabilidad que aseguran los estaños y las mesas lustrosas, y junto a ellos se pegotea la gente de la "vida" : rufianes, escrucantes, tipos marginados que recalcan en ese hervidero, preservado en cierta medida de la vigilancia policial, y que se mezclan con hombres de acción y guapos electorales que aportan los comités vecinos.* » Rivera : 1976 : 41-42.

<sup>131</sup> La répétition, la reprise de motifs ancrés dans les représentations communes, finissent par faire autorité : elles passent pour des évidences qu'il n'est plus nécessaire de démontrer. On pense aux théories de J. Butler sur la performativité du discours et l'autorité qui vient de la répétition. Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduction de Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris : Éditions Amsterdam, 2004. Discuté dans Cecconi : 2009.

<sup>132</sup> Voir chap. 3.

pour jouir des "plaisirs de la vie" avec ce répertoire non encore défini dans lequel *mazurcas*, *habaneras*, *milongas*, *polkas*, *scottish* et valse se mélangent avec les rudiments du futur tango *criollo* ; et ce sont ces mêmes solitaires des 'marges' qui se retrouvent dans les académies et les petits bals avec leur besoin de jubilation qui se termine habituellement par le vacarme d'un verre brisé et sur le lit d'un hôpital ou la table en marbre d'une morgue. Pour cette clientèle hétérogène, mais identifiée par l'appartenance commune à un monde aux traits bien définis, commence à se dessiner avec des éléments également hétérogènes et souvent tâtonnants une musique qui gagne des adeptes, s'étend grâce au travail spontané de musiciens transhumants, qui dispersent la graine et transplantent des goûts, des lignes mélodiques, ébauches de la gestation qui se produit dans ce moment de généreuse fermentation. Les itinéraires sont prévisibles : un thème esquissé dans l'Almacén de la Milonga, rue Charcas 4000, est répété et peut-être perfectionné dans le vieux bal de Palomar, sur Suárez et Necochea..., et de là passe peut-être au café Sabatino de la rue Paraná, ou rebondit dans les miroirs des bordels de la rue Junín, les "turbulents de Junín", comme dira Borges, pour terminer, enrichi et corrigé, sur la partition provisoire de quelque musicien qui essaie de le fixer et lui donner une postérité<sup>133</sup>.

Rivera reprend le style des rapports de police de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui décrivaient de même les habitants des faubourgs comme un groupe « hétérogène » mais uni par l'identification à un même monde – rapport qui lui servent sans doute de source, directe ou indirecte<sup>134</sup>. L'image d'un corps social composite mais unifié vivant en marge de la société qui était présente dans le discours policier est réinvestie dans le discours historique avec ses présupposés : un « monde » est identifié, incorporant la diversité des groupes énumérés. Rivera présente l'identification à ce monde comme le fait du milieu lui-même – il y aurait eu une communauté marginale qui se serait revendiquée comme telle – alors qu'elle provient en grande partie du regard régulateur de la police<sup>135</sup>. Les lieux communs identifiés chez les Bates organisent aussi le texte de Rivera. Il recourt par ailleurs à un vocabulaire biologique pour formuler le processus évolutif qu'il élabore, en particulier lorsqu'il évoque le « travail spontané de musiciens transhumants, qui dispersent la graine et transplantent des goûts, des lignes

---

<sup>133</sup> « *Es esa masa rumorosa la que en días de fiesta se derrama por "carpas" y romerías, tratando de disfrutar de los "goces de la vida" con ese repertorio todavía no definido en el que se mezclan mazurcas, habaneras, milongas, polkas, chotis y vales con los rudimentos del futuro tango criollo ; y son esos mismos solitarios de las "orillas" los que se arriman a las academias y bailetines con su necesidad de júbilo que suele terminar, previo el estruendo de vidrios rotos, en la cama del hospital o en las mesas de mármol de la morgue. Para esta clientela heterogénea, pero identificada por la común pertenencia a un mundo de rasgos bien definidos, comienza a dibujarse con elementos igualmente heterogéneos, y muchas veces tentativos, una música que empieza a ganar adeptos, a extenderse gracias a la espontánea labor de músicos trashumantes, que dispersan la semilla y trasplantan gustos, dibujos melódicos, esbozos de lo que se está gestando en ese momento de generosa fermentación. Los itinerarios son previsibles: un tema punteado en el Almacén de la Milonga, de Charcas al 4000, es repetido y quizá perfeccionado en el viejo bailetín del Palomar, de Suárez y Necochea ..., y de allí pasa tal vez al café Sabatino de la calle Paraná, o rebota en los espejos de los quilombos de la calle Junín, los "revoltosos de Junín", que dijera Borges, para terminar, aumentado y corregido, en el pentagrama provisorio de algún músico que trata de fijarlo y otorgarle posterioridad.* » Rivera : 1976 : 42-43.

<sup>134</sup> Voir les rapports cités au chapitre 2, notamment l'idée récurrente que toute fête populaire finit à la morgue.

<sup>135</sup> Nous reviendrons, au chapitre 3, sur la construction du « monde marginal » par le regard de la bourgeoisie, des hommes de lettres et des experts du crime au XIX<sup>e</sup> siècle, dont sont directement tributaires les Bates et Rivera.

mélodiques, ébauches de la gestation qui se produit dans ce moment de généreuse fermentation », ce qui contribue à naturaliser ce processus. On retrouve enfin, comme un clin d'œil, une référence à Borgès, comme pour commenter implicitement la perméabilité entre fait et fiction, dans un passage où, justement, l'auteur recourt à l'imagination (« les itinéraires sont prévisibles ») en misant sur le caractère nécessaire du processus.

Écrire une histoire vraisemblable et fédératrice du tango, c'est bien le projet formulé par les éditions Corregidor dans ce premier tome de l'*Histoire du tango*. La préface des éditeurs annonce les choses ainsi :

*L'Histoire du Tango* entend consigner une vaste chronologie de la musique populaire du Rio de la Plata, de ses possibles débuts à aujourd'hui. [...] L'objectif est de reconstituer, d'une manière ou d'une autre, les débuts d'une "chanson de geste perdue dans de sordides rapports de police", comme le remarquera, peut-être à tort, Jorge Luis Borges dans son poème bien connu. Dans ce volume, on cherchera à couvrir l'espace qui va de 1850 à 1880, faire l'histoire de cette possibilité légendaire de l'existence du tango, à un moment déterminé de l'histoire sociale argentine. Les différentes conclusions reviendront, quant à elles, au lecteur<sup>136</sup>.

C'est un bel exemple de discours hybride : la formule poétique de Borgès, qui a écrit une « histoire imaginaire » de Buenos Aires et déroulé lui-même l'imaginaire du tango marginal dans sa prose fictionnelle<sup>137</sup>, est convoquée en prélude d'une série d'ouvrages d'histoire. Temps historique et temps légendaire sont entremêlés. Les faits exposés sont suspendus et ouverts à l'interprétation. « Faire l'histoire d'une possibilité légendaire » : cette formule paradoxale annonce tout un programme. L'histoire du tango a pour mission, non de démonter, mais de confirmer une vérité posée en prémisse. Autrement dit, il s'agit de transposer la légende des origines du tango dans un cadre historique, à l'aide d'une chronologie et d'exemples illustratifs. Le récit, lui, reste fixe.

### **c. Variantes au sein du récit, maintien des « origines »**

Fixe au point que si certains auteurs défendent une théorie divergente, à savoir que le tango serait apparu dans les classes populaires, issu de la diversité culturelle de ses habitants

---

<sup>136</sup> « *La Historia del Tango se propone registrar una vasta cronología de la música popular rioplatense, desde sus posibles comienzos hasta la fecha. (...) La proposición es recobrar, de algún modo, los comienzos de "una canción de gesta (que) se ha perdido en sórdidas noticias policiales", como tal vez mal señalará Jorge Luis Borges, en su conocido poema. En este libro se buscará estrechar el espacio que va de 1850 al 80, historiar esa legendaria posibilidad de la existencia del tango, en un determinado momento de la historia social argentina. Las diferentes conclusiones correrán, eso sí, por cuenta del lector. (...)* » Rivera : 1976 : 8.

<sup>137</sup> Dans Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires : Emecé Editores, 1955, Buenos Aires.

et des mélanges liés aux migrations – ce qui contredit l’hypothèse d’une gestation en vase clos dans les bas-fonds – ils admettent néanmoins que, interdit par les élites, il aurait très vite été réapproprié par la « mauvaise vie » – ce qu’on pourrait appeler un « effet entonnoir » – et reconnaissent malgré tout que c’est dans les bas-fonds que le tango aurait été différencié et trouvé son identité<sup>138</sup>. En outre, dans ces variantes, la vision téléologique reste structurante. Les chercheurs qui défendent cette hypothèse, loin de renoncer à l’épisode des bas-fonds, en font une seconde étape déterminante. Par exemple Luis Labraña et Ana Sebastián dans *Tango, una historia* (2000) reviennent sur la chronologie fixée par leurs prédécesseurs et la contestent en partie : pour eux, le tango est « né » dans les *conventillos* des quartiers populaires et d’immigration et est l’expression de la « masse populaire »<sup>139</sup> qui y vivait<sup>140</sup>, et est ensuite « arrivé, durant sa jeunesse, dans les maisons closes portègues et montévidéennes » et « c’est là qu’il a établi son fief et acquis une personnalité définitive »<sup>141</sup>.

Cette variante, selon laquelle le tango est une création de l’ensemble des classes populaires *rioplatense*, permet d’expliquer sa forme musicale et chorégraphique synthétique, empruntant à différents genres présents dans les classes populaires du Rio de la Plata en 1880 du fait du grand « brassage humain, ethnique, culturel et sexuel » de l’époque industrielle, des danses de couple locales, pour certaines d’origine européenne, aux danses des communautés Noires descendantes d’esclaves, en passant par les mélodies des immigrants italiens et la musique cubaine des marins du port<sup>142</sup>. L’élaboration de cette chanson, musique et danse « métissée »<sup>143</sup> ne peut pas, selon ces auteurs, être attribuée à un groupe social fermé, hermétique à ces brassages et ces diversités. Ainsi pour Rémi Hess :

Le tango est né dans les fêtes populaires portègues, puis, rejeté par la société établie, il s’est installé dans les bordels et dans les "académies" (bals du tournant du siècle) des "bas-fonds" de Buenos Aires. La tradition, le mythe veut que le tango ait germé dans le quartier du port mais a grandi dans ses lupanars. Il conquiert une légitimité quand Paris et l’Europe le reconnaissent. Il se répand alors dans le monde entier<sup>144</sup>.

---

<sup>138</sup> Hypothèse défendue par Rémi Hess : 1996 ; Labraña & Sebastián : 2000.

<sup>139</sup> Labraña & Sebastián : 2000 : 9.

<sup>140</sup> Labraña & Sebastián : 2000 : 23.

<sup>141</sup> Labraña & Sebastián : 2000 : 35.

<sup>142</sup> Hess : 1999 : 3.

<sup>143</sup> « Le tango est une invention complexe, produit d’un métissage ». *Ibid.*

<sup>144</sup> Hess : 1999 : 4. Notre position par rapport à cette variante au sein du récit sera clarifiée dans le chapitre 3 : nous défendons une hypothèse en partie similaire mais divergeant sur le second moment d’enracinement dans les bas-fonds. Pour reformuler la proposition de Rémi Hess, nous défendons l’hypothèse que le tango est effectivement une création populaire, et qu’il a été « installé » *en imagination* dans le bordel faubourien.

Rémi Hess reprend lui aussi les motifs récurrents : les métaphores botaniques et naturalistes, la personnification du tango, un et indivisible, et les embrayeurs de narrativité. L'hypothèse selon laquelle le tango s'est enraciné dans les bas-fonds à cause du rejet des élites explique peut-être l'idée commune d'une musique « maudite », que nous verrons bientôt. Rémi Hess présente cette histoire comme une « tradition » et un « mythe ». Cette association des termes est intéressante et rejoint notre hypothèse selon laquelle ce récit est une légende qui fait partie intégrante de la tradition et doit être abordée en tant que telle.

De plus, Rémi Hess, lui aussi, associe l'explication historique et sociale à la question du « mythe » et de la « tradition ». Il rend manifeste l'intrication de ces deux usages du récit. Comprendre l'histoire du tango impliquerait de s'intéresser autant aux causes et aux réalités sociales, qu'aux discours opératoires dans la tradition. En cela, le récit des bas-fonds semble satisfaire aux deux exigences.

En effet, Rémi Hess renvoie lui aussi l'esthétique du tango, elle-même inséparable d'une valeur, à l'origine supposée :

Le tango est une expression esthétique de la marginalité, une expression culturelle de l'immigration, des faubourgs de Montevideo et surtout de Buenos Aires. Cette marginalité a un lieu : le port [...] <sup>145</sup>.

Le récit des origines marginales détermine l'esthétique caractéristique du tango d'un point de vue synchronique, encore actuel – indiqué par l'usage du présent –, une esthétique « de la marginalité » comme essence du tango. Cette idée fait écho à celle de Sofia Cecconi citée plus haut pour qui l'émergence du tango dans le contexte de la « mauvaise vie » en fait une « expression des bords ».

## **2. Constance du récit dans les travaux sur le fado**

### **a. Dans les travaux récents**

L'ouvrage qui fait incontestablement autorité sur l'histoire du fado est celui du musicologue et historien Ruy Vieira Nery, *Para uma historia do fado*, paru en 2004, réédité depuis, et traduit dans plusieurs langues <sup>146</sup>. Il réaffirme, comme l'a fait l'historiographie

---

<sup>145</sup> Hess : 1999 : 4.

<sup>146</sup> Rui Vieira Nery, *Para uma historia do fado*, Lisbonne : Público : 2004.

classique avant lui, que le fado est apparu en 1840 dans le « circuit marginal » de Lisbonne composé de prostituées, de criminels, de travailleurs salariés, « milieu bohème de divertissement marqué par la forte présence de chansons et de danses populaires ». Ce « circuit marginal » est uni par des « liens familiaux et communautaires profonds », et partage les « mêmes espaces de convivialité, en particulier la taverne et le bordel », « lieux de rencontre essentiellement masculins où la présence féminine se limite presque exclusivement à l'univers de la prostitution ». La figure du déraciné solitaire ne domine pas les représentations de cette marginalité, comme à Buenos Aires : la composante masculine du monde marginal est liée par Nery à un mode de vie qui dépend d'une « économie parallèle fondée sur la contrebande, le jeu, le vol et la prostitution<sup>147</sup> ». Il réunit « marginaux assumés et travailleurs salariés ». Dans cette communauté, le fado constitue d'après Nery un « rituel de réaffirmation de valeurs de virilité et d'intégration communautaire » et représente le « genre identitaire des quartiers populaires de Lisbonne ». Après avoir traité la question des origines-influences, il consacre de ce fait un chapitre au « premier fado », celui « des tavernes et des bordels », de « transmission orale ». Pour lui aussi, la « réalité sociale » première du fado est bien « située entre la population ouvrière et l'univers marginal de la prostitution et du crime »<sup>148</sup>. Il confirme donc la « genèse directe du Fado portugais dans les tavernes et les bordels de la capitale<sup>149</sup> ».

Sa préface résume les étapes de cette histoire en établissant une périodisation qui, pour les premières phases, coïncide avec la périodisation classique : d'abord, l'« implantation » du fado dans le contexte lisboète par dérivation du *fado* afro-brésilien et de différentes traditions portugaises rurales et urbaines entre 1830 et 1840<sup>150</sup>. Ensuite, « l'enracinement local » dans les quartiers populaires. Cette territorialisation du fado à Lisbonne a lieu dans le monde marginal : « la première pratique *fadista* [est] encore exclusive aux milieux populaires lisboètes ». Puis l'entrée du fado dans les revues du théâtre musical et la « première expansion » à partir de 1869, avec les éditions de poèmes et de mélodies, accompagnée d'une

---

<sup>147</sup> Dans d'autres analyses, c'est le processus d'urbanisation et d'industrialisation du pays qui a conduit à des migrations importantes de travailleurs ruraux vers la capitale et qui explique le surnombre et la pauvreté des conditions de vie des travailleurs masculins (voir chap. 2 sur ce point).

<sup>148</sup> Nery : 2004 : 40.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Rui Vieira Nery introduit donc une étape préliminaire, celle des « origines », allant jusqu'à 1840, étape de gestation et d'appropriation du *fado* afro-brésilien dans les maisons closes et les tavernes. Son second chapitre « O enraizamento bairrista (1840-1869) » est une reconstitution du fado « primitif » territorialisé à Lisbonne, d'après lui, dans les bas-fonds. Il maintient donc la chronologie canonique en ajoutant une partie sur les origines-influences.



« transformation progressive du genre »<sup>151</sup>. Le fado connaîtrait seulement alors une expansion géographique, sociale et culturelle. Nous retrouvons la même intrigue et les mêmes étapes fixées que dans l'histoire du tango. Ce découpage permet de distinguer une origine et une évolution, avec des embrayeurs de mise en récit comme l'adverbe « encore » dans la phrase « encore exclusive aux milieux populaires » citée plus haut, qui construisent un processus évolutif guidé par un principe de nécessité (l'évolution serait inéluctable et programmée). Ce récit linéaire constitue l'identité du fado par la continuité que manifeste son histoire, puisqu'à travers ces étapes et ces transformations successives, l'objet « fado » reste constant et reconnaissable. Nery construit par cette mise en récit un processus intelligible à l'œuvre dans le réel, le modelant et lui imprimant un mouvement.

Son ouvrage est richement documenté. En outre, il est le premier, à notre connaissance, à faire le lien entre la formation, d'un côté, à partir de 1830, d'un discours social visant à « identifier et circonscrire un univers situé en marge de la "bonne société" », les implications idéologiques de ce discours social et les termes qui y sont employés pour décrire le « monde marginal », et, de l'autre côté, les premiers « témoignages » sur le fado<sup>152</sup>. C'est ce lien que nous espérons rendre évident dans la suite de ce travail, lien qui nous paraît fondamental pour interroger l'historiographie du fado et du tango.

## **b. Dans les études de référence**

Les principaux auteurs de l'histoire du fado<sup>153</sup> s'accordent pour situer les premières pratiques dans les bas-fonds de Lisbonne entre 1830 et 1840. Comme le résume prudemment Salwa Castelo-Branco dans l'article « Fado » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, « la plupart des chercheurs admettent que le fado a émergé dans les quartiers pauvres de Lisbonne durant le second quart du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>154</sup>. Elle rappelle qu'il existe un « système de périodisation » du fado fixé dès 1903 par Pinto de Carvalho et conservé depuis dans les études sur ce genre. Cette périodisation classique distingue une première phase « populaire » (1830-1840 à 1869), d'« étroite association du fado avec la prostitution et la

---

<sup>151</sup> Nery : 2004 : 7.

<sup>152</sup> Nery : 2004 : 40, voir le dernier paragraphe.

<sup>153</sup> Carvalho (1903) ; Pimentel (1904) ; Moita (1936) ; Osório (1974) ; Pais de Brito (1982) ; Nery (2004).

<sup>154</sup> « Most researchers agree that fado emerged in poor neighbourhoods of Lisbon during the second quarter of the 19th century. » Salwa El-Shawan Castelo-Branco, « Fado », in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, seconde édition, 2001, p. 508-510.

marginalité dans les vieux quartiers de Lisbonne », et une seconde phase (1869-1890), « littéraire et aristocratique » durant laquelle le fado est « consolidé en tant que genre musical » et où « le fado fait une ascension » dans la bourgeoisie et les salons<sup>155</sup>. On retrouve le schéma évolutif doublé d'une axiologie et d'une ascension du bas vers le haut de l'échelle sociale, construisant une trajectoire où le fado quitte un groupe pour en rejoindre un autre.

Avant Rui Vieira Nery, c'est l'ethnologue Joaquim Pais de Brito qui a reformulé et systématisé la périodisation fixée par Pinto de Carvalho en 1903<sup>156</sup>. Après avoir retracé les principaux auteurs ayant contribué à l'élaboration de l'histoire du fado<sup>157</sup>, Pais de Brito revient sur la question des « origines » – au sens d'origines-influences<sup>158</sup> – qu'il considère comme une « fausse question ». Il lui oppose « la question de fond » : celle des « conditions de son émergence dans certains quartiers de la capitale dans le second quart du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>159</sup>. Il reconduit alors le schéma narratif élaboré par Pinto de Carvalho et ses successeurs : « émergence » et stabilisation au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans les « quartiers pauvres » et « périphériques » de la ville, au sein d'une population « cantonnée à la marginalité », « familière des tavernes et des maisons-closes », dont la culture propre est un moyen d'expression de leur expérience sociale<sup>160</sup>. Une « existence » d'abord « obscure et marginale, occultée ou réprimée », exclusivement « orale », puis « sa découverte et appropriation par les classes sociales supérieures » en quête d'« exotisme » et en vertu du « goût décadent pour la douleur et la souffrance du dernier romantisme » ; l'entrée dans les salons ; puis sa « folklorisation » et enfin sa marchandisation par le tourisme et sa réification en patrimoine urbain et national<sup>161</sup>.

Ce canevas repose ici encore sur un raisonnement téléologique, qui inscrit une nécessité et un principe de causalité dans l'histoire du fado qui rappellent les discours sur le

---

<sup>155</sup> *Ibid.* La troisième phase s'étend de 1890 à 1926 et correspond à la diversification du fado et son intégration dans le vaudeville et le théâtre de *Revista* mais aussi à un fado militant républicain. Ce découpage général est canonique, tous les chercheurs proposent le même depuis Carvalho (1903) pour les deux premières phases et Pais de Brito (1982) pour les suivantes.

<sup>156</sup> Pais de Brito : [1982] 2003.

<sup>157</sup> Il cite Carvalho (1903) ; Moita (1936) ; Osório (1974). Voir Pais de Brito : [1982] 2003 : 10.

<sup>158</sup> Sur notre emploi de cette expression voir note 65 p. 33.

<sup>159</sup> Pais de Brito : [1982] 2003 : 11.

<sup>160</sup> Pais de Brito : [1982] 2003 : 15-16.

<sup>161</sup> « *Sua existência obscura e marginal, evitada o reprimida* », « *a sua descoberta e apropriação por elementos das classes sociais mais elevadas.* » Pais de Brito : (1982) 2003 : 15-16 (mentionné en introduction).

tango analysés plus haut. Mais il repose également sur une conception évolutionniste des pratiques poétiques et musicales. Chercher l'« origine » du tango et du fado conduit nécessairement à les faire émerger des « bas-fonds » – ou des « marges » –, espaces liminaux dont provient inéluctablement tout ce qui monte et progresse. Les champs lexicaux des ténèbres et de la clandestinité ne sont pas incidents dans les formulations de cette mise en récit : tango et fado proviennent, sinon de la nuit des temps, au moins du temps de la nuit, qui précède logiquement le « grand jour », la vie publique, le savoir, telle une sortie de la caverne platonicienne. De même, il faut nécessairement une étape « orale » pour expliquer l'évolution d'une pratique vers l'érudition, l'écriture et la culture lettrée en général. Enfin, une culture dans ses formulations premières, et ayant émergé dans un contexte urbain, trouve dans les bas-fonds et leurs représentations ésotériques un lieu originel brut, opaque, primitif<sup>162</sup>.

Dans toutes ces reconstitutions, la schématisation temporelle – la chronologie – recoupe une schématisation théorique opposant musique savante et musique populaire. Le populaire, et même l'ultra-populaire, « entrerait » dans les salons bourgeois, et évoluerait simultanément vers la fixation, la sophistication et l'institutionnalisation – autrement dit vers les attributs de la musique savante et légitime, qui apparaît dès lors comme un horizon de la musique populaire. Corrélativement, à l'oral succède l'écrit, au ritualisé, la marchandisation, au divertissement, l'art. Comme l'explique Esteban Buch, ces différentes propriétés sont polarisées par une opposition entre savant et populaire qui fait partie du « sens commun<sup>163</sup> ». Or ici le clivage synchronique et théorique entre savant et populaire est replié sur une évolution diachronique des marges au centre. La musique populaire serait un « avant », autrement dit une étape précédant et engendrant la musique savante. En outre, nous remarquons que les spécialistes rapportent chacun à leur manière les pratiques musicales, dansées et/ou chantées – le « faire » – de la « mauvaise vie » à des pratiques de divertissement et de loisirs : pour S. Cecconi le tango est une « musique festive », pour J. B. Rivera, un moyen de « distraction » lié à un « besoin de jubilation » et réservé aux « jours de fête ». Pour R. V. Nery, le fado est un « divertissement » et un moment de « convivialité ». Comme nous le verrons plus bas, A. Pellerin le situe « en dehors des temps dévolus au travail ». Pour tous,

---

<sup>162</sup> Sur ce point, voir Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, en particulier la 6<sup>e</sup> partie du chapitre 9 « Le recul et le retour de l'origine » p. 339. Notons que cet ouvrage de M. Foucault s'ouvre sur une référence à Borgès.

<sup>163</sup> Esteban Buch, « Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun », dans Pedler & Cheyronnaud : 2013 : 43.

le tango et le fado sont des musiques des « interstices »<sup>164</sup>, des moments arrachés au travail et rattachés à son envers, l'oisiveté. La musique de cette « masse tonitruante » comme l'appelle Rivera, des fêtes, des rues et des ruelles, toujours « tapageuse », est opposée, en creux, au modèle de la musique savante, dite « sérieuse » du « grand bourgeois mélomane », dont l'image emblématique est, comme le rappelle E. Buch, celle de « l'auditeur immobile dans la salle de concert moderne » qui investit l'art de son temps « libre » (et non « arraché » à l'aliénation du travailleur ou de l'oisif)<sup>165</sup>.

Universitaires et experts ont donné forme à l'histoire officielle du tango et du fado en construisant un récit téléologique, grâce auquel le tango et le fado apparaissent comme des objets stables et continus, ayant évolué depuis une origine « définitivement établie » dans les bas-fonds à travers une série d'étapes fixées. Ces dernières dessinent une trajectoire toujours ascendante, menant du bas de la société aux élites et du local à l'international, jusqu'à ce qui constitue sans doute le point culminant de la reconnaissance mondiale, l'élection du tango et du fado au Patrimoine de l'Humanité par l'UNESCO, comme nous le verrons. Mais commençons par examiner la prégnance du récit dans les discours « intermédiaires ».

## II. Un lieu commun des discours savants<sup>166</sup>

Cette élaboration du récit dans les travaux universitaires est reprise dans les essais des érudits et des connaisseurs, les ouvrages de divulgation et dans les dictionnaires. Ces discours savants sont les plus accessibles au profane et à l'*aficionado*. Ce sont des discours

---

<sup>164</sup> Citons à ce titre la jolie formule, typique des reformulations poétiques du récit des origines, de Liliana Ruth Feierstein : « L'histoire du tango se génère dans les interstices, sur les rives, dans les marges, dans les brèches ». « *La historia del tango se genera en los intersticios, en las orillas, en los márgenes, en las grietas.* » Liliana Ruth Feierstein, « De orillas y de textos. Entretango », dans Kristine Vanden Berghe (dir.), *El retorno de los galeones: Literatura, arte, cultura popular, historia*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 59. On ne peut que mettre en rapport cette analogie entre la représentation d'une musique de divertissement associée aux « brèches » du quotidien et les figures récurrentes de la fissure, des recoins, associées à la marginalité.

<sup>165</sup> Esteban Buch, « Musique et pouvoir, une introduction », Journée d'études *Musique et pouvoir : de l'institution à la passion*, Paris, CRAL/EHESS, 26 mai 2006, mis en ligne sur le site : <http://musique.ehess.fr> [consulté le 5-5-2014 pour la dernière fois], p. 5.

<sup>166</sup> Ce que Jacques Cheyronnaud appelle les « discours intermédiaires ». Cheyronnaud : 2013 : 175

« intermédiaires » ou « semi-savants »<sup>167</sup>, accessibles à chacun, médiateurs entre les spécialistes et le public large des lecteurs.

## **1. Le fado, « né dans les bas-fonds » : de l'encyclopédie à l'essai**

### **a. Une « définition » du fado**

Dans l'*Encyclopedia Universalis*, à l'entrée dédiée à la célèbre chanteuse Amália Rodrigues, on trouve la présentation suivante :

Qu'une femme se mette à chanter était très mal vu au début du XXe siècle. D'autant que le fado est, à l'instar du blues ou du tango, une musique maudite, qui a poussé dans les bas-fonds. Est-il d'origine arabe, emprunte-t-il son tempo au mouvement des vagues ou résulte-t-il d'un brassage de musiques rurales portugaises et de traditions africaines ou brésiliennes arrivées avec les bateaux ? Ce qui est sûr, c'est que ce style s'est épanoui dans les quartiers populaires de Lisbonne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>168</sup>.

Au détour d'une phrase, l'origine du fado dans les quartiers populaires est présentée comme une certitude, contrairement à d'autres propositions présentées à la forme interrogative. On y trouve l'expression « bas-fonds », issue de l'imaginaire urbain du XIX<sup>e</sup> siècle : l'expression « bas-fonds » pour désigner un groupe social et l'espace qui lui est associé vient, en français, des écrivains réalistes, on la trouve chez Balzac dès 1840 dans son roman-feuilleton *Z. Marcas* pour désigner les quartiers de misère et de criminalité<sup>169</sup>. L'instance auctoriale utilise une métaphore botanique (le fado a « poussé » dans les bas-fonds) qui personnifie le fado (« épanoui »), substituant ainsi à l'explication des conditions d'émergence de ces pratiques un langage figuré qui naturalise l'origine du fado. Cet extrait de l'*Encyclopédie* est un exemple caractéristique des discours de vulgarisation scientifique : il présente la chanson dans un style assertif propre à la définition, mais en emprunte un langage imagé et stéréotypé. Le fado est désigné comme une « musique maudite », ce qui semble signifier qu'il a été longtemps mal perçu par la société, mais projette aussi en creux l'image séduisante d'une musique sulfureuse et transgressive.

---

<sup>167</sup> Pedler et Cheyronnaud : 2013.

<sup>168</sup> Entrée « Rodrigues Amália », dans *Encyclopedia Universalis, Thesaurus*, vol. IV, Encyclopaedia Universalis, 7<sup>e</sup> édition, Paris, 2012.

<sup>169</sup> Dominique Kalifa, *Les bas-fonds, Histoire d'un imaginaire*, Paris : Seuil, 2013, p. 12.

Le détour par le récit est, ici, au service d'une entrée biographique dédiée à Amália Rodrigues : il permet de dresser le portrait de la plus célèbre chanteuse de fado en faisant une analogie entre sa carrière et le fado lui-même, un genre d'origine populaire, interdit, devenu national, et cela en partie par la voix de cette femme d'origine modeste et dont les choix furent mal vus, mais finalement devenue une vedette internationale. Le mythe de l'artiste parti(e) de rien et ayant connu le succès – la *success story* paradigmatique pour retracer le « destin » des chanteurs et chanteuses populaires devenu(e)s des vedettes – est ainsi mis en parallèle avec le parcours du fado.

## **b. L'exemple d'un essai français**

Nous retrouvons la même trame et le même principe de représentation dans un des seuls ouvrages français consacrés au fado, l'essai d'Agnès Pellerin intitulé *Le Fado*<sup>170</sup>. D'abord, elle reprend l'idée qu'une communauté marginale se constitue à Lisbonne au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, avec ses espaces urbains propres – « rives du Tage, quartiers du port, Alfama » – et où « indigents, clandestins et autres trafiquants se mêlent aux travailleurs du port, commis et manœuvres sans activité régulière. » « À travers la prostitution, la contrebande et de nombreux petits métiers ambulants et précaires, chacun tente de s'assurer les conditions de vie les plus minimales. Des réseaux de sociabilité spontanée se forment et l'affirmation identitaire, parfois violente, trouve son lieu dans la rue<sup>171</sup>. » À travers ces formules, l'auteure se réapproprie le cliché de travailleurs, miséreux et criminels formant un monde à part où la pauvreté mène au crime. Dans le chapitre consacré aux « premiers protagonistes du fado chanté », A. Pellerin raconte :

Inscrit dans les brèches de la vie urbaine, en dehors des temps dévolus au travail, le fado devient l'apanage des maisons closes [...], espaces confinés aux ruelles obscures, où tentent de se faire oublier certaines souffrances de la vie<sup>172</sup>.

Elle présente, comme Nery et Pais de Brito, la figure masculine du premier chanteur de fado sous les traits du criminel type, dans un style emphatique :

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les fadistes vivent principalement d'activités illégales et clandestines, vols, mendicité, trafics ou proxénétisme. Les tavernes où ils se retrouvent [...] sont marquées par un

---

<sup>170</sup> Pellerin : 2009. Le seul autre ouvrage en français consacré au fado est l'essai de Véronique Mortaigne, *Portugal : fado, chant de l'âme*, [multisupport], Le Chêne, coll. Notes de voyage, 1998. Salwa Castelo-Branco consacre une partie au fado dans *Voix du Portugal* (1997).

<sup>171</sup> Pellerin : 2009 : 29-30.

<sup>172</sup> Pellerin : 2009 : 32.

climat de déclassement social. De nombreuses figures de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle illustrent ainsi le caractère indocile du fado<sup>173</sup>.

Notons la résonance entre le fado ici « indocile », « maudit » dans l'Encyclopédie, « transgressif » dans d'autres textes. Agnès Pellerin illustre ce récit des premières pratiques marginales par des paroles de chansons, des extraits de romans et de faits-divers du XIX<sup>e</sup> siècle, et en convoquant la « légende dorée » de Maria Severa<sup>174</sup>, prostituée du quartier de la Mouraria décédée en 1847 et considérée dans l'imaginaire collectif portugais comme la première chanteuse de fado<sup>175</sup>. Ce faisant, l'auteure rapporte judicieusement ce récit des origines marginales à une tradition à laquelle s'identifient encore les chanteurs et chanteuses d'aujourd'hui :

Aujourd'hui encore, le fado amateur qu'on revendique à Lisbonne comme le plus authentique, celui qui a le plus de caractère (*fado castiço*), s'appelle aussi "fado vagabond" ou "fado voyou" (*fado vadio*) : le fado "vrai", celui qu'on ne chante pas pour de l'argent, mais qui se situe dans une tradition d'indépendance et de sincérité. Si depuis quelques années le *fado vadio* est devenu aussi une étiquette commerciale qui attire le touriste, il continue de faire référence au mode de vie marginal des fadistes, longtemps associés à la pègre urbaine<sup>176</sup>.

L'auteure analyse bien les enjeux identitaires et patrimoniaux liés au récit des origines marginales et leur performativité dans les pratiques actuelles. En effet le « fado marginal » constitue le bout d'un récit qui en fait un « héritage » revendiqué par certaines communautés fadistes actuelles. Ces représentations sont actualisées (au sens d'une *praxis*, mieux exprimé par les termes anglais *enacted* et *reenacted*) dans les performances chantées, comme nous le verrons plus bas. Le fado des origines est transposé dans les représentations actuelles en fado « authentique », auquel s'identifient les partisans d'une chanson populaire et improvisée. De la sorte, l'épisode des bas-fonds détermine les pratiques et représentations contemporaines des Lisboètes.

### **c. Et de sa réception dans le champ universitaire**

Nous pouvons observer la réception critique de cet ouvrage et des représentations qu'il véhicule par le « monde » universitaire à travers le compte-rendu qui en a été donné par l'ethnologue et écrivain Jacques Bocquet dans la revue en ligne *Recherches en anthropologie*

---

<sup>173</sup> Pellerin : 2009 : 41.

<sup>174</sup> Pellerin : 2009 : 34.

<sup>175</sup> Sur la légende de Maria Severa, voir chap. 4. Sur la reconstitution donnée par A. Pellerin, voir Pellerin : 2009 : 32.

<sup>176</sup> Pellerin : 2009 : 40-41.

au Portugal l'année de sa parution, en 2003. L'auteur reproche à Agnès Pellerin de ne pas toujours distinguer les différents « niveaux de discours (avec parfois un brouillage entre l'influence historique, les origines supputées et la base documentaire)<sup>177</sup> ». Le mélange des régimes et des registres est donc constaté. Reste que « l'ensemble a le grand mérite de brosser le premier tableau synthétique (semble-t-il) où l'histoire le dispute à la légende<sup>178</sup>. » Il oppose donc histoire et légende et fait pencher l'ouvrage du côté de la première. Il ne fait aucun doute pour l'auteur que les bas-fonds constituent effectivement un contexte social premier du fado, comme l'indique sa conclusion. Après avoir reconstitué les étapes de la reconnaissance progressive du fado dans la société portugaise et à l'étranger, selon une modélisation analogue à celle de Joaquim Pais de Brito – « fadistocratisation », professionnalisation, spectacularisation<sup>179</sup> – il entremêle un vocabulaire sociologique, des *topoi* littéraires et des figures courantes pour rapporter, à son tour, l'épisode des bas-fonds, ce qui l'incite à comparer le fado, le tango et d'autres chansons et musiques aux trajectoires communes :

En conclusion, si le fado, comme le tango et le jazz, d'ailleurs, sont nés dans les bouges, ils sont éminemment les expressions de genres musicaux avant tout populaires, gouailleurs ou graves. Ethnocentrés, à leur tout début, ils ont produit les formes mêmes de musiques intemporelles. [...] N'oublions pas que si tous trois ont proliféré dans les fumées et l'alcool des lieux les plus mal famés de Lisbonne, de la Pampa argentine, puis de Buenos Aires ou de la Nouvelle Orléans, ils possèdent leurs propres résonances universelles. Résonances au carrefour desquelles se profile la silhouette flamboyante du flamenco andalou et ses mosaïques orientales sous le miroir sublimé de la souffrance humaine. Mais ceci est d'un tout autre ordre exploratoire et d'une approche forcément pluridisciplinaire. On peut de ce point de vue imaginer le travail passionnant qu'il reste à mettre en œuvre dans le cadre d'une vaste étude comparative d'ethnomusicologie<sup>180</sup>.

Si l'auteur invite à comparer un phénomène universel, ce qui frappe dans cet extrait est en fait, à un autre niveau, l'universalité du récit qui soutient cette analogie. Un imaginaire de la chanson des bas-fonds semble rassembler tous ces genres. Nous pouvons dès lors supposer qu'il existe un imaginaire globalisé de la chanson moderne, qui essentialise cette dernière produisant systématiquement un récit des « origines » dans les bas-fonds de grandes villes, qui la rend intelligible en lui imprimant, par ce récit unique, le même mouvement des bas-fonds à la reconnaissance locale puis nationale et enfin, internationale.

---

<sup>177</sup> Jacques Bocquet, « Pellerin, Agnès, Le fado, 2003 », *Recherches en anthropologie du Portugal*, vol. 9, n° 1, 2003, p. 145. Accessible en ligne sur le site : <http://www.persee.fr> (consulté le 24 juin 2014).

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> Bocquet : 2003 : 145.

<sup>180</sup> Bocquet : 2003 : 146. Mentionné en introduction.



## 2. Le tango, « fleur de fange » : *doxa* des discours savants

Le même récit et les mêmes motifs se retrouvent dans les dictionnaires, les ouvrages de divulgation et les essais consacrés au tango, les discours « intermédiaires » (Cheyronnaud).

### a. L'essentialisation des origines dans un essai pionnier

L'ouvrage bien connu du poète et essayiste Horacio Salas<sup>181</sup> peut être considéré comme le pendent dans les études sur le tango de celui d'Agnès Pellerin sur le fado : c'est un essai historique riche et informé, proposant une vaste synthèse, et où l'auteur associe librement et délibérément les mythes permanents sur le genre, une enquête historiographique poussée et des représentations poétiques. Cet ouvrage, l'un des rares à avoir été traduit en français, est une référence dans les études sur le tango : Salas est un des premiers auteurs de monographie à avoir embrassé l'histoire du tango dans un panorama qui va de ses débuts à 1980. Il est abondamment cité à la fois dans les travaux universitaires sur le tango et dans les textes de divulgation, les guides touristiques et les sites internet et *blogs* d'amateurs. Passerelle entre les écrits académiques et les représentations communes, il témoigne bien du fait que les représentations collectives du tango sont composées d'une mosaïque de discours qui circulent et s'échangent.

Horacio Salas reconduit le Grand Récit du tango. Il reprend la périodisation évoquée dans les discours savants : « le tango n'[a] été accepté des gens "de la haute" qu'après avoir fait fureur en Europe » autour de 1910<sup>182</sup>. Alors il « passe[] du bordel au cabaret »<sup>183</sup>. Comme Agnès Pellerin, H. Salas illustre son propos à la fois de paroles de chansons, de références aux travaux de ses prédécesseurs, universitaires et non universitaires, et de poèmes sur les faubourgs, souvent mis au même niveau de façon à troubler les frontières entre le factuel et le fictionnel. À ce titre, dans son compte-rendu de l'ouvrage, Michel Plisson qualifie l'essai de « brillant ouvrage, que l'auteur a construit comme une sorte de roman populaire », et ajoute que « chaque chapitre constitue un temps fort de cette tragique et merveilleuse aventure du tango qui se poursuit, de nos jours encore, en Argentine et dans le monde entier. Les héros de l'histoire [...] ne sont plus seulement des noms sur des disques ou des photos dans les albums,

---

<sup>181</sup> Horacio Salas, *El tango*, Buenos Aires : Planeta, 1986. Nous citons la traduction française d'Annie Morvan : Horacio Salas, *Le tango*, traduit par Annie Morvan, Paris : Actes Sud [1989] 2004, p. 23.

<sup>182</sup> Salas : [1989] 2004 : 146.

<sup>183</sup> Salas : [1989] 2004 : 166. Il cite les noms de cabarets élégants, comme l'Armenonville.

mais deviennent charnels<sup>184</sup>. » H. Salas reprend le schéma narratif préconstruit et affirme, dans son chapitre consacré aux premières pratiques intitulé de façon programmatique « Académies, bastringues, lupanars et marlous », que :

le lieu naturel du tango, le véritable lieu de naissance de la musique et de la danse est le bordel. [...] D'académies en lupanars, il était naturel que le tango eût son répertoire gaillard<sup>185</sup>.

Nous retrouvons ici une naturalisation des origines, observée dans les mises en récit du fado. Le bordel est le « lieu de naissance » du tango, lieu « naturel » : une essentialisation de la marginalité du tango est ainsi effectuée. C'est sans doute la raison pour laquelle le tango et le fado sont représentés comme des musiques « maudites ». Les origines supposées deviennent non seulement une évidence, mais une essence. Salas conclut sa vaste reconstitution historiographique par cette formule synthétique, au style caractéristique de ce genre de mises en récit condensées :

Depuis des origines douteuses dans de sordides faubourgs, le tango a parcouru un long chemin jusqu'à se convertir en symbole identitaire de l'argentinité dans le monde<sup>186</sup>.

Le tango ici encore est personnifié, et la même trajectoire symbolique est dessinée des marges au centre – une centralité mondialisée ici. La dernière étape du « chemin » construit par Salas en 1984 a sans doute été l'inscription en 2009 du tango à la liste du patrimoine mondial de l'humanité, qui signe l'ultime reconnaissance du tango en tant que « symbole identitaire de l'argentinité dans le monde » selon les mots prophétiques de Salas.

Malgré ces assertions, l'auteur précise dès le début de son ouvrage que notre perception des premières pratiques du tango relèvent de l'imaginaire, un imaginaire pittoresque composé pour combler un manque de documents et de preuves :

En l'absence de documents et de témoins, reconstruire un fait relève toujours de l'imaginaire. Eh bien, imaginons une guinguette au bord d'un fleuve ou plus simplement un feu autour duquel passer la nuit jusqu'aux premières lueurs du jour. Un croque-note à l'oreille musicale distrait l'assistance en tirant quelques sons d'une vieille clarinette ou d'un violon aux cordes élimées<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> Michel Plisson, « Horacio Salas. Le tango », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1991, n° 4, p. 274.

<sup>185</sup> Salas : 2004 : 103.

<sup>186</sup> « *Desde sus inciertos orígenes en sórdidos arrabales, el tango ha recorrido un extenso camino hasta convertirse en seña de identidad de lo argentino en el mundo* » (notre traduction). Salas : 1986 [dernière page]. Annie Morvan dans sa traduction la reformule ainsi : « En un siècle, le tango, né dans les réduits marginaux et douteux, est devenu le symbole du pays qui lui a donné le jour. » Salas : 2004 : 424. C'est également la formule reproduite en guise d'accroche en quatrième de couverture.

<sup>187</sup> Salas : 2004 : 23.

Des adjectifs topiques (« vieille », « élimées ») font écho à ceux qui qualifient les marges, comme « sordides » dans la citation précédente : ils inscrivent la musique, dans sa matérialité même, dans le champ de la misère et de la dégradation. Ce passage est tiré du premier chapitre de son ouvrage, intitulé « Une danse virile, bath et gouailleuse ». Le titre montre bien à quel point l'identité du tango – ce qu'il *est*, sa signification intrinsèque – est liée à la question de ses origines.

Salas n'aspire pas à produire une reconstitution strictement historique de pratiques attestées. La démarche qu'il revendique assume une part de fiction. Quand il affirme que « le lieu naturel du tango, le véritable lieu de naissance de la musique et de la danse est le bordel » (*supra*), il énonce délibérément un mythe fondateur. Son récit de la « fondation » du tango relève de l'invention (amorcée par « imaginons... »), invention qui relève du vraisemblable, d'après lui. Et en effet, l'histoire du tango et du fado sont fabriquées de la même façon, indiquée ici avec humour par Horacio Salas : les premières pratiques ne sont pas reconstituées à partir d'une base documentaire commune ; ce qui est commun, c'est un intertexte, composé de *topoi* fixés et sans cesse réappropriés, et lui-même déterminé par un imaginaire commun de la musique, de la danse et de la chanson urbaines.

## **b. Et son accueil dans le champ universitaire**

Le compte-rendu de l'ethnomusicologue français Michel Plisson de cet essai fondateur est tout aussi éloquent. Il indique l'emprise de ce récit dans le champ académique au niveau international, en particulier en France. Son texte, sans doute à l'image du mélange des registres qui domine l'ouvrage qu'il commente, met dos à dos réalité sociale et représentations littéraires : « Les chapitres suivants [de l'ouvrage de Salas] sont consacrés à la description de la réalité sociale et des personnages mythiques du tango. » Il effectue alors un véritable va et vient entre régime factuel et représentations fictionnelles, d'une façon tout à fait caractéristique des écrits sur la « genèse »<sup>188</sup> du tango. Il déduit des personnages types qu'il énumère et du « décor » stéréotypé dans lequel ils évoluent, des informations sur les contextes sociaux dans lesquels est apparu le tango :

Le *guapo*, tout d'abord. Charretier, dresseur de chevaux ou tueur d'abattoir, il est vêtu de noir (comme la mort qu'il côtoie), avec une pochette blanche à ses initiales et un foulard en alpaga, car en cas de malheur il eût été déshonorant de mourir sur le trottoir dans une autre tenue. En effet, c'est par le courage qu'il montre dans le duel qu'il s'acquiert l'admiration du *barrio*

---

<sup>188</sup> Plisson : 1991 : 275.

(quartier). Le *guapo* ou *compadre* se réfugie dans la nostalgie du passé, affecte ses mouvements, « surtout lorsqu'il s'agit de faire tomber la cendre de sa cigarette avec l'ongle très long du petit doigt ». Le *voyou-compadrito* est aussi un habitué de la littérature populaire argentine. C'est la fausse gouape, le vantard, un individu méprisable qu'un coup de cravache suffit à faire taire, ce qui ne l'empêche pas de sortir le couteau, à l'occasion. Enfin, le *compadrón*, le *malevo* (malfrat) est ce qu'il y a de plus méprisable. Lâche, il abuse des femmes et des faibles, triche au jeu, ment, trompe ses amis et s'enfuit au premier heurt. Tous ces personnages s'ébattent entre la rue, les cafés, les *conventillos* (logements où les familles d'immigrés s'entassaient) et les salons familiaux. Mais c'est dans les salles clandestines, les bastringues et les lupanars que va éclore le tango. Les premières académies ouvrent leurs portes vers 1870. Les *peringundin* (bastringues), connus plus tard sous le nom de *bailongos*, dans lesquels les hommes dansent entre eux, fleurissent, ainsi que les bordels où les « pupilles » dansent avec leurs clients jusqu'à l'aube<sup>189</sup>.

M. Plisson retranscrit ensuite le second épisode selon la même chronologie, reprenant les mêmes étapes figées et selon le même principe narratif qui rend intelligible une évolution du tango du bas vers le haut et une transformation permettant une légitimation et donc un passage des marges au centre :

Avec l'émergence des classes moyennes dans les années 1910, le cabaret fait son apparition [...] [et] débarrassera le tango de son aspect *canyengue*, c'est-à-dire sensuel, noir, pour entrer dans l'ère du « sentimentalisme inoffensif ». La *guardia vieja* surgit alors : Angel Villoldo (...), Domingo Santa Cruz, Eduardo Arolas, tous deux morts tuberculeux et dans la misère. À Paris, le tango s'édulcore. Il perd son caractère canaille et sexuel [...]. Les années vingt et les cabarets chics sortent définitivement le tango des lupanars du début du siècle. [...] Apparaît alors la figure mythique de Carlos Gardel. "Carlitos" est la légende même : date et lieu de naissance discutés, mort tragique et plus ou moins mystérieuse. Enfant de la rue né pauvre et devenu richissime, célibataire, il incarne les aspirations populaires. [...] [Avec lui] le tango va faire le tour du monde [...]; c'est la consécration internationale non seulement de Gardel, mais aussi du tango.

Le scénario commun au tango et à son chanteur emblématique, dont la biographie est une allégorie de l'histoire du genre, réapparaît dans des termes similaires à ceux de l'*Encyclopédie* au sujet d'Amália Rodrigues et du fado<sup>190</sup>. Nous verrons que le motif de la « biographie » est également récurrent dans les paroles de chanson.

L'idée de l'évolution dans le temps d'une chose qui se transforme tout en restant identique – le tango garde le même nom et conserve la même essence – est indissociable d'une représentation téléologique de ces pratiques poético-musicales et chorégraphiques.

Mais les « connaisseurs » et les universitaires ont ceci de commun qu'ils reprennent à leur compte et transmettent le Grand Récit, tout en le désignant comme un « mythe ». Le pouvoir d'attraction de ce récit unifié et consensuel et du modèle de la chanson et de la

---

<sup>189</sup> Plisson : 1991 : 276. Les précisions entre parenthèses sont de lui.

<sup>190</sup> Horacio Salas effectue la même personnification quand il intitule un de ses chapitres sur le tango : « Un baluchon pour toute richesse ». Salas : 2004 : 46.

musique qui le sous-tend, est très perceptible à travers ces textes savants : pratiques de communautés exclues, cultures de résistance, expressions marginales, dont la marginalité elle-même résiste malgré les processus de normalisation impliqués dans le récit. Ce récit est percutant et séduisant à la fois pour les consommateurs culturels, les acteurs de l'industrie culturelle, les acteurs du patrimoine et du tourisme, et les chercheurs en sciences humaines, dans des domaines aussi variés que les *cultural studies*, les études de genre, l'histoire, la musicologie ou la sociologie. Nous allons voir à présent que l'épisode des bas-fonds est également indispensable à la validité des discours patrimoniaux et à leurs stratégies propres.

### **3. Prénant dans les discours institutionnels et patrimoniaux**

David Lowenthal (1998) oppose les modes de fabrication et les stratégies du discours historique et ceux du discours patrimonial<sup>191</sup>. Néanmoins, nous allons voir que, dans le cas du tango et du fado, le récit des origines circule entre ces différents types de discours.

#### **a. Un texte muséologique retraçant l'histoire du fado**

Le Musée du fado, situé dans le quartier historique d'Alfama à Lisbonne, est un lieu institutionnel de première importance pour la conservation et la promotion du fado, dépôt d'archives, école, auditorium autant que site touristique, il a été conçu comme une vitrine du passé mais aussi des pratiques actuelles. Il a été doté d'un rôle essentiel dans la préparation de la candidature pour l'inscription du fado à la liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco. Il est détenteur et prescripteur de l'histoire institutionnelle du fado, relatée sur son site internet de la façon suivante :

Né dans les contextes populaires de la Lisbonne du XIX<sup>e</sup> siècle, le Fado était présent dans les moments de convivialité et de loisirs. Se manifestant de façon spontanée, son exécution avait lieu à l'intérieur ou à l'extérieur des murs, dans les jardins maraîchers<sup>192</sup>, les corridas, les rues

---

<sup>191</sup> Pour David Lowenthal, histoire et patrimoine correspondent à deux modes de fabrication (et, d'après lui, de déformation) du passé : « *Heritage should not be confused with history. History seeks to convince by truth, and succumbs to falsehood. Heritage exaggerates and omits, candidly invents and frankly forgets, and thrives on ignorance and error.* » David Lowenthal, « Heritage is not history », dans « Fabricating heritage », *History and Memory*, vol. 10, 1998, p. 5-24. Encore une fois, nous ne rejoignons pas ces analyses de l'élaboration historique en termes d'erreurs. Ce qui nous intéresse chez Lowenthal est l'élucidation de stratégies propres à chaque type de discours.

<sup>192</sup> *Hortas* : jardins maraîchers qui entourent la ville. Nous traduirons toujours *hortas* par « jardins maraîchers ».

retirées, les petites rues et les ruelles, les tavernes, les cafés à serveuses montantes<sup>193</sup> et les maisons de passe<sup>194</sup>. Évoquant des thèmes liés à l'émergence urbaine, chantant le récit du quotidien, on trouve le fado, dans une première phase, profondément lié à des milieux sociaux marqués par la marginalité et la transgression dans des espaces fréquentés par des prostituées, des malfrats<sup>195</sup>, des marins, des cochers et des bohèmes<sup>196</sup>. Ses acteurs, les chanteurs, souvent des repris de justice, sont incarnés par la figure du malfrat, le type du *fadista*, ruffian à la voix âpre et nasillarde, aux tatouages ostentatoires, maniant avec dextérité le couteau à cran d'arrêt, ayant recours au jargon et à l'argot. Cette association du fado aux sphères les plus marginales de la société allait conduire les intellectuels portugais à le rejeter vivement. Pour témoigner de la communion des lieux de divertissement entre l'aristocratie bohème et les franges les plus défavorisées de la population lisboète, l'histoire du fado a érigé en mythe l'épisode de la liaison amoureuse du comte de Vimioso avec Maria Severa Onofriana (1820-1846), prostituée célébrée pour ses dons de chanteuse, véritable mythe de l'histoire du fado, et référence partagée par la communauté fadiste. [...] Le fado allait également gagner du terrain dans les événements festifs liés au calendrier populaire de la ville, les fêtes de bienfaisance et les *cegadas*<sup>197</sup> [...] <sup>198</sup>.

Ce texte offre un nouvel exemple de mélange des genres : il adopte une position critique envers l'histoire du fado en objectivant le mythe de Severa et en identifiant le malfrat comme un « type » social. Le style est neutre et des termes savants sont utilisés. La mise en

---

<sup>193</sup> « *Cafés de camareiras* », cafés dotés de chambres à l'étage, et dont les serveuses peuvent offrir des services autres que le thé. Ce ne sont pas des bordels à proprement parler, les spécialistes les classent dans les lieux de prostitution clandestine. L'équivalent existe à Buenos Aires sous le nom de « *cafés de camareras* ». Nous traduirons par l'équivalent français, « cafés à serveuses montantes ».

<sup>194</sup> *Casas de meia porta*, expression qui désigne les vieilles maisons à porte coupée (porte à deux vantaux coupés à hauteur d'appui), et, par métonymie, les maisons closes, car les prostituées s'installaient à la demi porte pour racoler).

<sup>195</sup> *Faia*, « malfaiteur, voyou, criminel », est un synonyme de *fadista*, que nous traduirons par « malfrat » ou laisserons en portugais pour en marquer l'usage.

<sup>196</sup> *Marialva* au XIX<sup>e</sup> siècle désigne un fils de famille noble (littéralement, « chevalier ») menant une vie dissolue et s'encanaillant dans les lieux de prostitution et les tavernes. Nous le traduirons par « noble bohème ».

<sup>197</sup> Représentations théâtrales amateur et populaires données dans les rues, les fêtes en plein air (*verbenas*) et les associations de loisirs et collectivités locales, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Voir *ibid.*

<sup>198</sup> « *Nascido nos contextos populares da Lisboa oitocentista, o Fado encontrava-se presente nos momentos de convívio e lazer. Manifestando-se de forma espontânea, a sua execução decorria dentro ou fora de portas, nas hortas, nas esperas de touros, nos retiros, nas ruas e vielas, nas tabernas, cafés de camareiras e casas de meia-porta. Evocando temas de emergência urbana, cantando a narrativa do quotidiano, o fado encontra-se, numa primeira fase, vincadamente associado a contextos sociais pautados pela marginalidade e transgressão, em ambientes frequentados por prostitutas, faias, marujos, boleiros e marialvas. Muitas vezes surpreendidos na prisão, os seus actores, os cantadores, são descritos na figura do faia, tipo fadista, rufião de voz áspera e roufenha, ostentando tatuagens, hábil no manejo da navalha de ponta e mola, recorrendo à gíria e ao calão. Esta associação do fado às esferas mais marginais da sociedade ditar-lhe-ia uma vincada rejeição pela parte da intelectualidade portuguesa. Atestando a comunhão de espaços lúdicos entre a aristocracia boémia e as franjas mais desfavorecidas da população lisboeta, a história do fado cristalizou em mito o episódio do envolvimento amoroso do Conde de Vimioso com Maria Severa Onofriana (1820-1846), meretriz consagrada pelos seus dotes de cantadeira e que se transformará num dos grandes mitos da História do Fado, referencial agregador da comunidade fadista. (...) Também em eventos festivos ligados ao calendário popular da cidade, em festas de beneficência ou nas cegas (...), o fado ganharia terreno. (...)* ». Extrait de Sara Pereira, « Circuito Museológico », in *Museu do Fado 1998-2008*, Lisboa: EGEAC/Museu do Fado, 2008. Texte publié sur le site du musée à l'adresse [<http://www.museudofado.pt>] (consulté le 5 juin 2014). Cette « Histoire » provient d'un texte écrit par la directrice du musée, Sara Pereira paru dans le catalogue du musée en 2008. La responsabilité de l'information est donc attribuée à un auteur, mais en tant que représentant d'une institution.

récit est faite avec des catégories historiques (« première phase »). Mais elles sont doublées de figures naturalistes comme « né dans » ou « gagner du terrain » qui personnifient le fado et énoncent son histoire comme une évolution naturelle. En outre, la première partie du texte reconduit les lieux communs de l'épisode des bas-fonds. La description du chanteur voyou notamment est extrêmement stéréotypée (tatouages, voix rauque...). Une collusion est effectuée entre un régime factuel et un style sociologique, et un discours clichéique fondé sur un système de représentation : dans « ses acteurs, les chanteurs, souvent des repris de justice » par exemple, le cliché littéraire du premier chanteur de fado en criminel type est repris, mais il est introduit en tant qu'« acteur » d'un processus social.

La présentation reprend le canevas du fado initié dans les quartiers marginaux puis adopté dans les fêtes populaires, autrement dit d'une « première phase » marginale suivie d'une expansion. Pourtant, malgré le récit d'un fado circonscrit aux « sphères les plus marginales » de la société et rejeté par les intellectuels, qui domine la seconde partie, le texte commence en énumérant des lieux de pratique diversifiés associés à la « naissance » du fado (« à l'intérieur ou à l'extérieur des murs, dans les jardins maraîchers, les corridas, les rues retirées, les petites rues et les ruelles, les tavernes, les cafés à serveuses montantes et les maisons de passe »). Les lieux se réduisent au fur et à mesure de l'énumération. De même, la communauté des premiers acteurs est d'un côté restreinte à un groupe social marginalisé, et même cantonnée à un milieu du crime et de la prostitution, de l'autre elle inclut d'emblée l'aristocratie bohème, autrement dit des membres de l'élite sociale et artistique. Enfin, le fado a beau être d'abord une chanson de malfrats, il est présent d'emblée « dans les moments de convivialité et de loisirs ». Pourtant cette assertion qui ouvre le texte est contredite par celle qui le ferme : c'est seulement dans une seconde phase que le fado « gagne du terrain dans les événements festifs liés au calendrier populaire ». L'ordre du récit, *in fine*, s'impose et impose d'échelonner des espaces et des acteurs que l'auteur est en même temps tenté de faire coïncider. Une tension entre deux principes de représentation semble travailler le texte, d'un côté celui de la chanson « marginale » et ses lieux communs, de l'autre celui de la musique populaire et ses assignations<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Voir *supra* sur le clivage entre musique savante et musique populaire selon E. Buch.

## b. Une exposition créatrice de patrimoine

Une grande exposition intitulée *Vozes e Sombras* (« Voix et Ombres ») est réalisée en 1994 au Musée National d'Ethnologie, alors que Lisbonne est capitale européenne de la culture. Elle marque un tournant dans l'intérêt porté au fado par les universitaires et a fortement contribué, par la quantité et la qualité des matériaux et informations rassemblés pour l'exposition, à relancer les études sur ce genre négligé par la critique depuis la fin de la dictature<sup>200</sup>. Cette exposition dirigée par Joaquim Pais de Brito a donné un catalogue édité en portugais et en anglais et réalisé par une équipe d'ethnologues et de musicologues qui reste une référence incontournable sur le fado. En outre, elle a largement contribué à transformer l'image d'un fado conservateur, réactionnaire et complice du salazarisme auprès de l'opinion publique. Or dans ce dessein, le parti pris de l'exposition a justement été de restaurer le récit des origines marginales du fado, de rappeler son enracinement dans les quartiers populaires de la ville pour lui rendre son statut de chanson « populaire »<sup>201</sup>, mieux, de chanson prolétaire, et même contestataire durant révolution républicaine de 1910<sup>202</sup>. Ainsi, l'instrumentalisation du fado par le régime de Salazar et ses utilisations propagandistes est renvoyée à une récupération et une dénaturation des usages et de l'identité originels du fado.

Dans son article, qui ouvre le catalogue, Joaquim Pais de Brito retrace l'histoire d'une musique « développée dans un contexte historique spécifique parmi les habitants des basses classes de la capitale<sup>203</sup> ». Pais de Brito raconte que le fado est chanté dès 1830 par la prostituée Maria Severa, « une des figures fondatrices et mythiques du fado »,

représentative de cette frange de la population à laquelle le fado fut d'abord associé alors qu'il se répandait à travers la ville : la prostitution avec toutes ses implications spatiales et sociales – les tavernes, les bordels, les vagabonds, les souteneurs, les *fadistas*, qui appartenaient aux mêmes cercles que les "femmes du fado"<sup>204</sup>.

---

<sup>200</sup> Sur le dédain des universitaires pour le fado jusqu'aux années 1990 et les lacunes qui en résultent, voir Nery : 2004 : 16.

<sup>201</sup> Au sens de ce qui *appartient* au peuple.

<sup>202</sup> C'est ce que fait Joaquim Pais de Brito dans son article liminaire qui retrace l'histoire du genre. Voir Joaquim Pais de Brito, « Fado, Voices and Shadows », in Joaquim Pais de Brito (dir.), *Fado, Voices and Shadows, op cit.*, 1994, p. 27.

<sup>203</sup> Brito : 1994 : 18. Les circonstances ont voulu que nous possédions le catalogue en anglais, nos traductions proviennent donc de la traduction anglaise, après consultation de la version portugaise.

<sup>204</sup> Brito : 1994 : 19.



Brito retrace un fado enraciné dans la « mauvaise vie » (*low-life*) lisboète, bien que fréquenté aussi par la jeune aristocratie bohème<sup>205</sup>. Il ajoute :

À ce premier stade, le fado était apparemment confiné aux habitants pauvres de la ville qui n'avaient pas de travail ou travaillaient irrégulièrement au déchargement en contrebas de la ville sur les rives du fleuve. Ils vivaient dans un environnement défendu et fermé, dans un labyrinthe de vieux quartiers enveloppés d'ombres à la tombée de la nuit, le faible éclairage public rendant difficile l'accès à la police. Mots et musique apparurent dans la tradition orale<sup>206</sup>.

La richesse de la reconstitution de Pais de Brito est que son récit est illustré d'une abondante iconographie du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et du tout début du XX<sup>e</sup> : un portrait de voyou (*fadista*) de Rafael Bordalo Pinheiro, une photographie d'un musicien ambulant et une d'une mendicante, tous deux en train de jouer de la guitare portugaise, ces images inscrivent visuellement le « fado » dans un imaginaire populaire.

Deuxième stade : l'appropriation du fado par les élites et son expansion dans la ville, qui ne se font pas sans une stigmatisation de sa marginalité par une partie de la bourgeoisie<sup>207</sup>. Mais le fado reste un ciment de la classe ouvrière et continue de définir et d'incarner ses valeurs<sup>208</sup>. De ce fait, « durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle la position basse et marginale du fado fit qu'il fut perçu comme une transgression de l'ordre social établi et des valeurs conventionnelles de l'époque » ; du reste, « les acteurs sociaux liés à ses origines [...] passaient le plus clair de leur temps en prison. »<sup>209</sup> Notons que Joaquim Pais de Brito rassemble pêle-mêle prolétariat, travailleurs du port, marginaux « de toutes espèces », prostituées, musiciens itinérants et criminels dans sa restitution des premières pratiques, apparemment tous unis dans le « milieu » d'origine du fado, milieu qui aurait inclus tous ceux qui étaient pauvres et exclus. Nous voyons là une rémanence de la confusion entre « classes laborieuses » et « classes dangereuses », analysée par Louis Chevalier en France, dont nous verrons qu'elle est au fondement de cette représentation d'un « monde marginal » hétéroclite, à la fois résiduel et grouillant.

J. Pais de Brito réinscrit le fado dans son terroir urbain et dans une tradition orale perpétuée par les basses classes de Lisbonne au XIX<sup>e</sup> siècle. Au-delà de l'ancrage du fado dans une pratique populaire, nécessaire à sa réhabilitation, cette mise en récit ouvre la possibilité

---

<sup>205</sup> Brito : 1994 : 21.

<sup>206</sup> Brito : 1994 : 22.

<sup>207</sup> Brito : 1994 : 26.

<sup>208</sup> Brito : 1994 : 27.

<sup>209</sup> Brito : 1994 : 29.

d'une patrimonialisation du fado car, si le fado est un patrimoine musical et poétique oral remontant au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il incombe aux instances patrimoniales de le conserver et de le promouvoir.

### **c. Stratégies discursives pour le Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité**

Comme l'écrit Markus Tauschek, « la transformation d'un patrimoine local en patrimoine mondial entraîne [...] une présentation de la culture populaire sous la forme de récits monolithiques susceptibles d'être acceptés à l'échelle mondiale<sup>210</sup>. » Il n'est dès lors pas étonnant que le récit des bas-fonds soit convoqué dans les deux textes de présentation des dossiers réalisés pour inscrire le tango et le fado à la liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité de l'Unesco. Nous n'entrerons pas dans le détail des enjeux patrimoniaux liés à cette reconnaissance, beaucoup discutée par les ethnologues et les sociologues ces dernières années<sup>211</sup>. Nous ferons simplement remarquer que dans les deux cas, les textes de candidature valorisent les origines ultra-populaires du tango et du fado. Le récit des origines est convoqué, dans les deux cas, dans le cadre d'une stratégie visant à démontrer que les deux genres sont conformes aux critères affichés par l'Unesco dans la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel rédigée en 2003<sup>212</sup>. La définition de ce qui est entendu – et donc attendu – par la nouvelle catégorie « Patrimoine Culturel Immatériel » désigne des pratiques et savoir-faire oraux, performatifs et/ou artisanaux, que les groupes et communautés concernés « reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel » et sur lesquels pèsent « de graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction », « en particulier du fait du manque de moyens de sauvegarde »<sup>213</sup>. Il s'agit donc pour les États candidats de montrer que le genre qu'ils présentent est ancré dans des communautés, a une fonction identitaire, appartient à une tradition orale et/ou performative, et qu'une partie de ce « patrimoine » est fragile du fait de son « immatérialité ». Le tango et le fado, pratiques

---

<sup>210</sup> Markus Tauschek, « Filmer le patrimoine, produire de la valeur », *Ethnographiques.org*, 2012, Numéro 24, « Ethnographies des pratiques patrimoniales : temporalités, territoires, communautés, consultable en ligne à l'adresse : [www.ethnographiques.org/2012/Tauschek](http://www.ethnographiques.org/2012/Tauschek) [consulté le 7-7-2014 pour la dernière fois].

<sup>211</sup> Voir la synthèse de ces enjeux et débats dans Bortolotto : 2011.

<sup>212</sup> UNESCO, « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », Paris, 17 octobre 2003. Consultable et téléchargeable sur le site de l'UNESCO [<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00022#part1>] (consulté le 4 août 2014).

<sup>213</sup> UNESCO : 2003, Introduction et Article 2.

urbaines, récentes, globalisées et marchandisées, dont l'histoire est liée à celle de l'industrialisation et de la modernité, avaient intérêt à être mis en valeur sous l'angle de l'« héritage » immatériel que constituent leurs origines populaires, territorialisées et orales.

Dans le formulaire de candidature du tango, dans la brève description requise de l'élément, il est indiqué que :

Le Tango est une manifestation culturelle qui rassemble la danse, la musique, la poésie et la chanson. Il exprime la manière dont les habitants de Buenos Aires et de Montevideo conçoivent le monde et la vie, et il est l'un des éléments majeurs de leur imaginaire culturel. [...] Le Tango est né comme [*sic*] une manifestation culturelle dans les secteurs les moins favorisés de la région du Rio de la Plata. À l'origine, il a été une fusion des apports afro-américains, créoles et de l'immigration européenne. Le Tango est une expression artistique et culturelle résultant des processus d'"hybridation", qui constitue actuellement l'un des signes fondamentaux de l'identité culturelle du "Rio de la Plata"<sup>214</sup>.

Dans la présentation plus détaillée (« Description de l'élément ») sont ajoutées quelques précisions :

Au début, les premiers créateurs du Tango, ont été obligés de vivre ensemble dans des situations précaires, éloignés de leurs racines (les immigrants), de leur milieu (comme les anciens *gauchos*), en détriment de leur potentialité sociale [*sic*] (comme les descendants des Noirs du Rio de la Plata). Dans cette vie en commun imposée, ils ont dû mêler leurs habitudes, leurs croyances, leurs rituels, leurs objets. Au même temps (*sic*) ils se sont transformés et ont transformé la culture des deux villes au sens large.

Tout ce qu'on vient de signaler aboutit un bagage culturel qui comprend une immense quantité de manifestations représentatives de la créativité des communautés concernées, surgies du mélange des collectivités qui se sont établies dans la région du Rio de la Plata. Le Tango est un exemple du processus de sédimentation culturelle, dont il est un échantillonnage exceptionnel des (*sic*) transformations dans le temps des communautés concernées. Il est transmis de manière empirique de génération en génération jusqu'à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>215</sup>.

Ces deux passages manifestent de façon exemplaire les enjeux patrimoniaux liés au récit des origines dans les bas-fonds. D'abord, observons le récit lui-même : on y trouve, comme dans les autres cas observés, des formules de mise en récit, articulées à une pensée des origines, comme « le Tango est né », « à l'origine », « Au début, les premiers créateurs ». Cela construit une représentation monolithique – il est individué, a une histoire unique et unifiée – et naturaliste – il « naît » et évolue – du tango. Le texte insiste sur la pauvreté et la précarité des premiers praticiens, mais aussi sur les mélanges culturels produits par les migrations, l'exclusion et la misère, et la créativité qui s'en est ensuivie. Notons que les « premiers

---

<sup>214</sup> Tango (Argentine et Uruguay) : « Candidature pour l'inscription sur la Liste représentative » (référence n° 00258), Quatrième session, Abou Dhabi, 28 septembre - 2 octobre 2009, section D. Le formulaire de candidature en français est téléchargeable sur le site internet de l'UNESCO à l'adresse : <http://www.unesco.org/culture> [consulté le 4 août 2014 pour la dernière fois].

<sup>215</sup> *Ibid.*, section 2.

créateurs » ont certes innové, mais que cette innovation est expliquée, non par leur agentivité, mais par les contraintes du milieu de vie (« ils ont dû »)<sup>216</sup>. Puis, dans la deuxième partie de la seconde citation, la conception téléologique que traduit cette mise en récit est explicitée : une évolution stratifiée (« processus de sédimentation »), à la fois au niveau temporel et social.

Plus bas, cette histoire est avancée comme une garantie de l'authenticité du tango, dans un passage qui ne peut que confirmer notre hypothèse :

Bien que le Tango soit, d'une certaine manière, connu presque partout dans le monde, néanmoins il n'est pas toujours bien connu dans ses expressions les plus authentiques. Les connaissances que l'on a de lui sont souvent superficielles et on ne remarque que son apparence extravagante et exotique.

Par exemple, en Europe, on a l'habitude de voir le Tango comme une musique de la *belle-époque*, avec le glamour des années folles et des cabarets. [...] Cette manière-là de danser n'a jamais été prédominante dans notre milieu [...]. Il semblerait que le Tango est synonyme de luxe alors qu'en réalité il a débuté dans les marges de la société et qu'il a mis beaucoup de temps à s'imposer et à être reconnu comme propre dans ses villes d'origine.

D'après cette image déformée que l'on a du Tango, son inscription dans la Liste Représentative du Patrimoine Culturel Immatériel s'avère nécessaire. Le but étant d'assurer sa visibilité en tant qu'un élément essentiel et un produit authentique d'une multiplicité de cultures avec des expressions qui varient tout au long de leur histoire<sup>217</sup>.

Le récit des origines participe bien d'une stratégie patrimoniale. Comme dans le cas exposé précédemment, les discours muséologique et patrimonial viennent plaider contre des représentations fausses et des oublis de la mémoire collective, et restaurer un passé légitime.

C'est le cas également du fado, élu, quant à lui, en 2011, soit deux ans plus tard. En effet, dès le « bref résumé de l'élément », le récit des bas-fonds est mis en avant :

Le fado est un genre artistique alliant musique et poésie, qui s'est développé à Lisbonne au cours du deuxième quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Il résulte d'une synthèse multiculturelle [...]. Né dans les quartiers populaires, il s'est progressivement étendu à d'autres contextes géographiques et sociaux. [...] Au XX<sup>e</sup> siècle, le fado est devenu le genre le plus populaire de chant urbain au Portugal et la plupart des communautés portugaises le considèrent comme un symbole de leur identité culturelle nationale<sup>218</sup>.

Dans la vidéo associée à la candidature, le texte en anglais récité en voix off précise que le fado a des « racines » afro-brésiliennes mais a été adopté et réapproprié à Lisbonne par « le peuple des quartiers pauvres du port » pour devenir ensuite « un élément central dans la culture populaire lisboète ». Chanté dans les tavernes, notamment par la prostituée Maria

---

<sup>216</sup> Sur ce point, voir Buch : 2013 : 55.

<sup>217</sup> Unesco : 2009, section 3.

<sup>218</sup> Fado (Portugal) : « Dossier de candidature n° 00563 pour l'inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2011 », Sixième session, Bali, Indonésie, novembre 2011, section D. Le formulaire de candidature est téléchargeable sur le site internet de l'UNESCO à l'adresse : <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00563> (consulté le 4 août 2014 pour la dernière fois).

Severa, il a gagné le « réseau des tavernes de la périphérie urbaine » (*outskirts*) avant d'être adopté dans d'autres espaces et groupes sociaux<sup>219</sup>. La vidéo ne met donc pas explicitement en avant la marginalité du premier fado, mais l'imaginaire est convoqué à travers des figures topiques comme la prostitution, les quartiers pauvres et le « réseau » des tavernes des quartiers du port et de la périphérie, qui enracinent le fado en marge et dans les profondeurs de la vie sociale.

### III. Les « discours ordinaires » et leur actualisation dans les performances chantées

Le « discours ordinaire » est défini en littérature comme un discours sans auteur<sup>220</sup>, mais nous l'entendons ici au sens plus large où il est employé en sciences du langage<sup>221</sup>. Quels sont les discours portés par les communautés *fadista* et *tanguera* au sujet de l'histoire du fado et du tango ? Il s'agissait d'observer comment les acteurs, amateurs et professionnels, historicisaient leur pratique. Lors de nos séjours sur place, au fil des entrevues et des conversations informelles, nous avons identifié des segments narratifs et des formules récurrents, à Lisbonne comme à Buenos Aires<sup>222</sup>. Ceux qui les propagent – leurs « détenteurs » – sont des individus qui s'expriment à un moment particulier, en fonction d'une expérience singulière, et dont les discours sont en partie déterminés par des normes et les habitudes langagières, en partie par la situation de communication, mais aussi liés à leur agentivité (*agency*) et à leurs stratégies propres. Néanmoins, ici aussi, il y a un consensus concernant les premières pratiques. C'est pourquoi citer l'un de ces discours ordinaires permet d'exposer, de façon exemplaire, certains lieux communs et invariants propres à un discours prototypique. Guidée par notre problématique, nous constaterons également la

---

<sup>219</sup> « Fado, chanson urbaine du Portugal », Film associé à la candidature, disponible sur le site de l'Unesco à la même adresse.

<sup>220</sup> Par exemple par Antoine Compagnon au détour d'une phrase : « En l'absence de la fonction auteur (dans le discours ordinaire) », dans « Deuxième leçon : la fonction auteur », Fabula, publié en ligne à l'adresse : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php> (consulté le 13/06/2012).

<sup>221</sup> Éléments communs aux discours quotidiens portés sur un objet, non experts et non didactiques.

<sup>222</sup> Nous fondons cette esquisse d'analyse sur les investigations de « terrain » réalisées dans le cadre de cette thèse à Buenos Aires et à Lisbonne (2008-2013, voir *supra*).

perméabilité entre discours ordinaires et discours lettrés. L’histoire officielle du tango et du fado, dont la trame est commune aux universitaires, aux experts et aux institutions, est « déposée » dans les discours ordinaires et dans les chansons elles-mêmes, qui à l’inverse, les déterminent en grande partie.

## 1. Récits ordinaires des origines du fado à Lisbonne

Le récit des origines est omniprésent à Lisbonne et collectivement admis. C’est le même, en substance, que celui que nous venons de voir dans les écrits académiques et institutionnels. Il constitue un canevas fédérateur composé de formules et d’images inlassablement répétées. Comme le dit l’ethnomusicologue américaine Lila Ellen Gray dans son article sur les « mythologies de l’âme », qui rend compte d’un long travail de terrain à Lisbonne au début des années 2000 :

Dans la ville de Lisbonne il y a des histoires construites sur des histoires sur ce que le fado est, n’est pas, était et devrait être. Légendes urbaines, histoire officielle et non officielle, vestiges de la propagande du régime de l’*Estado Novo* et discours académique sont réunis dans les récits de l’origine du fado et ses variantes que j’entends sur le terrain, un jeu de téléphone arabe<sup>223</sup>.

La dimension interdiscursive de ce récit – « histoires construites sur des histoires » – est relevée par L. E. Gray, de même que l’enchevêtrement des discours officiels, savants et ordinaires. Son enquête fait également ressortir l’omniprésence d’une pensée de l’origine : ici aussi, le problème de l’histoire du fado est toujours posé en vue d’une « origine ». Gray résume différents types de récits des origines du fado, qui recouvrent ce que nous avons distingué en discours sur l’origine-influence (qu’elle appelle *influenced derivations* ou *primary influences*) et discours sur l’origine-crédation, expliquant l’émergence spécifiquement locale du fado. Si les récits sur les origines-influences du fado sont divers et polémiques, concernant sa territorialisation à Lisbonne, c’est une histoire unique qui ressort :

Le fado vient des rues, des bordels de Lisbonne, des bars et des bistrot ; il a commencé dans la

---

<sup>223</sup> « *In the city of Lisbon there are stories built upon stories about what fado is, is not, was, should be. Urban legends, official and unofficial histories, vestiges of Estado Novo regime-making propaganda and academic discourse come together in the fado origin tales and variants I hear on the ground, a game of telephone gone mad.* » Lila Ellen Grey, « Memories of Empire, Mythologies of the Soul : Fado Performances and the Shaping of Saudade », *Ethnomusicology*, 2007, vol. 51, p. 106. Nous avons traduit *stories* par « histoires », *histories* par « histoire », et *tales* par « récits ».

classe ouvrière<sup>224</sup>.

Cette assertion résume le récit ordinaire des origines du fado. Elle repose sur un lieu commun que tout novice, amateur, chercheur ou simple visiteur entend quand il échange avec les acteurs locaux. L'amalgame entre la « classe ouvrière » et les lieux-types des marges comme la rue et le bordel est encore une fois structurant. Dans cet article Gray s'intéresse à une autre catégorie de récits des « origines » (« *origin narratives* »), les légendes qui associent l'invention du fado aux explorateurs des Grandes Découvertes, nostalgiques de leur pays d'origine et chantant à bord des caravelles. Ce ne sont donc pas les récits des premières pratiques ancrées à Lisbonne qui l'intéressent au premier plan. Elle mentionne toutefois également le « mythe fondateur » de Maria Severa associé dans la mémoire collective au quartier populaire de la Mouraria, « le quartier qui, d'après une légende, a donné naissance à la musique du fado dans la voix de la première *fadista*/prostituée, Maria Severa, au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>225</sup> ». Gray invite donc à aborder ce récit des origines repéré dans les discours ordinaires comme une « légende ».

## 2. Récits ordinaires des origines du tango à Buenos Aires

Lors d'un entretien en août 2008 avec un jeune danseur de tango, enseignant la danse dans une petite école de Buenos Aires, dans un taxi qui emmenait un groupe à l'une des nombreuses soirées dansantes (*milongas*) organisées toute l'année dans les salles de bal de Buenos Aires, celui-ci nous raconte les origines du tango, inextricablement liées à la signification que cette danse a pour lui et à son expérience de praticien :

Le tango, c'est une danse des faubourgs tu vois, c'est une danse de défi entre hommes, des caïds ! mais surtout entre hommes et femmes. Aujourd'hui, on le danse dans des lieux très civilisés, dans des bals très codifiés du centre de la ville, où les jeunes et les vieux, parfois issus des classes élevées, se rencontrent pour danser de façon... polie. Mais on n'oublie pas les origines, toute la dimension sensuelle, et même sexuelle, et subversive, que ça implique de danser ou de chanter un tango. C'est l'univers des faubourgs et la clandestinité qui sont rejoués chaque fois qu'on danse un tango [...]<sup>226</sup>.

---

<sup>224</sup> « [F]ado comes from the streets, from the brothels of Lisbon, from the bars or tascas ; it started with the working class. » *Ibid.* Elle développe ces questions dans Gray : 2013.

<sup>225</sup> Mouraria, « the neighbourhood that according to one legend, gave birth to the music of fado in the voice of the first *fadista*/prostitute, Maria Severa in the early 1800's ». Gray : 2007 : 125.

<sup>226</sup> Entretien personnel, 08 août 2008, Buenos Aires (Argentine), transcription traduite de l'espagnol.

Cet extrait d'entretien révèle plusieurs idées communes aux *aficionados*, qu'ils soient danseurs, chanteurs ou musiciens, amateurs ou professionnels. Tout d'abord, le tango a été d'abord pratiqué dans les faubourgs. Notre interlocuteur se réapproprie des lieux communs attachés aux bas-fonds comme les rites de défis entre « caïds », de séduction entre hommes et femmes, la clandestinité ou encore la subversion, lieux communs que nous avons également trouvés dans les écrits savants comme ceux de Luis et Hector Bates ou, pour le fado, de Rui Vieira Nery. Notre interlocuteur présente ce contexte initial comme un monde social clos et bien défini, ce qu'indique l'expression « univers des faubourgs ». Ensuite, il explique que les pratiques actuelles de tango sont une forme d'actualisation (*reenactment*)<sup>227</sup> de ces rituels marginaux originaux (« rejoué chaque fois que nous dansons ») : la subversion et la sensualité qui caractérisent les origines telles qu'il se les représente sont actualisées dans les performances, même quand elles sont recontextualisées dans le cadre normé du bal contemporain. L'imaginaire de l'origine du tango détermine le sens qu'a cette danse pour un jeune Portègne et peut être incorporé dans la performance notamment avec le style *canyengue* (canaille) qui met en jeu cette sensualité et ce jeu de séduction évoqué par le danseur.

Les différents entretiens menés avec des chanteurs, des danseurs et des musiciens ont donné des résultats similaires : la très grande majorité des interlocuteurs interrogés, jeunes ou moins jeunes, hommes ou femmes, amateurs ou professionnels, associaient leur pratique à une tradition qui remontait aux bas-fonds<sup>228</sup>. L'épisode des bas-fonds revenait presque systématiquement dans des réponses qui prenaient à chaque fois la forme de récits<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> Sur la notion de *reenactment* et ses usages actuels en arts du spectacle et dans les *performance studies*, nous nous référons aux définitions proposées et aux réflexions menées lors du colloque « Archive vivante : arts de la scène, performance » organisé par Isabelle Barbéris et Evelyne Grossman à l'Université Paris-Diderot les 25 et 26 octobre 2012. Voir Isabelle Barbéris (dir.), « Archive vivante ! » *Vies de l'archive sur la scène contemporaine*, op. cit.

<sup>228</sup> L'expression *bajos fondos* est revenue quelques fois, en alternance avec *arrabales*, *mala vida*, *márgenes*.

<sup>229</sup> Sur quinze entretiens menés entre 2008 et 2011 (sans compter la mention des origines canailles dans de nombreuses conversations informelles), douze locuteurs ont mentionné spontanément l'épisode des bas-fonds dans leurs récits, en réponse à une question volontairement vague et ne contenant jamais le mot « origine », généralement formulée ainsi « C'est quoi le tango, d'où ça vient, quelle est son histoire ? ». Deux autres ont mentionné l'épisode des bas-fonds après une question supplémentaire insistant sur les premières pratiques locales. Le dernier s'est contenté d'évoquer des origines populaires et les *conventillos* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sans convoquer l'imaginaire des marges et des bas-fonds.



### 3. Un autre discours ordinaire : le texte publié sur Internet

Nombreuses sont les pages publiées sur Internet (« la toile ») consacrées au tango et au fado, reprenant le Grand Récit des origines et répétant les lieux communs qui en composent la trame, dans des sites et *blogs* innombrables écrits en toutes les langues, qui témoignent de l'engouement suscité par le récit des bas-fonds. Associant textes et images afin de créer une « identité visuelle » propre à ces chansons urbaines, ces discours hybrides, faits de collages, imbriquent des discours savants (dictionnaires), des citations d'ouvrages académiques, des copiés-collés d'autres sites et des commentaires personnels des instances autoriales. Le site *Wikipédia* peut être considéré comme un « discours ordinaire » : œuvre collective, interactive, sans auteur, composée de discours répétés de site en site, de *blog* en *blog*, copiant ou citant les uns et les autres et plagiant ici et là des passages d'ouvrages de référence. En guise d'exemple des récits stéréotypés qu'on trouve sur la toile nous avons choisi de présenter la page *wikipedia* consacrée au « Tango » sur la version hispanophone du site, et la page consacrée au « Fado » sur la version lusophone.

Sur la première, après le bref résumé d'un itinéraire qui va des quartiers populaires au patrimoine immatériel de l'Unesco, et une synthèse des discussions des spécialistes sur l'étymologie du terme « tango » et sur les origines-influences, survient le passage consacré à l'histoire du tango. C'est le texte délivré lors de la candidature auprès de l'Unesco pour le Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité qui est cité en premier, signe de l'autorité qui lui est octroyé en tant qu'histoire officielle<sup>230</sup>. La question est développée juste après :

Il s'agissait d'une musique éminemment populaire, rejetée et prohibée par les classes supérieures et par l'Église Catholique, car il s'était développé dans les quartiers pauvres de la périphérie (les faubourgs), les ports, les bordels, les tavernes et les prisons, où confluèrent les immigrants et la population locale, en majorité des descendants des indigènes et des esclaves africains<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> « *El tango nació entre las clases bajas de ambas ciudades [Buenos Aires y Montevideo] como una expresión originada de la fusión de elementos de las culturas afroargentinas y afroargentinas, auténticos criollos e inmigrantes europeos. Como resultado artístico y cultural de este proceso de hibridación, el tango es considerado hoy en día como uno de los principales signos identitarios del Río de la Plata* ». « *Formulario de nominación del tango como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* », cité sur : <http://es.wikipedia.org/wiki/Tango> (consulté le 27-6-2014 pour la dernière fois). Voir la version française du texte de candidature cité *supra*.

<sup>231</sup> « *Se trató de una música eminentemente popular, rechazada y prohibida por las clases altas y la Iglesia Católica, por lo que se desarrolló en los barrios pobres de los suburbios (los arrabales), los puertos, los prostíbulos, los bodegones y las cárceles, donde confluían los inmigrantes y la población local, descendientes en su mayoría de indígenas y esclavos africanos.* » *Ibid.*

Dans le paragraphe suivant, consacré aux « étapes du tango » – titre qui annonce une mise en récit balisée – le texte aborde la question en se référant à l’historiographie dominante :

Les historiens du tango ont défini de grandes étapes stylistiques dans l'évolution du genre, sur lesquelles il y a un consensus général, bien qu'avec des variations chronologiques considérables. Les spécialistes distinguent à l'origine une étape primitive, anonyme et populaire, située dans les communautés afro-rioplatense et sur dans les "marges" (les rives) de la ville, d'une étape de définition du genre dénommée la Vieille Garde, où le tango acquiert une identité propre, commence à être transcrit par des musiciens professionnels et atteint une large diffusion géographique et sociale<sup>232</sup>.

Ce texte représente l'opinion commune sur l'histoire du tango, dont on voit qu'elle est formulée avec précision et provient des ouvrages savants (« les spécialistes distinguent »). Dans la suite du texte sont mentionnés les lieux communs déjà exposés : les lieux-types – salles de danse et bastringues des quartiers populaires –, servant de « points de réunion, de danse et de divertissement » aux « millions de travailleurs qui confluent dans ces ville-ports », et les figures-types – *compadritos*, *chinas* et immigrants<sup>233</sup>.

La page lusophone consacrée au fado produit le même dispositif : brève introduction mentionnant l' « élévation » du fado au statut de PCI<sup>234</sup>, synthèse des débats concernant les influences dont dérive cette chanson urbaine qui se réfère entre autres à Rui Vieira Nery, puis présentation des premières pratiques lisboètes, similaire en tous points à son équivalent argentin :

[...] le fado a commencé par être chanté dans les dénommées « Maisons de Fado », comme dans [les quartiers d'] Alfama, Castelo, Mouraria, Bairro Alto, Madragoa, et ses origines bohèmes et ordinaires, basées dans les tavernes et les bordels, dans les milieux d'orgies et de violence des quartiers les plus pauvres et violents de la capitale, ont rendu le fado condamnable

---

<sup>232</sup> « *Los historiadores del tango han definido grandes etapas estilísticas en la evolución del género, sobre las que hay consensos genéricos, aunque con considerables variaciones cronológicas. En sus orígenes los estudiosos distinguen una etapa primitiva, anónima y popular, centrada en las comunidades afro-rioplatenses y en las "orillas" (orillera) de la ciudad, de una etapa de definición del género denominada Guardia Vieja, en la que el tango adquirió identidad propia, comenzó a ser registrado por músicos profesionales y alcanzó una amplia difusión geográfica y social.* » <http://es.wikipedia.org/wiki/Tango>

<sup>233</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Tango>. Le texte consacré au tango dans la version française du site utilise des formules tout aussi révélatrices des formes « globalisées » de l'imaginaire collectif, comme : « Tango et milonga sont des danses liées aux bordels », ou le titre programmatique « Du début du siècle aux années 1930 : des bas-fonds à la bourgeoisie *rioplatense* en passant... par l'Europe ». Publié à l'adresse : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Tango\\_%28danse%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Tango_%28danse%29) [consulté le 27-6-2014 pour la dernière fois]. Dans la page du même site consacrée au fado : « Ce chant fut d'abord chanté dans les quartiers mal famés avant d'atteindre la bourgeoisie ». <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fado> [consulté le 27-6-2014 pour la dernière fois].

<sup>234</sup> Nous adopterons dorénavant l'abréviation « PCI » pour faire référence à la catégorie de Patrimoine Culturel Immatériel, comme invite à le faire Bortolotto : 2011.

aux yeux de l'Église, qui a très tôt essayé d'empêcher l'évolution d'un tel phénomène<sup>235</sup>.

Ce texte illustre bien l'enjeu que représente l'implantation dans les quartiers populaires lisboètes pour les individus concernés : elle garantit auprès du public une origine locale et populaire du fado et donc une authenticité et une légitimité à être considéré comme un genre identitaire. Nous avons vu que cette question est également mise en jeu dans les textes destinés au PCI.

#### 4. Des origines narrées dans la chanson contemporaine

Le récit des origines et les représentations qu'il met en jeu, dont les motifs se dessinent progressivement à travers les discours que nous avons traversés, est actualisé dans la tradition elle-même, à travers les paroles chantées. En effet, nombreuses sont les paroles de chanson dans lesquelles est repris le récit de la merveilleuse aventure du fado et du tango des marges au centre. Des chansons narratives qui thématisent la question des origines et convoquent le récit des bas-fonds ont été composées et chantées à différentes époques et le sont encore aujourd'hui, soit que les paroliers actuels s'approprient ce thème et en proposent des variantes dans de nouveaux textes, soit que les chanteurs incluent des chansons de ce genre dans leurs répertoires et les fassent entendre encore aujourd'hui dans les différents espaces dédiés au fado et au tango. De fait, les chansons sont elles aussi dépositaires du récit des origines du fado et du tango. D'un côté, elles véhiculent les représentations fixées dans les écrits savants, dans la culture populaire et les discours ordinaires. À l'inverse, elles renouvellent ces représentations, les paroliers et chanteurs s'appropriant et reformulant à chaque fois le récit à partir du schéma narratif fixe, comme autant de variations sur un modèle préexistant<sup>236</sup>. Mais surtout, les chanteurs, quand ils les interprètent, font de ce récit une

---

<sup>235</sup> « (...) o fado começou por ser cantado nas chamadas "Casas de Fado", como Alfama, Castelo, Mouraria, Bairro Alto, Madragoa, e as suas origens boémias e ordinárias, baseadas nas tabernas e bordéis, nos ambientes de orgia e violência dos bairros mais pobres e violentos da capital, tornavam o fado condenável aos olhos da Igreja, que desde cedo tentou impedir a evolução de tal movimento. » Publié sur le site : <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fado> (consulté le 27/6/2014 pour la dernière fois).

<sup>236</sup> La pratique musicale d'une communauté – et c'est tout aussi vrai de la poésie chantée – en tant qu'acte social a été abordée en ethnomusicologie comme un lieu de reconduction des structures sociales du groupe, et a été en cela considérée comme un moyen d'accéder à la connaissance des structures sociales existantes. Mais la musique a aussi plus récemment été abordée comme *génératrice* de structures sociales. Sur ce déplacement de perspective (*shift*), voir le bilan dressé par Steven Feld et Aaron Fox en 1994 dans leur article « *Music and Language* » : « Évoluant de façon rhétorique d'une anthropologie de la musique à une anthropologie musicale, de l'étude de la musique dans la culture, la société et l'histoire à l'étude de la musique comme culture, société et histoire, les perspectives ethnomusicologiques sont de plus en plus sociales, reliant la structure et la pratique des

tradition vivante. Ils le présentent. C'est là l'efficacité propre à la chanson : lors d'une performance chantée – que celle-ci ait lieu lors d'un tour de chant dans un café d'Alfama à Lisbonne, dans une soirée dédiée à la chanson tango dans un bistrot d'Almagro à Buenos Aires, sur une grande scène internationale, ou qu'il s'agisse d'un enregistrement écouté à la radio ou sur un disque dans l'intimité du foyer – le récit est vocalisé, mélodisé, rythmé<sup>237</sup>. Si la chanson est connue des auditeurs, les paroles sont mémorisées, répétées, rechantées, et deviennent une rengaine du quotidien. Le récit est acté (*enacted*). Nous avons choisi d'aborder deux chansons très connues, régulièrement reprises dans les pratiques dites informelles de tango et de fado, et qui font donc partie du répertoire (aux deux sens du terme) familier des amateurs des deux chansons, autrement dit dont les paroles font partie de l'imaginaire collectif.

### **a. Dire le fado<sup>238</sup> : quand les origines marginales sont chantées**

Nombreuses sont les paroles de fado réflexives, qui retracent l'histoire du fado lui-même par une mise en abyme. La forme prise par ces chansons rétrospectives est très souvent un récit qui revient sur les origines du fado. Ces chansons réflexives retracent le « parcours » de la chanson des marges au centre et des basses classes aux élites. Elles sont assez fréquentes dans le répertoire des fados traditionnels mais aussi dans les créations plus récentes<sup>239</sup>. Les paroliers et les chanteurs prennent alors en charge l'histoire – leur propre histoire – du fado. En ce sens, l'on peut considérer ces paroles comme appartenant aux représentations internes ou émiques<sup>240</sup> de l'histoire de la chanson, au même titre que les discours ordinaires abordés

---

performances et des styles musicaux avec l'ancrage profond de la musique dans les formes locales et translocales de l'imaginaire, de l'activité et de l'expérience sociaux. Ces déplacements coïncident avec des mouvements similaires en anthropologie linguistique, où l'accent est mis sur la constitution sociale, pragmatique et émotionnelle des structures linguistiques, émergeant dans les discours, la performance, les textes, et les poétiques. » (notre traduction) En anglais : « *Rhetorically evolving from an anthropology of music to a musical anthropology, from the study of music and or in culture, society and history to the study of music as culture, society and history, ethnomusicological perspectives are increasingly social, linking the structure and practice of musical performances and styles with music's deep embeddedness in local and translocal forms of social imagination, activity, and experience these shifts parallel similar movements in linguistic anthropology that emphasize the social, pragmatic, and emotional constitution of linguistic structures emerging in discourse, performance, textuality, and poetics.* » Steven Feld et Aaron Fox, « Music and Language », *Annual Review of Anthropology*, 1994, vol. 23 (notre traduction).

<sup>237</sup> Voir Gray : 2013.

<sup>238</sup> Référence au titre de l'article de Pelinki : 1981.

<sup>239</sup> Ce qui s'appelle « fado-chanson », une chanson fixe, associant parole et musique, par opposition au répertoire traditionnel composé d'un ensemble mélodies auxquelles chaque chanteur adosse un texte. Nous y reviendrons.

<sup>240</sup> Ce que les anthropologues appellent un discours « endogène » ou « émique » sur la pratique en question.

précédemment. C'est ce que fait *Biografia do fado* (« Biographie du fado »), chanson « créée »<sup>241</sup> et enregistrée par le célèbre chanteur Carlos Ramos (1907-1969) et dont la musique et les paroles ont été composées par le poète, parolier et compositeur Frederico de Brito (1894-1977)<sup>242</sup>. Elle a été reprise, depuis, par plusieurs chanteurs. Nous travaillons sur l'enregistrement de 1971, réédité en 1998<sup>243</sup> :

***Biografia do fado* (« Biographie du fado ») :**

*Intro. instrumentale*

1	Perguntam-me pelo fado eu conheci-o era um ébrio era o vadio que andava na Mouraria	On me demande [qui est] le fado moi je l'ai bien connu, c'était un ivrogne, c'était le vagabond qui s'en allait dans la Mouraria
5	talvez ainda mais magro que um cão galgo e a dizer que era fidalgo por andar com a fidalguia o pai era um enjeitado	plus maigre encore peut-être qu'un lévrier et disant qu'il était de sang noble juste parce qu'il frayait avec la noblesse son père était un enfant trouvé
10	que até andou embarcado nas caravelas do Gama, o malandro já o vi sujo mais gingão do que o marujo dos velhos bicos de Alfama.	qui avait été embarqué sur les caravelles de [Vasco de] Gama, le vaurien je l'ai vu sale et plus crapule que le matelot des vieilles ruelles d'Alfama.

REFRAIN :

15	Pois eu, sei bem onde ele nasceu que não passou dum plebeu sempre a puxar p'ra vaidade sei mais	Eh oui moi, je sais bien où il est né qu'il n'a jamais cessé d'être plébéien toujours en train de se vanter je sais aussi ceci
20	sei que o fado é um dos tais que não conheceu os pais nem tem certidão de idade.	je sais que le fado est de ceux qui n'ont pas connu leurs parents, et ne sont pas sûrs de leur âge.
25	Perguntam-me por ele eu conheci-o num perfeito desvario sempre amigo da balbúrdia entrava na mourama à horas mortas	On me questionne sur lui je l'ai connu totalement égaré toujours ami de la bagarre il entrait dans la ville maure aux heures mortes

<sup>241</sup> Dans la terminologie « émique », il est dit du chanteur qui interprète le premier une chanson, souvent écrite pour (par) lui, qu'il la « crée » (*criar*). Son interprétation reste généralement une référence dans la transmission.

<sup>242</sup> Voir les courtes biographies consacrées au chanteur et au parolier sur le site du musée du fado : <http://www.museudofado.pt/personalidades> (consulté le 28-6-2014). Voir aussi les passages que leur consacre Eduardo Sucena dans Eduardo Sucena, *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, Lisboa : Vega, 1992.

<sup>243</sup> Carlos Ramos, *Biografia do fado*, album *Sempre Que Lisboa Canta*, disque n° 9074866, Edições Valentim de Carvalho, 1998, copyright Edições Valentim de Carvalho (1971). Écoulable en ligne à l'adresse [<http://lisboanoguiness.blogs.sapo.pt/carlos-ramos-fadista-e-guitarrista-225115>]. Nous avons transcrit le texte à partir de l'interprétation de référence, ici celle de Ramos. Nous avons placé la ponctuation en fonction des pauses vocales et des intonations montantes et descendantes.

	e a abrir as meias portas	et pénétrait dans les maisons de passe <sup>244</sup>
30	era rei daquela estúrdia,	c'était le roi de la noce,
	foi às esperas de gado	il était aux corridas
	foi cavaleiro afamado	il était un cavalier fameux
	era o delírio no entrudo	c'était le boute-en-train du carnaval
	naquela vida agitada	dans cette vie agitée
35	ele que veio do nada	lui qui ne venait de rien
	não sendo nada era tudo.	n'étant rien il était tout.

REFRAIN :

	Pois é,	Eh oui,
	sei bem onde ele nasceu	je sais bien où il est né,
	que não passou dum plebeu	qu'il n'a jamais cessé d'être plébéien,
40	sempre a puxar p'ra vaidade	toujours en train de se vanter
	sei mais	je sais aussi ceci
	sei que o fado é um dos tais	je sais que le fado est de ceux
	que não conheceu os pais	qui n'ont pas connu leurs parents
	nem tem certidão de idade.	et ne sont pas sûrs de leur âge.

*coda instrumentale*

45	Sei mais :	Je sais aussi ceci :
	sei que o fado é um dos tais	je sais que le fado est de ceux
	que não conheceu os pais	qui n'ont pas connu leurs parents
	nem tem certidão de idade.	et ne sont pas sûrs de leur âge <sup>245</sup> .

L'histoire du fado est raconté de façon allégorique sous la forme d'une « biographie ». Le « texte » se cantonne toutefois à l'épisode initial des bas-fonds : si des effets de mise en récit sont produits par l'usage d'embrayeurs comme « il est né », le texte n'est pas organisé comme une narration linéaire exhaustive, qui retracerait une évolution étape par étape du début à la fin. La forme répétitive de la chanson, qui fait se succéder deux couplets qui sont deux variations sur le même épisode dans les bas-fonds, et le retour du refrain répété à l'identique, créent une redondance et restreignent la fable à la phase populaire, celle de la naissance et de l'enfance du fado.

Nous retrouvons les lieux communs du récit des origines : d'abord, la personnification du fado, représenté comme une ancienne connaissance du « je »-énonciateur, qu'on peut appeler, en reprenant la terminologie proposée par S. Hirschi, le « chanteur<sup>246</sup> ». Ensuite, la topographie des quartiers populaires qui entourent le centre de la ville (les « vieilles ruelles » d'Alfama, la Mouraria), les lieux-types (maisons closes, corridas) et une fête populaire, le

<sup>244</sup> *Meias-portas*, par métonymie, « *casas de meias-portas* » : « maisons de passe ».

<sup>245</sup> Notre traduction est une adaptation de celle de Nicole Siganos (2000) citée dans Pellerin : 2009 : 11.

<sup>246</sup> Le terme de « chanteur » désigne l'énonciateur fictif de la chanson, distingué du chanteur réel, l'interprète. Il est proposé par S. Hirschi comme équivalent du « narrateur » par rapport à l'auteur dans le roman. Hirschi : 2008 : 281.

carnaval<sup>247</sup>. De plus, nous y trouvons des figures-types de la marginalité lisboète, dans lesquelles est incarné tour à tour le fado-personnage : vagabond, ivrogne, vaurien, plébéen, orphelin. Le texte donne la généalogie du fado-personnage, avec la figure du père lui-même orphelin (un « enfant trouvé »). Il fait également allusion à un autre récit, le mythe du fado né à bord des caravelles à l'époque des Grandes Découvertes<sup>248</sup>. Enfin, plusieurs motifs stéréotypés sont repris, comme les attributs du voyou type – sale, vaniteux, bagarreur et tapageur – et le topos de la nuit, avec la métaphore des « heures mortes », qui dans ce contexte connote une temporalité du crime et du danger. L'expression figée « lui qui venait de rien » convoque le scénario type de la réussite sociale (la *success story*), menant de la misère au succès et à la reconnaissance sociale. La formule est reprise juste après, mais légèrement modifiée, variation qui opère un déplacement de l'élévation sociale à une élévation existentielle : « n'étant rien il était tout » (vers 35-36). Les paroles apparaissent alors comme une célébration du fado, une déclaration d'amour à cet « ami » intime.

Et en effet, ce qui semble être, au fil du premier couplet, un portrait accusateur, avec un ensemble de termes péjoratifs (« c'était un ivrogne »), se révèle au terme du second couplet être une apologie. La répétition dans le refrain de « je sais bien où il est né » est alors entendue comme une confidence attendrie, et non, ainsi qu'on peut l'entendre à sa première occurrence, comme une révélation visant à désillusionner le narrataire sur le compte de ce « vantard » ou la réponse à un interrogatoire. Le fado est érigé en héros (« cavalier ») d'une épopée qui retrace le début de son aventure des bas-fonds à la « noblesse », transformation qui est simplement esquissée ici, le texte se bornant, comme nous l'avons dit, à raconter l'épisode des bas-fonds.

L'histoire est racontée au passé, en partant d'un cadre présent (« On me demande »), ce qui suppose qu'il s'agit du *passé* du fado, de ce qu'il était. Le chanteur dit l'avoir bien connu. Il s'agit d'un indice de fictionnalité, puisque le chanteur n'a pas connu l'époque représentée, celle du fado « canaille » de 1840. L'auditeur distingue donc le « je » fictif du « je » chanteur, ici Carlos Ramos, et reçoit la chanson comme une fiction. Mais l'expérience est en fait plus nuancée. Carlos Ramos ne fait pas qu'intégrer cette chanson à son répertoire, il l'interprète avec une émotion forte et un engagement vocal soutenu<sup>249</sup>, et de ce fait endosse le

---

<sup>247</sup> Pourtant associé dans le texte du Musée du Fado à une première expansion du fado à l'ensemble des classes populaires. Ici non plus, ce n'est pas l'exactitude sociologique qui détermine la composition du récit.

<sup>248</sup> Voir Gray : 2007.

<sup>249</sup> Sans la distance ironique que peuvent mettre dans leur voix certains chanteurs, insérant une distance avec le texte chanté, comme par exemple dans le cas des interprétations parodiques.

récit des origines du fado et les valeurs « canailles » qu'il véhicule. Ce faisant, il actualise le récit des origines dans les bas-fonds, qui participe dès lors de l'identité du fado. D'ailleurs la chanson répond à la question « qui *est* le fado » (*Perguntam-me pelo fado*), la naissance est une essence, et le fado n'a, depuis, « jamais cessé d'être plébéien ». En outre il est possible d'interpréter le premier vers à un autre niveau de sens : *Perguntam-me pelo fado* veut aussi dire « vous réclamez le fado » : le chanteur doit donner le « vrai » fado en partage. Il doit dire le fado. En somme, le fado canaille est remémoré par le « je » fictif dans la fiction chantée et il est commémoré par la performance du chanteur.

Il n'est pas fortuit que Carlos Ramos chante cette chanson dans le style du *fado vadio* – le fado « vagabond », populaire, celui des cafés et des petites maisons de fado de Lisbonne, dans lesquelles Ramos se produisait, dont le style est caractérisé par une certaine simplicité vocale et un rythme vif, sans les ornements, mélismes et *vibrato* caractéristiques du fado « savant », dit « des cathédrales ». Les origines canailles sont célébrées par une interprétation « vagabonde ». Les origines prescrivent un style vocal ; et ce style rend le récit performatif<sup>250</sup>.

L'interprétation vocale de Carlos Ramos est une interprétation du poème. Or il l'interprète dans ce que nous proposons d'appeler un « style du contrepoint »<sup>251</sup> : il fait alterner des passages marqués stylistiquement comme nostalgiques et tristes, et des passages marqués comme gais et entraînants. Les premiers sont véhiculés par la tonalité mineure, rendue lancinante par plusieurs cadences en mode mineur au sein des sections mélodiques, combinée à des intonations systématiquement descendantes et des ralentissements du phrasé *rubato* qui étire certaines syllabes comme pour accentuer la tristesse exprimée. Par exemple, à la fin du premier couplet, le ralentissement de plus en plus marqué du phrasé donne aux vers 12, 13 et 14 un accent mélancolique, qui se clôt sur les « vieilles ruelles d'Alfama ». On comprend alors que c'est aussi la vieille ville de Lisbonne – la ville passée, perdue, et les « restes » qu'en sont les vieux quartiers populaires – qui est remémorée et commémorée par cette chanson nostalgique. Le mode gai et léger est marqué quant à lui par le retour à une cadence rapide et régulière du phrasé, et un rythme caractérisé par une forte accentuation vocale et instrumentale par la guitare portugaise qui redouble en permanence la voix. L'équilibre et la régularité rythmiques créent une expressivité euphonique qui crée un contrepoint avec l'expressivité dysphorique des passages mélancoliques. Là encore, les

---

<sup>250</sup> Voir également Gray : 2013 : 15.

<sup>251</sup> Le style de ces chansons nostalgiques a par ailleurs été qualifié de « doux-amer » par certains spécialistes, car il associe l'expression du plaisir et de la douleur. Voir Demeuldre : 2004.



attributs a priori dépréciatifs du premier couplet, qui pouvaient en faire un texte critique des origines troubles du fado, chantés sur un mode allègre et entraînant, sont interprétés et entendus comme des qualités célébrées. Ainsi, la voix génère une tension entre nostalgie et célébration joyeuse à plusieurs niveaux de la chanson.

Cette interprétation nostalgique de l'histoire du fado participe de la vocation commémorative de la chanson. Un passé non vécu est remémoré et regretté, ou du moins (ré)activé. La pratique vive de la chanson donne ainsi corps à la légende des origines canailles. Comme l'ont analysé différents auteurs comme Fred Davis (1979), la nostalgie est une émotion sociale qui est vecteur d'identification, produisant une continuité entre le passé (« il était ») et le présent (« je m'en souviens »). Carlos Ramos donne voix à cet épisode fédérateur des bas-fonds, dont le potentiel identificatoire est activé. La nostalgie est collective et fédératrice, elle répond à une attente des auditeurs inscrite au sein même de la chanson (puisque l'amorce du texte chanté est « on me demande »). Il s'agit pourtant bien d'un passé non vécu : c'est autour d'une légende des bas-fonds que la nostalgie rassemble et émeut. On perçoit alors combien les lieux communs mis en jeu dans le récit participent de ce sentiment partagé et prennent véritablement cette fonction de lieux « communs ». La chanson en acte manifeste un attachement et établit un lien, une continuité avec cette période non vécue<sup>252</sup>.

### **b. Dire le tango : chanter les origines marginales à Buenos Aires**

Les paroles des tangos chantés qui racontent l'histoire du tango sont construites sur des principes et composées de lieux communs similaires à ceux du fado – malgré de grandes divergences stylistiques, les analogies entre les discours méta-poétiques dans les deux traditions chantées sont même confondantes. C'est sans doute qu'elles se rapportent à un imaginaire commun, comme nous le verrons. Les paroles du tango chanté retracent elles aussi les origines dans les bas-fonds et rendent le récit opératoire.

La chanson *El Choclo* (« L'épi de maïs ») est un peu antérieure au fado analysé à l'instant. C'est une des chansons tango les plus connues au monde. Les paroles ont été écrites en 1947 par le poète, parolier et dramaturge Enrique Santos Discépolo (1901-1951) à partir d'une chanson d'Ángel Villoldo du tournant du siècle, dont les paroles ont été réécrites et la musique arrangée. Cette version a été créée<sup>253</sup> par la chanteuse Libertad Lamarque et

---

<sup>252</sup> Pour un approfondissement de cette question, voir Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York : Free Press, 1979.

<sup>253</sup> Dans la terminologie *tanguera* aussi, le premier interprète « crée » une chanson.

interprétée dans le film « Gran Casino » de Luis Buñuel, mais c'est l'interprétation de Tita Merello quelques années plus tard qui l'a rendue célèbre<sup>254</sup>.

### *El Choclo* (« L'épi de Maïs »)

Intro. instrumentale

- |   |   |
|---|---|
| <p>1 Con este tango que es burlón y compadrito<br/>se ató dos alas la ambición de mi suburbio<br/>con este tango nació el tango, y como un grito<br/>salió del sórdido barrial buscando el cielo.</p> <p>5 Conjuró extraño de un amor hecho cadencia<br/>que abrió caminos sin más ley que la esperanza<br/>mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia<br/>llorando en la inocencia de un ritmo juguétón.</p> <p>10 Por tu milagro de notas agoreras<br/>nacieron, sin pensarlo, las paicas y las grelas,<br/>luna en los charcos, canyengue en las caderas<br/>y un ansia fiera en la manera de querer...<br/>Al evocarte<br/>tango querido</p> <p>15 siento que tiemblan las baldosas de un bailongo<br/>y oigo el rezongo de mi pasado...<br/>Hoy, que no tengo<br/>más a mi madre,<br/>siento que llega en punta 'e pie para besarme<br/>cuando tu canto nace al son de un bandoneón.</p> <p>25 Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera<br/>y en un perno mezcló a París con Puente Alsina.<br/>Fuiste compadre del gavión y de la mina<br/>y hasta comadre del bacán y la pebeta.</p> <p>Por vos shusheta, cana, reo y mishiadura<br/>se hicieron voces al nacer con tu destino<br/>misa de faldas, querosén, tajo y cuchillo,<br/>que ardió en los conventillos y ardió en mi<br/>corazón.</p> <p>30 Por tu milagro de notas agoreras<br/>nacieron, sin pensarlo, las paicas y las grelas,<br/>luna en los charcos, canyengue en las caderas<br/>y un ansia fiera en la manera de querer...<br/>Al evocarte<br/>tango querido</p> <p>35 siento que tiemblan las baldosas de un bailongo<br/>cuando tu canto nace al son de un bandoneón<sup>255</sup>.</p> | <p>Ce tango moqueur et <i>compadrito</i><sup>256</sup><br/>a donné des ailes à l'ambition de mon faubourg<br/>avec ce tango est né le tango, et tel un cri<br/>il est sorti du ghetto sinistre à la recherche du ciel.<br/>Exhortation étrange d'amour fait cadence<br/>qui a ouvert la route sans autre loi que l'espérance<br/>mélange de rage, de douleur, de foi, d'absence<br/>pleurant dans l'innocence d'un rythme enjoué.</p> <p>Par le miracle de tes notes prophétiques<br/>sont nées sans le savoir les mignonnes et les greluches<br/>lune sur flaques d'eau, canaille dans les hanches<br/>et un désir fougueux dans la façon d'aimer...<br/>À t'évoquer<br/>tango bien-aimé<br/>je sens trembler les dalles d'un petit bal<br/>et j'entends la plainte de mon passé...<br/>Maintenant que je n'ai plus ma mère,<br/>je la sens venir sur la pointe des pieds pour<br/>m'embrasser<br/>quand ton chant naît du son d'un bandonéon.</p> <p>Carancanfunfa a pris la mer avec ton drapeau<br/>et dans un Pernod mélangé Paris et Puente Alsina.<br/>Tu as été le compère<sup>257</sup> du tombeur et de la minette<br/>et même la commère<sup>258</sup> de l'apache et de la pépée.<br/>Par toi le frimeur, le taulard, le vagabond et le fauché<br/>sont devenus voix, nées avec ton destin<br/>messe de jupes, kérosène, coupures et couteaux,<br/>qui as brûlé dans les <i>conventillos</i> et a brûlé dans mon<br/>cœur.</p> <p>Par le miracle de tes notes prophétiques<br/>sont nées sans le savoir les mignonnes et les greluches<br/>lune sur flaques d'eau, canaille dans les hanches<br/>et un désir fougueux dans la façon d'aimer...<br/>À t'évoquer<br/>tango bien-aimé<br/>je sens trembler les dalles d'un petit bal<br/>quand ton chant naît du son d'un bandonéon<sup>259</sup>.</p> |
|---|---|

<sup>254</sup> D'après Roberto Selles, « "El choclo" y su curiosa adaptación en inglés », article publié sur le site spécialisé [<http://www.todotango.com>] (consulté le 30/6/2014 pour la dernière fois).

<sup>255</sup> Enregistrement de référence : Tita Merello / Orquesta Francisco Canaro, 1954, Buenos Aires, Disque Odeon n° 61002 19596, disponible à l'écoute à l'adresse : <http://www.todotango.com/24/El-choclo-Discepolo> [consulté le 30-6-2014 pour la dernière fois]. La partition et le clip vidéo de cette chanson interprétée par Tita Merello sont publiés sur le même site.

<sup>256</sup> *Compadrito*, sous cette forme adjectivale, signifie « fanfaron, canaille ».

<sup>257</sup> *Compadre*, « compère », type de l'homme du peuple, le « faubourien » dans l'argot fin-de-siècle, « bougre » ou « voyou » selon les usages.

Le style poétique et musical de cette chanson est fort différent de celui du fado *Biografia*. Néanmoins, dans le cadre de cette étude nous nous attarderons sur les caractéristiques communes. Nous retrouvons des attributs de la chanson « canaille » : un espace urbain, celui du faubourg (« faubourg », « ghetto », *conventillo*) ; des types sociaux : le voyou séducteur et la concubine, qui renvoient à l'univers archétypal de la prostitution ; des motifs de la « mauvaise vie » (vantardise, vagabondage, couteaux, misère) ; et enfin, des allusions à une sexualité qui est de l'ordre de la débauche (« désir fougueux », « canaille dans les hanches »). Par ailleurs, la chanson élabore la même mise en récit, en passant par une personnification du tango. Le tango, sujet de l'action, effectue là aussi une trajectoire sociale et géographique du bas vers le haut, représentée de façon allégorique (du « sinistre ghetto » au « ciel » grâce à ses « ailes » et son « ambition »). Cette trajectoire met en jeu la question des origines de la chanson (le « cri » originel), qui fait ici encore coïncider une naissance et une essence du tango (« avec ce tango [voyou] est né le tango »). Les éléments vus dans les récits précédents, des textes officiels aux discours ordinaires, sont transposés ici dans le régime poétique, invitant à considérer ces formules répétées comme les « lieux communs » d'un imaginaire partagé. Autre analogie, la réflexivité de la chanson qui est commune aux deux chansons. Chacune raconte sa propre histoire et définit ainsi ce qu'elle est. Les deux textes démarrent avec une amorce méta-générique, par auto-désignation : « qui est le fado », demande-t-on d'un côté, afin de lancer le récit ; énoncer ce qu'est « ce tango » semble également être l'enjeu de cette chanson, avec l'usage du démonstratif *este*.

Les deux textes sont pris en charge par un « je », « je »-chanteur et narrateur très peu caractérisé. La chanson est une « biographie » générique et ce « je » n'est qu'un porte-parole, ce n'est pas de lui qu'il s'agit. La dimension autobiographique (« je l'ai bien connu » dit le fadiste, « j'entends la plainte de mon passé » dit le *tanguero*) n'ancre pas ce « je » dans un espace-temps particulier. Une divergence vient cependant s'introduire sur ce point : dans le fado, le « je » évoque un « il » absent, défunt, soit une pratique révolue. Tandis que dans ce tango, le « je », à partir de la seconde strophe, s'adresse à un « tu » co-présent (« tes notes », vers 9). Ce « tu », ce tango *compadrito*, appartient certes du passé (« plainte de mon passé ») mais le fait de l'évoquer, ou plus précisément de l'invoquer par le chant, le rend explicitement

---

<sup>258</sup> *Comadre*, « comère », la commère, type de la femme du peuple hardie, espiègle, voire effrontée selon les contextes, qui fonctionne de pair avec le *compadre*, l'homme du peuple, entre le « bougre » et le voyou selon les usages. Ici *comadre* est à comprendre au sens d'entremetteuse.

<sup>259</sup> Notre traduction est en partie adaptée de celle de Henri Deluy et Saúl Yurkievich dans Henri Deluy et Saúl Yurkievich, *Tango, une anthologie*, Paris : POL, 1988.

présent (« *j'entends* la plainte de mon passé », « je la sens venir (...) quand ton chant naît... »). Le texte énonce clairement ce que nous avons suggéré plus haut : invoquer par le chant le tango « canaille » permet de ressusciter ce tango ancien et « bien-aimé ». Bien que dans une poésie très différente, ce tango effectue le même acte de rendre indissociables l'identité du tango et son origine canaille (ce dont témoigne ce début de vers : « avec *ce* tango est né *le* tango »). De même, il revendique, quoique dans d'autres termes, un tango identitaire (comme l'indique le symbole patriotique du « drapeau ») que l'acte énonciatif réactualise.

Enfin, des motifs similaires rapprochent ces deux récits chantés : un même champ lexical de la misère (les sèmes « vagabond », « plèbe », « maigre », « sale » ; « vagabond », « fauché » sont communs). Une allusion à la vantardise (« se vanter » ; « frimeur »). Et une isotopie de la violence associée à la « mauvaise vie » (« ivrogne », « crapule », « bagarre » ; « cri », « sinistre », « canaille », « couteaux »). Enfin, une allusion directe à la souffrance est dans les deux cas paradoxalement associée à des formes de joie : le fado est « égaré » puis « boute-en-train », « roi de la noce » ; le tango est associé à la « rage », la « douleur », « pleurant », « brûlé », à une « plainte » mais aussi « amour », « foi », « enjoué », « miracle ». Pour finir, les *topoi* de l'orphelin, du voyage maritime, de la fête populaire, de la prostitution, des quartiers populaires de la ville, finissent d'unir ces deux textes dans un imaginaire commun.

La tonalité est dans les deux cas nostalgique. Comme le fado chanté par Carlos Ramos, et comme le programment les paroles (« pleurant dans l'innocence d'un rythme enjoué ») ce tango interprété par Libertad Lamarque met en tension un style de la complainte, avec la tonalité en mode mineur, les ralentissements du phrasé *rubato* et la vocalité dramatisée, imitant un déchirement mélancolique, et une allégresse piquante manifestée par des passages à une cadence rapide et entraînante, par une instrumentation aiguë et un rythme vif, des modulations vocales comme le parlé-chanté ou des *quebradas vocales* (ruptures du rythme suivies d'une reprise accélérée) caractéristiques du style du tango *canyengue* (« canaille »).

Enfin, la chanson combine des effets de réel, comme la référence à des lieux connus de Buenos Aires et typiquement associés au tango faubourien (*Puente Alsina*, les *conventillos*), et des procédés de fictionnalisation. Par exemple quand le « je » énonce les vers « à t'évoquer / tango bien-aimé / je sens trembler les dalles d'un petit bal » il met en abyme la puissance évocatoire du chant, qui permet d'imaginer le tango canaille au point de le rendre présent et de le faire sentir.

Aucune temporalité précise n'est définie : le récit des origines reste suspendu dans un temps immémorial qui le fait tendre irrémédiablement du côté de la légende<sup>260</sup>.

La spécificité de ce tango provient du fait qu'il s'agit de la « réécriture » d'un tango plus ancien d'Ángel Villoldo déjà intitulé *El Choclo* et qui, sous des apparences bucoliques et nostalgiques cachait une métaphore phallique filée (l'épi de maïs), courante à l'époque de Villoldo (fin-de-siècle). La référence au tango canaille est donc également intertextuelle, par référence au tango « allègre » de Villoldo.

### **c. La chanson contemporaine, « archive vivante » sans être vestige**

Ces deux exemples montrent bien que la chanson rétrospective part du présent, de l'actualité des co-énonciateurs, n'est pas un vestige du passé, mais donne corps à un récit des origines. Il s'agit bien d'une histoire (*a tale*), d'un récit qui permet d'identifier – de circonscrire – ce que sont le fado et le tango pour ses praticiens. Elle célèbre un héritage (*heritage*) ancré dans un imaginaire collectif – ce que David Lowenthal appelle un « passé imaginé »<sup>261</sup>. Par elle, la légende des origines prend la valeur d'une évidence. Elle appartient à un « répertoire » familial. Lila Ellen Gray analyse en effet cette mise en jeu du récit des origines dans la performance à l'aide des théories anglo-saxonnes qui distinguent l'archive du répertoire :

Taylor différencie l'« archive », constituée d'objets sur lesquels la mémoire est inscrite, ou « entreposée de façon définitive », et le « répertoire », qui est « mise en jeu (ou actualisation) de la mémoire incarnée : performances, gestes, oralité, mouvement, danse, chant », autrement dit un savoir « éphémère » (2003 : 20). Roach (1996), quant à lui, à partir de l'approche généalogique de l'histoire de Foucault, développe le concept de « généalogies de la performance » pour souligner comment les mémoires et les histoires sont transmises à travers le corps et infléchies dans la performance<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Nous verrons quand il s'agira de distinguer les textes du corpus de tangos « canailles » que celui-ci peut être considéré comme un tango « métacanaille » : un texte *sur* les faubourgs, qui thématise le monde de la « mauvaise vie » dans un poème mélancolique et sentimental. Ici le « je » s'adresse au tango, il est objectivé dans et par la chanson. Certaines chansons « métacanailles » figurent une énonciation canaille (« je » voyou, argot, licence, blasphèmes etc.) en vertu d'une représentation figée du « voyou » (voir chap. 5).

<sup>261</sup> Lowenthal : 1998.

<sup>262</sup> « Taylor differentiates between the 'archive', objects upon which memory is inscribed or 'permanently stored' and the 'repertoire' as that which 'enacts embodied memory : performances, gestures, orality, movement, dance, singing' or 'ephemeral' knowledge (2003 : 20). Drawing on Foucault's genealogical approach to history, Roach (1996) develops the concept of 'genealogies of performance' to point out how memories and histories are transmitted through the body and inflected in performance. » Gray : 2007 : 125.

L. E. Gray aborde à ce titre le récit répétitif des marges, du crime et de la prostitution, en tant que fable véhiculée dans les chansons, comme un répertoire, un « savoir partagé », « ancré dans et transmis par le corps expressif en performance et le son musical » (*knowledge embedded in and transmitted by the expressive performing body and musical sound*)<sup>263</sup>. Ce savoir est « vocalisé » (*voiced*, à la fois vocalisé et communiqué) et « senti » (*felt*). Il façonne une histoire et des identités communes. Pour Gray, les chansons portent et font cette histoire et en constituent donc des « traces », au sens de mise en jeu d'une mémoire.

Si la chanson des origines est dépositaire d'un récit et qu'elle est chargée d'une mémoire collective, nous pouvons la considérer, comme invitent à le faire certaines théories récentes en arts du spectacle et en *performance studies*, comme une « archive vivante »<sup>264</sup> : elle actualise une mémoire dans la performance chantée<sup>265</sup>.

## Conclusion du chapitre 1

Le Grand Récit des origines est omniprésent dans les discours et répété au point de devenir une évidence dans l'imaginaire collectif – un lieu commun efficace et fédérateur. Son énonciation dans des chansons rétrospectives et nostalgiques met en jeu une mémoire collective<sup>266</sup> qui a ceci de particulier qu'il s'agit d'une mémoire collective inventée<sup>267</sup>. Le terme de légende convient bien à ce récit des origines qui brouille la frontière entre fait et fiction. Nous avons observé l'efficacité de ce récit véhiculé dans les discours traditionnels, des discours ordinaires aux paroles de chansons. Mais l'effet d'évidence de ce récit figé et son

---

<sup>263</sup> Gray : 2013 : 2.

<sup>264</sup> Barbéris : 2014.

<sup>265</sup> Gray consacre toute une étude à cette question complexe que nous abordons rapidement. Voir Gray : 2013. Pour une étude ethnographique approfondie des pratiques de fado à Lisbonne, et en particulier sur la nostalgie, les affects et la mémoire collective, voir Gray : 2013 ; Richard Elliott, *Fado and the Place of Longing. Loss, Memory and the City*, Surrey : Ashgate, 2010.

<sup>266</sup> Halbwachs : [1950] 1997.

<sup>267</sup> Nous proposons de rapprocher ici le concept de « mémoire collective » de Maurice Halbwachs et celui de « tradition inventé » de Eric Hobsbawm et Terence Ranger. Eric Hobsbawm & Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983. Traduction française : Eric Hobsbawm & Terence Ranger, *L'invention de la tradition*, traduit par Christine Vivier, Paris : Éditions Amsterdam, 2006. Nous reviendrons sur cette notion de mémoire collective inventée au chapitre 5.

efficacité proviennent aussi de son énonciation répétée et répétitive dans tous types de discours, des discours savants aux discours ordinaires en passant par Internet où il est sur-exposé et les discours patrimoniaux. Ce récit est une commodité (il satisfait pleinement au désir d'origine) et il est commodifié<sup>268</sup>. Lila Ellen Gray relève d'ailleurs le caractère « excessif » de ce récit des origines, répété jusqu'à saturation<sup>269</sup>.

Si la véracité de ces narrations identitaires n'est pas une question pertinente quand on examine, dans le cadre d'une enquête ethnographique, les discours traditionnels<sup>270</sup>, elle le redevient sur le plan d'une sociologie des pratiques musicales et d'une histoire des représentations. Elle importe en effet quand on s'intéresse à ces fameuses pratiques marginales elles-mêmes, quand on cherche à retrouver la voix de ces marginaux. Car ce sont alors des « traces » – cette fois au sens de vestiges (*remnants*)<sup>271</sup> – de la voix des marginaux qui deviennent objets de l'enquête. Il est donc nécessaire à ce stade de séparer des discours dont nous avons observé la porosité et la circularité, en distinguant les discours traditionnels des discours académiques. L'un des points communs aux discours savants que nous avons traversés, est justement une position paradoxale qui consiste à manifester des doutes quant à la véracité du récit, mais à le reconduire tout de même comme s'il relevait de l'évidence. Une question émerge alors : sur quelles documents s'appuient les historiens et les historiographes qui reconduisent le récit des origines du tango et du fado dans les bas-fonds ? Son caractère stéréotypé en fait-il un simple poncif des représentations de la chanson urbaine, ou y a-t-il un savoir constitué sur ces chansons marginales, et si oui, de quelle nature est-il ?

---

<sup>268</sup> « Commodifié », néologisme calqué sur le terme anglais *commodified* (marchandisé, réifié) et utilisé tel quel en sociologie de la culture. Le récit est « commodifié » par son utilisation dans les produits dérivés du tango et du fado afin de séduire le public « globalisé ».

<sup>269</sup> Gray : 2013 : 13.

<sup>270</sup> Comme le rappelle Lila Ellen Gray, dans Gray : 2013 : 13

<sup>271</sup> Lowenthal : 1985.

## Chapitre 2

# En quête des traces du tango et du fado des marges : fuites et dispersions

### Introduction

Le Grand Récit des origines du fado et du tango est souverain : il fait figure d'évidence dans l'histoire des deux genres. Selon la périodisation dominante, il y aurait eu une période initiale où ces deux genres auraient été pratiqués par des groupes marginalisés dans les quartiers périphériques de Lisbonne et de Buenos Aires. Nous avons cherché à savoir sur quel savoir historique reposaient les récits des historiens du tango et du fado. Quelles traces<sup>272</sup> de ces pratiques de tango et de fado dans les « bas-fonds » l'histoire savante détient-elle ? Nous allons explorer les documents datant des deux époques considérées comme celles de l'invention du fado et du tango dans les marges de Lisbonne et de Buenos Aires : entre 1840 et 1860 pour le premier, 1880 et 1900 pour le second. Y a-t-il des témoignages de ces pratiques poético-musicales marginales ? Si oui, de quels types ? Autrement, dit, que sait-on de ce que faisaient les marginaux ?

Les documents rassemblés par les savants doivent être abordés avec précaution. Les traces des premières pratiques dans les bas-fonds sont toujours médiatisées : témoignages sur la danse ou les chants, récits de performances, iconographie ou transcriptions de paroles, la documentation n'est jamais produite par les acteurs désignés eux-mêmes. Les « marginaux » du XIX<sup>e</sup> siècle n'en sont jamais sujets, toujours objets. Comme l'a écrit Pascal Durand au sujet des écrits sur le peuple de Paris, le peuple est « le personnage d'un récit qui semble s'écrire

---

<sup>272</sup> « Traces » ici au sens où le terme est communément utilisé par les historiens, des documents datant de l'époque et du lieu considérés, s'il est vrai que l'histoire est une « connaissance par traces » (Prost : 2010).



sans lui »<sup>273</sup>. Par ailleurs, nous avons constaté que ce savoir est rarement contemporain des périodes initiales, il est presque toujours élaboré rétrospectivement. De plus, les auteurs des sources portent sur ceux qu'ils appellent les marginaux un regard chargé, voire à charge. En effet, nous verrons que la documentation provient d'enquêtes sociales, d'articles de presse, de rapports de police et d'extraits de romans, or les contextes idéologiques, discursifs et culturels dans lesquels sont produits ces documents sont rarement pris en compte. Les écrits sont exploités pour leur contenu, et l'acte d'écriture est négligé, comme s'il était neutre. De plus, nous verrons que les auteurs de ces documents ne s'intéressent pas en premier lieu à la poésie, à la danse ou à la musique, elles ne présentent pas pour les observateurs de l'époque un intérêt spécifique qui justifierait de les décrire pour elles-mêmes ; elles sont généralement décrites « en passant » et mises au service d'un effet de pittoresque ou d'un raisonnement moral ou social. Il nous faut donc nous interroger sur « la perspective de celui qui regarde », selon la formule de Dietmar Rieger<sup>274</sup>, autrement dit sur le statut des témoignages produits par les savants de l'époque sur les pratiques de ceux qu'ils considéraient comme les marginaux, et sur l'usage qu'en ont fait ensuite les historiographes<sup>275</sup> qui les ont institués en documents afin de corroborer le récit des premières pratiques marginales. Nous reviendrons donc sur les documents qui « font archive »<sup>276</sup> dans les travaux historiques en tentant de proposer une amorce de critique des sources. Enfin nous verrons ce qui se produit quand nous élargissons le « répertoire documentaire »<sup>277</sup>. Il nous a en effet paru pertinent, dans une démarche critique, d'élargir le champ d'observation et d'inclure d'autres sources que celles qui, en

---

<sup>273</sup> Pascal Durand, « Peuple absent, peuple introuvable : le fantôme du XIXe siècle », *Hermès*, 2005, n°42, p. 43. Pour P. Durand ce regard biaisé produit des « images factices ».

<sup>274</sup> Dietmar Rieger, « "Ce qu'on voit dans les rues de Paris" : marginalités sociales et regard bourgeois », *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 19. Rieger désigne celui qui regarde comme un « centre perspectif idéologique ». D'après lui, les observateurs – et les producteurs – de la marginalité urbaine à Paris au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle sont le flâneur et le badaud, des bourgeois de la « bohème fardée ».

<sup>275</sup> Sur notre usage du terme « historiographe » pour distinguer d'« historien », voir *supra* note 125 p. 46.

<sup>276</sup> Nous entendons par « archives » dans ce chapitre l'ensemble des documents institués dans l'histoire de ces deux genres, autrement dit les documents présentés dans les monographies historiques comme des traces du « tango » et du « fado » des bas-fonds en 1880 et 1840 respectivement. Ce sont en d'autres termes les documents détenus et acceptés, ceux qui appartiennent à l'« espace institué d'un lieu d'impression » (J. Derrida : 1995). D'autant qu'une série de documents à peu près fixe constitue l'archive du tango et du fado des bas-fonds, documents sans cesse repris et recités d'une monographie à une autre. Sur le concept d'archive voir Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, paris : Galilée, Paris, 1995. En particulier le « prière d'insérer » sur la relation entre l'archive et l'expérience du « retour à l'origine ». Notre compréhension du terme a également été influencée par les activités et séminaires de l'équipe du CERILAC (Université Paris-Diderot) consacrés à la notion entre 2012 et 2014. Ce qui est proposé ici est un état des lieux des « archives » utilisées par l'historiographie dominante.

<sup>277</sup> Prost : 2010, chapitre 3.

nombre limité, sont continuellement citées dans l'histoire classique, afin d'ouvrir notre enquête à d'autres « versions » des faits.

Nous commencerons donc par aborder l'épisode des bas-fonds dans une perspective critique. Cela nous conduira à réinterpréter les documents à partir desquels l'histoire classique a démontré l'origine dans les bas-fonds et construit son savoir sur les pratiques des « marginaux » de Lisbonne et de Buenos Aires. Dans un second temps nous présenterons les premiers résultats d'une investigation invitant à repenser mais surtout à complexifier la question de l'apparition de ces pratiques urbaines dans les deux capitales au XIX<sup>e</sup> siècle.

## **I. Critique du récit unitaire : une histoire « ciseaux et pots de colle »**

### **1. Esquisses d'une critique du modèle**

Plusieurs chercheurs argentins et portugais ont soulevé le problème des lacunes et des doutes qui parsèment le premier épisode de l'histoire du tango et du fado, et souligné le manque de preuves assemblées pour soutenir le récit des origines. Néanmoins, ces mêmes chercheurs reprennent à leur compte le récit « des bas-fonds au centre ». La trame narrative reste intacte, c'est le style du discours qui varie – l'adoption d'un style sobre et de formules de précaution qui mettent à distance le récit des origines en le présentant comme une légende, une fable ou une hypothèse historiographique – ou le mode de présentation adopté, qui consiste à illustrer l'épisode des bas-fonds de documents. Les documents ont alors une fonction illustrative plus que démonstrative, autrement dit, ils participent d'une démarche déductive et non inductive. Le statut de ces documents est rarement problématisé.

Ainsi, au sujet du fado, Salwa Castelo-Branco précise que « la plupart des chercheurs admettent » qu'il est apparu dans les quartiers marginalisés de Lisbonne<sup>278</sup>, soulignant par là que cette histoire est une construction qui participe d'une tradition historiographique, et sans se positionner sur la question de sa véracité. Rui Vieira Nery, de son côté, note dès le début de

---

<sup>278</sup> « Most researchers agree that fado emerged in poor neighbourhoods of Lisbon during the second quarter of the 19th century. » Castelo-Branco : 2001 : 508. Cité *supra* chap. 1.

son livre *Pour une histoire du fado* le contraste entre la « consécration généralisée » du fado d'un côté, et « l'état balbutiant où se trouve encore aujourd'hui la recherche sur ce phénomène artistique » de l'autre<sup>279</sup>. Il met en garde contre une « accumulation de mythes fondateurs et de fantaisies plus ou moins poétiques qui donnent des réponses faciles à des questions qui mériteraient un effort de recherche beaucoup plus sérieux », et ajoute :

Les livres de divulgation – et même quelques travaux avec des ambitions et des responsabilités culturelles plus exigeantes – ont tendance à répéter une quantité impressionnante de grosses erreurs et de demi-vérités trompeuses, se copiant les uns les autres, réitérant les mêmes citations hors contexte, présentant côte à côte, comme s'il s'agissait d'hypothèses de même niveau, des spéculations fantaisistes sans aucun fondement et des propositions de lecture historique bâties solidement à partir de la documentation subsistante<sup>280</sup>.

Rui Vieira Nery fait ici référence à une réalité commune à l'histoire classique du tango et du fado, le fait que celles-ci ont été écrites par des essayistes, journalistes et écrivains non historiens et non universitaires. Leurs ouvrages ne produisent pas systématiquement de renvois aux sources, de critique des documents ni même de documents, ce qui rend difficile l'identification des matériaux historiques à partir desquels ils fondent leurs assertions sur l'épisode des bas-fonds. Rui Vieira Nery, dans la phrase précédemment citée, soulève les problèmes posés par ce que R. G. Collingwood a nommé une histoire « ciseaux et pots de colle » (*scissors and paste history*) faite à partir de faits tout-faits (*ready-made statements*)<sup>281</sup>. Ce qui explique sans doute la récurrence des mêmes formules d'ouvrage en ouvrage, constatée dans le chapitre précédent, affirmant des faits qui sont rarement étayés par des documents. D'ailleurs, Rui Vieira Nery donne à son livre de 2004, qui est la proposition la plus récente et complète d'une histoire du fado, le titre programmatique *Pour une histoire du fado*, indiquant que cette histoire reste un horizon. Comme il le dit lui-même, l'histoire du fado « reste encore à faire »<sup>282</sup>.

De façon analogue, concernant le tango, l'essayiste Horacio Salas admet l'état lacunaire des informations sur les premières pratiques, mais il explique cette lacune par la condition même des protagonistes marginaux dont il est question, analphabètes, et qui n'auraient donc pas pu laisser de traces :

---

<sup>279</sup> Chapitre 1, dans Rui Vieira Nery, *Pour une histoire du fado*, Traduction et Édition française de Pierre Légglise-Costa, *op. cit.*, (à paraître automne 2014). Par défaut les traductions de l'ouvrage de Nery sont de nous à partir de l'édition portugaise de 2004. Les traductions de Pierre Légglise-Costa, que ce dernier nous a aimablement permis de consulter avant publication, sont signalées le cas échéant par la référence Nery : 2014 (sans pagination).

<sup>280</sup> Chapitre 1, dans Nery : 2014.

<sup>281</sup> R.G. Collingwood, *The idea of history*, 1956, cité dans Prost : 2010, chapitre 3.

<sup>282</sup> Chapitre 1, dans Nery : 2014.

À moins de découvrir des documents inédits, ce que l'on connaît aujourd'hui des premiers tangos ne va guère au-delà de l'approximation ou de la conjecture [...] Les témoignages font d'autant plus défaut qu'à l'époque les authentiques tangos n'étaient pas édités : rares étaient les musiciens qui savaient lire une partition et bien souvent ils ne faisaient qu'improviser [...] <sup>283</sup>.

En présentant l'improvisation et l'oralité comme une restriction (« ils ne faisaient qu'improviser »), c'est-à-dire un manque d'écriture – une compétence non acquise – Horacio Salas reconduit l'idéologie du « grand partage » entre les pratiques populaires, orales et improvisées, éphémères et immatérielles, et les pratiques savantes, écrites, qui produiraient leur propre archive, partage aujourd'hui largement remis en cause <sup>284</sup>. Cela aide finalement moins à expliquer historiquement l'absence de traces – qui resterait à montrer – qu'à maintenir le tango dans un imaginaire figé des origines de la chanson, inaccessibles mais reconstituables en esprit <sup>285</sup>, prises dans une évolution nécessaire de l'oralité à l'écriture. L'origine dans les bas-fonds est posée en prémisse du raisonnement, et les incertitudes portent sur les documents, comme si les traces n'étaient qu'un détail de l'enquête, un ornement, leur absence ne modifiant en rien le modèle épistémologique qui permet de les aborder.

Luis Labraña et Ana Sebastián dans *Tango, una historia*, attaquent de leur côté une bibliographie qu'ils considèrent aussi prolifique que mal informée, souvent vague, fondée sur des clichés, ou manquant de rigueur et reposant sur des légendes et assurent que l'« on est loin, encore, d'avoir écrit *l'histoire du tango* » <sup>286</sup>. Enfin, Gabriela Rodriguez, dans sa thèse de 2011 déjà mentionnée, se montre circonspecte envers les « "légendes" qui déterminent les origines du tango » et un imaginaire « forgé à partir de témoignages et d'historiographies plus ou moins romancées », et met en garde contre le « folklorisme » <sup>287</sup>. Comme nous l'avons vu, elle maintient malgré tout la périodisation classique. Paradoxalement, l'histoire de ces deux

---

<sup>283</sup> Salas : [1989] 2004 : 65.

<sup>284</sup> De nombreux historiens, ethnomusicologues et ethnolinguistes ont montré que cette bipartition était simplificatrice : l'archive n'est pas un donné mais le résultat d'une construction ; les pratiques dites orales se réalisent au moyen d'objets et produisent leurs propres traces. De plus, au XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux savants ont recueilli des « musiques populaires », à la campagne mais aussi en ville ; les musiques dites écrites impliquent quant à elles de nombreuses activités de transmission et d'apprentissage oraux/auraux qui échappent à l'archive. Voir par exemple Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX<sup>e</sup> siècle. Du "peuple" au "public", Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, n°19, 1999, p. 89-103. S.-A. Leterrier rappelle qu'en France, dans la ville, entre culture savante et culture populaire, « les médiations étaient nombreuses, tant sur le plan formel que par l'existence d'institutions de transfert. La coupure musique écrite/musique orale, si caractéristique de la musique "folklorique", était loin d'être totale ». *Ibid.* Nous verrons que ce constat s'applique aussi aux villes comme Lisbonne et Buenos Aires au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>285</sup> Rappelons que H. Salas propose d'« imaginer » ces pratiques afin de les reconstituer, et a recours pour ce faire aux stéréotypes courants sur la musique improvisée. Voir *supra*, chapitre 1, p. 62.

<sup>286</sup> Labraña et Sebastián : 2000 : 11.

<sup>287</sup> Rodriguez : 2011 : 16.

genres est régulièrement présentée dans ces esquisses de critiques comme inachevée, en cours, en mouvement ou incertaine ; mais le canevas fixé et la périodisation restent stables.

Plus rares sont les travaux qui ont mis en doute ou même interrogé le scénario lui-même, notamment le premier épisode dans les bas-fonds. Quelques travaux sont toutefois allés dans ce sens ces dernières années. En Argentine, des études récentes ont critiqué l'hypothèse dominante selon laquelle le tango aurait été au départ exclusif aux lupanars, et que ses paroles n'auraient porté que sur les maisons closes et la sexualité. Quelques chercheurs plaident pour une réévaluation de la variété des premières pratiques de tango et pour une approche critique du « cliché historique » qui domine l' « histoire officielle » du tango, affirmant son caractère réducteur pour expliquer une histoire complexe<sup>288</sup>. Quelques travaux de critique des sources et d'analyse critique des représentations du tango ont été menés en ce sens, mais ils restent « mineurs » dans la mesure où ils n'ont pas bouleversé le champ de la recherche : malgré ces déconstructions, les articles et études récents, comme nous l'avons constaté, continuent de reconduire le récit des origines dans les bas-fonds.

Les deux principales études critiques du Grand Récit sont, à notre connaissance, celles de Hugo Lamas et Enrique Binda, et celle d'Ema Cibotti.

Hugo Lamas et Enrique Binda dans *El tango en la sociedad porteña* (1998) ébranlent l'hypothèse des bas-fonds et la font passer pour une fantaisie. Les auteurs s'attaquent au consensus historiographique par des sorties acerbes, assurant par exemple que « les Bates ne furent pas historiens, mais mythologues »<sup>289</sup>. Ils détectent dans le livre fondateur de ces deux auteurs de nombreuses erreurs et inexactitudes<sup>290</sup>, et contestent à l'aide de nombreux

---

<sup>288</sup> Teresita Lencina [entretien personnel, 24/07/2012, Buenos Aires]. Cette chercheuse et éditrice d'ouvrages universitaires sur le tango (*Centro Feca*) réprovoque l'uniformité de l' « histoire officielle » du tango, qui le rattache systématiquement à la prostitution et à la marginalité. Pour elle, cette histoire est fondée sur des stéréotypes et doit être située dans un certain contexte idéologique. L'histoire du tango est bien plus riche et variée que cela. Elle signale qu'un « courant critique » de chercheurs tente aujourd'hui de proposer des alternatives à cette histoire. Parmi eux, E. Romano (2009), E. Cibotti (2009 et 2011) et H. Lamas et E. Binda (1998). D'après elle, cette approche critique encore timide reste à développer [entretien personnel, 24/07/2012, Buenos Aires]. Sur la « nouvelle critique » du tango, voir les différentes études réunies dans Teresita Lencina, Omar García Brunelli et Ricardo Salton (dir.), *Escritos sobre tango : En el Río de la Plata y en la diáspora*, Centro feca ediciones, Buenos Aires, 2009, avec des contributions entre autres de Ema Cibotti, Eduardo Romano et Enrique Cámara de Landa. Voir aussi Teresita Lencina (dir.), *Escritos sobre tango, vol. 2 : Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*, centro feca ediciones, Buenos Aires, 2011.

<sup>289</sup> « Los Bates no fueron historiadores sino mitólogos ». Hugo Lamas et Enrique Binda, *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*, Buenos Aires : Hector L. Lucci, 1998, p. 51.

<sup>290</sup> Par exemple dans leur reconstitution romancée et clichéique des origines du tango telle que nous l'avons citée dans le chapitre précédent. H. Lamas et E. Binda relèvent plusieurs « inexactitudes » et anachronismes : les

documents les « premières théories sur l'origine du tango »<sup>291</sup>. Cet ouvrage n'a pas eu le retentissement qu'on aurait pu attendre : comme nous l'avons observé, le récit prototypique reste persistant dans les études universitaires publiées depuis. Hugo Lamas et Enrique Binda sont les premiers à avoir contesté de façon systématique et en s'appuyant sur une documentation abondante la « légende » des origines, comme ils proposent de l'appeler. Ils réfutent la théorie des bas-fonds par absence de preuve. Ils rassemblent et explorent toute une documentation nouvelle datant de 1870 à 1900, en particulier des articles de presse et des rapports de police, et constatent qu'il n'est jamais fait mention du « tango » dans ces écrits sur les pratiques musicales, dansées et chantées de la « mauvaise vie ». La presse et la police précisent peu les répertoires, mais les genres évoqués dans leurs sources décrivant des bals ou des pratiques musicales sont la polka, le scottish, la habanera, la valse, qui sont toutes des danses de couple populaires dans l'ensemble du Rio de la Plata et dans différentes classes sociales<sup>292</sup>. Sambas et milongas sont également cités dans les sources de 1880 qu'ils épluchent<sup>293</sup>. Ils n'identifient aucune spécificité dans les pratiques des bals des faubourgs de Buenos Aires. Aucun témoin de l'époque ne semble remarquer l'apparition d'un nouveau genre dansé en 1880 dans les bals de la « mauvaise vie » et les lieux récurrents du récit des bas-fonds comme les foires (*romerías*), bastringues (*peringundines*), salles de danse (académies) et bals clandestins de maisons closes. Les auteurs en concluent qu'il n'y a aucune trace d'une relation entre la mauvaise vie et le tango en 1880 ; qu'aucune danse ne semble être exclusive aux classes populaires urbaines, et que c'est au contraire la pluralité des pratiques qui domine. Enfin, ils ajoutent que ces fêtes « canailles » n'ont rien d'occulte ou de mystérieux, mais sont au contraire étroitement surveillées par la police et font l'objet de faits-divers et d'articles de presse, que les musiciens appelés *compadritos* qui animent ces fêtes sont également sollicités pour animer des bals dans d'autres contextes de fêtes populaires ou au profit des classes aisées, et sont en contact avec les autres groupes sociaux<sup>294</sup>. Ils contestent *in fine* deux grandes idées reçues sur les origines du tango : il n'y a pas de tango dans les bas-fonds en 1880, et les bas-fonds ne sont pas un monde caché et fermé sur lui-même, coupé du

---

petits orchestres ne sont pas appelés *típicos* avant 1909 ; contrairement à ce qu'ils avancent, la guitare et l'accordéon sont déjà popularisés en 1865. Leur description du système de rémunération est inexact, l'argent des danseuses est récolté par le patron de l'académie qui recrute les danseuses. Pour Lamas et Binda, les Bates ne « démontrent rien ». Voir Lamas & Binda : 1998 : 43.

<sup>291</sup> Lamas & Binda : 1998 : 118.

<sup>292</sup> Lamas & Binda : 1998 : 34.

<sup>293</sup> Lamas & Binda : 1998 : 59.

<sup>294</sup> Lamas & Binda : 1998 : 60.

reste de la société. À l'issue de leur enquête, les auteurs proposent une nouvelle hypothèse : « si on a dansé le tango dans les bals de mauvaise réputation, on l'a dansé en même temps que dans le reste de la ville<sup>295</sup> ». Pour eux, l'association des premières pratiques de tango avec les bandits, les bordels, les prostituées et la clandestinité relève d'une « vaste méprise ». Nous reviendrons sur les apports indiscutables – et peu pris en compte par les universitaires argentins – de cette étude, et sur ses limites, notamment en ce qui concerne le rejet en bloc du récit des bas-fonds comme d'une « erreur ». Car si leur analyse systématique des archives permet d'identifier les inexactitudes et flous artistiques qui entourent la perception vulgarisée, encore aujourd'hui, de la *mala vida* et du tango canaille, et les nombreux stéréotypes qu'elle reconduit, leur façon d'opposer les documents « vrais » et les « fantaisies » subjectives et erronées verrouille l'analyse que nous pouvons faire des discours et représentations de l'époque.

La chercheuse Ema Cibotti a elle aussi critiqué le Grand Récit du tango, mais selon un autre angle d'approche. Elle signale dans un article de 2011 la représentation dualiste de la société qui sous-tend l'intrigue unitaire : il n'y aurait eu que deux pôles, le bas de la société (les classes dites « basses ») et les élites (les classes dites « supérieures »), et le tango serait « passé » de l'un à l'autre. Elle démontre à l'aide de nouvelles sources que le tango est adopté par les « classes possédantes » avant la date généralement admise de 1910 où le tango, ayant fait fureur à Paris, aurait été légitimé aux yeux des élites et adopté dans les bals élégants de Buenos Aires. Elle fracture le Grand Récit en présentant des documents qui prouvent que le tango est déjà adopté dans les classes moyennes et supérieures entre 1900 et 1910<sup>296</sup>. D'après l'auteure, les premières histoires du tango conçoivent les origines du genre dans une société duelle, avec d'un côté les classes aisées, de l'autre les bas-fonds, les premières interagissant avec les secondes par l'intermédiaire des dandys (les *niños bien*), jeunes élégants bohèmes de Buenos Aires, côtoyant et imitant les voyous des faubourgs dans d'obscurs bordels<sup>297</sup>. Or d'après Cibotti tout indique au contraire que le tango est enraciné dans une société de stratification complexe, avec trois classes principales, l'« oligarchie », la classe moyenne et la classe ouvrière. Malgré leur séparation, ces classes sociales partagent des espaces sociaux

---

<sup>295</sup> Lamas & Binda : 1998 : 60.

<sup>296</sup> Ema Cibotti, « *El tango argentino como genuina expresión de las clases medias* », dans Teresita Lencina (dir.), *Escritos sobre tango, vol. 2. Cultura rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*, Centro Feca Ediciones, Buenos Aires, 2011, p. 91-107.

<sup>297</sup> Cibotti : 2011 : 97.

communs. Ema Cibotti conteste donc la théorie d'une diffusion du tango des marges aux élites par l'intermédiaire des jeunes aristocrates fréquentant les « bas-fonds » et adoptant et diffusant le tango, théorie qui est la plus communément admise dans les histoires du tango, et commune à celle qui fédère les historiens du fado. Elle nie aussi la possibilité que les classes ouvrières et moyennes aient adopté le tango seulement après les élites en 1910, comme l'ont affirmé de nombreux érudits, par exemple Juan José Sebreli (1964)<sup>298</sup>. D'après E. Cibotti, cette hypothèse dominante n'a pas été démontrée, mais surtout elle est invraisemblable dans une société où ce qui est rejeté par les élites peut être admis par ailleurs par un public très large. Les hiérarchies et frontières entre classes sont beaucoup moins rigides à Buenos Aires à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que dans une société duelle<sup>299</sup>. Le postulat d'une diffusion des marges aux élites par les *niños bien* « en quête d'exotisme dans les bas-fonds » est elle aussi renvoyée par l'auteure dans le domaine de la « légende »<sup>300</sup>.

E. Cibotti entend redonner aux classes moyennes leur juste place dans cette histoire complexe et ramifiée<sup>301</sup>. Dans un article de 2009, elle conteste l'historiographie dominante qui situe l'adoption du tango par les élites seulement après 1910, et réfute de nouveau l'idée d'une première étape marginale et interdite. Elle démontre que le tango était pratiqué dans différentes strates sociales et notamment dans les classes supérieures bien avant son exportation à Paris en 1910. La sociologue invalide ce qu'elle appelle une « version des faits » qu'elle assimile à une « croyance » dont elle s'étonne, en l'absence de documents présentés pour l'appuyer, qu'elle soit encore aujourd'hui aussi si profondément ancrée dans les discours savants et universitaires :

Il paraît intéressant, en l'absence de documentation précise, de s'interroger sur la persistance de cette version dans le temps, puisqu'on la trouve fréquemment répétée, dans différentes variantes, dans les livres écrits après les années 1950<sup>302</sup>.

Elle cite à l'appui un article de 1903, dont l'auteur constate que le tango a été adopté avec frénésie dans toutes les classes sociales et dans tous les secteurs culturels, et en tire une conclusion radicale qui converge avec celle d'Hugo Lamas et Enrique Binda :

---

<sup>298</sup> Voir la critique des théories de Sebreli dans Cibotti : 2011 : 101.

<sup>299</sup> Voir l'argumentation détaillée dans Cibotti : 2011 : 102-105.

<sup>300</sup> Juan José Sebreli (1964/2008) cité dans Cibotti : 2011 : 101.

<sup>301</sup> Cibotti : 2011.

<sup>302</sup> « [P]arece interesante, más allá de la falta de documentación precisa, esclarecer la persistencia de esta versión en el tiempo, pues resulta difícil no hallarla, reiterada, con variantes, en los libros escritos después de los años 1950. » Emma Cibotti, « Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango », in Teresita Lencina, Omar García Brunelli & Ricardo Salton (comp.), *Escritos sobre tango, En el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Centro Feca ediciones, 2009, p. 46.



Avec les sources consignées ci-dessus, il est impossible de soutenir la version maintenant canonique qu'ont façonné en 1936 Héctor et Luis Bates sur l'origine du tango<sup>303</sup>.

Pour Ema Cibotti, s'il est vrai que dans les années 1900 le tango est rejeté par une partie de l'élite conservatrice pour son « immoralité », cette prescription morale fait débat et une division a lieu dans les classes supérieures entre partisans et prohibitionnistes. Mais cela n'empêche jamais qu'il soit dansé tout de même par le reste de la société. Pour elle, cette « version persistante » qui, chez les Bates, doit être rapportée à une « expression de leur époque »<sup>304</sup>, s'appuie uniquement sur les discours d'une partie de l'élite argentine et occulte la complexité de la réalité sociale et culturelle en ne rendant pas compte des pratiques effectives. « Ceux qui l'entretiennent n'ont jamais présenté de preuves matérielles de leurs affirmations »<sup>305</sup>.

Concernant le fado, il n'y a pas eu, à notre connaissance, d'élaboration d'une critique du récit monolithique des bas-fonds au centre, ni de réelle remise en question du bien-fondé de l'épisode des bas-fonds ou du type de savoir qui avait été construit sur ce groupe social.

## 2. La fuite des documents

Différents chercheurs évoquent l'absence de documents permettant de corroborer le récit des origines. Nous avons de notre côté tenté de rassembler les documents datant de 1840 et de 1880 présentés dans les ouvrages historiques. Il faut se rendre à l'évidence : dans les reconstitutions des pratiques marginales des ouvrages fondateurs de l'histoire du tango et du fado, les documents sont rares. L'épisode des bas-fonds ne fait pas l'objet d'une démonstration. L'invention du fado et du tango dans les marges de la ville est systématiquement posée *a priori*, en prémisses de l'analyse, et illustrée, ensuite, de quelques textes présentés comme des témoignages, dont le statut est problématique. Une série réduite de documents est sans cesse reprise de livre en livre et interprétée de la même façon pour construire l'histoire de la danse et de la chanson : un nombre réduit de textes constituent ainsi

---

<sup>303</sup> « *Con las fuentes arriba consignadas, resulta imposible sostener la versión, ya canónica, que plasmaron en 1936, Héctor y Luis Bates sobre el origen del tango.* » Cibotti : 2009 : 53.

<sup>304</sup> Voir son analyse dans Cibotti : 2009 : 53.

<sup>305</sup> Cibotti : 2009 : 101.

l'« archive »<sup>306</sup> du tango et du fado des marges dans les ouvrages classiques. Mais ces quelques documents sont présentés de façon isolée, souvent sans commentaire, comme si leur seule présence faisait figure d'évidence, de preuve (comme l'indique le mot anglais *evidence*) et authentifiait le récit. Leur statut n'est pas interrogé et ils ne font pas l'objet d'une analyse. Parfois ces documents sont manipulés d'une manière problématique, pour les faire correspondre au récit. Mais surtout, ce sont soit des textes postérieurs, qui portent un regard rétrospectif sur les bas-fonds ou sur les pratiques musicales de 1880 et de 1840, soit des textes dont le statut est discutable et mériterait réflexion.

Par exemple dans le premier volume de l'histoire du tango des éditions Corregidor, *La Historia del Tango, Sus Orígenes*, consacré aux « origines » du tango, dont nous avons vu précédemment avec quel sens du détail Jorge B. Rivera, l'auteur du premier chapitre, reconduit le Grand Récit<sup>307</sup>, quelques documents sont insérés dans les parties consacrées aux premières pratiques dans les bas-fonds, mais ils sont utilisés de façon discutable. Le premier est un extrait de l'étude de Vicente Rossi (1926), bien postérieure, donc, aux faits rapportés, et où l'auteur mentionne les bals des chambres des *chinas* et les fêtes des rives, mais les associe à la milonga, une danse populaire de l'époque<sup>308</sup>. Le second est un extrait d'un texte de Ventura Lynch, datant cette fois de 1883, et portant lui aussi sur les pratiques des *voyous-compadritos* des faubourgs, mais où ces derniers dansent, là aussi, la milonga, et non le tango, qui n'est même pas mentionné par Lynch<sup>309</sup>. Puis quelques photos d'artistes cultes, encore un long extrait du texte de Vicente Rossi (1926), dont le tango est encore une fois absent, et où l'auteur mentionne cette fois le « répertoire exotique » et la « habanera confidentielle » comme danses caractéristiques des fêtes portègnes de mauvaise réputation<sup>310</sup>. Plus loin, un dispositif surprenant est employé : un texte est présenté comme s'il s'agissait d'un document – séparé du corps de texte, dans une typographie différente –, il est signé J. B. R, et intitulé « Militaires et quartiers des *chinas*, un des milieux du tango » (*Milicos y cuartos de chinas, uno de los ambientes del tango*). Le texte rapporte que de nombreux soldats reviennent en ville à la fin des nombreux conflits armés internes et externes des années 1865 (guerre contre

---

<sup>306</sup> Voir l'explication sur notre usage de ce terme entre guillemets, *supra* note 276 p. 93.

<sup>307</sup> « *Los ambientes del tango* », Rivera : 1976 : 41. Cité *supra*.

<sup>308</sup> Rossi (1926), cité dans Jorge B. Rivera, « *Historias paralelas* », dans Rivera : 1976 : 13.

<sup>309</sup> Nous reviendrons sur ce texte (p. 112).

<sup>310</sup> Rivera : 1976 : 22.

le Paraguay) à 1879 (conquête du « Désert »), des soldats désœuvrés et en mal de distractions. Ils s'installent dans les faubourgs et les *conventillos* des quartiers sud, intègrent la police, deviennent hommes de main ou employés des abattoirs, des transports et des chantiers. Ils deviennent d'importants protagonistes du « milieu canaille » (*ambiente bravo*) et de cette « chose naissante qui s'appelait tango »<sup>311</sup>. Or ce « témoignage », qui convoque tous les ingrédients de la « mauvaise vie » et installe le tango en son centre, est en fait un encadré écrit par Jorge B. Rivera lui-même. En manque de document, l'auteur produit sa propre archive. Par la suite, un autre document est présenté sans commentaire et intitulé par Rivera « le *conventillo* et les bals des cours d'immeubles » (*el conventillo y los bailes de patio*). C'est un extrait d'une pièce de théâtre d'Ezequiel Soria, *Justicia criolla*, une *sainete* écrite et jouée en 1897, soit bien après l'invention supposée du tango. La scène citée est un dialogue entre *compadres* des faubourgs, qui réclament successivement une valse, un quadrille puis un tango pour animer leur bal<sup>312</sup>. Si ce document atteste du fait que le(s) dramaturge(s) et, par l'effet de la représentation, le public de 1897, associent les personnages types des faubourgs et certaines danses de couple, dont le tango, il est difficile de voir en quoi il permet d'établir l'existence d'une pratique de tango dans les faubourgs en 1880. Rivera ne commente pas son usage de la fiction théâtrale comme preuve d'une pratique marginale. Enfin, dans la partie de l'ouvrage consacrée aux « milieux du tango », où tous les lieux topiques de la « mauvaise vie » sont convoqués<sup>313</sup>, deux documents sont présentés en fin de section. D'abord un texte de 1959 extrait du livre de José Sebastián Tallon, *El tango en su etapa de música prohibida*, récit autobiographique où l'auteur raconte ses aventures de jeune badaud issu de la haute société dans les « bas-fonds » de Buenos Aires en 1910<sup>314</sup>. Et un extrait des paroles d'une chanson tirée de la pièce de théâtre *Batifondo a la Villa de Roi* de Florencio Iriarte datant de 1900. L'énonciateur du poème chanté, un personnage de voyou type, se vante de danser *con puro corte y quebrada* (« tout en *cortes* et *quebradas* ») – deux figures caractéristiques du style

---

<sup>311</sup> Rivera : 1976 : 30.

<sup>312</sup> Rivera : 1976 : 39.

<sup>313</sup> Rivera : 1976 : 41.

<sup>314</sup> Tiré de José Sebastian Tallon, *El tango en sus etapas de música prohibida*, Cuadernos del Instituto, Buenos Aires, (1959) 2<sup>e</sup> édition 1964. Ce « témoin », jeune poète bohème de bonne famille fasciné par le « bas-fond » portègne, raconte ses expéditions dans les « strates inférieures » de la ville et la division de sa famille sur la question du tango autour de 1910, donc au moment où le tango est un genre stabilisé et largement diffusé à Buenos Aires, adopté aussi bien dans les classes populaires que dans les bals de la haute société. L'imaginaire de la ville et des bas-fonds dont le narrateur est tributaire ainsi que les débats sur l'origine du tango qu'il rapporte sont ceux du jeune homme de 1910 doublé du scripteur de 1950 – c'est pourquoi nous ne l'incluons pas dans les archives de l'époque 1880-1900.

*rioplatense* appliquées à toutes les danses de couple à l'époque, comme nous le verrons. L'auteur ne commente pas, là non plus, son utilisation d'une chanson de théâtre postérieure aux faits rapportés, et qui ne mentionne pas le mot « tango », comme document<sup>315</sup>. Aucun des rares documents d'époque – c'est-à-dire datant plus ou moins des années 1880 – rassemblés dans cet ouvrage ne mentionne une pratique appelée « tango » et/ou différenciée des autres pratiques dans les marges urbaines. Les textes qui associent « tango » et « mauvaise vie » sont toujours postérieurs.

Luis et Hector Bates ont publié en 1936 la première monographie historique consacrée au genre, à partir d'une série de chroniques et d'entrevues qu'ils ont effectuées pour la radio argentine<sup>316</sup>. Toutes les études qui ont suivi s'en sont remises à cet ouvrage fondateur, et les études universitaires actuelles continuent de s'y référer, comme nous l'avons montré au chapitre précédent. Or les auteurs affirment que le tango est « né » dans les bas-fonds, sans jamais donner de documents pour corroborer leur théorie des origines. Ils déclarent comme unique source le témoignage oral d'un musicien de l'époque, A. Chiappe, qui se souvient que le tango est né dans les maisons closes ; mais ce témoignage recueilli par les auteurs n'est jamais cité ni précisément référencé, et surtout, les Bates n'interrogent jamais la signification de cette mémoire du tango canaille. Ils admettent qu'ils manquent de documents à soumettre et s'en justifient, comme Horacio Salas, par l'argument de l'oralité : les acteurs concernés n'auraient pas produits de traces, car leur pratique était exclusivement orale. En effet :

la majorité de ceux qui composaient des orchestres de l'époque étaient des analphabètes musicaux ; ils jouaient « d'oreille », simplement par penchant. [...] cette simple circonstance nous a privés de la production de ce temps-là, car ces gens n'écrivaient pas leurs compositions<sup>317</sup>.

Ils convoquent en filigrane un argument ethno-historique bien connu aujourd'hui, celui de l'impossibilité d'accéder à la « vision des vaincus »<sup>318</sup> : les créateurs subalternes ne laissent

---

<sup>315</sup> Pour ces deux exemples, voir Rivera : 1976 : 45.

<sup>316</sup> Bates : 1936. Un deuxième tome a été publié de façon posthume : Hector et Luis J. Bates, *La Historia del Tango. Tomo II, Los Intérpretes*, compilé par Ángel Martín Sandoval, Buenos Aires, Poesuar, 2006. Les deux ouvrages sont des compilations d'éditions radiophoniques réalisées par les deux frères, dont beaucoup d'entretiens. À ce sujet voir le prologue de Luis Alposta dans Bates : 2006 : 11.

<sup>317</sup> Bates : 1936 : 31-32. « *La mayoría de los componentes de las orquestas de entonces eran analfabetos musicales ; que tocaban de 'oído', por simple afición. Pero entre ellos hubo verdaderos artistas, maestros a los cuales sólo les ha faltado el diploma de tales para que hubieran sido recordados como autoridades indiscutibles dentro del instrumento que ejecutaban. Sin embargo, esta simple circunstancia nos ha privado de que llegara hasta nuestros días la producción de aquel tiempo, porque esa gente no escribía sus composiciones. (...)* »

<sup>318</sup> Nathan Wachtel, *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 1992 [1<sup>e</sup> éd. coll. "Bibliothèque des Histoires", 1971].

pas de traces. Pourtant, comme nous l'avons vu, les Bates sont paradoxalement en mesure de décrire avec beaucoup de détails les performances *tangueras* ritualisées dans les bas-fonds de Buenos Aires au XIX<sup>e</sup> siècle. On se demande alors sur quelles informations repose leur minutieuse description.

Nous observons bien à travers ces deux exemples paradigmatiques les lacunes soulevées par Hugo Lamas et Enrique Binda et par Ema Cibotti, et devons admettre qu'à bien des égards, l'histoire officielle du tango est une histoire sans documents.

Il en est de même pour l'histoire du fado : P. de Carvalho, A. Pimentel, et plus récemment J. Pais de Brito et Rui V. Nery ont élaboré l'histoire du fado et reconduit le récit des bas-fonds en s'appuyant sur une quantité importante de documents, mais des documents dont le statut mérite d'être problématisé. Rui Vieira Nery reconnaît le premier les lacunes de l'historiographie et part « d'un constat très simple » :

Les informations dignes de crédit dont nous disposons aujourd'hui par simple transmission orale concernant l'Histoire du Fado remontent, dans le meilleur des cas, aux décennies de 1920 et 1930 et même celles-là ont été, très souvent, modifiées tout au long de cette transmission orale, d'une génération à l'autre, jusqu'à nos jours. Ce qui signifie que les souvenirs personnels que nous pourrions encore recueillir aujourd'hui, en deuxième ou troisième mains d'informations transmises par tradition, ne peuvent pas nous éclaircir sur l'évolution du répertoire et de la pratique du Fado au-delà d'un peu moins d'un siècle<sup>319</sup>.

Nery problématisé bien le problème de la mémoire collective pour l'historien et les illusions rétrospectives sur lesquelles elle repose et qu'elle continue de transmettre. Il s'agirait de s'interroger sur ce qui est communément appelé les déformations de la mémoire : il y aurait sans doute une analyse alternative à faire en termes de discours traditionnels et structurant les pratiques – nous y reviendrons. Toujours est-il que les souvenirs de « témoins » recueillis bien plus tard ne permettent pas à eux seuls de reconstituer ce que faisaient les marginaux.

Pour toute la période antérieure – et même pour une bonne partie de celle que nous croyons couverte avec sûreté – nous ne pouvons que recourir au même procédé de recherche que nous appliquerions pour tout autre sujet historique également lointain et qui est celui du recueil et de l'analyse de sources documentaires écrites, aussi bien littéraires que musicales<sup>320</sup>.

L'argument de l'oralité, auxquels ont fait appel certains auteurs pour justifier l'absence de traces du premier tango, est convoqué par Nery, mais pour être aussitôt réfuté par le

---

<sup>319</sup> Nery : 2014, chapitre 1.

<sup>320</sup> *Ibid.*

musicologue à l'aide d'exemples précis<sup>321</sup>. Dans le paragraphe intitulé « le silence des sources historiques », l'auteur ajoute en effet :

La première chose que nous pouvons constater quand nous recherchons les racines historiques du Fado c'est que, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous ne connaissons pas une seule source écrite portugaise où ce mot est utilisé avec une quelconque connotation musicale. [...] une telle omission pourrait être due au caractère populaire, bohémien et marginal que le Fado a revêtu à ses débuts et, en conséquence, à une réticence puritaine, de la part des sources écrites des auteurs érudits, à mentionner une pratique artistique de nature aussi peu respectable. C'est un argument que nous pourrions appeler d'« omission conspiratrice ». Cet argument révèle pourtant une grande méconnaissance de la variété [...] qui caractérise la documentation des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles quant aux pratiques artistiques populaires. Loin de chercher à les occulter, les sources portugaises de ces périodes, comme il arrive dans d'autres pays d'Europe, se complaisent, au contraire, dans l'énumération et la description minutieuse de ces pratiques dans les contextes les plus variés<sup>322</sup>.

Ces observations pourraient être transposées pour parler du XIX<sup>e</sup> siècle et permettraient de mettre en cause l'idée commune d'une absence de traces due à la transmission orale du fado dans les classes populaires.

Néanmoins Nery rassemble une mince « archive » du fado marginal, la même que celle qu'a réunie J. Pais de Brito pour l'exposition *Vozes e Sombras* en 1994<sup>323</sup>. Pour l'un comme pour l'autre, cet ensemble suffit à valider et reconduire le récit des bas-fonds. Mais au-delà de la rareté des traces – c'est-à-dire des documents contemporains des faits rapportés – les écrits utilisés comme documents posent problème, du moins leur vocation à documenter n'est pas discutée. Nous avons vu que J. B. Rivera cite des extraits de pièces de théâtre sans les contextualiser ni commenter ce que ces témoignages « involontaires »<sup>324</sup> et postérieurs documentent. De même, J. Pais de Brito rassemble les textes<sup>325</sup> suivants : une étude du médecin hygiéniste Inácio dos Santos Cruz qui « cartographie le territoire des groupes marginaux de la ville »<sup>326</sup>. Nous reviendrons sur ce document « par intention » de 1841, tout à fait important quant à la documentation – et à la définition – des hommes et femmes marginaux. Notons dès à présent que le « fado » n'est jamais mentionné dans ce texte.

---

<sup>321</sup> Ses explications concordent tout à fait avec les observations de Sophie-Anne Leterrier sur la relation entre musique savante et musique populaire en France à la même époque. Citée page 96, note 284.

<sup>322</sup> Nery : 2014, chapitre 1.

<sup>323</sup> Pais de Brito : 1994 : 125-140.

<sup>324</sup> Prost : 2010, chapitre 3. L'appellation « documentation qualitative » (Louis Chevalier : [1958] 2007, « introduction générale » p. xi) convient peut-être mieux, car le théâtre populaire dont l'intrigue est située dans les faubourgs n'est pas étranger à la volonté de témoigner de son époque.

<sup>325</sup> Brito : 1994 : 16-36. Nous avons évoqué rapidement l'iconographie bien postérieure (datant de 1870 à 1920) utilisée par J. Pais de Brito pour illustrer le récit des bas-fonds de Lisbonne en 1840. Voir chap. 1.

<sup>326</sup> Brito : 1994 : 19.

D'ailleurs, les extraits cités par Pais de Brito prennent bien pour objet un monde marginal vivant en périphérie de la ville, mais ne mentionnent pas de pratiques de fado, et l'auteur admet lui-même que Santos Cruz « n'utilise jamais le mot fado »<sup>327</sup>. Puis, un extrait d'un roman de 1849 écrit par un prêtre défroqué, Padre Rabecão, dont certaines parties se déroulent effectivement dans les bas-fonds de Lisbonne, et où le narrateur mentionne bien, cette fois, un fado de lupanars. Pour Pais de Brito, le romancier « se remémore son séjour à la prison du Limoeiro »<sup>328</sup>. Le roman est donc convoqué comme le témoignage d'une réalité des bas-fonds, la spécificité de la représentation romanesque n'est pas interrogée par l'ethnologue. Nery se réfère lui aussi à ce roman et postule que l'écrivain « nous trace d'un trait sûr la scène suivante dont il fut témoin dans une taverne de Madragoa », faisant coïncider l'auteur du roman et le narrateur omniscient. Pour Nery, ce roman « décrit [...] la vie des quartiers » de Lisbonne. De même, Agnès Pellerin, dans sa monographie française sur le fado, parle simplement d'un « témoignage de 1849, écrit par un prêtre<sup>329</sup> ». Ici non plus, la question de ce que documente le roman n'est pas posée. L'enquête de Santos Cruz et le roman de Padre Rabecão sont les deux seuls textes d'époque qui « font archive » ; les autres documents réunis – des *Mémoires* de policier et un chansonnier – sont bien postérieurs aux faits rapportés<sup>330</sup>.

Rui Vieira Nery, qui a sans aucun doute produit l'histoire du fado la plus riche et la plus documentée cite en guise de preuve, comme ses prédécesseurs, des extraits de romans réalistes et naturalistes, de recueils poétiques, de pièces de théâtre et de chansons de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, autrement dit d'un ensemble de fictions. Ces extraits sont rarement replacés dans leur contexte idéologique, énonciatif ou littéraire, et la spécificité du regard qu'ils portent sur les « marginaux » échappe bien souvent à l'analyse. Rui Vieira Nery fait en partie exception, puisqu'il donne une explication du contexte idéologique et littéraire dans lesquels intervient son corpus littéraire avant de reconstituer le « fado des tavernes et des maisons closes ». Mais dans le chapitre en question, il s'appuie sur des romans et des chansons, pour la plupart postérieurs, dans lesquels le voyou type de Lisbonne est figuré chantant des fados, sans interroger exactement ce que la littérature est aux bas-fonds. L'histoire s'abreuve à la littérature et on se retrouve alors, comme nous l'avons saisi au premier chapitre, face à une vertigineuse circularité des discours.

---

<sup>327</sup> *Ibid.*

<sup>328</sup> Brito : 1994 : 20.

<sup>329</sup> Pellerin : 2009 : 34.

<sup>330</sup> Voir Brito : 1994 : 16-36.

Ainsi, la prégnance du récit des origines dans l’imaginaire collectif et dans les recherches historiques est inversement proportionnelle à la carence des documents historiques de l’époque qui permettraient de l’attester.

### **3. L’absence de « traces » : réinterpréter les documents**

Il nous a paru nécessaire de retourner directement aux sources utilisées par les auteurs des histoires fondatrices du tango et du fado, à ces documents qui « font archive ». Nous avons voulu explorer par nous-mêmes les traces de la chanson marginale. Quels savoirs construits à l’époque sur les « styles de paroles »<sup>331</sup> de la « mauvaise vie » servent de documents aux historiographes ? De quoi la « matière première » du récit des origines est-elle faite ? Que nous apprennent les quelques documents rassemblés dans les monographies historiques qui constituent l’archive des pratiques des bas-fonds, sur ce que font les marginaux ? Nous allons revenir dans un premier temps aux sources qui constituent l’histoire du tango, puis celles qui constituent l’histoire du fado.

#### **a. L’absence du « tango » dans les documents d’époque (1880-1900)**

Nous partons dans un premier temps de la documentation existante, celle que l’historiographie du tango a rassemblée et sur laquelle les auteurs s’appuient pour construire les faits – ce que nous avons nommé l’ « archive » du tango des marges. Pour échapper aux effets de l’illusion rétrospective, nous avons réuni uniquement les textes datant d’avant 1900, date à partir de laquelle le tango, selon la doxa, serait « sorti » des bas-fonds. Parmi les documents présentés dans les histoires classiques du tango, celles qui ont donné à la légende des origines son assise historique, seuls trois textes des années 1880 portent sur les chansons

---

<sup>331</sup> Michel Beaujour, « ‘Ils ne savent pas ce qu’ils font.’ L’ethnopoétique et la méconnaissance des ‘arts poétiques’ des sociétés sans écriture », *L’Homme*, 1989, tome 29, n°111-112 « Littérature et anthropologie », p. 208-221. Cette expression permet de ne pas partir de catégories préconstruites en quête d’un « genre », d’une « poésie » ou d’une « chanson » mais de garder une approche ouverte aux manifestations telles qu’elles sont nommées et classées par les acteurs eux-mêmes. Suivant la démarche préconisée par Michel Beaujour, il faut suspendre la quête d’un genre poétique ou d’un répertoire prédéfini (« le » tango, « le » fado) pour partir plutôt d’un lieu d’énonciation – ici les « bas-fonds » comme « lieu » au sens rhétorique du terme, puisque, comme nous le verrons, il s’agit d’un « lieu d’énonciation » fictif – et voir quelles catégories sont utilisées dans ce « lieu ». Michel Beaujour revendique une approche « émique », approche qui considère que les acteurs « savent ce qu’ils font », c’est-à-dire qui partirait des dénominations des acteurs et de l’époque, plutôt que de plaquer des dénominations postérieures et exogènes sur ce que faisaient les protagonistes, mais qu’eux-mêmes ne nommaient pas par absence de recul ou d’outils théoriques.



et danses des classes populaires, et en particulier ceux que les scripteurs identifient comme les « marginaux ». Nous avons étendu la quête aux années 1890-1900, au cas où, comme l'affirmait le musicologue Carlos Vega en 1936, le document arriverait nécessairement après le temps des événements<sup>332</sup>. Cela nous a permis de trouver un quatrième document pertinent. Cette tentative de critique des sources ne vise pas à nier en bloc l'existence de pratiques spécifiques sous prétexte qu'elles ne sont pas documentées. Il s'agit plutôt de prendre acte de l'absence de traces, et du fait que, si les « témoignages » d'époque ne relèvent pas l'existence d'une pratique poético-musicale spécifique nommée « tango », les notions d'« événement » et de « genèse » dans les bas-fonds ne sont pas pertinentes, ou qu'il faut du moins les reconnaître comme des constructions postérieures. Nous allons voir que dans ces quatre témoignages d'époque sur les marges, le « tango » n'est jamais mentionné en tant que chanson, musique ou danse. Les marginaux dansent et chantent, mais pas du « tango ».

Nous avons vu que deux documents d'époque sont réunis dans le premier volume de *La Historia del tango* consacré aux « origines » (1976). Ces deux documents ont été continuellement réutilisés depuis dans les études savantes pour reconstituer le premier épisode des bas-fonds. Il s'agit d'un texte de Ventura Lynch et d'un extrait du roman *Palomas y Gavilanes* de Silverio Domínguez. L'exploration des principales monographies historiques sur le tango<sup>333</sup> nous ont permis de trouver chez Jorge Novati et Inès Cuello un autre document d'époque, extrait du roman *La Gran Aldea* de Lucio V. López<sup>334</sup> et un document légèrement postérieur, extrait d'une enquête sociale d'un ancien policier, Adolfo Batiz. Ces quatre documents, extraits d'ouvrages dont les conditions d'énonciation sont pourtant déterminantes pour les comprendre, sont à chaque fois cités sans contexte, il s'agit donc également de les remettre dans leur contexte afin de comprendre comment chacun d'eux construit son objet.

#### ▪ **Le folklore urbain de V. Lynch (1883) : bas-fonds et milonga**

Ventura Lynch (1851-1883) est un intellectuel argentin spécialisé dans le folklore des *gauchos*. Il publie en 1883 l'opuscule *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la*

---

<sup>332</sup> Carlos Vega (1936). Mais nous concordons avec Beaujour : 1989.

<sup>333</sup> Outre celles déjà mentionnées : Tallón (1959) ; Stilman (1965) ; García Jimenez (1965) ; Briand (1972) ; Labraña (2000).

<sup>334</sup> Cité dans l'étude musicologique de référence sur le tango : Jorge Novati et Inès Cuello, « *Primeras noticias y documentos* », dans Jorge Novati (dir.), *Antología del tango rioplatense, Vol. 1, Desde sus comienzos hasta 1920*, [Cédérom], [1980] 5<sup>e</sup> édition, Buenos Aires : Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2008 (s/p).

*Cuestión Capital de la República*. Ce livret, considéré par la critique comme une étude de folklore, est la première étude sur les *gauchos* et leurs traditions musicales et poétiques<sup>335</sup>. Son objet est la musique de la *Pampa* argentine et de Buenos Aires avant la fédéralisation (avant 1880). V. Lynch y transcrit des chansons rurales de payadors (*payadores*), des chanteurs improvisateurs itinérants de la campagne argentine<sup>336</sup>, comme le cifra, la décima, l'estilo, ainsi que des chansons associées à des danses rurales comme le gato, la huella, le triunfo, le pericón, toutes dérivées d'après lui de chansons espagnoles<sup>337</sup>.

Dans l'introduction à son étude, il se penche sur les « faubourgs de la ville florissante » (*arrabales de la floreciente ciudad*). L'auteur aborde la *Pampa* de la province de Buenos Aires comme une extension de la capitale. V. Lynch s'intéresse dans ce contexte à l'art traditionnel des payadors improvisateurs vivant autour des fermes des rives du fleuve Rio de la Plata, et qui se défient par joutes dans les auberges (*pulperías*) en s'accompagnant à la guitare. Il expose longuement la culture de l'honneur et de la virilité du *gaucho* qui caractérise cet *arte de pagar*<sup>338</sup>.

L'auteur passe ensuite au « *gaucho* actuel » (*El Gaucho Actual*) et décrète que les récentes immigrations ont modifié le profil du *gaucho* traditionnel<sup>339</sup>. Il dresse le portrait du nouveau *gaucho* : « Un peu indolent, il a l'esprit allègre et festif et est assez superstitieux. Il parle toujours avec malice et a un bon fond, honnête, hospitalier et généreux<sup>340</sup>. » Il effectue une typologie des différents *gauchos* : « Dorénavant nous allons distinguer le *gaucho* en deux sous-espèces : le *vrai gaucho*, et le *gaucho compadre* », le premier étant le *gaucho* traditionnel, et le second, « un type intermédiaire entre le *vrai gaucho* et le *voyou-compadrito* de la Capitale ». Pour Lynch, son caractère « mi-violent, mi-courageux » est conditionné par son lieu de vie, de même que sa chanson : « Chanteur (*milonguero*) unique en son genre, ses chansons sont toujours assaisonnées d'un sel fanfarron (*compadre*)<sup>341</sup> et acéré<sup>342</sup>. »

---

<sup>335</sup> D'après Vicente Forte, « Estudio Preliminar », dans *Cancionero Bonaerense*, reimpression de *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* [1883], Buenos Aires : Imprenta de la Universidad, 1925, p. 5.

<sup>336</sup> Sur les *payadores*, voir au chapitre 4, notamment page 360. Nous écrivons « payadors ».

<sup>337</sup> Ventura Lynch, *Cancionero Bonaerense*, réédition de *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* [1883], Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1925 (introduction).

<sup>338</sup> *Ibid.*

<sup>339</sup> Lynch : [1883] 1925 : 12.

<sup>340</sup> « *Un poco indolente, tiene el génio alegre y festivo y es bastante supersticioso. Habla siempre con malicia y en su fondo es bueno, honrado, hospitalario y generoso* ». Lynch : [1883] 1925 : 13.

<sup>341</sup> Comme nous l'avons rapidement dit plus haut, le *compadre* est, dans la terminologie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le type de l'homme du peuple vivant dans les faubourgs ou les quartiers populaires, le « bougre », qui peut être

C'est dans la partie où Lynch énumère et transcrit différentes traditions dansées-chantées des *gauchos*, que se trouve l'extrait cité par J. B. Rivera, juste après un passage sur le *malambo*, une chanson rurale :

[...] La milonga, seuls la dansent les voyous-*compadritos* de la ville, qui l'ont créée comme une parodie des bals des noirs [*sic*] dans leurs espaces à eux. Elle a le même rythme que les tambours des *candombés*. La milonga ressemble beaucoup au *cantar por cifra*, à la différence que le *cantar por cifra* est propre au *gaucho* payador et que la milonga, seule la canaille (*compadraje*)<sup>343</sup> de la ville et de la campagne lui voue un culte<sup>344</sup>.

Les positions de V. Lynch ont fait fortune dans l'ethnomusicologie argentine, et la milonga est encore aujourd'hui considérée comme une chanson-danse populaire issue des faubourgs de Buenos Aires<sup>345</sup>. Son idée selon laquelle la culture de l'honneur, du courage et les chansons des *compadritos* des faubourgs ont été héritées de la culture *gauchesca* traditionnelle, influencée par les *gauchos* ayant émigré en périphérie de la ville, a également fait autorité dans la critique musicologique. La citation continue comme suit :

[...] En bordure de la ville elle est tellement généralisée, qu'aujourd'hui la Milonga est une pièce obligatoire dans tous les petits bals de basse classe, jouée à la guitare, à l'accordéon, au peigne recouvert d'un bout de papier, et chez les musiciens ambulants à la flûte, à la harpe et au violon. C'est aussi maintenant le domaine des joueurs d'orgue de Barbarie, qui l'ont arrangée et la font entendre avec des airs de danza ou de habanera. [transcription musicale.] On la danse aussi dans les tripts de bas étage des marchés 11 de Setiembre et Constitución, comme dans les

---

un bon bougre ou un peu voyou, type intermédiaire entre le travailleur et le voyou-*compadrito*. Il est « brave » (*bravo*) au sens où il est effronté et bagarreur, sans être un criminel. Nous traduirons *compadre* (substantif) par « compère » ou garderons le terme en espagnol pour en marquer l'usage. En usage adjectival, nous traduirons *compadre* par « fanfaron » pour garder l'ambivalence.

<sup>342</sup> « *Desde luego vamos a dividir el gaucho en dos sub-especies : el gaucho verdadero y el gaucho compadre.* » [El gaucho compadre es] « *el tipo medio entre el gaucho verdadero y el compadrito de la Capital.* » « *Milonguero como él solo, sus canciones están siempre salpicadas de una sal compadre e hiriente.* » Lynch : [1883] 1925 : 13.

<sup>343</sup> Nous traduirons le substantif *compadraje*, qui rassemble les *compadres* et /ou *compadritos* dans un même substantif, par « canaille » (qui signifie à l'époque selon les dictionnaires d'argot consultés « basse classe du peuple », « populace », « classes dangereuses », « pègre »), terme qui rassemble comme ici la diversité du peuple et des voyous. Nous laisserons parfois le terme en espagnol pour en désigner l'usage.

<sup>344</sup> « (...) *la milonga solo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla á los bailes que dan los negros en sus sitios. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes*<sup>344</sup>. *La milonga se parece mucho al cantar por cifra, con la diferencia que el cantar por cifra es propio del gaucho payador y á la milonga le rinden culto solo el compadraje de la ciudad y campaña.* » Lynch : [1883] 1925 : 14.

<sup>345</sup> Le nom *milonga* recouvre à la fois une chanson et une danse, apparues à Buenos Aires dans les années 1860-1870, synthèse de plusieurs traditions musicales et dansées, et dont les historiens considèrent en général que le tango est dérivé d'un point de vue formel. Notons que la milonga n'est pas exclusive aux basses-classes des faubourgs et des quartiers populaires du centre : c'est une pratique présente dans des répertoires et des contextes diversifiés, notamment au théâtre. Sur la milonga dans le Rio de la Plata, voir l'abondante bibliographie, notamment Carlos Vega, *Danzas y Canciones Argentinas* (1936) ; Novati (1980). Bien qu'avec moins d'ampleur, elle est parfois sujette à la même mise en récit que le tango, fondée par les mêmes sources, Vicente Rossi (1926) et les Bates (1936). Elle est au tango ce que le *fado batido* est au fado : à la fois ancêtre et paradigme de l'invention dans les bas-fonds.

bals et veillées des cochers, des soldats et de la canaille<sup>346</sup>.

Ainsi, pour V. Lynch, les voyous dansent et chantent la milonga. Il associe les faubourgs de la ville (les « contours » et les « marges »), mais aussi les quartiers ouvriers du centre (comme le marché de Constitución), les basses classes (*medio pelo*), les bals et pratiques de musique populaire (petits bals, musiciens ambulants, orgues de barbarie), à des lieux et des types associés à la marginalité (tripots de Constitución, *baja estofa*, cochers, soldats et délinquants). Notons que nous trouvons dans ce texte un regroupement des cochers, soldats et voyous, cet amalgame que nous avons relevé dans de nombreux discours des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles sur les bas-fonds dans la première partie. Ce document témoigne donc de la relation établie par l'intelligentsia portègne dès 1880 entre basses classes, marginalité, criminalité et milonga. Cette dernière y est présentée en creux comme une sous-culture (*subculture*) qui serait propre aux marginaux des faubourgs. Ce passage est souvent cité dans les ouvrages historiques sur le tango, c'est un document clé sur la musique des bas-fonds. Or le « tango » en est absent.

#### ▪ La nouvelle de Lucio V. López (1884) : rives et milonga

Le second document de 1880 qui porte sur les pratiques musicales des faubourgs est extrait de la nouvelle *La gran aldea* (1884) de Lucio Vicente López. Dans une des scènes du récit dont l'action se déroule en 1862, le narrateur va contempler l'arrivée des troupes du Général Mitre, et raconte :

À la plage, et juste au pied de la petite muraille où nous nous trouvions, plusieurs cochers du *Bajo*, en habits de fête, s'étaient rassemblés pour écouter deux d'entre eux qui, l'un armé d'une guitare enrubannée de blanc et céleste, l'autre d'un accordéon, chantaient des vers patriotiques sur un de ces airs caractéristiques du voyou-*compadrito* de Buenos Aires. [...] La guitare et l'accordéon attaquèrent un air vulgaire mais rythmé, ancêtre direct de la milonga actuelle...<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> « En los contornos de ciudad está tan generalizada, que hoy la milonga es una pieza obligada en todos los bailecitos de medio pelo que se oye en las guitarras, los acordeones, un papel con peine y en los musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín. También es ya del dominio de los organilleros, que lo han arreglado y lo hacen oír con aire de danza o habanera. [transcription musicale] Esta la bailan también en los casinos de baja estofa de los mercados 11 de Setiembre y Constitución, como en los bailables y velorios de los carreritos, soldadesca y compadraje. » Lynch : [1883] 1925 : 14. Extrait cité notamment dans Rivera : 1976 : 14 ; Novati & Cuello : 1980, « Primeras noticias y documentos ».

<sup>347</sup> « En la playa, y al pie mismo del murrallón donde nosotros estábamos, varios carreteros del Bajo, en traje de fiesta, se habían congregado para oír a dos de ellos que, armado el uno con una guitarra profusamente encintada de blanco y celeste, y el otro con un acordeón, cantaban coplas patrioterías en una de esas tonadas características del compadrito de Buenos Aires. (...) El de la guitarra con el del acordeón atacaron un aire vulgar pero cadencioso, antepasado en línea recta de la milonga del día... ». Lucio Vicente López, *La gran aldea, Costumbres Bonaerenses*, Buenos Aires: Imprenta de Martín Biedma, 1884. Publié d'abord en feuilleton en 1882 dans le journal *Sud-América*. Cité dans Novati & Cuello : 1980, « Primeras noticias y documentos ».

Jorge Novati et Inès Cuello en déduisent que :

à cette date, il existait une entité rythmique-musicale appelée milonga. De plus une association qui sera caractéristique durant la courte vie du genre surgit : la musique – ou le lieu de bal – et le voyou (*compadrito*), le faubourien (*orillero*), type caractéristique d'une population urbaine marginale, intermédiaire entre la ville et la campagne<sup>348</sup>.

Dans cet extrait, Lucio V. López, comme V. Lynch, identifie en effet la milonga comme la chanson caractéristique des marginaux. Il mentionne également des « vers patriotiques » chantés sur un « air caractéristique des voyous ». Les cochers des faubourgs imitent les airs joués par les voyous. L'auteur convoque comme Lynch la figure du *compadrito*, qui semble donc se préciser comme personnage-type des représentations des marginaux dans les années 1880 – nous y reviendrons. Néanmoins López n'associe pas ce voyou « type » avec le tango. Nous retrouvons néanmoins dans les deux textes une singularité des pratiques du *compadrito* : Lynch lui accorde l'exclusivité de la milonga, López évoque un air « caractéristique » du voyou de Buenos Aires, autrement dit une « manière » propre aux *compadritos*. C'est dans ce sens aussi que va le romancier Silverio Domínguez dans son roman *Palomas y Gavilanes*.

#### ▪ Le roman *Palomas y Gavilanes* : un style des bas-fonds ?

Le troisième document d'époque est un extrait du roman *Palomas y Gavilanes* (*Colombes et Eperviers*) de Silverio Domínguez, publié sous le pseudonyme Ceferino de la Calle en 1886<sup>349</sup>. Le texte est dédié au *Club del Plata*, un club prisé de la rue Victoria fréquenté par des dirigeants et des membres de l'élite portègne<sup>350</sup>. Ce roman correspond au genre du Mystère urbain<sup>351</sup>. L'intrigue se déroule entre 1874 et 1880 environs dans les zones misérables et criminelles des faubourgs, autrement dit dans les bas-fonds de Buenos Aires. Le court extrait cité par J. B. Rivera intervient dans un chapitre clé où a lieu une scène

---

<sup>348</sup> Novati & Cuello : 1980, « Primeras noticias y documentos ». Désormais nous abrègerons la référence à ce texte par l'abréviation PN.

<sup>349</sup> Ceferino de la Calle (Silverio Domínguez), *Palomas y Gavilanes*, Buenos Aires : Félix Lajouane, 1886. Cité dans Rivera : 1976.

<sup>350</sup> Il semblerait que cette dédicace soit une provocation ironique destinée à scandaliser les membres du Club, vue l'intrigue du roman, mais cela reste à confirmer.

<sup>351</sup> L'identification de ce roman comme Mystère urbain vient de nous : nous la justifions par l'entrelacement des intrigues criminelles, le décor réaliste et la condition des personnages principaux, malfaiteurs et vagabonds, qui détermine leur fonction romanesque. Voir Matthieu Letourneux, « Les 'mystères urbains', expression d'une modernité énigmatique », dans M. dall'Asta et F. Pagello, *Alla ricerca delle radici popolari della cultura europea, Looking for the Roots of European Popular Culture*, Bologne, 9 décembre 2009. Conférence publiée en ligne sur le site : [www.academia.edu](http://www.academia.edu). Nous reviendrons sur ce roman des « bas-fonds » de Buenos Aires dans le chapitre 3.

d'« orgie » longuement préparée par le malfaiteur et entremetteur Estanislao Roque et ses complices Misia Juana (qui suite à une arrestation change son nom pour celui de Catalina) et Cayetana (sa servante), spécialisés dans l'enlèvement de jeunes filles qu'ils livrent à leur clientèle d'hommes riches et puissants de la grande bourgeoisie portègne lors de fêtes clandestines organisées dans des maisons délabrées des faubourgs<sup>352</sup>. Leur clientèle compte des membres puissants du *Club del Plata*, comme Don Celedonio Carlingue, un homme influent et respecté mais secrètement obsédé par les adolescentes, qualifié de « satyre ». Un groupe (*orquesta*) de trois musiciens a été recruté pour l'occasion, composé d'une guitare, d'un accordéon et d'un violon. Le narrateur précise que ces musiciens sont des « habitués des fêtes de ce genre »<sup>353</sup> :

C'était trois types, des voyous-*compadritos* du Sud [de la ville], qui jouaient des gatos et des cielitos, des polkas et des quadrilles, avec des airs *quebrados* propres au bastringue et au bal criollo<sup>354</sup>...

Comme J. B. Rivera a dû le constater, dans cette scène des bas-fonds de 1880, où les musiciens sont des *compadritos* d'un quartier populaire ou, ce que suggère la majuscule, d'un faubourg du sud de la ville, plusieurs danses sont énumérées, mais il n'est fait nulle mention du « tango ». Significativement, ce sont deux genres traditionnels ruraux généralement associés aux *gauchos* des campagnes, le gato et le cielito, qui sont cités – là où on aurait pu attendre la milonga étant donné le cadre faubourien. V. Lynch par exemple les attribue aux « vrais *gauchos* » par opposition à la milonga qu'il associe aux *compadritos*. Quant à la polka et au quadrille, ce sont des danses de couple acceptées dans les bals de société, et qui font partie du répertoire pour piano, mais aussi dansées dans les bals populaires de l'époque<sup>355</sup>. L'auteur produit sa scène de musique des faubourgs à partir de stéréotypes courants sur la musique populaire de son époque. Sa liste correspond à une logique de l'énumération propre au style réaliste, fondée sur une typologie musicale du *continuum* campagne-ville. Il ne s'agit pas d'une description fondée sur une observation des pratiques des faubourgs mais d'une scène fictionnelle intransitive. Elle nous renseigne sur la façon dont le romancier, et plus généralement les intellectuels de son époque représentent la musique des faubourgs : il reprend la proposition déjà trouvée chez V. Lynch selon laquelle il y aurait une façon

---

<sup>352</sup> Chapitre 9, « *Orgía* », Dominguez : 1886 : 133.

<sup>353</sup> « *tres musicantes, acostumbrados á fiestas de esta índole* ». Dominguez : 1886 : 137-138.

<sup>354</sup> « *Eran tres tipos, compadritos del Sud, que tocaban gatos y cielitos, polkas y cuadrillas con unos aires quebrados propios del peringundin y del baile criollo...* » Dominguez : 1886 : 138. Cité dans Rivera (1976 : 43).

<sup>355</sup> Voir les documents cités plus bas dans ce même chapitre (II-B).

caractéristique d'interpréter la musique et la danse qui serait propre au « bastringue » et au bal populaire<sup>356</sup>. L'usage du singulier les unifie en un tout.

Pour résumer, nous avons ici une scène qui assimile les musiciens des faubourgs à des « voyous », et leur attribue des danses de couple et des danses paysannes ; qui associe des attributs de la culture rurale (*gauchesca*) aux bals des faubourgs ; et qui rassemble des malfaiteurs, des voyous et des hommes des élites corrompus dans une fête clandestine. En somme, nous trouvons dans cette scène des lieux communs sur les « bas-fonds » et des motifs récurrents dans les récits des origines du tango répétés au XX<sup>e</sup> siècle. La *quebrada* est également mentionnée comme la figure rythmique propre au style musical des faubourgs. Dans cette scène qui semble archétypale, le tango brille par son absence. S'il a été attesté depuis par les chercheurs que la figure musicale et chorégraphique de la *quebrada* n'était pas une spécificité des basses classes<sup>357</sup>, il est significatif que dans ces trois documents des années 1880 elle soit présentée comme telle. L'auteur mentionne, non un genre unifié, mais un style musical et chorégraphique propre aux bals des bas-fonds, appliqué à des musiques et danses populaires diversifiées, dont des danses rurales. Notons aussi que dans cette scène de bal clandestin, le chant n'est pas convoqué ; c'est la danse qui est l'attribut des bals illicites.

Plus loin dans le même roman, les musiciens, pendant que les jeunes filles sont conduites dans la salle, continuent de jouer en échangeant des clins d'œil, signe qui connote une habitude de ces pratiques et une complicité.

[Ils] continuaient avec leurs airs *quebrados*, mélangeant les morceaux dans une confusion qui convenait admirablement à cette salle d'orgie et de scandale<sup>358</sup>.

La confusion des morceaux est à l'image de la confusion morale : les musiciens mélangent des morceaux différents, mais ils les exécutent dans un style particulier, propre au bal de malfaiteurs, désigné par la métonymie « salle d'orgie et de scandale ». J. B. Rivera retient cette représentation d'un particularisme musical des marginaux. Mais il en fait un document des pratiques populaires, plutôt que d'y voir l'indice d'une représentation typifiée des faubourgs propre au roman réaliste.

---

<sup>356</sup> L'auteur parle de *baile criollo*, expression qui s'applique au bal populaire local, considéré comme « typique », selon les critères de l'authentique propres à cette fin du 19<sup>e</sup> siècle – nous y reviendrons.

<sup>357</sup> Voir Lamas & Binda : 1998, et avant eux Novati & Cuello : 1980. Ces derniers montrent que des références au style *quebrado* se trouvent dans divers contextes en 1880-1890, des bals ruraux aux bals de la haute société.

<sup>358</sup> Dominguez : 1886 : 141.

Ce « roman faubourien » contient d'autres passages où la musique et la danse sont figurées. Lorsqu'il décrit un taudis loué par le clan des malfaiteurs dans un faubourg aux « confins » de la ville, le narrateur s'attarde sur une des chambres qui comprend, parmi les objets délabrés, une guitare qui « attendait de sortir de ses cordes un pericón, un malambo ou un cielito »<sup>359</sup>. Ici aussi, ce sont des traditions rurales qui sont associées à un espace symbolisant la misère des confins de la ville. Plus loin, le narrateur raconte que le malfaiteur Roque, dans ses moments de solitude, entonne des cielitos<sup>360</sup>. Le personnage incarne alors le *compadrito* type, synthèse entre le criminel et le *gaucho* dévoyé tel que le représente V. Lynch. Enfin, quand la fameuse « orgie » commence, unissant par la danse des adolescentes et des dirigeants corrompus dans une scène de débauche, la seule danse mentionnée est la polka<sup>361</sup>.

J. B. Rivera appuie sa reconstitution historique des premières pratiques de tango dans les faubourgs en 1880 sur un extrait de ce roman. On comprend dès lors qu'il soit contraint d'être prudent dans sa restitution de ce que jouait et dansait la « masse tonitruante » qui appartient, selon lui, à un même monde marginal : à la suite du passage cité précédemment<sup>362</sup>, J. B. Rivera parle d'un répertoire « non encore défini » qui mélange différentes musiques populaires – mazurcas, habaneras, milongas, polkas, chotis et valse – avec « des rudiments du futur tango criollo<sup>363</sup> », et d'une création « hétérogène » et « tâtonnante ». Il l'identifie comme une phase de « gestation » dans les bas-fonds. Il découpe par conséquent une « période antérieure au moment de stabilisation du tango argentin<sup>364</sup> ». Rivera assurait quelques phrases plus haut qu'il s'agissait de tango, puis de proto-tango, selon l'approche évolutionniste que nous avons examinée, conduisant à retracer l'histoire du genre en vue d'un but unique et connu d'avance, l'invention du « tango ». Mais peu à peu il nuance cette affirmation. C'est plutôt un répertoire varié, composé de plusieurs genres interprétés dans un style particulier :

---

<sup>359</sup> *Una guitarra « que espera largar de sus cuerdas un pericón, un malambo o un cielito »*. Chapitre 4, « *Centro de operaciones* ». Dominguez : 1886 : 61.

<sup>360</sup> Dominguez : 1886 : 68.

<sup>361</sup> Dominguez : 1886 : 140.

<sup>362</sup> *Supra* page 45.

<sup>363</sup> Pour simplifier nous écrivons criollo sans italiques.

<sup>364</sup> Esteban Buch, « Tangos cultos de compositores argentinos : una introducción », in Esteban Buch (comp.), *Tangos Cultos*. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2012, p. 9.



Peut-être qu'il ne s'agit pas exactement ou définitivement d'un tango, mais d'une manière d'interpréter autre chose, d'un "style" particulier qui est célébré et imposé aux musiciens par l'assistance<sup>365</sup>. En ce sens Silvero Domínguez note dans son roman *Palomas y Gavilanes* (1886): "... ils jouaient des gatos et des cielitos, des polkas et des quadrilles avec des airs *quebrados* propres au bastringue et au bal criollo". Ces mentions du style *quebrado* sont antérieures à la mention même du tango, et pour en être certain il suffit de parcourir la nombreuse littérature de l'époque où apparaît l'idée de *corte y quebrada* en relation avec des formes musicales assez variées<sup>366</sup>.

J. B. Rivera récupère donc le fil de sa démonstration en s'appropriant deux concepts, la gestation et l'hybridité des musiques populaires, et postule qu'il s'agit d'un tango « en devenir ». Cela justifie l'absence du mot « tango » dans ses documents de 1880. Les voyous des bals malfamés et des bordels se seraient réapproprié dans un style différent les genres populaires de l'époque, et c'est ce style différent qui serait devenu le tango. C'est en confrontant sa position au court extrait du roman *Palomas y Gavilanes* qu'il cite que Rivera semble amené à nuancer son propos :

Si le tango ne naît pas avec des valeurs et attributs absolument singuliers – dans la mesure où il charrie des eaux de sources très diverses et doit reconnaître sa dette envers beaucoup de prêts – à force d'appartenir à un monde aux limites et styles bien définis, il finit par se différencier des mondes environnants et même à se les opposer. Lui, ou sa légende noire<sup>367</sup>.

Dans la première phrase (« si le tango ne naît pas avec des valeurs et attributs absolument singuliers ») J.B. Rivera maintient qu'il s'agit déjà de tango, autrement dit d'une entité stable et clairement identifiée (qui « naît »), mais il pose simultanément l'hypothèse inverse, celle d'une absence de singularité, autrement dit d'une indifférenciation. Cette assertion contradictoire permet de maintenir la logique du genre, « totalité ferme, close, dont on pourrait suivre l'évolution depuis une origine définitivement établie<sup>368</sup> », tout en réservant une phase de gestation et d'exploration primitive où le tango est déjà en « germe » mais n'est pas nommé et perçu comme tel par les acteurs et les témoins de l'époque, d'où son absence dans

---

<sup>365</sup> Idée qu'il emprunte à Vicente Rossi, *Cosas de Negros* (1926), « El Tango ».

<sup>366</sup> « *Tal vez no se trata exacta o definidamente de un tango, sino de una manera de interpretar otra cosa, de un "estilo" particular que es celebrado e impuesto a los músicos por la concurrencia. En este sentido Silverio Domínguez anota en su novela Palomas y Gavilanes (1886): "...tocaban gatos y cielitos, polkas y cuadrillas con unos aires quebrados propios del peringundín y del baile criollo". Estas menciones al estilo "quebrado" son anteriores a la mención misma del tango, y para verificarlo basta con recorrer numerosa literatura de época en la que aparece la idea de "corte y quebrada" en relación con formas musicales bastante variadas.* » Rivera : 1976 : 42-43. Les raisonnements analogues sont communs dans la littérature sur le tango. Voir par exemple dans le même ouvrage, José Gobello, « *Orígenes de la letra de tango* », Gobello : 1976 : 104.

<sup>367</sup> « *Si el tango no aparece con valores y atributos absolutamente propios (...) a fuerza de pertenecer a un mundo de límites y estilos bien definidos concluye por diferenciarse de los otros mundos adyacentes, e inclusive por oponérseles. El o su leyenda negra.* » *Ibid.*

<sup>368</sup> Cheyronnaud : 2013 : 175.

les sources. Cette logique correspond à ce que les théories historiques appellent une « illusion rétrospective », qui remonte des effets aux sources, guidée par un principe de nécessité<sup>369</sup>. De plus, Rivera soutient que c'est par une pratique communautaire que le tango aurait été différencié : par son appartenance à la « mauvaise vie », vue comme un groupe social spécifique, soudé et séparé voire opposé au reste de la société, et qui lui aurait imprimé un style particulier. Cette explication, qui prend probablement pour modèle d'autres chansons, danses et musiques enracinées dans des communautés marginalisées et ayant eu des fonctions identitaires<sup>370</sup>, repose sur l'assurance que la « mauvaise vie » aurait été un groupe et même un « monde » social à part, aux coutumes distinctes, assurance qui mérite en elle-même d'être interrogée, comme l'ont fait Hugo Lamas et Enrique Binda. Rivera l'emprunte directement aux conventions narratives – aux « représentations » – des scripteurs qui lui servent de source. C'est là l'ambivalence de la démarche : il s'agit bien d'une « représentation », au sens d'une construction culturelle que le roman contribue à élaborer et qu'il rend opératoire, mais Rivera en fait une « représentation » au sens de *mimesis*, autrement dit d'une imitation du réel, ce qui rend le roman apte à documenter les affects et les pratiques des marginaux. Nous verrons que ces fictions documentent bien mieux les pratiques et affects des auteurs, et les nouvelles catégories dominantes de l'époque qu'ils mettent en jeu. Nous percevons en effet déjà les prémisses d'un interdiscours sur les « faubouriens », leur dépravation commune et les mélanges et hybridations qu'ils font subir à la musique, partagé par V. Lynch et S. Dominguez au moment où ils écrivent.

Contre toute attente, J. B. Rivera fait un revirement dans ce sens à la toute fin de sa démonstration. Il réserve un effet de surprise en suspendant brutalement son jugement par l'ajout du syntagme « ou sa légende noire » : il semble suggérer que le tango aurait été différencié par un récit sur ses origines, plutôt que par des pratiques communautaires. Il s'agirait d'un principe de représentation, plutôt que d'une expérience propre aux marginaux constitués en objet. Cette hypothèse esquissée par Rivera, comme jetée en pâture, nous la

---

<sup>369</sup> Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil [1996] 2<sup>e</sup> édition augmentée 2010, chapitre 8, « Fondements et implications de l'imputation causale » (consulté en format numérique, s/p). Pour Raymond Aron il faut échapper à « l'illusion rétrospective de la fatalité » (R. Aron, *Dimensions de la conscience historique*, cité dans Prost : 2010). Paul Ricoeur exige quant à lui d'« introdui[re] dans la retrospection l'incertitude de l'événement ». P. Ricoeur, *Temps et Récit*, Tome 1, cité dans Prost : 2010.

<sup>370</sup> Nous pensons par exemple au flamenco, au hip hop ou à la capoeira. Voir Caterina Pasqualino, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris : CNRS Editions/Éditions de la MSHomme, 1998 ; Tricia Rose, *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*, Hanover : University Press of New England, 1994 ; pour la France, Cyril Vettorato, *Un monde où l'on clashe : La joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris : Archives contemporaines Éditions, 2008 ; Camille Dumoulié, « La capoeira, une philosophie du corps », *Revue Silène*, 2006, publié en ligne [[http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=48](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=48)].

prendrons quant à nous au sérieux, car elle invite en fait à bouleverser les raisonnements convenus sur l'invention du tango. Si la mauvaise vie est bien un « monde », nous verrons qu'il s'agit avant tout d'un « monde fictionnel », véhiculé par une série de romans et de discours. Nous serons alors conduite à chercher les origines du tango canaille dans l'épaisseur des discours qui les ont fondées.

- **Scène de rue dans l'enquête d'Adolfo Batiz (1908)**

À partir des sources de 1880, qui associent les bals de *compadritos* avec une variété de genres et figurent des pratiques d'hybridation et de mélange des genres, les historiographes du XX<sup>e</sup> siècle ont construit une période de « gestation » en vase clos, durant laquelle est élaboré un proto-tango. Il semblerait que la dénomination « tango » ne soit entrée en usage que plus tard. Nous pourrions alors supposer qu'un texte un peu plus tardif mais portant sur cette même période et sur le même objet ferait, lui, le lien entre bas-fonds et tango. Justement, le quatrième document qui fait archive dans l'histoire du tango est une analyse sociale du crime et de la prostitution à Buenos Aires, écrite par le commissaire de police Adolfo Batiz, publiée en 1908 mais qu'il rapporte à son expérience du terrain en 1880-1885<sup>371</sup>. Pourtant, l'auteur de ces mémoires<sup>372</sup>, qu'il affiche comme un « témoignage volontaire<sup>373</sup> » et qu'il inscrit dans le régime factuel, n'assimile pas plus le mot « tango » aux pratiques musicales des marginaux.

Son récit du monde du crime est situé dans les « marges » de Buenos Aires (*orillas*), dont il identifie en particulier les rives du port, les rives du fleuve Riachuelo qui longe les zones périphériques, et les quartiers pauvres et d'immigration des faubourgs sud<sup>374</sup>. Il circonscrit un monde criminel qu'il désigne par les expressions « mauvaise vie » (*mala vida*) et « bas-fonds » (*bajos fondos*). A. Batiz se présente dans l'introduction comme un fils de bonne famille, érudit, grand lecteur dès son plus jeune âge. Il raconte qu'âgé d'une dizaine d'années, il faisait « le *gamin* de Victor Hugo<sup>375</sup> » et parcourait les rues de Buenos Aires. Son ouvrage est avant tout le récit de ses déambulations à travers la ville, de jour comme de nuit.

---

<sup>371</sup> Adolfo Batiz, *Buenos Aires, la Ribera y los Prostibulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, Buenos Aires, Aga Taura, [1908] 1966.

<sup>372</sup> Sur cet ouvrage d'Adolfo Batiz et plus généralement le genre des mémoires de policiers au 19<sup>e</sup> siècle en Argentine, voir Diego Galeano, *Escritores, detectives y archivistas : la cultura policial en Buenos Aires, 1821-1910*, Buenos Aires, Teseo, 2009.

<sup>373</sup> Ou témoignage par intention. Prost : 2010 : chapitre 3.

<sup>374</sup> Nous reviendrons sur cette topographie de la mauvaise vie au chapitre 3.

<sup>375</sup> Batiz : 1966 : 22. (souligné et en français dans le texte original).

Il déroule ses souvenirs d'enfant espiègle jouant des tours avec ses camarades aux immigrés italiens ou aux marins dans les cafés des faubourgs, puis de jeune homme familier des lieux de réunion des voyous, des prostituées et des criminels, véritable figure de badaud et enquêteur en puissance<sup>376</sup>. Nous reconnaissons les *topoi* des récits de l'épisode des bas-fonds : une société marginalisée associant immigrés, marins, prostituées et criminels, associée à une topographie urbaine des marges, où le social (les marginaux) coïncide avec le spatial (les marges urbaines).

Cet ouvrage comprend des scènes de musique, de chanson et de danse. Après avoir rapidement décrit des orgues de barbarie (*organitos*) dans les maisons closes napolitaines et des pianos dans les bordels élégants où travaillent les « Européennes », A. Batiz raconte une fête improvisée par une bande de cochers à laquelle il a assisté une nuit en pleine rue<sup>377</sup> :

En arrivant au coin [des rues Corrientes et Esmeralda], je me joignis à plusieurs cochers, et nous nous regroupâmes sur le trottoir, illuminé par la lampe électrique du théâtre des Variétés (aujourd'hui Odeón)<sup>378</sup> ; nous arrê tâmes un joueur d'orgue de barbarie napolitain qui passait par là, et l'orgue retentit ainsi jusqu'à minuit. La dépense fut partagée, quelques centimes par personne, sauf moi qui n'avais dans mes poches que des cigarettes et des allumettes. Je ne me souviens plus du nom de ceux qui se trouvèrent à cette fête tapageuse en plein air, seulement de quelques uns, comme Nemesio Menéndez "le *Compadrito*", qui fit parler de lui plus tard comme délinquant (*quincenario*) ; Adolfo Veroy, dont avait été levée la vigilance à laquelle il avait été soumis à condition de s'amender ; "Le Portègne", un brave type, myope, que j'accompagnais fréquemment lors de ses sorties nocturnes ; "L'Oriental"<sup>379</sup>, un gaillard de ceux qu'ils appellent de couteau à la ceinture ; et les frères Garabito. Il s'avère que la musique nous entraîna à la fête et la rigolade au point d'improviser un bal sur le trottoir, lors duquel le *compadre* Nemesio, le petit Garabito et l'un des Veroy exécutèrent une foule de pirouettes et de postures hautement comiques. Il ne manquait plus que Loreto la métisse et Refucilo l'Indienne<sup>380</sup> pour qualifier de bal en bonne et due forme cette fête de rue, durant laquelle Nemesio fit profusion d'éloquence et d'à-propos, avec ses postures et ses proverbes criollos<sup>381</sup>.

---

<sup>376</sup> C'est un *ethos* – et donc un regard – de « badaud », tel que l'a analysé Dietman Rieger, que construit l'auteur dans la première partie de son récit, plus que celui d'un professionnel du crime. Mais les prémisses de l'« expert » sont posés. Dietmar Rieger, « "Ce qu'on voit dans les rues de Paris" : marginalités sociales et regard bourgeois », *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 19.

<sup>377</sup> Cette scène est peut-être davantage l'occasion pour l'auteur de se construire un *ethos* de policier de terrain, connaisseur de la réalité de la rue. Sur l'*ethos* policier et la valorisation de l'expérience de la rue, voir Lila Caimari Lila, « Police, tango et argot : culture policière et culture populaire à Buenos Aires au XXe siècle », *Histoire, économie & société*, 2013 /4, 32e année, p. 41-48.

<sup>378</sup> Les cochers attendent leurs passagers à la sortie du théâtre.

<sup>379</sup> Surnom qui indique qu'il vient de l'autre côté de la Rive, probablement de Montevideo.

<sup>380</sup> Noms types de prostituées, de celles qui sont nommées les *chinas* (les « natives »).

<sup>381</sup> « *Al llegar a la esquina mencionada me junté con varios cocheros, agrupándonos en la vereda ; detuvimos un organista napolitano, que en esos momentos pasaba por allí y en seguida comenzó a sonar el órgano hasta las 12, gasto que se pagó a escote, unos cuantos céntimos por persona, menos yo, que llevaba en mis bolsillos solamente cigarrillos y fósforos. No recuerdo el nombre de los qu se encontraban en aquella alegre fiesta al aire libre, sino los de algunos, Nemesio Menéndez el Compadrito, qui dio que hacer luego como quincenario ; el Adolfo Veroy, que le habían levantado la vigilancia a que estaba sometido a condición de enmendarse ; el*

Cette scène est prototypique, tous les ingrédients d'une scène de mauvaise vie sont rassemblés : un cadre, la rue, la nuit ; des protagonistes, des cochers délinquants nommés *compadritos* ou *compadres*<sup>382</sup> et qui correspondent au type du voyou toujours prêt à dégainer son couteau, à quoi s'ajoute une référence aux prostituées absentes, désignées comme les partenaires habituelles du groupe masculin<sup>383</sup> ; et une action, un bal inopiné, au son d'un orgue de barbarie actionné par un musicien ambulant napolitain, et lors duquel les hommes, à défaut de femmes, dansent entre eux, font preuve de créativité et combinent une série de figures improvisées, improvisent des paroles (les expressions « éloquence » et « à-propos » l'indiquent) qualifiées de « typiques » (criollas). Pourtant, ni ici ni dans le reste de ces mémoires, clés de voûte des reconstitutions historiques, il n'est fait mention de tango. Alors pourquoi cet extrait a-t-il été institué en pièce à conviction par les historiens du tango des bas-fonds ? La note de l'éditeur qui suit ce passage dans l'édition de 1966 nous éclaire :

[Note :] Il est fort probable que les cochers mentionnés dansèrent là le tango *amilongado*, danse dont Batiz, tout jeune, ignorait sans doute le nom (A. Ch.)<sup>384</sup>.

A. Batiz compose un scène de fête de rue archétypale, où des *compadritos* se divertissent en dansant et en chantant, de nuit, à la lumière des lampadaires, mais le tango en est absent. C'est l'éditeur, exégète de circonstance, qui comble ce manque et projette la catégorie *tango amilongado*<sup>385</sup> sur cette scène. Par l'effet, ici encore, d'une illusion rétrospective, le flou de la description des pratiques poétiques et musicales, l'absence de mention d'un genre particulier, est interprétée comme une trace non formulée du tango. Nous voyons bien que dans cette démarche déductive, les documents ne font qu'illustrer la théorie d'une gestation en vase clos.

---

*Porteño, buenísima persona, era corto de vista y lo acompañé con frecuencia, en viajes nocturnos. El Oriental, un hombrón de los que llaman de facón al cinto, y los hermanos Garabito. Es el caso que la música nos invitó al jolgorio y a la chacota hasta el punto de organizarse un baile en la vereda, en cuyo transcurso el compadre Nemesio con Garabito el menor y uno de los Veroy, hicieron la mar de piruetas y posturas graciosísimas. Sólo faltaba la parda Loreto y la china Refucilo para decir que era baile en forma aquella fiesta callejera, en la cual Nemesio hizo derroche de elocuencia y oportunidad, con posturas y dichos criollos.* » Batiz : [1908] 1966 : 49.

<sup>382</sup> Il est à noter que *compadritos* et *compadres* sont interchangeables chez Batiz. En effet dans les usages de l'époque la distinction n'est pas toujours évidente.

<sup>383</sup> Mentionnées auparavant lorsqu'il retranscrit une conversation avec *Rata Carcelera* racontée plus tôt dans le récit afin de compléter son « tableau ». Le criminel avec lequel il discute dans un billard lui parle de plusieurs prostituées, des *chinas*, la parda Loreto, Enriqueta la Conchuda, et la parda Refucilo ; or ce sont ces mêmes noms qu'il reprend ici comme potentielles partenaires de ses cochers canailles, révélant le caractère stéréotypé de la représentation.

<sup>384</sup> « [Nota] : *Es muy posible que los cocheros citados bailaran allí el tango amilongado, que Bátiz, a raíz de su juventud, ignoraba el nombre de la danza. (A. Ch.)* » dans Batiz : [1908]1966 : 49-50.

<sup>385</sup> Par cette dénomination dédoublée, l'éditeur convoque implicitement la théorie du mélange des genres, d'une gestation du « tango » par fusion avec la milonga. Voir *infra* chapitre 3.

## **b. L'impertinence<sup>386</sup> du fado dans les documents d'époque (1840-1860)**

Le cas des documents d'époque sur le fado marginal est en partie différent : le mot « fado » apparaît dans les écrits de 1840, date supposée de sa création dans les marges de Lisbonne. Mais il ne désigne pas un genre poético-musical, comme on l'entend aujourd'hui. Ainsi, malgré cette spécificité, le constat est le même : dans les maigres « archives » du fado des bas-fonds, pas de traces d'un genre musical ou poétique nommé « fado ».

### ▪ **Le mot « fado », un usage trompeur**

À partir de 1830-1840, des écrits sont consacrés aux marginaux de Lisbonne. La figure du voyou commence à apparaître dans quelques écrits factuels et fictionnels, et bien qu'elle ne fasse pas encore l'objet d'études spécifiques, le pouvoir politique et la police s'intéressent de près à ce nouveau type urbain, tandis que la figure de la prostituée est définie au même moment par les enquêtes sociales et les législateurs, comme nous le verrons. La taverne et le bordel sont par ailleurs désignés comme les deux espaces de sociabilité caractéristiques des marginaux, où sont concentrées les activités illégales comme le jeu, la contrebande et la prostitution. Ils sont désignés à partir de 1830-1840 par l'expression *Casas de Fado*, c'est-à-dire « Maisons du Destin ». Rui Vieira Nery nous met sur la piste de cette dénomination nouvelle :

C'est dans les sources de la décennie 1830 que nous commençons à trouver des traces écrites de cette référence aux espaces de la bohème et de la prostitution lisboète comme maisons "de fado", utilisant ce terme de façon métaphorique encore dans sa vieille acception de "sort" ou "destin"<sup>387</sup>.

Dans les sources de 1840, le mot « fado » est en effet employé dans son acception ancienne de « fatalité ». Cet usage nous renvoie à l'étymologie du mot *fado* (probablement dérivé du latin *fatum*). Dans l'édition de 1813 du *Diccionario da Lingua Portuguesa* d'Antonio de Moraes Silva, le terme est défini comme « l'enchaînement nécessaire des événements », « le destin, ce qui nous paraît arriver de façon nécessaire, sans que nous le cherchions, ou alors en

---

<sup>386</sup> Au sens de ce qui n'est pas pertinent – la catégorie « fado » – et de ce qui fait l'effet d'un pied de nez insolent envers la doxa des origines.

<sup>387</sup> Nery : 2004 : 40.

luttant pour l'éviter<sup>388</sup>. » La 4<sup>e</sup> édition de 1831 ajoute deux autres acceptions : « mort, fin de la vie, dernières heures d'une vie », et « mauvaise fortune ». Le mot fado est ainsi défini au sens de « destin », « fortune » ou « mauvaise fortune », destin fatal ou cruel jusqu'aux éditions de 1878.

Par extension, les maisons de « mauvaise vie » à partir de 1830-1840 sont nommées des *casas de fado*, et leurs habitués celui de *fadistas*. D'après R. V. Nery, cet emploi s'explique par une attitude ambivalente de réprobation morale mêlée à une « sentimentalité romantique<sup>389</sup> » : criminels et prostituées sont victimes d'un destin cruel, funeste, que les observateurs plaignent tout en le condamnant<sup>390</sup>. R. V. Nery rapproche cet usage d'autres expressions qui entrent dans le langage courant pour désigner les prostituées à l'époque, comme « femmes de la vie » (*mulheres da vida*), où « de la vie » est employé au sens d'une vie de perdition, ou encore « femmes de l'infortune » (*mulheres do fado*), et « infortunées » (*as desgraçadas*). Les maisons de *fado* sont ainsi désignées comme des lieux que la déchéance et l'infortune rendent pathétiques<sup>391</sup>.

Dans l'historiographie du fado, trois documents datant de la supposée première période (1840-1860) portant sur les musiques, danses et paroles des marginaux font archive.

- **Le pamphlet du « Raton aux cheveux blancs » (1838) : des *fadistas* mais pas de fado**

Le premier document archivé où apparaît la figure de la prostituée sous le nom de *fadista* est un feuillet en vers de 1838, *Queixumes das Pequenas à Vista da Próxima Mudança* (« Plaintes des Filles en Vue du Départ à Venir »), d'un auteur anonyme qui se désigne

---

<sup>388</sup> « FADO, s. m. Segundo os Pagãos, a ordem necessariamente encadeiada de successos, a que os seus mesmos Deuses estavam sujeitos ; outros fazião a seu Deus autor do fado, i. é, de leis físicas inalteraveis, e de necessidade de obedecer a ellas imposta a todo o creado. (...) Segundo os Theólogos, he a ordenança, que se vé em as coisas por Divina Providencia. (...) Destino, o que nos parece acontecer-nos necessariamente, sem o procurarmos, ou ainda forcejando por evita-lo. » dans Antonio de Moraes Silva, *Diccionario da Lingua Portugueza*, 1813.

<sup>389</sup> Nery : 2004 : 40.

<sup>390</sup> *Ibid.* Nous verrons que cette représentation externe des « marginaux », et en particulier des prostituées femmes « de mauvaise vie » en victimes d'un sort fatal, fera fortune dans les paroles de fado ultérieures qui thématiseront le bordel et la prostitution.

<sup>391</sup> Nery : 2004 : 42.

comme un « raton aux cheveux blancs » (*ratão já de cabelos brancos*)<sup>392</sup>. D'après Nery, c'est l'occurrence la plus ancienne de l'expression *fadista* pour désigner les prostituées dans un texte imprimé<sup>393</sup>. Dans les premiers vers, le poète raconte son arrivée dans une maison close (*Casa de Fado*)<sup>394</sup>. Le poème se poursuit par le dialogue du poète avec une prostituée, désignée par le nom de *fadista*. Dans le second feuillet du recueil, le poète renoue le dialogue avec ces mêmes prostituées quelques jours plus tard<sup>395</sup>, et désigne l'une d'elles par l'expression *menina do fado* (« fille du destin » ou « fille de la mauvaise vie »)<sup>396</sup>. Dans la dernière partie, le groupe est désigné comme *gente do Fado, desgraçada* (« femmes de la l'Infortune, misérables ») et *reprovadas Fadistas, Coitadinhas* (« Prostituées réprochées, Malheureuses »)<sup>397</sup>.

Ce poème est sans doute le premier exemple d'une littérature sur les prostituées de Lisbonne. Le texte circonscrit la prostitution comme un milieu marginalisé, mais le « fado » en tant que musique ou style de parole en est absent. Ce recueil a conduit à de nombreuses lectures anachroniques estimant qu'il s'agissait d'une preuve que les prostituées de maisons closes chantaient le fado en 1838. Rui Vieira Nery, à la suite de Luis Moita (1936), aborde ce texte dans son *Histoire du Fado* comme un témoignage sur le premier fado marginal<sup>398</sup>. À tort, d'après nous : le poète ne parle jamais de fado au sens de chanson, et les prostituées sont des *fadistas*, non au sens de chanteuses, mais au sens de « femmes de mauvaise vie ». La *casa de fado* est une maison close qui renferme la débauche et la misère. C'est donc une confusion terminologique doublée d'un anachronisme qui ont conduit les historiographes à considérer ce feuillet comme un document sur les contextes initiaux du fado et à interpréter les occurrences du terme comme des références à un genre poético-musical déjà constitué.

Les savants ont pourtant bien identifié dans ce texte des allusions à des chansons et des danses « canailles », mais dont ils ont fait, à tort, des traces de fado dans les maisons closes. R. V. Nery cite les deux seules strophes de ce long feuillet où il est question de chant :

---

<sup>392</sup> Le titre complet du recueil est le suivant : (s/a), *Queixumes das pequenas, à vista da próxima mudança : quadras jocosas em que primeiro fallo eu... por hum ratão jade cabelos brancos*, Lisboa : Typ. Nery, 1838. Les historiens omettent le sous-titre qui rend le registre comique explicite. Voir la couverture reproduite en annexe n° 1a.

<sup>393</sup> Nery : 2004 : 42.

<sup>394</sup> Voir le texte cité et traduit en annexe n° 1c.

<sup>395</sup> (s/a) : 1838 : 2° : 9.

<sup>396</sup> (s/a) : 1838 : 2° : 12.

<sup>397</sup> (s/a) : 1838 : 12.

<sup>398</sup> Moita Luis, *O Fado, Canção de Vencidos*, Lisboa : (s/éd.), 1936 ; Nery : 2004 : 42.



	Essas que em tascas immundas Sempre de copo na mão, 40 Desgrenhadas, descompostas De dia e de noute estão :	Celles qui dans les gargotes immondes Toujours un verre à la main, Échevelées, débraillées Se trouvent de jour comme de nuit :
	Que ao son da <i>Banza</i> sebenta O <i>Bóte-laré</i> cantando 41 E o <i>Ai lé qu'estaré qu'és tú</i> Como pretas rebolando <sup>399</sup>	Qui au son de la <i>Banza</i> poisseuse Chantant le <i>Bóte-laré</i> Et le <i>Ai-lé qu'j'y serai qu't'y es</i> Comme des noires se déhanchent

Nous sommes en présence d'une chanson dansée (« chantant » et « se déhanchant ») c'est-à-dire d'une danse exécutée en chantant avec un accompagnement musical, ici exécuté par la *banza*<sup>400</sup>. Une connotation péjorative est donnée par le qualificatif *sebenta* (poisseux). Les femmes se déhanchent, imitant le mouvement des danses noires telles que, d'après Nery, les pratiquaient les Noirs à Lisbonne à l'époque<sup>401</sup>, en tous cas telles que la société s'imaginait qu'elles étaient dansées. Quant aux chansons citées (le *Bóte-laré* et le *Ai-lé qu'estaré qu'és tú*), nous n'avons rien trouvé à leur sujet. Nery reconnaît dans cette courte description « certaines des caractéristiques du *Lundum* et du *Fado* afro-brésiliens de cette période<sup>402</sup> ». Pour Nery le *fado* lisboète provient du mélange de traditions locales comme la *modinha* et le *lundum* avec le *fado batido*, une danse afro-brésilienne attestée au Brésil en 1820 et que les voyageurs et les membres de la Cour rentrée de son exil à Rio de Janeiro en 1821 auraient pu faire connaître à Lisbonne<sup>403</sup>. L'identification des danses mentionnées dans ce poème comme des danses noires lui permet d'y voir l'indice d'un *fado* en gestation dans les marges sociales de Lisbonne. Nous retrouvons là un raisonnement similaire à celui que nous avons vu sur le « premier » tango : une phase de gestation où le genre existe déjà en puissance mais où il n'est pas encore nommé, ni par les marginaux dans les dialogues fictifs qui leur sont déférés, ni par les écrivains qui les représentent. Nery admet d'ailleurs lui-même que le *Ratão* dans son poème « n'associe jamais directement les mots *fado* et *fadista* à une quelconque pratique spécifique de nature poétique musicale ou dansée<sup>404</sup> ».

---

<sup>399</sup> (s/a) : 1838 : 1° : 12. Voir texte cité en annexe n° 1c.

<sup>400</sup> La *banza*, mal traduit par *banjo* en français, désigne un petit instrument à corde d'origine africaine, populaire à Lisbonne en 1840. Mais l'emploi est moins restrictif. Comme le précise Nery, le terme désignait n'importe quel instrument à cordes pincées, y compris la guitare, utilisé par le peuple, et non un instrument en particulier, et était souvent employé dans un sens dépréciatif. Nery : 2004 : 46.

<sup>401</sup> Nery : 2004 : 46.

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> Sur le *fado batido* voir *infra* p. 133 et 342.

<sup>404</sup> Nery : 2004 : 46.

Il faudrait préciser en outre dans quel cadre énonciatif se produit cette énigmatique allusion à une danse d'imitation des Noires par des prostituées de maisons closes, dansée sur des chansons non identifiées. La situation d'énonciation fictionnelle est la suivante : le Poète (narrateur) dialogue avec les prostituées dans la maison close où il est entré par erreur, et l'une d'elle prend la parole pour clarifier la différence entre les prostituées respectables des maisons closes, dont elle et ses acolytes font partie, et les vulgaires prostituées des rues. C'est dans le passage où la parole est cédée temporairement à la *fadista* que les deux strophes citées ci-dessus interviennent. Ce dispositif énonciatif stratifié, où le poète cède provisoirement la parole à un personnage féminin, est toujours escamoté dans les ouvrages qui le citent. Le procédé est pourtant unique. La locutrice y évoque les prostituées des rues dans le but de s'en distinguer. Il est donc probable, étant donné le statut des Noir(e)s dans l'opinion à l'époque<sup>405</sup>, que le personnage compare les déhanchements des filles des rues à ceux des Noires (« comme des Noires se déhanchent ») pour les dénigrer et s'en distinguer. Le « Raton » met en place ce dispositif original afin de réhabiliter les prostituées de maisons closes et dénoncer un projet d'expulsion dont elles sont victimes<sup>406</sup>. Un effet comique est recherché, le portrait des prostituées de bas-étage est caricatural et cet effet est accentué du fait qu'il est pris en charge par un personnage de prostituée lui-même. Ce dispositif dialogique a pour effet de rendre l'allusion à la chanson trouble et d'annuler tout effet de réel. Mise à distance par l'énonciation, mise à distance par l'énoncé burlesque, ce document de la chanson des prostituées n'a rien d'une « trace » – cette fois au sens où Carlo Ginzburg utilise ce terme d'« indice »<sup>407</sup> – de pratiques qui seraient rapportées par l'auteur. Ce passage véhicule des stéréotypes sur les prostituées dans une visée comique et polémique. Rui Vieira Nery cite pourtant ce passage au début de son chapitre sur le « Fado des tavernes et des bordels<sup>408</sup> », et non dans celui qui précède qu'il consacre, à juste titre, à la question de la représentation des prostituées-*fadistas* dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>405</sup> Étant donné le statut des Noirs à Lisbonne à l'époque, la comparaison est reçue comme une insulte. Le Noir dans la littérature des années 1830-1840 est un personnage repoussoir. Par exemple dans le roman de Padre Rabecão le personnage du Noir est dépravé, voleur, jaloux, violent, alcoolique, la jeune prostituée dédaigne ses ardeurs pour lui préférer les soldats blancs (le narrateur l'analyse ainsi), et c'est contre lui et les soldats que le héros *fadista* défend la jeune « malheureuse ».

<sup>406</sup> Nous en parlerons au chapitre 3.

<sup>407</sup> Le « paradigme indiciaire », voir Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris : Flammarion, 1986.

<sup>408</sup> Nery : 2004 : 46.

### ▪ L'étude médico-sociale de Santos Cruz (1841) : chorégraphies du vice

Le médecin hygiéniste Francisco Ignacio de Santos Cruz publie en 1841 son étude *De la Prostitution dans la Ville de Lisbonne (Da Prostituição na Cidade de Lisboa)*<sup>409</sup>. C'est le deuxième document clé utilisé dans l'historiographie traditionnelle<sup>410</sup>. Malgré la minutie de ses descriptions<sup>411</sup> du mode de vie des prostituées, Francisco Ignacio de Santos Cruz s'attarde très peu sur leurs éventuels chants et/ou danses, soit qu'il leur accorde peu d'importance, soit qu'il en ait peu de connaissance. Cela mérite d'être souligné, puisque l'ensemble des historiens considère que le fado est au cœur des pratiques de la marginalité lisboète et en particulier des prostituées au moment où son étude sur la prostitution paraît en 1841. Pas de signes de cela chez notre « témoin » : si les prostituées chantent et dansent, apparemment, cela ne fait pas événement, ce qui peut également indiquer qu'elles chantent ce qui se chante ailleurs, et que leurs chants et/ou danses ne sont pas constitutifs, justement, de leur « marginalité ».

F. I. de Santos Cruz fait référence à des chants et danses seulement à deux courtes reprises. À chaque fois, c'est effectivement dans des tavernes que ces pratiques sont mentionnées. La première occurrence se trouve dans un passage où l'auteur fustige les comportements des prostituées de « troisième ordre », les « vagabondes », c'est-à-dire celles qui se trouvent en bas de la hiérarchie du métier<sup>412</sup>. Au sujet de la danse et de la chanson en particulier, F. I. de Santos Cruz se contente de signaler que les prostituées

fréquentent les tavernes et joignent à leurs turpitudes des chants et danses lascifs avec leurs amants, tout aussi immoraux qu'elles [...]»<sup>413</sup>

---

<sup>409</sup> Francisco Ignacio dos Santos Cruz, *Da Prostituição na Cidade de Lisboa : ou considerações históricas, higiénicas e administrativas em geral sobre as prostitutas, e em especial na referida cidade ; com a exposição da legislação portuguesa a seu respeito e proposta de medidas regulamentares necessárias para a manutenção da saúde pública e da moral*, Lisboa : Tipografia Lisbonense, 1841. Nous nous référons tantôt à cette édition originale, tantôt à la réédition présentée par José Machado Pais : *Da prostituição na cidade de Lisboa*, Préface de José Machado Pais, Lisboa : Publicações Dom Quixote , 1984. Nous présentons plus en détail cet ouvrage au chapitre 3.

<sup>410</sup> Cité notamment par Nery : 2004.

<sup>411</sup> Nous utilisons bien entendu le mot « description » pour désigner un mode du discours, par opposition au mode du récit principalement, sans que cela implique un rapport privilégié ou direct au réel. Ici la description s'inscrit dans un régime factuel, et emploie un style technique et réaliste.

<sup>412</sup> Nous reviendrons sur cette typologie de la prostitution au chapitre 3.

<sup>413</sup> « *que frequentando as tabernas ajuntam às suas torpezas cânticos e danças lascivas com os seus amantes, tão imorais como elas (...)* ». Santos Cruz : 1841 : 77. Voir chap. 3 et texte cité en annexe n° 2a.

L'auteur de précise pas davantage. Il refait allusion à des danses et chants plus loin, là encore dans des tavernes

continuellement fréquentées par ces prostituées et par ceux de la plus basse plèbe qui ont coutume de les fréquenter [...] [où] ont été observées de nombreuses fois des danses bacchantes des uns avec les autres, accompagnées d'actions impudiques et lascives [...]»<sup>414</sup>.

Le signalement est identique au précédent. Il fait allusion à des danses exécutées en couple (dansées les « uns avec les autres ») et les qualifie d'immorales. Mais cet expert des mœurs des prostituées donne peu de détails sur les chants et danses en question. Ces derniers semblent plutôt être un prétexte à la stigmatisation des prostituées et de leurs amants – le chant et la danse ne l'intéressent pas en soi. Il décrit des danses et les chants qui semblent fonctionner ensemble, et perçoit la danse comme érotique et subversive. Rui Vieira Nery expose ce document dans le même chapitre sur « le fado des tavernes et des bordels », mais admet lui-même que l'auteur, pourtant très scrupuleux dans sa description de la vie des prostituées, est « très vague sur le plan de la musique et de la danse qui se pratiquaient dans les tavernes<sup>415</sup> ».

Le texte de Santos Cruz nous permet-il d'entrevoir, à travers ces descriptions, une certaine réalité de la prostitution à l'époque, et des pratiques de chant et de danse ? Il nous semble que c'est plutôt à un savoir sur la prostitution construit par la médecine au service de réformes sociales et sanitaires que ce document donne accès. Le chant, la danse, la parole même sont pris dans l'état du point de vue hygiéniste et moralisateur du médecin. Une chose est certaine, il n'y a pas de « fado » dans ce « monde du fado ».

#### ▪ **Le *Mystère de Padre Rabecão* (1849) : scènes insolites de chant et de danse**

On trouve une scène de taverne caractéristique dans le premier roman sur les bas-fonds de Lisbonne, *Eduardo ou les Mystères du Limoeiro* de João Cândido de Carvalho (1803-1857), connu sous le pseudonyme Padre Rabecão, roman paru en 1849 en 4 volumes successifs<sup>416</sup>. C'est le troisième document d'époque qui « fait archive » dans l'histoire du fado<sup>417</sup>. Il est systématiquement cité comme source sur les premières pratiques de fado

---

<sup>414</sup> Santos Cruz : 1841 : 252-253.

<sup>415</sup> Nery : 2004 : 46.

<sup>416</sup> João Cândido de Carvalho (Padre Rabecão), *Os Misterios do Limoeiro, Romance Original* [1849], *Nova Edição*, Lisboa : Typ. da Companhia Nacional Editora, 1891 (vol.1)-1892 (vol. 2 et 3).

<sup>417</sup> Cité chez Alberto Pimentel en 1904, puis dans toutes les histoires du fado jusqu'à celle de Nery en 2004.

marginal. Ce roman volumineux est fortement inspiré du roman-feuilleton d'Eugène Sue paru dans le *Journal des Débats* à Paris entre 1842 et 1843 puis en volume<sup>418</sup>. D'ailleurs le roman d'E. Sue a, d'après Nery, « décrit avec succès la vie des quartiers populaires de la capitale française ». De même, pour Nery, l'auteur des *Mystères du Limoeiro* « décrit » des scènes dont il a été « témoin » dans une taverne de Madragoa<sup>419</sup>. Nous voyons un écueil se profiler dans cette approche du roman : Nery réduit le roman à la fonction de témoignage, à une description du réel, et escamote les enjeux propres au romanesque – notamment la question de la fiction et celle de l'intertextualité – et la part active que prend le roman dans la constitution d'objets comme « le Paris criminel », « la pègre », « la nuit parisienne », « les danses et chants dionysiaques des bas-fonds », *etc.* L'intrigue du roman de Padre Rabecão est située à Lisbonne en 1848 et les premières scènes ont lieu dans une taverne de Madragoa, un quartier pauvre de la ville<sup>420</sup>. L'incipit rassemble dans l'espace fermé de la taverne, de nuit, des personnages qui incarnent chacun une forme de marginalité : une jeune prostituée, un matelot Noir originaire du Brésil en escale à Lisbonne, deux soldats, le patron du tapis-franc, et un garçon silencieux dont le narrateur décrit l'accoutrement « à la *fadista*<sup>421</sup> ». Sans l'appeler directement *fadista*, l'auteur fait référence à un code vestimentaire qui l'identifie au type du voyou<sup>422</sup>. Dans cette scène de taverne l'on trouve une première allusion à la musique qui n'a curieusement pas été relevée par des historiens du fado qui citent ce roman<sup>423</sup> :

Dans la cour qu'il faisait à la dame<sup>424</sup>, le Noir n'oubliait pas la coutume ancestrale du batuque mélangé au lundum des Brésiliens, dansé au son d'un *cavaquinho*<sup>425</sup> poisseux que le patron avait acheté pour le divertissement des clients, et qui était joué par un des deux soldats, car pour

---

<sup>418</sup> Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, [1842] Paris : Robert Laffont, 1989. Sur ce roman qui dépasse son romancier jusqu'à modéliser l'expérience du Paris populaire des années 1840, voir l'introduction d'Armand Lanoux et la préface de Francis Lacassin dans l'édition citée. Voir aussi la préface de Judith Lyon-Caen et les annexes dans Eugène Sue, *Les mystères de Paris*, édition dirigée et préfacée par Judith Lyon-Caen, Quarto, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>419</sup> Nery : 2004 : 43.

<sup>420</sup> Nous reviendrons sur la topographie fictionnelle des bas-fonds dans le chapitre 3.

<sup>421</sup> Rabecão : 1891 : 10.

<sup>422</sup> Voir l'analyse du passage au chapitre 3.

<sup>423</sup> Ni chez Pimentel, ni chez Pinto de Carvalho, ni chez Nery, pour citer les trois spécialistes du fado « des bas-fonds ». Nous continuons selon la méthode annoncée précédemment : partir des archives actives et élargir le spectre de l'enquête à toutes références poético-musicales disponibles dans le reste du document en question. Ainsi nous avons cherché dans le vaste roman du Padre Rabecão toutes les références aux pratiques poético-musicales du bas-peuple et toute allusion à une performance poétique ou chantée.

<sup>424</sup> *Nos requiebro do preto para a dama*. *Requiebro* signifie « mots galants », « paroles amoureuses », mais aussi « mouvement lascif ou langoureux », « inflexion amoureuse » de la voix ou du regard, ou même, au sens vocal, « fredon ».

<sup>425</sup> Petite guitare à quatre cordes populaire au Portugal et dans ses colonies.

honorer le digne couple<sup>426</sup>, les soldats avaient proclamé qu'ils ne partiraient pas avant que le Noir n'ait dépensé les deux pièces contre lesquelles il avait vendu la montre [au patron], ce qui ne semblait guère inquiéter la dame, satisfaite du foulard en soie dont elle s'était déjà à l'avance parée<sup>427</sup>.

C'est juste après cette scène de séduction que le narrateur dresse le portrait du personnage *fadista*, le seul qui ne participe pas à l'événement. C'est d'ailleurs probablement une des raisons pour lesquelles cette scène romanesque a été ignorée par les historiens du fado : cette scène de chant et de danse dans la taverne d'un quartier populaire est la plus précise que l'on puisse trouver dans les documents des années 1840, mais la musique est « brésilienne » et jouée par un personnage issu des colonies de passage à Lisbonne, ce qui l'a sans doute rendue inapte à rendre compte des pratiques populaires locales aux yeux des commentateurs. Pourtant, les soldats et la prostituée métropolitains participent activement à la performance fictive. L'édition de 1891 contient une illustration de cette scène qui montre les deux soldats en train de chanter, l'un des deux jouant de la guitare, tandis que le *fadista* observe la scène, et que le couple du Noir et de la prostituée, au bar, dansent face à face, sans se toucher, dans une posture qui rappelle les représentations brésiliennes de danses Noires<sup>428</sup>. Le patron, de l'autre côté du bar, les observe. En somme, dans ce tableau illustrant la débauche de marginaux typifiés – le marin noir séducteur, les soldats ivres et profiteurs, la prostituée naïve et perversie – dans un tapis franc, le Brésilien noir et les Portugais blancs dansent et chantent ensemble des musiques Noires et « brésiliennes ». L'auteur nomme le batuque et le lundum, des danses d'origine afro-brésilienne. L'ensemble crée un effet de réel et de pittoresque : la scène est efficace, elle produit un tableau réaliste, une image emblématique des bas-fonds de Lisbonne, mais elle ne « décrit » pas<sup>429</sup>. Encore une fois, le fado en est absent.

---

<sup>426</sup> Ironie du narrateur, bien entendu. *Para obsequiarem o digno par*, littéralement, « de façon obséquieuse envers le digne couple », pour les honorer, leur rendre hommage.

<sup>427</sup> « *Entre os requebros do preto para a dama, não esquecia o costume patriarcal do batuque misturado com o lundum dos brasileiros, baile acompanhado pelo som de um sebento cavaquinho, que o dono da tasca tinha comprado para entretenimento dos freguezes, e que era tocado por um dos soldados, pois para obsequiarem o digno par, tinham os soldados protestado não se retirarem, enquanto ao preto durassem os dois pintos, por que tinha vendido o relógio, o que não dava muito cuidado à dama, pois se julgava satisfeita com o lenço de seda de que já antecipadamente se achava ornada.* » Carvalho : 1891 : 1<sup>o</sup> : 10. Ce texte est compliqué à traduire, non seulement parce qu'il est écrit, comme les autres, dans un portugais vieilli, avec une orthographe antérieure aux réformes de 1885 et 1911 et un lexique ancien, mais aussi du fait du style particulier à cet auteur, qui fait de très longues phrases, parfois maladroitement construites. Nous remercions Marina Plence et Leonor Baldaque qui nous ont aidées à traduire ce texte. Nous avons conservé autant que possible la ponctuation et les tournures du texte original.

<sup>428</sup> Voir l'illustration reproduite en annexe n°3.

<sup>429</sup> Le batuque est une danse d'origine capverdienne, que les Noirs descendants d'esclaves du Brésil connaissaient peut-être, mais qui n'a jamais été pratiquée au Portugal. L'allusion à une « coutume ancestrale » est étrange, le batuque est dansé traditionnellement par les femmes. Le lundum est une chanson dansée d'origine

Le mot « fado » apparaît toutefois à d'autres endroits du roman, dans son sens ancien de « fatalité », et toujours en association avec la « mauvaise vie ». Quand deux assassins dialoguent au sujet de leur jeune victime, ils se souviennent l'avoir déjà vue quelque part : « elle ne m'est pas étrangère, assure le premier, [...] et il me semble même que c'était une fille de l'infortune (*gaje do fado*) », à quoi l'autre répond, « c'est impossible, elle ne serait pas si estimée par ici. C'était la maîtresse du comte »<sup>430</sup>. L'expression *gaje do fado* désigne une prostituée qui appartient au monde de la misère et du crime<sup>431</sup>, les personnages l'opposent à l'estime dont peut bénéficier une courtisane, maîtresse d'un comte.

Le terme apparaît à une seconde reprise peu avant la fin du roman, lors d'une longue intrusion de l'auteur-narrateur qui interrompt le cours récit et s'adresse directement au lecteur pour dénoncer la dégradation des cérémonies religieuses à Lisbonne. L'auteur déplore que les églises soient devenues des « théâtres de la débauche » (*theatros do fado*)<sup>432</sup>.

Le mot « fado » est repris dans ce même discours sur la religion, et c'est l'extrait qu'en a retenu Nery, car cette fois, il désigne une chanson de lupanar. D'après Nery, c'est la première occurrence dans une source écrite de cet usage du mot « fado » au sens de chanson, qui plus est de chanson de prostituée. C'est aussi, avant 1860, la seule. L'auteur-narrateur interpelle les autorités religieuses sur les comportements irrespectueux des fidèles dans les églises :

Son Éminence le Cardinal Patriarche ignore-t-elle par hasard que dans la plupart des temples du Dieu vivant de la capitale, au moment le plus solennel, comme le sacrement et l'élévation de l'hostie sacrée, dans le moment où l'esprit des fidèles doit s'élever à la contemplation des augustes mystères de la sainte religion que nous pratiquons, des voix profanes, un organe prostitué<sup>433</sup>, détournent l'attention des chrétiens vers la rue de Madragoa, vers la Cotovia, et vers les lupanars du Bairro Alto, jouant le *fado*, le *perequito* et d'autres chansons de l'immoralité la plus obscène et relâchée ? Ignore-t-elle qu'une partie des gens, qui à vrai dire ne

---

afro-brésilienne, implantée depuis longtemps au Portugal, et chantée aussi bien au théâtre que dans les salons. Le « mélange » du batuque et du lundum est une invention de l'auteur, qui assemble deux genres d'origine africaine, l'un étranger au Portugal, aux consonances exotiques, l'autre bien implanté dans la culture lisboète, et qu'il associe de façon fantasque en tant que genres « afro-brésiliens », ce qui, dans l'imaginaire colonial de l'époque, connote la sensualité et l'indécence. Sur le succès du lundum au Portugal, voir Nery : 2004 : page 26, chapitre 5, « *A tentação do Lundum* ».

<sup>430</sup> « *Não me é estranha (...) e até me parece que era gaje do fado.* » « *Não, isso não, porque se o fora não andava por aqui tão estimada ; aquillo era amasia do conde.* » Rabecão : 1891 : 2° : 116.

<sup>431</sup> *Gaje* est la forme vieillie de *gaja*, qui désigne une concubine, ou une fille, polissonne, voyoute. On peut la mettre en parallèle avec l'expression *fadista*.

<sup>432</sup> Rabecão : 1891 : 3° : 140.

<sup>433</sup> Pierre Légglise-Costa traduit par « orgue dévoyé ». *Orgão* signifie « organe » et « orgue », ce qui pourrait effectivement être une mise en parallèle entre la musique de l'église et la musique des lupanars.

porte plus beaucoup de dévotion au temple, mais devrait se contenir par respect, si elle voyait encore dans le temple un objet de respect, voyant et entendant ces sons, se met à rire, et se croit le droit de pratiquer là ce qui se pratique dans les lieux immondes, où se jouent ces symphonies orgiaques<sup>434</sup> ?

Nery cite le court passage qui évoque le « fado », et s'étonne que l'occurrence du mot pour désigner des chansons de tavernes et de lupanars paraisse ici et non dans les parties du roman qui se situent dans des tavernes, comme au début du roman, où c'est le *lundum* qui est mentionné. Nery parle de « curieuse coïncidence<sup>435</sup> » et ne commente pas davantage, semblant s'en remettre à l'évidence du document.

Dans cette scène c'est le fado et le perequito – orthographe vieillie de « periquito » – qui symbolisent l'obscénité des bas-fonds. Comme chez le « Raton » et F. I. de Santos Cruz, la prise est morale. Ce rapprochement entre fado et lupanars et l'emploi même du terme pour désigner une chanson est isolé dans les écrits de l'époque, et dans le roman même de Rabecão. Il est problématique d'en faire la trace de pratiques dans les lupanars, de ce que chantent les prostituées en 1849, de la façon dont elles chantent et dont elles nomment ce qu'elles chantent. Ici encore, c'est la façon dont l'auteur-narrateur se représente les lupanars et leur influence néfaste qui est donnée à voir. Le rapprochement avec le periquito est insolite, mais encore une fois, en dit long sur les représentations des musique populaires de l'époque et l'assimilation presque systématique des scènes de danse et de chant dépravés à des danses afro-brésiliennes. Le periquito est une chanson populaire brésilienne, qui n'a pas été adoptée au Portugal<sup>436</sup>, et qui n'a jamais été, jusqu'à preuve du contraire, une chanson des lupanars de Lisbonne. Un dictionnaire portugais en donne la définition suivante, outre le sens ordinaire de « perruche » : « en argot de *fadista* : *piolho* », c'est-à-dire « parasite en argot de voyous »<sup>437</sup>. L'association entre le lupanar lisboète et le *periquito* et le fado apparaît dès lors comme un montage insolite – mais sans doute efficace, apte à susciter un effet exotique – du roman.

---

<sup>434</sup> Rabecão : 1891 : 141. Court extrait cité dans Nery : 2004. Voir le passage traduit en annexe n°3b (ici lignes 29-39).

<sup>435</sup> Nery : 2004 : 46.

<sup>436</sup> Le féminin *periquita* peut désigner dans un registre familier et grivois les parties génitales féminines, l'usage étant fréquent au Brésil dans les chansons, contes et anecdotes, plus rare au Portugal bien qu'attesté dans certaines chansons grivoises des Açores. D'après l'ethnologue Domingos Morais, information communiquée par Oriana Alves, doctorante à Lisbonne [communication privée]. Il est très difficile de trouver des informations sur le *periquito* en tant que chanson ou terme associé à la prostitution, ce qui, d'ailleurs, montre que l'usage est rare. Nous avons trouvé une seule occurrence du mot dans les archives : dans le chansonnier *Musicas et Canções Populares Colligidas da Tradição* de Neves e Mello (Lisbonne, 1872), la section « *Cantigas de Coimbra* » comprend le titre « *O Periquito* » mais qui semble ici désigner, dans son sens commun, une « perruche ».

<sup>437</sup> *Diccionario da Lingua Portuguesa*, ref. perdue (datant de 1940 environs). Consulté à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (2011).



Nous pouvons supposer que Rabecão mentionne le « fado » en référence à la danse brésilienne du même nom, le *fado batido*<sup>438</sup>. Comme au début du roman, il cite des noms de chansons et danses afro-brésiliennes considérées comme « lascives » et immorales – le *fado batido* est décrit par les voyageurs du début du siècle comme une danse obscène<sup>439</sup> – afin de construire une scène suggestive des « lieux immondes ». La scène elle-même est d'ailleurs invraisemblable, l'auteur la construit dans un but polémique plutôt que réaliste. Nous sommes dans le régime de la fiction et de ses « assertions feintes », ou de la description « intransitive »<sup>440</sup>, coupée du régime référentiel. Mais pour les commentateurs contemporains, le fait que ce texte fasse allusion à une voix venue des lupanars chantant un « fado » suffit à faire preuve. Les termes fado – chanson – prostituée – lupanar – Bairro Alto – obscène – lieux immondes – symphonies orgiaques sont assemblés : la chaîne de signifiants associés a priori au « fado marginal » est complète, ce qui suffit à illustrer la théorie posée en prémisses selon laquelle un « fado marginal » serait pratiqué à Lisbonne dans les années 1840. L'extrait, abordé, comme nous l'avons vu, sous l'angle du « témoignage », fait figure d'évidence et sert de preuve.

Padre Rabecão associe une chanson nommée fado et une prostitution qualifiée d'immorale et abjecte. Nous proposerons d'interpréter autrement ce document : l'auteur invente le stéréotype du « fado » comme chanson emblématique des lupanars lisboètes. À partir de cette scène insolite, la tradition historique a monté toute une légende.

Dans ces sources, des marginaux unis dans les tavernes et les maisons closes jouent de la guitare (*banza*), effectuent des danses sensuelles, chantent des paroles obscènes et corruptrices. Les descriptions sont peu détaillées, seuls quelques noms de danses Noires et Brésiliennes typiquement licencieuses dans l'imaginaire collectif de l'époque sont nommés, sacrifiant l'authenticité du témoignage à l'efficacité de la scène. Le mot *fadistas* désigne le

---

<sup>438</sup> *Fado batido* : chanson dansée afro-brésilienne attestée dans les salons et fêtes populaires de Rio de Janeiro à partir des années 1820-1830, et qui serait parvenue à Lisbonne, vue l'importance des échanges entre les deux pays, dans les années 1830-1840. D'après Nery : 2004 : 19, chapitre 3, « *O Fado enquanto dança do Brasil* » (« Le Fado en tant que danse du Brésil »). Sur ce point voir chap. 3, page 342.

<sup>439</sup> *Ibid.* Il serait intéressant de comparer les représentations du fado *batido* brésilien et celles du fado lisboète. En effet les textes cités par Nery montrent bien le contraste entre les pratiques sociales du fado *batido*, dansé dans les salons coloniaux comme dans les classes populaires, et les représentations qui en sont données où la danse est « voluptueuse », « lascive » et « immorale ». Voir les exemples chez Nery : 2004 : 19-23. La même chose peut être observée au sujet du lundum à Lisbonne en 1830 : à la fois généralisé dans la société, et considéré comme « immoral » et « lascif ». Nery : 2004 : 26-29. Le fado n'est donc pas la première chanson à avoir été conjointement généralisée dans les pratiques et stigmatisée dans les discours. Nous traiterons cette question au chapitre 4.

<sup>440</sup> Genette, *Fiction et diction*, 1991, *op. cit.*

voyou de Lisbonne et son acolyte, la prostituée, et les *casas de Fado* leurs lieux de réunions cachés, nocturnes et déviants. Le « fado » est le « destin cruel » de ces gens de mauvaise vie, et dans un passage de roman, il est une chanson des « lieux immondes ». Nous avons repéré des formules et des catégories récurrentes dans les écrits de ces trois auteurs, signalant qu'un principe de représentation commun à la description sociale, à la poésie et au roman se met en place autour de 1840. Le *fadista*, en 1840, n'est pas un chanteur de fado, et nous ne sommes pas plus avancée sur la question des pratiques et des catégories opératoires parmi les hommes et femmes des quartiers populaires de la ville. Les « archives » consacrées nous en apprennent peu sur ce que chantaient les ouvriers, les criminels et les prostituées de Lisbonne en 1840.

Les catégories « tango » et « fado » ne sont pas opératoires pour représenter la musique, les chants et les danses des « marginaux » dans ces écrits de 1880 et de 1840 sur les bas-fonds de Buenos Aires et de Lisbonne. Les notions d'« événement » – au sens historique du terme – et d'« invention » ne sont alors plus pertinentes. Ce que nous révèle cette exploration des rares documents d'époque exploités par l'historiographie sur les marges, c'est que nous savons peu de choses sur ce qui se chantait et dansait dans les quartiers marginalisés de Lisbonne et du Rio de la Plata. Nous étions partis en quête des pratiques marginales de tango et de fado, pour en venir à réaliser que les traces de ces pratiques marginales sont inexistantes dans les ouvrages historiques qui reconduisent le Grand Récit. Nous n'avons ici aucune trace « émiqne » des marginaux permettant de connaître leurs pratiques, affects et catégories. Nous avons trouvé, en revanche, un savoir constitué par des savants sur ceux qu'ils considèrent comme les marginaux, et des représentations littéraires faites par des hommes de lettres. Enquêtes sociales, romans, recueils de poésie, aucun de ces écrits sur les « bas-fonds » datant des années que la doxa considère comme celles d'invention ne leur attribue néanmoins une pratique spécifique dénommée « fado » ou « tango », sauf un extrait d'un roman de 1849. Dans les scènes de danse et de chant, des genres à la mode ou exotiques sont cités. Notre propos peut se résumer ainsi : vu que les marginaux, prostituées, souteneurs, marins, ces « classes dangereuses » auxquelles il est commun d'attribuer l'invention du tango et du fado, ne sont producteurs d'aucunes « traces », et que les écrits de 1840 et de 1880 qui les construisent comme objets ne parlent jamais de « tango » ni de « fado », par conséquent, « le tango » et « le fado » des bas-fonds de Lisbonne et de Buenos Aires en 1840 et 1880 respectivement n'existent pas. Il nous paraît dès lors justifié d'attribuer le statut de « légende » à ce récit rétrospectif des origines marginales. Nous avons en effet pris le parti de

considérer que les pratiques et les savoirs sont formulés dans une ou des dénominations par la ou les communauté(s) concernée(s), en accord avec la formule ironique de Michel Beaujour selon laquelle les gens « savent ce qu'ils font »<sup>441</sup>. Le « tango » et le « fado » n'existent pas dans les bas-fonds en 1880 et en 1840, puisque ces catégories ne sont jamais utilisées, ni par les *compadritos* et *fadistas*<sup>442</sup>, ni par les auteurs qui les représentent dans leurs articles et romans, qu'il s'agisse de textes factuels ou fictionnels. Les historiens règlent le problème en reconnaissant dans les descriptions d'hybridations et de mélanges une « phase » de « gestation » de ces deux genres et répètent l'idée récurrente d'un *style* propre aux bas-fonds, vulgaire et licencieux. Cette « reconnaissance » relève d'une construction rétrospective et généalogique. Considérer que les marginaux de 1840 et de 1880 ont inventé dans les marges un « proto-fado » ou un « proto-tango » est une fiction qui satisfait un désir de genre, répondant à la volonté de créer une continuité dans le temps et dans l'espace.

Il nous faut à présent élargir la documentation. Si nous n'avons pas trouvé signe de l'acte de naissance du tango et du fado dans ces quelques écrits sur les bas-fonds, voyons si, à la même époque, nous trouvons ailleurs des traces de tango et de fado. Le récit unitaire est réducteur, et repose sur une idéologie des origines que nous avons tenté de déconstruire, alors, nous allons nous demander quand et dans quelles circonstances sont apparus le tango et le fado à Lisbonne et Buenos Aires. Y a-t-il une autre construction des faits possible ? D'autres documents menant à d'autres récits ? D'autres représentations sous-exploitées par l'histoire traditionnelle et son fil univoque ? Ces observations soulèvent de nouvelles questions auxquelles il nous faut à présent tenter de répondre : où trouve-t-on les premières traces de pratiques poético-musicales et/ou dansées de tango et de fado dans les cultures portègne et lisboète ?

---

<sup>441</sup> Voir *supra*.

<sup>442</sup> Il n'y a du moins pas de traces d'un usage quelconque de ces catégories dans les basses classes. De même, les auteurs de l'époque ne leur attribuent pas de discours qui iraient dans ce sens.

## II. Contrepoint : des pratiques dispersées. Vers un éclatement du Grand Récit ?

Nous proposons, en contrepoint du récit unitaire, de réinterpréter les « archives<sup>443</sup> » de l'histoire du tango et du fado, de nous réapproprier certaines sources et démonstrations effectuées par des chercheurs pour les exploiter parfois à contre-pied, et d'élargir notre enquête à de nouveaux documents, mis de côté par l'historiographie, afin de voir ce qui ressort d'un répertoire documentaire<sup>444</sup> élargi prenant en compte des sources variées. Partons de l'hypothèse que le tango et le fado ne sont pas les produits d'un lieu unique, les bas-fonds, mais d'un processus complexe, fragmenté et diversifié. Opérons un décentrement par rapport au récit unitaire, linéaire et téléologique « des bas-fonds au centre », qui incite à borner l'enquête aux sources prenant les bas-fonds pour objet et à les faire coller à la périodisation préétablie. Nous verrons alors que des documents datant de 1840-1860 pour le Portugal et de 1880-1910 pour l'Argentine – les deux périodes que la doxa considère comme celles de l'invention du tango et du fado dans les bas-fonds – attestent de pratiques de fado et de tango dans des lieux et des classes sociales diversifiés. Les premières traces de « tango » et de « fado » ne proviennent d'ailleurs pas d'écrits sur les bas-fonds. Loin d'être une pratique secrète et cantonnée à un groupe exclu, tout semble indiquer que les premières pratiques poético-musicales et chorégraphiques dénommées ainsi et différenciées des autres genres et formes en vigueur apparaissent dans la société de façon analogue à bien d'autres pratiques culturelles populaires urbaines, c'est-à-dire de façon fragmentée et variable. Cela rend leur histoire moins romanesque et plus complexe. Les premières traces de tango et de fado sont en effet dispersées. Elles témoignent d'une circulation des pratiques et des formes entre espaces et groupes sociaux, d'une variété des supports, et d'allers-retours entre le centre et la périphérie urbaine. Ces découvertes – qui ne sont parfois que des rappels, ou une autre façon d'interpréter des éléments déjà répertoriés – brisent le Grand Récit accepté par la critique.

Pour chacun des deux genres, que pour plus de clarté nous traiterons successivement, nous examinerons d'abord les traces des premières pratiques éparses dans la ville ; puis leur stabilisation et leur adoption massive par la population citadine. Nous proposons ainsi de revenir sur les deux premières étapes de la périodisation classique, pour faire éclater le

---

<sup>443</sup> Nous indiquons toujours par les guillemets l'usage de ce terme au sens où nous l'avons défini en introduction à ce chapitre. Voir page 93.

<sup>444</sup> Prost : 2010, Chapitre 3, « Les faits et la critique historique ».

premier épisode dans les bas-fonds, tout en maintenant les grandes lignes du second épisode de généralisation, de légitimation et de diffusion progressives. Ainsi, nous proposerons de reformuler la chronologie dominante selon un mouvement n'allant pas des bas-fonds au centre, mais de pratiques sporadiques et dispersées à des pratiques généralisées et objectivées. Nous montrerons que la généralisation et la légitimation de ces chansons urbaines ne sont pas des processus qui mènent d'un point à un autre – de la périphérie au centre, du bas de la société vers le haut – mais qui se produisent à partir de plusieurs groupes sociaux et selon des stratégies diversifiées, pas nécessairement cohérentes.

## **A. Le fado, de la dispersion à la généralisation dans la ville (1840-1890)**

Nous allons exploiter de nouvelles sources qui montrent que le fado apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle comme une chanson aux « contours flous », autrement dit une « catégorie soluble »<sup>445</sup>, et comme une réalité instable et dispersée. Comme nous l'avons vu, le système de périodisation commun impose l'année 1869 comme un point de bascule : le moment où le fado clandestin, des bas-fonds et de la prostitution, implanté exclusivement dans les marges des quartiers populaires, connaîtrait une phase d'expansion, marquée par la réappropriation du fado par les élites, sa domestication et sa « purification ». Le fado deviendrait alors « aristocratique » et littéraire<sup>446</sup>. Ce découpage invite à penser que le changement de statut social correspondrait nécessairement à une évolution, faisant coïncider classes supérieures et âge supérieur. Il invite aussi à penser en termes de rupture brutale, effaçant les notions de pluralité, de chevauchement, de variété, de coexistence et de circulation. Les documents indiquent au contraire que des fados sont joués dans les salons dès 1840. L'admission dans les répertoires des salons ne daterait donc pas de 1869. Il faut substituer aux concepts de purification et d'élévation sociale (diachroniques) des formes diversifiées selon les acteurs et les classes sociales (en synchronie). C'est pourquoi il nous paraît pertinent de penser en

---

<sup>445</sup> Dupont : 2010 : 12. Ce n'est tant nos catégories de chercheur qui sont solubles ici que celles utilisées par les intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle eux-mêmes ; même si, par conséquent, notre emploi à nous aussi des termes « fado » et « tango » est « soluble » et recouvre les différentes réalités examinées. Nous reprendrons la majuscule quand l'auteur auquel nous faisons référence l'utilise.

<sup>446</sup> P. de Carvalho (1903) ; Pimentel (1904) ; Nery (2004). Voir chap. 1 l'état des lieux de cette question dans les travaux universitaires.

termes de dispersion et de propagation : de pratique minoritaire dans les salons et dans le reste de la société, le fado devient progressivement une pratique majoritaire de la population lisboète. Cette diffusion n'a pas un point de départ localisé, unique, inscrit dans une communauté ou un groupe social. Elle est répartie à partir de différents groupes et points de la ville, voire du pays.

### **A.1. Dispersion, transversalité et instabilité des premiers « fados » (1840-1860)**

Si, comme nous l'avons observé, aucune pratique de fado dans les basses classes n'est documentée en 1840, et que seul un roman de 1849 associe brièvement une chanson nommée « fado » aux lupanars, nous avons trouvé en revanche des partitions instrumentales et vocales dans les archives de la Bibliothèque Nationale du Portugal datant de cette même période dénommées « fado ». Il s'agit de partitions de musique savante et de chansonniers, qui attestent de pratiques de salon et de pratiques populaires, mais aussi d'échanges entre les différents types de pratiques. Ces documents permettent de considérer qu'une musique et chanson appelée « fado » est effectivement connue au Portugal dès 1840, et qu'elle est chantée, jouée et peut-être occasionnellement dansée dans différents contextes. Nous proposons donc de considérer le fado, dans un premier temps, comme une chanson socialement transversale et formellement hétérogène, bien que des traits communs permettent de reconnaître une continuité dans la dénomination. Nous allons voir que les premières pratiques ne sont pas exclusives à Lisbonne, et encore moins réductibles à une communauté sociale ou culturelle.

#### **a. Des partitions de fado pour les salons : une musique sentimentale**

Les archives de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne détiennent dans la rubrique *Música impresa de fado* (« Musique imprimée de fado ») une partition de 1846 intitulée *Fado-Ballade pour piano*, de Militão Coelho (1818-1888), éditée par la maison *Sasseti* à Lisbonne<sup>447</sup>. À une époque où le piano est, notamment pour des raisons financières, un

---

<sup>447</sup> Militão José de Sousa Coelho, *Fado-Ballada para piano*, Lisboa : Sasseti, 1846 [partition imprimée, 3 p., 34 cm]. Bizarrement, ce document n'est pas mentionné par R. V. Nery, qui considère l'*Album de Musicas Nacionaes Portuguezas* de João António Ribas (1858) comme contenant les deux premières partitions de fado

instrument réservé aux salons des élites, nous avons là la trace d'un fado destiné aux maisons bourgeoises de l'époque. Cette partition pour piano ne comporte pas de paroles : il semblerait que le fado ait pu être joué dans les salons sous une forme purement instrumentale. La partition présente l'indication de cadence *Andamento de Fado* (« Cadence de Fado »). C'est sans doute là un signe que les destinataires de cette partition savent reconnaître de quoi il s'agit et qu'ils sont donc familiarisés avec la catégorie générique « fado »<sup>448</sup>.

Nous avons trouvé dans les mêmes archives un recueil de fados pour mandoline et piano intitulé *Collection des Meilleurs Fados Pour Mandoline*, de Adolfo Engeström (auteur de l'arrangement musical), édité à Lisbonne en 1850 pour la 3<sup>e</sup> édition<sup>449</sup>. Au Portugal, la mandoline a été adoptée par les classes supérieures en particulier dans la musique de chambre, et n'a jamais été réellement popularisée<sup>450</sup>. Nous avons donc affaire ici aussi à une partition destinée à des pratiques de salons de la haute société lisboète. Le recueil comprend douze partitions pour mandoline et piano : *Fado choradinho*, *Fado corrido*, *Fado d'Adania*, *Fado da Figueira da Foz*, *Fado do Hylario*, *Fado da Hylaria*, *Fado da Mouraria*, *Fado do Povo*, *Fado das Salas*, *Fado Lisboense*, *Noite Serena*, et *Pobre Preto !*. Ces partitions sont elles aussi purement instrumentales, la partie de chant étant prise en charge par la mandoline. Par ailleurs il est indiqué sur la couverture de ce recueil que la maison d'édition a proposé d'autres partitions pour piano : des valse, des « mélodies » et des fados (*Hylaria* et *Fado-Capricho*), inscrivant le fado dans un répertoire de salons où il ne fait pas figure d'exception.

Les titres des pièces de ce recueil renvoient, pour certains, à des référents nobles – Anadia est un comte, Hylario un aristocrate de Coimbra et on trouve un « Fado des Salons », ainsi qu'un titre caractéristique de la chanson sentimentale, « Nuit Sereine » – ce qui montre que le fado peut être interprété comme une musique élégante. D'autres renvoient à des référents populaires, comme le « Fado de la Mouraria », la Mouraria étant un des quartiers les plus pauvres de Lisbonne, le « Fado du Peuple » ou « Pauvre Noir ! ». Par ces titres, Militão

---

connues aujourd'hui. Nery : 2004 : 81. Il semblerait qu'il ait choisi la présence de paroles – le fado présenté comme chanson – comme critère définitoire.

<sup>448</sup> Nous ne ferons pas ici d'analyse musicologique des partitions. Voir Nery : 2004, 75-82. Pour la première analyse musicale du fado, voir Vieira : 1890. Il s'agit de démontrer que des « fados » ont été d'emblée joués et chantés dans les salons autant que dans des fêtes populaires, qu'il s'agit d'une pratique poly-sociale, et non de proposer une analyse musicologique en termes de traits formels communs.

<sup>449</sup> Adolfo Cristiano Engeström, *Collecção dos Melhores Fados para Bandolim*, Lisbonne : Casa Suéca, 1850 [partition imprimée, 14 p., 32 cm].

<sup>450</sup> Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Voix du Portugal*, 1997, *op. cit.*.

Coelho a pu vouloir indiquer qu'il s'agissait de la transcription de mélodies ou de chansons populaires, sans que nous puissions en déduire automatiquement que des chansons équivalentes sont chantées dans des contextes populaires. En effet, il est courant dans les salons européens de l'époque de jouer des « airs populaires », c'est-à-dire des morceaux de facture populaire directement écrits pour les instrumentistes « savants », sachant lire la musique<sup>451</sup>. Reste qu'il inscrit ces fados, pour le public, dans un horizon populaire.

Ce recueil de *Fados* provient de la collection d'un particulier qui comprend d'autres partitions et méthodes pour mandoline et piano, comme une *polka*, une *mazurka*, un boléro, une tarentelle napolitaine, une valse de salon, une « sérénade castillane », et « Carmen, valse espagnole », toutes des danses et musiques à la mode dans les salons européens de l'époque. Ces fados sont donc inclus dans un répertoire de musique savante qui regroupe des morceaux composés pour les mélomanes de la haute bourgeoisie. Si l'on ne sait rien des pratiques effectives – quand jouait-on un fado ? dans quelles circonstances ? – leur simple présence dans ce recueil indique qu'en 1840-1850 les élites en jouent dans les salons, ce qui remet en question la prérogative attribuée aux tavernes et aux lupanars comme espaces premiers et exclusifs du « fado ».

Par ailleurs, les « Fados » de cette collection sont formellement identiques à d'autres partitions du recueil qui ne sont pas classées comme des fados, ce qui peut indiquer que le fado, dans sa forme instrumentale, n'est pas nettement différencié d'un point de vue formel. Nous pouvons uniquement noter une tendance commune aux partitions intitulées « fado » : l'expression du sentiment de *saudade*, cette mélancolie proprement portugaise<sup>452</sup>. En effet, la partition *Pobre Preto !* par exemple indique une cadence lente (*lento*) et une interprétation expressive, d'abord « mélancolique » (*com saudade*), puis « plaintive » (*chorando*), et « réanimée » (*reanimado*) à la fin. Une expressivité forte et un registre triste semblent ainsi caractériser le fado, du moins dans les formes savantes destinées aux salons. C'est là une tendance et non une norme ni un critère générique, car le *Fado do Povo* par exemple est « allègre » (*allegretto*) – notons au passage que les tonalités tristes/joyeuses ne recoupent pas la dualité élégant/populaire. De plus, l'indication *saudade* se trouve également dans des partitions relevant d'autres genres, comme la *modinha*.

---

<sup>451</sup> De la même manière qu'en poésie, la « Chanson d'Automne » (1866) de Paul Verlaine n'est pas inspirée d'une chanson populaire mais une simple allusion à la chanson.

<sup>452</sup> Sur le sentiment de *saudade*, nous renvoyons à João Leal, « The Making of Saudade : National Identity and Ethnic Psychology in Portugal », dans Ton Dekker, John Helsloot, Carla Wijers (dir.), *Roots and Rituals : The Construction of Ethnic Identities*, Amsterdam : Het Spinhuis, 2000, p. 267-287 ; Richard Elliott, *Fado and the Place of Longing, Loss, Memory and the City*, Ashgate, 2010 ; et Gray : 2013.



Le troisième document présent dans les archives de la Bibliothèque National est plus tardif, ce qui semble indiquer que le fado est jusque là un genre mineur dans les répertoires savants. C'est un recueil intitulé *Chants Populaires, 24 fados pour piano* édité en 1872 par la maison d'édition Sasseti à Lisbonne<sup>453</sup>. Il regroupe des partitions écrites sous forme de suites pour piano. L'intitulé « chants populaires » indique que le fado est considéré également – peut-être avant tout – comme une chanson populaire. La couverture présente une image de guitare portugaise : cet instrument symboliserait le fado populaire, celui que le peuple chante et dont ce recueil donne des transpositions pour piano. Le répertoire de ce recueil est en partie commun à celui de la collection d'Emgeström de 1850 : il comporte six titres communs – *Fado d'Adania*, *Fado da Figueira da Foz*, *Fado choradinho*, *Fado Lisboense*, *Fado das Salas* et *Fado corrido* – qui reprennent à chaque fois la même partition, arrangée pour piano. La mélancolie est ici encore le registre dominant. Par exemple le *Fado choradinho*, identique à celui d'Emgeström (simplement arrangé pour piano, la partie de chant jouée à la mandoline est prise en charge par la main droite au piano) comporte l'indication *andante* au lieu de *lento*, mais elle est suivie d'une autre, *melancolico*, ce qui amène une tension entre un tempo assez rapide et une expression triste.

Ces recueils de fados savants édités dès 1846 contredisent la chronologie dominante et le découpage historique en une première étape exclusivement marginale jusqu'en 1869 suivie d'une étape d'adoption par l'élite, de littérisation et de complexification, puisque dès les années 1846 des fados instrumentaux sont inclus dans les répertoires de l'élite lisboète et renvoient à des référents populaires comme la chanson et la guitare portugaise.

Plus généralement, dans les salons lisboètes du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les mélomanes de la haute société chantent et jouent des chansons, des danses et des mélodies diversifiées : des chansons locales, dites « nationales », comme le lundum<sup>454</sup> et la modinha<sup>455</sup>, mais aussi le répertoire cosmopolite à la mode dans les salons européens, considéré comme plus distingué : sonates, airs d'opéra, danses populaires écrites pour piano et voix. Dans les bals de salons, strictement réglés, seules sont autorisées les danses de groupe comme le Menuet ou la Contredanse<sup>456</sup>. Notons qu'une modinha intitulée *Cruel Saudade* composée par Manuel José

---

<sup>453</sup> S/a, *Cantos Populares, 24 fados para piano*, Lisbonne : Sasseti, 1872 [partition imprimée, 15 p., 34 cm].

<sup>454</sup> Chanson sentimentale issue d'une danse d'origine afro-brésilienne. Voir Nery : 2004 : 28.

<sup>455</sup> Une autre chanson sentimentale, formellement proche de la première. Voir Nery : 2004 : 30.

<sup>456</sup> Nery : 2004 : 30-31.

Vidigal est attestée en 1820, pièce dont les paroles sont une plainte sur un destin amoureux cruel, ce qui montre que la *saudade* et le chant d'un « triste sort » sont des sentiments déjà présents dans les musiques et chansons de salon avant l'apparition du fado. Enfin Nery mentionne déjà au début du siècle les emprunts mutuels entre musiques érudites et musiques populaires, dans la chanson comme dans la musique instrumentale<sup>457</sup>.

Au même moment, une chanson dansée appelée *fado batido* (littéralement, « fado battu ») est mentionnée dans plusieurs récits de voyage décrivant les coutumes de l'élite coloniale du Brésil<sup>458</sup>. Il s'agit d'une danse au rythme marqué, accompagnée de chants. Des pratiques de fado dans les salons coloniaux de Rio de Janeiro sont notamment mentionnées par Almeida en 1841<sup>459</sup> : il décrit une fête réunissant des Lisboètes et des Cariocas durant laquelle les premiers chantent des chants *a desafios* (joutes traditionnelles portugaises) et les seconds dansent « le Fado ». Étant donnée la relation étroite entre la colonie et la métropole – entre 1807 et 1821 la famille royale et la Cour résident à Rio de Janeiro – et les échanges culturels importants entre ces deux pays, il est probable que des voyageurs ou des membres de la Cour aient rapporté ou donné des démonstrations de cette danse brésilienne à Lisbonne. Nery signale que c'est par les élites que les danses et chansons afro-brésiliennes entrent au Portugal au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>460</sup>, réalité sociologique qui semble avoir été oubliée au moment de retracer la territorialisation du fado à Lisbonne. Ainsi, si le fado lisboète dérive de cette tradition chantée et dansée brésilienne<sup>461</sup>, les membres de la Cour ont pu en être les « passeurs », ce qui n'empêche pas que d'autres aient pu jouer ce rôle dans d'autres classes sociales, par exemple parmi les esclaves et les artisans qui suivaient la Cour. Ils ont pu faire connaître, à leur retour, des *fados batidos* dans les classes populaires au même moment. Ce sont là des hypothèses, mais il est en tous les cas probable que le fado batido soit entré à Lisbonne par différents groupes sociaux. D'après Nery, cette tradition brésilienne aurait été territorialisée à Lisbonne en abandonnant rapidement la danse au profit du chant seul, et mélangée aux traditions locales comme la modinha, le lundum et les chansons rurales<sup>462</sup>.

---

<sup>457</sup> Nery : 2004 : 31 et 33.

<sup>458</sup> À ce sujet voir Nery : 2004 : 18-23, chapitre « Le Fado comme danse du Brésil ».

<sup>459</sup> Manuel António de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, 1941, cité dans Rui Vieira Nery : 2004 : 22.

<sup>460</sup> Nery : 2004 : 35.

<sup>461</sup> Ce qu'il ne s'agit pas de discuter ici – mais notons que le débat est encore très vif à Lisbonne.

<sup>462</sup> Voir Nery : 2004 : 18-35 et 50-59.

## **b. Des fados dans le premier chansonnier portugais : un folklore national**

José António Ribas publie en 1858 à Porto un *Album de Musiques Nationales Portugaises*<sup>463</sup>. Nery estime que ce chansonnier est le premier document conservé contenant des partitions de fados portugais<sup>464</sup>, mais nous avons vu que des partitions instrumentales antérieures à celles de J. A. Ribas ont été conservés. Ce chansonnier comporte en revanche la première partition de fado associant une musique et des paroles, autrement dit qui soit disposée à proprement parler comme une « chanson »<sup>465</sup>.

Ce chansonnier compilé et harmonisé par l'auteur, un musicien vivant à Porto – qui est par ailleurs le plus ancien chansonnier conservé au Portugal<sup>466</sup> – présente des transcriptions de chansons et de danses (*cantigas et tocatas*) pour piano et voix. Des paroles sont parfois associées aux partitions, mais pas systématiquement : la « chanson » en tant que genre musical peut, comme précédemment, se passer de paroles. L'auteur indique les avoir recueillies dans les régions du Nord : la *Beira*, *Trás-os-Montes* et le *Minho* (la couverture du recueil précise que les chansons ont été « minutieusement étudiées et transcrites dans les localités respectives »). Parmi elles se trouvent des chansons de *Coimbra* mais aussi deux fados : le *Fado Atroador de Coimbra* (« Fado Tonitruant de Coimbra ») et le *Fado Rigoroso da Figueira da Foz com variações para piano* (« Fado Rigoureux de Figueira da Foz avec variations pour piano »). Ce document semble indiquer que des fados sont chantés dans le nord du pays<sup>467</sup>. J. A. Ribas ne dit rien des circonstances dans lesquelles ces chansons ont été recueillies, elles sont décontextualisées et recontextualisées dans le cadre du recueil. En effet, au-delà de la question de la provenance des chansons recueillies, le fait est que Ribas inclut

---

<sup>463</sup> João António Ribas, *Álbum das músicas nacionais portuguesas, constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes distritos e comarcas das províncias da Beira, Trás-os-Montes e Minho, Estudadas minuciosamente e transcritas nas respectivas localidades*, [1858] 2<sup>e</sup> éd. 1860, Porto : c. a. Vila Nova. La seconde édition de 1860 est consultable à la Bibliothèque Nationale du Portugal. Le recueil est mentionné notamment par Nery : 2004.

<sup>464</sup> « [O]s dois primeiros fados impressos em notação musical em Portugal de que temos hoje conhecimento ». Dans Nery : 2004 : 81. Voir aussi p. 51.

<sup>465</sup> En admettant la définition de « chanson » donnée par Stéphane Hirschi : « un air fixé par des paroles ». Hirschi : 2008 : 29.

<sup>466</sup> Salwa El-Shawan Castelo-Branco, « Etnomusicología », dans Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX*, Lisboa : Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p. 427. Sur les collectes de musique rurale au XIX<sup>e</sup> siècle, le folklorisme, l'élaboration de la catégorie « musique populaire » comme champ de connaissance au Portugal et son rôle crucial dans la construction de la nation, et sur l'influence de l'idéologie Romantique et du nationalisme dans ce processus, se reporter à cet article et aux références qui y sont mentionnées.

<sup>467</sup> Voir les précisions données par Salwa Castelo-Branco dans Castelo-Branco : 2010 : 422.

des fados dans un recueil de folklore, c'est-à-dire dans le répertoire de la « musique nationale portugaise », parmi des chansons rurales. Il intègre de ce fait – l'intégration dans le répertoire est performative – le fado dans le patrimoine de la chanson traditionnelle portugaise. Qui plus est, il ignore l'opposition entre chanson rurale et chanson urbaine, en incluant des chansons des villes dans une collection de musique régionale<sup>468</sup>.

Ce recueil pour chant et piano s'adresse, comme les partitions examinées précédemment, à la bourgeoisie, la petite bourgeoisie et aux classes moyennes émergentes. Il appartient à une tradition de recueils dont les partitions sont adaptées aux canons de la musique savante et destinés aux foyers suffisamment aisés pour posséder un piano et sachant lire la musique<sup>469</sup>. Il n'est pas certain qu'il s'agisse de transcriptions de fados populaires de tradition orale. Comme l'indique Salwa Castelo-Branco<sup>470</sup>, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le champ de la « culture populaire » inclut les répertoires des milieux aristocratiques et bourgeois composés d'arrangements pour voix et piano de genres très variés comme des arias et des opéras à succès, des chansons rurales et des chansons urbaines dont le fado, la chanson de Coimbra, la chanson de Revue<sup>471</sup> ou le tango<sup>472</sup>. Il peut donc s'agir de chansons populaires transcrites et arrangées, de partitions préexistantes reproduites par Ribas, ou encore de compositions originales destinées aux classes supérieures<sup>473</sup>. L'exemplaire de cet « album » qui a été conservé dans les archives de la Bibliothèque Nationale du Portugal est d'ailleurs inclus, lui aussi, dans la collection privée d'un comte, collection qui comprend entre autres genres des polkas, des quadrilles assortis d'une méthode de danse et des tangos espagnols. Par ailleurs nous avons vu qu'Emgeström a publié quelques années plus tôt un *Fado da Figueira da Foz*, devenu chez Ribas le "*Fado Rigoroso*" da Figueira da Foz. La partition est identique, à ceci près que dans la version de Ribas le rythme est syncopé et la

---

<sup>468</sup> À ce titre, notons que Castelo-Branco parle des « frontières fluides » de ce « champ de savoir » qu'est la culture populaire au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>469</sup> Castelo-Branco : 2010 : 421.

<sup>470</sup> Castelo-Branco : 2010.

<sup>471</sup> La « Revue » est un type de théâtre très apprécié à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, associant musique, danse, chansons et sketches, souvent satiriques. Nous y reviendrons.

<sup>472</sup> Castelo-Branco : 2010.

<sup>473</sup> Castelo-Branco : 2010. Voir aussi son article de synthèse sur ce point. Salwa Castelo-Branco et Maria Manuela Toscano, « "In Search of a Lost World": An Overview of Research and Documentation on the Traditional Music of Portugal », *Yearbook for Traditional Music*, 1988, n°20, p. 158-192. Elle montre que les romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle « transcrivent » des poèmes et chansons orales et des musiques mais sans méthode rigoureuse, sans terrain, même, et déforment, harmonisent, réarrangent. Il s'agit de chansonniers à usage domestique, faits pour des pratiques de salon, et non de « documents » d'un folklore oral préexistant.

mention « mélancolique » apparaît. Les chansons et musiques circulent d'écrits en écrits, de recueils en chansonniers, sans passer nécessairement par une transmission orale/aurale. Si Ribas affirme, comme nous l'avons vu, avoir transcrit ces chansons dans les régions mentionnées, il paraît moins probable qu'il s'agisse d'une chanson populaire transcrite de façon identique par lui et par Emgeström, que de morceaux écrits qui circulent sous forme de partitions. Il est toutefois possible que ce fado ait été connu d'abord à Figueira da Foz, petite ville portuaire du nord du pays, proche de Coimbra, comme l'indique son titre. Mais Ribas l'a plus vraisemblablement repris à Emgeström que transcrit sur place.

Le « Fado Tonitruant de Coimbra » est inédit. Il est transcrit pour chant et piano<sup>474</sup>. La partie chantée débute après une courte introduction au piano<sup>475</sup>. Les paroles sont composées dans la forme conventionnelle de la poésie et de la chanson populaires, la *redondilha maior* : des suites de quatrains heptasyllabiques<sup>476</sup>. Les second et troisième couplets reprennent une poésie amoureuse courtoise et sentimentale caractéristique de la chanson traditionnelle, que l'on trouve dans d'autres traditions comme la *modinha*, le *lundum* ou dans la chanson rurale. En même temps, le registre général est joyeux et entraînant. Les couplets sont martelés par le mot *bravo*, énoncé à la fin de chaque 3<sup>e</sup> vers, et il est indiqué en fin de partition que le terme doit être « parlé » (*fallado*), procédé récurrent dans la chanson rurale. La simplicité du texte semble indiquer qu'il s'agit effectivement de paroles transcrites : en tant que texte écrit, les effets de sens sont réduits, en particulier dans le premier quatrain. Telles quelles, elles ne signifient pas grand-chose. Le « Fado » est le destinataire des paroles dans le premier quatrain : « Oh *Fado* qui fus *Fado* / Oh *Fado* qui n'es plus / Oh *Fado* qu'on a renversé / De la tête aux pieds ». Il est objectivé. Le sens de cette adresse est néanmoins difficile à interpréter, car comme nous l'avons dit, nous ne savons pas dans quelles circonstances les paroles ont été composées et/ou transcrites. Il pourrait s'agir du fado en tant que genre : le couplet serait alors un commentaire métadiscursif sur la chanson. Mais il pourrait aussi s'agir du « fado » au sens de « destin », dans son sens ancien. Le « chanteur »<sup>477</sup> thématiserait son sort amoureux, ou

---

<sup>474</sup> Écrit en 2/4 et en mode Majeur, mais avec une indication de cadence *Tempo de Lundum* et avec un rythme de base syncopé. Cela peut indiquer un rapprochement entre le *lundum* et le fado dans les pratiques musicales savantes. C'est l'hypothèse défendue par R. V. Nery, pour qui le fado dérive formellement du *lundum*. La théorie qu'il défend est que le fado portugais serait une synthèse du *lundum*, de la *modinha* et du fado dansé brésilien appelé « fado batido » (littéralement, « fado battu »). Voir Nery : 2004 : 81.

<sup>475</sup> Voir les paroles de la chanson reproduites en annexe n°4.

<sup>476</sup> Il y a en effet au Portugal une tradition populaire importante qui consiste à écrire ou improviser des quatrains en *redondilha maior*, à toutes sortes d'occasions.

<sup>477</sup> L'énonciateur fictif de la chanson, distingué du chanteur réel. Hirschi : 2008 : 281. Défini p. 82 note 246.

encore d'un fado dansé et d'un commentaire sur la chorégraphie « renversante » que les chanteurs exécutent. Ces différents sens sont peut-être combinés ou sous-entendus.

Le *Fado Rigoroso da Figueira da Foz* est, quant à lui, transcrit pour piano seul. On retrouve l'indication *Tempo de Landum* et un rythme syncopé, assorti de l'indication « mélancolique » (*melancolico*) et, plus bas, « parlant » (*parlante*) puis « léger » (*ligeiro*), « enjoué » (*brincando*), « avec abandon » (*con abandono*), prescrivant là aussi une interprétation expressive, imitant les émotions rattachées aux modulations de la voix.

Le fado ne semble donc pas être caractérisé par son appartenance à Lisbonne : attribuées à Figueira da Foz, à Coimbra, dans un recueil publié à Porto, des chansons « fado » sont connues en-dehors de la capitale. Il semble toutefois être associé à la ville. Ce chansonnier confirme en outre que des fados sont joués dans les classes supérieures, et assimilés à du folklore national, mais il est aussi probablement l'indice de pratiques populaires, dont seraient issues les transcriptions, du moins, d'une inscription du fado dans le champ de la musique populaire, assignation qui peut être imposée par les élites mais avoir été effective dans les pratiques. Le chansonnier de Ribas est une des premières tentatives d'établir un patrimoine musical national, et le fado en fait d'emblée partie. Il est catalogué très rapidement comme chanson, et plus précisément comme chanson urbaine. Nous avons repéré des récurrences et des ressemblances entre les partitions qui permettent de penser que la dénomination « fado » recouvre des musiques et chansons présentant une certaine uniformité dans la dispersion. Nous avons également vu que le fado est d'emblée territorialisé par des emprunts entre musique savante et musique populaire. Ces différentes sources montrent bien, pour finir, qu'il est impossible de considérer que le fado se stabilise au sein d'une communauté marginalisée<sup>478</sup>. En fait, si le fado est « marginal » entre 1840 et 1860, c'est au sens où il est mineur, c'est-à-dire de faible importance dans la culture portugaise, puisque nous en avons de rares traces<sup>479</sup>.

---

<sup>478</sup> De même, il nous semble périlleux de chercher dans ces partitions des indices d'éventuelles pratiques de fado dans les quartiers pauvres de Lisbonne comme le fait Nery (2004).

<sup>479</sup> Ainsi, nous recensons des apparitions encore *marginales* du fado dans les recueils des salons et dans le premier chansonnier national, et une unique allusion *marginale* dans le roman de Padre Rabecão, moine défroqué, journaliste et intellectuel libéral.

## A.2. Le fado, chanson de Lisbonne : généralisation dans la ville (1860-1900)

Nous avons vu que dès 1840 et avant 1860, à Lisbonne, Porto et Coimbra, des fados sont joués et peut-être chantés au sein des classes supérieures, et chantés, peut-être dansés dans les classes populaires. Les traces de ces pratiques restent rares, indiquant qu'elles sont d'une importance encore assez restreinte. Mais à partir de 1860-1870, et jusqu'à la fin du siècle, les intellectuels témoignent un intérêt croissant pour cette chanson qui va de pair avec une extension importante des pratiques. Le fado se généralise progressivement dans les répertoires des classes supérieures, mais aussi de façon importante dans les classes populaires. Pinto de Carvalho peut ainsi écrire en 1903 dans la première *Histoire du Fado* que le fado occupe durant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle « la première place parmi les chansons populaires de Lisbonne »<sup>480</sup>.

C'est pourquoi nous pouvons conserver le second épisode de la périodisation classique selon lequel le fado est diffusé de plus en plus intensivement dans le dernier tiers du siècle jusqu'à s'imposer comme une chanson majeure dans le paysage culturel lisboète et plus généralement portugais au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Sur ce point, nous rejoignons Ruy Vieira Nery qui parle d'un « premier élargissement » à partir de 1869<sup>481</sup>, bien que cet élargissement soit graduel et non soudain, et si l'on entend élargissement au sens de la place occupée par le fado dans la culture urbaine. Car cette diffusion se fait à partir de plusieurs lieux et plusieurs secteurs sociaux et culturels et par des emprunts mutuels. Nous allons voir que les traces sont de plus en plus nombreuses, le fado est transmis sur des supports variés, documenté dans différents contextes, attesté au sein des différentes classes sociales. Nous pouvons donc nous appuyer sur les travaux qui montrent qu'entre 1860 et 1900 le fado est une pratique courante dans toute la ville<sup>482</sup>. En 1900 des intellectuels comme Pinto de Carvalho et Alberto Pimentel érigent le fado en chanson représentative de Lisbonne. Ainsi, de pratique mineure et dispersée, le fado devient une chanson stable et dominante. Là encore, nous contestons la théorie d'une diffusion unilatérale, allant du bas au haut de la société, ancrée dans une représentation imprégnée des idéologies romantiques et naturalistes de l'époque concernée.

---

<sup>480</sup> « *O lugar primacial entre as canções populares de Lisboa* ». Pinto de Carvalho, *História do Fado* [1903], Dom Quixote, Lisbonne, 2003, p. 37-38.

<sup>481</sup> Dans son 3<sup>e</sup> chapitre, couvrant la période 1869-1890, intitulé « *O primeiro alargamento* ». Nery : 2004.

<sup>482</sup> En particulier le chapitre consacré à l'« élargissement » dans le travail de Rui Vieira Nery, le plus complet, nous semble-t-il, à cet égard. Nery : 2004.

En outre, cette perception unitaire est rabattue sur une représentation spatiale en forme d'ascension allant du bas vers le haut, des bas-fonds aux classes élevées, qui ne résiste pas à l'analyse des documents. Nous nous contentons d'observer que le fado devient progressivement une pratique courante dans toute la ville et dans les différentes classes sociales qui composent la société, classes sociales nettement distinguées les unes des autres mais dont les pratiques culturelles circulent et sont plus perméables qu'on ne tend à le figurer. Loin d'être exhaustif, ce panorama des pratiques du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle vise à montrer comment la présence de « fados » s'impose dans différents espaces et différents groupes sociaux à partir de 1860.

### **a. Du fado imprimé pour tous les Lisboètes**

Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'essor de l'imprimerie, la baisse du coût des tirages et les progrès de l'alphabétisation (particulièrement à Lisbonne), les supports écrits de la poésie et de la musique se multiplient. De plus en plus de partitions, de chansonniers, de brochures, d'almanachs et de feuilles volantes circulent dans la ville et sont accessibles à une population élargie, incluant les classes populaires. Le fado est pris dans ce mouvement : des recueils de poésie et de chansons incluent des fados ou sont même consacrés à ce genre, les partitions sont plus nombreuses.

#### **▪ La jeunesse élégante séduite par le fado raffiné**

À partir de 1840 le fado est joué et sans doute aussi chanté dans les salons de la haute bourgeoisie de Lisbonne, et progressivement cette pratique se généralise dans l'ensemble des classes supérieures. C'est ce que montre la profusion croissante d'éditions de partitions et de recueils de partitions réservées aux catégories aisées. Outre le fait que la notation musicale pour piano implique de savoir lire la musique et de posséder un instrument<sup>483</sup>, ce qui est le cas d'une infime portion de la population, le grand format, la qualité du papier et les lithographies qui les illustrent induisent un coût onéreux<sup>484</sup>. Ces recueils comprennent des fados, des arias et des chansons sentimentales, qui sont, comme dans la période qui précède, parfois exclusivement instrumentales, parfois écrites pour piano et voix. Le responsable du recueil

---

<sup>483</sup> Nery allègue que le piano est « l'icône par excellence du salon bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle (« *icone por excelência do salão burguês oitocentista* »). Nery : 2004 : 107.

<sup>484</sup> *Ibid.*



choisit alors un poème préexistant dont la forme convienne à la partie musicale, ou le commande à un poète<sup>485</sup>. Les arrangements sont similaires à ceux des arias à succès des opéras de Verdi données au Théâtre São Carlos de Lisbonne : le répertoire est lissé et adapté aux goûts de la bourgeoisie<sup>486</sup>.

Dans les romans de José Maria de Eça de Queirós, le grand romancier réaliste portugais du XIX<sup>e</sup> siècle, les fados sophistiqués et mélancoliques sont un attribut de la haute société romantique et désenchantée. Ainsi dans *Le Cousin Basílio* publié en 1878, une scène représente Luísa, une bourgeoise de Lisbonne, s'asseyant mélancoliquement au piano à la tombée de la nuit en attendant son amant, et se mettant à chanter « Soares de Passos<sup>487</sup> [...] ou le final de la *Traviata*, ou le *Fado de Vimisio*, très triste, qu'il [son amant] lui avait appris »<sup>488</sup>. Un fado dont le titre renvoie au comte de Vimisio, amant légendaire de la prostituée Severa, est aligné dans le répertoire de la musique vocale savante avec des poèmes romantiques mis en musique et un opéra de Verdi dont le livret, ce n'est pas anodin, est une adaptation de la pièce tirée du roman de Dumas fils *La Dame aux camélias*<sup>489</sup>.

---

<sup>485</sup> *Ibid.* La pratique qui domine dans ce cas est donc la poésie mise en musique : un texte et une musique déjà fixés sont associés sur la page afin de créer une chanson équilibrée. Voir Stéphane Hirschi, « Distinction entre chanson et poésie mise en musique » dans Hirschi : 2008 : 68, et « Des traces. Des transcriptions aux premiers enregistrements » dans Hirschi : 2008 : 109.

<sup>486</sup> Nery : 2004 : 108. Cette scène serait à analyser avec précision, car elle comporte des enjeux de représentation de la musique importants : il s'agit d'un couple adultère, l'amant est un « Brésilien » (portugais rentré du Brésil), un dandy cynique, qui abandonne finalement sa maîtresse. L'ensemble du roman est satirique et tourne en dérision la mesquinerie de la bourgeoisie lisboète. Il y a une part de satire dans cette allusion au répertoire mélancolique et délicat de la femme adultère.

<sup>487</sup> Poète portugais (1826-1860) représentant du courant Ultra-Romantique au Portugal, il a étudié à l'Université de Coimbra où il a fondé avec d'autres étudiants la revue de poésie *O Novo Trovador* en 1851. Il s'installe à Porto où il collabore à des revues poétiques comme *O Bardo*. Il publie son unique recueil *Poesias* en 1854, mélancolique et imprégné de « mal du siècle ». Comme Hugo et les Romantiques en France, les poètes romantiques portugais sont fortement influencés par la versification et plus généralement les formes de la chanson. Les poèmes de Passos ont été mis en musique par des compositeurs. Nous avons là un exemple d'emprunts intéressant : le poète compose avec la chanson populaire pour modèle, et ses poèmes sont mis en musique. Sur l'attrait des poètes pour la chanson populaire et l'invention de la « chanson poétique » en France au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Brigitte Buffard-Moret, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, 2008, n° 140, p. 21-35. Consultable en ligne à l'adresse : [www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-page-21.htm](http://www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-page-21.htm) [consulté pour la dernière fois le 1-9-2014].

<sup>488</sup> Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, 1874, cité dans Nery : 2004 : 108.

<sup>489</sup> Ce roman publié en France en 1848 est immédiatement lu par l'élite portugaise francophile, quelques années après la mort de la prostituée Maria Severa, maîtresse du comte de Vimisio, et qui devient dans le dernier quart du siècle l'emblème du fado de lupanars et de la relation entre les bas-fonds et la bohème. Nous y reviendrons. Sur le *Fado do Vimisio*, voir Nery : 2004 : 69-71. Contrairement à Nery, qui le rapporte à une tradition orale, nous estimons que ce fado vient de la tradition des fados écrits, ce qui n'empêche pas qu'il ait pu connaître de nombreuses variantes, réécritures et appropriations orales.

Nery mentionne le cas de musiciens et de chanteurs de renom invités à jouer dans les palais des familles nobles à partir des années 1860, et incluant des fados à leurs répertoires. Ici encore, les chansons sont adaptées aux goûts et aux règles de bienséance de ce public de la haute société<sup>490</sup>. Les témoignages cités par Nery insistent sur le caractère « purifié » de ces fados « aristocratiques » et « savants », qui sont pour certains des arrangements de chansons populaires, pour d'autres des pièces instrumentales et chansons issus du répertoire de salons, et d'autres encore composés pour l'occasion. L'attrait des élites pour ces chansons « populaires » et « nationales », qui va de pair avec un discours de purification, doit être rattaché à la mode folkloriste de l'époque et les tentatives d'intellectuels, de poètes et de musiciens de constituer un répertoire identitaire et national<sup>491</sup>. Le fado pénètre dans les pratiques de la haute société sous la double identité de folklore national et de chanson urbaine. Le discours de « purification » de ces chansons et mélodies populaires est conforme à cet idéal d'un folklore réapproprié et domestiqué par et pour les élites. L'épure n'est pas un processus menant du populaire au savant mais un style dans lequel sont directement composés ces fados de facture populaire. Carolina Michaelis de Vasconcelos (1851-1925), philologue portugaise d'origine allemande, constate dans son étude sur la chanson populaire publiée en 1904 que la noblesse de Lisbonne apprécie tellement le fado que « rares sont dans la génération actuelle [1870-1900] les jeunes filles de la bonne société qui ne chantent pas au piano le fado anobli ». Ces jeunes nobles ont « imposé au fado des manières délicates et artistiques et l'ont porté de façon triomphale aux salons et aux théâtres ».

Si la prérogative est donnée au piano dans l'exécution du fado et de la musique savante en général, la guitare portugaise, jusque-là plutôt réservée aux classes populaires et aux musiciens itinérants, est réhabilitée dans le dernier quart du siècle<sup>492</sup>. Des musiciens réputés comme João Maria dos Anjos l'enseignent aux jeunes gens et, plus rarement, aux jeunes filles de bonne famille, et des méthodes de guitare portugaise sont éditées à destination de la « jeunesse élégante de la capitale », comme l'indique le titre d'une méthode de 1875<sup>493</sup>.

---

<sup>490</sup> Nery : 2004 : 102. Voir aussi p. 121.

<sup>491</sup> Nery : 2004 : 122.

<sup>492</sup> Pour plus de précisions à ce sujet voir Nery : 2004 : 121.

<sup>493</sup> *Ibid.*

### ▪ L'engouement des classes moyennes

La petite bourgeoisie et la classe moyenne lisboète en pleine expansion adoptent elles aussi de plus en plus communément le fado à partir des années 1860. Rui Vieira Nery explique l'engouement des classes moyennes de la capitale pour le fado par la conformité de cette chanson au « sentimentalisme romantique » généralisé dans la petite bourgeoisie de Lisbonne et plus globalement de toute l'Europe<sup>494</sup>. Il explique que l'intérêt porté par les élites pour le répertoire national accroît l'attrait des classes moyennes et bourgeoises pour le fado, consacré en nouvelle chanson portugaise, propre aux citadins. D'après Nery, le nombre d'éditions littéraires et musicales destinées à ce marché domestique explose, les plus courantes étant des anthologies de textes destinés à être chantés sur les mélodies les plus connues<sup>495</sup>. Elles adoptent le plus souvent la forme considérée à l'époque comme la forme sophistiquée, dénommée *mote/glosa* : un quatrain fixe, préexistant, le *mote*, est développé (*glosado*, « glosé ») en quatre dizains (*décimas*), chacun devant être conclu par un des vers du *mote* repris successivement.

### ▪ Une pièce obligée des almanachs : l'enthousiasme des classes populaires

R. V. Nery montre que les classes populaires sont un public privilégié des nombreuses publications de chanson, de poésie et en particulier de fado dans le dernier tiers du siècle : c'est ce dont témoigne la multiplication d'almanachs, de recueils publiés sous forme de brochures (*folhetos*) et de feuilles volantes consacrés au fado. Ce sont des recueils de poèmes et de chansons peu onéreux, des « petit formats » reproduits en grande quantité et destinés à une diffusion importante. Ils sont financièrement accessibles à une clientèle « prolétarienne »<sup>496</sup>. « La généralisation du *Fado* explique l'apparition de publications qui lui étaient consacrées et avaient beaucoup de succès », note Alberto Pimentel dans son étude *A triste canção do sul : subsidios para a historia do fado* (1904)<sup>497</sup>. D'après lui, de nombreux almanachs sont consacrés à la chanson fado « pour accompagner et satisfaire le goût du

---

<sup>494</sup> Nery : 2004 : 106.

<sup>495</sup> Nery : 2004 : 107.

<sup>496</sup> *Ibid.* Voir l'abondante iconographie donnée dans cet ouvrage de Nery.

<sup>497</sup> Alberto Pimentel, *A triste canção do sul : subsidios para a historia do fado*, Lisboa : Gomes de Carvalho, 1904. Cette étude historique paraît donc un an après celle de P. de Carvalho déjà citée. A. Pimentel commente d'ailleurs cette succession dans sa préface.

public »<sup>498</sup>. L'enthousiasme est tel que, toujours selon Pimentel, « quasiment tous les almanachs populaires, afin d'obtenir le meilleur succès possible, se doivent d'inclure quelques Fados »<sup>499</sup>. Il cite les titres de nombreux recueils de ce qu'il appelle une « poésie populaire » dédiée au fado, apparue, selon lui, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>500</sup>, comme *Lyra do Fado* (1870), *A Lyra do Fadinho*, *Almanaque do Cantador* (1871), *Cantigas a atirar Fadinhos* (1873), *Almanaque do Bom Fadista* (1875), *O Livro d'Ouro do Fadista* (1878), *O Fado Liró*, *O Fado do Marinheiro*, *O Cantador Popular*, *O Fado Chic*, *Almanach dos fados das salas*, dont le titre est sans doute l'indice d'une circulation des chansons des salons aux rues et *vice versa*, médiatisée par les éditeurs et leurs auteurs qui réarrangent et adaptent les répertoires à ces publics variés. Ces recueils sont généralement composés de suites de poèmes, bien que certains, plus rarement, joignent un accompagnement écrit pour guitare portugaise, comme dans l'*Almanaque do bom fadista*, publié de 1875 à 1916. Certains sont ornés de gravures : d'après Nery ils sont destinés à un « usage populaire ». Ces recueils peuvent être le fruit de collaborations entre plusieurs auteurs, d'un seul poète, dont Pimentel donne à presque chaque fois le(s) nom(s). Il ne dit pas grand chose des auteurs et des éditeurs, pour la plupart décédés quand il écrit. On apprend seulement qu'un des auteurs a tenu une librairie à la fin de sa vie, qu'un autre été acteur. Il s'agit sans doute pour la plupart d'intellectuels des classes moyennes. Ce sont donc des poèmes à chanter écrits par des lettrés mais destinés à un public large.

Certains recueils sont thématiques (« maritimes », « funèbres », « bibliques »). Les styles poétiques sont variés. Dans les sources – chansonniers, recueils, partitions, almanachs, transcriptions et reproductions de textes chez P. de Carvalho et de Pimentel – on trouve des poèmes et des chansons comiques, grivoises, mélancoliques et sentimentales. Certaines sont écrites dans un style savant, avec des tournures précieuses empruntées à l'Arcadisme poétique, ou reprennent des poétiques amoureuses romantiques. D'autres sont écrites dans des styles populaires, en langage familier, avec des effets d'oralité. D'autres encore présentent des styles hybrides, entremêlant par exemple un langage châtié et des formes familières. D'après Alberto Pimentel, le fado chante le quotidien du peuple, il est la « chronique » de la vie urbaine, et ses « thèmes » comme il les appelle vont de l'amour à la religion en passant par les

---

<sup>498</sup> « *Começaram a aparecer almanachs de cantigas do Fado, para acompanhar e satisfazer o gosto publico* ». Pimentel : 1904 : 70.

<sup>499</sup> « *Quasi todos os almanachs populares, para obter maior acceitação, não deixam de conter alguns Fados.* » *Ibid.*

<sup>500</sup> Pimentel : 1904 : 68-69. Voir la liste qu'il donne p. 70-71.

faits divers. Les formes, elles, sont peu variables : la forme populaire est la *redondilha maior*, des suites de quatrains heptasyllabiques, forme standard de la poésie et de la chanson portugaise, comme nous l'avons déjà mentionné. Les recueils sont disposés en suites de quatrains, des quatrains « libres » (*quadras soltas*), anonymes, que chacun peut s'approprier. Ils sont chantés successivement sur les mélodies connues au gré du chanteur. Certains quatrains transcrits dans les chansonniers indiquent que des quatrains « libres » issus d'autres traditions chantées, comme la *modinha*, ou des quatrains de la poésie savante, ont pu être « réinvestis » dans les répertoires de fado. Certains sont présentés comme des « textes » unifiés, composés de plusieurs quatrains suivis et formant un tout cohérent. L'autre possibilité est la chanson fixe, parfois signée ou dont l'auteur peut être connu, comme le « Fado de Severa », dont le texte est toujours chanté sur la même mélodie. Mais là encore, les paroles sont interchangeables : une variante sera chantée sur la même mélodie. P. de Carvalho indique par exemple qu'un texte fixe intitulé le *Fado do Vimisio*, composé de dix-huit quatrains, a été composé plus tard et chanté sur la musique du *Fado da Severa*.

Nous manquons encore de données ethnographiques sur la façon dont tous ces imprimés sont investis dans les pratiques effectives des Lisboètes : il faudrait pouvoir connaître les pratiques de la haute société, qu'il s'agisse des interprétations chantées au piano en privé ou dans les salons mondains, ou encore les concerts de musiciens dans les palais ; les pratiques domestiques et publiques des classes moyennes ; celles du peuple, interprétant des chansons de tradition orale et des poèmes d'almanachs en famille, au travail, dans la rue, ou lors des fêtes collectives. Mais même en l'absence d'informations précises sur ces pratiques<sup>501</sup>, les traces que sont ces supports imprimés nous indiquent tout de même que le fado est chanté par différents groupes sociaux dans des versions diversifiées et différemment codifiées, des plus populaires aux plus érudites, et qu'il bénéficie dès le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle d'un public élargi, d'une plus grande reconnaissance sociale, et d'une attention accrue de la part des intellectuels et des industries culturelles. La chanson s'impose aux oreilles et aux yeux de toute la ville. Il faut souligner la propension de ce genre à traverser différentes classes sociales de la capitale et différents styles – Nery parle d'une « transversalité générique » de la chanson. Néanmoins, cette « transversalité » sociale n'est pas propre au fado, les chansons dites rurales, par exemple, subissent le même genre de réajustements selon les publics et les supports, des veillées familiales aux recueils onéreux. Ce qui distingue le

---

<sup>501</sup> L'ouvrage de Rui Vieira Nery (2004) propose la meilleure synthèse sur ces pratiques des élites dans le dernier tiers du siècle. Quand aux pratiques populaires, il nous semble, encore une fois, y avoir un réel défaut sur ce point dans l'état actuel des recherches.

fado, finalement, c'est la façon dont il en vient à dominer les autres pratiques chantées et à devenir l'emblème de la chanson lisboète, de la culture urbaine, et même, nous le verrons, de la chanson nationale.

## **b. Les pratiques de fado dans la ville**

Nous avons néanmoins tenté de reconstituer ces pratiques populaires lisboètes en rassemblant les « indices » donnés parfois négligemment ou mis à profit d'analyses divergentes dans les sources et les monographies sur le fado. Comme l'a remarqué Paulo Lima, le prolétariat urbain et ce qui est identifié plus généralement à l'époque comme le « bas peuple » urbain, couvrant un spectre allant des vagabonds et des marginaux aux petits artisans, est un groupe social souvent méconnu et, paradoxalement, négligé dans les recherches sur les premières pratiques de fado. Les historiens mentionnent, parfois en passant, des espaces de sociabilité de plus en plus nombreux et variés où le fado est communément chanté dans le dernier quart du siècle.

### ▪ **Spectacles tauromachiques, sorties champêtres, fêtes populaires**

Pinto de Carvalho mentionne des pratiques de fado associées aux événements tauromachiques, les *touradas* (course de taureaux dans l'arène) et les *esperas de toiros* (attente des taureaux qui sont acheminés des campagnes avoisinantes jusqu'à l'arène la nuit précédant la corrida), rituels incontournables de la société lisboète et qui réunissent tous les secteurs sociaux<sup>502</sup>. D'après lui, durant les nuits d'attente des taureaux, le public déjà installé dans l'arène de Campo Pequeno chante le fado. Il mentionne aussi des sessions d'improvisation et de chant qui rassemblent des nobles de la « bohème » lisboète et des chanteurs et chanteuses des classes populaires après la course, durant lesquelles le fado est chanté et accompagné à la guitare jusqu'au matin. Il cite des noms de chanteuses, mais reste très allusif et ne cite aucune source, orale ou écrite<sup>503</sup>. Sa description est romancée et donne peu de détails<sup>504</sup>.

---

<sup>502</sup> À ce sujet, Agnès Pellerin suggère que les *touradas* réunissent la noblesse et le peuple sans les mélanger : « la noblesse et le peuple se côtoient de près, tout en continuant de s'exclure ». Dans Pellerin : 2009 : 46.

<sup>503</sup> Pinto de Carvalho : [1903] 2003 : 46-47. A. Pellerin ajoute que durant les *esperas*, tours de chant qui ont lieu pendant le moment qui précède l'arrivée des taureaux dans l'arène, les événements épiques des *touradas*, les craintes et espoirs concernant celle à venir, sont chantés. Après la course, la nuit sert à « prolonger encore les exploits, les peurs partagées », faire l'éloge d'un cavalier ou d'un cheval. Elle parle d'une « tradition du fado

Les citadins chantent aussi beaucoup lors des fêtes champêtres dans les *hortas*, les jardins maraîchers limitrophes. Banquets de la haute société, sorties de nobles et d'artistes de la « bohème » accompagnés de courtisanes, ou pique-niques ouvriers, P. de Carvalho mentionne tous types de groupes sociaux. Des chanteurs animent les tablées des *retiros*, auberges situées dans les campagnes alentours, au-delà des faubourgs<sup>505</sup>. P. de Carvalho cite plusieurs noms de lieux<sup>506</sup>, par exemple des sessions mémorables au *Retiro dos Pacatos* à la fin du siècle<sup>507</sup>. Pinto de Carvalho se préoccupe peu finalement d'établir une typologie des espaces de pratique ou de décrire les performances : il répertorie des noms de chanteurs et de lieux – donnant lieu à de longues listes – et transcrit ou reproduit des textes. Son but semble avoir été de conserver une mémoire des *fadistas* et de leurs paroles Mais ce faisant il fait allusion à ces différents lieux, que les historiens du fado ont figé en lieux « types » par la suite<sup>508</sup>.

Enfin, la population lisboète chante le fado à l'occasion des fêtes populaires liées au calendrier liturgique, comme les fêtes des saints qui donnent lieu à des processions religieuses mais aussi à des bals et des sessions de chant. Il est également intégré au répertoire chanté des fêtes du carnaval et des *cegadas*, représentation théâtrales improvisées dans les rues de Lisbonne par des troupes amateurs<sup>509</sup>.

#### ▪ De l'usine à la taverne : le fado des ouvriers

Pinto de Carvalho cite pêle-mêle des noms de chanteurs et de lieux et ne développe pas davantage, mais ce faisant, il donne quelques détails qui font entrevoir une pratique importante du chant, et en particulier du fado, dans les lieux de vie du peuple de la capitale. Il

---

tauromachique ». Mais elle ne précise pas ses sources et il est difficile de savoir de quand date cette tradition. Voir Pellerin : 2009 : 46-47.

<sup>504</sup> Ce sont en fait des paroles de fado bien postérieures qui servent de source à Pinto de Carvalho, ce qui est évidemment problématique.

<sup>505</sup> Fêtes campagnardes également mentionnées par Nery : 2004 : 123. D'après Pinto de Carvalho, le fado y remplace la *modinha* à partir de 1846, mais cette affirmation n'est appuyée par aucune source. Voir Pinto de Carvalho : 2003 : 45.

<sup>506</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 45.

<sup>507</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 210.

<sup>508</sup> Le fado chantée dans les *corridas* et *hortas* est en effet devenu un lieu commun servant à illustrer la conjonction précoce entre classes populaires et élites bohèmes dans les pratiques de fado. Voir par exemple le texte du Musée du Fado cité dans la le chapitre 1.

<sup>509</sup> Sur ce point et sur la « base populaire élargie » des pratiques de fado entre 1860 et 1900 voir Nery : 2004 : 124-126.

mentionne par exemple une joute mémorable qui s'est déroulée dans une fabrique de tissu à Sacavém, une zone ouvrière périphérique située sur la rive du Tage ; ou encore l'organisation d'une joute ayant duré huit jours à *Quinta da Pimenteira*, dont certains chanteurs étaient payés et nourris pour l'occasion<sup>510</sup> ; des joutes dans le *Café da Quitéria*, à Arroios, un quartier du nord-est de la ville ; une gargote (*casa de pasto*) d'Alcântara, faubourg de l'Ouest de la ville, dont les habitués chantent le fado<sup>511</sup> ; la cour d'une charcuterie d'Alcântara, où avaient lieu de fréquentes « sessions de *fado*<sup>512</sup> ». Plus près du centre, il nomme des estaminets et des cafés des quartiers populaires situés près du fleuve et autour du marché<sup>513</sup>. Ce sont les ouvriers, les artisans et l'ensemble de la population qui fréquente ces lieux qui chantent ou écoutent des fados dans les cafés, gargotes et guinguettes du centre et des faubourgs. Nous trouvons finalement au gré des listes de Pinto de Carvalho des pratiques de fado inscrites dans le quotidien ouvrier lisboète.

Les tavernes sont des lieux de sociabilité où depuis longtemps les habitués chantent et jouent de la musique, et là aussi le fado vient occuper une place importante dans les répertoires dans la seconde moitié du siècle. Pinto de Carvalho fait constamment allusion à des tavernes de la Mouraria, un des quartiers populaires de Lisbonne, où ont lieu régulièrement des sessions informelles de fado, mais sans donner de détails. Comme le précise Nery, il y a un ensemble important de tavernes et de gargotes dans les quartiers populaires et les faubourgs de Lisbonne, qui constituent un lieu de rencontre central dans le quotidien des hommes des classes populaires, non seulement des citadins, mais de tous ceux dont les activités sont polarisées par la ville, et qui entrent et sortent tous les jours, comme les maraîchers et les ouvriers agricoles.

José Alberto Sardinha donne des informations complémentaires sur les pratiques de fado dans les tavernes. Il se réfère au livre de Victor Machado, *Ídolos do Fado* (1937) où ce dernier mentionne de nombreuses tavernes et *retiros* (auberges des jardins maraîchers) de Lisbonne dans lesquelles le fado est chanté par des « amateurs » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il cite par exemple un maçon, chanteur de fado notoire vers 1885-1895, que Machado qualifie de « relique du fado », qui chantait au *Café Refilão* de la Mouraria en étant accompagné au

---

<sup>510</sup> Pinto de Carvalho : [1903] 2003 : 199.

<sup>511</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 196.

<sup>512</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 199.

<sup>513</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 259.



piano<sup>514</sup>. Nous avons ici l'indice d'une réalité irrégulière, discontinue, résistant aux typologies figées : un fado ouvrier accompagné au piano dans une taverne de la Mouraria. Carolina Michaelis de Vasconcelos mentionne de son côté une tradition de chants grivois dans les tavernes (dits *tabernarios*, « de tavernes » ou « à boire », mot qui a fini par signifier « grossiers »), les maisons de jeu et les auberges de la périphérie et des *retiros*<sup>515</sup>, où se rendent des hommes de toutes sortes pour boire, jouer de la musique et chanter<sup>516</sup>.

#### ▪ Les marginaux, en marge des études

Au fil des anecdotes Pinto de Carvalho laisse également entrevoir un ensemble de pratiques plus directement reliées à des groupes et des espaces marginalisés de la capitale dans le dernier tiers du siècle. À travers des figures de chanteurs et de chanteuses affleurent des pratiques de fado dans des quartiers de criminalité et de prostitution et par des hommes et femmes socialement marginalisés. Il mentionne par exemple « Le Petit Bossu de la Mouraria » (*O Marrequinho da Mouraria*), « un monsieur personne, un gamin bossu » (*um zé ninguém, um pilrete giboso*), qui avait « l'air lugubre de quelqu'un qui suit son propre enterrement » (*o ar lúgubre de seguir o seu próprio enterro*) mais qui chantait bien le fado. Il fallait aller le chercher par le col pour l'emmenager dans les tavernes, afin d'entendre sa voix « grisâtre comme de la cendre qui tombe » (*pardacenta como cinza que cai*). P. de Carvalho cite un quatrain attribué à ce chanteur (sans citer sa source)<sup>517</sup>. Juste en dessous, il mentionne un autre chanteur réputé, José de l'Alfama (*O Josézinho de Alfama*) – l'Alfama est également un quartier populaire de Lisbonne –, un maçon « envoyé au bagne pour avoir tué un galicien dans la Rue da Prata ». Quand il était incarcéré dans la prison du Limoeiro il continuait à chanter dans sa cellule<sup>518</sup>. En fait, partant de la certitude que le fado est chanté par les voyous et les prostituées de Lisbonne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Pinto de Carvalho s'intéresse à ces pratiques et se tourne vers les « basses classes » pour écrire et s'informer à leur sujet en 1903.

---

<sup>514</sup> Victor Machado, *Ídolos do fado*, 1937, cité dans José Alberto Sardinha, *A Origem do Fado*, Vila Verde : Tradisom, 2010, p. 340.

<sup>515</sup> Carolina Michaelis de Vasconcelos. Citée dans Sardinha : 2010 : 340. Elle les qualifie d'« obscènes ».

<sup>516</sup> Sardinha a quant à lui consulté les archives policières de *Torre do Tombo* et cite de nombreuses traces de pratiques régulières de chansons dans les tavernes populaires. Voir Sardinha : 2010 : 341.

<sup>517</sup> *Agradeço aos senhores / Todo o bem que estão fazendo, / Já que não posso pagar-lho / Paciência, fico devendo* ». Traduisible ainsi : « Je remercie ces messieurs / Pour tout le bien qu'ils font / Vu que je ne peux pas les payer / Patience, je leur reste obligé », *devendo* signifiant à la fois « endetté » et « obligé ». Pinto de Carvalho : 2003 : 213.

<sup>518</sup> *Ibid.*

Il élabore, à partir de romans, de chroniques, de faits divers et d'une mémoire orale, une mémoire du fado des marginaux. Cette tentative a été ensuite biaisée par la volonté d'y lire un document sur le « premier » fado. En réalité, les pratiques des tavernes de la Mouraria et des cafés de l'Alfama que répertorie P. de Carvalho concernent très majoritairement la période qui s'étend de 1860 à 1903 (elles sont trop vaguement mentionnées avant 1860), témoignant d'une pratique importante dans les basses classes après la seconde moitié du siècle, autrement dit, en même temps que les autres classes sociales. En conséquence, s'il est réducteur, comme nous l'avons vu, de limiter les premières pratiques de fado aux « classes dangereuses » en 1840, il est tout aussi réducteur de les limiter aux classes moyennes et supérieures à partir de 1860. Le fado semble être adopté peu ou prou en même temps dans toutes les classes, y compris par les hommes et femmes de la capitale les plus marginalisés et mal considérés. Ses informations remontent à 1860 : il insère une rupture en 1860, et précise que c'est à partir de là qu'il a pu saisir des noms de « fadistes de renom » dont il cite noms et surnoms ainsi que la profession et quelques détails, comme ici :

Le premier parmi ses pairs était *Pau Real* (« Bâton Royal ») – quasiment un professeur de fadistographie. Il fut assassiné traîtreusement par « Le Petit Galicien » (*O Chico Galeguinho*) dans la taverne de Balbina – une quadragénaire très fraîche – située au coin de la Rue Atalaia et de la Travessa dos Fiéis de Deus (dans le Bairro Alto), où avaient lieu de grandes soirées de chant fado. La raison du crime fut une querelle qu'ils eurent tous deux dans la gargote de Mosqueira dans la Rue Gáveas après une course de taureaux. L'assassin fut banni, mais il s'échappa et revint à Lisbonne dans un navire de guerre américain<sup>519</sup>.

Pinto de Carvalho tient ses informations des faits-divers et de la rumeur. Il précise en note :

*Pau Real* était le fils de la noire Henriqueta, vendeuse de moules et dame à la picaresque cour de la reine du Congo. Il était *fadista* selon les règles *fadistas* les plus rigoureuses. Le *Jornal do Comércio* (Journal du Commerce) du 28 août 1862 annonçait : "Aujourd'hui, à six heures de l'après-midi, le *fadista* surnommé *Pau Real*, rendu célèbre par diverses larcins plus ou moins graves, a donné, dans la *Travessa dos Fiéis de Deus*, deux coups de couteau à une femme de mauvaise vie, nommée Maria Balbina"<sup>520</sup>.

---

<sup>519</sup> « *O primeiro entre os seus pares era o Pau Real – quase um professor de fadistografia. Foi morto à falsa fé pelo Chico Galeguinho na taberna da Balbina – uma quarentona muito frescal – sita na Rua da Atalaia, à esquina da Travessa dos Fiéis de Deus, onde se realizavam grandes descantes de fado. O crime proveio de um desaguisado que ambos tiveram na casa de pasto do Mosqueira na Rua das Gáveas, depois de uma espera de toiros. O assassino foi degredado, mas escapuliu-se do degredo e ainda voltou a Lisboa num navio de guerra americano.* » Pinto de Carvalho : [1903] 2003 : 59.

<sup>520</sup> « *O Pau Real era filho da preta Henriqueta, vendedora de mexilhão e dama da corte picaresca da rainha do Congo. Fadistava de acordo com os mais rigorosos cânones fadistas. O Jornal do Comércio de 28 de Agosto de 1862 noticiava : “Hoje, às seis horas da tarde, o fadista por alcunha o Pau Real, muito conhecido por diversas tropelias mais o menos graves, deu, na Travessa dos Fidéis de Deus, duas facadas em uma mulher de má vida, chamada Maria Balbina.”* » Pinto de Carvalho : 2003 : 59.

Nous retrouvons dans le fait divers de 1862 cité par Pinto de Carvalho la mention *mulher de má vida* (« femme de mauvaise vie ») pour désigner une femme fréquentant les tapis-francs, et celle de *fadista* pour désigner le criminel, terme que Pinto de Carvalho interprète à contresens en y trouvant une référence à un chanteur de fado. Dès lors un doute est permis sur la fiabilité de ses descriptions, sans que cela remette nécessairement en cause l'intégralité des informations rapportées. Pau Real est un *fadista*, un voyou criminel, mais cela n'implique pas nécessairement qu'il était passionné de fado, comme le suggère P. de Carvalho.

Ajoutons que parmi les tavernes des quartiers populaires que cite J. A. Sardinha, où les habitués chantent diverses sortes de chansons, et notamment des fados, certaines semblent appartenir à la sphère des tavernes malfamées, fréquentées par des prostituées et régulièrement inspectées par la police. Les rapports de police consultés par Sardinha rapportent des irrévérences et des désordres. Durant la Régénération, la censure interdit les chants libéraux, toute personne suspecte de chanter des paroles contestataires peut encourir des peines de prison. Ces rapports indiquent que des chants et danses sont pratiqués dans les prisons, et que progressivement, le fado est intégré à ces pratiques<sup>521</sup>.

### **c. Le triomphe du « fado » dans la revue théâtrale**

Le genre théâtral de la Revue (*revista*) revêt une importance de premier plan dans la culture populaire lisboète de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>522</sup>. La première pièce, *Lisboa no Ano de 1850* (*Lisbonne en 1850*) est donnée en 1851 au théâtre du *Ginásio* et remporte un grand succès, gardée à l'affiche durant plus d'un mois et reprise pendant le Carnaval<sup>523</sup>. Ce genre comique associe musique, chansons, numéros dansés et sketches et fait la satire du monde contemporain et de l'actualité politique, avec des allusions érotiques et grivoises. Il attire un très large public et est l'objet de critiques virulentes qui l'accusent d'être un spectacle vulgaire. La première revue dont le texte est publié est *Fossilismo e Progresso* (*Fossilisme et Progrès*) de Manuel Roussado, représentée en 1856 au théâtre du *Ginásio*, pièce qui fait une critique politique et sociale virulente en reprenant la recette du spectacle

---

<sup>521</sup> Sardinha : 2010 : 341-344.

<sup>522</sup> Sur le *teatro de revista* et son importance dans la culture populaire lisboète, voir Simon Berjeaut, *Le théâtre de Revista (1851-2005)*, Paris : L'Harmattan, 2005. L'auteur confirme le succès inédit de ce genre « importé de France » au Portugal, qui y trouva « une résonance comme nul part ailleurs, et connu à Lisbonne une vogue phénoménale jusqu'à l'avènement de la république en 1910, en dépit des premières censures (...) ». Berjeaut : 2005 : introduction (sans pagination, consulté en édition numérique).

<sup>523</sup> Berjeaut : 2005 : première partie.

précédent : un registre satirique et de nombreuses allusions grivoises. À la fin des années 1860 le dramaturge António de Sousa Bastos écrit ses premières pièces et devient le « maître incontesté de la *Revista* « à la portugaise » pendant près de trente ans<sup>524</sup> ». Il invente deux rôles qui deviennent des rôles types de ce genre, le compère et la commère (appelés *compadre* et *comadre*), personnages dont les caractéristiques sont spécifiques à la culture lisboète mais dont les rôles stéréotypés sont identiques aux *compadres* et *comadres* du théâtre de *revista* de Buenos Aires à une époque rapprochée, et de la commère et du compère de la revue de music-hall français.

En 1869 la pièce *Ditoso Fado (Heureux Sort)*<sup>525</sup> de Manuel Roussado est donnée au Théâtre Trindade avec les acteurs vedettes Rosa Damasceno et Taborda. Cette pièce est un triomphe, elle est remise à l’affiche du Trindade puis effectue une tournée nationale en 1873. D’après Rui Vieira Nery, cette pièce marque l’entrée du fado dans la revue théâtrale portugaise. Pour Nery il était en effet inévitable que ce théâtre populaire, dans son ambition pittoresque de représenter la réalité de la ville, s’empare de cette nouvelle réalité lisboète qu’est le fado<sup>526</sup>. Un extrait du dialogue entre les deux acteurs principaux est cité par Pinto de Carvalho et Nery. Ils ne précisent pas s’il s’agit d’un dialogue chanté, mais Nery signale que les chansons sont interprétées par les acteurs sur scène – ce n’est qu’au XX<sup>e</sup> siècle que des musiciens et des chanteurs montent sur scène pour prendre en charge les parties chantées<sup>527</sup>. On peut dès lors supposer qu’il s’agit d’un dialogue chanté en duo par les acteurs :

ROSA DAMANESCO :

Quando pego na guitarra,	Quand je joue de la guitare
Sinto logo o quer que é	Je sens ce petit rien
Que me fala ao coração	Qui parle à mon cœur
E me faz pular o pé.	Et fait sautiller mon pied

TABORDA :

Eu p’lo fado sou lamecha,	Moi avec le fado je suis sentimental,
Não está mais na minha mão,	C’est plus fort que moi,
Quizera ouvi-lo cantar	Je voudrais l’entendre chanter
A toda a lusa nação <sup>528</sup> .	Par toute la nation lusitane.

<sup>524</sup> Berjeaut : 2005 : première partie. António de Sousa Bastos collabore avec le dessinateur Rafael Bordalo Pinheiro, caricaturiste connu pour ses représentations de *fadistas*.

<sup>525</sup> Ce titre joue avec le sens de *fado*, « triste sort », tel que l’a rappelé J. A. Sardinha (voir *supra*). En 1872 Castro Soromenho présente une réplique à cette pièce intitulée cette fois *Triste Fado (Triste Sort)*.

<sup>526</sup> Nery : 2004 : 104.

<sup>527</sup> Nery : 2004 : 105.

<sup>528</sup> Cité dans Carvalho : [1903] 2003 : 279-280 et Nery : 2004 : 104.

Le dialogue est composé de quatrains heptasyllabiques caractéristiques de la chanson populaire. Mais il s'agit moins de chanter le fado que de parler du fado. En effet le fado est thématiqué : la pièce donne à entendre (et à voir) un fado scénique qui objective le fado. Une certaine image du fado est ainsi projetée sur scène. La musique est associée au corps, elle incite au mouvement, peut-être à la danse (le son de la guitare fait « sautiller » le pied de la femme), mais aussi aux sentiments (le « cœur » de la femme est touché et l'homme entretient un rapport « sentimental » au fado). La tonalité est à la fois piquante (la femme est stimulée) et sentimentale. Le fado est l'objet des éloges des deux personnages, mais en outre, le vers patriotique chanté par le personnage masculin – selon une répartition genrée du dialogue – traduit le projet politique d'un genre national, identitaire, qui serait capable de souder la nation (chanté par « toute la nation lusitane » *i.e.* « portugaise »).

J. A. Sardinha a relevé la présence du fado sur la scène du théâtre de *revista* dans une pièce antérieure à celle-ci, une revue de 1857 intitulée *Fidagos de Tigre*, parodie de mélodrame. L'auteur a relevé un passage chanté sur un air d'opéra où il est fait référence au fado en tant que chanson qui « console »<sup>529</sup>. D'après Sardinha, l'orchestre attaque alors un « fado » que le personnage de l'Infante et un certain Pedro dansent en le « battant à la façon des *fadistas* du Bairro Alto ». La scène est parodique et, on s'en doute, particulièrement subversive. Le fado est donc mis, cette fois-ci, au service d'un jeu burlesque. Un lundum est également joué avec l'indication, cette fois, « à la façon des gens du Brésil ». Le théâtre véhicule de la sorte toute une série de stéréotypes, sur lesquels nous reviendrons, qui projettent à chaque fois une certaine image des genres représentés, mise au service d'effets comiques ou pittoresques. Ici le lundum – chanson qui, comme nous l'avons dit, est chantée dans les salons lisboètes du milieu du siècle – doit être joué, comme l'indiquent les didascalies citées par Sardinha, « dans un rythme nonchalant et languissant » (*com andamento vagaroso e languido*) – c'est un « lundum des Noirs »<sup>530</sup>. Notons qu'à la fin de la pièce, l'orchestre joue successivement un fado, une polka, et un tango de la zarzuela<sup>531</sup> espagnole *El joven Telémaco*. Une série de genres à la mode concluent ainsi la pièce. Les personnages se lancent dans une « danse furieuse »<sup>532</sup>. Pour Sardinha, la présence du fado dans cette pièce burlesque atteste de son importance dans la culture locale déjà en 1850.

---

<sup>529</sup> Sardinha : 2010 : 347.

<sup>530</sup> *Ibid.*

<sup>531</sup> Pour alléger, nous écrivons le mot « zarzuela » sans italique.

<sup>532</sup> *Ibid.*

#### **d. Une chanson lisboète, urbaine et nationale**

L'une des questions qui oppose les intellectuels de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est de déterminer s'il s'agit d'une chanson spécifiquement lisboète, spécifiquement urbaine, ou commune à l'ensemble du territoire. Pour le musicologue Ernesto Vieira, dans son *Diccionario Musical* de 1890, le fado est une « chanson des rues », autrement dit une chanson populaire urbaine (*cantiga das ruas*), qui n'est « populaire qu'à Lisbonne »<sup>533</sup>. Mais des éditions de fados sont publiées à Porto et à Coimbra, et dans les chansonniers, des « fados » sont attribués à Lisbonne mais aussi aux villes de Porto, de Figueira da Foz et de Coimbra. Il y a en effet une tradition importante de « fados » chantés par les étudiants de l'université de Coimbra dans la seconde moitié du siècle<sup>534</sup>. Plusieurs folkloristes incluent des fados dans les chansonniers nationaux. En outre, la comparaison avec d'autres genres recueillis dans les chansonniers montre que le fado n'est pas nettement différencié d'autres chansons urbaines et rurales de l'époque d'un point de vue formel, et que les textes s'échangent d'une tradition à une autre. La question est poussée à son comble par les premiers historiens du fado, Pinto de Carvalho et Alberto Pimentel, en 1903 et 1904. Ces deux auteurs défendent une identité exclusivement lisboète du fado, tout en l'érigeant en chanson nationale. Les intellectuels de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> réussissent le pari de conjuguer une image spécifiquement urbaine du fado, et d'en faire l'emblème de la nation, comme nous l'avons vu sur la scène de la *revista*. Les auteurs de chansonniers sont les principaux acteurs de cette conjonction. Elle fait encore aujourd'hui débat chez les spécialistes, opposant Rui Vieira Nery, défenseur d'un fado d'abord exclusivement lisboète, territorialisé dans les bas-fonds urbains, et José Alberto Sardinha, défenseur d'un fado d'abord rural et régional, et approprié seulement dans un second temps par la population urbaine.

##### **▪ Les chanteurs itinérants, colporteurs de fados sur le territoire**

Tandis que Rui Vieira Nery montre que le fado s'inscrit dans les pratiques domestiques et quotidiennes de différents groupes urbains, José Alberto Sardinha, dans son ouvrage *A Origem do Fado*<sup>535</sup>, défend l'importance cruciale jouée par les musiciens itinérants

---

<sup>533</sup> Cité par Nery : 2004 : 53.

<sup>534</sup> Voir le chapitre consacré dans Nery : 2004. Voir aussi Castelo-Branco : 1997.

<sup>535</sup> Sardinha : 2010. José Alberto Sardinha présente un grand nombre d'archives de chansons de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

dans la transmission et la diffusion du fado au XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'« âge de l'enregistrement »<sup>536</sup>. Il conteste, à sa manière, le récit de l'invention du fado dans les bas-fonds de la ville. À travers les musiciens itinérants, des chansons sont « dispersées » dans la ville, dans la région mais aussi dans l'ensemble du pays, et les fados circulent entre Lisbonne et les autres centres urbains, et entre les villes et les campagnes du pays. Sardinha identifie deux modes de transmission : par le chant échangé contre une pièce, et par l'imprimé vendu sur une feuille volante. Nery concorde sur ce point : il évoque rapidement les musiciens aveugles et les mendiants qui chantent dans les rues des quartiers populaires, seuls ou accompagnés d'un joueur de guitare ou de violon, et vendent parfois une feuille volante (*folha solta*) comportant les vers qu'ils ont chantés<sup>537</sup>. Sardinha ajoute que les musiciens ambulants chantent dans les corridas, les fêtes populaires (*romarias*), les processions religieuses, les foires et les marchés, mais aussi et surtout dans les tavernes et les cafés, où les accueille un public relativement stable, d'après Sardinha<sup>538</sup>. À Lisbonne les musiciens itinérants se mêlent ainsi à d'autres chanteurs, chanteuses et musiciens de la ville et des faubourgs. Sardinha, dans *A Origem do Fado*, cherche à démontrer que le fado portugais prolonge une longue tradition de chansons itinérantes dans tout le pays. Mais une question nous semble rester irrésolue, celle de savoir à quel point les chanteurs ambulants de Lisbonne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont itinérants.

Ce faisant, Sardinha conteste l'opposition entre ville et campagne qui sous-tend, d'après lui, l'argument d'une territorialisation du fado dans la capitale et d'une séparation entre les pratiques urbaines de la capitale industrielle et les traditions rurales. Il décrit, documents à l'appui, l'ambiance rurale – il la rend presque bucolique – de Lisbonne au XIX<sup>e</sup> siècle, l'intrication entre activités rurales, activités urbaines et activités du port, la cohabitation et la collaboration quotidienne entre travailleurs urbains, pêcheurs, fermiers et paysans, les frontières poreuses entre la ville et la campagne environnante, la présence de troupeaux en ville, les « chèvres broutant dans la ville<sup>539</sup> ». Sardinha va plus loin et conteste radicalement l'idée d'une séparation entre culture urbaine et culture rurale au XIX<sup>e</sup> siècle : d'après ses recherches, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, il n'y a pas au Portugal de séparation

---

<sup>536</sup> Pour reprendre l'intitulé d'une des journées du colloque « La poésie hors du livre » organisé par Stéphane Hirschi, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant les 16, 17 et 18 octobre 2013 à l'Université Paris-Ouest Nanterre et à l'Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines.

<sup>537</sup> Nery : 2004 : 95.

<sup>538</sup> Sardinha : 2010 : 339.

<sup>539</sup> Sardinha : 2010 : 23.

nette entre traditions musicales populaires et traditions musicales urbaines. Les traditions populaires existent en campagne comme en ville, avec un « substrat culturel commun<sup>540</sup> ». Ce « substrat commun », cet « ensemble de coutumes et traditions populaires généralisées à tout le pays, villages, bourgs et villes »<sup>541</sup> survit selon lui à Lisbonne jusqu’au début du XX<sup>e</sup> siècle. D’après Sardinha, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup>, la capitale maintient les usages et coutumes des campagnes. Les fêtes populaires de la capitale sont en particulier un moment de grande agitation et de partage, notamment durant les *noitadas* (nocturnes). Les habitants de la ville y affluent, mais aussi le peuple des régions alentour. Les établis de boissons et de nourriture, les tenues et comportements, les chants et joutes sont très similaires, d’après lui, à certaines fêtes rurales encore en vigueur aujourd’hui au Portugal<sup>542</sup>. Sardinha montre que dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le fado est chanté lors de ces fêtes populaires lisboètes, mais aussi dans les foires, les marchés et les fêtes des campagnes limitrophes, et que les premières et les secondes ne sont pas bien différentes de nature. En outre, publics et chanteurs circulent des unes aux autres<sup>543</sup>. Sardinha déduit ainsi de son enquête que « le peuple de Lisbonne avait les mêmes traditions, les mêmes divertissements, que le reste de la population du Royaume<sup>544</sup> ». Le peuple de Lisbonne n’a pas de spécificité culturelle et le fado est aussi caractéristique de la capitale que des autres régions. C’est pour lui une pratique commune à l’ensemble du territoire national, du Nord au Sud en passant par Lisbonne. Sardinha va jusqu’à défendre qu’il n’y a pas, en fin de compte, de culture propre au peuple de la capitale, Lisbonne étant encore de 1860 à 1900 culturellement un bourg, époque pourtant considérée habituellement comme celle d’une modernisation et d’une industrialisation spécifiques de la ville<sup>545</sup>. Nous sommes bien loin alors de la théorie d’un fado propre à Lisbonne.

Il ne faut cependant pas perdre de vue l’objectif – polémique – de l’auteur dans cet ouvrage : démontrer que le fado s’inscrit dans la continuité du *romanceiro* traditionnel portugais<sup>546</sup>. Sardinha défend un autre récit des origines du fado, celui du peuple portugais et

---

<sup>540</sup> *Ibid.*

<sup>541</sup> *Um « conjunto de costumes e tradições populares generalizado a todo o país, aldeias, vilas e cidades ». Ibid.*

<sup>542</sup> *Ibid.*

<sup>543</sup> Sardinha : 2010 : 24.

<sup>544</sup> « [O] povo de Lisboa tinha as mesmas tradições, os mesmos costumes ludicos, das restantes povoações do Reino. » Sardinha : 2010 : 30.

<sup>545</sup> Thèse que nous proposerons de relativiser dans le prochain chapitre : l’industrialisation et l’urbanisation qui touchent essentiellement Lisbonne produisent une spécificité culturelle et sociale de la capitale.

<sup>546</sup> « *O Fado nasceu cantado nas ruas, feiras e romarias de todo o país pelos músicos ambulantes, entre os quais os ceguinhos da tradição popular, que, descendentes dos jograis medievais, vinham divulgando, ao longo dos*



de ses traditions séculaires, établissant une longue généalogie du fado remontant aux chansons médiévales. Pour Sardinha, le principal acteur de cette continuité des pratiques sur le territoire est donc le chanteur ambulant, passeur de traditions, colporteur de nouvelles, de poèmes et de chansons. D'après lui les études sur la chanson ont largement sous-estimé le rôle joué dans la propagation des traditions par ces « marcheurs anonymes » qui

parcouraient tout le pays du nord au sud, chantant et faisant l'aumône, écoutant ici pour chanter là-bas, propageant les faits de morts, passions, amours et crimes, les uns réels, les autres inventés pour impressionner les auditeurs<sup>547</sup>.

Ces chanteurs aveugles itinérants ont été nombreux dans tout le pays jusqu'aux années 1970. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle leur répertoire était composé de *quadras* et de *fados*, qu'ils accompagnaient à la guitare portugaise, à la guitare, et parfois, plus rarement, à l'harmonium. Lisbonne était, comme les autres villes, traversée par ces aveugles itinérants, simplement la circulation y était plus intensifiée.

Dans cette même perspective généalogique, Sardinha tente d'expliquer comment cette tradition de chansons narratives en est venue à prendre le nom de « fado ». L'accroche que les chanteurs itinérants utilisaient pour introduire leurs chants, qu'il s'agisse d'un récit de faits passionnels ou tragiques, était d'après lui une formule figée du type : « Venez écouter le triste destin (*fado*) de la petite Laurina, pour s'être fiée à ce polisson de Manel<sup>548</sup> ! », dans laquelle *fado* était employé dans son sens ancien de « destin cruel ». Il renvoie aux chansons qui s'appellent dès le 18<sup>e</sup> siècle, bien avant qu'une tradition chantée nommée *fado* n'existe, *fadinho da desgraça*, *fado de faca e alguidar*, *fado do crime e da tragédia*, *da paixão e do ciúme*<sup>549</sup>. Sardinha rappelle le sens érudit et ancien du mot « fado » : « destin, fatalité, fortune, sort » (*destino, fatalidade, fortuna, sina, fadário*). Mais surtout, le mot était passé depuis longtemps dans le langage populaire pour désigner des « épisodes » ou « histoires » ou « moments » de vie, extension d'un sens plus restreint de « dénouement, fin d'une vie », dans un sens assez proche ici de « destin ». Le mot apparaît en ce sens élargi dans des proverbes et

---

*séculos, o romanceiro tradicional, acompanhando e participando na sua evolução poética e musical até ao seu estágio final, o das canções narrativas, a que, precisamente por isso, muitos estudiosos espanhóis chamam romances de cegos ou de cordel.* » Sardinha : 2010 : 50. Il postule que « *o fado, nos seus primórdios, representou o último estágio do romanceiro tradicional.* » Il s'inscrit en ce sens dans la continuité du folkloriste T. Braga (voir ci-dessous). Sardinha : 2010 : 47.

<sup>547</sup> « [P]ercorreram todo o país de norte a sul, cantando e pedindo esmola, ouvindo aqui para cantar além, propagando casos passados de mortes, paixoes, amores e crimes, uns verdadeiros, outros inventados para impressionar o público ouvinte. » Sardinha : 2010 : 47-48.

<sup>548</sup> « *Vinde ouvir o triste fado da Laurindinha, por se ter fiado no maroto do Manel !* » Sardinha : 2010 : 48.

<sup>549</sup> Sardinha : 2010 : 50.

des poèmes anciens. C'est dans ce sens large d' « épisodes de la vie d'un personnage » que le mot « fado » aurait été appliqué aux poèmes narratifs qui racontaient justement les épisodes de la vie de personnages emblématiques du peuple comme la bergère, le paysan, le saint, l'aveugle, la religieuse, l'orphelin maltraité, le mari trahi, le crime passionnel, le soldat, l'amour interdit des jeunes amants, la mère assassine, etc<sup>550</sup>. Ainsi pour l'auteur de *L'Origine du Fado*, ce dernier est avant tout un genre poétique, un « poème » qui chante le triste sort des gens du peuple, leur *fado*. C'est le critère poétique qui le distingue en tant que genre : un poème narratif sur le destin d'un homme ou d'une femme. C'est de cette spécificité thématique qu'il tient son nom d'après l'auteur. S'il semble que les poèmes sont toujours chantés par les itinérants, ce n'est pas la musique mais les paroles qui font « fado ». Pour Sardinha c'est donc à partir du thème récurrent de ces chansons narratives qu'a été formé le nom qui les a unies en tant que genre. Il ajoute ensuite que ces « histoires de vie » étaient celles que chantaient les aveugles et autres chanteurs itinérants. C'est donc aussi un énonciateur privilégié qui les catégorise<sup>551</sup>. Nous sommes bien éloignés ici encore des poèmes « obscènes » de voyous.

Il précise que leur public était diversifié, des salons de la noblesse aux rues et tavernes des villes et des bourgs. Ils adaptaient leur répertoire « tragico-sentimental » et « ultra-romantique » dont les poèmes chantent des souffrances amoureuses, des morts tragiques et des sujets plus légers à tous types de publics. Ces chanteurs étaient marginalisés socialement tout en étant des chanteurs publics très largement entendus. Leurs chants étaient appréciés des nobles de la haute société mais aussi des habitués des tavernes et des maisons closes<sup>552</sup>. Sardinha part d'un présupposé tout aussi tributaire de l'idéologie du XIX<sup>e</sup> siècle, celui du

---

<sup>550</sup> Sardinha : 2010 : 179. Il précise qu'en l'état des recherches on ne peut pas savoir de quand exactement date cet usage du mot « fado » pour désigner les poèmes qui racontent des histoires de vie (p. 180). On peut supposer, selon lui, que cet usage a commencé à circuler dans la tradition orale, certains poèmes narratifs qui racontaient le triste sort de x, son « fado », ou les derniers épisodes de sa vie, ses ultimes « fados », ayant pu être appelés directement « fados ». Mais c'est à Braga qu'il se réfère comme première source écrite attestant de cet usage générique du mot « fado » pour désigner les chansons narratives, dans l'édition de 1867 de son *Cancioneiro*, qui inclut dans la section « *Fados e canções da rua* » plusieurs fados, comme nous allons le voir. Voir Sardinha : 2010 : 180.

<sup>551</sup> « C'est ainsi que naquit le fado. Dans la rue, dans la bouche des chanteurs ambulants, aveugles et autres mendiants, qui racontaient et chantaient les « faits divers » qui impressionnaient le plus le public et l'incitaient à rétribuer d'une aumône. Ce furent eux les premiers à chanter le fado, étant donné que les premiers fados furent, véritablement, les chansons narratives qu'ils diffusaient, obtenant une audience et une popularité importante tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. » « *E assim nasceu o fado. Na rua, na boca dos cantores ambulantes, cegos e demais mendigos, que narravam e cantavam os « casos sucedidos » que mais impressionavam o público e o levava a retribuir com uma esmola. Foram eles os primeiros a cantar o fado, já que os primeiros fados foram, verdadeiramente, as canções narrativas que eles difundiam e que tanta audiência e popularidade tiveram ao longo do séc.XIX.* » Il ajoute : « *Eram histórias de gente simple para gente simples* ». Sardinha : 2010 : 180.

<sup>552</sup> Sardinha : 2010 : 50. Voir aussi Carvalho : [1903] 2003 : 251-252 et 263.

peuple comme source des traditions nationales, et remplace un récit des origines par un autre. Son analyse reste enfermée dans une perspective généalogique consistant à replacer le fado dans une histoire continue. Replacer le fado dans la continuité de la chanson narrative et nier la distinction ville/campagne participe d'une stratégie qu'on pourrait appeler néo-folkloriste excluant la capitale moderne comme source de la tradition. Sardinha donne néanmoins des informations importantes eu égard à notre hypothèse d'une présence dispersée du fado et d'une circulation entre espaces et groupes sociaux, et non concentrée exclusivement dans les basses classes puis soudainement découvert et anobli par les élites.

Enfin, le fado n'est qu'un des chants mentionnés dans les récits de fêtes populaires lisboètes aux allures de fêtes rurales que Sardinha présente. Un des éléments qui se dégage des documents qu'il utilise, datant essentiellement des années 1900, est l'omniprésence de la musique et des chants de toutes sortes dans les fêtes populaires, irrigant les places publiques et les rues de la ville et participant à l'écologie sonore<sup>553</sup> de la capitale : des fados, des joutes chantées (*desgarradas*), des chants de processions religieuses, les chants des vendeurs ambulants (*pregões*) arpentant les rues de la ville, les chansons et danses rurales des régions d'origine. Si l'on en croit Sardinha, le fado prend certes de l'importance, mais le phénomène est à replacer dans un contexte plus général de festivités très fréquentes et d'une omniprésence du chant et de la musique dans la vie urbaine comme dans la vie rurale.

#### ▪ **Le fado, chanson sociale des ouvriers de Lisbonne et de l'Alentejo**

Paulo Lima a produit quant à lui une recherche importante visant à démontrer que le fado est stabilisé à partir des années 1860, et se généralise d'abord dans le « monde ouvrier » à Lisbonne et dans l'Alentejo<sup>554</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'après Paulo Lima, le fado est une chanson sociale qui fait partie du quotidien des ouvriers. Cette « bi-partition » entre Lisbonne et l'Alentejo s'explique selon lui par l'industrialisation agricole de la région de l'Alentejo au sud du Portugal, dont Lisbonne est la capitale économique, ce qui crée une circulation intensifiée des travailleurs, des produits agricoles et des chansons entre ces deux régions<sup>555</sup>. Pour cet auteur, c'est de cette façon que la structure musicale et poétique caractéristique du fado, la structure *mote/décima*, est fixée dans sa forme « moderne ». Il contredit donc l'idée

---

<sup>553</sup> Sur la notion d'écologie sonore ou de « milieux sonores », voir les travaux récents de Christine Guillebaud (CNRS / CREM).

<sup>554</sup> Paulo Lima, *O fado operário no Alentejo, Séculos XIX-XX*, Lisboa : Tradisom, 2004, en partic. p. 20 et 49.

<sup>555</sup> Lima : 2004 : 21.

dominante selon laquelle il s'agirait d'une forme savante appliquée par l'élite au fado lettré<sup>556</sup>. Cette nouvelle explication de la manière dont un nouveau genre appelé « fado » est stabilisé au Portugal nous intéresse ici dans la mesure où elle témoigne elle aussi de pratiques socialement transversales, éclatées géographiquement, et non restreintes à un groupe social dans un seul espace urbain.

#### ▪ **Le fado dans les chansonniers d'après 1860 : une chanson urbaine nationale**

Des chansonniers d'un autre genre succèdent à celui d'António Ribas (1858) abordé précédemment, notamment ceux du poète et folkloriste Teófilo Braga. Ce dernier a publié trois études sur la poésie populaire portugaise, du Moyen-Âge au XIX<sup>e</sup> siècle, parues en 1867 en trois volumes : la *Historia da poesia popular portugueza*, le *Cancioneiro Popular Colligido da Tradição*, et le *Romanceiro*<sup>557</sup>. Son *Chansonnier Populaire* n'est pas, comme celui de Ribas, un recueil de partitions pour piano et voix à destination des salons de la bourgeoisie, mais un recueil de « poèmes » (*poemas*). Braga ne transcrit que les textes, bien qu'il précise que la poésie populaire est presque toujours chantée par le peuple portugais, et parfois accompagnée de danses<sup>558</sup>. C'est en tant que « poésie populaire » qu'il aborde le fado, tout en précisant qu'il s'agit d'une poésie chantée. T. Braga, comme António Ribas, inscrit le fado dans la chanson populaire traditionnelle et en fait une chanson nationale.

Dans le premier ouvrage, *Historia da poesia popular portugueza*, il présente le *Fado* comme une des formes actuelles de la poésie populaire, au même titre que la *xacara*, le *solao* et la *trova*, qu'il commente tour à tour<sup>559</sup>. Il précise que ces formes se confondent du point de vue textuel, rien dans leur forme ne permet de les distinguer ; le fado n'a donc pas, pour Braga, de spécificité poétique, ce sont les différentes dénominations adoptées et la musique

---

<sup>556</sup> Lima : 2004.

<sup>557</sup> Teófilo Braga, *História da poesia popular portugueza*, Porto: Typ. Luzitana, 1867, vol. 1 [ VIII, 221 p.], vol. 2 [V, 223 p.] & vol. 3 [VIII, 216 p.] ; *Cancioneiro popular colligido da tradição*, Coimbra : Imprensa da Universidade, 1867 ; *Romanceiro geral colligido da tradição*, Coimbra : Imprensa da Universidade, 1867. Nous avons consulté l'édition réunissant les trois volumes citée en premier. Nous préciserons le numéro de volume après la date.

<sup>558</sup> Braga : 1867/1 : 75.

<sup>559</sup> Braga : 1867 /1 : 78. Dans ce volume il élabore une typologie des poésies chantées : il distingue la *cantiga* (linéaire, improvisée et collective) ; le *descante* (développement d'un sentiment, comportant un refrain, l'*estribillo*, souvent improvisé en joute) ; les rimes (*rimas* ou *toantes*, paroles rimées servant à rythmer le travail) ; la *quadra* ou *distico* (parfois allusive et piquante, mais surtout mélancolique) ; et la chanson (*canção*, qui contrairement à la *cantiga*, est individuelle, réappropriée par les différents chanteurs par le biais de variantes). Voir Braga : 1867/1 : 95

sur laquelle elles sont chantées qui les distinguent les unes des autres<sup>560</sup>. Autrement dit, pour le folkloriste, c'est la musique qui fait genre, et non le contenu poétique : « Le seul moyen de caractériser la poésie populaire est par la musique sur laquelle elle est chantée<sup>561</sup>. » Le fado en tant que poésie est donc un genre instable, dénommé de façon contingente ou en fonction de la mélodie sur lequel le texte est chanté, ce n'est pas une entité isolable ayant une histoire propre. Il est toujours en relation avec d'autres formes et d'autres genres. Braga présente le fado comme une forme poétique moderne issue de l'histoire générale de la poésie populaire portugaise et qu'il fait remonter à la poésie narrative des jongleurs médiévaux (*poesia popular jogralesca*) et à la littérature de *cordel*<sup>562</sup>. Ici encore, il substitue *in fine* une généalogie à une autre. Comme Sardinha après lui, Braga cherche à définir une poésie nationale, ayant une origine unique, qu'il appelle l'« esprit » ou le « génie » du peuple, source du folklore, ce qui motive l'élaboration de généalogies remontant aux origines du peuple concerné. Il affirme par exemple dans son introduction que « toute la versification populaire naît spontanément du génie rythmique de la langue<sup>563</sup> ». Dans la préface du second volume, le *Cancioneiro Popular*, il se réjouit de sa mission : « C'est une activité sainte que de respirer ces strophes volantes (*soltas*) que le peuple répand sur son passage<sup>564</sup> ». Mais il formule en même temps un sentiment très commun chez les élites portugaises romantiques, le désenchantement ou le sentiment d'une perte, d'une décadence de la nation. C'est pourquoi « [r]ecueillir la poésie populaire portugaise maintenant, en ce moment de transition, est comme une *bouteille à la mer* lancée lors des naufrages : pour qu'il se sache qu'exista ce peuple qui lui aussi souffrit et chanta<sup>565</sup> ».

Braga définit le « Fado » (seule forme à bénéficier d'une majuscule) comme une chanson narrative « entremêlant » des préoccupations triviales et des prescriptions morales dans une forme « douloureuse », à la fois profonde et « sans prétentions »<sup>566</sup>. Braga précise

---

<sup>560</sup> Braga : 1867/1 : 79.

<sup>561</sup> « *O unico modo de caracterisar a poesia popular é pela música com que é cantada.* » Braga : 1867/1 : 92.

<sup>562</sup> C'est en cela que Sardinha s'inscrit à la suite de Braga dans la reconstitution généalogique de la poésie populaire traditionnelle menant au fado, son « stade ultime ». Sardinha : 2010, voir ci-dessus.

<sup>563</sup> « *Toda a versificação popular nasce espontaneamente do genio rythmico da lingua.* » Braga : 1867/1 : VII.

<sup>564</sup> Braga : 1867/2 : VI.

<sup>565</sup> Braga : 1867/2 : VII. La métaphore du naufrage de ce qui pourrait être considéré comme une des premières ethnologies urgentistes portugaises, n'est pas choisie au hasard : Braga développe aussi l'idée d'une origine maritime du fado, chanté à bord des caravelles par les marins nostalgiques du pays pendant les Découvertes, origine mythique souvent évoquée dans les fados de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>566</sup> Braga : 1867/1 : 89.

également que « le rythme du chant est marqué en battant du pied, et avec des airs langoureux désinvoltes ; la danse et la poésie se combinent dans ce qui s'appelle « battre le fado »<sup>567</sup>. Dans cette première étude théorique, Braga se contente de mentionner quelques titres, que l'on retrouvera dans son chansonnier, comme le *Fado do Marujo* (« Fado du Matelot »), le *Fado da Severa* (« Fado de Severa »), le *Fado do Soldado* (« Fado du Soldat ») et le *Fado do Degradado* (« Fado du Disgracié »)<sup>568</sup>.

C'est dans le second volume, le *Cancioneiro Popular*, qu'il transcrit les paroles de ces poèmes chantés. Braga indique qu'il a recueillis les chansons à Coimbra, Porto, Lisbonne et dans l'Algarve : on retrouve ici le folkloriste en quête, ou plutôt, en plein processus de fabrication d'un répertoire national. La première section de son recueil est dédiée à la poésie médiévale, et contient plusieurs chants religieux. La seconde est intitulée *Sylva de Cantigas Soltas* (« Mélange de Chansons Volantes ») et présente une très longue suite de quatrains autonomes, dont plusieurs seront classés comme des fados dans d'autres recueils, comme chez Pinto de Carvalho (1903) et Pimentel (1904) : les frontières sont poreuses, ici encore, et la ressemblance formelle des poèmes entre eux permet la réappropriation de *quadras* d'un genre à un autre.

La troisième section est dédiée à la chanson urbaine, intitulée *Fados et canções da rua* (« Fados et chansons des rues »), la périphrase chanson « des rues » servant couramment à désigner la chanson urbaine populaire<sup>569</sup>. Les textes sont présentés sous la forme de quatrains autonomes (*quadras soltas*) ou de poèmes plus longs bornés par un titre. Notons que T. Braga fait alterner les dénominations chanson (*cantiga*) et poésie (*poesia*) pour désigner les fados. Le fado est donc associé à la chanson urbaine, et c'est en tant que telle qu'il est intégré dans le répertoire national. Ces fados sont pour la plupart attribués à la ville de Coimbra : le *Fado da Severa* est sous-titré « Version de Coimbra », de même que le *Fado do Marujo*, la *Canção do Marinheiro* et *A vida do marinheiro*. Le substantif « version » suppose que ces chansons sont connues ailleurs, et que chaque ville ou région produit des variantes, idée qu'il a développée dans le premier recueil. D'autres chansons de la section sont associées à des régions, comme

---

<sup>567</sup> « O ritmo do canto é notado com o bater do pé e com desenvolvos requiebro ; a dança e a poesia auxiliam-se no que se chama bater o fado. » Braga : 1867/1 : 89-90. C'est dans ce passage que T. Braga inscrit la poésie fado dans la continuité de la chanson de geste médiévale, et qu'il suggère que le genre tient son nom *fado* de sa dimension narrative et plaintive. C'est sur ce passage que s'appuie A. Sardinha pour défendre sa thèse similaire.

<sup>568</sup> Braga : 1867/1 : 89.

<sup>569</sup> Braga : 1867/2 : 135-152. La quatrième section s'intitule *Fastos do anno e Orações* ; la cinquième *Prophecias Nacionaes* ; la sixième et dernière, *Aphorismes poeticos da lavoura*, dédiée aux chants de labour.

la *Canção da Engeitada*, « Version de l'Algarve » et *O Frade*, « Version de la Beira-Baixa ». Braga inclut également des chansons qu'il associe à Lisbonne, mais qui ne sont pas identifiées comme des fados, comme les *Cantigas de levantar ferro (Versão de Lisboa)*, dont la structure binaire fait alterner une voix de soliste et des réponses du chœur, ce qui les distingue de la forme du quatrain habituelle. Enfin, il inclut quelques quatrains « locaux » (*Locaes*) et un ensemble de trois quatrains, titré *Fadistas*<sup>570</sup>. Les *Fados* sont recueillis dans diverses régions, mais pas à Lisbonne ; et les chansons de Lisbonne ne sont pas des fados. Par ailleurs ce genre semble circuler entre Lisbonne et Coimbra, comme le « Fado de Severa », dont les paroles sont ancrées à Lisbonne mais qu'il transcrit (ou reproduit, voir *supra*) dans une « version de Coimbra », ou des fados de Coimbra que nous avons trouvés sous une forme identique dans d'autres chansonniers, mais attribués à Lisbonne<sup>571</sup>. Ici encore, la porosité et les échanges dominent.

En somme, il faut convenir qu'il n'y a pas d'exclusivité entre Lisbonne et le fado : il s'agit d'une chanson populaire répandue dans tout le pays déjà en 1867. Les frontières entre les traditions sont en outre perméables, la perméabilité entre *fado* et *cantigas soltas* invite à considérer que le fado n'est pas différencié au niveau poétique des autres chansons populaires, comme l'explique Braga lui-même. Nous retrouvons toutefois dans les textes que Braga identifie comme des fados les caractéristiques qu'il a exposées dans son *Historia da Poesia Portuguesa* : dans le « Fado de Severa »<sup>572</sup>, le « Fado du Matelot », la « Chanson du Marin », « La vie du Marin », la « Chanson de l'Orpheline », « Le Frère » et la série des *Fadistas*, les personnages sont tous des figures emblématiques du peuple. Les chansons sont des lamentations sur leur « triste sort » (leur *fado*), et les sujets sont « vulgaires » c'est-à-dire qu'ils portent sur le quotidien du peuple, sujets « bas » par opposition aux sujets « nobles » de la poésie savante comme la chanson narrative et héroïque et la chanson amoureuse<sup>573</sup>. Le langage est simple, prosaïque, avec un registre parfois burlesque, et faisant pour certains succéder, par des ruptures de ton, le grotesque et la mélancolie. Les vers sont écrits en

---

<sup>570</sup> Cette section comprend également une *Estudantina (Cantigas de Coimbra)* et, étonnamment, une *Canção do lavrador (Versão da Beira alta)*, « Chanson du laboureur » dont on ne sait pas s'il s'agit pour Braga d'un Fado ou d'une chanson des rues.

<sup>571</sup> Notamment dans le chansonnier de Cesar de Neves. Voir ci-dessous.

<sup>572</sup> Précisons que Braga reproduit ce *Fado da Severa* tel qu'il a été écrit par un poète portugais, Sousa de Casação, et qu'il ne s'agit pas de la transcription d'une « version » orale à Coimbra. Ce genre de procédé est commun dans les chansonniers de l'époque, qui reproduisent aussi fréquemment des chansons de théâtre ou des poèmes écrits adossés à une mélodie de facture « populaire ».

<sup>573</sup>

*redondilha maior*<sup>574</sup>, la forme utilisée dans toute la poésie et la chanson traditionnelles portugaises. Néanmoins, il fait préciser que ces caractéristiques ne sont pas propres au fado et s'appliquent aussi bien à d'autres chansons : nous trouvons des récits de « tristes sorts », des personnages populaires, parfois déçus et marginaux, ainsi que des allusions grivoises et des ruptures de ton dans des textes qui ne sont pas classés comme des fados. Par exemple les quatrains autonomes simplement titrés « Locaux »<sup>575</sup> dans la section consacrée aux chansons urbaines, sont tout à fait conformes à ces critères. Dans un des quatrains, une voix féminine déplore son mariage avec un polisson lisboète et la misère qui s'ensuit ; dans un autre, le narrateur raconte la vie vagabonde qui l'a mené à la prison du *Limoeiro* ; certains quatrains expriment une nostalgie du pays d'origine ; d'autres figurent des vendeuses ambulantes de poisson ; un quatrain déplore la vie du « pauvre Noir »<sup>576</sup>. Dans la section qui précède le fado, plusieurs quatrains figurent des prostituées, *filhas da desgraça*. Ces exemples excluent de considérer que la représentation des marginaux, de la vie du peuple et de la vie urbaine en général serait l'apanage du fado. En fait, il semblerait que les critères définis par Braga peuvent s'appliquer à la chanson populaire urbaine en général – et par chanson « populaire » nous nous référons en l'occurrence à un style et non à un type de pratique, puisque les fados destinées aux salons peuvent, nous l'avons vu, porter des titres évoquant les mêmes sujets : le quatrain consacré ici au « pauvre Noir » n'est pas sans rappeler une des partitions de la *Collecção dos Melhores Fados Para Bandolim* d'A. Emgeström (1850), intitulée *Pobre Preto !* Cet ensemble montre une circulation des répertoires entre classes sociales, entre partitions et chansonniers et entre Lisbonne et Coimbra.

Le troisième chansonnier conservé au Portugal contenant des fados, après celui de A. Ribas en 1858 et celui de A. Braga en 1867, est celui de A. A. das Neves e Mello, *Musicas et Canções Populares Colligidas da Tradição*, publié à Lisbonne en 1872<sup>577</sup>. Ce chansonnier associe poésie et musique : la mélodie chantée est indiquée sur une portée comportant le premier couplet, les couplets suivant sont placés en dessous. L'« Avertissement » qui ouvre

<sup>574</sup> Braga parle quant à lui d'octosyllabes, selon un décompte « à la française » pourrait-on dire et assure dans le premier volume que l'octosyllabe est le vers du peuple par excellence. Pour Daniel Gouveia, « Le vers de sept syllabes est à la base du quatrain, c'est la forme la plus simple et la plus représentative de la poésie populaire dans la majorité des langues latines ». Gouveia : 2010 : 91.

<sup>575</sup> Ce dont on peut supposer qu'ils viennent de Porto, où est basé le folkloriste, ou alors qu'ils ont pour thème commun des sujets « locaux » c'est-à-dire ancrés dans un territoire particulier.

<sup>576</sup> « *Pobre preto só é gente / Quando vem a noite escura / Todos dizem lá vem homem / Somente pela figura* ».

<sup>577</sup> *Musicas e canções populares / colligidas da tradição por Adelino Antonio das Neves e Mello (filho)*, Lisboa : Imprensa Nacional, 1872.



ce recueil est écrit avec les mêmes métaphores que celui de T. Braga : « Ce chansonnier est une simple ramure de fleurs sauvages cueillies au hasard de la campagne », la métaphore florale étant filée jusqu'à la fin de l'introduction<sup>578</sup>. Pour Neves e Mello la chanson populaire traditionnelle semble nécessairement provenir des campagnes. Pourtant, son chansonnier inclut des chansons classées par Braga comme des chansons urbaines, et il réserve une section aux chansons de Coimbra (*Cantigas de Coimbra*), dans laquelle il inclut *O Marujo*, dont le texte est identique à celui du *Fado do Marujo* de Braga. Neves e Mello inclut quelques « fados », sans pour autant réserver de section particulière à ce genre. Il indique avoir recueilli les chansons dans les régions de Coimbra, du Minho, de Traz-os-Montes et des Açores. Le fado est de ce fait introduit, non seulement dans la partie urbaine du répertoire national, comme chez Braga, mais dans le répertoire traditionnel régional et rural (bien qu'il y reste mineur). *Fado, Fado de Coimbra, Chanson de Coimbra*, chansons urbaines ou rurales, finalement, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les chansons s'empruntent d'un genre à un autre et d'une région à une autre, bien que les auteurs tentent de les définir et de les classer. Mais il importe surtout de noter que le fado entre, avec la chanson urbaine, dans le domaine de la chanson nationale élaborée par les folkloristes.

Pour finir, le chansonnier de Neves e Mello confirme que les critères poétiques établis par T. Braga pour définir le fado ne sont en réalité pas propres à ce genre. Par exemple dans les *Cantigas de Coimbra* apparaît la chanson *Oh Ladrão* (« Oh Voleur »), complainte ironique sur le triste sort d'un brigand, et dont les paroles correspondent parfaitement à la poétique du fado telle que l'a définie Braga<sup>579</sup> :

Oh ladrão, ladrão	Oh voleur, voleur
Que vida é a tua !	Quelle vie que la tienne !
Comer e beber,	Manger et boire,
Passar na rua.	Se promener dans la rue.
(...) <sup>580</sup>	(...)

Enfin, plus tardif, le foisonnant *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves est composé de trois volumes publiés entre 1893 et 1899<sup>581</sup>. Ce musicien du

<sup>578</sup> « Este cancionero não é mais do que um singelo ramo de flores silvestres colhidas ao acaso pelo campo. » Neves e Mello : 1872, « Avertissement ».

<sup>579</sup> Comme une complainte sur le triste sort des basses classes. Voir la définition dans Braga : 1867 citée *supra*.

<sup>580</sup> Neves e Mello : 1872.

<sup>581</sup> César das Neves (compil.), Gualdino de Campos (co-auteur), Teófilo Braga (préf.), *Cancioneiro de músicas populares contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetes estrangeiras*

conservatoire de Porto s'est chargé de transcrire la musique et a collaboré avec l'érudit Gualdino de Campos pour les relevés des paroles. T. Braga en a écrit la préface. Ce chansonnier est composé de partitions pour chant et piano accompagnées de paroles, et couvre des genres disparates, comme pour embrasser et unifier la diversité de la chanson nationale<sup>582</sup>. Salwa Castelo-Branco observe qu'il ne s'agit pas de transcriptions mais de compositions originales et de mélodies et textes présents dans des chansonniers antérieurs et arrangées par les auteurs pour piano et voix<sup>583</sup>. T. Braga dans sa préface réitère l'idée que poésie et chant sont inséparables, et célèbre le projet d'un chansonnier complet donnant une égale place aux deux. Il mentionne également le va et vient ancestral entre chants populaires et chants aristocratiques, et reprend l'expression de « génie national<sup>584</sup> ». Les chansons n'y sont pas réparties en sections : les partitions se succèdent, sans ordre apparent, conformément à une collection de salons. Quelques-unes sont présentées comme des fados, comme le *Fado das Salas* (« Fado des Salons »), dont la partition musicale est identique à celle donnée par Engeström en 1850 et à celle des *24 Fados pour piano* de 1872 (qui ne comportaient pas de paroles), simplement transposée ici en sol mineur. Le texte associé se présente sous la forme savante *mote/glosa*. Voici le quatrain qui sert ici de *mote* :

Vê-me, ingrata, aqui morrer.	Regarde-moi, ingrante, mourir ici.
Na sepultura vae pôr	Viens mettre sur ma sépulture
Uma letra em cada canto,	Une lettre à chaque recoin
A, M, O, R, amor <sup>585</sup> .	A, M, O, R, amour.

Il s'agit d'une variante d'un des quatrains présentés par T. Braga dans la section *Sylva de Cantigas Soltas* de son *Cancioneiro* :

Põe na minha sepultura	Mets sur ma sépulture
Aonde enterrado fôr,	Là où je serai enterré
A cada canto uma letra :	À chaque recoin une lettre :
A-M-O-R, amor.	A-M-O-R, amour.

---

*vulgarizadas em Portugal, collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves ; coord. a parte poetica por Gualdino de Campos ; pref. pelo Exmo Sr. Dr. Teophilo Braga, Porto : Typ. Occidental, 1893-1899 [75 fascicules, 33 cm].*

<sup>582</sup> Comme l'indique le sous-titre du recueil, il contient des « chansons, sérénades, danses populaires, danses, chants, chansons rurales et urbaines, fados, romances, hymnes nationaux, chants patriotiques, cantiques religieux d'origine populaires, cantiques liturgiques popularisés, chansons politiques, cantilènes, chants maritimes, etc. et chansonnettes étrangères popularisées au Portugal ». Neves : 1893. Notons la diversité de termes disponibles pour désigner chants et chansons.

<sup>583</sup> Sur ce chansonnier et le précédent voir Castelo-Branco : 2010 : 422.

<sup>584</sup> Braga, « Préface », dans Neves : 1893.

<sup>585</sup> Neves : 1893.

La « glose » est originale et porte la signature « Miguel Antonio de Barros, poète de Braga du début de ce siècle » (*poeta bracarense do principio d'este século*). Alors que Braga sélectionne des quatrains « vulgaires » pour figurer dans ses « fados », et classe les autres dans les « quatrains libres », nous retrouvons dans ce recueil savant un de ces quatrains parmi les « fados ». G. de Campos a associé à la partition instrumentale un poème ancien afin de fabriquer une chanson sophistiquée à l'usage des salons.

Parmi les autres fados rassemblés dans le premier volume se trouve la *Melodia Popular d'Anadia, Fado*<sup>586</sup> auquel est également adossé un texte en *mote/décima*. Il est précisé en note que « cette musique est connue sous le nom de *Fado de Anadia* ; c'est une des musiques en style moderne du genre, mais différente et non monotone ; la poésie que nous lui appliquons, pour ne pas lui connaître de paroles propres, est ancienne, mais acceptable car elle est très sentencieuse<sup>587</sup> ». Pinto de Carvalho attribue ce fado arrangé pour piano au guitariste José Maria dos Cavalinhos et le date de 1862. Il ajoute que ce musicien « de haute marque » était capable d'exécuter les fados les plus difficiles, que ce fado « était sur toutes les lèvres, s'échappait douloureusement de toutes les guitares », et que Comte de Anadia était un *marialva*, un noble connu pour être un grand noceur (*um pândego de truz*), ni guitariste ni chanteur mais grand amateur de fado<sup>588</sup>. Ce fado est cependant déjà présent avant 1862 chez Emgeström et dans les *24 fados*. L'on peut supposer que J. M. dos Cavalinhos l'a fixé dans sa forme « moderne », c'est-à-dire savante. Salwa Castelo-Branco explique bien la double visée de ce chansonnier : constituer un corpus national, et servir de recueil pour les classes supérieures<sup>589</sup>.

Enfin, notre attention se porte sur un troisième fado présent dans ce volume, le *Fado Choradinho, Cancão da Desgraçada* (« Fado Larmoyant, Chanson de l'Infortunée »), la périphrase désignant une prostituée<sup>590</sup>. Il est présenté comme un des plus anciens fados,

---

<sup>586</sup> Neves : 1893 : 59.

<sup>587</sup> On note l'opposition « ancienne, mais acceptable », esquisse de mise en récit, associant l'ancien et le vulgaire, par opposition, en creux, à la poésie moderne, savante et décente. Une chanson ancienne est « acceptable » si elle n'est pas effrontée, en somme. Les discours légitimes imposent un premier rapprochement entre l'ancien et le populaire (dit « vulgaire »). Quant aux artisans de l'histoire du fado, ils ont conservé cette opposition qui leur permet, selon leur projet idéologique, de projeter une origine unique du fado, populaire et ancré au plus profonde de l'âme du peuple, et l'épisode d'institutionnalisation et de diffusion qui permet de montrer que le fado coïncide avec toute la société portugaise. Nous y reviendrons au chapitre 4.

<sup>588</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 261-262.

<sup>589</sup> Castelo-Branco : 2010 : 422.

<sup>590</sup> Neves : 1893 : 217.

recueilli à Lisbonne en 1850<sup>591</sup>. C'est le seul fado que Neves associe à Lisbonne. Le texte est composé d'une suite de neuf quatrains, comme pour en authentifier le caractère ancien et populaire, par opposition à la forme moderne et savante du *mote* « glosé » en dizains. Les paroles sont une plainte sur le « triste sort » de la fille infortunée, la prostituée<sup>592</sup>.

À part le *Choradinho*, les chansons présentées dans ce volume comme des fados correspondent à la forme savante *mote/glosa* et sont de tonalité triste et sentimentale. Le flou générique et les montages sont fréquents : sous une chanson intitulée *Seretana* il est précisé qu'il s'agit du *Fado das Tres Horas*<sup>593</sup> ; sous les *Saudades da Aldeia, Descante* (« Nostalgies du Village, Chant ») la note indique qu'il a été recueilli dans un village du Nord, Alijó, et que ce chant peut être classé dans les fados « modernes » du fait de son « style musical » et de « l'idée poétique »<sup>594</sup>. Dans ce chansonnier, contrairement à celui de Braga, ce n'est pas la dénomination mais la forme qui définit le genre, en l'occurrence, la forme *mote/décima*, la versification en *redondilha maior*, une tonalité sentimentale et mélancolique, et des constantes musicales.

Cesar das Neves inscrit à son tour le fado dans le répertoire traditionnel portugais, chanson à laquelle il donne une profondeur historique en la faisant remonter au début du siècle, et en l'inscrivant dans une dialectique ancien / moderne, la modernité étant rattachée à une complexification, ce que d'autres ont appelé une « aristocratisation » du fado.

À l'issue de cette exploration, nous observons que quelques chansons et mélodies fado sont déjà jouées dans les salons au moment où Padre Rabecão y fait allusion dans son roman de 1849 en tant que chanson subversive de prostituée. Dans un second temps, nous constatons que le fado est défini, institué et stabilisé dans les imprimés, sur scène et dans les chansonniers à la fin du siècle, et légitimé par son intégration dans le champ de la chanson nationale traditionnelle. Simultanément, nous avons observé que le discours sur l'ancienneté et les origines populaires de cette nouvelle chanson urbaine prennent forme chez ceux-là même qui en constatent la généralisation et en construisent la légitimité, par exemple les folkloristes qui, comme Cesar das Neves, l'« aristocratisent », et les témoins qui observent

---

<sup>591</sup> *Ibid.*

<sup>592</sup> Nous commenterons ce fado au chapitre 5 p. 486.

<sup>593</sup> Neves : 1893 : 210.

<sup>594</sup> Neves : 1893 : 288.

l'enthousiasme de l'aristocratie lisboète et de toute la société pour cette chanson moderne et urbaine et cherchent à en justifier le succès auprès de l'élite de la nation. En contrepoint à la « fuite » du fado dans les écrits sur les bas-fonds de 1840, nous avons observé un double phénomène de « dispersion » : diversité des pratiques, disparité des supports. Il faut admettre aussi un flou générique et une relativité des frontières entre le populaire et le savant d'un côté, et entre la ville et ses alentours de l'autre. La chanson circule entre classes sociales, effaçant les notions de « centre » et de « marge » du point de vue des pratiques.

## **B. Le tango, de la dispersion à la généralisation dans la ville (1880-1910)**

La même série de questions que celles qui ont orienté notre enquête sur le fado et plus généralement les pratiques culturelles lisboètes guidera notre exploration des premières pratiques de tango. Nous allons prendre en compte une documentation élargie qui nous permettra de chercher les premières traces de tango ailleurs que dans les supposés « bas-fonds ». Nous allons nous demander quelles sont les premières mentions d'une pratique nommée « tango » qui soit différenciée des autres genres musicaux, chantés et dansés de l'époque et considérée comme une pratique locale, autrement dit territorialisée à Buenos Aires. Sans prétendre reconstituer un panorama exhaustif des pratiques de 1880 à 1910, nous procéderons ici aussi en deux temps : nous verrons d'abord que les premières traces de « tango » à Buenos Aires indiquent que celui-ci a été territorialisé de façon spatialement dispersée et socialement transversale, et qu'il y a eu une porosité des dénominations et des catégories (1880-1900). Puis nous verrons que le tango se stabilise et s'impose dans toute la ville, au point de détrôner les autres musiques et danses et devenir un genre majeur et identitaire (1900-1910). Nous serons donc, comme pour le fado, amenée à conserver en partie le second épisode de l'histoire traditionnelle. C'est la première étape « marginale » que nous proposerons de mettre en doute. L'idée d'une trajectoire spatialement, temporellement et symboliquement linéaire sera du même coup mise en cause : le tango envahit la place publique à partir de 1900, mais de façon « tentaculaire », s'il faut trouver une image, plutôt

que selon un mouvement centripète des marges au centre<sup>595</sup>. D'emblée, le tango est dansé et joué à divers endroits de la ville et par différents groupes sociaux, son apparition est éclatée et non concentrée dans un milieu unique. Malgré le rejet d'une partie de l'élite conservatrice et le débat qui oppose certains intellectuels au sujet des danses de couple en général, et du tango en particulier<sup>596</sup>, le tango suscite un engouement important dans toutes les catégories sociales portègues. Nous verrons aussi que mouvement traditionaliste, dit *criollista*, célèbre ce nouveau genre local et s'en empare pour l'ériger en emblème d'une culture nationale en train de se construire.

À la différence du fado, le tango s'est d'abord imposé comme danse. Nous verrons que les premiers documents mentionnent peu les pratiques chantées ou verbales. Le processus de territorialisation de la chanson est donc différent de celui du fado, où la danse d'origine afro-brésilienne a été rapidement abandonnée par la population lisboète au profit de la chanson, même si des fados dansés ont continué d'être représentés au théâtre et qu'il semble qu'occasionnellement les habitants dansaient sur des fados. Bien que notre étude porte avant tout sur le tango chanté, nous avons été amenée à constater que dans un premier temps, c'est la danse et la musique qui se sont imposées dans la société, et qu'il était impossible de faire abstraction de cette réalité en séparant artificiellement la chanson d'une étude du tango en général, danse et musique incluses. Nous verrons ce qu'il en est des premières pratiques chantées, sans faire l'impasse sur le fait que les discours sur le tango et les esthétiques mises en œuvre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont partie prenante de la danse et de la musique<sup>597</sup>.

---

<sup>595</sup> Pour reprendre les modélisations proposées ces dernières années par les géographes et sociologues pour analyser les processus spatio-temporels de diffusion d'innovations, nous pourrions opposer au modèle d'une diffusion « par relocalisation », où l'innovation se déplace d'un point à un autre par « migration » ou « bonds successifs », et de façon centripète (des marges au centre), modèle que présuppose la légende des bas-fonds (le tango « quitte » les faubourgs et « se déplace » dans le centre), lui opposer, donc, le modèle d'une diffusion « par extension » (couverture progressive de l'espace), mais où la diffusion n'a pas lieu par strates sociales mais par foyers de diffusion émaillant l'espace social ou encore par « pullulation », ce qui correspond mieux à une société complexe avec interactions multiples. Comme le précise Eric Daudé, « Quel que soit le type de diffusion, l'existence de contacts entre ceux qui ont déjà adopté l'innovation et les adoptants potentiels est nécessaire pour assurer la diffusion. » Or notre hypothèse est que ces contacts se font simultanément en différents points de la ville et dans différents groupes. Voir Eric Daudé, « Modélisation de la diffusion d'innovations par la simulation multi-agents. L'exemple d'une innovation en milieu rural », Thèse de doctorat de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, spécialité Géographie, 2002, p. 17. De plus, les contacts à Buenos Aires sont bien plus fluides que ce que le schéma linéaire impliquant une hiérarchie rigide voudrait le faire croire. La diffusion est décentralisée et la transmission se fait par différents foyers, ici de plus en plus nombreux et importants.

<sup>596</sup> Voir Cibotti : 2009. Nous revenons sur cette controverse et les discours qu'elle a généré au chapitre 4.

<sup>597</sup> En cela le tango relève de ce que certains appellent un « art total », combinant danse, musique et chanson, contrairement au fado qui est, au Portugal, essentiellement une chanson.

## B.1. Des pratiques dispersées (1880-1900)

Comme l'ont montré plusieurs spécialistes, trouver dans les sources argentines les premières références à un « tango » différencié des autres pratiques est une tâche compliquée, car la même dénomination fait référence à différents genres<sup>598</sup>. Les sources des années 1880-1890 attestent d'une perméabilité des dénominations entre des genres aux formes similaires. De plus, les premiers témoignages d'une danse nouvelle et différenciée nommée « tango » proviennent de contextes et de groupes sociaux variés. Enfin, les documents sont rares avant 1900, ce qui indique une pratique encore mineure.

### a. Les premiers titres et partitions : une « catégorie soluble »

Entre 1880 et 1890 la dénomination « tango » est usitée, mais elle recouvre plusieurs genres parfois difficiles à distinguer. Les musicologues s'accordent pour dire que le terme désigne des formes musicales et dansées diverses, locales ou étrangères, et qu'il ne s'agit pas de tango *rioplatense*. Mais ce dernier serait une synthèse musicale et chorégraphique de ces différentes formes. Jorge Novati et Inés Cuello distinguent ainsi le *tango* des Noirs, issu de la tradition du *candombé*, le *tango americano*, le *tango habanera* et le *tango andaluz*<sup>599</sup>. Ces trois derniers ont été importés dans le Rio de la Plata par des compagnies de théâtre espagnoles lors de leurs fréquentes tournées à Buenos Aires et dans le Rio de la Plata à partir de 1854<sup>600</sup>. D'après eux, le premier « tango » conservé édité dans la région date de 1866, et il s'agit d'un *tango-americano*<sup>601</sup>. Roberto Selles affirme lui aussi que les « tangos » qui circulent sous forme écrite et au théâtre à Buenos Aires autour de 1880 sont des tangos andalous composés pour le théâtre sur le modèle des tangos espagnols des compagnies métropolitaines. Il ne reconnaît pas non plus dans ces partitions les formes caractéristiques du

---

<sup>598</sup> Rappelons que nous employons le terme « genre » comme catégorie générale et « lâche », après Cheyronnaud : 2013, comme précisé plus haut.

<sup>599</sup> Nous écrirons désormais « tango andalou ».

<sup>600</sup> Novati & Cuello : 1980, « Primeras noticias y documentos ». N'ayant pas de pagination pour ce CD-ROM, nous indiquerons désormais le titre des deux textes qu'il contient dans une forme abrégée : PN pour « Primeras noticias y documentos » et EC pour « El tango como especie constituida ».

<sup>601</sup> *Ibid.* Sur le tango de zarzuela voir ci-dessous, p. 203.

tango *rioplatense*<sup>602</sup>. Le simple intitulé « tango » ne permet donc pas d'identifier un genre unifié.

La polysémie de la dénomination « tango » vient compliquer les tentatives de retrouver les premières traces du tango argentin. Ces formes apparentées partagent en outre des caractéristiques mélodiques et rythmiques communes, ce qui ajoute à la confusion. Les dénominations sont interchangeable : les éditeurs et les acteurs parlent de « tango » pour désigner des formes et des pratiques variées, et à l'inverse des termes différents désignent tour à tour les mêmes morceaux. Une même partition pourra être intitulée successivement « tango », « milonga » ou « habanera » selon les éditeurs ou les années. Par exemple le morceau intitulé *Bartolo tenía una flauta*, composé d'après une chanson populaire par le compositeur argentin Francisco Arturo Hargreaves<sup>603</sup>, est édité en 1901 par la maison Breyer sous le titre « milonga », mais paraît en 1903 chez le même éditeur en tant que « tango criollo »<sup>604</sup> ; tandis que le journal *Caras y Caretas* du 1<sup>er</sup> juin 1901 publie un avis publicitaire pour la partition de la même chanson, mais cette fois titrée « habanera ». Les stratégies commerciales sont pour beaucoup dans ces reclassements<sup>605</sup>.

Ainsi, les premiers titres de « tango » de 1880 désignent des tangos andalous, des *tangos-americanos* ou encore des *tangos habaneras*. Roberto Selles cite une liste de morceaux datant d'avant 1900 dont certains portent l'intitulé « tango », comme le *Tango de las Sirvientas* (1887), ou encore le *Tango de la Menegilda* (1889), partition pour piano du même Francisco Hargreaves<sup>606</sup>. Il s'agit d'une pièce instrumentale dont la partition est destinée aux consommateurs aisés, signe d'une pratique domestique de « tangos » dans les classes supérieures dès 1889. Toutefois, d'après Roberto Selles, il ne s'agit pas de tango argentin mais d'un tango de zarzuela dans le style espagnol. Hargreaves a effectué l'arrangement instrumental d'une chanson de Chueca et Valverde écrite pour la zarzuela *La*

---

<sup>602</sup> Roberto Selles, « Los Primeros Tangos », dans León Benarós et Roberto Selles (dir.), *La historia del tango*, vol. 2 : *Primera época*, Buenos Aires : Corregidor, [1976] 2011, p. 159.

<sup>603</sup> F. A. Hargreaves (1849-1900), pianiste et compositeur, compositeur le plus important de sa génération ayant écrit des « tangos et des « milongas », compositions savantes reprenant des thèmes de la musique populaire. Il est pour cela parfois cité en simple « arrangeur ». Il a composé également, outre sa production pour l'opéra et pour orchestres, une habanera et des « chansons rurales ». D'après Selles : 1976 : 176-177.

<sup>604</sup> Pour alléger nous écrivons criollo sans italiques. Voir lexique.

<sup>605</sup> Novati & Cuello : 1980, PN.

<sup>606</sup> Selles : 2011 : 159.



*Gran Vía* en 1886 et interprétée par l'acteur Luis Cuba<sup>607</sup>. Selles considère cette chanson comme un tango andalou<sup>608</sup>. Pour Blas Matamoro il s'agit d'une « habanera pure et simple »<sup>609</sup>. Le *Tango de la Casera* dont la partition circule en 1880 est classé par Selles comme milonga<sup>610</sup> et par Inés Cuello et Jorge Novati comme habanera<sup>611</sup>. Roberto Selles signale le *Tango del Mate* (1891) de P. J. Palau aussi comme milonga tandis que Blas Matamoro en cite la source, *Toma Mate*, autre chanson de zarzuela interprétée par Luis Cuba en 1865, et le présente comme une habanera ou un tango andalou.

La confusion et l'interchangeabilité des catégories concerne donc d'un côté les usages de l'époque, et de l'autre les analyses musicales divergentes des musicologues contemporains. Comme nous l'avons déjà vu, les critiques comme Jorge B. Rivera, mais aussi Blas Matamoro, Roberto Selles et Inés Cuello et Jorge Novati, dans la lignée de Carlos Vega<sup>612</sup>, interprètent cette perméabilité des genres comme l'indice d'un mélange des formes et en font une étape de « gestation » du tango *rioplatense* en devenir. Nous avons vu en quoi la théorie d'une gestation relevait d'une approche évolutionniste du tango, mais nous retenons surtout ici que la critique s'accorde pour dire qu'il ne s'agit pas de tango *rioplatense* en 1880-1890, car les formes musicales sont calquées sur les patrons espagnols et ne sont pas différenciées. Pour qu'il y ait tango « local », il faut que la forme musicale ou textuelle soient composées avec des éléments « indigènes ». D'après ces critères formels, le tango est stabilisé en tant que genre seulement à partir de 1890-1900. Avant cela, ce qui est nommé « tango » correspond donc à une réalité instable.

Si les spécialistes mentionnés ont raison de souligner cette instabilité des dénominations, reste que ces éléments permettent de constater que les premiers usages de la dénomination « tango » à Buenos Aires sont inscrits dans des pratiques différentes, du *candombé* au théâtre et aux partitions. En outre, il semble qu'une autre approche aurait pu être adoptée : partir des dénominations des acteurs de l'époque et voir à quel moment et avec

---

<sup>607</sup> Les paroles racontent les mésaventures d'une jeune fille de province venant chercher du travail dans la capitale, devenant domestique puis se mettant à voler dans les marchés par manque d'argent et « dégringolant » dans la prostitution, telle la Gervaise Macquart d'Emile Zola dans *L'assommoir* (1877).

<sup>608</sup> Selles : [1876] 2011 : 159.

<sup>609</sup> Blas Matamoro, « *Orígenes musicales* », dans *La Historia del tango : Sus orígenes*, 1976, *op. cit.*, p. 84.

<sup>610</sup> Selles : [1976] 2011 : 160.

<sup>611</sup> Novati & Cuello : 1980, PN.

<sup>612</sup> Sur sa théorie du tango *rioplatense* comme la synthèse des différents genres que sont la milonga, la habanera, le tango andalou et le tango-americano, voir Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas, Teoría y investigaciones*, Buenos Aires : s/e, 1936, p. 265.

quelles catégories le « tango » est différencié par les acteurs eux-mêmes<sup>613</sup>. En effet à partir de 1890, des qualificatifs sont ajoutés au mot « tango » pour le différencier des tangos espagnols en tant que pratique locale, spécifiquement portègne, comme *criollo*, *porteño*, *argentino*, *milonguero* ou encore *con corte*. Après 1900, une fois que le tango est généralisé et stabilisé comme genre, le simple terme « tango » suffit.

En somme, d'un côté, l'approche formelle adoptée par Novati ou Selles est indispensable. Reconnaître le flou terminologique initial permet d'éviter de récupérer sous la dénomination « tango » telle que nous l'entendons aujourd'hui une identité sémantique sous prétexte d'une continuité terminologique : derrière la continuité du terme « tango » se cache une transformation formelle. Il serait donc anachronique de plaquer notre compréhension contemporaine du « tango » sur celle de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, car en 1880-1890 la dénomination « tango » recouvre d'autres musiques et danses. Cette ambivalence méritait d'être clarifiée. Mais les musicologues Jorge Novati et Roberto Selles ont choisi de distinguer dans cette ambivalence sémantique ce qui, formellement, et selon des critères qu'ils ont établi eux-mêmes selon un point de vue, justement, contemporain, peut être considéré comme du tango *rioplatense*. Ils rejettent ainsi du côté du tango espagnol les morceaux et chansons intitulés « tango » dont les structures musicales relèvent du modèle espagnol, et classent dans le tango *rioplatense* les formes hybrides qui résultent d'une synthèse originale. Il nous semble que cette méthode relève donc aussi, en partie, de ce que Marc Bloch ou Carlo Ginzburg ont appelé l'« anachronisme » historique. Elle incite à opérer des distinctions que les hommes et femmes de 1880-1890 ne faisaient peut-être pas eux-mêmes, qui ne faisaient pas partie des catégories opérantes. Dans le cadre d'une « anthropologie des savoirs », Christian Jacob invite par exemple à conserver la terminologie « émique » des acteurs et de l'époque<sup>614</sup> : or d'après les partitions, les portègnes de 1880-1890, éditeurs, compositeurs ou musiciens, nomment indistinctement « tango » ce qui aujourd'hui est considéré comme correspondant à des genres divers. D'après Roberto Selles, les premiers « tangos » joués et chantés à Buenos Aires « inaugurent » un « genre », mais ne sont pas encore du tango *rioplatense* :

[E]n réalité, ces mélodies qui inaugurèrent le genre n'étaient pas encore le tango, le tango tel que nous le connaissons, nous. Il est clair que nous, qui vivons aujourd'hui, savons qu'il a existé

---

<sup>613</sup> C'est ce que font Lamas et Binda (1998), comme nous allons le voir ci-dessous.

<sup>614</sup> Christian Jacob, Introduction au séminaire « Anthropologie des savoirs », Paris, EHESS, année 2013-2014.

différents types de tangos<sup>615</sup>.

Il distingue les *tanguitos* (« petits tangos ») populaires, joués et dansés dans les bastringues à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des premiers « vrais » tangos imprimés composés par des compositeurs instruits comme Mendizábal, Aragón et Villoldo. Il distingue pareillement le tango chanté par des chanteurs de théâtre comme Gobbi de celui, bien plus sophistiqué, de Gardel. Son classement formel prend donc rapidement une tournure idéologique assortie d'un jugement de valeur. Partir ainsi d'une catégorie qui lui est contemporaine, le *tango rioplatense*, pour en chercher les prémisses dans le passé, participe de la même attitude généalogique que celle qui est appliquée pour construire le Grand Récit des origines. Certes, il s'agit d'un côté pour les experts d'ordonner le passé et de montrer l'évolution des formes et des pratiques dissimulée sous la permanence du terme « tango ». Le mot « tango » persiste alors que l'on passe du tango espagnol et du tango *habanera* ou encore du tango *americano* à un « tango » local synthétique dont la forme est inédite. Il y a donc bien une continuité repérable. Mais d'un autre côté, on touche à l'écueil de l'anachronisme, péché « le plus impardonnable » en histoire d'après Marc Bloch, tandis que pour Carlo Ginzburg,

les historiens commencent par des questions en utilisant des termes qui sont inévitablement anachroniques. Le processus de la recherche modifie les questions de départ sur la base des nouvelles sources, récupérant des réponses articulées dans le langage des acteurs et reliées aux catégories propres à leur société, qui est complètement différente de la nôtre. [...] On part de questions étiques en espérant obtenir des réponses émiques<sup>616</sup>.

Ginzburg invite à se saisir peu à peu de catégories « émiques » par le biais d'une approche qui semble emprunter à l'herméneutique<sup>617</sup>. Associée à la position de Christian Jacob, elle soulève bien le problème que pose l'affirmation de Selles citée ci-dessus. En fait, paradoxalement, la quête du « premier » tango *rioplatense* – catégorie « étiqque », celle du chercheur d'aujourd'hui en quête d'une origine – devrait *in fine* conduire ce dernier, contraint par le constat de la fragmentation des catégories « émiques », à admettre la dispersion des premières dénominations plutôt que de recomposer une continuité faisant succéder une « gestation », une « naissance » et une évolution. Par conséquent, il est difficile de déterminer

---

<sup>615</sup> Selles : [1976] 2011 : 151. Nous sommes face à une démarche diamétralement opposée de celle de Michel Beaujour évoquée plus haut pour lequel il faut au contraire considérer que les acteurs « savent ce qu'ils font ». Beaujour : 1989. Voir *supra*.

<sup>616</sup> Carlo Ginzburg, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien aujourd'hui », 2013, Traduction de Martin Rueff, article initialement paru dans la revue *Essais*, Hors série n° 1, « L'étrangement : Retour sur un thème de Carlo Ginzburg », École Doctorale Montaigne-Humanités, 2013, republié sur le site Fabula à l'adresse : <http://www.fabula.org> [consulté le 5-5-2014 pour la dernière fois].

<sup>617</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, éd. intégrale, Paris : Seuil, 1996.

quand exactement le tango *criollo* est différencié des autres « tangos » et quels sont, parmi les premiers « tangos » attestés ou conservés, ceux qu'on peut considérer comme du *tango rioplatense*. L'interchangeabilité et la porosité des catégories valent aussi pour la danse, car nous allons voir que les figures qui vont définir le tango *criollo*, comme le *corte* et la *quebrada*, sont présentes dans toutes les danses de couple entre 1880 et 1900.

## **b. Une danse aux contours flous**

Hugo Lamas et Enrique Binda ont présenté les premiers documents où le « tango » est mentionné en tant que danse populaire. Leur démarche est similaire à celle que nous avons tenté d'appliquer au fado : ils ont cherché les plus anciennes mentions de « tango » dans les archives pour voir à quels types de pratiques et espaces sociaux elles correspondaient<sup>618</sup>. Leur corpus est composé essentiellement de rapports de police et d'articles de journaux datant de 1870 à 1920. En 1870-1880, plusieurs danses de couple sont dansées dans les bals de Buenos Aires, ceux de la haute société portègne comme ceux du peuple, en particulier la *habanera*, la *milonga* et la valse. Elles sont jouées et dansées dans un style caractéristique qui associe deux figures, le *corte* et la *quebrada*<sup>619</sup>. Plusieurs chroniques de bal de ces années-là mentionnent ces différentes danses en les associant à ce style spécifique, considéré comme proprement local. De même, plusieurs articles consacrés aux bals de société en 1885 commentent l'harmonie du couple requise par l'improvisation de figures, ou la difficulté d'une danse de couple qui a brisé la monotonie et la cyclicité de la chorégraphie, ou encore les « ondulations » du rythme musical, éléments qui peuvent être attribués à ces différentes danses sans exclusivité<sup>620</sup>. Un style commun semble ainsi caractériser les diverses danses de bal. Il n'est alors pas étonnant de constater que les premières occurrences du terme « tango » dans les commentaires sur la danse sont étroitement imbriquées à la *habanera* et à la *milonga*, principales danses de bal dansées *con corte* et *quebrada* en 1880, avant d'être détrônées par le

---

<sup>618</sup> Voir le chapitre VI, « *Los registros de tango más antiguos verificados* » : « Nous allons détailler aux lecteurs à partir de quand nous avons trouvé le mot "tango" », au sens de « musique populaire, chantable et dansable ». Lamas & Binda : 1998 : 65.

<sup>619</sup> Le tango sera souvent décrit à l'aide de ces deux termes qu'il convient de définir car nous les conserverons en espagnol : le *corte* est une figure rythmique et chorégraphique qui consiste en une « coupe », c'est-à-dire une suspension du rythme qui implique une suspension de la marche dans la danse. Il participe de l'imprévisibilité de la musique et de la danse et de l'improvisation permanente. Le rythme *quebrado* est un rythme syncopé, marqué par des ruptures. Au niveau de la danse, la *quebrada* est une figure de flexion qui entraîne un mouvement de balancement dans la marche. Sur ce point, voir le chapitre de Rémi Hess, « Phénoménologie du tango : l'invention de l'improvisation en danse de couple », dans Hess : 1999 : 22.

<sup>620</sup> Voir les sources citées dans Lamas & Binda : 1998.

tango *criollo*<sup>621</sup>. Le tango va cristalliser des caractéristiques alors communes à ces différents genres. Ainsi, dans le premier document répertorié par Hugo Lamas et Enrique Binda<sup>622</sup>, tango et milonga partagent la même dénomination. Il s'agit d'un article du journal *El Diario* de 1888 intitulé *Baile de máscaras* (« Bal masqué ») portant sur les bals masqués traditionnellement organisés dans les théâtres durant le Carnaval. En l'occurrence l'article commente un bal organisé dans le théâtre de San José de Flores, une banlieue cossue des classes moyennes et supérieures. L'auteur raconte qu'il y a vu des officiers « effectuer des "quebradas" au rythme du *tango milonguero*<sup>623</sup> ». Cette première mention d'un tango dansé dans les sources entremêle donc dans une dénomination mixte « tango » et « milonga ». La danse est caractérisée par sa chorégraphie faite de ruptures rythmiques (*quebradas*). Pour l'observateur, la musique qui accompagne cette danse (le « rythme ») amalgame *tango* et *milonga*. Lamas et Binda y voient le signe d'une « confusion entre la milonga et le tango »<sup>624</sup>.

Hugo Lamas et Enrique Binda font également remarquer que cette première mention concerne un bal masqué du carnaval dans la banlieue cossue de Flores, et que ce *tango milonguero* est effectué par des officiers. Ce témoignage indique pour Lamas et Binda qu'en 1888, un chroniqueur est susceptible d'identifier une danse de bal comme un « tango », signe d'une relative généralisation de cette dénomination. Le fait que le chroniqueur ne donne pas d'explications, indique pour eux que les lecteurs du journal ne sont pas surpris par ce terme et donc qu'il est entré dans les usages. Ils rappellent que cette description de bal paraît dans un journal conservateur, et s'adresse à un lectorat des classes supérieures, ce qui montre que ce public en particulier est familiarisé avec cette danse. En outre, il est dansé par des militaires gradés, qui fréquentent régulièrement les milieux élégants de Buenos Aires<sup>625</sup>. En effet bien que le chroniqueur soit scandalisé par l'évènement, et qu'il le considère comme inapproprié<sup>626</sup>, la danse est connue et dansée par des hommes de rang social élevé. Enfin, le

---

<sup>621</sup> J. Novati et I. Cuello considèrent que ces dénominations mixtes correspondent à une « période de confusion » durant laquelle le tango se détache progressivement, ce qui leur permet de considérer ce dernier comme une synthèse chorégraphique de ces différents genres au niveau du rythme, des figures et des éléments mélodiques, et de réinvestir leur idée d'une « gestation », mais pour la danse cette fois. Carlos Vega : 1936 ; Novati & Cuello : 1980, PN.

<sup>622</sup> Ils identifient un texte avant celui-ci (un conte insolite) où une musique appelée « tango » est mentionnée, mais en tant que musique brésilienne. Voir Lamas & Binda : 1998 : 66.

<sup>623</sup> On pourrait traduire par « se "rompre" au rythme du tango *milonguero* » ou encore « se "cambrer" au rythme du tango *milonguero* » (« *quebrándose* » *al compás del milonguero tango*). *El Diario*, 30-01-1888, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 66.

<sup>624</sup> Lamas & Binda : 1998 : 67. Sur ce point, voir entre autres Benarós : [1976] 2011 : 211.

<sup>625</sup> Lamas & Binda : 1998 : 66.

<sup>626</sup> Voir chap. 4 p. 322.

tango est joué et dansé dans un bal d'un quartier aisé. Lamas et Binda soulignent le fait que cet évènement apparemment audacieux ait lieu dans une commune de banlieue<sup>627</sup>. En somme, les caractéristiques du « tango » sont communes à d'autres danses et musiques, il n'est pas clairement différencié en tant que genre, et il est dansé dans des bals publics fréquentés par des membres des classes supérieures et destinés à un public large. Nous laissons la conclusion aux exégètes :

L'idée si récurrente selon laquelle le tango aurait été durant ces années-là propre et limité aux "prostituées, ruffians et *compadritos*" n'est plus recevable à partir de cette documentation<sup>628</sup>.

Mais cette occurrence reste isolée, le « tango » est rarement mentionné dans les chroniques de bal avant 1890, signe d'une pratique encore mineure. Lamas et Binda n'ont pas trouvé d'autres mentions du tango avant 1898, soit dix ans plus tard, dans le même journal, ce qui montre qu'il s'agit encore d'un phénomène « marginal », si l'on ose utiliser ce terme connoté pour désigner l'apparition limitée de cette dénomination dans les bals de carnaval avant 1890. À la fin des années 1890 les mentions du tango dans la presse sont de plus en plus fréquentes, signe d'une pratique qui s'étend et d'un intérêt croissant pour ce nouveau genre.

### **c. Une danse socialement transversale (1890-1900)**

Le tango est progressivement différencié de la milonga, et les mentions de plus en plus nombreuses montrent qu'il est dansé dans des lieux et par des groupes sociaux variés. Les témoignages montrent en effet que le tango est dansé dans les bals des classes supérieures avant 1900. Le tango est d'emblée une pratique transversale, c'est-à-dire dansé par différents groupes sociaux. En même temps ses caractéristiques se stabilisent, d'une dénomination floue on passe à une dénomination claire et consensuelle.

#### **▪ Bals de carnaval**

Hugo Lamas et Enrique Binda répertorient dans les chroniques de bals du carnaval<sup>629</sup> plusieurs mentions de tango entre 1890 et 1900. Dans un article de février 1898 intitulé

---

<sup>627</sup> Lamas & Binda : 1998 : 67.

<sup>628</sup> « *Aquello tan mentado de haber sido el tango en estos años propio y exclusivo "de prostitutas, rufianes y compadritos", no guarda relación con este documento.* » Lamas & Binda : 1998 : 67.

<sup>629</sup> Des bals masqués organisés dans les théâtres de la ville durant trois jours chaque année pour fêter le carnaval. Sur le carnaval portègne voir Enrique Horacio Puccia, *Historia del carnaval porteño*, Buenos Aires : Academia Porteña del Lunfardo, 2000.

*Teatros*, publié dans le journal *El Diario*, l'auteur de la chronique assure que cette année, « les orchestres n'ont pas modifié leurs programmes ». Il cite les genres qui sont remis au programme : des habaneras, des tangos, des mazurkas et des valse<sup>630</sup>. Lamas et Binda font remarquer que le tango apparaît dans cette liste du répertoire habituel des orchestres de bals dès 1898, et avec un statut nouveau par rapport à la mention précédente vue ci-dessus : « tango » est une dénomination claire, directement identifiable par les lecteurs. Le titre de l'article, *Los Teatros*, indique qu'il s'agit de l'ensemble des théâtres et non d'un bal en particulier. L'auteur parle de la musique qui a été jouée par les orchestres : le tango est joué *con quebrado*, ce qui indique une correspondance entre la musique et la danse, caractérisées par les mêmes figures. Une chronique de 1900 parue dans *El País* donne plus de détails : elle porte sur un théâtre en particulier, l'*Opera*, le plus distingué de Buenos Aires<sup>631</sup>, celui dont les bals masqués sont fréquentés par la jeunesse élégante. L'auteur se félicite d'avance que les bals de l'*Opera* aient modifié leur programme et que, contrairement aux années antérieures, « ni le tango, ni la mazurka, ni la polka » n'y apparaissent<sup>632</sup>. Le « tango » apparaît là encore comme une dénomination claire et différenciée, identifiable par le lectorat du journal<sup>633</sup>. L'article indique aussi que le théâtre de l'*Opera* a joué « dans les années antérieures », c'est-à-dire dans les dernières années de 1890, des tangos, des mazurkas et des polkas. Le tango est déjà intégré au programme du bal le plus huppé, à la clientèle choisie<sup>634</sup>. Ses bals sont animés par un orchestre (*orquesta-banda*) dirigé, jusqu'en 1906, par Héctor Belucci (1855-1920), pianiste, violoniste et chef d'orchestre reconnu dans les sociétés de musique savante, d'origine italienne, arrivé à Buenos Aires en 1878<sup>635</sup>. Lamas et Binda en tirent encore une conclusion générale : « Que le tango ait été réservé aux basses classes ou aux groupes marginaux, dansé entre hommes, rejeté par les femmes décentes dans leur totalité, etc.

---

<sup>630</sup> « *Las orquestas no han alterado sus programas. Se oyeron las empalagosas habaneras de costumbre... mala, los tangos con quebrada y vericuetos, las mazurcas compadronas y los vals de circo, de vida perdurable.* » *El Diario*, 20-02-1898, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 67.

<sup>631</sup> Jusqu'à ce qu'elle soit détrônée par le Théâtre *Colón* en 1908. Voir Lamas & Binda : 1998 : 88.

<sup>632</sup> « *Vida teatral / Bailes* », dans *El País*, 24-02-1900, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 68. Article cité et commenté au chapitre 4, voir p. 322-333.

<sup>633</sup> Le journal *El País* est lu par les classes supérieures, en particulier la grande bourgeoisie industrielle. D'après Lamas & Binda : 1998 : 68.

<sup>634</sup> L'entrée de ce bal est la plus chère de la ville, il est fréquenté par des femmes et des hommes des classes supérieures. *Ibid.*

<sup>635</sup> D'après Lamas & Binda : 1998 : 96.

demeure improuvé<sup>636</sup> ». Il s'agit en effet d'un phénomène complexe qui n'oppose pas une classe sociale au reste de la société<sup>637</sup>.

Mais si un tango est nommé et différencié, il partage ses caractéristiques fondamentales avec les autres danses de couple de l'époque. L'historienne Emma Cibotti cite une chronique consacrée au bal du théâtre *Pasatiempo* parue dans *La Nación* en 1896<sup>638</sup>. Le ton contraste avec celui des deux articles cités précédemment, qui déplorent pour des raisons morales la banalisation des danses de couple dans les bals, ici elles sont décrites avec enthousiasme car elles constituent les ingrédients du bal criollo, autrement dit du bal populaire « typique ». L'auteur mentionne la habanera, la milonga, la polka et la mazurka : le tango ne figure pas dans la liste. D'après la description de l'auteur, différentes classes sociales sont réunies dans ce bal, il fait allusion à la présence de prostituées, de voyous, d'hommes issus des classes populaires et de garçons de bonne famille, « tous jeunes ». « Il y a un étage où se rencontrent ceux qui montent d'en bas et ceux qui descendent d'en haut<sup>639</sup>. » Cette phrase métaphorise à elle seule le processus de diffusion des nouveautés musicales et dansées dans le cadre du bal, un lieu de brassage et de transmission. Dans ce bal que l'auteur qualifie de « criollo, purement criollo » on danse *con "corte y quiebre"*. Et il décrit très précisément la danse dont la base est un rythme « ondulant, plein de surprises dans la syncope du mouvement qui accompagne la syncope musicale » et dont « chaque danseur, chaque couple, est un tableau vivant d'attitudes changeantes »<sup>640</sup>. L'auteur ajoute une analyse dont la précision est déroutante en 1896 : il admire « l'interprétation du rythme musical faite et même sublimée par le corps dans ses attitudes<sup>641</sup>. » L'auteur de l'article considère ces danses criollas comme des danses « modernes » : il associe le typique, le criollo, à ces innovations chorégraphiques<sup>642</sup>. Ainsi, l'improvisation, l'introduction de figures interrompant la régularité de la marche, donc d'une imprévisibilité au sein du couple, la « suspension du

---

<sup>636</sup> « *Haber sido el tango exclusivo de clases bajas o marginales, bailado sólo entre hombres, rechazado por las mujeres decentes en su totalidad, etc. permanece sin demostración.* » Lamas & Binda : 1998 : 68.

<sup>637</sup> Lamas & Binda : 1998 : 68. Comme nous l'avons vu avec Emma Cibotti, qui récuse la vision binaire de la société qu'implique le récit des marges aux élites.

<sup>638</sup> Emma Cibotti a trouvé cet article chez Donadio (1996) qui l'inclut dans les *Documentos y Investigaciones sobre la historia del tango* alors que le tango n'y est pas mentionné. Voir Cibotti : 2009 : 42. L'article complet a été retrouvé par Hugo Lamas et Enrique Binda. Voir Lamas & Binda : 1998 : 158.

<sup>639</sup> « *Cinematógrafo criollo* », *La Nación*, 16-12-1896, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 158.

<sup>640</sup> *Ibid.*

<sup>641</sup> « *Cinematógrafo criollo* », *La Nación*, 16-12-1896, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 159.

<sup>642</sup> Emma Cibotti fait remarquer cette association du moderne et du criollo et cette conception non passéiste de ce qui est typique et traditionnel. Cibotti : 2009 : 42.



déplacement »<sup>643</sup>, que Carlos Vega et après lui l'ensemble des spécialistes de la danse considèrent comme des innovations caractéristiques du tango *rioplatense*, sont des innovations partagées par plusieurs danses de couple de l'époque, et effectuées dans des bals à la clientèle diversifiée.

#### ▪ **Musique de cortège**

Le tango est également une musique jouée par les orchestres des cortèges (*comparsas*) qui défilent dans les rues de la ville durant le carnaval. Lamas et Binda citent un extrait d'un article du même journal selon lequel les cortèges, des plus « élégants », « qui se distinguent par leur uniforme et l'excellente organisation de leurs petits orchestres », aux « modestes *candomberos* » avec leurs « tambours africains », les uns comme les autres

« f[ont] entendre les notes allègres de leurs marches, valse, polkas et les accords rythmés des tangos criollos qui font les délices des petites servantes [...] »<sup>644</sup>.

Nous avons là le témoignage d'une pratique populaire du tango, joué parmi les autres genres populaires dans les rues dès 1896. Des bals prestigieux de l'*Opera* aux cortèges de différentes communautés et aux domestiques, nous observons la transversalité sociale et culturelle des musiques et danses populaires, dont le tango. Lamas et Binda en concluent encore une fois que le tango n'est pas une musique restreinte à des lieux fermés et clandestins, mais une musique jouée et dansée en plein air, publiquement, dans les défilés et dans les théâtres<sup>645</sup>. Le terme « criollo » revient dans cet article mais cette fois pour qualifier le tango en particulier. Le tango est donc déjà considéré comme une musique locale, caractéristique de Buenos Aires.

#### ▪ **Scènes de rue**

Autre document, une scène de rue racontée dans un article de *La Nación* en 1900 : un groupe d'internes en médecine se met à danser sur le trottoir de l'hôpital accompagné d'un orgue de barbarie jouant « les meilleurs milongas et tangos de son répertoire » et attirant

---

<sup>643</sup> Hess : 1999 : 17 et 18.

<sup>644</sup> « dejando oír las alegres notas de sus marchas, valse y polkas o los cadenciosos acordes de los tangos criollos que hacen las delicias de las sirvientitas [...] ». *La Nación*, 16-12-1896, Cité dans Lamas & Binda : 1998 : 69.

<sup>645</sup> *Ibid.*

quelques spectateurs parmi les curieux. Les danseurs effectuent des « contorsions et "quebraduras" » et bloquent le trafic.

Avant-hier soir quelques curieux s'étaient arrêtés en face de l'édifice de l'hôpital *Clinicas* pour contempler un groupe d'internes du dit établissement, qui avaient transformé le trottoir en salle de bal. Un orgue de barbarie exécutait les meilleurs milongas et tangos de son répertoire et les danseurs se répandaient en contorsions et *quebraduras* obstruant complètement la circulation<sup>646</sup>.

L'omniprésence de la musique et de la danse dans la vie publique portègne a déjà été commentée par plusieurs auteurs, indiquant que la pratique impromptue de la musique et de la danse dans la rue est relativement courante à cette époque. Comme le rappelle Emma Cibotti, à Buenos Aires la musique est jouée dans la rue, en plein air, « y compris dans les rues du centre-ville, espace collectif propice à la rencontre des classes », des marins aux employés des bureaux, des travailleurs aux bourgeois, le centre de Buenos Aires étant, d'après elle, un « centre de communication sociale horizontale »<sup>647</sup>. Le chroniqueur se scandalise de cet évènement, parle d'un « spectacle [...] honteux » et déplore la réputation « polissonne » des futurs médecins. Comme nous le verrons, c'est quand des membres de l'élite sont concernés par les « scandales » ou les « désordres » que les commentaires sont les plus outrés. Si l'on passe outre le commentaire effaré du journaliste, qui ne doit pas oblitérer la banalité de ce genre d'évènements, nous voyons là encore un indice de l'adoption du tango par des membres des classes supérieures, ici des étudiants en médecine, à l'époque presque toujours issus des grandes familles portègnes. Lamas et Binda notent par ailleurs que « tango » et « milonga » sont encore une fois associés mais nettement distingués. C'est un orgue de barbarie (*organito*) qui joue ces mélodies populaires<sup>648</sup>. Le tango fait partir de l'écologie sonore de la rue.

Hugo Lamas et Enrique Binda citent un autre exemple qui signale que le tango est joué et dansé dans la ville avant 1900 : un fait divers rapporté dans le journal *El Tiempo* en 1896<sup>649</sup>, dont l'auteur raconte qu'un petit orchestre de musiciens populaires composé d'une flûte, de violons et de guitares jouait un *tanguito criollo y compadrón* dans une rue du centre (au « coin de la rue Corrientes »). Il s'agit très probablement d'une *banda de música*,

---

<sup>646</sup> « Anteanoche varios curiosos se habían detenido frente al edificio del hospital de *Clinicas* para contemplar un grupo de practicantes de dicho establecimiento, que habían convertido la vereda en salón de baile. Un órgano ejecutaba las mejores milongas y tangos de su repertorio y los bailarines se deshacían en contorsiones y « quebraduras » estorbando por completo el tránsito [...] ». « Espectáculo inconveniente », *La Nación*, 09-03-1900, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 70-71.

<sup>647</sup> Cibotti : 2011 : 100. Elle se réfère à Juan María Veniard, « Música en la calle. Buenos Aires 1890-1915 », dans M. Gutman et T. Reese, *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Buenos Aires : Eudeba, 1999.

<sup>648</sup> L'*organito* a joué un rôle important dans la diffusion de certains thèmes dans la ville. Voir Novati : 1980, EC.

<sup>649</sup> Cité dans Lamas & Binda : 1998 : 70-71.

petit orchestre populaire, parfois attaché à une des nombreuses associations de quartier de la ville, et souvent composé de violon, flûte et guitare<sup>650</sup>. Contrairement à ce que nous avons constaté dans le chapitre précédent, à présent l'orchestre populaire typique joue un tango.

Ces deux articles témoignent d'une « culture de rue » dont le tango fait partie à la fin des années 1890. Contrairement à ce qui a souvent été prétendu, le tango est joué et dansé en plein centre de Buenos Aires dans des configurations diversifiées. Outre sa présence dans le cadre discontinu des bals de carnaval, on le trouve intégré de façon sporadique à des moments informels du quotidien et dans le répertoire mécanique des orgues de barbarie. Si le tango est intégré à côté de la habanera et de la milonga dans les pratiques musicales et dansées de la ville, ses mentions sont encore rares. De même, les intellectuels commencent à mentionner ce nouveau genre dans les journaux, bien que de façon encore épisodique – les sources restent rares.

Les exposés de Lamas et Binda d'un côté et de Cibotti de l'autre font découvrir, au fil des articles de presse qu'ils citent, un tango dansé dans diverses classes sociales, des plus élégantes aux plus populaires, dans le centre de la ville et dans les banlieues avoisinantes. Nous sommes loin du Grand Récit selon lequel le tango n'aurait été adopté par les classes supérieures qu'après 1910 : au contraire, il semblerait que les bals élégants aient constitué un pôle de transmission précoce et aient joué un rôle important dans sa territorialisation. Les élites l'adoptent en tous les cas en même temps que ceux qui sont plus souvent mentionnés, comme l'*organito* des rues, les musiciens du carnaval ou les orchestres et danseurs des bals publics. Il faut bien admettre le modèle d'une « diffusion par extension », mais au sein de chaque classe sociale, et non d'une transmission de classe en classe. Si Emma Cibotti a démontré que le tango était adopté par les « classes possédantes » avant sa consécration à Paris en 1910, et a fissuré le Grand Récit en montrant que le tango est approprié dans les classes intermédiaires et supérieures dès la période 1900-1910, nous voyons qu'il est possible d'aller encore plus loin : le tango est approprié d'emblée dans différents groupes, dès ses premières mentions autour de 1890. À partir de 1900, c'est sa généralisation dans la ville et l'engouement qu'il suscite, lui donnant de plus en plus de visibilité, qui sont repérables. Nous allons voir que de pratique encore mineure, dansée et jouée sporadiquement et mentionnée de façon encore éparse dans les discours, le tango devient, comme le fado, une pratique

---

<sup>650</sup> Cibotti : 2009 : 50. Voir aussi Enrique Binda, « Bandas, rondallas y tangos », article publié sur le site *todotango* à l'adresse : [www.todotango.com](http://www.todotango.com) [consulté le 4/1/2014 pour la dernière fois].

dominante entre 1900 et 1910, et que les intellectuels de l'époque l'érigent en pratique représentative de Buenos Aires.

## **B.2. La généralisation du tango : danse, musique et chanson représentative de Buenos Aires (1900-1910)**

À partir de 1900 la documentation est bien plus importante et diversifiée. De plus cette période a été beaucoup plus étudiée dans l'historiographie du tango, couramment désignée comme la « Vieille Garde »<sup>651</sup>. La période qui précède est considérée comme la nébuleuse des origines, la « préhistoire » – et a été idéologiquement rabattue sur les « bas-fonds »<sup>652</sup>.

De nombreux observateurs de l'époque remarquent que cette nouvelle danse, musique et chanson envahit l'espace public. En-dehors des lieux déjà mentionnés, comme les bals du carnaval et les rues de la ville, le tango criollo pénètre dans des lieux de pratique diversifiés, du théâtre au café-concert. Les partitions de tango se multiplient et ce genre est inclus dans les premiers enregistrements sonores. La musique et la chanson sont dissociées de la danse et cultivées de façon autonome, dans des cadres spécifiques comme le concert et le cabaret. En effet, le tournant du 20<sup>e</sup> siècle est celui d'une fixation de la musique et de la chanson et de l'essor d'une industrie du disque dont le tango bénéficie immédiatement. À la danse, dont les traces sont des témoignages écrits, des images, dessins et photos, et les premiers manuels écrits par des professeurs de danse, s'ajoute la musique, jouée dans le cadre du concert avec un public assis, et enregistrée sur des disques que le public écoute dans le cadre domestique, et transcrite sur des partitions dont les ventes explosent ; et la chanson qui, elle aussi, est cultivée séparément, et fixée sur des partitions, des chansonniers, des brochures et des disques. À partir de 1900, la généralisation du tango est donc accompagnée d'un triple phénomène de matérialisation, de dissociation et de fragmentation de la musique. Corrélativement à tous ces processus, on peut également observer une « stabilisation » du tango argentin<sup>653</sup> : ses caractéristiques musicales, chorégraphiques et poétiques sont définies, et celles qu'il partageait avec d'autres genres lui reviennent en propre. Comme l'affirment

---

<sup>651</sup> Sur la « Vieille Garde » voir les références citées, notamment Novati : 1980, EC ; Pesce, Priore & Byron : [1977] 2011.

<sup>652</sup> Voir le chapitre 1 pour la critique contemporaine, le chapitre 4 pour la généalogie de cette « confusion ».

<sup>653</sup> Selon l'expression d'Esteban Buch qui parle d'« *estabilización del tango argentino* ». Buch : 2012 : 9.

Jorge Novati et Inés Cuello, en 1900 le tango est une « entité constituée dont la forme est sans équivoque, différenciée et différenciable de toute autre manifestation contemporaine<sup>654</sup> ».

Contrairement à ce que nous avons supposé nous-même dans une première hypothèse de travail, il n'y a pas eu une période correspondant à un tango oral, aural, ritualisé, et confiné dans des lieux clandestins, qui aurait été suivie d'une étape de diffusion et de matérialisation où le tango aurait été écrit et fragmenté. Comme pour le fado, cette bipartition est une illusion rétrospective, déterminée par l'idée que l'écrit est toujours précédé d'une origine orale, et que toute culture orale est en attente d'une fixation écrite<sup>655</sup>. Le processus de création, de différenciation, de définition du tango d'un côté, et son existence matérielle, sa circulation sur des supports écrits de l'autre, sont des phénomènes conjoints et corrélés. Ce genre qui émerge dans une ville moderne, en pleine industrialisation, dans une société moderne<sup>656</sup> et lettrée<sup>657</sup>, a été stabilisé par et a circulé sur la partition et le disque. En d'autres termes, le tango criollo s'impose comme genre et est doté d'un répertoire fixe en relation constante avec l'écrit et la fixation. Cela invite à redéfinir les limites entre tango savant (dit tango *culto* ou *letrado*) et tango populaire<sup>658</sup>, entre Buenos Aires et ses faubourgs, et entre classes sociales.

### **a. Du tango pour tous : des élites aux classes populaires en passant par les classes moyennes**

C'est d'abord la danse qui pénètre dans l'ensemble de la société, des bals de société aux bals publics. Le tango est prééminent dans les bals, mais aussi prééminent comme danse *criolla*, locale, portègne et argentine. La documentation rassemblée par les auteurs de l'*Antología del Tango Rioplatense* (1980), restée une étude musicologique de référence, permet de constater qu'entre 1900 et 1910 le tango est généralisé dans toutes les classes

---

<sup>654</sup> « [Una] entidad constituida en forma inequívoca, diferenciada y diferenciable de cualquier otra manifestación contemporánea ». Novati & Cuello : 1980, EC.

<sup>655</sup> L'idée de successivité nécessaire de l'oral et de l'écrit dans la civilisation a déjà été analysée et déconstruite par plusieurs théoriciens, voir par exemple Dupont : 1998 et [1991] 2005.

<sup>656</sup> Et dont la « modernité » est constamment au centre des débats et des discours. Voir l'exemple du débat entre modernistes et conservateurs au sujet des danses de couple abordé dans le chapitre 4, p. 322.

<sup>657</sup> Ce que J. Goody appellerait la « littératie ». Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Éditions de Minuit, Paris, (1979) 1986 (pour la traduction française). Sur l'« influence hégémonique de l'écrit » et le pouvoir des « lettrés » (journalistes, romanciers, essayistes, dirigeants politiques) dans les capitales latines-américaines et sur l'avènement d'un « lectorat de masse » au 20<sup>e</sup> siècle, voir Angel Rama, *The lettered city*, Durham et Londres : Duke University Press, 1996 pour la traduction anglaise.

<sup>658</sup> Pour une mise au point théorique sur ces catégories et leurs limites, voir Buch : 2012.

sociales et différents types de fêtes<sup>659</sup>. Comme l'admettent Jorge Novati et Inés Cuello, « le tango fait fureur dans toutes les salles de danse, battant en brèche les autres danses<sup>660</sup> ». La presse parle davantage du tango, mais, surtout, elle en parle sans confusion. Simultanément, alors même que le tango fait l'objet d'invectives et de débats alimentés et arbitrés par la presse, le courant du *criollismo* s'en empare pour en faire la pratique représentative de Buenos Aires et de l'Argentine. La dénomination « tango criollo » et ses variantes – tango *quebrado*, tango *rioplatense*, tango argentin – recouvre une forme commune, uniformisée, composée de traits musicaux et chorégraphiques récurrents, dont le *corte* et la *quebrada*.

C'est encore dans l'ouvrage d'Hugo Lamas et Enrique Binda que nous trouvons de nombreuses références au tango dans la presse après 1900<sup>661</sup>. La documentation inclut des articles, mais aussi des partitions et des disques. Comme nous l'avons annoncé, ce qui change, ce n'est pas la diversité des groupes qui le dansent, mais l'étendue de sa diffusion, sa généralisation et la place prééminente qui lui est accordée dans la société.

#### ▪ La suprématie du tango dans les bals élégants

À partir des années 1900 le tango est systématiquement mentionné dans les comptes-rendus de bals de la haute société. Si les bals élégants accueillait déjà le tango dans les années 1890, dans la décennie suivante le tango s'impose parmi les danses favorites. Nous le percevons dans un article de 1902 paru dans le journal *El País* à propos des bals de carnaval de l'*Opera* : le chroniqueur parle d'une assistance nombreuse ayant dansé « allègrement » au son de « rythmes modernes, de voluptueuses habaneras et de tangos éminemment criollos »<sup>662</sup>. Comme le font remarquer Lamas et Binda, le tango est ici mentionné comme une chose habituelle, et comme une danse typique. C'est aux côtés du cake-walk que le tango est commenté l'année suivante dans un article du même journal sur ce même bal de l'*Opera*. « Le "cake walk", dont les rythmes sont très similaires à ceux du tango, a été très remarqué<sup>663</sup>. » Cette danse nouvelle, arrivée des États-Unis via l'Europe<sup>664</sup>, est mesurée à

---

<sup>659</sup> Voir Novati & Cuello : 1980, EC. De nombreux articles de presse sont cités, que complète bien la documentation réunie plus récemment par Lamas & Binda.

<sup>660</sup> Novati & Cuello : 1980, EC.

<sup>661</sup> Voir les nombreux documents cités dans Lamas & Binda : 1998 : 74.

<sup>662</sup> « *Ritmos modernos, de voluptuosas habaneras y de criollísimos tangos.* », *El País* n° 767, 08-02-1902, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 90. Voir commentaire au chap. 4 p. 322-333.

<sup>663</sup> « *mucho llamó la atención el « cake walk », cuyos compases son muy iguales a los del tango.* » *El País*, 23-02-1903, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 91.

l'aune de la danse considérée comme familière par les danseurs de la haute société : le tango. Ce dernier semble en outre avoir été intégré dans un système de valeur commun au chroniqueur et à son lectorat. Le même journal en 1904 le présente comme la danse à la mode : « Comme dans les bals antérieurs, le tango fut la danse préférée par l'assistance d'hier soir<sup>665</sup>. » L'article paru le lendemain dans la même rubrique précise l'identité des danseurs de l'*Opera* : « Le tango et le "cake walk" furent dansés avec adresse par notre jeunesse élégante<sup>666</sup> ». Les termes utilisés pour qualifier le bal sont positifs : « enthousiasme », « liberté », « allégresse », « succès » témoignant d'un enthousiasme partagé<sup>667</sup>. En 1906, le même journal garantit que « l'orchestre abus[e] des tangos qui sont devenus à la mode ».

En 1910 un article sur ces mêmes bals de l'*Opera* commente l'emprise du tango dans les bals et la fascination qu'il exerce sur les hommes de bonne famille qui fréquentent l'*Opera*. Il tourne en dérision une « aristocratie de carnaval » qui danse « peu et mal » :

Le tango est à la mode et impose son rythme à tout le monde, que ce soit un natif [du quartier] de Callao près du fleuve qui tente de maîtriser la *quebrada*, ou un *gringo* qui le sautille, comme on dit vulgairement. Le propos, c'est de danser des tangos et encore des tangos, comme si c'était facile, avec une danse qui est dotée du caractère distinctif de la race et qui n'est pas entrée par hasard dans le cosmopolitisme des bals de bon ton. Le tango est commun à plusieurs peuples<sup>668</sup>, mais le tango criollo a sa physionomie caractéristique que seuls connaissent ceux qui ont senti son rythme au berceau. [...] Sa vigueur et sa rudesse plastique ne s'improvisent pas ni ne se simulent ; c'est une question de sentiment [...]. Pour autant qu'il cale son chapeau de côté et qu'il danse de biais, le danseur de l'*Opera* laisse entrevoir qu'il porte un gilet quand sa veste s'ouvre lors d'une *quebrada*. Et c'est là une tenue qui ne trompe pas. En revanche, les partenaires féminines ont en général plus de facilité avec cette danse. [...] <sup>669</sup>.

---

<sup>664</sup> Sur l'histoire du cake-walk et de ses représentations, voir l'article de Brooke Baldwin, « The Cakewalk : A study in stereotype and reality », *Journal of Social History*, 1981, n° 15, p. 205. La musique est écrite en 2/4, la cellule rythmique de base est la habanera, le rythme est syncopé : autant de caractéristiques qui expliquent sans doute que l'auteur trouve une ressemblance entre tango et cake-walk.

<sup>665</sup> « Como en los anteriores bailes, el tango fue la danza preferida por la concurrencia que asistió anoche. » « En los teatros / Opera », *El País*, 21-02-1904, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 91.

<sup>666</sup> « El « tango » y el "cake walk" fueron bailados con soltura por nuestra juventud elegante [...]. », « En los teatros / Opera », *El País*, 22-02-1904, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 91.

<sup>667</sup> *Ibid.*

<sup>668</sup> En effet sont attestés à l'époque des « tangos » cubains, brésiliens, espagnols.

<sup>669</sup> « (...) El tango está de moda y fuerza es que se mueva a su compás todo el mundo, no importa si lo pretende quebrar un nativo de Callao hacia el río o lo salta un gringo, como vulgarmente se dice. El asunto es bailar tangos y más tangos, como si fuera cosa fácil hacerlo, con una danza que tiene su carácter distintivo de raza y no ha entrado por fortuna al cosmopolitismo de los bailes de buen tono. El tango es común a varios pueblos, pero el tango criollo tiene su fisonomía característica y sólo la conocen quienes han sentido su ritmo desde la cuna, arrórró orillero que les ha impregnado el alma. Su vigor y rudeza plástica no se improvisan, ni se simulan ; es una cuestión de sentimiento (...). Por más que se requinte el pajizo y baile de soslayo, el bailarín de la Opera deja ver que gasta chaleco al abrirse el saco en la quebrada. Y ésta es prenda que no cuadra. / En cambio, la compañeras tienen por lo general más similitud con tal danza. [...] El poder de expresión de la figura

À la fin de cette célébration ambivalente, l'auteur ajoute :

La réunion d'hier, bien qu'elle soit la première, laisse une impression générale de satisfaction et il faut remarquer, outre la correction de la conduite qui a dominé, l'ornement approprié et correct de la salle, la richesse et le bon goût de l'accoutrement féminin<sup>670</sup> [...].

D'après la chronique du lendemain, parmi les genres au programme la préférence est allée au tango, danse qui, selon lui, détonne dans le bal élégant. Son rythme sensuel « sonne de façon étrange aux oreilles évocatrices, dans un environnement comme celui-la, peuplé par les harmonies profondes et compliquées de tant d'œuvres éternelles en soi et dans la mémoire humaine ». Mais ce faisant, il constate qu'elle s'est imposée dans ce contexte « cosmopolite » réservé à la « catégorie sociale la plus élevée »<sup>671</sup>. Malgré leurs réserves, tous ces articles témoignent du succès du tango dans les bals élégants entre 1900 et 1910.

#### ▪ Dans les bals populaires

Mais il serait réducteur de voir dans le tango une danse de couple à la mode cultivée par les élites. Le tango criollo est dansé aussi dans les bals populaires. Plusieurs documents cités par Hugo Lamas et Enrique Binda le montrent<sup>672</sup>. Ces chroniques indiquent que le tango est dansé pendant le carnaval dans des théâtres comme le *Victoria*, fréquenté dans les années 1900 par un public large principalement issu des classes populaires, notamment une clientèle féminine de domestiques et de cuisinières. Ces derniers signalent une « assistance tapageuse » (*concurrancia bullanguera*), manière convenue de désigner le public des classes populaires<sup>673</sup>, mais aussi « enthousiaste », adjectif également récurrent dans les qualifications des bals des classes supérieures.

---

*humana proclama la cepa criolla genuinamente orillera de ciertos detalles [...]»*. *La Nación*, 06-02-1910, « *Opera* », article complet cité dans Lamas & Binda : 1998 : 92-93.

<sup>670</sup> « *La reunión de anoche, no obstante ser la inicial, deja por otra parte, una impresión general satisfactoria y es de notar, además de la corrección de conducta dominante, el adorno apropiado y correcto de la sala, la riqueza y buen gusto de la indumentaria femenina [...]* » *La Nación*, 06-02-1910, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 94.

<sup>671</sup> « *Tangos de ritmo canallescamemente sensual, que suenan de manera extraña para los oídos evocadores, en tal ambiente como ése, poblado por las armonías profundas y complicadas de tantas obras eternas en sí mismas y en la humana memoria.* » *La Nación*, 07-02-1910, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 95. Commenté au chapitre 4, p. 322-333.

<sup>672</sup> Voir les documents cités par Lamas & Binda : 1998 : 98.

<sup>673</sup> Voir les articles portant sur les bals du théâtre *Victoria* du journal *El País* en 1901 dans Lamas & Binda : 1998 : 98.



Les mêmes danses de couple continuent d'être partagées par les différents groupes sociaux : dans les bals publics sont dansées, comme chez les élites, la valse et la habanera. Les catégories comme l'innovation et la modernité, ou la tradition et le *criollismo*, ne sont pas non plus l'apanage des bals des élites. Selon une chronique de 1901 on danse au Victoria « selon les dernières avancées qu'a apportées avec lui le nouveau siècle à peine entamé »<sup>674</sup>. De plus, ces bals « des secteurs moins riches », comme les appellent Lamas et Binda<sup>675</sup>, partagent non seulement avec les élites les genres en vogue, mais aussi le style musical et chorégraphique. En effet un article paru sur la même page que le précédent précise que l'on y danse *con corte* : « L'assistance se divertit avec enthousiasme et les couples qui dansaient *con corte* attirèrent particulièrement l'attention, et la vérité est qu'ils le faisaient plutôt bien, surtout quand l'orchestre commença à jouer un tango<sup>676</sup>. » Les clientes du *Victoria* sont qualifiées de « fameuses danseuses criollas qui se déhanchent comme des palmiers et sont agiles comme des chattes dans les difficiles pas de la danse avec marche, *corte*, *quebrada* et plus »<sup>677</sup>. L'improvisation et les figures sont donc aussi présentes dans les bals populaires. Un article de l'année suivante parle quant à lui de « tango "pur sang" caractéristique et cadencé »<sup>678</sup>. Le même journal assure qu'au *Victoria* « on joue et danse les meilleurs tangos » et remarque l'« exécution irréprochable » de certains couples, « pleine de fioritures et de crochets, de contorsions cadencées et de pas compliqués »<sup>679</sup>. Plus bas cet article parle d'une danse « difficile<sup>680</sup> ». Un article de la même année mentionne la présence de nombreux *gauchos*, la « composante criolla » qui danse des « habaneras à la criolla »<sup>681</sup>. Au bal public du *Teatro Argentino*, inauguré en 1892, et précédemment appelé *Teatro de la Zarzuela*, se retrouvent des domestiques et des cuisinières, mais aussi, comme la chronique le

---

<sup>674</sup> « *Teatro Victoria* », *El País*, 19-02-1901, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 98.

<sup>675</sup> Lamas & Binda : 1998 : 98.

<sup>676</sup> « *Los teatros - Victoria* », *El País*, 19-02-1901, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 98.

<sup>677</sup> [Las] « *famosas bailarinas criollas cimbradoras como palmeras y ágiles como gatas en los dificultosos pasos del baile con zapateo, corte, quebrada y demás* ». « *Victoria* », *El País*, 17-02-1902, cité par Lamas & Binda : 1998 : 99.

<sup>678</sup> « *Victoria* », *El País*, 08-02-1902, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 99.

<sup>679</sup> « *llena de firuletes y de garabatos, de cadenciosas contorsiones y de complicados zapateos* ». « *Victoria* », *El País*, 17-02-1902, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 99-100.

<sup>680</sup> *Ibid.*

<sup>681</sup> « *Victoria* », *El País*, 12-02-1902, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 99.

mentionne, des *chinas*, des Noires et des *compadres*, rassemblés sous l'expression de « composante populaire » du bal (*el elemento popular*)<sup>682</sup>.

Au sujet des bals du *Teatro Doria*, autre théâtre populaire donnant des bals publics, un chroniqueur mentionne le tango, la habanera, la valse – « valse lisse avec accompagnement compliqué de pointes et talons »<sup>683</sup>, des danses italiennes comme la tarentelle, ce théâtre étant fréquenté par des italo-argentins, et « le plus pur, le plus authentique et typique tango criollo »<sup>684</sup>. Au *Politeama*, un chroniqueur de 1902 observe des mélanges sociaux : on y trouve des « couples de toutes les classes sociales », « le masque élégant à côté de la petite cuisinière modeste et parfumée »<sup>685</sup>. La clientèle « bigarrée »<sup>686</sup>, composée entre autres de cuisinières, de domestiques et de modestes « gars » (*muchachos*)<sup>687</sup> y danse le tango, la milonga ou encore le cake-walk « avec le *corte* de la haute école »<sup>688</sup>. De même, un article de 1910 parle d'une « grande animation populaire, un grand mélange chaotique de toutes sortes d'éléments » où « le tango domin[e] dans toute son apogée et [est] dansé avec une ferveur mystique »<sup>689</sup>. La salle, passant pour l'« académie » du tango *criollo*, accueille en 1910 « plusieurs des plus fameux danseurs de nos "faubourgs" »<sup>690</sup>. Dans tous ces écrits, *orillero* et *criollo* se recoupent souvent, au point que le tango *criollo* est considéré comme une danse représentative du peuple citadin : le même article de *La Nación* considère que le tango *criollo*, « par sa mesure et ses motifs rythmiques traduit les manières les plus caractéristiques de la masse populaire »<sup>691</sup>. Le tango est érigé en expression du peuple et de la nation.

Emma Cibotti cite quant à elle un article qui résume bien la situation et qui montre que dès 1903 le tango domine les bals de toute sorte :

[...] [L]e tango triomphe, tous les programmes offrent cette danse : l'*Opera* était l'unique [salle] qui ne suivait pas le mouvement... L'*Apolo* est indiqué comme successeur du disparu

---

<sup>682</sup> « *Argentino* », *El País*, 19-02-1901, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 99.

<sup>683</sup> « *vals liso con acompañamiento complicado de punta y taco* ». « *Doria* », *El País*, 08-02-1902, cité par Lamas & Binda : 1998 : 100.

<sup>684</sup> « *el más puro, genuino y típico tango criollo* ». *Ibid.*

<sup>685</sup> *El País*, 08-02-1902, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 105-106.

<sup>686</sup> *El País*, 28-02-1903, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 106.

<sup>687</sup> *El País*, 23-02-1903, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 106.

<sup>688</sup> « *con corte a la alta escuela* ». *El País*, 17-02-1901, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 106.

<sup>689</sup> *La Nación*, 07-02-1910, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 106.

<sup>690</sup> « *Politeama* », *La Nación*, 08-02-1910, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 107. Le mot « faubourgs » est en Français dans le texte.

<sup>691</sup> « *[El] tango criollo (...) en sus compases y movimientos rítmicos traduce las modalidades más características de la masa popular.* » *La Nación*, 08-02-1910, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 107.

*Pasatiempo*, et par conséquent on espère qu'il deviendra le centre de réunion de ceux qui aiment le tango bruyamment marché, et qui à chaque mesure d'attente enjolivent la danse de difficiles contorsions des jambes et des hanches. La musique capricieuse du tango, de rythme syncopé, difficile à traduire sur une partition, a ses experts<sup>692</sup> qui ne sont justement pas des techniciens de la musique mais des artistes populaires, qui ravissent de leurs sonates caractéristiques ceux qui fréquentent les cafés à l'air libre de Palermo<sup>693</sup>.

Au théâtre *Victoria*, déjà mentionné, mal considéré à cause de son « public de bandits et de pègre », « le programme est constitué de tangos, tangos et tangos<sup>694</sup>. » Le Théâtre du *Casino* est connu en 1900 à Buenos Aires comme théâtre, café-concert, café, salle de bal, bordel clandestin, et les serveuses, comédiennes et danseuses employées par la maison sont aussi pour certaines des « serveuses montantes », autrement dit des prostituées<sup>695</sup>. Ce refuge de la « mauvaise vie », dont le bal est le plus malfamé, accueille lui aussi le tango dans les années 1900. En 1902, le *maestro* Dufour y dirige les « tangos criollos<sup>696</sup> ». En 1906, « comme dans toutes les salles de danse, le tango a régné du début à la fin, et les tentatives de certaines pensionnaires du Casino de le danser en sont devenues comiques<sup>697</sup> ». Selon un autre chroniqueur, en 1905, certains couples « introduisaient des innovations dans les *quebradas*, demi-lunes, *corridos*, marches et *tendidas* » et les pensionnaires dansent au contraire de façon « très correcte<sup>698</sup> ». Le tango est banalisé au point d'ennuyer : en 1908, « C'est le même tango de cadence monotone et ennuyeuse qui retentit, jouée avec un automatisme désespérant », sans empêcher « les tours et nuances qu'imposent à la danse les virtuoses »<sup>699</sup>. Ici aussi « le tango triomphe sur toute la ligne », détrônant les valse, polkas, quadrilles et cake-walks dans les goûts du public<sup>700</sup>. Le tango est donc également dansé dans les classes populaires et dans

---

<sup>692</sup> *Cultores*, ceux qui cultivent ou rendent un culte.

<sup>693</sup> « [...] *el tango triunfa, en todos los programas se ofrece esa danza : La Opera era la única que salía de esa ruta... El Apolo es el indicado como sucesor del fenecido Pasatiempo, y por consiguiente se esperaba que debería ser el centro de reunión de los que aman el tango ruidosamente zapateado, y que en cada compás de espera acompañan la danza con difíciles contorsiones de piernas y caderas. La música caprichosa del tango, de cadencia sincopada, algo difícil de traducir en el pentagrama, tiene sus cultores que no son los técnicos de la música precisamente, sino artistas populares, que deleitan con sus sonatas características a los que concurren a los cafés al aire libre que existen en Palermo.* » *La Prensa*, 22/02/1903, cité dans Cibotti : 2009 : 42-43.

<sup>694</sup> « *público de gente maleante y de avería*. » « *Aquí el programa lo constituían tangos, tangos y tangos.* » *El País*, 22-02-1909, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 101.

<sup>695</sup> Lamas & Binda : 1998 : 102.

<sup>696</sup> « *Tangos criollos especiales para el Casino* », *El Diario*, 02-02-1902, cité par Lamas & Binda : 1998 : 103.

<sup>697</sup> « *Allí, como en todas las salas de baile, reinó el tango desde el principio al fin, resultando cómicas las tentativas de algunas pensionistas del Casino al querer bailarlas.* » *El País*, 28-02-1906, cité par Lamas & Binda : 1998 : 104.

<sup>698</sup> *El País*, 05-03-1905, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 104.

<sup>699</sup> « *En el casino* », *La Nación*, 01-03-1908, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 105.

<sup>700</sup> *Ibid.*

les bals considérés par les chroniqueurs comme malfamés, et cela en même temps qu'ailleurs, et surtout, conjointement à d'autres danses de couple comme la habanera, la milonga et la valse<sup>701</sup>. Ces documents montrent non seulement, comme le montrent Lamas et Binda, que « le tango était accepté et dansé par tout type d'habitants de notre ville, toutes classes sociales, ethnies et provenances confondues<sup>702</sup> », mais aussi qu'une certaine frénésie *tanguera* s'empare de la population. Dès 1900, Buenos Aires connaît une « tangomania<sup>703</sup> ».

#### ▪ Et dans les classes moyennes

Enfin, les classes moyennes dansent aussi le tango. C'est l'hypothèse que défend Ema Cibotti dans son article intitulé « Le tango argentin comme expression authentique des classes moyennes »<sup>704</sup>. Au tout début du 20<sup>e</sup> siècle se produit une « montée » des classes moyennes – autrement dit une ascension sociale des classes ouvrières – par la scolarisation<sup>705</sup>.

[M]algré la version qui le réduit [le tango] exclusivement au territoire marginal du bordel, produit d'une société duelle, il est certain que dès 1900 il est également pratiqué dans les salons des associations communautaires, où il était dansé à en juger les programmes des événements et des anniversaires des sociétés. Et cela est caractéristique d'une société ouverte de mobilité sociale ascendante<sup>706</sup>.

Cibotti rappelle dans un autre article le rôle joué par les associations dans la diffusion du tango, notamment les associations d'immigrés<sup>707</sup>. Elle montre qu'avant 1910 le tango est dansé dans les bals des sociétés de secours mutuels. Un article du journal *Caras y Caretas* mentionne le goût des participants, les sociétaires de la même mutuelle et leurs familles, pour le tango<sup>708</sup>. Elle renvoie le postulat d'une diffusion des marges aux élites par les *niños bien*

---

<sup>701</sup> Comme le montrent Lamas et Binda, le tango a été cultivé dans les classes populaires en même temps que dans le reste de la société. Voir *supra*.

<sup>702</sup> Lamas & Binda : 1998 : 100.

<sup>703</sup> Contrairement à la doxa qui veut que ce soit la « tangomania » des élites parisiennes en 1910 qui ait provoqué l'enthousiasme des élites portègnes.

<sup>704</sup> Cibotti : 2011 : 91-107.

<sup>705</sup> Cibotti : 2011 : 98.

<sup>706</sup> « Y a pesar de la versión que lo recorta exclusivamente en el territorio marginal del prostíbulo, propio de una sociedad dual, lo cierto es que también hacia 1900 ya era practicado en el salón de las asociaciones de las colectividades, en donde se bailaba a juzgar por lo que dicen los programas de eventos y aniversarios societarios\*. Y esto último es propio de una sociedad abierta de movilidad social ascendente. » *Ibid*.

<sup>707</sup> Cibotti : 2009 : 43-44.

<sup>708</sup> *Ibid*.

« en quête d'exotisme dans les bas-fonds » dans le domaine de la « légende »<sup>709</sup>. Jorge Novati et Inés Cuello dans leur chapitre *El tango como especie consitutida*<sup>710</sup> mentionnent aussi le rôle des « associations récréatives » dans la diffusion du tango. Ces dernières organisent des bals en fin de semaine toute l'année, en-dehors de ceux du carnaval. Certaines, comme les Orphéons (*Orfeones*), ont leur propre orchestre, souvent appelés *rondallas*<sup>711</sup>. Ils intègrent le tango à leurs répertoires au commencement du XX<sup>e</sup> siècle.

## **b. Le tango scénique : *criollismo* et traditionalisme**

Le spectacle de *varieté* est un genre de spectacle populaire apporté par les troupes espagnoles et qui remporte un grand succès à Buenos Aires au tournant du siècle. Les spécialistes distinguent le *género grande* (« genre majeur »), le genre théâtral, qui comprend le drame, la comédie et la zarzuela, et inclut les pièces de trois actes et plus ; et le genre mineur (*género chico*), qui s'approche davantage du spectacle musical, et qui comprend le *sainete*, les *entremeses* et les petites pièces d'un ou deux actes. C'est l'équivalent portègne du café-concert et du music-hall parisiens. Les pièces font se succéder sur scène différents « numéros », allant du cirque à la chanson en passant par le théâtre. Ainsi se succèdent des chanteurs – parfois en duos –, des musiciens, danseurs, acrobates et des acteurs effectuant des gags, des sketches ou jouant de courtes pièces. On compte aussi des numéros « excentriques » comme des duos comiques ou des performances de ventriloques. La *varieté* mélange les arts et les artistes. Une importance particulière est accordée aux costumes et aux décors, avec la même surenchère que dans le music-hall français, qui sert parfois de modèle. Certaines actrices et chanteuses appelées *tonadilleras* ou *cupletistas* deviennent de grandes vedettes, de même que certains hommes remportent un succès important auprès du public<sup>712</sup>.

Le théâtre populaire, et en particulier la zarzuela, s'inscrit dans la mouvance criolla qui incite à privilégier les sujets « locaux » et à mettre en scène – moins au sens de refléter que de façonner – une culture nationale. Dans les années 1890-1900 la zarzuela, initialement imitée du modèle espagnol, mais rapidement réappropriée par les dramaturges argentins qui

---

<sup>709</sup> Juan José Sebreli (2008) cité dans Cibotti : 2011 : 101.

<sup>710</sup> Cuello & Novati : 1980.

<sup>711</sup> Enrique Binda, « Bandas, rondallas y tangos », *op. cit.*

<sup>712</sup> Voir Osvaldo Sosa Cordero, *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*, Buenos Aires : Corregidor, 1978.

lui donnent une tournure locale<sup>713</sup>, s'impose comme le genre théâtral représentatif de l'identité portègne et plus généralement argentine, mettant en scène des personnages, des langages, des chansons et des danses considérés comme typiquement argentins. La zarzuela devient ainsi le « genre national » (*género nacional*) chargé de mettre en scène la culture criolla. Elle promeut un style populaire et pittoresque dont elle tire une légitimité suffisante pour attirer tous types de publics. Comme le montrent certains témoignages de l'époque, « même » les dames de la haute société l'apprécient<sup>714</sup>. Les danses et chansons locales sont privilégiées<sup>715</sup>, et le tango criollo devient rapidement le genre dominant sur la scène du théâtre musical à Buenos Aires, et en particulier du *sainete*<sup>716</sup> et de la zarzuela<sup>717</sup>. Il participe au premier plan de cette promotion d'une culture nationale *via* sa représentation scénique. Réciproquement, le tango est ainsi intégré dans le courant du *criollismo* et acquiert une légitimité et une visibilité en tant que genre identitaire<sup>718</sup>.

Des compositeurs et des paroliers prestigieux composent des musiques et des chansons pour le « genre national » entre 1890 et 1910, comme le pianiste et compositeur d'origine uruguayenne Manuel Gregorio Aróztegui, les frères Arturo et Antonio de Bassi, respectivement parolier et compositeur, José Carrilero, Eduardo García Lalanne, les frères Podestá, Ángel Villoldo et Antonio Reynoso, entre autres<sup>719</sup>. Ces pièces ne portent pas toujours de titre, ou le titre n'inclut pas le mot « tango » mais l'indication de tempo *Tiempo de tango* laissent supposer, comme dans les premières partitions de fado, qu'il existe un motif rythmique et une mélodie codifiés, que le public reconnaîtra<sup>720</sup>. Une forme caractéristique est inventée, le tango de zarzuela, avec des patrons musicaux, poétiques et interprétatifs propres. Les morceaux et chansons composés pour la scène des pièces à succès circulent ensuite dans les partitions, les brochures et les chansonniers et deviennent des mélodies et chansons

---

<sup>713</sup> Les troupes espagnoles en tournée jouent des zarzuelas, très appréciées à Buenos Aires. Des auteurs et compositeurs argentins se mettent à écrire des pièces, qui comprennent des tangos composés sur le modèle des chansons espagnoles mais adaptées en utilisant des termes vernaculaires, des références locales et en créant des fusions rythmiques ou mélodiques avec les genres locaux. Voyant leur succès auprès du public, des éditeurs commencent à publier certains de ces tangos de zarzuelas. Voir ci-dessus p. 181.

<sup>714</sup> Voir document cité par Lamas & Binda : 1998 : 74-75.

<sup>715</sup> Voir Cuello & Novati : 1980, citant Carlos Vega.

<sup>716</sup> Sur la place prépondérante du tango dans le *sainete*, voir Clara Rey de Guido et Walter Guido, *Cancionero Rioplatense* (1880-1920), Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1989, p. XXXIII.

<sup>717</sup> Sur la primauté du tango criollo dans le « genre national », voir Lamas & Binda : 1998, chap. 7.

<sup>718</sup> Voir documents cités par Lamas & Binda : 1998 : 76.

<sup>719</sup> Cuello & Novati : 1980, PN.

<sup>720</sup> *Ibid.*

populaires. Par exemple, la chanson de revue *Tango del mate* composée en 1891 par P. J. Palau est, du point de vue formel (mélodique et rythmique) un tango espagnol<sup>721</sup>, mais les paroles sont territorialisées par des termes argentins et la référence à des coutumes locales, comme le *maté*<sup>722</sup>. Le texte grivois remporte un certain succès auprès du public, et une partition du titre est publiée la même année. En 1894 la chanson est reprise dans une autre zarzuela avec d'autres paroles. De cette façon, les chansons circulent de pièce en pièce, mais aussi du théâtre au public. Cette circulation hors de la scène est facilitée par le fait que plusieurs chanteurs de zarzuela se produisent en-dehors du théâtre, dans les cafés, les cafés-concerts, les guinguettes et les fêtes populaires de la ville.

De plus, des morceaux, danses et chansons sont interprétés sur scène, renforçant la visibilité du tango dans la culture urbaine, et l'imposant comme un genre criollo de premier plan. La pièce *Justicia criolla* en est un bon exemple. Le livret de cette revue musicale est écrit par le dramaturge Ezequiel Soria, la musique par Antonio Reynoso, et la pièce est jouée pour la première fois au Théâtre *Olimpo* en septembre 1897<sup>723</sup>. Les premières scènes de la pièce se déroulent dans un *conventillo* des faubourgs<sup>724</sup>. Les personnages sont un immigré espagnol à peine débarqué dans le quartier, prétexte à une intrigue aux enjeux didactiques dans laquelle Benito, un portier métisse, lui explique les mœurs du *conventillo*, et lui présente Juanita, la jolie blanchisseuse dont il est amoureux. Quand l'étranger s'étonne qu'une Blanche soit la maîtresse d'un Noir, Benito rétorque que la peau noire n'est qu'un hasard (Savigliano traduit par *fate*) et que les visages blancs cachent bien souvent des âmes noires et corrompues. Un chœur de blanchisseuses fait son entrée sur scène et convie les deux hommes à une fête, et Benito déclare que le tango sera mis à l'honneur, avant les valse et les quadrilles :

BENITO : - Un peu de calme, messieurs, nous allons danser de tout. Je propose qu'en bons *criollos*, nous ouvrons la session avec un tango, et si la majorité est d'accord, les guitaristes peuvent déjà commencer à gratter leurs cordes<sup>725</sup>.

---

<sup>721</sup> Voir ci-dessus p. 181-186. Roberto Selles signale le *Tango del Mate* (1891) aussi comme *milonga*, tandis que Blas Matamoro en cite la source, *Toma Mate*, autre chanson de *zarzuela* interprétée par Luis Cuba en 1865, et le présente comme une *habanera* ou un *tango andalou*.

<sup>722</sup> Cuello & Novati : 1980, PN.

<sup>723</sup> D'après Jorge B. Rivera, « Historias paralelas », dans Rivera : [1976] 2011 : 39. D'après M. Savigliano la pièce, bien qu'écrite par des auteurs argentins, est jouée par une troupe espagnole. Voir Marta E. Savigliano, « Whiny Ruffians and Rebellious Broads : Tango as a Spectacle of Eroticized Social Tension », *Theatre Journal*, 1995, vol. 47, n°1, p. 84.

<sup>724</sup> D'après Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas*, cité dans Blas Matamoro, « Orígenes musicales », *La Historia del tango 1. Sus orígenes*, op. cité, p. 78.

<sup>725</sup> Texte original cité dans Rivera : 1976 : 39.

Le tango est invoqué par les *compadres* au nom de leur identité *criolla* (« en bons *criollos* »), il est gage d'authenticité dans le projet de construire une culture et une identité nationales dont le théâtre est un des outils. Les danseurs se lancent alors dans des démonstrations de figures et de déhanchements (*quebradas*) pour impressionner l'assemblée féminine<sup>726</sup>. Et Benito explique dans une longue tirade comment il a séduit Juanita :

C'était un dimanche de Carnaval  
Je suis aller danser au *Pasatiempo*  
J'ai invité Juanita à danser une *scottish*  
Et j'ai décidé de la séduire.  
J'ai versé des lamentations à son oreille  
J'étais si tendre et si loquace  
Qu'elle a été émue  
Par mes milliers de promesses d'amour éternel  
J'ai parlé à cette nana de mon courage. [...]  
Elle a gardé le silence et alors j'ai frimé prodigieusement  
Puis, sur un tango j'ai été si habile  
Que je l'ai séduite à coup de purs *cortes*<sup>727</sup>.

Benito retrace les émotions qu'il a ressenties quand il a dansé un tango avec elle, et une métaphore sexuelle filée lui sert à décrire son expérience *tanguera* :

Mhhh, c'était si bon ! (Il ferme le poing.) Quand je danse un tango avec elle (il effectue des pas de tango pendant qu'il parle) je la place sur ma hanche et laisse le rythme de la musique m'emporter et je m'immerge dans ses yeux noirs et elle penche la tête contre mon torse, et en tournant, la *quebrada* survient... Oh, mon frère, ça soulage, ça soulage... ma mauvaise humeur<sup>728</sup>.

La grivoiserie est un élément attendu dans la zarzuela. Ici c'est le tango qui est chargé des allusions grivoises et des effets comiques et satiriques. Le tango est convoqué dans une scène stéréotypée comme un des éléments caractéristiques, et même comme un ciment social des faubourgs. Son omniprésence dans les dialogues le promeut comme un élément essentiel et représentatif de la culture populaire portègne, tant dans le dialogue où il est thématiqué et objectivé, que dans la gestuelle scénique, et dans les parties musicales, puisqu'il est joué, chanté et dansé sur scène<sup>729</sup>. D'après Marta Savigliano, c'est la première pièce où des pas de *tango criollo* sont effectués sur la scène de la zarzuela<sup>730</sup>, avec une chorégraphie propre. Ajoutons que Benito dans sa tirade mentionne le *scottish* comme danse de bal, mais que c'est le tango qui est chargé de séduire et d'unir, et que le *corte* et la *quebrada* sont l'apanage du

---

<sup>726</sup> D'après Savigliano : 1995 : 85.

<sup>727</sup> Scène 9, d'après Natale, cité en traduction anglaise dans Savigliano : 1995 : 85.

<sup>728</sup> Scène 14, citée (en Anglais) dans Savigliano : 1995 : 85.

<sup>729</sup> Nous analyserons les poétiques des chansons théâtrales au chapitre 4.

<sup>730</sup> D'après Savigliano : 1995 : 85.



tango. C'est le bal qui réunit les habitants du *conventillo* dans leur diversité, Blancs et Noirs, criollos et immigrés, hommes et femmes, et le tango est un élément central dans cette agrégation. La pièce est un succès, et un an plus tard, en 1898, le même canevas est utilisé dans la pièce *Ensalada Criolla* (« Salade Criolla ») de Enrique de María avec une musique de Eduardo García Lallane. Le titre fait allusion aux métissages des faubourgs<sup>731</sup>. Comme l'explique Marta Savigliano, cette pièce met en scène un bal de faubourgs où le tango est en compétition de légitimité avec des danses traditionnelles (notamment le pericón). Cette pièce participe elle aussi à inscrire le tango dans le répertoire traditionnel en en faisant un élément de couleur locale.

### c. Une « épidémie » musicale

Nous l'avons vu tout envahir, tout corrompre, au point de devenir une obsession fatidique. Il n'y a pas de salon familial où les tangos à la mode ne soient pas joués ; il n'y a pas de café à orchestre dont le programme ne soit pas composé d'une perturbante majorité de tangos ; dans les rues le tango s'est substitué aux partitions sublimes de Tosca, Bohème, Cavalleria qui avaient été popularisées dans le sifflement ou fredonnement du passant. À la sortie du théâtre on oublie la sensation musicale agréable offerte à l'écoute du maître opéra et, au lieu de répéter les thèmes les plus émouvants, on sort en sifflant ou fredonnant des tangos. [...] Le noyau réduit de compositeurs argentins, est entièrement dédié à la tâche d'écrire... ces tangos qui [...] occupent totalement les vitrines des magasins de musique<sup>732</sup>.

Ce témoignage de 1907 sous-titré « une épidémie musicale », montre que c'est aussi en tant que musique que le tango envahit la ville et infiltre la culture portègne. On y discerne une grande variété des pratiques instrumentales, des supports et des publics : joué dans l'intimité du cadre domestique, mais aussi dans des versions orchestrales dans les lieux publics que sont les « cafés à orchestres », diffusé dans les rues par les orgues et les musiciens ambulants, joué au théâtre, et vendu sous forme de partition dans les boutiques. En effet entre 1900 et 1910, pendant ce qui est communément appelé la « Vieille Garde », le tango est stabilisé et dissocié de la danse en tant que musique instrumentale. Avec l'introduction du bandonéon dans

---

<sup>731</sup> L'expression *ensalada* peut être rapprochée de l'expression américaine *melting pot*. Avec toutefois l'idée d'un mélange sans fusion, sans harmonie, dans les usages péjoratifs de l'expression.

<sup>732</sup> « [...] *Lo hemos visto invadiéndolo todo, corrompiéndolo todo, al punto de convertirse en una fatidica obsesión. No hay sala de familia donde no se ejecuten los tangos de moda ; no hay café con orquesta cuyo programa no esté formado con perturbador predominio de tangos ; por las calles el tango ha sustituido a las sublimes partituras de Tosca, Bohème, Cavalleria que se habían popularizado en el silbido o tarareo del viandante. A la salida del teatro se olvida la grata sensación musical sufrida con la audición de la ópera maestra y, en vez de repetir los asuntos más emotivos, se sale silbando o tarareando tangos. [...] El reducido núcleo de compositores argentinos, está de lleno entregado a la tarea de escribir... tangos que [...] ocupan por completo los escaparates de los almacenes de música.* » « *El tango* », *La Argentina*, 28-10-1907, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 112-113.

l'orchestre, l'« orchestre typique » (*orquesta típica*) de tango est fixé dès 1905, et acquiert une indépendance par rapport à la danse<sup>733</sup>. Le pionnier est Vicente Greco et son orchestre composé de deux bandonéons, de deux violons, d'une flûte et d'une guitare<sup>734</sup>. À cette date ont également lieu les premiers enregistrements instrumentaux sur cylindres puis sur disques, hors du pays dans un premier temps, puis en Argentine à partir de 1907, effectués par des *bandas*, des fanfares militaires ou municipales, et des *rondallas*, des orphéons qui animent régulièrement les bals associatifs, comprenant généralement une mandoline, un violon, une guitare et une flûte, au son plus doux, moins martial que les fanfares dominées par les cuivres<sup>735</sup>. Le tango s'écoute assis<sup>736</sup>, joué par des musiciens professionnels, dans le cadre codifié du concert où les artistes sont nettement distingués du public. Outre les cafés à orchestre, le tango s'écoute dans des restaurants et des guinguettes comme Chez Hansen où les formations sont soit payées à la soirée, soit résidentes<sup>737</sup>. Les partitions imprimées de tango pour piano se multiplient. Le tango en tant que musique instrumentale « imprègne progressivement tous les secteurs sociaux<sup>738</sup> ». La Maison Breyer annonce par exemple en 1901, à l'arrivée du carnaval, la publication, de « tangos aux modulations ondulantes<sup>739</sup> ». Blas Matamoro reproduit la quatrième de couverture d'une collection de « tangos criollos pour piano », datant, d'après lui, des premières années du 20<sup>e</sup> siècle. De nombreux titres y figurent, et les titres populaires et pittoresques alternent avec les titres mélancoliques<sup>740</sup>.

---

<sup>733</sup> Sur ces questions, déjà bien analysées dans une vaste bibliographie musicologique sur le tango, voir Jorge Novati & Inès Cuello : 1980, EC ; Omar García Brunelli, *Discografía básica del tango, Su historia a través de las grabaciones (1905-2010)*, Buenos Aires : Gourmet Musical Ediciones, 2010, en particulier l'introduction p. 7 et le premier chapitre, « Las grabaciones de la Guardia Vieja », p. 15 ; Enrique Binda, « Bandas, rondallas y tangos », *op. cit.* ; Rubén Pesce, « La Guardia Vieja » et « Principales protagonistas de la Guardia Vieja », dans Pesce, Priore & Byron : [1977] 2011 : 191 et 387 ; Esteban Buch, « Tangos cultos de compositores argentinos : una introducción », dans Buch : 2012, p. 5.

<sup>734</sup> Pesce : [1977] 2011 : 311.

<sup>735</sup> Novati & Cuello : 1980, Brunelli : 2010 : 7, et Binda, *op. cit.* Voir les listes de disques enregistrés entre 1907 et 1914 en Argentine dans Lamas & Binda : 1998 : 47 et 133-134.

<sup>736</sup> Novati & Cuello : 1980, EC.

<sup>737</sup> Voir la description du restaurant Hansen chez Benarós : 2001 : 248, et dans Cuello et Novati : 1980, EC.

<sup>738</sup> Novati & Cuello : 1980, EC.

<sup>739</sup> « *tangos de ondulantes modulaciones* ». *Ibid.* Voir leur note 60 qui donne la liste des maisons d'éditions publiant des partitions de tango en 1904 et les principaux compositeurs de l'époque concernés. Sur la fixation écrite du tango instrumental voir Pesce : [1977] 2011 : 297-301.

<sup>740</sup> Voir chap. 5, p. 522-555.

#### **d. Le tango chanté, une « histoire parallèle »**

Mis à part les chansons scéniques de zarzuela, menant du *tango* andalou au *tango criollo*, et les partitions de « tangos » savants, rares sont les traces des pratiques chantées dans les sources de 1880 à 1900. Les premières mentions d'un tango chanté nommé comme tel en dehors de la scène datent du tournant du siècle. C'est principalement en tant que danse et musique que le tango est documenté avant 1900. Qui plus est les spécialistes restent souvent silencieux sur le chant : Hugo Lamas et Enrique Binda présentent des documents qui portent presque exclusivement sur la danse, et ne consacrent qu'un chapitre à la chanson de théâtre et au tango-chanson après 1900. De même, Jorge Novati et Inès Cuello examinent précisément les premières pratiques musicales et dansées mais ne parlent quasiment pas de chanson, mises à part les chansons de théâtre et quelques disques de Villoldo commercialisés après 1900<sup>741</sup>. Quand aux spécialistes de la chanson tango, c'est essentiellement par le biais des textes, qui plus est des textes publiés, autrement dit des textes fixés et/ou savants, qu'ils ont abordé les tangos de la Vieille Garde, et non du point de vue des pratiques<sup>742</sup>. Pourtant, des pratiques populaires impliquant le chant affleurent dans les documents. Sandra Gayol, dans son analyse des sociabilités de café à Buenos Aires en 1900, cite de nombreuses sources qui montrent que le chant occupe une place importante en particulier dans les sociabilités populaires. Les clients ne font pas que boire et discuter, régulièrement ils chantent des chansons, improvisent des vers, s'opposent dans des défis chantés, jouent de la guitare. D'après Gayol, le chant improvisé est un élément central dans la sociabilité des hommes du peuple urbain, avec l'alcool<sup>743</sup>. Les seules traces de ces pratiques sont les rapports de police, liés à des interventions causées par des « désordres », et qui parfois évoquent en passant des musiciens ou la présence de musique et de chants dans les cafés, mais ne donnent pas de détails<sup>744</sup>. D'après Sandra Gayol il s'agit souvent de tangos, autrement dit de chansons populaires ou de paroles improvisées sur les mélodies connues.

---

<sup>741</sup> Novati & Cuello : 1980, EC.

<sup>742</sup> Sur l'approche poétique du tango : Idea Vilariño (1965), José Gobello (1966, 1979), Noemí Ulla (1982) ; Rosalba Campra (1988), Eduardo Romano (2007, 2011). Plusieurs spécialistes ont déduit de cette rareté des traces de pratiques populaires que le tango n'était pas chanté avant sa fixation écrite et son institutionnalisation en 1900-1905. De plus, conformément au Grand Récit du tango, le critique majoritaire considère que durant la « première phase » du tango (1880-1900) seuls les marginaux improvisaient des paroles pornographiques et injurieuses sur les airs populaires joués par les musiciens pour faire danser les clients dans les bordels et les bals malfamés. Ce sera l'objet du 5<sup>e</sup> chapitre.

<sup>743</sup> Voir Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires : hombres, honor y cafés, 1862-1910*, Buenos Aires : Ediciones del Signo, 2007, en partic. p. 163-170.

<sup>744</sup> *Ibid.*

Des poèmes et des paroles sont publiés dans des revues, journaux, des recueils, mais aussi une « infinité de brochures et de petits formats à grands tirages », « comprenant presque toujours des gravures, des dessins, des vignettes et des photos sur la couverture »<sup>745</sup>. D'après Clara Rey de Guido et Walter Guido, on trouve dans ce « chansonnier urbain » des poèmes écrits par des lettrés sur le modèle de la chanson populaire (qu'il appellent des poètes « d'inclination populaire »<sup>746</sup>), une « poésie populaire » écrite par des ouvriers, artisans et petits journalistes sans formation académique mais qui lisent les revues de poésie savante et s'en inspirent<sup>747</sup>, des paroles de chansons directement écrites et publiées en vue d'être chantées, et des transcriptions de chansons à succès et de chansons de théâtre. Différents genres sont représentés : des chansons rurales, des chansons humoristiques, satiriques, amoureuses et sentimentales, des dialogues réalistes, des chansons de protestation et des poèmes libertaires, des tangos et des milongas<sup>748</sup>. Les paroles sont chantées sur des musiques traditionnelles comme l'estilo, la vidalita et le pericón, et des musiques populaires urbaines comme la milonga, la habanera et le tango. Les poèmes et les mélodies sont interchangeableables. Les recueils indiquent souvent sur quelle mélodie populaire peut être chanté le poème ou au moins à quel genre il se rattache<sup>749</sup>. Musique et parole ont une « existence autonome »<sup>750</sup> et sont unis dans la performance. La chanson est individuelle, et le chanteur s'accompagne généralement, comme l'a montré également Sandra Gayol, à la guitare et parfois à l'accordéon. Elle est chantée dans le style syllabique. Les formes sont celles de la poésie et de la chanson populaires, la forme standard étant le dizain octosyllabique<sup>751</sup>. « Tout le monde les entonne, tout le monde les connaît », elles sont « collectivisées » auprès des lettrés comme des analphabètes<sup>752</sup>.

À partir de 1900, des chanteurs professionnels comme Ángel Gregorio Villoldo composent des chansons qu'ils interprètent dans les cafés-concerts, les fêtes populaires, qu'ils

---

<sup>745</sup> C. R. de Guido et W. Guido, *Cancionero Rioplatense* (1880-1920), *op. cit.*, 1989, « Introduction », p. XXIV.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. XXIII.

<sup>747</sup> *Ibid.* p. XXIV.

<sup>748</sup> Guido : 1989 : XXIV. Nous reviendrons sur cette poésie publiée « hors du livre » dans le chapitre 4, et plus particulièrement sur la chanson tango dans le chapitre 5.

<sup>749</sup> Guido : 1989 : XL et LVI. Voir les exemples dans « Modos de creación » p. XLI. Voir également Novati : 1980.

<sup>750</sup> Guido : 1989 : XXXIX.

<sup>751</sup> *Ibid.*

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. XL.

éditent et enregistrent. C'est ainsi qu'apparaît une pratique de « chanson » tango<sup>753</sup> avec un répertoire signé, plus ou moins fixe, lié à des auteurs, des paroliers et des chanteurs. Villoldo compose et chante des tangos, mais aussi des chansons traditionnelles, satiriques, des milongas. Certaines de ses chansons sont imprimées, par exemple la maison Rivarola en 1906 publie un recueil de partitions pour piano intitulé *Carbonara Criolla. Aires Nacionales para piano* qui comprend des chansons traditionnelles – un estilo, un pericón, un triste –, des milongas, et deux de ses tangos connus, *El Choclo* et *El Porteño*<sup>754</sup>. Nous observons ici l'institution d'un répertoire chanté national, qui inclut la chanson urbaine et notamment le tango, dans une démarche comparable à celle des folkloristes et compositeurs portugais intégrant le fado dans le chansonnier national. La chanson tango entre dans le répertoire de la chanson criolla.

En effet, les premiers disques de chanson *criolla* à partir de 1900 incluent le tango, aux côtés de la *payada*, la *milonga*, la chanson rurale et les dialogues *criollos*, ces derniers étant des dialogues parlés. Le premier tango *criollo* enregistré sur un disque, d'après Lamas et Binda, est *La Bicicleta* d'Angel Villoldo, chanté par l'actrice Eloísa Ceballos. D'après eux, toute production verbale (théâtre, dialogues, poèmes, chansons) de « contenu local » est susceptible d'entrer dans la catégorie *criolla*. L'argentinité doit apparaître dans le titre, dans le contenu des paroles (chanson sur la ville, le pays, l'actualité locale, paroles pittoresques et réalistes) ou dans la langue (utilisation d'un lexique local, autrement dit de termes vernaculaires). Dès le tournant du siècle le tango est « annexé »<sup>755</sup> – nous dirions indexé – à cette « veine *criolla* » et, comme au théâtre, trouve une légitimité en tant que tel. Ainsi à partir des années 1900 se produit une « totale identification entre le tango et le traditionnel »<sup>756</sup>. Nous verrons que des voix s'élèvent pour réprocher cette identification du tango et du *criollo*, considérée comme une aberration et le signe d'une déchéance culturelle, tandis que d'autres s'en réjouissent comme un signe de cosmopolitisme et de modernité, mais que dans un cas comme dans l'autre, l'expression tango *criollo* est posée en prémisse des discours.

---

<sup>753</sup> Au sens où l'entend Hirschi d'« œuvres chanson », c'est-à-dire formant un tout « organique » associant texte, musique et interprétation. Comme nous l'avons expliqué en introduction, Hirschi distingue la chanson, la poésie mise en musique et de la poésie chantée. Pour sa définition de la « chanson » et la distinction avec d'autres pratiques chantées, voir Hirschi : 2008 : 25-26 et 65-76.

<sup>754</sup> Novati & Cuello : 1980, EC.

<sup>755</sup> Lamas & Binda : 1998 : 76-77.

<sup>756</sup> Sur le courant *criollista*, le traditionalisme et l'inclusion du tango chanté dans cette mouvance et cette industrie nouvelle, voir le chapitre « *El tradicionalismo. Los motivos y giros melódicos populares* » dans Cuello & Novati : 1980, EC.

## Conclusion du chapitre 2

Les premières traces de tango à Buenos Aires et de fado à Lisbonne – c'est-à-dire de pratiques associées à des catégories nouvelles – invitent à reconsidérer le processus par lequel ces deux genres associant musique, paroles et danse sont apparus dans les deux capitales au 19<sup>e</sup> siècle. Grâce à un répertoire documentaire élargi, et en menant une investigation partie, non d'un groupe social prédéterminé, dont les usages sont déchiffrés à l'aune de critères prédéfinis, et dont l'accès est médiatisé par une littérature exploitée comme si elle était transparente, comme l'a fait l'historiographie dominante du tango et du fado, qui a cherché dans un nombre limité de « témoignages » les preuves d'une réalité déjà établie, – mais des pratiques (ce que les gens font et ce qu'ils disent qu'ils font, pour paraphraser la célèbre formule d'Yvonne Verdier<sup>757</sup>), nous avons constaté que ces dernières sont fragmentées. En effet, elles sont d'emblée diversifiées, elles circulent entre classes sociales, et sont dispersées en différents points de la ville. Les formes et les dénominations s'échangent d'un genre à un autre, et les supports varient, combinant en permanence oralité et écriture. Sous les dénominations *tango* et *fado* se cache un fourmillement des performances, des modes de transmission et des formes. De plus, nous avons observé que ces deux genres pénètrent de façon graduelle dans l'espace public<sup>758</sup>, et s'imposent rapidement aux yeux et aux oreilles de l'ensemble des habitants des deux capitales. Les observateurs attestent à Lisbonne comme à Buenos Aires d'une fadomania et d'une tangomania qui s'emparent des habitants, en relation avec les pratiques scéniques et le marché de l'édition. En somme, d'une position marginale dans les répertoires et dans l'espace public, ces deux genres en viennent à occuper une position centrale. Nous substituerions alors au modèle commun centre-périphérie, ou plutôt, en l'occurrence, périphérie-centre un anti-modèle où dominant la transversalité, la variété et la versatilité. Les documents résistent à une mise en récit unitaire et linéaire et contredisent l'hypothèse d'une première phase où le tango et le fado auraient été cultivés dans un groupe social unifié et marginalisé, mais aussi l'hypothèse d'une successivité entre l'oral et l'écrit, qui s'avèrent être en interaction permanente dans ces espaces urbains modernes. Dès lors,

---

<sup>757</sup> Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard, 1979.

<sup>758</sup> Une existence « publique » dans les deux sens du terme : non seulement « qui concerne tout un peuple, l'ensemble de la population » « qui est général, commun à tous », mais aussi « qui est connu, notoire. Qui n'est pas secret, qui a lieu, qui se passe devant plusieurs témoins » D'après le Trésor de la Langue Française Informatisé.

nous sommes amenée à opérer un déplacement par rapport à la périodisation classique, et devons reconsidérer la question des origines du tango et du fado et le Grand Récit « des bas-fonds au centre ». C'est en tant que discours et en tant que récit que nous devons les constituer en objets. Ce récit s'apparente bien à une « légende » – dont l'étymologie, « ce qui doit être lu », est déjà une indication du chemin à prendre<sup>759</sup> –, si l'on entend le mot « légende », non au sens où l'emploient notamment Hugo Lamas et Enrique Binda comme un récit erroné, fondé sur des affabulations, et déformant une réalité séparée<sup>760</sup> ; mais au sens d'un récit édifiant fondé sur un schéma exemplaire et visant à construire un modèle explicatif, à donner du sens au passé<sup>761</sup>. À notre charge, alors, non de décrédibiliser la légende des origines, mais d'en retracer l'élaboration en tant que récit. C'est là que se sont arrêtés les détracteurs du récit des bas-fonds. Faire éclater le récit unitaire est une étape nécessaire, mais c'est un moyen, non une fin. En effet, puisque, comme nous l'avons observé, il n'y a pas de tango ni de fado dans les écrits de 1840 et de 1880 sur les bas-fonds, et si, comme nous l'avons observé ensuite, la théorie d'une première phase exclusive à un milieu unifié, fermé et marginalisé ne tient pas devant la diversité des pratiques en 1840 et 1880, si, par conséquent, le tango et le fado des bas-fonds ne sont pas une réalité reconstituable, mais une « représentation », c'est cette représentation que nous devons reconstituer. Nous allons nous demander comment et quand ce modèle interprétatif s'est imposé dans l'imaginaire collectif et sous quelles formes. D'où provient l'association entre le tango et le fado d'un côté, et les bas-fonds urbains de l'autre ? Mais cette question en implique une autre, qui doit lui précéder : que désignent – et qui désigne – les « bas-fonds » ? C'est cet imaginaire des bas-fonds que nous proposons à présent d'étudier, ou, pour inverser la proposition, les bas-fonds comme imaginaire.

---

<sup>759</sup> « De la relation que le discours entretient avec le *réel* dont il traite (...) ». Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975, p. 12.

<sup>760</sup> Nous refermons donc cette enquête documentaire sur un « discours fragmenté », dont le sens reste ouvert, et non sur une certitude du réel, qui vient se substituer à une autre en s'opposant aux erreurs des « mythologues » (comme Lamas et Binda surnommement les Bates). Comme l'a dit Michel de Certeau, « Ce récit-là trompe parce qu'il entend faire la loi au nom du réel ». De Certeau : 1975 : 11.

<sup>761</sup> Isabelle Laudouar, « Légende », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques & Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, p. 340.

## Chapitre 3

# L'invention des marges urbaines à Buenos Aires et à Lisbonne

### Introduction

Revenons aux archives de la chanson marginale dont nous avons esquissé la réinterprétation au chapitre précédent : nous avons vu que le fado et le tango en sont absents en 1840 et 1880. Ce faisant, nous avons constaté que les marginaux et les marges urbaines devenaient un objet littéraire et sociologique. C'est cet aspect qui a été sous-évalué et sur lequel nous voudrions porter notre attention à présent : l'apparition d'un système de représentation des marges urbaines à Lisbonne en 1830-1840 et à Buenos Aires en 1880, précisément aux dates où la doxa historiographique contemporaine situe l'apparition de ces chansons et danses marginales. Somme toute, c'est peut-être moins le tango et le fado qui sont inventés à ces dates, que les « marges » en tant qu'espace et les « marginaux » en tant qu'objet de discours. Nous accédons à ces marges urbaines et aux figures qui les peuplent à travers les fictions, les enquêtes et les mémoires des savants et des hommes de lettres. Il nous faut donc réévaluer l'importance du contexte idéologique et culturel dans lequel apparaissent les « bas-fonds » et les textes figurant des chants et des danses qui sont exploités comme traces des premières pratiques de tango et de fado. En effet, qu'il s'agisse d'enquêtes sociales, de chroniques ou de romans, les documents qui « font archive » sont produits dans un contexte idéologique et culturel particulier qu'il nous faut tenter de restituer pour comprendre l'association entre la chanson urbaine et les bas-fonds. Qui sont ces « marginaux », et qui les regarde ? Le voyou et la prostituée, qui sont les protagonistes des reconstitutions historiques, ne sont jamais sujets, jamais auteurs des représentations qui les donnent à voir, mais sont



constitués en figures sociales incontournables. Cette constatation simple invite à repenser leur place dans l'invention du tango et du fado – cette « invention » serait-elle un acte littéraire ?

Pour chacune des deux capitales, nous verrons d'abord des éléments de leur histoire sociale au XIX<sup>e</sup> siècle au moment du « grand basculement dans l'ordre industriel »<sup>762</sup>. Nous verrons dans un second temps que les marginaux et les marges urbaines sont l'objet de nouveaux discours à cette période. Enfin nous verrons qu'un système de représentation des « bas-fonds » est élaboré, et que la chanson, la danse et la musique y occupent une place importante.

## **A. Lisbonne : l'invention des marges urbaines**

### **1. Quelques aspects de l'histoire sociale de Lisbonne au XIX<sup>e</sup> siècle**<sup>763</sup>

Il nous a paru nécessaire, avant d'entrer dans le champ des représentations et des savoirs qui sont construits à propos des marges urbaines dans les années 1830-1840, d'observer ce que les historiens du Portugal disent de la situation politique et sociale de Lisbonne au XIX<sup>e</sup> siècle.

#### **a. Modernisation de la capitale : vers une nouvelle topographie urbaine**

Dans les années 1830-1840 la situation politique se stabilise et le processus de modernisation de la capitale s'accélère avec les débuts de l'industrialisation du Portugal. En même temps, cette période est marquée par une très grande misère à Lisbonne. Les disparités sociales vont s'accroissant au cours du siècle. Dans la ville, les groupes et les espaces se cloisonnent, l'écart entre le centre et les quartiers périphériques se creuse. Pour comprendre la

---

<sup>762</sup> Kalifa : 2013 : 21.

<sup>763</sup> Cette rapide traversée de l'histoire sociale lisboète se contente de réunir les éléments qui permettent de comprendre l'émergence d'un imaginaire urbain propre à cette époque. Certains points comme la constitution d'une nouvelle élite réunissant l'aristocratie lisboète, la grande bourgeoisie et les industriels, et l'émergence des classes moyennes ne seront pas abordés ici.

nouvelle organisation urbaine, il nous faut remonter un peu dans le temps et l'envisager à l'aune de la destruction de la ville à la fin du siècle précédent.

▪ **Des ruines de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au régime autoritaire de Maria I<sup>re</sup>**

D'après Dejanirah Couto, dans son *Histoire de Lisbonne*<sup>764</sup>, au moment où se produit le tremblement de terre de 1755, la ville a l'aspect d'une cité médiévale. Sa population vit dans des conditions misérables. La ville est délabrée, composée de « rues étroites et sales », « les immondices s'entassent sur le *Terreiro do Paço* » (une grande place centrale, au bord du fleuve), des « mendiants et [des] vagabonds traînent partout ». « À la nuit tombée les rues et auberges sont toujours des coupe-gorge. Rien n'a changé depuis le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>765</sup>. » La catastrophe de 1755 – un séisme suivi d'un grand incendie – plonge la ville dans le chaos : elle est détruite aux deux tiers, les pertes humaines sont immenses – 4% de la population périt<sup>766</sup> – et de nombreux survivants paniqués fuient par les routes.

Le secrétaire d'État du Roi, Sebastião José de Carvalho e Melo, marquis de Pombal (1699-1782), un urbaniste considéré comme le « despote éclairé » du Portugal, entreprend la reconstruction de la ville selon des principes rationalistes et positivistes. Baixa, la ville basse, est repensée selon un quadrillage de rues symétriques, aux façades identiques. Pombal veut favoriser l'épanouissement de la bourgeoisie progressiste, nouvelle classe sociale éduquée et entrepreneurse, et poser les bases d'une société nouvelle<sup>767</sup>. Il planifie la modernisation des infrastructures et l'amélioration de la santé publique grâce à un système d'égouts (projet qu'il ne mènera pas à terme), l'élargissement des rues, l'aménagement de promenades. La rue Augusta, artère principale du centre-ville, doit relier tout le centre jusqu'au fleuve. Ce sont les artisans et les marchands – la nouvelle classe moyenne – qui s'installent dans la nouvelle Baixa, et non les bourgeois aisés comme le prévoyait Pombal. Il encourage aussi, dans le même esprit de modernisation de la capitale, le développement d'un nouveau type d'établissement, le café<sup>768</sup>. Les classes sociales y sont séparées, les cafés réservés aux bourgeois, cantonnés aux quartiers centraux et élégants et indiqués par une enseigne, se distinguent des cafés et des tavernes accueillant le peuple, installés sur les rives du fleuve et

---

<sup>764</sup> Dejanirah Couto, *Histoire de Lisbonne*, Paris : Fayard, 2000.

<sup>765</sup> Couto : 2000 : 179.

<sup>766</sup> Couto : 2000 : 182.

<sup>767</sup> Couto : 2000 : 192.

<sup>768</sup> Couto : 2000 : 202.

dans les vieux quartiers populaires et signalés par des branches de laurier. Les vieux quartiers élevés sur les collines qui entourent le centre (la *Mouraria*, le *Bairro Alto*, l'*Alfama*) ont mieux résisté au tremblement de terre, en particulier quelques maisons anciennes qui servent à la fois de taverne, de tripot et de maison close. L'aristocratie imite quant à elle le reste de l'Europe et organise des salons où les bals, les récitals et les jeux de société occupent la première place. La séparation des lieux de vie et de divertissement que prévoit la modernisation de la ville contribue à cloisonner les groupes sociaux.

Néanmoins, la reconstruction est lente, et plusieurs années durant Lisbonne ressemble à un « gigantesque campement »<sup>769</sup>. Cotovia (quartier qui se situe au-dessus du Bairro Alto, dans l'actuel Principe Real), où se trouvent les baraquements des soldats chargés du déblaiement, devient, d'après D. Couto, un « haut lieu de la marginalité lisboète, peuplé de prostituées, de voleurs et de chiens errants »<sup>770</sup>. Quand Maria I<sup>re</sup> succède à son père Joseph I<sup>er</sup> en 1776, Pombal est écarté du pouvoir. La moitié de la ville reste à reconstruire. Les vieux quartiers qui entourent le centre-ville, composés d'un entrelacement de petites rues étroites, ont mieux résisté au tremblement de terre et n'ont pas fait l'objet de réaménagements urbains. Ils sont réoccupés à la va-vite, et une urbanisation « sauvage » a lieu autour de Graça et d'Alfama<sup>771</sup>. Le contraste avec les quartiers neufs du centre-ville est d'autant plus saisissant.

Le règne de Maria I<sup>re</sup> (1777-1816) est marqué par la sévérité de l'Intendant général Diogo de Pina Manique, chef de la Police de Lisbonne créée en 1780 pour répondre aux problèmes posés par la hausse de la criminalité et de la pauvreté dans la capitale. Manique doit imposer l'ordre dans la ville et assainir les mœurs. Il organise la chasse aux voleurs et aux prostituées et la persécution de tous les « révolutionnaires » (jacobins, francs-maçons, libres-penseurs). La vie culturelle est étroitement surveillée, le carnaval est interdit et célébré clandestinement, les cafés sont inspectés par la police, la censure durcie. Au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, Lisbonne est donc une ville en reconstruction, contrôlée par un pouvoir autoritaire, dont une grande part de la population vit dans une extrême misère. Le nouveau centre est entouré de vieux quartiers vétustes.

---

<sup>769</sup> Couto : 2000 : 190.

<sup>770</sup> *Ibid.*

<sup>771</sup> Couteau : 2000 : 201.

## ▪ **Conflits politiques et échec du libéralisme**

Le début du XIX<sup>e</sup> siècle est une période de conflits politiques au Portugal, ce qui freine encore les projets de modernisation de la capitale et d'amélioration des conditions de vie. En 1807 les troupes napoléoniennes envahissent Lisbonne, provoquant en 1808 la fuite de la famille royale et de la Cour à Rio de Janeiro. Quand le Brésil proclame son indépendance en 1822, la Cour revient à Lisbonne. S'ensuit une longue période de conflits entre les forces progressistes et le parti absolutiste. La Révolution Libérale de 1820 met les progressistes au pouvoir. Des réformes sont faites « au pas de course<sup>772</sup> », une Constitution est adoptée en 1822, une Charte des Droits de l'Homme est adoptée et les privilèges du clergé et de la noblesse sont abolis. Dom Miguel et le parti absolutiste ripostent et déclenchent une guerre civile qui ne s'achève qu'en 1834 sur la victoire des libéraux menés par son frère Dom Pedro. Mais ces libéraux sont bien plus modérés qu'en 1820. Le pays reste déchiré malgré une vague de réformes – dont l'abolition de l'esclavage en 1836 – considérées comme insuffisantes, et l'adoption d'une nouvelle Constitution jugée trop conservatrice. En 1836 l'insurrection populaire menée par la petite bourgeoisie et les classes moyennes, et soutenue par l'armée, exige le retour de la convention plus libérale de 1822. Les légitimistes en profitent pour reprendre le pouvoir à la suite de deux coups d'état. Une période autoritaire s'ensuit, le Cabralisme (*Cabralismo*) (1842-1849), régime conservateur durant lequel l'opposition est durement réprimée. Plusieurs soulèvements populaires ont lieu dans le pays comme ceux de Maria da Fonte et de la Patuleia<sup>773</sup>. Cette période initie le déclin de l'ancienne noblesse, privée de ses charges et de ses biens, et l'ascension de la grande bourgeoisie, enrichie par le commerce et les débuts de l'industrie moderne. Une petite bourgeoisie urbaine se constitue également, composée de l'administration publique et du commerce<sup>774</sup>.

## ▪ **Les débuts du capitalisme et la modernisation de la capitale (1849-1900)**

À partir de 1849 l'établissement d'une monarchie constitutionnelle marque un retour à la stabilité politique, connue dans l'histoire portugaise sous le nom de Régénération (*Regeneração*) afin de souligner la volonté de renouveau au sortir des nombreux conflits.

---

<sup>772</sup> Couteau : 2000 : 210.

<sup>773</sup> Couteau : 2000 : 210-211, et Nery : 2004 : 39.

<sup>774</sup> « Nouvelles élites et nouvelle pauvreté ». Voir la traduction et les annotations de Pierre Légise Costa qui fournissent des explications supplémentaires sur cette période. Leglise Costa, dans Nery : 2014.

Cette date est considérée comme un tournant dans l'histoire portugaise. João Fatela rappelle que la *Regeneração* marque les débuts du capitalisme au Portugal<sup>775</sup>. Les guerres et les luttes civiles ont interrompu le développement des aménagements de la ville et les projets de modernisation des infrastructures, ce qui a ralenti la croissance urbaine par rapport au reste de l'Europe<sup>776</sup>. La Régénération marque la reprise d'une politique de modernisation du pays, et notamment de la capitale. Le premier éclairage public au gaz est installé dans les rues du centre, mais cela ne concerne encore que quelques beaux quartiers comme Rossio et le Chiado. La « grande révolution » des modes de vie<sup>777</sup> arrive en 1878 avec l'éclairage électrique généralisé. La Régénération initie par ailleurs un projet important d'amélioration des transports publics<sup>778</sup>. La capitale est progressivement reliée au reste du pays et désenclavée<sup>779</sup>. De nouvelles rénovations sont faites dans le centre jusqu'à la fin du siècle. Le percement de l'Avenue Liberdade en 1882 produit notamment une transformation considérable de la physionomie du centre-ville. La ville est étendue vers le nord, s'éloignant du Tage au sud. De nouveaux quartiers sont construits pour les fonctionnaires et la bourgeoisie, articulés autour de grandes avenues d'inspiration haussmannienne. Des théâtres sont construits, dont le Théâtre National fréquenté par les élites ainsi que l'Apolo inauguré en 1865 qui reçoit un public populaire. Les premiers grands journaux paraissent à partir du milieu du siècle. Le Chiado centralise la vie intellectuelle de Lisbonne. La première exposition industrielle de Lisbonne est organisée en 1851 et en 1852 le Portugal participe à la première Exposition Universelle de Londres, puis à celle de Paris en 1855. En 1852 le Ministère des Travaux publics, du Commerce et de l'Industrie est créé et un nouveau Code Pénal est adopté<sup>780</sup>.

Les classes supérieures lisboètes sont composées de bourgeois et de grands bourgeois anoblis, grands industriels enrichis devenus barons ; de l'aristocratie qui maintient son statut

---

<sup>775</sup> D'après Oliveira Martins cité par João Fatela. João Fatela, « Les mille visages du *vadio* portugais », dans André Gueslin et Dominique Kalifa (dir.), *Les Exclus en Europe, 1830-1930*, Paris : Éditions de l'Atelier, 1999, p. 50.

<sup>776</sup> Au début de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Lisbonne ne compte que 150 000 habitants.

<sup>777</sup> Couto : 2000 : 220. Ils remplacent les lampes à huile d'olive et de *purgueira* installés entre 1836 et 1840 en guise d'éclairage public.

<sup>778</sup> En 1852 le réseau routier est amorcé, intensifié entre 1859 et 1875. En 1856 le premier tronçon de chemin de fer est installé, et en 1877 le réseau ferré est déjà bien avancé. Deux gares ferroviaires sont construites à Lisbonne. Dans la ville, des tramways à chevaux sont introduits en 1873, remplacés en 1901 par le tramway électrique.

<sup>779</sup> C'est le début du grand succès des *Revistas* qui passent « en revue » les événements de l'année en chansons et en sketches, spectacles satiriques faits pour le grand public. Couto : 2000 : 230.

<sup>780</sup> Manuel Do Nascimento, *Cronologia da história do Portugal*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 97.

social et ses fonctions dirigeantes sous la monarchie constitutionnelle ; et des *brasileiros*, commerçants qui ont fait fortune au Brésil et tentent de se faire accepter dans les salons de l'élite à leur retour à Lisbonne.

Si la Régénération s'inscrit dans une volonté de progrès, de modernisation et de grands travaux, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est aussi celle d'un accroissement de la pauvreté et des grandes épidémies : le choléra frappe en 1856-1857 et fait de nombreux morts, particulièrement dans les vieux quartiers pauvres de Lisbonne. Les premiers rapports alarmistes sur l'état de la capitale apparaissent à cette période.

En effet, malgré toutes ces mesures, le « plan d'amélioration de la capitale » rédigé en 1865 par l'ingénieur municipal Pézerat fait état de l'urgence à construire un réseau de canalisations et d'égouts, et s'indigne de l'état désastreux d'une grande partie de la ville : maisons sales, rues jonchées de déchets, eaux usagées qui s'écoulent dehors, entraînant de nombreuses épidémies qui touchent d'abord les vieux quartiers populaires, particulièrement insalubres<sup>781</sup>. La modernisation et les rénovations urbaines ont ainsi pour corollaire un accroissement des écarts entre la bourgeoisie et la petite bourgeoisie installées dans le centre de la ville (la ville basse et les quartiers élégants qui l'entourent), et les classes populaires qui s'amassent dans les vieux quartiers périphériques délabrés, aux ruelles étroites, enchevêtrées et escarpées. Pour résumer, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Lisbonne se partage entre les quartiers neufs et élégants du centre qui sont le périmètre de la bourgeoisie, des élites et des classes moyennes, constitués de quartiers aérés, organisés autour d'avenues et à l'architecture rationnelle, partiellement éclairés la nuit à partir de la seconde moitié du siècle – Baixa, véritable centre commerçant, Rossio, Chiado, où vivent les classes supérieures, puis l'Avenue Liberdade, Estrela, São Pedro de Alcântara – et d'un autre côté, le port et les vieux quartiers qui ceignent les collines de Lisbonne autour de la basse ville, et qui s'apparentent à des petits villages autonomes, territoires des classes populaires – Alfama, Mouraria, Madragoa, Bairro Alto, Graça<sup>782</sup>. Le contraste avec le centre en damier, propre,

---

<sup>781</sup> Couto : 2000 : 222.

<sup>782</sup> D'après Paulo Guinote, dans ces quartiers « pullulent, dans des enchevêtrements sales, obscurs et labyrinthiques, les tavernes, bordels, auberges et maisons douteuses ». L'auteur s'approprie ici une certaine représentation de la ville de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont nous reparlerons plus bas. Paulo Guinote, « The Old Bohemian Lisbon (c. 1870 - c. 1920) : Prostitutes, Criminals and Bohemians », *Portuguese Studies*, 2002, Vol. 18, p. 72.

assaini et uniforme frappe les élites de l'époque et produit une nouvelle expérience de la ville « en crise »<sup>783</sup>, source de maladies et d'indigence.

## **b. Nouveau prolétariat urbain et fractures sociales**

Le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle correspond au début de l'industrialisation du Portugal et principalement à Lisbonne, avec une première phase démarrant en 1840 et initiant « la lente conversion du Portugal au modèle de développement capitaliste<sup>784</sup> », et une deuxième phase entre 1864 et 1911 où les travaux publics s'intensifient et le besoin de main d'œuvre augmente, et où des ruraux affluent de l'ensemble du pays. La population de Lisbonne croît rapidement : en 1864 la capitale comprend presque 25% de la population portugaise<sup>785</sup>. Les industries se développent, notamment dans le secteur textile. Si l'industrialisation portugaise reste modeste comparée à des pays comme l'Angleterre ou la France<sup>786</sup>, elle se concentre à Lisbonne et transforme la composition sociale et la topographie de la ville.

Une nouvelle classe sociale apparaît, née de l'industrialisation, le prolétariat. Il se compose d'hommes et de femmes pauvres, marginalisés dans l'espace urbain et stigmatisés par la bourgeoisie et les dirigeants, mais qui dans leur grande majorité ne sont pas, contrairement à ce qui est communément admis, des « marginaux » socialement parlant, au sens où ce sont des travailleurs intégrés dans des cercles familiaux, associatifs et professionnels.

La grande majorité des ouvriers vient travailler dans les ateliers et les usines installées en périphérie de la capitale ; d'autres, notamment les femmes, viennent s'ajouter aux nombreux petits métiers urbains, comme l'artisanat et la domesticité. Les ateliers traditionnels sont condensés dans les vieux quartiers. Le prolétariat s'organise grâce à des associations de

---

<sup>783</sup> Kalifa : 2013 : 27.

<sup>784</sup> João Fatela, avec Castro (1971), découpe une première phase d'industrialisation qui s'étend de 1840 à 1880 et une seconde de 1880 au tournant du siècle. Fatela : 1999 : 50.

<sup>785</sup> En 1864 Lisbonne compte 160 000 habitants ; 187 000 en 1878 ; 391 000 en 1889 ; en 1911, 435 000, d'après les chiffres avancés dans Couteau : 2000 : 220. Le *Dicionário da história de Lisboa* présente d'autres chiffres : en 1857, 169 000 habitants ; en 1864, 190 000 ; en 1878, 240 000 ; en 1890, 300 000. *Dicionário da história de Lisboa*, Sucena & Santana : 1994.

<sup>786</sup> En 1880 la classe ouvrière portugaise serait estimée à 50 000 personnes sur une population de 4,5 millions soit seulement un peu plus de 1% de la population (Couteau : 2000 : 239, sans sources citées). Par comparaison, en 1850 la classe ouvrière représente 28% de la population en France. D'après Patrice Pierre, *Les élites politiques et le peuple dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle : l'ordre face au désordre*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 104.

secours mutuel, les *Secorros* qui apparaissent à partir de 1853. En 1852, les socialistes fondent le *Centro Promotor do Melhoramento das Classes Laboriosas* (Centre de Promotion de l'Amélioration des Classes Laborieuses)<sup>787</sup>, qui constitue la base du mouvement ouvrier au Portugal. Le premier journal ouvrier est lancé, *O Eco dos Operários* (« L'écho des Ouvriers »). Mais les idées socialistes ne prennent de l'essor qu'avec la « génération de 70 » qui rassemble des intellectuels, des écrivains et des journalistes autour des questions sociales et politiques. Le Parti Socialiste est fondé en 1875<sup>788</sup>.

#### ▪ « Ghettos » ouvriers

Le nouveau prolétariat rejoint dans les vieux quartiers populaires les classes populaires traditionnelles<sup>789</sup> : petits artisans, travailleurs du port, soldats en permission et anciens soldats, employés de maison, cochers, chauffeurs et autres employés des transports, maraîchers des faubourgs agricoles –, dont un nombre important d'anciens esclaves. Les ouvriers s'établissent également dans des nouveaux quartiers d'habitations qui s'étendent en périphérie de la ville à l'Est, à l'Ouest et sur les rives du Tage. Les plus pauvres s'installent dans les *barracas*, des baraques en planches construites à la hâte sur des terrains désaffectés. Des cités ouvrières sont construites autour des usines, dans les faubourgs éloignés du centre comme São Domingos de Benfica, près des usines textiles de Santo Amaro et Alcântara, et dans les hauteurs des vieux quartiers populaires, notamment à Graça. D'après Couto, ces cités sont de « véritables ghettos »<sup>790</sup>. La maison en *patio* devient l'habitat ouvrier type : un bâtiment donnant sur une cour intérieure fermée par un mur. Les familles s'entassent dans ces habitations « tournées vers l'intérieur<sup>791</sup> » et vivent dans la promiscuité. Ces cités faubouriennes offrent des modes de vie hybrides, dont les habitants maintiennent par certains aspects leur mode de vie rural : dans les années 1860, certains traient leurs vaches dans la rue et se déplacent en charrette. Leurs maisons sont appelées *quintas*, comme les fermes rurales. C'est toutefois la misère citadine qui les caractérise, par les constructions de fortune, les cours

---

<sup>787</sup> La notion de « classes laborieuses » est donc implantée, comme en France.

<sup>788</sup> Scindé en 1898, il ne sera réuni qu'en 1910.

<sup>789</sup> Les « exclus traditionnels de la société préindustrielle », d'après André Gueslin. André Gueslin, « Introduction » à André Gueslin et Dominique Kalifa (dir.), *Les exclus en Europe, 1830-1930*, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, Paris : 1999, p. 12.

<sup>790</sup> Couto : 2000 : 243.

<sup>791</sup> Couto : 2000 : 243.



embourbées, les paysages industriels le long du Tage, les détritiques venus des ateliers, les « odeurs nauséabondes »<sup>792</sup>.

#### ▪ Indigences et exclusions

Le fossé entre pauvres et riches s'agrandit encore, mais aussi, au sein des classes populaires, entre les ouvriers qualifiés et les sans-emploi. De nombreux mendiants peuplent les vieux quartiers périphériques et les faubourgs de Lisbonne, ainsi que des familles indigentes vivant de « petits métiers » comme chiffonniers et marchands ambulants. Eunice Relvas dans son récent ouvrage sur les mendiants et les vagabonds à Lisbonne au XIX<sup>e</sup> siècle constate la « paupérisation de Lisbonne » durant la Régénération<sup>793</sup>, due à de nombreux migrants des campagnes venus travailler à Lisbonne en quête d'une vie meilleure mais dont bon nombre ne trouve pas de travail dans les usines. Selon elle, durant cette période d'accentuation de la misère et d'exclusion sociale pour les nouveaux venus, toute une population se retrouve enfermée dans des « cycles de pauvreté<sup>794</sup> », venant « grossir la foule des misérables », et survit en recourant à la charité publique ou à la mendicité<sup>795</sup>.

Les historiens actuels établissent un continuum entre travailleurs (ouvriers, les petits artisans, domestiques), indigents et « marginaux ». C'est que les intellectuels de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne distinguaient pas toujours nettement ces catégories de population, rassemblées, de fait, dans les mêmes quartiers. Devons-nous pour autant les rassembler en une vaste classe exclue et marginale ? N'est-ce pas là reproduire la confusion entre « classes laborieuses » et « classes dangereuses » propre à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>796</sup> ? Pour Rui Vieira Nery, les prolétaires, ces « nouveaux pauvres », viennent s'ajouter aux classes populaires traditionnelles de la ville, « s'entassent dans les mêmes taudis », « partageant la même misère »<sup>797</sup>, et cet ensemble de travailleurs se confond avec toute une population

---

<sup>792</sup> Couto : 2000 : 247-248. Dans quelle mesure s'agit-il d'une reconstitution ? L'historienne ne plaque-t-elle pas elle-même des critères d'hygiène ou une expérience de la ville anachronique ? Nous ne prétendons pas par ce maigre panorama transcrire une expérience de la ville qui serait celle du prolétariat – comme nous le précisons en introduction, il s'agit d'un aperçu de l'histoire sociale élaborée par les historiens portugais.

<sup>793</sup> Eunice Relvas, *Esmola e degredo, mendigos e vadios em Lisboa (1835-1910)*, Lisboa : Livros Horizonte, 2002, p. 17.

<sup>794</sup> Relvas : 2002 : 15.

<sup>795</sup> Relvas : 2002 : 17. Elle signale que les conditions de vie misérables du vaste peuple urbain, où le manque de travail mène certains jusqu'à l'exclusion, et que touche en premier les nombreuses maladies et une mortalité élevée, durent jusqu'aux années 1920. Relvas : 2002 : 19-20.

<sup>796</sup> Nous y revenons ci-dessous.

<sup>797</sup> Nery : 2004 : 39.

« flottante » et passagère – les marins et tous les employés du commerce maritime et des transports de marchandises, les soldats, les gardiens de troupeaux destinés aux abattoirs et aux courses de taureaux, les travailleurs journaliers et saisonniers qui vivent dans les campagnes alentour –, mais également avec « toutes les franges de marginalité générée par une grande ville moderne » qui est, toujours d’après Nery, une « extension naturelle » de cet « univers de pauvreté »<sup>798</sup>. Il ajoute que « les frontières sociales entre légalité et marginalité ne sont pas très claires, comme si elles ne constituaient que les deux faces d’une même médaille, unies par des liens familiaux et communautaires profonds, partageant la même implantation urbaine et, à l’intérieur de cette dernière, de nombreux espaces de convivialité, en particulier les tavernes et les bordels<sup>799</sup>. » Eunice Relvas de son côté généralise le problème des vagabonds et des mendiants à l’ensemble des classes populaires et considère toute la masse de « misérables » exclue, repoussée dans les vieux quartiers populaires ou en périphérie<sup>800</sup>.

L’histoire sociale atteste en tous les cas de l’extension des marges de la ville, des vieux quartiers populaires aux cités ouvrières des faubourgs, et d’un accroissement du nombre des exclus de la société bourgeoise. La misère reste également sensible en plein cœur de la ville, par la présence de plus en plus visible de mendiants, de vendeurs ambulants et de prostituées dites « des rues ». Leur présence devient gênante dans le cadre embelli et assaini des quartiers riches et du point de vue des nouvelles sensibilités et formes de sociabilité de la bourgeoisie. Cette misère inquiète les dirigeants et devient une « question sociale ».

### **c. La « question sociale » : angoisses sécuritaires et « classes dangereuses »**

En 1886, un rapport du Congrès Municipal de Bienfaisance Publique résume quarante ans de misère vus du centre : il décrit des habitants « cachés dans l’ombre tragique de la misère, prostrés par la maladie, dévorés par la faim, qui élèvent, en guise de protestation, leurs gémissements et leurs plaintes »<sup>801</sup>. Ce texte donne une idée du sentiment tragique et de

---

<sup>798</sup> Nery : 2004 : 25 et 39 (le chapitre est intitulé « Nouvelles élites et nouvelle pauvreté »).

<sup>799</sup> Nery : 2014.

<sup>800</sup> Relvas : 2002.

<sup>801</sup> « *Escondidos na sombra trágica da miséria, prostrados pela enfermidade, devorados pela fome, erguem como protesto, os seus gemidos e as suas queixas.* » Rapport du Congresso Municipal de Beneficência Pública, 1886, cité par Relvas : 2002 : 19. Cette phrase est particulièrement intéressante car elle associe en la figure du peuple la misère et la voix plaintive, gémissante. Nous verrons plus tard que le chant des « marginaux » sera presque systématiquement perçu par les auteurs comme mélancolique, plainte associée à l’expression de la misère, à la tristesse d’un destin cruel.

l'alarmisme qui déterminent la représentation de la misère. Misère et maladie sont rapprochées avec une insistance qui traduit l'angoisse éprouvée face à une population indigente qui gît et guette à tous les coins de rue, telle une épidémie. Mais la pauvreté engendrée par l'industrialisation effraye les autorités bien avant la fin du siècle. Dès 1843, le ministre Silvestre Pinheiro Ferreira relève la présence inquiétante de mendiants dans les rues de la capitale :

Le spectacle de cette misère, qui infeste les rues et les maisons, réveille, révolte, et jusqu'à un certain point, embarrasse la classe opulente : quant à la corruption [...] elle fait augmenter démesurément le nombre de mendiants, et fait croître en eux la démoralisation et l'audace ; les riches réalisent les dangers dont les menace la révoltante invasion des pauvres, et sentent la nécessité de capituler devant eux, en adoucissant, sans y remédier, leur indigence, afin de les maintenir dépendants et soumis<sup>802</sup>.

Ce bilan du ministre traduit la façon dont les classes dirigeantes perçoivent les basses classes durant toute la seconde moitié du siècle : un sentiment mêlé d'empathie et d'effroi envers une misère qui « révolte » et « embarrasse » ; l'assimilation de la misère sociale, du vice (« démoralisation ») et du délit (« corruption », « audace ») ; un sentiment de risque pour la société dans son ensemble (« infeste », « dangers », « invasion »). Il manifeste aussi un antagonisme de classe entre « riches » et « pauvres », dominants et « soumis », et constate que le peuple est aliéné aux classes « opulentes » par son maintien calculé dans la pauvreté (« dépendants »). La misère est un « spectacle » qui éclate aux yeux des élites et contre laquelle elle doit se protéger.

Les hygiénistes renforcent cette inquiétude en dressant tout au long du siècle des constats alarmistes contre les risques sanitaires engendrés par la misère urbaine. Mais le danger est avant tout politique et moral : le rapport du ministre Ferreira cité ci-dessus désigne la déchéance morale comme la cause de la pauvreté (elle « fait augmenter » le nombre de mendiants). La misère engendre le vice, qui l'accroît. La fracture sociale, la crainte des maladies et des épidémies générées dans les quartiers insalubres et par extension des risques de corruption des mœurs, modifient la représentation bourgeoise du peuple urbain : c'est désormais un peuple inquiétant qui vit dans les quartiers pauvres.

---

<sup>802</sup> « *O espectáculo desta miséria, que infesta as ruas e as casas, desperta, revolta, e, até certo ponto, envergonha a classe opulente : e quando a corrupção, [...] faz avultar desmedidamente o número dos pedintes, cresce nestes a desmoralização e a audácia ; os ricos compreendem os perigos com que os ameaça a revoltosa inveja dos pobres, e sentem a necessidade de capitular com eles, suavizando, sem a remediar, a sua indigência, a fim de os conservarem dependentes e submissos.* » Silvestre Pinheiro Ferreira, « Da Beneficência Pública e dos Asilos de Mendicidade », *O Panorama*, 1843, p. 335, cité dans Relvas : 2002 : 20.

Cette nouvelle représentation de la misère urbaine doit être appréhendée à l'aune des angoisses sécuritaires et de l'« urbaphobie<sup>803</sup> » qui s'emparent de la société industrielle. La capitale est désormais perçue comme un lieu dangereux, peuplée de malfaiteurs. Sous le régime libéral de 1833, puis sous la monarchie constitutionnelle de la Régénération, les autorités commencent à craindre l'importance grandissante du nombre de mendiants, de criminels et de prostituées à Lisbonne. Le développement du prolétariat ne fait qu'accroître la peur de la délinquance. Le monde ouvrier prend la figure d'une classe corrompue par les vices qu'entraînent ses conditions de vie misérables. Il est assimilé aux « classes dangereuses » constituées de criminels, de vagabonds et de prostituées et d'une masse informe d'individus difficilement contrôlables comme les étrangers, les marins et les soldats. La misère engendre le vice qui mène au crime. Entre les deux, la frontière est floue, et la confusion entre « classes laborieuses » et « classes dangereuses » que Louis Chevalier a observée en France à peu près pour la même époque peut être appliquée à la façon dont les savants perçoivent les classes populaires au Portugal<sup>804</sup>. Les bourgeois ne distinguent pas entre le prolétariat, les petits métiers, les mendiants, les criminels et les autres « marginaux »<sup>805</sup>. Eunice Relvas constate que les vagabonds, qui « parfois volent pour survivre », sont situés à la frontière de l'illégalité, reprenant à son compte le rapprochement entre ouvriers, vagabonds et criminels qu'elle critique par ailleurs, puisqu'elle fait remarquer l'amalgame qui est effectué par les classes supérieures entre la misère des ouvriers, l'indigence des mendiants et des vagabonds et la délinquance<sup>806</sup>.

Cette peur est confortée par les statistiques de la justice criminelle, les nombreux faits-divers et les articles rapportant l'augmentation effroyable du crime dans les journaux de

---

<sup>803</sup> Nous empruntons l'expression à Dominique Kalifa. Voir Kalifa : 2013 : 26.

<sup>804</sup> Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, [1958] Paris : Perrin, 2007. Et cela d'autant plus que la pensée sociale portugaise est fortement influencée par les auteurs français, comme déjà évoqué.

<sup>805</sup> Nous reprenons l'expression « marginaux » consacrée par les historiens des années 1970 pour englober les hommes et femmes associés aux marges de la ville et à la mauvaise vie au XIX<sup>e</sup> siècle. Le terme est rarement utilisé en 1830-1840 à Lisbonne, les expressions en usage sont plutôt « canailles » (*canalhas*), vagabonds (*vadios*), voyous (*faias*), et l'expression plus englobante *fadistas* (voyous/prostituées/gens de mauvaise vie) qui s'impose à partir de 1840. Le terme « marginaux » nous sert à englober ces « catégories d'exclus » : « par marginaux, on entend des populations se situant en deçà de la ligne imaginaire de fracture sociale. » Gueslin : 1999 : 10. Ces catégories marginales sont des constructions sociales et leurs frontières évoluent dans le temps mais aussi selon les discours. Nous verrons qu'il s'agit bien d'une « frontière mouvante » (Gueslin).

<sup>806</sup> Relvas : 2002 : 17-20.

l'époque<sup>807</sup>. Des « bandes » organisées agissant la nuit sont soupçonnées d'être à l'origine de nombreux vols. La criminalité est systématiquement associée aux classes populaires, et sa hausse, à la montée du prolétariat. Les statistiques de l'époque montrent que Lisbonne concentre la plus grande quantité de délits par nombre d'habitants, confirmant que la capitale est le lieu de concentration du crime<sup>808</sup>. Comme l'explique Maria João Vaz, avec l'exode rural, l'urbanisation, l'industrialisation et la montée du prolétariat au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la peur du désordre est transférée de la campagne à la ville<sup>809</sup>. Jusque là – et ce transfert présente une similarité intéressante avec l'Argentine – l'archétype du criminel était le bandit des campagnes, à cheval, armé, brigand de grands chemins, vivant dans des zones rurales difficiles d'accès et donc hors du contrôle des autorités. Les habitants des campagnes étaient perçus comme rudes et violents, par contraste avec les habitants civilisés des villes. L'application des lois, le maintien de l'ordre, la tranquillité publique et le contrôle de l'État étaient mieux garantis en ville. Mais Vaz montre que les choses changent au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle après les nombreux conflits politiques menés à Lisbonne, les soulèvements du peuple de la capitale et la croissance démographique de Lisbonne. La figure de l'individu dangereux et potentiellement criminel se déplace de la campagne à la grande ville (Lisbonne, et dans une moindre mesure Porto<sup>810</sup>) tandis qu'une vision idyllique des campagnes vient s'opposer à la dangerosité urbaine<sup>811</sup>. Le nouveau « sauvage » perturbateur de l'ordre social appartient aux milieux populaires urbains, dont les mœurs sont discordants avec l'ordre moral promu par la société bourgeoise<sup>812</sup>. La capitale est un lieu dangereux et pernicieux.

C'est aux dirigeants qu'incombe la gestion de la misère et du crime :

[Devant] la masse de la population exclue, où mendiants et vagabonds se confondaient toujours plus avec la classe laborieuse, la société réclamait de nouvelles attitudes et de nouvelles méthodes de contrôle, admettant maintenant l'intervention de l'État dans un processus de paix sociale qui devait se faire dans le cadre des canons moraux de la bourgeoisie dominante<sup>813</sup>.

---

<sup>807</sup> Maria João Vaz, « Gatunos, vadios e desordeiros. Aspectos da criminalidade em Lisboa no final do século XIX et início do século XX », dans Pedro Tavares de Almeida et Tiago Pires Marques (dir), *Lei e ordem : Justiça penal, criminalidade e policia (seculos XIX-XX)*, Lisbonne : Livros Horizonte, 2006, p. 90.

<sup>808</sup> Vaz : 2006 : 92.

<sup>809</sup> Vaz : 2006 : 89.

<sup>810</sup> Seconde ville du Portugal, considérée aussi comme la seconde ville de criminalité.

<sup>811</sup> Vaz : 2006 : 90.

<sup>812</sup> *Ibid.*

<sup>813</sup> *Perante « a massa da população excluída, onde pedintes e vagabundos cada vez mais se confundiam com a classe laboriosa, a sociedade reclamava novas atitudes e novos métodos de controlo, admitindo agora a intervenção do estado, num processo de paz social dentro dos cânones morais burgueses dominantes »*. Relvas : 2002 : 15.

L'état, en collaboration avec les nouveaux « experts » du crime et du vice, doit circonscrire les marginaux – ceux qui sont considérés comme vivant en infraction avec les règles de la société – et séparer les mauvais sujets des travailleurs.

## 2. Circonscrire les marginaux

Simultanément à cette mutation sociale – naissance et massification du prolétariat urbain et montée en puissance de la classe bourgeoise qui devient dominante – et en réponse aux angoisses sécuritaires qui s'expriment, les pouvoirs politiques mettent en oeuvre de nouveaux moyens de contrôle et de répression appuyés sur une idéologie normative assignant sa place à chacun. De nouveaux discours sont constitués, prenant les « classes dangereuses » pour objet<sup>814</sup>. D'après Paulo Guinote, l'exclusion des insoumis à l'ordre public devient systématique au Portugal à la fin du siècle, mais la tendance se dessine dès les années 1830-1840<sup>815</sup> – justement à l'époque où les historiens du fado situent la naissance de ce dernier dans les bas-fonds de Lisbonne. Ainsi, dès 1830 les dirigeants tentent de circonscrire les « marginaux » – leur donner forme, les définir, les rendre visibles en les construisant comme objet dans les études sociologiques, politiques, médicales et psychologiques officielles qui se multiplient – et en même temps, de les placer à l'écart dans la société et dans la ville<sup>816</sup>.

Les autorités dressent la liste des catégories nuisibles et tentent d'ériger une frontière entre classes « laborieuses » et classes « oisives » (*classes laboriosas /classes ociosas*) afin de

---

<sup>814</sup> Comme dans d'autres capitales européennes. Voir les auteurs de référence à ce sujet, et notamment Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison* (1975) et *Histoire de la sexualité* (1976) ; Alain Corvin ; Michelle Perrot ; Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang* (1995). Pour le Portugal : Fatela (1999), Relvas (2002), Guinote (2002), Vaz (2006). Pour l'Europe, *Les exclus en Europe, op. citée*.

<sup>815</sup> Paulo Guinote dresse ce bilan général : « L'Europe de l'Ouest à la fin du dix-neuvième siècle adopte un système particulier de valeurs morales et sociales et crée un cadre idéologique qui reflète les désirs, les craintes et les aspirations de ceux qui sont politiquement dominants. L'approche est sans doute plus systématique que par le passé, avec des règles précises définissant les comportements sociaux acceptables pour quiconque n'a pas l'intention de défier l'ordre social et moral du temps. Dans cette vision de la société, la stabilité est valorisée par-dessus tout ; le respect de la loi et de l'ordre est une vertu primordiale et, en outre, une pratique essentielle en vue du bien commun. Ce modèle idéal de société [...] est commun à toutes les sociétés libérales occidentales [...]. Elles tentent d'établir la place et la fonction de chaque groupe social et étiquettent comme transgresseurs ou déviants tous les individus ou groupes dont le comportement ne cadre pas dans les limites de ce modèle. [...] Ces règles de comportement sévères ne conviennent qu'à un petit groupe. [...] [C]eux qui franchissent les limites prévues par ce modèle sont considérés comme des gens corrompus par la transgression, le vice et la marginalité. » Guinote : 2002 : 71.

<sup>816</sup> Selon le même procédé analysé par Foucault pour les sexualités illégitimes : les connaître et les exposer pour en révéler la perversité et les interdire. Nous en reparlons au chapitre 5.

distinguer les bons ouvriers des ouvriers paresseux qui menacent de contaminer les travailleurs. La frontière est poreuse, car les ouvriers, les oisifs et les criminels sont assimilés aux mêmes pathologies<sup>817</sup>. Ainsi, dans la masse des indigents, Eunice Relvas souligne la difficulté des autorités à distinguer les ouvriers des « oisifs ». Citant Louis Chevalier, elle signale la « frontière indécise » qui sépare en réalité les ouvriers des vagabonds et qui a tendance à devenir, dans l’imaginaire commun, un trait d’union, du fait d’une criminalisation généralisée des uns et des autres. Entre les deux, les vendeurs ambulants jouent un rôle intermédiaire, oscillant entre mendicité et sous-prolétariat<sup>818</sup>. Les mendiants – dont la dénomination usuelle, *vadios*, dénote le vagabondage mais aussi l’oisiveté – arpentent la ville et ses faubourgs et arnaquent les passants en leur vendant des billets de loterie usagers. Mendiants et chiffonniers, mais aussi voleurs et criminels, vagabonds et ouvriers oisifs, sont amalgamés dans ce qui est perçu comme le « monde de la rue »<sup>819</sup>.

La cohabitation avec ces « déclassés de toutes sortes »<sup>820</sup> est considérée comme un risque pour la bourgeoisie, notamment d’un point de vue sanitaire. L’insalubrité des quartiers populaires est pointée du doigt. Cette défiance se transforme en peur de la « scorie de la société », insolente et dangereuse, qui vit « dans les rues, les ruelles et les *patios* immondes, dans des maisons et des quartiers perçus comme subversifs et immoraux, dans des conditions de dégénérescence physique et morale qui les rapproche des sauvages. L’analogie entre prolétaires et sauvages observée par Louis Chevalier dans les sources françaises est également observée à Lisbonne par Eunice Relvas<sup>821</sup>. Les quartiers pauvres sont perçus comme des espaces dangereux qui réunissent ouvriers, criminels, et vagabonds. Et la police ne fait pas de distinction lors de ses descentes dans les quartiers populaires<sup>822</sup>. Cette représentation se généralise à partir de 1830, distinguant les habitants intégrés à la vie sociale – bourgeois, artisans, commerçants, « bons » ouvriers – des « marginaux », catégorie fourre-tout qui

---

<sup>817</sup> Cette indistinction entre monde ouvrier et criminalité, qui tend à représenter tout le bas peuple en « canaille », fait date et vaudra dans tout le Portugal. Ainsi en 1925 un ouvrier de l’Alentejo déplore cette image du prolétaire en « canaille » (« *a canalha* ») et le « eux » contre le « nous » qui prévaut dans les discours. Dans *A formação da classe operária, Antologia da imprensa*, Lisbonne : 1982, p. 458.

<sup>818</sup> Relvas : 2002 : 31.

<sup>819</sup> Relvas : 2002 : 31.

<sup>820</sup> Kalifa : 2013 : 121.

<sup>821</sup> Relvas : 2002 : 32-33.

<sup>822</sup> Relvas : 2002 : 33.

comprend l'ensemble des mauvais sujets, ceux dont le mode de vie associe misère, vice et crime<sup>823</sup>.

### a. Le criminel type

Afin de combattre la criminalité, une nouvelle force policière est créée en 1867 à Lisbonne, la *Polícia Civil de Lisboa*, dont l'objectif est la prévention du crime et le respect de la loi, le maintien de l'ordre public et la sécurité des habitants. Les arrestations sont effectuées par la Police Civile, par la Garde Municipale, et par les *regedores*, des officiers civils de paroisse. Vaz souligne que les offenses corporelles et les blessures sont à l'origine de 35% des arrestations, ce que la police de l'époque interprète comme une montée de la violence urbaine. Des crimes de second ordre, auparavant tolérés, sont désormais poursuivis, montrant un contrôle accru et une volonté de contenir les « désordres » de toutes sortes ; des faits auparavant ignorés, comme le vagabondage ou l'ivresse publique<sup>824</sup> sont désormais considérés comme des délits<sup>825</sup>. Les criminels poursuivis et incarcérés sont des hommes jeunes (entre 15 et 30 ans en majorité), pour une grande part issus des campagnes. Ils sont célibataires et majoritairement ouvriers<sup>826</sup>. Les « travailleurs » sont en effet de loin les plus représentés parmi les catégories de prisonniers, confirmant la connivence entre classes laborieuses et criminalité aux yeux des autorités, suivis des déclarés « sans-emploi », puis des petits artisans, charretiers et cochers<sup>827</sup>.

Les autorités dressent le profil du criminel type de Lisbonne : le « voyou, vagabond et querelleur » (*gatuno, vadio e desordeiro*)<sup>828</sup>. Cette catégorie utilisée par la police permet de

---

<sup>823</sup> Chevalier (1958/2007) et Kalifa : 2013 : 11.

<sup>824</sup> L'ivresse devient un crime dans le code pénal portugais en 1884.

<sup>825</sup> Cette police produit des statistiques qui de 1886-1892 sont continues et utilisables. Voir Vaz : 2006 : 94. Pour les années 1886-1892, les motifs d'arrestation sont les suivants : ivresse publique 24% ; offenses corporelles 23% ; blessures 12% ; désobéissance presque 10% ; outrages à la morale 5,6% ; vols 4,8% ; vagabondage 4,6% ; injures à autorité et résistance, combinées 3% ; mendicité 0,7% . Ces chiffres portent sur un total de 10 269 personnes arrêtées. Chiffres donnés dans Vaz : 2006 : 92-94.

<sup>826</sup> 75% des hommes arrêtés sont célibataires, et une grande majorité se déclare « travailleur ». Vaz : 2006 : 95.

<sup>827</sup> D'après les statistiques de 1886, sur un total de 9002 prisonniers, les « travailleurs » (*trabalhadores*) représentent 1678 incarcérés soit environ 18% ; les sans-emploi (*sem ocupação*) 515, soit environ 5,7% ; le reste, de 200 à 400 incarcérés, est constitué par les métiers suivants : charpentiers, charretiers, cochers, domestiques, marins, mousses (*moços de fretes*), maçons, cordonniers, serruriers et vendeurs divers ; puis parmi les métiers de moins de 200 incarcérés : commis et boulangers. Citées dans Vaz : 2006 : 96. Vaz précise que les nombreuses arrestations de cochers concernent souvent des problèmes liés à la circulation dans la ville et non, comme le croit l'opinion publique, à l'alcoolisme. *Ibid.*

<sup>828</sup> Vaz : 2006 : 97.



réunir ceux qu'elle attrape systématiquement pour vol, vagabondage et actes de violence. Le *gatuno* est le nouveau paradigme du hors la loi : c'est un criminel dire récidiviste. Vaz remarque pourtant que ces « professionnels du crime » sont poursuivis pour des crimes de second ordre. Ils ne sont ni voleurs ni assassins<sup>829</sup>. Pour elle, ce nouveau profil criminel s'explique par un processus de criminalisation des classes populaires et la tentative de mettre fin aux « désordres » qui contreviennent au projet disciplinaire de la société bourgeoise. Quant à l'accroissement du nombre des délits constaté par la police et relaté par la presse, il est dû en partie à la sévérité accrue de la police<sup>830</sup>. L'opinion publique est confortée dans ses peurs : des hordes de criminels menacent la ville. Cette figure du voyou va faire fortune dans l'imaginaire collectif sous des noms variés : *canalha*, *fadista*, *faia* désignent ce criminel des « bas-fonds » vivant en marge de la société.

## **b. La « criminelle oisiveté » du vagabond**

Nous avons vu que l'omniprésence des mendiants dans les rues de la ville est considéré comme une nuisance par le ministre Ferreira en 1886. En 1840, Stanislas-Marie-César Famin, Consul de France à Lisbonne se plaint dans une lettre adressée au Conseil Général de Charité Publique de l'audace des mendiants de Lisbonne, envahissants, agressifs et effrayants :

Ils s'introduisent dans les maisons (jusque dans les églises où ils dérangent ceux qui exercent leur religion), frappent à toutes les portes, entrent dans tous les magasins, se mêlent aux acheteurs, les pourchassent, les importunent, etc. [...] Quand la misère étale tant d'audace, elle cesse d'intéresser<sup>831</sup>.

---

<sup>829</sup> Vaz : 2006 : 99

<sup>830</sup> *Ibid.*

<sup>831</sup> « *Se introduzirem nas habitações (até nas Igrejas a perturbarem quem exercita a sua devoção), baterem a todas as portas, entrarem em todas as lojas, misturarem-se com os compradores, persegui-los, importuná-los, etc., (...) quando a miséria ostenta tanta audácia cessa de interessar.* » Stanislas-Marie-César Famin, Consul Chanceler da Legação da França, cité par Relvas : 2002 : 30. Padre Rabecão dans son *Mystère* de 1849 se scandalise de la même façon que les prostituées dérangent les fidèles dans les églises, comme nous l'avons vu (chap. 2, p. 130-138). Signalons que Famin est considéré comme l'auteur d'un texte intitulé *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret, avec leur explication*, publié en 1816 et traduit et publié secrètement en anglais en 1871. Les versions françaises auraient été presque toutes détruites par les autorités. Il s'agit d'un catalogue d'œuvres érotiques classiques commentées par l'auteur. Bien que le texte se présente comme une condamnation des pratiques sexuelles des Classiques, la précision des analyses des œuvres suppose une connaissance précise du sujet et est considéré par certains comme un camouflage de livre érotique. Texte mis en ligne en ligne sur le site : [www.sacred-texts.com/sex](http://www.sacred-texts.com/sex) (consulté le 2/9/2014 pour la dernière fois).

En 1901 un voyageur note qu'il y a encore des mendiants partout dans la ville, implorant sans cesse la charité des passants d'une voix « dolente »<sup>832</sup>. D'autres témoignages parlent de mendiants qui insultent les passants et de l'aversion de ces derniers à leur égard. Eunice Relvas observe qu'un sentiment général de « répugnance et de peur » est exprimé dans les sources<sup>833</sup>. Les mendiants (*pedintes*), valorisés dans la société traditionnelle où ils incarnaient une pauvreté vertueuse, intègrent le groupe des « mauvais pauvres », oisifs et malades.

Sans travail et sans appartenance communautaire, le vagabond (*vadio*) est doublement marginal. Les autorités font de la mendicité un problème majeur à Lisbonne. La réponse à ce malaise est leur criminalisation par le code pénal<sup>834</sup>. João Fatela analyse ce processus initié en 1830<sup>835</sup>. Le régime libéral puis le Préfet de Lisbonne à la fin de 1850 tentent de distinguer les « vrais » indigents des mauvais pauvres et mènent une politique d'assistance et de répression. Le décret de 1835 suivi d'un arrêté municipal oblige les mendiants à se présenter à la Junte de Paroisse<sup>836</sup> afin d'être interrogés et enregistrés. Autrement, ils seront considérés comme « vagabonds » et susceptibles d'être punis par la loi<sup>837</sup>. Un décret de 1836 crée l'Asile de Mendicité de Lisbonne destiné aux « vrais indigents » comme les invalides. Ce décret les distingue des « mendiants valides et robustes, qui vivent comme des vagabonds », ceux-là, « on cherchera à leur fournir du travail et à leur appliquer la sévérité de la loi, s'ils persistent à ne pas quitter la criminelle oisiveté dont ils font métier »<sup>838</sup>. Un arrêté de 1839 désigne le *vadio* comme « celui qui n'a pas de moyen de subsistance connu »<sup>839</sup>. L'arrêté municipal de 1851 indique que les rues de Lisbonne sont « inondées » pas une « multitude » de vagabonds, dont certains pourraient constituer une force de travail mais qui feignent d'être infirmes afin de tirer profit de la charité publique ou de masquer des activités criminelles<sup>840</sup>. Leur statut juridique est modifié juste après par le code pénal de 1852, dans le cadre de la lutte contre la mendicité et le vagabondage<sup>841</sup>. Le vagabond peut être incarcéré et mis à disposition de

---

<sup>832</sup> La voix « *dolente* » fait écho aux « gémissements » et « plaintes » observés en 1886, voir p. 223.

<sup>833</sup> Voir les documents examinés dans Relvas : 2002 : 21-30.

<sup>834</sup> Fatela : 1999 : 49-51.

<sup>835</sup> Voir Fatela : 1999.

<sup>836</sup> *Juiz da Freguesia*, gestion des affaires civiles de la paroisse, cette dernière étant la plus petite circonscription municipale.

<sup>837</sup> Cité dans Fatela : 1999 : 51.

<sup>838</sup> Cité par Fatela : 1999 : 51.

<sup>839</sup> Fatela : 1999 : 49.

<sup>840</sup> *Diário do Governo* du 9 août 1851, cité dans Relvas : 2002 : 30.

<sup>841</sup> *Ibid.*

l'administration dans le but d'être « réformé ». Son mode de vie est défini comme « déviant »<sup>842</sup>. En 1867 un nouvel asile est prévu dans les faubourgs de la capitale, comportant deux sections : l'une est réservée aux « vrais indigents » et l'autre est une maison de détention destinée aux vagabonds<sup>843</sup>. En 1892 paraît une nouvelle loi qui durcit la répression, les vagabonds sont désormais associés aux criminels récidivistes par une politique qui vise à « éloigner du milieu social ceux qui s'y révèlent incorrigibles ». Ce sont les « individus que la société civilisée craint et rejette » : ils sont transportés dans les colonies d'outre-mer<sup>844</sup>. Un décret de 1896 aggrave les peines de prison pour ceux qui font preuve d'une « dangereuse insoumission morale » et « infestent les centres urbains les plus peuplés », complété d'un autre qui inclut les souteneurs (« celui qui vit aux dépens de femmes prostituées ») dans la « galerie des figures juridiquement assimilées aux vagabonds »<sup>845</sup>. Fatela postule que l'enfermement et la marginalisation en commun des vagabonds et des criminels récidivistes a dû faire basculer une partie des premiers dans le crime<sup>846</sup>. Ainsi, le *vadio* devient « la figure emblématique des rebelles et "inassimilables" »<sup>847</sup>. À ce vagabond dont J. Fatela fait l'archétype de la déviance traquée au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>848</sup>, il faut toutefois associer deux autres figures : le professionnel du crime, le *gatuno* déjà mentionné, et la prostituée.

### **c. La prostituée, crime et vagabondage au féminin**

À la même époque, une série de mesures sont prises afin de réglementer la prostitution. Il s'agit de circonscrire l'activité des prostituées sans l'interdire, en limitant, notamment, leur droit d'accès à la ville. Les prostituées sont exclues de l'espace public. La police poursuit les contrevenantes et des peines, notamment de prison, sont prévues pour elles. Le premier décret municipal qui les vise, datant du 5 mai 1838 – durant le Libéralisme, et seulement trois ans après celui qui statue sur le statut des vagabonds – interdit les maisons

---

<sup>842</sup> Fatela : 1999 : 51.

<sup>843</sup> Fatela : 1999 : 52.

<sup>844</sup> *Ibid.*

<sup>845</sup> Fatela : 1999 : 53.

<sup>846</sup> Fatela : 1999 : 53 et 56-57.

<sup>847</sup> Fatela 1999 : 50. Il conclut : « Voilà donc comment le vagabond devient pendant des années l'archétype de ceux qui, d'une façon ou d'une autre, se comportent comme des déviants, des insoumis ou des marginaux. » Fatela : 1999 : 54.

<sup>848</sup> Nous verrons comme cette image et cette répression contrastent avec les représentations idéalisées du vagabond chanteur de fado produites par les écrivains à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

de prostitution près des églises, promenades, places publiques, écoles, lycées et hospices<sup>849</sup>. Les maisons closes sont reléguées dans certains quartiers hors du centre, sous peine de fermeture. Les maisons closes sont ainsi confinées aux quartiers périphériques. Un règlement de police de Juillet 1858 prévu pour les Maisons de Tolérance vise à repousser la prostitution publique des lieux institutionnels<sup>850</sup>. Leur présence auprès des familles et des membres de la « bonne société » est intolérable<sup>851</sup>. Machado Pais explique que ce règlement advient au moment où la vie sociale de la « femme respectable » est transformée, celle-ci sortant du cercle domestique et accédant à l'espace public, ce qui explique la nécessité de protéger leur pudeur et leur respectabilité<sup>852</sup>. Les autres articles du règlement prévoient la disparition des prostituées du centre de la ville : elles ne doivent plus se faire voir<sup>853</sup>. Il leur est interdit d'apparaître de jour comme de nuit aux fenêtres et aux portes des maisons closes dans des tenues, des attitudes ou des gestes « indécents » ; de proférer des paroles « équivoques et obscènes » ; de s'adresser aux passants ou toute autre comportement susceptible d'« incommoder ou offenser » le voisinage et la morale publique ; de sortir vêtues de façon indécente ; de « divaguer par les rues et les places » – le verbe *divagar* dénotant, comme en français le terme *dérailler*, un écart à l'égard de la norme<sup>854</sup>. Cette mesure en particulier assimile la prostitution au délit de « vagabondage ». Il leur est interdit de demeurer dans les tavernes, auberges, cafés et autres « maisons publiques » durant plus de temps qu'il n'en faut pour faire leurs achats. Enfin, leur expulsion des théâtres ou tout autre espace public est

---

<sup>849</sup> Cité dans José Machado Pais, *A Prostituição e a Lisboa boémia do século XIX aos inícios do século XX*, Lisboa : Quercus, 1985. C'est à cette mesure que fait référence le « Raton » dans son recueil poétique de 1838, mentionné au chapitre 2.

<sup>850</sup> C'est ce que stipule la disposition de l'article 9 : « Ne sera tolérée aucune maison de prostitution à proximité des églises, des établissements scolaires, des cafés, tavernes, auberges, ou tout lieu où l'existence de ces maisons peut se révéler dangereux ou indécent (le *Regulamento Policial das Meretrizes e Casas Toleradas da Cidade de Lisboa*). Machado Pais : 1999 : 22-23. « Não será tolerada casa alguma de meretrizes em proximidade dos templos, de estabelecimentos de educação, de botequins, tabernas, hospedarias, ou em quaisquer outros lugares onde a existência de estas casas possa tornar-se perigosa ou indecente. » (art. 9). L'indécence de la proximité entre églises et lupanars est exposée par Carvalho en 1849 dans son *Mystère*.

<sup>851</sup> Machado Pais cite Santos Cruz évoquant des dames « scandalisées » par la présence de prostituées dans les mêmes espaces qu'elles. Pais : 1985 : 33.

<sup>852</sup> Pais : 1985 : 23.

<sup>853</sup> L'application semble immédiate : d'après les informations recueillies dans le rapport d'inspection d'Alfredo Tomar de Lemos qui compare les années 1841 et 1947, recensant la répartition des maisons de tolérance par quartiers (les *freguesias*, anciennes paroisses), le plus grand nombre de prostituées se trouve en 1841 à *Encarnação* dans le *Bairro Alto* (72 maisons) ; à *Socorro* dans la *Mouraria* (51) ; à *Santos* et *São José* (après *Restauradores* le long de l'*Avenida da Liberdade*) (30 chacun) ; à *Mercês* (dans l'actuelle *Misericórdia*) et *São Nicolau* (*Baixa*) (20 et 18). Les seuls quartiers qui n'en contiennent aucune d'après ce rapport sont *Camões*, *Restauradores* et *Madalena*, quartiers centraux logiquement concernés en priorité par l'interdit de 1838. Données synthétisées dans Pais : 1985 : 110.

<sup>854</sup> Cité dans Pais : 1985 : 23-24.

prévue en cas d'« offense à la décence par acte ou parole », ou une sanction plus sévère pouvant aller jusqu'à la détention. À travers le contrôle des déplacements et des comportements, c'est la personne et non l'acte qui est, de fait, incriminée. Cette liste d'interdits véhicule une image de la « fille publique » obscène, indécente et vagabonde<sup>855</sup>. Dans ce contexte de répression policière, des centaines de femmes sont matriculées de force. Machado Pais parle d'une « chasse aux sorcières » mise en œuvre par la police<sup>856</sup>.

Maria João Vaz, dans son étude consacrée aux « voyous, vagabonds et querelleurs » remarque que l'expression employée par la police pour identifier le criminel récidiviste (*gatuno*) l'est également utilisée au féminin (*gatuna*) pour désigner la criminelle type, régulièrement arrêtée pour ivresse, désordre, vol, vagabondage, agression de la police ou outrage à la morale. Elle crée la figure d'une criminelle récidiviste, alcoolique, voleuse et violente<sup>857</sup>. Or les femmes incarcérées sont pour la plus grande part des prostituées (près de la moitié)<sup>858</sup>.

Le regroupement des maisons closes, la séparation de la prostitution de la vie urbaine et la répression de la criminalité féminine, prennent place dans le cadre d'un projet réglementariste (*regulamentarista*) dont les principes, théorisés en France en 1836 par Alexandre Parent-Duchâtelet, guident les administrateurs qui légifèrent sur la prostitution. Si l'étude d'« anthropologie sociale » du médecin hygiéniste s'est imposée comme le « modèle contraignant de la littérature prostitutionnelle durant près d'un demi-siècle »<sup>859</sup> en France, au

---

<sup>855</sup> Machado Pais considère que cette réglementation correspond elle aussi à un projet disciplinaire pris en charge par l'administration. Il rappelle toutefois que la répression des prostituées a commencé dès la fin du 18<sup>e</sup> siècle : en 1780 (durant la période de débâcle qui a suivi le tremblement de terre, voir *infra*) une tentative de régulation a lieu, avec une circulaire qui prescrit la dénonciation et l'incarcération des prostituées en activité dans des lieux publics (places, quartiers du centre, etc.). Leur activité doit donc être réservée aux maisons closes. Voir Pais : 1985 : 28. Ce qui change à partir de 1830 c'est la criminalisation des comportements mêmes des prostituées, au-delà du contrôle de leur activité.

<sup>856</sup> Elle a fait l'objet de critiques de la part des intellectuels libéraux. Pais : 1999 : 86. Sur la matriculation des prostituées et le système carcéral qui leur est voué, voir l'ouvrage de Maria Isabel Viegas Liberato, *Sexo, ciência, poder e exclusão social : a tolerância da prostituição em Portugal (1841-1926)*, Lisboa : Livros do Brasil, 2002.

<sup>857</sup> Vaz : 2006 : 99.

<sup>858</sup> D'après les statistiques de 1886 portant sur les femmes, sur 1267 incarcérées, 569 sont des prostituées (*meretrizes*), soit 45% ; 197 des domestiques (15%), 59 des sans-emploi, 44 ne déclarant pas leur métier. Vaz : 2006 : 97.

<sup>859</sup> Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, [1978] Paris : Flammarion, [1982] 2010, p. 13. Alexandre Parent Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, 1837. Nous nous référons ici à l'édition abrégée présentée et annotée par Alain Corbin : Alexandre Parent-Duchâtelet, *La prostitution à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, [1981] 2008.

Portugal c'est Francisco Ignacio de Santos Cruz, lui aussi médecin hygiéniste, qui impose son étude sur la prostitution auprès de l'administration, des écrivains et de l'opinion publique portugais. Son étude, *Da Prostituição na Cidade de Lisboa*, publiée en 1841<sup>860</sup>, s'inscrit dans le sillage de celle de Parent-Duchâtelet, au point de la paraphraser par endroits et d'en faire une transposition directe au cas lisboète<sup>861</sup>.

Comme Parent-Duchâtelet, Cruz ne s'intéresse qu'à la prostitution publique : les femmes entretenues ne relèvent pas de son champ, et de toutes façons, elles ne représentent pas de danger particulier car leur comportement est conforme à celui des femmes respectables. Cruz s'intéresse principalement aux prostituées de maisons closes et des rues. Comme Parent-Duchâtelet, il considère la prostitution comme un « mal nécessaire ». Le point de départ de son enquête est un risque sanitaire, la propagation des maladies vénériennes et les moyens d'en protéger la population urbaine, mais il s'attaque également au risque de corruption morale. Le vice est une pathologie, il faut donc contrôler les prostituées également pour leur éviter de propager leur vice. Cruz assimile ainsi les prostituées à la « classe vicieuse<sup>862</sup> ». Les solutions envisagées par Santos Cruz sont les mêmes que Parent-Duchâtelet : tolérance, cloisonnement, contrôle. Les prostituées doivent être rassemblées dans des quartiers réservés hors du centre, mais aussi être réunies dans des lieux clos : la maison de Tolérance est instituée par le réglementarisme. Elle rend possible non seulement la « concentration du vice »<sup>863</sup> mais aussi un plus grand contrôle de l'administration. La multiplication des maisons de tolérance au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle repose sur cette politique hygiéniste qui vise à minimiser les risques de contagion en séparant les quartiers convenables des quartiers insalubres et en rassemblant les prostituées, principales porteuses de maladies, dans des établissements de prostitution légaux et surveillés. Les femmes « à risque » sont ainsi isolées de la population respectable. La prostitution et le crime sont concentrés dans des

---

<sup>860</sup> F. I. dos Santos Cruz, *Da Prostituição na Cidade de Lisboa, op. cit.*, 1841. Nous nous référons à l'édition présentée par Machado Pais. Santos Cruz : 1984. Cruz signe avec ses fonctions : médecin de l'université de Coimbra, membre de l'Académie Royale des Sciences de Lisbonne, et vice-président du Conseil de la Santé Publique du Royaume.

<sup>861</sup> La filiation entre Santos Cruz et Parent-Duchâtelet a été observé par Machado Pais : 1985 : 26. Les analyses d'Alain Corbin dans les deux ouvrages cités nous ont servi de modèle pour réussir à comprendre la façon dont Santos Cruz saisit le phénomène de la prostitution, étant donné qu'il s'inspire jusqu'à les plagier des théories réglementaristes et hygiénistes de Parent-Duchâtelet. D'une filiation théorique a découlé un projet politique similaire, transposé de la Restauration française à la restauration portugaise (le Cabralisme).

<sup>862</sup> L'expression vient d'Honoré Frégier, dans *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et du moyen de les rendre meilleures*, 1840. Il rassemble les filles publiques, les souteneurs, les amants et les tenancières parmi les « éléments dangereux » de cette « classe oisive, errante et vicieuse ». Cité dans Corbin : [1978] 2010 : 16. Nous verrons que Santos Cruz fait de même.

<sup>863</sup> Corbin : 2010 : 29.

quartiers comme le Bairro Alto, la Mouraria et Esperança, puis J. Machado Pais note une évolution dans la géographie de la prostitution au cours du siècle : avec l'industrialisation et l'extension de la ville au nord et à l'est, l'« implantation traditionnelle » de la marginalité se déplace en périphérie, signant la fin de la « concentration » du vice<sup>864</sup>.

Pour Santos Cruz comme pour Parent-Duchâtelet, la prostituée est une espèce à part qui se met volontairement en-dehors de la société. Ainsi, « la marginalisation autoritaire se trouve justifiée par la marginalité de fait qui lui est antérieure<sup>865</sup>. » Les prostituées s'excluent naturellement et seront donc exclues socialement et juridiquement. Chez Cruz, « la prostitution comme le crime forme une contre-société souterraine » qui constitue une menace morale, sanitaire et politique<sup>866</sup>. Ainsi, la marginalité est dénoncée tout en étant produite par les savoirs officiels et les pouvoirs publics<sup>867</sup>.

Aborder la prostitution sous l'angle du réglementarisme éclaire aussi la production d'enquêtes et de nouveaux discours sur la prostitution. Cette dernière quitte la sphère de la morale religieuse pour devenir un objet de la sociologie médicale. La représentation de la prostituée, entre-temps, a changé : la figure de la pécheresse susceptible de rachat, personnifiée par Marie-Madeleine, cède la place à la malade dégénérée et contagieuse. La vaste étude de Santos Cruz dépasse de loin l'enquête médicale : il élabore un savoir sur la prostitution et produit un système de représentation qui vont servir de référence pour les études sociales et médicales ultérieures, mais aussi pour les écrivains et les journalistes<sup>868</sup>. L'image de la prostituée qu'il établit est le contre-modèle de la femme légitime dans la société bourgeoise de l'époque. Il fait de la prostitution une des plus grandes menaces qui pèsent sur une société ordonnée et saine. Les prostituées sont la déclinaison au féminin du

---

<sup>864</sup> Pais : 1985 : 109-112. Il ne prend pas en compte la prostitution clandestine, hors des maisons de tolérance. Malgré cette évolution, nous verrons que l'idée que la prostitution et du crime sont confinés dans la Mouraria et le Bairro Alto persiste dans l'imaginaire collectif. Nous avons cependant relativisé cette idée de « concentration », loin d'être totalement effective. Elle relève d'un projet gouvernemental et d'une prescription médicale, ainsi que d'un imaginaire de la ville.

<sup>865</sup> Corbin : 2010 : 29. Également cité par Pais : 1999 : 39-40.

<sup>866</sup> Corbin : 2010 : 18.

<sup>867</sup> Corbin a justement remarqué que le réglementarisme a pu déterminer certains comportements des prostituées. Corbin : 2010 : 20.

<sup>868</sup> De même que Parent-Duchâtelet a été une des principales sources de Sue, Dumas, Balzac et beaucoup d'écrivains réalistes ayant écrit sur les « bas-fonds », il nous semble évident que Santos Cruz a été une source d'importance pour les écrivains réalistes portugais, notamment Padre Rabecão dont les *Mystères du Limoeiro* semblent emprunter beaucoup d'éléments aux descriptions de Cruz. Son influence sur la représentation du fado a donc été, indirectement, importante aussi, et largement sous-estimée.

crime, du vice et du vagabondage.

L'auteur commence par définir économiquement la prostituée (nommée *prostituta* ou *meretriz*) : une femme qui gagne sa vie en vendant publiquement son corps<sup>869</sup>. Mais il passe rapidement à une détermination morale et sociale : les prostituées ont renoncé à une « vie honnête » et ont basculé dans un « état d'abjection », elles appartiennent à une « classe qui s'est séparée du reste de la société » caractérisée par des « mœurs scandaleuses » qui « abjurent les lois qui les régissent », en faisant « publiquement mauvais usage de leur corps ». Cruz insiste sur le fait que c'est le caractère public de ces comportements qui pose problème<sup>870</sup>. Les femmes débauchées tombent dans la prostitution : leur métier est le résultat d'une « chute » qui les coupe de la société légale.

Il distingue néanmoins « différentes classes de prostituées »<sup>871</sup>. Sa typologie est systématique et présente la prostitution comme un tout. En haut de la hiérarchie se trouvent les prostituées de « premier ordre », pratiquant leur activité dans de luxueuses maison individuelles, fréquentées par les hommes les plus riches. Cruz estime qu'elles sont peu nombreuses par rapport à d'autres capitales européennes. Puis, les prostituées de « second ordre », classe moyenne de la prostitution, qui vivent seules ou sont réunies dans des maisons closes (*colégios*) d'un certain confort situées au premier étage de maisons décentes, régies par des matrones (*donas de casa*). Elles sont de prix moyen et assez nombreuses à Lisbonne. La loi de 1838 leur a interdit l'accès au centre de la ville et a permis de les rassembler. Mais à cause du manque de mesures d'hygiène, elles répandent le virus vénérien et causent de « grands maux » à la santé publique<sup>872</sup>. Enfin, celles qui l'inquiètent et l'intéressent le plus, les femmes « de troisième ordre », les « vagabondes des rues » (*as vagabundas pelas ruas*), appelées aussi « coureuses de rue » et « raccrocheuses des Français »<sup>873</sup>, qui sont les plus dangereuses, provoquant les pères de famille dans les lieux publics pour les inciter à la « débauche ». Elles représentent

---

<sup>869</sup> Santos Cruz : [1841] 1984 : 49.

<sup>870</sup> « Nous voyons donc qu'une femme qui se livre à une vie désordonnée n'est pas pour autant une prostituée, une femme débauchée ne fait pas forcément une prostituée ; c'est le passage d'une vie honnête à l'état d'abjection d'une classe qui s'est séparée du reste de la société et a renoncé à elle ; et qui par des mœurs scandaleuses, constamment et délibérément publiques, abjurent les lois communes qui les régissent. Nous parlons de celles qui sollicitent publiquement des hommes pour de l'argent, qui ont une notoriété publique, et qui font publiquement mauvais usage de leur corps (...). » Santos Cruz : 1984 : 49.

<sup>871</sup> Santos Cruz : 1984 : 71.

<sup>872</sup> Santos Cruz : 1984 : 73-74.

<sup>873</sup> Cruz : 1984 : 74, en français dans le texte.



la portion la plus misérable et méprisable de ce groupe, celles qui d'ordinaire à Lisbonne ne sont fréquentées que par les soldats, les marins et les domestiques ; celles-ci n'habitent que les rues les plus retirées et les plus immondes de la ville et les rez-de-chaussée des plus des maisons les plus répugnantes ; elles vendent leurs faveurs à bas prix ; sont immondes dans leurs corps, leurs vêtements et leurs chambres. Elles sont orgiaques et bacchanales, et sont enfin la peste de la société, les plus nocives à la morale et à la santé publique<sup>874</sup>.

L'auteur insiste sur leur marginalité, mais surtout, il les assimile à un rebut du corps social (« immondes », « méprisables », « misérables », « retirées », « peste », « dégoûtantes »), et cette ignominie ne les rend fréquentables que par leurs homologues masculins, les hommes du bas peuple (marins, soldats, domestiques) autrement dit ceux qui, à la même époque, sont considérés comme des dévoyés. Cruz recommande l'interdiction totale de cette prostitution « vagabonde », nuisible à la santé comme à la morale par les « actions impudiques et les paroles obscènes » qui engendrent de « nombreux désordres » et « perturbent la tranquillité publique »<sup>875</sup>. Cruz applique ici les conceptions hygiénistes d'une « propreté morale du corps social », caractéristiques de la médecine positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>876</sup>. De plus, ces femmes ne sont pas répertoriées ni matriculées et échappent aux contrôles de la police, agissant donc en toute impunité<sup>877</sup>. Elles transmettent le *Virus vénérien*, propagation qui ne pourrait être freinée qu'en prenant des mesures drastiques à leur encontre. Santos Cruz adopte à leur égard une position prohibitionniste. Ce sont les plus nocives et elles ne doivent en aucun cas être tolérées par le gouvernement.

Enfin, il mentionne les maisons de passe illégales qui échappent aux contrôles policiers et médicaux et les prostituées clandestines, ces femmes qui travaillent comme ouvrières, modistes, domestiques ou couturières et dissimulent ainsi leur activité vénale, catégorie que la législation a réussi, d'après lui, à réduire sensiblement<sup>878</sup>. Comme à Buenos Aires dans le dernier tiers du siècle, l'ouvrière et la prostituée sont rapprochées par leur non conformité au modèle de la mère de famille<sup>879</sup>.

---

<sup>874</sup> « [...] a terceira ordem desta classe constitui a porção mais miserável e desprezível desta gente, aquela que de ordinário não é frequentada em Lisboa senão pelos soldados, marujos, criados de servir ; elas só habitam as ruas mais retiradas, e imundas da cidade e as lojas das mais nojentas casas ; elas vendem os seus favores a vil preço, são imundas no seu corpo, nos seus vestidos e nas suas habitações, são umas orgias e bacanaís, são por fim a peste da sociedade, e as mais nocivas à moral, e à saúde pública. » Cruz : 1984 : 72.

<sup>875</sup> Cruz : 1984 : 75.

<sup>876</sup> Pais : 1999 : 82.

<sup>877</sup> Cruz : 1984 : 75.

<sup>878</sup> Cruz : 1984 : 71-73.

<sup>879</sup> Voir ci-dessous p. 290.

Les prostituées de troisième ordre font partie intégrante de la « basse plèbe ». Pour les observateurs de l'époque, cela ne fait pas de doute, la prostitution dérive du monde ouvrier. Toutes les informations recueillies par les savants vont dans ce sens : les prostituées de troisième ordre ont pour clientèle les hommes des classes populaires : ouvriers, militaires, marins essentiellement ; voyous, pègre, *gatunos* et ruffians<sup>880</sup>. Elles sont issues du monde ouvrier, filles d'ouvriers ou anciennes ouvrières<sup>881</sup>. Santos Cruz et plus généralement les savants de l'époque qui se penchent sur la question sont imprégnés des théories positivistes influentes comme la théorie du milieu ou de l'hérédité<sup>882</sup>. Ces filles d'ouvriers qui n'ont pas été surveillées par leurs mères étaient vouées à « tomber » dans la prostitution<sup>883</sup> :

---

<sup>880</sup> Pais : 1999 : 112.

<sup>881</sup> Comme l'explique Machado Pais, les prostituées doivent néanmoins être coupées du prolétariat, car elles contaminent la force de travail. « Ce n'est pas un hasard si c'est justement au moment où, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, surgissent les principales concentrations de prolétariat dans le pays, qu'un discours s'enracine dans les instances du pouvoir et l'idéologie dominante, incitant à réprimer avec toute la force possible ce qui paraissait empêcher de se consacrer de façon pleine et intensive au travail ». Pais : 1999 : 113.

<sup>882</sup> Afin de comprendre comment les femmes embrassent la « carrière prostitutionnelle » (Corbin) – ou plutôt, comment elles y échoient – la médecine explique le phénomène par l'intrication de facteurs moraux, psychologiques et biologiques. Machado Pais cite à titre d'exemple le Bulletin de la Santé et de l'Hygiène de la Municipalité de Lisbonne (*Boletim de Saúde e Higiene da Câmara de Lisboa*) de 1887, qui identifie le « vice » lié aux « conditions organiques individuelles et en particulier d'ordre physiologiques » des prostituées comme cause biologique de la prostitution (cité dans Pais : 1985 : 81). Armando Gião (1891, cité par Pais : 1985 : 84) distingue les causes intrinsèques et extrinsèques de la prostitution féminine : les première sont leur « appétit génésique » (« *apetite genésico* »), renforcé quand la « mauvaise éducation s'adjoint à la nature » (« *má educação auxilia a natureza* ») et la paresse « naturelle ou acquise ». Les causes extrinsèques sont la séduction, l'abandon, les mauvais exemples reçus, l'ivrognerie et la promiscuité (« *sedução* », « *abandono* », « *maus exemplos recebidos* », « *embriaguez* » e « *promiscuidade* »)<sup>882</sup>. Ces conceptions se prolongent jusqu'au tournant du siècle : Ângelo da Fonseca (1902, cité par Pais : 1985 : 85) identifie quant à lui les vices extravagants, la luxure, la perversion morale, la précocité du dépuçelage, les grossesses indésirées, les viols, les liens illégitimes, les jalousies, et même les petits salaires des maris (« *vícios extravagantes* », « *luxo* », « *perversão moral* », « *precocidade dos desfloramentos* », « *gravidezes indesejáveis* », « *violações* », « *estupros* », « *ilegitimidades* », « *ciúmes* »<sup>882</sup>, « *pequenos ordenados dos maridos* »). Alfredo Tovar de Lemos, en 1908 (dans *A prostituição : estudo antropológico da prostituta portuguesa*), parle de la promiscuité des ateliers ouvriers, et assure que « les filles des classes pauvres, en général, naissent détraquées » (« *taradas* ») (Lemos, 1908, cité par Pais, *Ibid.*). Enfin Machado Pais évoque une autre théorie dominante, selon laquelle la prostitution est une conséquence de la criminalité, de la décadence morale et du vagabondage (Pais : 1985 : 85).

<sup>883</sup> En 1902, le médecin Ângelo da Fonseca, dans *Da Prostituição em Portugal*, qui s'inscrit dans la droite lignée de Cruz, répertorie les « professions antérieures des prostituées matriculées » dans la commune de Lisbonne, entre 1862 à 1901 (reproduit dans Pais : 1999 : 80-81), afin de donner une indication sur leur situation sociale. Pour les années 1862-1866 parmi les anciennes professions antérieures déclarées par les prostituées arrêtées, il relève : 42,6 % de domestiques ; 11,9 de couturières ; 45,1% de « autres ». Pour les années 1882-1886 : 26,3% de domestiques ; 17,4% de couturières ; 2,4% d'ouvrières ; 1,7% d'ouvrières agricoles ; 8,1% de « autres » ; 20,4% de « sans activité » (cela peut concerner des femmes n'ayant pas trouvé de travail mais aussi de très jeunes filles) ; et 23,4% d'exercice de la prostitution » donc de femmes ayant toujours ou essentiellement été prostituées. Pour Fonseca et ses contemporains, ces chiffres sont la preuve que les prostituées sont d'anciennes domestiques et ouvrières ayant « basculé » dans la marginalité. L'étude d'Armando Gião, *Contribuição para o estudo da prostituição em Lisboa* (1891), étude socio-médicale aussi, va dans le même sens. D'après lui le « réservoir » social des filles publiques est constitué par les couturières, domestiques, marchandes de poisson, ouvrières des fabriques, maraîchères (cité par Pais : 1985 : 81). D'autres études mentionnent les modistes. Cette analyse en termes de classe traverse tout le siècle.

Le plus souvent, ces femmes, originaires de Lisbonne comme de province, sont les *filles de la plus basse classe de la société*, comme les journaliers, ouvriers des différents métiers et arts mécaniques, etc. Elles sont issues de ces gens *peu favorisés par la fortune*<sup>884</sup> et qui par conséquent ne s'inquiètent pas, d'ordinaire, de leur procurer une éducation convenable, et ne les surveillent pas, et ne pourvoient pas à leurs besoins quand elles arrivent à un certain âge. C'est de ce groupe que provient la majeure partie des filles publiques<sup>885</sup>.

À partir des années 1830-1840, le vagabond, le voyou et la prostituée incarnent les trois figures emblématiques de la transgression des lois et de la marginalité lisboète. Autour de ces trois figures gravite un agrégat d'ouvriers potentiellement contaminés par le vice et le crime, alcooliques et oisifs. Ces figures s'agitent et se rassemblent dans les vieux quartiers de la capitale. Un système de représentation est fixé par les enquêtes sociales, médicales, les changements de statut pénal, dont les archétypes sont repris dans la presse, le roman, le feuilleton, la chanson et la poésie populaires, le théâtre, l'iconographie, et généralisés dans l'opinion publique. C'est l'avènement de ce que Dominique Kalifa nomme un « imaginaire des bas-fonds »<sup>886</sup>.

### **3. L'invention des bas-fonds lisboètes (1840-1860) : le monde des *fadistas***

Alors que la société industrielle engendre ses marges et définit ses marginaux, que la « mauvaise vie » et le désordre s'incarnent dans une série de figures, une obsession mêlée d'une fascination pour le crime s'empare des savants, des écrivains et des journalistes qui abreuvent les citadins de récits dans les foyers, les rues et les cabinets de lecture. Ils partagent un interdiscours sur les marges et fixent un système de représentation des bas-fonds. Comme

---

<sup>884</sup> Nous entrevoyons ici avec l'expression « peu favorisés par la fortune » l'idée de malchance, d'infortune, de destin malheureux. Idée que nous retrouverons dans le terme utilisé pour parler des prostituées, *fadistas*, femmes de l'infortune, et dans le mot *fado*, désignant à la fois le destin cruel et la déchéance, la mauvaise vie.

<sup>885</sup> « *O que mais frequentemente se encontra é que estas mulheres, tanto as naturais de Lisboa como as provincianas, sejam filhas da mais baixa classe da sociedade, como jornaleiros, obreiros nos diferentes officios e artes mecânicas, etc. São daquelas gentes pouco favorecidas da fortuna e por isso ordinariamente nem cuidam da educação conveniente de suas filhas nem as vigiam, nem lhes suprem as suas precisões quando chegam a certa idade : deste número sai a maior parte das mulheres públicas.* » (Santos Cruz : 1841 : 139, cité dans Pais : 1985 : 81). Le même raisonnement est appliqué dans *Nana* d'Émile Zola : explication déterministe du sort de Nana, destinée à être prostituée, fille d'un ouvrier zingueur et d'une blanchisseuse, jouant à des jeux vicieux dans la cour immonde de l'immeuble de la rue de la Goutte d'Or, sans surveillance. La relation « naturelle » (ou « déterminée ») entre milieu d'origine et reproduction du vice est ainsi illustrée.

<sup>886</sup> Kalifa : 2013.

à Paris au même moment, les bas-fonds lisboètes sont caractérisés par la superposition d'une classe d'individus et d'une topographie urbaine et instaurent une relation nécessaire entre la misère, le vice et le crime<sup>887</sup>. Comme l'a montré Dominique Kalifa, des motifs y sont invariablement associés : c'est un monde du cloaque, de la fange, de l'immondice ; un univers de la perversion, de la débauche, du délit ; une contre-société organisée et hiérarchisée, un « envers » social, mystérieux et difficilement pénétrable<sup>888</sup>, peuplé de malfaiteurs, de voyous, d'assassins, d'ouvriers et de prostituées, de tous les rebuts de la société. Les écrivains français servent de modèle aux auteurs portugais : ce n'est pas un hasard si les motifs exposés par Louis Chevalier, Alain Corbin et Dominique Kalifa en France sont transposables dans le contexte lisboète. Santos Cruz imite Parent-Duchâtelet dans le domaine de l'enquête sociale tandis que Padre Rabecão imite Eugène Sue dans le genre du Mystère urbain, et les Romantiques et les Naturalistes portugais ont lu Hugo et Zola et font régulièrement référence à leurs écrits. Plus généralement, Dominique Kalifa a montré que cet imaginaire était commun à plusieurs grandes villes industrielles de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Buenos Aires et Lisbonne<sup>889</sup>, qui ont en commun de réorganiser « la pensée de [leurs] marges »<sup>890</sup>.

S'il est vrai que « partout au XIX<sup>e</sup> siècle, les sociétés occidentales éprouvent [...] le besoin de forger des termes neufs pour renommer les réalités liées à la misère et à la transgression<sup>891</sup> », ce n'est pas l'expression « bas-fonds » qui entre en usage à Lisbonne pour désigner l'univers des marges urbaines mais, comme nous l'avons observé, celle de « mauvaise vie » ou « monde de la fatalité » (*fadismo, fadistagem*). L'expression regroupe les *fadistas* types que sont le voyou, la prostituée et le vagabond. Comme à Paris, ces bas-fonds sociaux composent une « figure formidable inventée par les élites pour dépeindre un monde ouvrier brutal, menaçant, et artificiellement isolé du reste de la société<sup>892</sup> ». Ce monde des bas-fonds est composé, comme à Paris et à Buenos Aires, d'un « agrégat de figures et de scènes issues de l'imagination urbaine<sup>893</sup> ». Ses supports sont la littérature, les enquêtes

---

<sup>887</sup> Voir Kalifa : 2013 : 11.

<sup>888</sup> Kalifa : 2013 : 17.

<sup>889</sup> Kalifa : 2013 : 13.

<sup>890</sup> Kalifa : 2013 : 14. Il est à noter que D. Kalifa prend plusieurs exemples de représentations des bas-fonds de Buenos Aires. De plus, il réserve une analyse à la poésie de la pègre et aux « chansons des bas-fonds » parisiennes, et les rapproche du fado et du tango chanté. Voir Kalifa : 2013 : 254-255.

<sup>891</sup> Kalifa : 2013 : 16.

<sup>892</sup> Kalifa : 2013 : 18.

<sup>893</sup> Lila Caimari, *La Ciudad y el crimen*, citée par Kalifa : 2013 : 20.

sociales et médicales, les faits-divers, la poésie et la chanson<sup>894</sup>. Les discours sur les indigents, les criminels et les prostituées, les formules et les images circulent et s'empruntent dans une forte intertextualité<sup>895</sup>. Ces représentations, comme l'ont montré Louis Chevalier et Dominique Kalifa, expriment les inquiétudes, les goûts, les sentiments et plus généralement l'expérience urbaine des élites et de l'opinion, allant de la répulsion pour ces « sauvages » dont la promiscuité gêne à la fascination pour leurs avatars fictionnels pittoresques et exotiques.

Comme le précise Dominique Kalifa, « les bas-fonds relèvent d'une "représentation", d'une construction culturelle<sup>896</sup> » et d'un « enchevêtrement [d']images<sup>897</sup> ». Il propose par conséquent de les considérer comme « un tout, comme un "imaginaire social", passible d'une lecture globale<sup>898</sup> ». Dans la continuité des travaux en anthropologie historique, il définit l'imaginaire social comme « un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire ».

Les imaginaires sociaux [...] produisent et instituent le social plus qu'ils ne le reflètent. Mais ils ont besoin pour cela de s'incarner dans des intrigues, de raconter des histoires, de les donner à lire ou à voir. C'est pourquoi l'imaginaire social est surtout, comme le suggère Pierre Popovic, un "ensemble interactif de représentations corrélées, organisées en fictions latentes"<sup>899</sup>.

Nous avons entrevu les premières représentations des bas-fonds lisboètes à travers les « archives » de la chanson marginale : le pamphlet en vers du « Raton » en 1838, l'étude socio-médicale de Santos Cruz en 1841 et le *Mystère* de Padre Rabecão en 1849 sont liés par une représentation commune de la ville et de ses marges. Avec eux, le monde de la prostitution, du crime, des tavernes et des taudis deviennent un monde fictionnel. Les *fadistas* en sont les protagonistes, et le voyou et la prostituée, le couple emblématique. Les intrigues se déroulent dans des quartiers bien délimités, et partagent des canevas et des « scripts ». C'est un point important et qui a été sous-évalué par les historiens du fado : les « documents » des chants et danses des marges lisboètes sont à réinsérer dans ce mouvement d'invention des bas-fonds.

---

<sup>894</sup> Chevalier : [1958] 2007 : vi ; Kalifa : 2013 : 20.

<sup>895</sup> Sur le cas du fait divers français et ses discours figés, voir Gonon : 2012.

<sup>896</sup> Kalifa : 2013 : 17.

<sup>897</sup> Kalifa : 2013 : 20.

<sup>898</sup> *Ibid.*

<sup>899</sup> Kalifa : 2013 : 20-21.

## a. Topographie imaginaire du vice et du crime

Nous avons observé qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle Lisbonne est encore en reconstruction. La capitale est perçue comme une ville sale, en ruines, vétuste. Les premiers rapports sur l'insalubrité de la ville décrivent avec effroi les cloaques et la misère, et ces constats alarmistes se poursuivent jusqu'à la fin du siècle. Les améliorations urbaines du centre rendent d'autant plus criant le contraste entre la ville prospère et ses contours fangeux. L'indigence omniprésente est décrite en des termes qui traduisent l'horreur d'une ville malade. Prolétaires, criminels, vagabonds, mendiants, chiffonniers et prostituées appartiennent au « monde de la rue » et sont amalgamés dans la « classe vicieuse ». Au moment où ces déviants sont repoussés aux marges de la ville et où les lieux de vie ouvriers s'étendent en périphérie dans les cités et les faubourgs, au-delà des portes de la ville, une topographie de la misère, du crime et de la prostitution concentrée dans les vieux quartiers traditionnels se fige dans l'imaginaire collectif. Les « lieux qui hantent l'imaginaire social »<sup>900</sup> sont les rues entrelacées, les impasses et le dédale des ruelles escarpées d'Alfama, Mouraria, Bairro-Alto, Graça, Madragoa. Comme l'a noté José Machado Pais, « la marginalité » est conçue comme un tout ancré dans les « espaces sociaux les plus fermés et marginaux »<sup>901</sup> des vieux quartiers traditionnels qui forment un tout fermé et compact. Un nouvel imaginaire de l'espace urbain se dessine en termes de « centre » et de « marges », mais les sites des intrigues de la « mauvaise vie » restent tout au long du siècle les vieux quartiers traditionnels<sup>902</sup>.

Ainsi dans l'étude du médecin Santos Cruz, les prostituées de « troisième ordre », les plus misérables et les plus corrompues sont implantées dans « les rues les plus retirées et les plus immondes de la ville » et « les rez-de-chaussée des maisons les plus dégoûtantes ». De nuit, elles sortent de leurs « immondes maisons et taudis dégoûtants du Bairro Alto, de l'antique Madragoa, de Cotovia, des rues de l'Amendoeira, [de la rue] du Capelão [dans la Mouraria], des Atafonas, etc. » pour aller racoler dans les rues du centre et « inciter les

---

<sup>900</sup> Kalifa : 1995 : 109.

<sup>901</sup> Pais : 1985 : 5-6.

<sup>902</sup> Ce ne sont pas les faubourgs, les plaines, les terrains vagues, on n'observe pas le décentrement des représentations qui accompagnent le déplacement des populations ouvrières en périphérie comme à Paris dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>. Voir « Les lieux du crime : topographie et imaginaire social à Paris », dans Dominique Kalifa, *Crime et culture au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris : Perrin, 2005, p. 17-34 et p. 38.

hommes à la dépravation et à la débauche<sup>903</sup> ». Sa longue énumération des rues et des quartiers sillonnés par la prostitution crée un effet de pullulement. Plus loin il les situe dans ces mêmes quartiers populaires :

Dans les rues des quartiers de la ville où il y a le plus grand nombre de ces prostituées les moins chères – les rues de Esperança, Travessa do Pasteleiro, Madres, Vicente Borga, etc. ; dans le Bairro Alto les rues de Fiéis de Deus, Poço da Cidade, Conde Soure, etc. ; dans la Mouraria les rues de Capelão, Guia, Tendas, Amendoeiras, etc. – se trouvent des tavernes continuellement fréquentées par ces prostituées et par ceux de la plus basse plèbe qui ont pour habitude de les fréquenter. Ces tavernes sont établies dans le but de vendre le plus possible, et les cabaretiers eux-mêmes font en sorte qu'elles les fréquentent, ils les invitent et autorisent toute la gamme de paroles obscènes que les uns comme les autres prononcent, et des actes indécents et malhonnêtes<sup>904</sup>.

Les espaces urbains où le « Raton » situe la prostitution dans son feuillet de 1838 sont identiques. Le poète raconte son errance de nuit dans les rues de Lisbonne. Il traverse le centre, gravit le Loreto et monte jusqu'au Bairro Alto en quête d'un troquet où acheter du tabac, ce qui l'amène involontairement – mais fatalement – dans une maison close (qu'il appelle *Casa de Fado*, « Maison Funeste »), cachée par « d'épais murs ». Son entrée dans la maison est immédiatement présentée comme une « erreur » qui aurait pu menacer sa « vertu » et susceptible de susciter des pensées impures (strophes 10 et 11)<sup>905</sup>. Mais l'auteur invoque ensuite la vraie raison de son dégoût : la « misère et l'immondice » (*miseria e porcaria*, littéralement la « porcherie ») « mêlées à l'infortune » (*d'envolta co'a desgraça*) (strophe 12). L'abjection morale concorde avec l'abjection matérielle des lieux qui renferment le vice. Plus loin, la porte-parole des prostituées de maison close déplore que l'interdiction des maisons de prostitution dans certaines zones du quartier touche les maisons convenables et propres (*casas altas, socegadas, melhor comportadas*) comme la sienne, les obligeant à aller se cacher dans « d'autres rues / Ruelles, Impasses et recoins » (strophe 45). L'exclusion repousse la prostitution dans l'enchevêtrement des rues étroites des vieux quartiers.

Ce feuillet paraît en effet à l'occasion de l'édit du 5 mai 1838 visant à expulser les maisons closes du centre de la ville et à limiter l'activité des prostituées à certaines rues peu fréquentées des quartiers de Lisbonne<sup>906</sup>. Le poète tourne cette mesure en dérision, comme

---

<sup>903</sup> « *Estas mulheres costumam ordinariamente sair à noite de suas imundas casas e nojentas espeluncas do Bairro Alto, da antiga Madragoa, e Cotovia, das ruas da Amendoeira, do Capelão, das Atafonas, etc., correm algumas das principais ruas e praças da cidade [...] e até de dia provocam e incitam os homens à devassidão e deboche* » Cruz : 1841 : 75-76.

<sup>904</sup> Cruz : 1984 : 252-253, cité dans Nery : 2004 : 43.

<sup>905</sup> Voir le poème cité en annexe n°1c. Recueil mentionné au chapitre 2 en tant qu'« archive » des bas-fonds.

<sup>906</sup> Présenté dans la partie précédente, p. 233-241 et Nery : 2004 : 40.

l'indique le sous-titre, *quadras jocosas*, « quatrains comiques »<sup>907</sup>. L'originalité du recueil est que, au sein d'une construction dialogique, la parole est donnée à un personnage de prostituée : le sous-titre indique que *primeiro fallo eu* (« d'abord je parle moi ») puis *ellas* (« elles »). Il commence par une invocation parodique et grotesque aux Muses<sup>908</sup>, qui donne le ton du recueil<sup>909</sup>, suivie d'un « petit avertissement » où le poète, pour se défendre d'un effet de scandale – ou le provoquer – et, sans doute, pour contourner la censure, précise qu'il a veut simplement « nourrir l'imagination espiègle » de ses lecteurs (*dar um bocadinho de pasto á imaginação forlgaãa*) et n'a pas cherché à ridiculiser ou critiquer les mesures prises par l'Administrateur Général – ce qui peut être lu comme une antiphrase. Il fait explicitement référence à la mesure d'expulsion des filles publiques (*a mudança ordenada ás desgraçadas mulheres publicas*), son but étant simplement d'amuser le public (*foi meu fim unico, rir, e fazer rir quem os lê-se*). L'effet recherché est avant tout comique et pittoresque.

L'auteur prétend toutefois poser la question sérieusement : un ensemble de « notes » conclut le premier feuillet et prolonge le débat fictif avec les prostituées, glissant de la poésie didactique à la polémique. Pour lui, le gain social ou moral de cette expulsion est nul, car les prostituées intégrées dans des quartiers animés sont plus disciplinées que celles qui sont isolées et marginalisées dans des quartiers reculés où elles sont confrontées au « spectacle immoral » des nombreux « désordres », des « rencontres entre bandes » criminelles, des « rixes ». N'étant pas confrontées à de meilleurs exemples, elles subissent leur influence. « Rassembler le crime en un seul groupe, ne permet pas de le diminuer<sup>910</sup> ». Cette maxime remet en cause le principe de base du réglemtarisme, car la déviance des prostituées est encouragée par leur marginalisation. Il défend une répression des prostituées des rues au profit d'une tolérance des maisons closes disciplinées. Ce faisant, le « Raton » figure un monde du crime cantonné aux quartiers marginaux, des quartiers où ne vivent « quasiment que de ces gens » (les criminels), « Cotovia, l'impasse du Pastelleiro, Madragoa ». Tous les jours « des infamies, désordres, meurtres, vols » s'y produisent, les femmes sont entraînées dans la « frénésie du vice » et dans l'ivrognerie, sont atteintes d'« ulcères repoussantes » et

---

<sup>907</sup> Le titre complet du recueil est : *Queixumes das pequenas, à vista da próxima mudança : quadras jocosas em que primeiro fallo eu... por hum ratão jade cabelos brancos, op. cit., 1838*. Les commentateurs omettent le sous-titre qui rend le registre comique explicite.

<sup>908</sup> Où il parodie probablement des vers de Bocage, ou en tous cas le genre lyrique de l'*Arcadismo* portugais.

<sup>909</sup> Cité en annexe, n° 1b.

<sup>910</sup> « *Juntar o crime todo a huma banda, parece que hé não o querer diminuir* ». S/a : 1838 : 1° : 15.



« capables de contracter un virus épidémique »<sup>911</sup>. Il dépeint des quartiers coupés du reste de la société, où la violation de tous les interdits fait rage. C'est là aussi que se trouvent les « masures du crime et du vol »<sup>912</sup>. Dès 1838 le vocabulaire qui circonscrit la prostitution et le crime comme un « monde » est posé dans cette œuvre de littérature de *cordel*.

Quant au *Mystère* de Padre Rabecão, c'est dans la Madragoa qu'il situe sa scène de taverne, un des quartiers énumérés par Santos Cruz comme un haut lieu de la prostitution misérable. Dans l'*incipit* du roman, il dépeint un quartier « abandonné aux ténèbres, à la négligence, à l'immondice »<sup>913</sup>. Ces territoires renferment les refuges de *fadistas* que sont le bordel et la taverne, là où se nouent les intrigues mystérieuses.

### **b. La casa de fado, repaire des marginaux**

Le monde du crime et de la débauche a ses refuges, dont les deux lieux emblématiques sont la taverne et le bordel. Ces lieux sont à proprement parler les « repaires » des criminels, des prostituées et de la « basse plèbe » : ils abritent le vice et le crime de cette contre-société. Ce sont des lieux cachés, logés dans les interstices, les renforcements, les ruelles sinueuses et étroites, les brèches. La taverne et le bordel se déclinent en « bouges », « taudis » (*espeluncas*), « tapis-francs », « maisons de passe » (*meias portas*). Le fait de les désigner à partir de 1830-1840 par une expression englobante, *casas de fado*, « maisons de l'infortune » ou « de la débauche » véhicule une représentation unifiée. Dans le long poème du « Raton », dans l'enquête de Santos Cruz comme dans le roman de Padre Rabecão, les *fadistas* forment un « milieu » organisé avec ses repères. L'idée de « contre-société souterraine » vue chez Cruz<sup>914</sup> revient dans la fiction. La *Casa de Fado* est le centre névralgique de cette communauté, le repaire où tout se fait et se défait<sup>915</sup>. Plus qu'un simple espace de convivialité, elle est le centre de la débauche.

Dans la typologie de Santos Cruz, les espaces urbains énumérés centralisent les maisons closes de troisième ordre et les tavernes fréquentées par la « basse plèbe », qui sont des lieux de licence, où les interdits – paroles obscènes, actions « indécentes » et

---

<sup>911</sup> S/a : 1838 : 1° : notes.

<sup>912</sup> (S/a : 1838 : 5° : 15).

<sup>913</sup> Rabecão : 1849 1891 : 7.

<sup>914</sup> Comme l'analyse Machado Pais citant Corbin, « la prostitution, comme le crime, formait une 'contre-société souterraine' qui constituait une menace morale, sanitaire et politique » Pais : 1999 : 39-40.

<sup>915</sup> Comparable au « tapis-franc », cœur de la contre-société criminelle imaginée par Eugène Sue dans les *Mystères de Paris*.

« malhonnêtes », bagarres, ces actes devenus répréhensibles dans le nouveau code pénal et traqués par la police – sont « autorisés »<sup>916</sup>. Les bordels de « troisième ordre » sont des « taudis » sinistres, sombres, dont la situation de plain-pied ne laisse filtrer ni air ni lumière. Les prostituées de troisième ordre, les souteneurs, les escarpes et les assassins s’y réunissent avec les ouvriers, les marins et les soldats<sup>917</sup>.

On retrouve les mêmes motifs d’un texte à l’autre. En effet, l’incipit du Padre Rabecão se poursuit en opérant une progressive restriction de champ – le récit s’engouffre de plus en plus profondément dans la ville mystérieuse. Ainsi dans ce quartier de la Madragoa « abandonné » à la misère et au vice, on trouve aux heures avancées de la nuit « de ces taudis qui, au titre d’une licence qui leur permet de vendre du vin [...] sont le théâtre de nombreux vols et le centre de la débauche la plus obscène<sup>918</sup> ». C’est dans une de ces « antichambre[s] de l’enfer<sup>919</sup> » que se déroule la première scène du roman. Elle est l’objet d’une description horrifiée. Les soldats, la prostituée, le tavernier, le *fadista* et le marin brésilien y forment un groupe dépravé, uni par des rituels nocturnes et des codes partagés, comme la séduction, la musique ensemble, l’échange d’objets – peut-être une manifestation « canaille » du don et contre-don qui sont le ciment des cultures exotiques – se battent, et sont finalement tous embarqués par la police. Très vite, la scène de danse et de chants dégénère en échange d’insultes et en bagarre. Le « tumulte » provoqué par la rixe fait accourir des policiers qui embarquent tout le groupe pour l’emmener au *Limoeiro*. L’action commence : une fois passé le seuil de la taverne, une fois tracé le tableau de la débauche, la description cède le pas au premier nœud de l’intrigue. Cette réunion et confrontation de personnages est un dispositif romanesque caractéristique de l’esthétique du mystère urbain : le roman met en réseau des personnages types, figure des « affrontements et des rencontres entre des personnages qui incarnent ces grands types jusqu’alors juxtaposés : le voyou, la prostituée, etc<sup>920</sup>. »

Les trois textes amalgament la taverne et la maison close, qui renferment la prostitution de façon indifférenciée. Ainsi chez Padre Rabecão Adélaïde fréquente ses clients dans une taverne, conformément à la trajectoire et au procédé exposés par le médecin : Santos Cruz situait les filles publiques « les plus viles et infortunées » dans des « immondes taudis du

---

<sup>916</sup> Cité ci-dessus.

<sup>917</sup> Nous verrons que c’est seulement après 1860 que le paradigme de la « bohème » va se superposer à celui du « monde de la débauche », ajoutant de nouveaux lieux et de nouvelles figures emblématiques de la marginalité lisboète : les vagabonds, les musiciens itinérants, les nobles « bohèmes » encanaillés.

<sup>918</sup> Rabecão : 1891 : 8.

<sup>919</sup> Rabecão : 1891 : 9.

<sup>920</sup> Letourneux : 2009.

Bairro Alto, de la Madragoa » dont elles « sortent la nuit » pour se livrer à leur vile activité. Dans le poème du Raton, les prostituées vagabondes « traînent » dans les tavernes et c'est dans une *casa de Fado* que le poète rencontre les prostituées, rencontre qui permet une incursion de l'autre côté, chez « elles ». La convergence des représentations est manifeste.

Notons que dans le roman de Padre Rabecão, les personnages, arrêtés par la police en pleine nuit, effectuent malgré eux un périple qui les mène de la taverne à la prison du *Limoeiro* en passant par la rue, le poste de police et le tribunal. Nous retrouvons les « lieux » emblématiques et les champs d'action décrits par Santos Cruz dans son enquête sociale. L'analyse de Cruz a très probablement servi de source au roman de Padre Rabecão<sup>921</sup>.

### **c. Figures des bas-fonds**

Des figures types se découpent dans le monde des bas-fonds, occupent l'espace et déambulent selon des chorégraphies paramétrées, dont la danse (courbes), la bagarre (coups), l'ivresse (avachissement) sont quelques-uns des motifs de chute.

#### **▪ La fille de joie et le voyou, archétypes des *fadistas***

Comme l'ont montré José Machado Pais et Paulo Guinote, la prostituée incarne la femme marginale par excellence. Elle est représentée selon deux modèles : l'infortune – la prostituée victime – et la perversion – la prostituée active, tentatrice. Ces deux aspects sont parfois combinés, ou rapportés à un type de prostituée par opposition à un autre. Dans le poème du Raton comme chez Santos Cruz, les prostituées vagabondes, les plus misérables, sont des pécheresses qui pourchassent les hommes dans les rues pour les séduire et les corrompre. À l'inverse, les prostituées de maison close – celles qui se cloisonnent sagement dans les maisons de tolérance – sont les victimes d'un mauvais sort qui les a fait tomber dans la débauche. Le Raton émet cette possibilité à la strophe 13 : il se retrouve face à « Quatre jeunes malheureuses / Peut-être, plus que débauchées »<sup>922</sup>. Le « Raton » initie par sa défense des prostituées (les *pequenas*, les sans paroles dont il se fait porte-parole) tout un pan de la littérature qui, contre leur stigmatisation, les célèbre, tout en les maintenant à distance. La stratégie adoptée est d'opposer, par l'entremise du discours de son interlocutrice – parole

---

<sup>921</sup> D'après la postface des éditeurs à l'édition de 1892, Carvalho a écrit le livre depuis la prison du *Limoeiro* où il a été enfermé pour ses idées libérales. Dans Carvalho : 1892 (vol. 3), p. 188.

<sup>922</sup> Voir le texte cité en annexe n°1c.

donnée à la prostituée, qui défend un point de vue – la prostitution des bordels respectables (de « premier ordre » dans la typologie de Cruz) à la prostitution basse, celle des filles misérables. Elles sont la source du désordre (strophes 35-36), « errant dans une débauche obscène » et commettant des « ignominies », assimilées à la mendicité et au vagabondage (33-34). À ces gueuses « impudentes » est opposée la discrétion des autres (43), celles des « hautes maisons », sages, dociles, rassemblées, invisibles. C'est donc en opposant la prostitution des maisons de tolérance convenables (l'élite) à la prostitution en haillons (la plèbe) que l'auteur entend défendre la première tout en maintenant une ambivalence, puisque la maison close est rattachées tout de même au domaine de l'immonde (par la déliquescence du lieu qualifié de « porcherie »). Bien qu'il leur donne la parole, les *fadistas* sont maintenues dans leur altérité.

Ce partage est aussi celui qu'effectue Santos Cruz trois ans plus tard. Les prostituées de « troisième ordre », les « vagabondes des rues », sont misérables, sales et en haillons. Elles « errent » dans les rues<sup>923</sup>. Il en dresse un portrait pittoresque : quand elles sortent de nuit de leurs « immondes maison » et de leurs « taudis dégoûtants » des quartiers populaires, elles parcourent les rues de la ville et pervertissent les passants, ou vont les corrompre dans les tavernes qu'elles fréquentent. Leur place est dans la prison du Limoeiro<sup>924</sup>. Elles mènent une vie « dissolue », sont « grossières », « lubriques », échevelées ; elles sont superstitieuses, alcooliques, violentes, malades, instables. Même leur voix est atteinte : enrouée, rauque, altérée par l'alcool, le froid et les catarrhes<sup>925</sup>. Elles portent des noms de guerre. Elles constituent une société avec ses codes et ses mœurs : elles parlent un argot spécifique et leur langage est obscène. Cruz constitue un catalogue de stéréotypes dans lequel les romanciers et les poètes puiseront tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle pour construire leurs personnages de

---

<sup>923</sup> Leur omniprésence dans les rues de la ville confirme son idée selon laquelle les prostituées non matriculées ni réunies en maison closes ne sont pas contrôlables.

<sup>924</sup> « *As vagabundas pelas ruas são em Lisboa, como em todas as cidades da Europa, as mais baixas, as mais miseráveis e desgraçadas de todas as prostitutas : [...] correm algumas das principais ruas e praças da cidade, provocando os homens à devassidão e libertinagem, e escolhem sempre com preferência certos sítios. Outras, porém, destas orgias não se estendem senão às ruas próximas às da sua habitação, e algumas a estas somente, onde não só de noite mas, para maior escândalo, até de dia provocam e incitam os homens à devassidão e deboche. (...) São estas as que da sua classe frequentam mais as cadeias públicas ; pois que em todos os tempos a guarda da polícia de Lisboa sempre teve ordem de as agarrar, e enviá-las à prisão quando as encontrasse em desordens ou escândalos públicos ; na verdade, esta gente não duvida nem receia executar em público as mais desonestas acções, nem pronunciar as mais impudicas e obscenas palavras, e praticar gestos e atitudes as mais indecentes e as mais lúbricas ; nada iguala o escândalo que elas dão de dia e de noite, e por isso são repetidas vezes introduzidas no Limoeiro (...).* » Cruz : 1841 : 75-76.

<sup>925</sup> Nous reviendrons sur ce point important pour la représentation du chant dans les bas-fonds. Il est intéressant de constater que Parent-Duchâtelet déjà observe la « raucité de la voix » des prostituées, attribuée aux mêmes causes.

prostituées<sup>926</sup>.

Dans le *Mystère* de Padre Rabecão, Adélaïde incarne le type de la « fille de l'infortune » (*joven infeliz*), connotant un mélange de réprobation et d'empathie. C'est une « jeune fille de seize ou dix-sept ans, chez qui se distinguaient, parmi des traits harmonieux, les dégâts de la boisson et de la volupté désordonnée »<sup>927</sup>. Son visage porte les stigmates du vice : sa beauté et sa jeunesse, liées à son innocence, sont abîmées par les signes de l'ivrognerie et de la perversion. On apprend plus tard que c'est une fille de haute naissance qui, suite à une succession de malheurs, est tombée dans la débauche, et qui porte la culpabilité de sa situation, conscience dont ne sont pas pourvues celles qui sont nées dans le crime<sup>928</sup>. Malgré les typologies, les nuances et les jeux d'opposition, la prostituée, quelle que soit sa « classe », courtisane, fille infortunée ou vagabonde, reste l'incarnation de la perversion.

Le partenaire de la *fadista* est le voyou emblématique des bas-fonds, lui aussi appelé *fadista*. Dans le roman de Padre Rabecão, la jeune garçon vêtu à la *fadista* se tient à part dans la taverne et boit en silence, mais son sens de l'honneur l'incite à défendre la jeune infortunée contre la brutalité des soldats et du mousse. La filiation entre les *fadistas* est ici très littérale, puisque le *fadista* Eduardo et la jeune Adélaïde s'avèrent – première énigme dénouée du *Mystère* au moyen de l'interrogatoire qui suit leur arrestation – être frères et sœurs.

Plus largement, tous les personnages de la taverne sont unis par des attributs communs : la saleté, l'ivrognerie, la perversion. Chacun incarne un type marginal : le patron au visage ingrat et aux cheveux gras, le mousse Noir qui s'est « laissé choir dans la taverne, attiré par les vapeurs d'alcool », que le narrateur soupçonne de vol dans une métalepse dès le court portrait qui lui est attribué<sup>929</sup>, les soldats ivres et malhonnêtes. Enfin, le *fadista* bénéficie d'un portrait plus détaillé :

Un gars de dix-neuf à vingt ans était attablé, en veston, chapeau à la *christina*, ceinture de soie enroulée à la *fadista*, pantalons de coutil crottés<sup>930</sup>, fumant son cigare bon marché, qu'il

---

<sup>926</sup> Ce canevas se prolonge dans les chansons contemporaines sur les bas-fonds. La chanson *Biografia do Fado* vue au chapitre 1 distille des éléments figés qui proviennent du système établi par Cruz et de ses applications dans le roman et la chanson populaires de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>.

<sup>927</sup> Rabecão : [1849] 1891 : 9-10.

<sup>928</sup> Comme Fleur de Marie, le personnage d'Eugène Sue qui lui sert de modèle.

<sup>929</sup> « le patron lui-même lui avait acheté, contre deux pièces, une belle montre, dont je soupçonne quant à moi, mais ce n'est là qu'un soupçon, que le Noir l'avait volée » Rabecão : 1891 : 10.

<sup>930</sup> Sa tenue est typique du voyou de Lisbonne. Voir l'illustration de l'édition mentionnée. Rabecão : 1891 : 9.

rallumait souvent, accompagnant les bouffées d'autant de gorgées d'une boisson chaude qu'il avait redemandée plus d'une fois, et à chaque fois, après avoir vidé son verre, il répétait : "Eh patron ! donne-moi une autre *Francisquinha*<sup>931</sup>."

Ce portrait du voyou, comme nous le verrons, pose un principe de représentation qui va rester fixe tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : le jeune homme buveur, fumeur, peu loquace, sale mais élégamment vêtu et identifiable par son chapeau et sa tenue, toujours prêt à se battre, guidé par un certains sens de l'honneur.

#### ▪ Un marginal à part : le vagabond musicien

Le vagabond compte à partir de 1830 parmi les « classes dangereuses ». L'indigence est un « spectacle » dont la capitale est la scène, et le sentiment d'être envahie par les mendiants et les pauvres est une des principales causes de l'angoisse et de l'« urbaphobie » qui s'emparent de la société, comme nous l'avons vu. Eunice Relvas montre que simultanément à ce sentiment d'omniprésence des mendiants dans la ville, à la répulsion qu'ils suscitent et à leur répression, les représentations visuelles des vagabonds se multiplient<sup>932</sup>. Des « galeries de mendiants » sont élaborées et mises en circulation, traduisant un mélange de fascination, d'empathie et d'effroi. Dans ces tableaux réalistes, les mendiants sont difformes et sales, et toujours figurés dans des positions avachies, comme écrasés par le poids de l'infortune. Une des figures types qui se dégagent est celle du musicien itinérant aveugle entouré de ses enfants en guenilles demandant l'aumône. Le tableau du peintre José Rodrigues « L'Aveugle Violoneux » (*O Cego Rabequista*), en 1855, est un des symboles du romantisme portugais<sup>933</sup> : c'est un portrait d'un vieillard aveugle, jouant du violon, avec ses deux enfants au regard triste<sup>934</sup>. L'image est reproduite dans le *Jornal de Belas-Artes* en 1857, accompagnée d'un commentaire de l'intellectuel Rodrigo Paganino. Celui-ci relève « le contraste des âges, de la pauvreté industrielle, de l'abandon de certaines classes, de la disgrâce des enfants mendiants, de la nécessité d'asiles pour les invalides et les vieux »<sup>935</sup>. Il incarne donc le « bon pauvre » par opposition au vagabond oisif. Comme nous l'avons vu, la

---

<sup>931</sup> Rabecão : 1891 : 10.

<sup>932</sup> Relvas : 2002 : 21-22.

<sup>933</sup> *Ibid.*

<sup>934</sup> Voir l'image reproduite en annexe n° 5.

<sup>935</sup> « o contraste das idades, da pobreza industrial, do abandono de certas classes, do desvalimento das crianças mendigas, da necessidade de asilo para os inválidos e para os velhos. » Rodrigo Paganino, cité dans Relvas : 2002 : 22.

mendicité est interdite sauf aux « invalides », s'ils jouent d'un instrument. Ces derniers s'installent donc dans les lieux publics avec un violon ou une guitare pour jouer et chanter<sup>936</sup>. D'après Relvas les mendiants aveugles, figurés dans des scènes pathétiques et dans un style misérabiliste, bénéficient d'une certaine empathie, mais sont également perçus comme une mauvaise influence, entraînant leurs enfants dans l'oisiveté et la misère et en faisant de futurs mauvais sujets<sup>937</sup>. L'imagerie véhicule une homologie entre mendiants aveugles, prostituées et voyous : ils ne sont pas représentés ensemble, mais ils partagent les mêmes espaces, la rue et la taverne ; ils sont sales (pensons aux femmes échevelées et négligées) et en guenilles. Les uns comme les autres sont perçus comme des vagabonds et des marginaux. Néanmoins, jusqu'à la fin du siècle, le mendiant reste un marginal à part dans l'imaginaire collectif.

#### ▪ Les orgies et les bacchantes

Comme l'ont remarqué les historiographes, qui ont fait de ces représentations des témoignages historiques sur le premier fado, la musique, le chant et la danse occupent une place importante dans cet imaginaire des bas-fonds. Le monde de la débauche se livre à des fêtes orgiaques qui réunissent tous les ingrédients de la « mauvaise vie » : sexe, violence, alcool, jalousie et crime, mais aussi chants obscènes et danses lubriques. Le monde des bas-fonds a des mœurs à part, et le chant fait partie intégrante de cette culture criminelle.

D'après P. de Carvalho, si au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle les mendiants aveugles, qui parcourent les rues et les places de la ville pour vendre des almanachs, des chansons populaires et des contes facétieux qu'ils chantent ou déclament en s'accompagnant à la guitare, sont des figures valorisées de la rue et de la vie populaire, l'image de ces musiciens itinérants se détériore au cours du siècle. L'instrument du mendiant n'est pas nécessairement un motif de tolérance pour la police, il peut être le symbole et l'arme de leur corruption. En effet au moment où la rue, lieu par excellence où les groupes se croisent, cristallise les craintes des dirigeants, il n'est pas étonnant que ceux qui y chantent et y crient soit soupçonnés de pervertir les gens honnêtes. Un rapport de police s'étonne dès 1824 :

L'on murmure que dans une capitale policée comme Lisbonne, sont tolérées des bandes d'aveugles et de vagabonds munis des guitares et allant par les rues en entonnant des chansons indécentes et obscènes, de celles qui sont maintenant à la mode – du *Merle noir* – dont l'accompagnement à la guitare est suivi de singeries scandaleuses et qui font offense à la

---

<sup>936</sup> Relvas : 2002 : 24.

<sup>937</sup> *Ibid.*

décence et à la morale publique<sup>938</sup> !

Le texte poursuit en s'indignant de l'effet corrompeur que ce genre de scènes peuvent avoir sur les familles honnêtes, incitant les pères de famille, garants des « bonne mœurs », à interdire aux enfants de se mettre à la fenêtre des maisons afin qu'ils « ne s'abreuvent pas à une source impure de ce venin pestiféré »<sup>939</sup>. Le chant « impur » et « obscène » est donc un crime supplémentaire dont sont chargés les vagabonds. Les motifs appliqués à la prostitution des rues resurgissent : le venin, la contamination, la fenêtre, le goût du scandale.

Dans les *Queixumes* du « Raton », nous l'avons vu, chants et danses sont un moyen de tourner en ridicule les prostituées de bas étage dans une caricature burlesque<sup>940</sup>. Les chants et danses « lascifs » sont un des éléments de la topique de la dépravation qui traverse l'ensemble du passage : gargotes « immondes », négligence des femmes « débraillées », guitare « grasse », danses indécentes. Chez Santos Cruz aussi, comme nous l'avons également évoqué précédemment, les prostituées de troisième ordre se livrent avec leurs amants à des « orgies et des bacchanales », des paroles « obscènes » ou encore « impudiques », des « chansons et danses lascives », des « danses bacchanales [...] accompagnées d'actions impudiques et lascives ». Dans un autre passage, chants et danses font partie de la liste des « actions malhonnêtes » qui causent des désordres, et sont associées à d'autres actions comme le vol et le crime. Cruz s'indigne des offenses causées par les prostituées et assure que tous les gens honnêtes sont scandalisés par

les paroles obscènes de ces créatures malheureuses, par ces orgies et ces bacchanales, qui fréquentent les tavernes et joignent à leurs turpitudes des chants et danses lascifs avec leurs amants, tout aussi immoraux qu'elles, et qui se réunissent aisément avec elles, agrandissant leurs groupes dans les rues ou dans les tavernes mêmes. Le vin leur procure d'ordinaire l'ivresse, et dans cet état misérable leur immoralité augmente, et cela donne fréquemment lieu à des désordres notables, dont résultent des blessés et des morts ; et donne régulièrement lieu à des vols ; et dont résulte enfin la perturbation de la tranquillité publique<sup>941</sup>.

Les termes se répètent et s'échangent, la perversion sexuelle recouvre l'ensemble des actes des prostituées – pour le dire avec les théories de la performance, à chacune de leurs actions, les prostituées « performant » leur perversion. Comme pour les vagabonds, les paroles, chants et danses des prostituées sont une illustration de plus de leur nocivité. Dans la scène de taverne du roman de Padre Rabeção aussi s'observe un *continuum* entre séduction, paroles,

---

<sup>938</sup> Cité dans Pinto de Carvalho : 1903/2003 : 252-253.

<sup>939</sup> *Ibid.*

<sup>940</sup> Voir chapitre 2 notre première analyse du texte. .

<sup>941</sup> Santos Cruz : 1984 : 77. Voir le passage et le texte portugais cités en annexe n°2-a.



gestes, musiques et danses, tous contaminés par le vice. Les filiations entre écrivains sont parfois évidentes, comme quand Padre Rabecão reprend l'expression du poème du Ratão : la *banza sebenta* au son duquel les prostituées ivres chantent et se déhanchent comme des Noires dans le feuillet du premier, est devenue un *sebento cavaquinho* au son duquel le Noir chante et danse avec la fille perdue.

La chanson et la danse sont tantôt des procédés pittoresques servant à souligner le grotesque des personnages, tantôt des atouts dangereux de corruption. Chez les trois auteurs, le ton est horrifié, souvent emphatique. Comme dans le poème du Ratão et dans l'étude de Cruz, le texte de Rabecão a une visée politique : dans son long discours sur la religion déjà mentionné, l'auteur interpelle le gouvernement au sujet d'un problème social, moral, et religieux. Les lois sont à chaque fois invoquées par Rabecão, celles de l'État et celles de Dieu, dans un pays catholique « ayant pour loi l'Évangile ». Droit positif et morale religieuse, sont, comme chez Cruz, étroitement imbriqués<sup>942</sup>. Pour Padre Rabecão la religion est en effet le « premier moteur d'une société bien organisée » (ligne 12). Ici non plus, les « bas-fonds » de la société ne sont pas saisis pour eux-mêmes – intrigue mystérieuse, poésie pittoresque ou objets sociologiques – mais pour les désigner au pouvoir central. Manifeste dénonçant une loi injuste en 1838, démonstration d'une nuisance sanitaire (car la société est un corps malade et l'hygiène s'applique aussi au plan moral) en 1841, ou dénonciation d'un laisser-aller religieux en 1849, les marginaux servent à définir en creux ce qui est normal, honnête ou légal. Cette littérature des bas-fonds des années 1840 est normative. Padre Rabecão évoque des chansons, le *fado* et le *perequito*, émanant de « voix profanes », d'un « organe prostitué », « chansons d'une immoralité des plus obscènes et relâchées » provenant de « lieux immondes, où se

---

<sup>942</sup> Rappelons que Santos Cruz insère dans son étude médicale et sociale tout un chapitre sur la religion des prostituées. Bien que ce ne soit pas au cœur de notre propos, il nous paraît indispensable ici de citer Cruz en la matière, étant donnée la similarité de ton entre lui et Padre Rabecão au sujet de la religion. Dans le chapitre « Sentiments religieux des prostituées » Cruz affirme que les Portugaises ont, plus que les Françaises, une conscience et une culture religieuses fortes. Elles « savent parfaitement qu'il y a des jours saints, durant lesquels il faut écouter la messe, elles savent très bien quand elles doivent se confesser et recevoir la communion ; qu'elles doivent prier ; qu'elles doivent traiter avec respect et vénération les célébrations religieuses publiques, les saints, les ministres du culte ; elles ont une connaissance parfaite du fait que leurs actions bonnes ou mauvaises dans ce monde durant cette vie ont des répercussions futures, etc. ; rien de tout cela n'est ignoré d'elles, je n'en ai jamais rencontré aucune qui l'ignore, alors que j'en ai rencontré beaucoup qui étaient assez instruites pour connaître les prières et la doctrine chrétienne. Mais c'est leur destin ; misérables ; elles démentent tout cela avec leurs infamies ! (...) Quant à ces prostituées du bas-fond, qui divaguent la nuit à travers les rues de la ville, elles n'ont pas honte de prononcer ces mots obscènes et indécents entre elles ou aux libertins qui les sollicitent ou les accompagnent, ou dans les rues qu'elles fréquentent et habitent. » Cruz : 1984 : 102. Le mot « destin » traduit le mot *fado* du texte portugais et « bas-fonds » le mot *ralé* qui signifie racaille, lie, bas-fonds. Il est fort possible que ce que dénonce Padre Rabecão soit inspiré de ce rapprochement fait par Cruz entre irrévérence religieuse et paroles obscènes. L'édit de 1838 interdit les maisons closes notamment à proximité des églises.

jouent ces « symphonies orgiaques ». Nous retrouvons la même grille de représentation.

Avec leurs stéréotypes et leurs formules figées, leurs portraits de personnages types, leurs canevas et leurs « scénarios » communs, le roman, la poésie de *cordel* et la description sociale partagent un imaginaire de la ville et de ses bas-fonds. La capitale, babylone moderne, est génératrice de tous les vices et les maux sociaux qui marquent et que manifestent les corps des marginaux. En effet, parmi les émanations nocives des taudis des quartiers malfamés, la parole et le chant occupent une place centrale, et parmi les actes répréhensibles des malfaiteurs et des filles perverses, la danse est un de ceux qui choque le plus. Les paroles obscènes proférées par les prostituées et les musiciens ambulants ne sont-elles pas un des principaux dangers craints par les hygiénistes, la police et les dirigeants, entraînant toute une nouvelle législation pour exclure la prostitution du centre-ville de Lisbonne ? Mais un des points intéressants est l'inversion des valeurs potentiellement attribuées aux marginaux dès lors qu'on entre dans la sphère littéraire : le stéréotypes sur la mauvaise vie entrent en concurrence avec les modèles héroïques du roman. La prostituée perverse, dénigrée par ailleurs, incarne sous les traits abîmés d'Adélaïde la féminité, la fragilité et l'infortune des misérables dans le *Mystère* de Padre Rabecão. Adélaïde est de naissance noble, elle incarne la jeune fille délicate et fragile – elle éclate en sanglots et s'évanouit lors des interrogatoires – ce qui vient densifier le personnage « type ». Les stéréotypes de genre et de classe, et les modèles de l'héroïsme féminin, prennent le dessus sur la représentation univoque de la fille perdue telle qu'on la trouve dans les discours savants et dans les journaux. Le *fadista* Eduardo, quant à lui, d'abord immobile dans la taverne, livré silencieusement à la boisson et à la cigarette, se mobilise pour protéger la jeune fille et incarne finalement un sens de l'honneur et du courage. Lui aussi de naissance noble, il prend les traits du héros romanesque et son caractère exceptionnel – un voyou hors du commun, mais qui devient le parangon de l'héroïsme canaille.

## **B. L'invention des marges urbaines à Buenos Aires au XIX<sup>e</sup> siècle**

Bien que dans un contexte urbain et culturel différent, et sur un autre continent, une analyse similaire à celle que nous avons appliquée à Lisbonne permet de réévaluer le statut des « archives » des bas-fonds portègues et le contexte idéologique et littéraire dans lequel elles ont été produites. À Buenos Aires aussi, la révolution industrielle, l'urbanisation, la modernisation et le positivisme font advenir une nouvelle représentation des classes populaires urbaines et de la ville. Il faut donc, au lieu de partir de catégories préconstruites en quête « du tango » ou « du fado », insérer les « témoignages » sur les marges et les marginaux dans un spectre d'analyse bien plus large que celui qui est traditionnellement adopté, et tenter de comprendre qui sont ces marginaux de papier, et qui tient la plume. Comme pour Lisbonne, nous aborderons quelques éléments de l'histoire sociale de Buenos Aires entre 1880 et 1900. Nous verrons ensuite les discours sur la « mauvaise vie » qui sont élaborés à cette époque et les politiques de marginalisation qui vont de pair. Enfin nous nous intéresserons à l'imaginaire des bas-fonds de Buenos Aires, à la production d'un savoir sur les marginaux, qui médiatise notre propre savoir contemporain et dont sont extraits les documents sur les chants et danses cités par les historiens du tango. Les représentations des « bas-fonds » et de la « mauvaise vie » élaborées par les hommes de lettres et les savants de l'époque sont devenues des « documents » sur les bas-fonds, conduisant la doxa critique à considérer qu'ils contenaient les traces du « premier tango ».

### **1. Quelques éléments d'histoire sociale : Buenos Aires à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle**

Le choix de la critique d'indiquer 1880 comme la date de naissance du tango n'est pas anodin. En effet la décennie 1880 est considérée par les historiens argentins comme un tournant dans l'histoire de la ville et du pays. Avec la fédéralisation, Buenos Aires devient la Capitale Fédérale de la République Argentine<sup>943</sup>. La période 1880-1916 est celle du début de

---

<sup>943</sup> Pour une synthèse des enjeux politiques de la Fédéralisation, voir James Scobie, *Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires : Solar/Hachette, 1977, p. 135-146.

l'unité nationale, d'une croissance économique accélérée accompagnée d'un développement exceptionnellement rapide de la capitale, et de la Belle Époque économique et culturelle de l'Argentine<sup>944</sup>. Il n'est pas fortuit que l'origine de la nation dans l'imaginaire collectif coïncide avec l'origine du tango. Nous allons tenter de synthétiser les éléments de l'histoire sociale de la ville qui intéressent notre propos.

### **a. Industrialisation, prospérité et explosion urbaine**

Le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle correspond à une période de développement économique et démographique et d'une croissance urbaine « sans précédent »<sup>945</sup>, accompagnés de transformations culturelles et sociales importantes<sup>946</sup>. Entre 1820 et 1852, Buenos Aires avait déjà connu une expansion économique et une croissance urbaine et démographique notables qui en avaient fait la ville la plus importante de la région<sup>947</sup>. Mais à partir de 1880 la ville devient la capitale d'un pays qui « modifie radicalement son insertion internationale<sup>948</sup> » en devenant un des premiers pays producteurs de céréales et le principal fournisseur de l'Angleterre en matières premières<sup>949</sup>. Avec ce modèle agro-exportateur<sup>950</sup> le processus d'industrialisation s'intensifie en Argentine et surtout à Buenos Aires, car l'exportation concerne des marchandises du secteur primaire nécessitant une transformation industrielle<sup>951</sup> : des abattoirs sont installés dans la région de Buenos Aires depuis plusieurs décennies, mais à la fin du siècle les activités s'amplifient avec les ateliers de tannerie, de traitement des cuirs et de salaison, puis les premières usines frigorifiques. Ces activités sont

---

<sup>944</sup> Sur le « tournant » que marque l'élection d'Hipólito Yrigoyen en 1916, voir Carmen Bernard, *Histoire de Buenos Aires*, Paris : Fayard, 1997, p. 228-230. James Scobie clôt la période en 1910, l'année des célébrations du Centenaire de la Révolution de Mai. Scobie : 1977.

<sup>945</sup> Carmen Bernard, « Le creuset argentin (1880-1916) », dans Bernard : 1997 : 207.

<sup>946</sup> Les historiens du tango se sont pleinement réapproprié cette idée de « tournant » suggérée par les historiens. Jorge B. Rivera mentionne par exemple un « monde en transition », et présente 1880 comme un « moment clé, dans plusieurs sens, pour notre compréhension de l'Argentine moderne ». Rivera : 1976 : 23. Il ajoute que 1880 est une « frontière virtuelle entre l'Argentine archaïque et l'Argentine moderne », p. 31.

<sup>947</sup> Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires : hombres, honor y cafés, 1862-1910*, op. cit., 2007. En 1855 la population a déjà doublé par rapport au début du siècle. Sur la situation générale de Buenos Aires avant 1860, voir Gayol : 2007 : 20-22 et Bernard : 1997.

<sup>948</sup> Bernardo Kosacoff, « Les va-et-vient du développement industriel argentin (1890-1990) », *Nouvelle Revue Argentine*, 2008, n°1, p. 58.

<sup>949</sup> *Ibid.*

<sup>950</sup> *Ibid.*

<sup>951</sup> *Ibid.* Cette industrialisation, bien que sans commune mesure avec les industrialisations européennes, distingue néanmoins l'Argentine du reste de l'Amérique Latine.

concentrées à Buenos Aires, où se trouve le port. Ce dernier connaît une forte croissance d'activité, et ingénieurs et politiciens lancent de grands travaux pour « convertir les basses rives fangeuses [...] en port moderne<sup>952</sup> ». Les usines et les ateliers sont installés dans les faubourgs du sud de la ville. En 1887 l'*Unión Industrial Argentina* est créée, pour encadrer l'essor des manufactures nationales<sup>953</sup>.

#### ▪ Immigration massive et explosion urbaine

Le pays a besoin de main-d'oeuvre et une politique d'encouragement à l'immigration est lancée en direction de l'Europe. Dès les années 1880, des milliers d'Européens venus réaliser le « rêve américain » affluent dans le port de Buenos Aires, où l'Hôtel des Immigrants accueille gratuitement les voyageurs de 3<sup>e</sup> classe à leur arrivée<sup>954</sup>. Entre 1870 et 1914, six millions d'européens entrent en Argentine<sup>955</sup>, et entre 1886 et 1889 seulement, 260 000 immigrants s'installent à Buenos Aires<sup>956</sup>. C'est l'affluence la plus dense qu'un pays d'immigration ait connu<sup>957</sup>. Buenos Aires devient la ville la plus peuplée d'Amérique Latine. En 1887, la ville est composée à 52,7 % d'étrangers<sup>958</sup>, dont la grande majorité est originaire d'Italie (31,1%), mais aussi d'Espagne (10%) et de France (4,6%)<sup>959</sup>. Ce sont en très grande majorité des hommes jeunes et seuls : deux tiers d'entre eux ont moins de 40 ans<sup>960</sup>. À ces immigrants s'ajoutent des migrants argentins venus des campagnes de l'intérieur du pays « à

---

<sup>952</sup> Scobie : 1977 : 27. Scobie mentionne une « extraordinaire croissance [...] du port le plus important et de la Capitale fédérale du pays ». Avec l'intensification des activités commerciales et en particulier des exportations vers l'Europe, le port est transformé à la fin du siècle. Un embarcadère est construit en 1872 pour faciliter les opérations de déchargement et l'accostage des bateaux. Entre 1884 et 1897 des travaux sont réalisés sous la direction de l'ingénieur Eduardo Madero. La première darse est inaugurée en 1889. Dans les années 1880 le port du Riachuelo est lui aussi rénové, des travaux de canalisation sont effectués afin d'en faire un second port industriel et de marchandises. Voir le développement de Scobie sur la modernisation des deux ports dans Scobie : 1977 : 91-118.

<sup>953</sup> Rivera : 1976 : 35. D'après lui, en 1887, 6128 établissements industriels sont installés à Buenos Aires dont deux tiers concernent l'industrie de transformation, employant 42321 ouvriers, contre 106 fabriques et 746 ateliers en 1853.

<sup>954</sup> Bernand : 1997 : 207.

<sup>955</sup> Lila Caimari, *Apenas Un Delincuente : crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires : Siglo veintiuno, 2004, p. 74.

<sup>956</sup> Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires : Siglo veinte, [1964] 1965, p. 125.

<sup>957</sup> Bernand : 1997 : 208.

<sup>958</sup> Gayol : 2007 : 26.

<sup>959</sup> *Ibid.*

<sup>960</sup> *Ibid.*

la recherche d'une vie meilleure »<sup>961</sup>, et dont la présence dans la capitale va contribuer également au renouvellement de la population et à la modification soudaine des modes de vie et de la culture portègnes<sup>962</sup>.

#### ▪ Vers une capitale moderne

Entre 1880 et 1910 la physionomie urbaine de Buenos Aires change radicalement : James Scobie observe le passage d'une ville coloniale tranquille qu'on appelle encore en 1870 la *Gran Aldea* (le « Grand Village »)<sup>963</sup>, à l'immense et riche métropole cosmopolite que devient Buenos Aires à partir de 1880. D'après Alicia Novick et Horacio Caride, avec le choix de Buenos Aires comme capitale nationale, « les conceptions de la ville-capitale comme foyer irradiant de progrès et de modernisation, déjà présentes dans la première tentative – avortée – de 1822 pour constituer une capitale nationale à Buenos Aires, se profilaient en arrière-plan<sup>964</sup> ». L'intendant de la ville, Torcuato de Alvear, grand admirateur du baron Haussmann, nommé en 1883 par le président Julio A. Roca, lance un vaste programme de modernisation et d'embellissement du centre de la ville<sup>965</sup>. Il s'agit de transformer Buenos Aires en « réplique australe de la Ville lumière<sup>966</sup> ». Il fait démolir de vieux édifices et construire d'immenses bâtiments d'inspiration haussmannienne, fait ouvrir de grandes places, percer de larges avenues bordées d'arbres, élargir les trottoirs, construire le premier boulevard, l'Avenue de Mayo, qui devient la vitrine de l'opulence du pays avec ses grands hôtels élégants, ses palais, ses théâtres, cafés et brasseries à la française. Des espaces verts sont aménagés. La Belle Époque est, d'après Carmen Bernand, marquée par les fastes de l'aristocratie argentine<sup>967</sup>. James Scobie souligne l'élégance du centre, en particulier de la

---

<sup>961</sup> Bernand : 1997 : 208.

<sup>962</sup> Bernand : 1997 : 208.

<sup>963</sup> Scobie : 1977 : 28. Voir aussi Caimari : 2004 : 25.

<sup>964</sup> Alicia Novick et Horacio Caride, « La construction de la banlieue à Buenos Aires (1925-1947) », dans Hélène Rivière D'Arc (dir.), *Nommer les nouveaux territoires urbains*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001. Disponible en ligne à l'adresse : <http://books.openedition.org/editionsmsmh> [consulté le 7-7-2014 pour la dernière fois].

<sup>965</sup> Le « centre » correspond aux districts 12, 13 et 14, voir la carte donnée dans Scobie : 1977 : 37.

<sup>966</sup> Bernand : 1997 : 208.

<sup>967</sup> Sur la politique d'aménagement de la ville durant la Belle Époque, voir Bernand : 1997 : 208-209 ; Caimari : 2004 : 75-76. Sur le Buenos Aires des classes aisées, voir Scobie : 1977 : 147- 173. Pour une vue synthétique de la culture des élites durant la Belle Époque, sa francomanie, sa passion pour l'opéra (le théâtre *Colón*, un des plus importants au monde, est inauguré en 1908) voir Bernand : 1997 : 213. Le peuple, lui, se passionne pour l'opérette, les comédies et les saynètes. Des zarzuelas sont données au théâtre Mayo ou, plus populaire, au Doria. Voir la description pittoresque de Bernand : 1997 : 211.

*Plaza* et de l'*Avenida de Mayo*, totalement transformées entre 1880 et 1900, la place boueuse en terre battue devient une vaste place luxueuse et arborée, décorée d'une fontaine<sup>968</sup>. La prospérité de Buenos Aires démarque fortement la capitale de l'intérieur du pays et des autres capitales d'Amérique Latine. Le centre-ville<sup>969</sup> concentre les administrations, la finance, le commerce, les écoles et les salles de spectacle des classes élevées. Les quartiers riches des élites sont concentrés au nord de la *Plaza de Mayo* jusqu'à la *Plaza San Martín*. En 1910 la transformation du centre de Buenos Aires est parachevée et présente l'aspect et toutes les commodités d'une grande métropole moderne.

Le président Julio Roca fait également moderniser les infrastructures urbaines. Une double catastrophe épidémique – le choléra en 1867 suivi de la fièvre jaune en 1871 qui fait des ravages, tuant 13 600 personnes, soit un dixième de la population<sup>970</sup>, essentiellement dans les quartiers pauvres et la communauté noire – a fait apparaître l'urgence d'améliorations sanitaires. Les hygiénistes alarment les autorités et réclament des mesures d'assainissement de la ville. Lila Caimari rappelle que l'éducation, la peine réformatrice et l'hygiène se retrouvent dans ce dernier quart de siècle « au centre d'un conglomérat de notions associées au progrès et à la civilisation, inspirant une série de mesures à la fois préventives et disciplinaires » et que « rien ne semblait échapper au programme hygiéniste : [...] les préoccupations portaient autant sur le technique que sur le moral, la pauvreté des masses et la modernisation des infrastructures urbaines »<sup>971</sup>. Les routes en terre, boueuses en temps de pluie, sont asphaltées ou pavées dans tout le centre. Les cloaques sont transformés en égouts, les décharges entassées en plein coeur de la ville sont comblées, et les marécages qui stagnaient ça et là sont asséchés<sup>972</sup>. En 1910, presque toutes les maisons du centre, y compris les plus modestes,

---

<sup>968</sup> Il présente une photo de 1898 comparée à une autre de 1880 qui montre le contraste entre une place sale en terre battue et une vaste place luxueuse. Voir les photos dans Scobie : 1977 (cahier central).

<sup>969</sup> Correspondant aux districts 12, 13 et 14, voir Scobie : 1977 : 1937.

<sup>970</sup> Bernand : 1997 : 193. Sur la fièvre jaune et ses conséquences voir aussi Scobie : 1977 : 157-159.

<sup>971</sup> « *Como la educación o el castigo modelador, la higiene pasó, en el último cuarto del siglo, al centro de ese conglomerado de nociones asociadas al progreso y la civilización, inspirando una serie de medidas que mezclaban lo preventivo como lo disciplinador. Nada parecía escapar a su agenda : con énfasis diferentes según los momentos, el higienismo se ocupaba de lo técnico y de lo moral, de la pobreza de las masas y de la modernización del equipamiento urbano.* » Caimari : 2004 : 77.

<sup>972</sup> Pour Carmen Bernand, la période antérieure, 1853-1880, marque aussi une étape importante dans la modernisation des infrastructures, avec le premier tramway à cheval qui relie la ville et ses faubourgs les plus proches, les débuts du chemin de fer dont le réseau part du centre et s'étend aux villages alentours comme Flores, Almagro, Caballito, et La Boca, l'éclairage au gaz en 1856 dans quelques rues du centre, le tracé régulier des rues en damier dans le centre-ville, la destruction du Pont des Soupirs trop « malfamé » en 1856. Sur le « triomphe de la technique » avant 1880, voir Bernand : 1997 : 180-184. Les convergences avec Lisbonne à la même époque en disent long sur la « globalisation » des projets de modernisation, vues les dissemblances majeures entre ces deux villes du point de vue urbanistique.

bénéficient de l'eau courante et d'un système d'égouts. Les trottoirs et l'éclairage au gaz sont généralisés et, d'après James Scobie, « rendent les promenades nocturnes agréables et tranquilles »<sup>973</sup>. Ce dernier insiste sur cette sécurisation nouvelle du centre de la ville à laquelle la municipalité travaille entre 1880 et 1910. D'après lui, le principal danger pour le badaud désormais est d'être écrasé par les nombreux véhicules qui circulent sur les grandes voies.

### ▪ Le centre et la périphérie

La spectaculaire croissance économique et démographique<sup>974</sup> est accompagnée d'une croissance urbaine extrêmement rapide. L'électrification du système de transports et l'intensification du réseau ferré permettent une accélération de l'expansion urbaine sur les friches alentours, et plus loin, sur la *Pampa* qui jusque là paraissait bien loin dans l'imaginaire urbain<sup>975</sup>. Des faubourgs de plus en plus étendus entourent le centre de la ville. Certains quartiers bien desservis de ces faubourgs sont occupés par les familles aisées, comme Belgrano au nord et Flores à l'ouest<sup>976</sup>. La densification du réseau de transports (tramway à cheval et réseau ferré) permet de relier lieu de vie et lieu de travail<sup>977</sup>, ce qui incite les familles des classes moyennes à venir s'y installer<sup>978</sup>, ainsi que des familles ouvrières attirées par les loyers peu élevés<sup>979</sup>. La ville s'étend de plus en plus loin, et en 1880, lors de la Fédéralisation, la municipalité inclut ces faubourgs (*arrabales*) dans ses limites officielles. Parler de ces faubourgs en marge de la ville comme de vastes zones de non-droit relève en partie, comme on le voit, du fantasme. La ville entame l'appropriation de sa périphérie<sup>980</sup>.

---

<sup>973</sup> Scobie : 1977 : 45. Sur l'aspect général du centre de Buenos Aires en 1910, voir Scobie : 1977 : 29. Les photos publiées par l'auteur montrent des rangées de véhicules hippomobiles et de tramway et il parle de l'importance du trafic, indice de la « fièvre d'une ville en pleine construction ». Scobie : 1977 : 54.

<sup>974</sup> James Scobie parle d'explosion démographique. Scobie : 1977 : 90.

<sup>975</sup> Caimari : 2004 : 76. Sur l'amélioration, l'extension et l'intensification des transports urbains, voir Scobie (1977).

<sup>976</sup> Les classes aisées quittent le sud de la ville pour aller occuper les quartiers nord du centre-ville (*Barrio Norte*, district 20), puis certains quartiers de Recoleta et Palermo et, plus loin, les banlieues aisées de Flores et Belgrano. Voir chez Scobie (*op. cit.*) le plan de Buenos Aires et ses faubourgs.

<sup>977</sup> Sur l'expansion du réseau ferroviaire, voir Scobie : 1977 : 118- 135.

<sup>978</sup> La classe moyenne, constituée des employés, est en pleine ascension au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, et composée de nombreux immigrants de 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> générations, nés en Argentine et intégrés, comme le soulignent Bernard, Scobie et d'autres. Ils deviennent propriétaires de leur parcelle en banlieue. Voir par exemple Scobie : 1977 : 90.

<sup>979</sup> Scobie : 1977 : 51.

<sup>980</sup> Scobie : 1977 : 90. Néanmoins, les faubourgs de l'Est et du Sud de la ville ne bénéficient pas des mêmes infrastructures, et le contraste s'agrandit, comme nous le verrons.



Cette « transformation gigantesque »<sup>981</sup> de la ville modifie la société et la culture des habitants. Buenos Aires est un « monde nouveau » où les étrangers constituent la moitié de la population<sup>982</sup>. Les Noirs et les Indiens disparaissent ou sont marginalisés. Lila Caimari mentionne le « choc » que représente la disparition des Noirs du centre-ville, dont le profil ethnique est exceptionnellement Blanc-Européen pour une ville américaine. Si au début du XIX<sup>e</sup> siècle il y a encore 25% de Noirs et 60% de Métisses dans la ville, à la fin du siècle une petite minorité noire occupe essentiellement les fonctions d'employés de bureau et de domestiques.

Les élites urbaines sont composées des vieilles familles de l'aristocratie traditionnelle, des professions intellectuelles ayant des charges dans l'administration, des grands bourgeois capitalistes (professions libérales et commerçants), et des grands propriétaires terriens, dont l'influence est très importante en Argentine. Ils ne vivent pas dans la capitale mais s'y rendent régulièrement pour leurs affaires, et font partie des clubs élégants et politiquement influents de la ville comme le *Jockey Club* et le *Club del Progreso*. En-dehors des clubs mondains et des salons, avec l'essor de la « vie publique », ces élites adoptent la coutume fin-de-siècle de se promener le long des Avenues Florida et de Mayo dont les rues sont éclairées jusqu'au soir, fréquentent les nombreux théâtres, restaurants et cafés de la ville, vont à l'opéra et au concert<sup>983</sup>. Concernant les sociabilités du centre, le peuple se rend de son côté dans les théâtres populaires qui donnent régulièrement des saynètes, au cirque (*circo criollo*), divertissement très populaire à Buenos Aires au XIX<sup>e</sup> siècle, aux bals de carnaval. Les immigrants mettent en place un réseau dense d'associations d'entraide<sup>984</sup>. Le lieu central de la sociabilité portègne est, d'après Sandra Gayol, le café<sup>985</sup>. Nombreux dans toute la ville, les cafés sont, comme à Lisbonne, bien différenciés selon les classes sociales qu'ils accueillent : les cafés réservés à la haute société, parfois luxueux, se distinguent des cafés populaires<sup>986</sup>.

---

<sup>981</sup> Expression de Lila Caimari. Lila Caimari, *La ciudad y el crimen, delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009, p. 23.

<sup>982</sup> Caimari : 2009 : 24.

<sup>983</sup> Carmen Bernand parle d' « oligarchie ». Voir Bernand : 1997 : 212-213. Voir aussi l'opuscule de Ricardo E. Rodríguez Molas, *Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890)*, Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1988.

<sup>984</sup> Voir Bernand : 1997 : 226.

<sup>985</sup> Voir Gayol : 2007.

<sup>986</sup> A ce sujet voir Gayol : 2007. Précisons toutefois que la rue et la cour du *conventillo* sont considérées, par Bernand par exemple, comme des points fondamentaux de la sociabilité populaire des Portègnes. On pourrait y ajouter, concernant la sociabilité nocturne, les bals. Dans les faubourgs, Scobie défend l'idée d'une vie de quartier organisée autour de la *pulperia*, sorte d'épicerie-débit de boisson-taverne.

## **b. Contrastes et fractures sociales**

Le progrès et la prospérité masquent la « fragile séparation entre l'éclat et la misère noire<sup>987</sup> » qui caractérise la vie urbaine des années 1880 à 1910. Si le centre institutionnel et commerçant est transformé, et si des banlieues cossues sont aménagées, les progrès dans les quartiers populaires et dans les faubourgs occupés par les familles ouvrières sont bien plus limités<sup>988</sup>. Les contrastes entre la face prospère et européenne de la grande ville et les conditions de vie dans les quartiers pauvres du centre et des périphéries s'en trouvent d'autant plus marqués.

Les salaires des ouvriers sont très bas et leurs difficultés – misère, logement, chômage et exclusion – sont accrues par la dépression économique de 1890<sup>989</sup>. J. Scobie, L. Caimari et C. Bernand mentionnent tous la quantité de mendiants et d'exclus et la difficulté pour les ouvriers de survivre. Le prolétariat est composé en grande majorité d'ouvriers non qualifiés, qui sont pour la plupart des immigrants européens. Ils travaillent sur les docks, dans les activités portuaires, la construction, les abattoirs, les usines et le secteur industriel en général, et comme travailleurs agricoles dans les faubourgs<sup>990</sup>. À ces prolétaires s'ajoutent les petits artisans (cordonniers, tailleurs), les hommes et femmes occupant les « fonctions subalternes » (Scobie) – domestiques, cochers, cuisiniers, portiers, employés de la voirie –, et les « petits » métiers des rues (chiffonniers et vendeurs ambulants). Ces nombreux travailleurs pauvres vivent dans les quartiers pauvres du centre et de plus en plus en périphérie près des usines. Certaines femmes travaillent chez elles comme les blanchisseuses et les couturières, d'autres sont employées à l'extérieur dans les fabriques d'allumettes et les usines de confection.

James Scobie propose un « tour » très précis de la ville telle qu'elle évolue entre 1870 et 1910. Nous avons recoupé ses informations avec celles des autres auteurs cités, afin de faire un tableau de la misère sociale à Buenos Aires.

---

<sup>987</sup> Caimari : 2009 : 25.

<sup>988</sup> James Scobie insiste sur cette relativité des progrès apportés dans les zones périphériques où par certains aspects les habitants pauvres vivent comme aux temps de la colonie, par contraste avec les améliorations apportés dans le centre financier et commercial. Voir par exemple Scobie : 1977 : 38-40.

<sup>989</sup> Sur la Dépression de 1890 voir Scobie : 1977 : 177.

<sup>990</sup> Scobie rappelle qu'il existe aussi une petite part d'ouvriers semi-qualifiés et qualifiés (maçons, charpentiers) dont les salaires sont quatre fois plus élevés que les non-qualifiés, mais qui vivent dans les mêmes espaces et dans une relative misère tout de même.

## ▪ Contrastes du centre

Contrairement à ce qui avait été prévu par les dirigeants, dont la politique migratoire visait à peupler le « désert » argentin et à répondre aux besoins de main d'œuvre agricole, la grande majorité des immigrants reste à Buenos Aires. Le gouvernement n'a rien prévu pour accueillir tous ces nouveaux habitants. D'après Lila Caimari, l'immigration soudaine et massive et la croissance urbaine conduisent à une pénurie importante de logements. Les « nouveaux arrivants » (*recién llegados*) sont logés dans les *conventillos*, des habitats collectifs offrant des conditions de vie précaires. Ce sont de grandes maisons vétustes situées au sud de la ville (*Montserrat* et *San Telmo*) qui ont été abandonnées par les classes aisées lors de l'épidémie de choléra. Le prototype est un grand bâtiment disposé en carré autour d'un à trois *patios* intérieurs. La municipalité fait construire à la hâte d'autres maisons sur le même modèle. Carmen Bernand les considère comme des « taudis pour immigrants », « carrefours de la crasse et de la fraternité »<sup>991</sup>. Les palais des vieilles familles des quartiers riches et les *conventillos* misérables des quartiers pauvres ne sont parfois séparés que de quelques rues. La misère du très grand nombre d'habitants est visible en plein cœur de la ville en 1880, bien qu'au cours des années la misère soit repoussée de plus en plus en périphérie.

Dans les *conventillos*, ces grandes maisons délabrées, les familles occupent des petites chambres. La cour est une extension des logements servant à sécher le linge, à empiler les déchets, à cuisiner dans des petits fours à charbon, à entreposer, à laver, parfois à travailler pour les femmes d'immigrants blanchisseuses ou couturières et les petits artisans<sup>992</sup>. Ces cours sont souvent insalubres<sup>993</sup>. Le *patio* est aussi un lieu de sociabilité et une aire de jeu<sup>994</sup>. La population est dense et les habitants vivent dans la promiscuité<sup>995</sup>. Scobie donne une description détaillée du *conventillo* de la rue Potosí, situé à un bloc au sud de la Plaza de Mayo, un des plus grands *conventillos* du centre<sup>996</sup>. Les chambres sont louées par des familles « natives », issues des campagnes de l'intérieur du pays, ou immigrées, et dont les enfants

---

<sup>991</sup> Bernand : 1997 : 217. Ils sont en effet souvent nommés en espagnol argentin par des expressions traduisibles par « bouges » et « taudis ».

<sup>992</sup> Bernand : 1997 : 217.

<sup>993</sup> Sur l'amélioration des conditions sanitaires des *conventillos* du centre à partir de 1900, voir Scobie : 1977 : 198-201.

<sup>994</sup> Scobie distingue les quartiers de misère des *conventillos*, des quartiers modestes de petits employés, domestiques et artisans vivant dans des maisons basses modestes, où vivent des immigrants ayant réussi à ouvrir un commerce (Italiens tenant un restaurant par exemple) et des portègues « natifs » (*criollos*).

<sup>995</sup> Scobie : 1977 : 192.

<sup>996</sup> Voir Scobie : 1977 : 45-46.

sont généralement nés en Argentine, ou encore par des groupes d'hommes qui s'y entassent jusqu'à six ou sept par chambre (célibataires ou ayant laissé leur famille en Europe, venus seuls ou avec des hommes du même village ou de la même région). Les habitants sont souvent regroupés en communautés ethniques ou professionnelles<sup>997</sup>. Les enfants sont scolarisés jusqu'à dix ans puis dans bien des cas commencent à travailler dans les fabriques<sup>998</sup>. La journée des travailleurs, d'après Scobie, dure de 4h30 (6h l'hiver) à 18h, et tout le monde dort à 22h30. C'est après les grèves de 1905 que les ouvriers obtiennent le dimanche chômé. Scobie mentionne avec nuance des festivités occasionnées ponctuellement par les fêtes religieuses et patriotiques, lors desquelles les habitants animent les *patios* avec de la musique et des chants du « vieux monde » et d'Argentine, et où l'accordéon, la guitare et le violon sont les instruments habituels<sup>999</sup>. Si on a pu y danser, il est peu probable que ce fût une activité courante, étant donnée la taille des *patios* et leur encombrement<sup>1000</sup>.

A l'extrémité Sud se trouve la Plaza Constitución, qui en 1870 marquait la limite de la ville, avec sa gare ferroviaire (*Ferrocarril del Sud*) et son grand marché sur la place, lieu de rencontre entre ruraux et citadins<sup>1001</sup> ; à parti de 1884, le marché est déplacé et remplacé par une grande place où les marchands ambulants (les « Turcs » en particulier) vendent des tissus, les champs des zones périphériques, comme Barracas, sont devenus des faubourgs urbanisés ; des *conventillos* y sont construits à la hâte ; c'est là aussi que sont installés les dépôts de la brasserie *Quilmes*, fondée en 1890, renforçant l'activité industrielle.

---

<sup>997</sup> Scobie constate qu'il y a peu de mélanges entre nationalités pour la location des chambres, cependant, différentes communautés peuvent être regroupées à l'échelle du *conventillo*, même si le cas le plus fréquent est qu'un *conventillo* entier soit occupé, sinon par une communauté, du moins par un groupe dominant, souvent les Italiens qui sont majoritaires. Scobie : 1977 : 194. D'après S. Gayol, dans les *conventillos*, natifs et immigrés « se mélangent sans se confondre ». Gayol : 2007 : 29. La mixité est donc réelle à l'échelle de la ville, du quartier mais relative à l'échelle du bâtiment.

<sup>998</sup> Scobie : 1977 : 74.

<sup>999</sup> Scobie : 1977 : 193.

<sup>1000</sup> Scobie : 1977 : 193. Cela invite à relativiser la vision stéréotypée de *conventillos* festifs, où l'on chante et danse sans arrêt en mélangeant des traditions diversifiées, joyeux melting-pot célébré quotidiennement par les ouvriers exaltés. Lieu commun que l'on trouve entre autres chez Bernand (1997 : 217), Sebrel (1965 : 152), Scobie (1977 : 192), Salas (1989). Carmen Bernand les décrit comme des lieux festifs où pendant les soirées d'été les hommes chantent et jouent de la guitare et de l'accordéon, et où les familles dansent. Un des clichés de la mémoire de ces lieux est l'image de la rencontre entre chansons napolitaines, chansons et danses galiciennes, airs des « Russes » (les Juifs d'Europe de l'Est) et chansons et danses criollas. Les auteurs donnent une explication ethnographique à un phénomène de représentation engendré en grande partie par les arts vivants. En effet les zarzuelas et les cirques dès la fin du siècle et surtout au tournant du XX<sup>e</sup> ont mis en scène la vie dans les *conventillos* dans des intrigues où les motifs du mariage mixte, de la danse, des rivalités résolues dominant, et des compositeurs habiles ont inventé pour la scène des chansons et chorégraphies synthétiques, symbolisant le mélange des traditions représentées.

<sup>1001</sup> Scobie : 1977 : 78.

L'autre enclave de misère dans le centre est le quartier du port, qui se prolonge le long des berges jusqu'aux limites nord (Retiro) et sud (rue Brasil) du centre de la ville. Cette zone est connue pour héberger les casernes des nombreux militaires revenus des guerres successives<sup>1002</sup> et les chambres des *chinas*, les prostituées natives. En 1880 on trouve dans cette zone des usines, des ateliers, des fabriques, des pensions bon marché, des maisons closes et des *conventillos*<sup>1003</sup>. Juan José Sebreli parle d'une « frange de marginalité », « enkystée » au « coeur de la ville »<sup>1004</sup>. Les deux extrémités sont caractérisées par des terrains en contrebas<sup>1005</sup>, une plus grande pauvreté et une misère de plus en plus prononcée, au-delà desquelles commencent les faubourgs<sup>1006</sup>. Près de Retiro, on trouve l'Hôtel des Immigrants et les « taudis » des berges.

En remontant après Retiro, l'Hôtel des Immigrants et les rives, on trouve les quartiers les plus élégants de la ville, Barrio Norte et Recoleta, mais aussi une zone considérée comme un foyer de criminalité en plein Recoleta, surnommée « Terre de Feu » (*Tierra del Fuego*)<sup>1007</sup>, juste en dessous de l'« enclave de riches »<sup>1008</sup> de Palermo Chico. C'est là aussi que se trouve le quartier de *conventillos* dit des « Turcs » (mais où vivent aussi des Espagnols et des Français), l'un des plus pauvres de la ville<sup>1009</sup>. Un tiers des habitants y vit dans des *conventillos*, jouxtant les immenses palais et mansions des classes aisées. Plus haut, le faubourg de Palermo « conserve son caractère agreste » avec ses cabanes de pêcheurs le long du fleuve<sup>1010</sup>. On y trouve une autre enclave de misère, le vieux quartier de Palermo Viejo qui

---

<sup>1002</sup> Les *cuarteles*, un à Retiro, l'autre près des quais au niveau de la rue *México*.

<sup>1003</sup> Scobie : 1977 : 85.

<sup>1004</sup> Sebreli : 1965. « *En su propio corazón, se había enquistado una franja arrabalera ya no como zona intermedia entre el campo y la ciudad sino entre el puerto y la ciudad.* »

<sup>1005</sup> Ce sont en quelque sorte les « bas-fonds » de la ville au sens étymologique de l'expression.

<sup>1006</sup> Scobie qualifie ces deux extrémités de *zonas sin ley* (zones de non-droit). Scobie : 1977 : 86.

<sup>1007</sup> Voir *infra* la description du quartier de la « Terre de Feu ».

<sup>1008</sup> Bernand : 1997 : 216.

<sup>1009</sup> *Ibid.* D'après Scobie dans le district 19, 30% de la population vit dans des *conventillos*.

<sup>1010</sup> Caimari : 2009 : 191. En 1887 les limites de la capitale fédérale actuelle sont tracées. Elle englobe des champs, des briqueteries, et « l'on peut encore chasser des lièvres à l'intérieur de la capitale » d'après C. Bernand. L'urbanisation s'étend progressivement au-delà de *Flores*, *Belgrano* et *Chacarita*. De nouveaux faubourgs apparaissent le long des lignes de chemins de fer : *Floresta*, *Liniers*, *Villa Devoto*, *Villa del Parque*, *Coghlan*, *Núñez*, et d'autres noyaux périurbains de plus en plus loin du centre dans la *Pampa*. Bernand : 1997 : 220.

s'étend le long des rives du fleuve Maldonado<sup>1011</sup> entouré de terrains vagues et de « bouges<sup>1012</sup> ».

#### ▪ **Hétérogénéité des faubourgs**

Les *conventillos* se multiplient dans le centre, mais aussi en périphérie dans les faubourgs qui s'étendent de plus en plus loin. Les plus proches du centre contrastent eux-mêmes avec les faubourgs plus éloignés comme La Boca, Barracas et San Cristóbal<sup>1013</sup>.

Le faubourg de Balvanera, le plus proche du centre à l'Ouest<sup>1014</sup>, est par exemple un quartier ouvrier hétérogène, avec de fortes densités de population. On y trouve notamment un quartier de *conventillos* occupé par une communauté de juifs russes. Le mélange ethnique y est représentatif des proportions de l'ensemble de la ville : à moitié natif, à moitié étranger, avec environ un quart d'Italiens et un septième d'Espagnols<sup>1015</sup>. Malgré l'entassement des populations, le quartier compte plusieurs tramways et est bien relié au centre<sup>1016</sup>. En 1910 presque toutes les maisons y sont dotées d'eau courante et d'égouts, les rues sont asphaltées ou pavées, des trottoirs aménagés et l'éclairage au gaz installé. D'après Scobie en 1910 la zone est « domestiquée » et « sécurisée ».

Une autre partie du prolétariat est logée dans les vastes faubourgs plus éloignés du Sud et de l'Est, à La Boca, Barracas, San Cristóbal, dans des maisons collectives où les conditions de vie, d'après l'étude d'Ana María Facciolo, sont encore plus « déficientes » que dans le centre<sup>1017</sup>. Facciolo souligne la pauvreté des *conventillos* du quartier de La Boca, le fameux secteur des Italiens qui constitue un « îlot » au sud de Buenos Aires, considéré comme un « monde à part<sup>1018</sup> » avec ses habitants génois dont certains ne parlent pas le castillan, ses maisons de bois et de tôle, ses bars à matelots et ses bordels tenues par des Italiens. James Scobie montre que les aménagements achevés dans le centre et dans les banlieues des classes

---

<sup>1011</sup> Fleuve extrêmement pollué qui traversait *Palermo*, aujourd'hui enfoui.

<sup>1012</sup> Bernand : 1997 : 216.

<sup>1013</sup> Au point de représenter 25% de l'habitat portègne à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle. D'après Caimari : 2009 : 28.

<sup>1014</sup> Districts 8, 9, 10, 11. Voir plan chez Scobie (*op. cit.*).

<sup>1015</sup> Caimari : 2009 : 28.

<sup>1016</sup> Scobie : 1977 : 44.

<sup>1017</sup> Ana María Facciolo, « Crecimiento industrial, expansión metropolitana y calidad de vida : El asentamiento obrero en la Región Metropolitana de Buenos Aires desde principios de siglo », *Desarrollo Económico*, 1981, vol. 20, n° 80, p. 552.

<sup>1018</sup> Bernand : 1997 : 222.

moyennes et supérieures cessent dès lors qu'on entre dans ces faubourgs ouvriers laissés à l'abandon par l'administration et où les améliorations n'arrivent qu'après 1900, parfois après 1910. Les habitations entourent les abattoirs, les usines et les ateliers. La zone est traversée par le fleuve Riachuelo, l'un des plus pollués du monde<sup>1019</sup> et fréquemment inondé, aux terrains bas, ce qui en retarde l'aménagement. Plus loin, après La Boca et Barracas, Vélez Sarsfield s'étend à l'extrême sud-ouest, zone frontière où en 1910 on trouve encore des champs, des fermes, des pâturages pour les vaches et les chevaux. Facciolo considère que le faubourg de San Cristóbal est celui, avec La Boca, où les conditions de vie dans les *conventillos* en 1904 sont les pires<sup>1020</sup>. Ce faubourg est entouré d'une zone industrielle, d'usines (frigorifiques, scieries, briqueteries), d'entrepôts, d'ateliers de tanneries et d'abattoirs (*mataderos*). En effet l'abattoir municipal, historiquement situé dans la partie sud du centre de la ville, a été déplacé d'abord à côté de Plaza Constitución, puis plus à l'ouest, et finalement installé en 1903 à l'extrême sud-ouest, dans un quartier surnommé Nueva Chicago. Ces abattoirs industriels sont des « usines de mort » particulièrement violentes d'après Bernand<sup>1021</sup>. Toute cette zone sud est progressivement urbanisée et reliée au centre-ville<sup>1022</sup> mais les conditions de vie restent difficiles. Le travail d'équarisseur dans les abattoirs est pénible et violent, et les salaires très faibles. Sebreli considère les quartiers d'abattoirs comme des zones de *lumpen*<sup>1023</sup>. Les progrès pris en charge par la municipalité en centre-ville tardent à arriver jusque dans ces faubourgs éloignés<sup>1024</sup>. Les égouts et l'eau courante y sont encore rares en 1910, les déchets sont recueillis par les habitants et les routes sont en terre<sup>1025</sup>, à part dans quelques quartiers ouvriers plus prospères qui bénéficient de l'eau potable, de rues pavées et de l'éclairage au kérosène.

Dans les marges des marges, au-delà des quartiers ouvriers et des frontières réelles et symboliques de la ville, les historiens identifient des enclaves d'indigence, des « terres marginales » (Scobie<sup>1026</sup>), des zones « interlopes », d'exclusion sociale, aux « confins de la

---

<sup>1019</sup> Le terme *orillas* recouvre donc les rives du centre et les rives des faubourgs, ce qui prête parfois à confusion.

<sup>1020</sup> Facciolo : 1981 : 553.

<sup>1021</sup> Bernand : 1997 : 214.

<sup>1022</sup> Scobie : 1977 : 50.

<sup>1023</sup> *El Matadero del Sur* de 1872 à 1900, *Corrales Viejos* (actuel *Parque Patricios*) et *Nueva Chicago*. Sebreli : 1965 : 113. Sur le terme *lumpen* voir ci-dessous.

<sup>1024</sup> Scobie : 1977 : 40-41.

<sup>1025</sup> Scobie : 1977 : 39.

<sup>1026</sup> Scobie : 1977 : 36.

ville » (Bernand<sup>1027</sup>), occupées par des petites fabriques produisant beaucoup de résidus, d'odeurs et de bruit, des terrains vagues, des « bidons-villes » et des « ghettos » urbains. Lila Caimari mentionne des logements éphémères faits de cabanes en étain et de matériaux de récupération, de quartiers improvisés dans des rues boueuses ou poussiéreuses selon les jours, et de « campements<sup>1028</sup> ». À l'ouest de Barracas se trouve une immense décharge, la plus grande fosse à déchets de la ville, un des pires « fléaux urbains » (Scobie), qui sera déplacée à l'extrême sud-ouest en 1911<sup>1029</sup>. À côté, se trouve le Barrio de las Ranas (« Quartier des Grenouilles »), au bord du Riachuelo, où les hommes et les femmes vivent des déchets de la ville<sup>1030</sup>. Des tuyaux qui devaient servir à améliorer les voies servent de « refuge » aux vagabonds (les *atorrantes*)<sup>1031</sup>. Et au sud-ouest, « là où la ville semble se terminer, avalée par les marécages et les canaux », s'installent des Indiens de la Pampa « venus demander des terres pour se sédentariser<sup>1032</sup> ». « Derrière un mur qui les soustrait aux regards se dresse le campement "le plus primitif possible"<sup>1033</sup> ». La saleté et la misère, la vision d'enfants sales jouant devant des maisons de fortune en terre dans des zones à l'abandon, ont marqué très fortement l'imaginaire urbain de l'époque. Toutes ces marges ont été imaginées par les écrivains et les journalistes, décryptées par les hygiénistes, les criminologues et les dirigeants à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et il est difficile aujourd'hui de faire la part des fantasmes et des réalités<sup>1034</sup>.

Il est certains qu'entre 1880 et 1910, la croissance inédite de Buenos Aires est accompagnée aussi, ce qui est moins souvent détaillé dans les écrits sur le contexte dans lesquels apparaît le tango, d'une grande hausse de la misère, de conditions de vie misérables, et de l'exclusion d'une partie de la population vivant dans des quartiers insalubres et des bidonvilles en périphérie. La misère des immigrés est présente en plein coeur de la ville autant

---

<sup>1027</sup> Bernand : 137-138.

<sup>1028</sup> Caimari : 2004 : 76.

<sup>1029</sup> Scobie : 1977 : 79. Sebreli signale une pièce de E. G. Velloso inspirée par ce quartier, *En el barrio de las ranas*, 1910.

<sup>1030</sup> D'après Bernand, c'est « la marge des marges (...) où l'on brûle les déchets de la ville. Là, les miséreux trient la décharge avec des râtaux ; ils sont plus de trois mille à vivre des ordures de la Belle Époque ». Bernand : 1997 : 138.

<sup>1031</sup> Bernand : 1997 : 223.

<sup>1032</sup> *Ibid.*

<sup>1033</sup> *Ibid.* La citation est tirée d'un article de *Caras y Caretas* de 1899.

<sup>1034</sup> Pour Caimari ce sont des enclaves de délinquance. Pour Sebreli, elles renferment le *lumpen* et sont des « refuges d'aventuriers et de fugitifs ». Sebreli : 1964 (2003) : 113, Chap. IV : « Lumpen ». Ici aussi, c'est un domaine où l'historiographie est tributaire des études et du vocabulaire de l'époque. La pensée sociale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui considère en effet, nous le verrons, ces zones de misère comme des viviers de délinquance.



que dans sa périphérie. Ces problèmes sociaux et sanitaires vont être constatés, analysés et dénoncés par les dirigeants de l'époque. Comme à Lisbonne, la croissance brutale de la ville, les effets de l'industrialisation, la nouvelle classe prolétarienne massive et composée d'immigrés et les populations pauvres suscitent chez les élites un sentiment de montée de la délinquance et de l'indigence et conduisent à l'élaboration de nouveaux discours sur la criminalité urbaine et les déviances comme la prostitution et l'alcoolisme qui lui sont associées.

### **c. Le crime, « épidémie régnante»<sup>1035</sup>**

Paradoxalement, cette période de sécurisation de la vie quotidienne et d'amélioration des conditions de vie de la bourgeoisie coïncide, comme à Lisbonne, avec une crise sécuritaire<sup>1036</sup>. La vision d'une ville malsaine et dangereuse marque l'opinion alors même que les conditions de vie des classes moyennes et supérieures sont améliorées. Après les épidémies dévastatrices, la ville apparaît comme un lieu de vie infecté et dangereux. D'après Carmen Bernand, « la maladie avait été favorisée par l'absence d'eau courante, de système d'égouts et de cloaques, et surtout par les miasmes putrides du Riachuelo ». Un journaliste s'en indigne en 1871, et l'insalubrité de l'eau dans la capitale lui inspire une métaphore morbide. Le lit du fleuve *Riachuelo* est

une immense couche de matières en putréfaction. [...] Jusqu'à quand respirerons-nous l'haleine et boirons-nous la pourriture de ce grand cadavre, couché sur le dos de notre capitale<sup>1037</sup> ?

Les hygiénistes et les urbanistes produisent des enquêtes sociales dans un esprit « urgentiste » et disciplinaire<sup>1038</sup>. C'est la démesure urbaine qui est pointée du doigt : les rapports administratifs dénoncent les logements précaires, l'entassement des populations, les problèmes sanitaires liés à la surpopulation et au manque d'hygiène, et leurs conséquences : de nombreux enfants et vagabonds errant dans les rues, la misère et la prostitution en hausse, de « nouveaux criminels » menaçant la sécurité des citoyens. Comme l'expliquent Alicia

---

<sup>1035</sup> Cette formule, que nous empruntons, comme nous le verrons, à un discours de l'époque, résonne bien avec le même terme employé pour qualifier la généralisation du tango – une « épidémie » qui se répand partout – à Buenos Aires au même moment. Voir le texte cité au chapitre 2, p. 194-196.

<sup>1036</sup> Lila Caimari a noté que la préoccupation pour le délit urbain apparaît dans des sociétés où les menaces vitales diminuent, où les conditions de vie augmentent, « la peur du délit prend de l'importance dans un monde où la vie est plus sûre ». Caimari : 2009 : 15.

<sup>1037</sup> *La Nación*, article du 15 février 1871, cité dans Bernand : 1997 : 192.

<sup>1038</sup> Caimari : 2009.

Novick et Horacio Caride, les hygiénistes tournent leur attention vers les faubourgs. Ils opposent les faubourgs résidentiels de la bourgeoisie, associés à la campagne et abordés de façon idyllique comme des lieux de vie saine, aux quartiers ouvriers, insalubres, menaçants pour la ville et où l'intervention publique est nécessaire. Le faubourg devient « le lieu de la maladie physique et sociale<sup>1039</sup> ». Cette idée est développée en particulier par l'hygiéniste Eduardo Wilde dès 1877. Dans la partie de son « Cours d'hygiène publique » intitulée « Police des faubourgs », il désigne la population des faubourgs et des *conventillos* comme « misérable », « corrompue » et « malsaine ». Elle représente un danger social et hygiénique. Il préconise une intervention des autorités et l'aménagement des quartiers pour y attirer les ouvriers et éloigner ces derniers du centre. Wilde associe les faubourgs aux « parties basses des villes », aux « parties qui touchent les limites du municipe », « celles qui sont proches des murs d'enceinte ». Alicia Novick et Horacio Caride passent en revue les images qu'il utilise afin de frapper l'opinion : c'est « là [que] vivent confondus les hommes et les animaux » ; « on y mange et on y boit au milieu de la saleté et de la misère » ; « leur aspect est grotesque et répugnant ». « Les faubourgs sont le refuge des bandits, des voleurs, des femmes de mauvaise vie », ils sont « la tanière des vices et de l'incurie », leurs « misérables consommateurs » s'approvisionnent sur les marchés en « poissons avariés », « fruits pourris » et « légumes fermentés »<sup>1040</sup>. Les faubourgs sont le rebut de la ville, là où finissent tous ses déchets, et en retour, ils contaminent la ville de leurs nuisances. La nature des habitants, leurs occupations et leurs conditions matérielles de vie sont entremêlées dans cette vision où la fange et la lie sociale ne font qu'un :

Là, dans les *arrabales* s'entasse tout ce qu'il y a de mauvais, d'immonde, de misérable, de corrompu et de malsain. C'est là que l'on trouve, peut-on dire, la lie de la ville, ce que rejettent ses rues centrales, ce dont se débarrassent ses maisons luxueuses et décentes, tant en matière de déchets industriels, en professions et moyens de gagner sa vie qu'en autres établissements de perversion et d'insalubrité<sup>1041</sup>.

Ce rapport d'Eduardo Wilde, qui met en correspondance un espace physique et un groupe social, fait sensiblement écho à celui de l'hygiéniste Santos Cruz à Lisbonne en 1841. La « population industrielle »<sup>1042</sup> est mêlée à la classe « dangereuse » dans les faubourgs et subit

---

<sup>1039</sup> Novick et Caride : 2001.

<sup>1040</sup> Novick et Caride : 2001.

<sup>1041</sup> Wilde : 1877, cité dans Novick et Caride : 2001. Théodore Child, journaliste anglais travaillant à Paris et spécialisé dans l'Amérique Latine, constate en 1891 que le faubourg de La Boca, selon lui le pire de Buenos Aires, est « entouré de terrains marécageux sur lesquels on a construit, au mépris des règles les plus élémentaires ; aussi le quartier est-il un foyer de fièvres et autres maladies ». Cité dans Kalifa : 2013 : 39.

<sup>1042</sup> Novick et Caride : 2001.

sa terrible influence. À l'instar de Wilde, les penseurs de l'époque associent les problèmes sociaux, moraux et sanitaires dans un rapport de cause à effet. Les politiciens et les experts englobent ces problèmes dans la « question sociale ». Comme l'explique Lila Caimari :

Expression de l'époque, "question sociale" désignait l'agrégat de problèmes des sociétés occidentales rapidement urbanisées : surpopulation, marginalité, prostitution, alcoolisme et criminalité. L'expression fut en outre rapidement chargée de connotations politiques, lorsque ces thèmes furent adossés à un mouvement ouvrier dont le caractère de plus en plus conflictuel fut, à Buenos Aires, associé aux traditions anarchistes et socialistes des travailleurs récemment arrivés<sup>1043</sup>.

À partir de 1890 les ouvriers se politisent et se syndicalisent, et l'anarchisme devient un nouveau sujet de préoccupation des dirigeants et de l'administration<sup>1044</sup>. Par ailleurs, les nombreux scandales liés à la « Traite des Blanches » ternissent l'image de Buenos Aires comme ville prospère et civilisée. Les statistiques de la police montrent une criminalité en hausse, et renforcent les inquiétudes des habitants<sup>1045</sup>.

En effet, au même moment, la presse véhicule auprès de l'opinion des discours alarmistes sur l'augmentation de la délinquance urbaine<sup>1046</sup>. Lila Caimari a étudié ces nouveaux discours sur la délinquance. D'après elle, « le crime (le réel et le fictif) est très présent dans l'imaginaire des Portègues de la Belle Époque »<sup>1047</sup>, et l'omniprésence des récits de crimes dans la presse alimente cette obsession et le sentiment d'insécurité des habitants. Il s'agit d'un moment où « le crime occupe le centre de l'attention publique »<sup>1048</sup>. La presse répète que les criminels sont plus nombreux et plus dangereux. Un article de *La Tribuna* d'octobre 1892 met en garde ses lecteurs :

Ceux qui vivent du bien d'autrui [ie. les voleurs] se multiplient à vue d'œil, et il est nécessaire de mettre fin à cette aggravation nocive. [...] Il faut exiger de la justice qu'elle soit plus sévère avec ces délinquants qui, pour la plupart, ne font qu'entrer et sortir de prison, sans aucune

---

<sup>1043</sup> Caimari : 2009 : 29 ; Caimari : 2004 : 77 pour la citation.

<sup>1044</sup> D'après Caimari les dirigeants craignent les violences que l'anarchisme pourrait provoquer, et ses capacités de perturbation de l'économie. En 1900 en effet beaucoup d'ouvriers sont gagnés aux idées anarchistes et militantes, et les *leaders* sont craints du fait de leur contrôle des corporations ouvrières et de leur pouvoir d'appel à la grève. Caimari : 2009 : 28-29.

<sup>1045</sup> Voir Caimari : 2009 : 80-81.

<sup>1046</sup> Une revue est même consacrée au genre de la chronique criminelle, la *Revista Criminal*, très lue par les Portègues. Elle partage avec les romans feuilletons comme ceux d'E. Gutiérrez dont nous parlons plus bas des canevas narratifs, des personnages et un style. Voir Sandra M. Szir, « Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la Galería de ladrones de la Capital », dans Geraldine Rogers (dir.), *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 21.

<sup>1047</sup> Caimari : 2009 : 11.

<sup>1048</sup> Caimari : 2009 : 19.

intention de s'amender. On peut être aussi humaniste que l'on veut ; adoucir autant que possible les peines ; mais avec ces idées, pas la moindre sévérité n'est exercée sur les voleurs, et ces derniers, au lieu de diminuer, augmentent à vue d'œil et deviennent plus effrontés. Nous le voyons bien. [...] La marée monte, et il faut y faire barrage<sup>1049</sup>.

Les métaphores de la « marée » et de la submersion sont très présentes dans les représentations du crime portègues, ville tournée vers son port et entourée de fleuves inondables et pollués. Elles exploitent littéralement le sens premier, topographique, de l'expression « bas-fonds »<sup>1050</sup>. Le lexique technique est emprunté à la criminologie, comme « amendement », « délinquance », « peine », technolècte par lequel le journaliste se construit un ethos d'expert. Les criminels sont représentés en des termes psychologiques comme le signale l'adjectif « effrontés », qui n'est pas sans rappeler la façon dont le consul Famin et le ministre Ferreira qualifient les nouveaux mendiants de Lisbonne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : non seulement corrompus, mais audacieux et insolents<sup>1051</sup>.

L. Caimari note en effet un changement de paradigme dans la représentation des hommes dangereux : la peur des « nouveaux criminels » citadins produit par opposition une « nostalgie » des criminels d'antan, les brigands de grand chemin, les fiers *gauchos* à cheval. D'après l'auteure les deux registres privilégiés des discours de la presse sur le crime à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont la nostalgie de la vie préindustrielle et la lamentation<sup>1052</sup>. Sur ce point aussi, la convergence des représentations avec Lisbonne est fructueuse : pensons au rapport de 1886 dans lequel l'auteur exprime un sentiment tragique face aux « gémissements et [aux] plaintes » des miséreux prostrés et comme jonchés dans les rues de la ville. Le journal *Sud-*

---

<sup>1049</sup> Cette citation ouvre son étude sur la criminalité à Buenos Aires. « *Los que viven de lo ajeno van multiplicándose a ojos vista y es necesario poner valla a ese crecimiento dañino. [...] A la justicia si hay que pedirle que sea más severa con esos delincuentes, que, en gran parte, no hacen más que entrar y salir de la cárcel, sin propósito de enmienda. Se puede ser todo lo humanitario que se quiera ; dulcificar en lo posible las penas ; pero mientras dentro de esas ideas no se ejerza la mayor severidad con los ladrones, estos en vez de disminuir aumentarán y se harán más atrevidos. Se está viendo. [...] La marea sube, y hay que ponerle dique.* » *La Tribuna*, octobre 1892, cité dans Caimari : 2009 : 9-11.

<sup>1050</sup> Le terme appartient d'abord au vocabulaire de la topographie maritime, c'est un fond dangereux, puis de la topographie urbaine, ce sont les « terrains bas et enfoncés », marécageux et malsains. Le sens social, qui sert à désigner la classe misérable et vicieuse, apparaît en France en 1840. Il reste indissociable de la dimension spatiale, des « bas quartiers », des profondeurs sociales, des quartiers malsains. Kalifa : 2013 : 10-11.

<sup>1051</sup> Signalons aussi que cette image du criminel audacieux, méritant l'indignation des gens de bien, et légitimement poursuivis par la police, est un stéréotype journalistique transfrontalier, puisque L. Gonon dans son étude sur le fait divers criminel au XIX<sup>e</sup> siècle fait de l'audace et du cynisme les attributs obligés de la figure du criminel type, se substituant à l'image du brigand héroïque du romantisme dans la rubrique du fait divers criminel, « garant de l'ordre établi ». Voir Gonon : 2012 : 266-271.

<sup>1052</sup> Voir Caimari : 2009 : 12.

*América* titre en 1888 : « Notre criminalité. L'épidémie régnante<sup>1053</sup> ». Ces « nouveaux criminels » qui envahissent Buenos Aires sont différents de ceux d'autrefois. La presse les présente comme une « inquiétante facette de la modernité » :

Par la localisation imaginaire de leurs espaces de sociabilité "là-bas, dans les sombres taudis des faubourgs", par leur fréquente extranéité, la planification minutieuse des coups, et les raffinements scientifiques et technologiques auxquels ils avaient recours, il s'agissait de "nouveaux criminels", une "épidémie" qui progressait "sans désinfection fructueuse"<sup>1054</sup>.

L. Caimari note les métaphores médicales qui se multiplient dans les journaux pour décrire l'explosion du crime. Elle explique par ailleurs qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les façons de penser les changements subis par les sociétés occidentales rapidement urbanisées sont profondément influencées par « l'autorité théorique de la médecine »<sup>1055</sup>, qui impose la représentation en termes médicaux d'objets jusqu'alors extérieurs à son langage. Le modèle de l'organisme devient une analogie ordinaire à la fin du siècle. Le modèle de la maladie infectieuse et contagieuse devient un moyen de penser le conflit social<sup>1056</sup>. Le discours hygiéniste influence les discours politiques, journalistiques, littéraires, « imprégnés de métaphores de la maladie et de la contagion ». Comme à Lisbonne à la même époque, un interdiscours commun traverse les représentations de la délinquance et de la misère, les mêmes formules sont reprises d'un texte à un autre, on trouve des jeux de citation, d'emprunts. La France, dont l'influence est immense sur la culture des deux villes, est à l'origine de cette communauté de langage : elle a forgé l'« outillage théorique » que les penseurs argentins et portugais transposent aux réalités des deux villes<sup>1057</sup>.

Cette « angoisse collective » manifestée dans la presse est articulée à une critique de la modernité, qui dénonce non seulement les déviances et les vices dont elle est porteuse, mais aussi l'immigration, la croissance urbaine, la dislocation de la famille, le matérialisme, l'affaiblissement de la religion, la perversion sexuelle, en somme, la perte des valeurs traditionnelles<sup>1058</sup>. Une partie de l'opinion considère l'augmentation du crime, toujours d'après Lila Caimari, comme un indice des transformations trop radicales et rapides de la

---

<sup>1053</sup> « *Nuestra criminalidad. La epidemia reinante* », *Sud-América*, 6-8-1888, cité dans Caimari : 2004 : 80 (dans la note 83).

<sup>1054</sup> Caimari : 2004 : 80.

<sup>1055</sup> Caimari : 2009 : 86-87.

<sup>1056</sup> Elle renvoie à plusieurs analyses ayant étudié l'impact de ce déplacement de perspective sur les institutions et la culture. Voir les références citées dans sa note 99. Caimari : 2004.

<sup>1057</sup> Caimari : 2004 : 87.

<sup>1058</sup> Caimari : 2009 : 12.

société portègne. Cette critique d'une modernité et d'une urbanité néfastes a, selon l'auteure, une portée politique et idéologique plus large dont la montée du crime n'est qu'un des arguments : les élites traditionnelles ont le sentiment d'être envahies par l'arrivée massive des immigrants et sont nostalgiques de l'ancienne société traditionnelle. De ce sentiment naîtra l'idéologie nationale *criollista*, sa promotion du *gaucho*, le fermier à cheval, et des chansons traditionnelles « natives » (*criollas*) par opposition à la culture industrielle<sup>1059</sup>.

## 2. La gestion des marginaux<sup>1060</sup>

*¿Qué cuerpos representarán a la democracia y cuáles no ?*<sup>1061</sup>

Les dirigeants prennent acte de ces rapports alarmistes, et prennent des mesures pour définir et circonscrire les individus dangereux et réprimer les déviances sous toutes leurs formes. La Police de la Capitale est créée en 1880 suite à la fédéralisation de Buenos Aires pour combattre le crime<sup>1062</sup>. Elle travaille main dans la main avec les criminologues<sup>1063</sup>. L'administration commande des études pour expliquer le crime et la délinquance, afin de la comprendre et en améliorer la gestion. Ces discours légitimes systématisent le savoir sur la délinquance et inventorient les déviants pour « ordonner le désordre » en élaborant des typologies et en procédant à des classifications<sup>1064</sup>. Il s'agit de réguler et circonscrire ce

---

<sup>1059</sup> L'opposition ville/campagne est un leitmotiv depuis le livre de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845).

<sup>1060</sup> « Gestion », proche de « gestation » : les figures de la délinquance sont gérées mais aussi générées par les discours des élites et des savants. Nous distinguerons le crime qui est une infraction grave à la loi, du délit qui est une infraction qui peut être mineure. Nous emploierons « crime » pour les infractions de premier ordre (homicide, cambriolage, vol) punissables d'une peine de prison, et « délit » pour les infractions de second ordre (« désordre », ébriété).

<sup>1061</sup> Judith Butler, « Prólogo », dans Leticia Sabsay, *Fronteras sexuales, espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*, Buenos Aires : 2011, p. 11. Sur la production de normes sexuelles et les processus d'exclusion discursifs, performatifs ou par la démarcation et la régulation de l'espace public, voir le prologue de Butler dans cet ouvrage de Sabsay.

<sup>1062</sup> Elle est scindée de la Police de la Province de Buenos Aires et dépend du gouvernement national. Caimari : 2009 : 12.

<sup>1063</sup> Sur la naissance de la criminologie argentine, voir Caimari : 2004. La connaissance du criminel s'appuie sur d'autres sciences de l'époque comme la phrénologie, la physiognomie, la théorie de la dégénérescence. L'hypothèse atavique de Lombroso, qui est centrale dans son explication du délit, domine en Argentine, bien qu'en France et en Italie elle ait été contrée dès 1850 par d'autres explications, comme les facteurs sociaux, les déterminismes autres comme le milieu, l'alcoolisme, la prostitution et les maladies vénériennes ayant des conséquences dégénératives héréditaires et où la théorie du milieu déloge, dans la multiplicité de facteurs avancés, le facteur biologique. Caimari : 2004 : 87-91.

<sup>1064</sup> Caimari : 2009 : 93.

monde du crime, qui correspond, dans la pensée sociale de l'époque, avec le monde des *conventillos* et des faubourgs. Ainsi, les marginaux coïncident avec les marges urbaines, dédoublées en marges du centre (les *conventillos*, le port, les rives, les enclaves de criminalité des quartiers nord et sud) et marges des faubourgs. Il faut percer les secrets de cet « univers inquiétant », le déchiffrer grâce à des grilles de lecture positives. C'est ce qui explique, certainement, la fixation de types et de stéréotypes bien précis dans les discours sur les contrevenants à l'ordre. Lila Caimari annonce le caractère répétitif des écrits sur le crime portègne dans son ouvrage sur *La ville et le crime* ; Laetitia Gonon a observé le style figé du fait divers criminel<sup>1065</sup> et Dominique Kalifa la répétitivité des motifs des représentations des bas-fonds en France. C'est pourquoi pour ces historiens, l'histoire de la délinquance au XIX<sup>e</sup> siècle est « une histoire du délit commenté plutôt que du délit commis »<sup>1066</sup>.

Nous allons voir que les figures du désordre à Buenos Aires sont singulièrement les mêmes qu'à Paris et à Lisbonne plus ou moins à la même époque : l'*atorrante*, un mendiant vagabond et oisif – les deux termes sont presque synonymes –, scélérat, dont l'indigence découle d'une vie dissolue ; le criminel, sous de multiples figures que la police et la criminologie classifient dans des typologies qui vont du petit délinquant à l'assassin en passant par tous les types de voleurs ; le prolétaire, travailleur alcoolique et perversi, que la cohabitation avec les criminels rend capable de délits mineurs et qui devient soit un petit délinquant, soit un bon à rien ; et la prostituée, dans une gamme qui va de la professionnelle de maison close à la fille des rues et qui inclut l'ouvrière perversi. Ces déviants doivent être séparés du reste de la société, et Lila Caimari montre qu'ils vont et viennent d'un milieu clos (le *conventillo*, le ghetto, la maison close, le faubourg, le « milieu ») à un autre (la prison, l'hôpital, l'asile)<sup>1067</sup>. L'organisation des milieux d'enfermement prend forme avec « l'inauguration de la prison moderne »<sup>1068</sup> qu'incarne l'ouverture en 1877 du Pénitencier National (*Penitenciaría Nacional*) de Buenos Aires, rue *Las Heras*, dans la Recoleta, juste à

---

<sup>1065</sup> C'est une des hypothèses défendues par L. Gonon dans Gonon : 2012.

<sup>1066</sup> Caimari : 2009 : 20.

<sup>1067</sup> C'est ce qui nous permet aussi, dans un second temps, de comprendre pourquoi l'imaginaire des bas-fonds s'articule toujours à la notion de milieu clos et de monde à part. Sur la prison comme laboratoire pour l'observation des criminels (vagabonds, voleurs, alcooliques, *atorrantes*) par les criminologues, voir le chapitre « *Los criminólogos en la fábrica de buenos trabajadores* », dans Caimari : 2004 : 99.

<sup>1068</sup> Chapitre « *Los nuevos delincuentes y sus estudiosos* » dans Caimari : 2004 : 50. Voir aussi p. 62 et 75. Ce qu'elle appelle, selon une approche foucauldienne, la « punition civilisée » et la « modernité punitive du XIX<sup>e</sup> siècle » que met en œuvre cette prison moderne est mis en place dans ce contexte d'anxiété croissante d'augmentation du crime.

côté du quartier élégant et des parcs. Pour Sandra M. Szir aussi, dans son travail sur la fabrique du crime à Buenos Aires à cette époque, l'identification des criminels participe d'un projet disciplinaire et répressif. « Les portraits d'identité de la police font partie intégrante de la mise en œuvre de dispositifs techniques et scientifiques avec lesquels l'État argentin, par l'intermédiaire de l'institution policière, développa ses capacités répressives et de contrôle social »<sup>1069</sup>. La préoccupation officielle pour le désordre urbain et la politique publique menée par la succession des gouvernements transparait à travers une série d'arrêtés, de décrets et de règlements municipaux visant à réguler et circonscrire la délinquance à Buenos Aires<sup>1070</sup>. Ici encore le langage de la médecine vient en renfort pour exposer et justifier l'action sociale et politique, le crime et la délinquance étant des « pathologies » nécessitant une séparation pour éviter les risques de « contagion »<sup>1071</sup>.

### a. Identifier les malfaiteurs

Concrètement, le nombre de délits a augmenté à Buenos Aires<sup>1072</sup>. Mais d'après Lila Caimari, il est difficile d'en connaître la réalité. Les arrestations pour crime contre la propriété augmentent, avec un pic en 1890 durant la crise financière et un autre en 1914-1918 durant la première guerre mondiale<sup>1073</sup> ; mais la multiplication des dénonciations est à prendre en compte, ainsi qu'une tendance plus répressive des lois et de la police. La majorité des arrestations a en fait pour motif les « désordres » publics (ivresse, violences, paroles obscènes) et les vols, tous des délits de second ordre<sup>1074</sup>. Malgré cette benignité des délits, la perception dominante des habitants est celle d'une ville dont les rues et les maisons sont « minées de voleurs et de *pickpockets*, assistés par des cochers, domestiques, vendeurs de journaux, dépanneurs, vagabonds et voyous habitués des bistrots », des hommes « en

---

<sup>1069</sup> Elle poursuit : « [...] Dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle [l'Etat] endossa des fonctions judiciaires et d'identification des personnes, et développa ses capacités punitives à travers la création d'instruments juridiques et institutionnels, comme la création en 1880 de la Police de la Capitale après la fédéralisation de Buenos Aires ou le Code Pénal de 1887. Les avancées de la criminologie positiviste, les craintes du désordre et de la perte de contrôle résultant du processus d'immigration massive, de même que les changements urbains et sociaux engendrés par les transformations de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont aussi des facteurs à prendre en compte dans l'analyse. » Szir : 2009 : 21.

<sup>1070</sup> A ce sujet nous renvoyons à Caimari : 2004, qui synthétise ces mesures de politique publique.

<sup>1071</sup> Voir Caimari : 2009 : 89.

<sup>1072</sup> « Comme dans toutes les villes-ports révolutionnées par un bond démographique et l'intégration au système du capitalisme financier et commercial ». Caimari : 2009 : 29.

<sup>1073</sup> Sur la crise de 1890 et ses conséquences politiques, voir Caimari : 2004 : 79.

<sup>1074</sup> Caimari : 2009 : 81.



rébellion contre les lois et les bonnes mœurs »<sup>1075</sup>. Avec cette liste, Caimari souligne la coalition qui est imaginée à l'époque entre les basses classes – tous les travailleurs, incluant ouvriers, employés, petits métiers et domestiques, tous ceux que Scobie appelle les « subalternes » – et les criminels. Nous verrons que cette perception provient en partie des profils criminels dressés par la police. Géraldine Rogers explique que les dirigeants et les experts du crime mettent en place des stratégies pour exclure et contrôler les inassimilables :

Comme de nombreux textes institutionnels, d'essais et de fictions, la *Galería de ladrones* [*Galerie des voleurs*] et les *Memorias de un vigilante* [*Mémoires d'un gardien de police*] laissèrent des archives et en même temps furent partie prenante de cette volonté de contrôle. Luis María Drago dans *Los Hombres de Presa* [*Les prisonniers*] proposa un « traitement correctionnel » pour les criminels fortuits ou occasionnels, l'« élimination partielle » (enfermement) pour les criminels professionnels et l'« élimination absolue ou perpétuelle » pour les criminels incorrigibles au moyen de la peine capitale<sup>1076</sup>.

Qui sont ces « nouveaux criminels » ? Les experts du crime prennent en charge la définition et la classification des criminels, travaillent à identifier les « classes dangereuses » afin de mieux contrôler la délinquance. La police élabore des catégories : les *lunfardos*, voleurs « professionnels » (récidivistes) ; les *vagos*, vagabonds, des adultes sans occupation déclarée (ce qui sous-entend qu'ils vivent du vol ou de la mendicité). Le commissaire Lancelotti dénombre 20000 *vagos* dans la ville et calcule qu'entre 1887 et 1912 le crime a été multiplié par sept, tandis que la population totale a triplé<sup>1077</sup>. La police explique cette hausse par la présence, parmi les immigrants, d'individus « indésirables » et Caimari remarque que les immigrants sont plus nombreux à être arrêtés et détenus que les natifs<sup>1078</sup>. On

---

<sup>1075</sup> « *Minadas de ladrones y rateros, auxiliados por cocheros, empleados domésticos, vendedores de diarios, cuarteadores de carros, vagos y compadritos frecuentadores de cafetines* ». Caimari : 2009 : 82.

<sup>1076</sup> « La cuestión del otro, constitutiva de la identidad, implicó en el ámbito nacional estrategias de asimilación de los sectores integrables y de eliminación, expulsión o reclusión de los que no lo eran.<sup>83</sup> Como muchos textos institucionales, ensayísticos y de ficción la *Galería de ladrones* y las *Memorias de un vigilante* dejaron registro y a la vez fueron parte de esa voluntad de control. Luis María Drago en *Los Hombres de Presa* propuso el “tratamiento correctivo” para los criminales fortuitos o de ocasión, la “eliminación parcial” (reclusión) para los criminales profesionales y la “eliminación absoluta o perpetua” para los criminales incorregibles por medio de la pena capital. » Géraldine Rogers, « *Ficciones de identidad estatal: de la Galería de Ladrones a las Memorias de un vigilante (1887-1897)* », dans Rogers : 2009, p. 34.

<sup>1077</sup> D'après Caimari : 2009 : 31.

<sup>1078</sup> *Ibid.* A ce titre notons que la rapide politisation des ouvriers, qui rejoignent les mouvements anarchistes et socialistes, et présentée par les historiens comme le signe de leur rapide intégration dans le pays d'accueil. Cela est perçu d'un mauvais oeil par les autorités et l'administration. Lors de la crise économique de 1891, des milliers d'ouvriers perdent leur emploi et descendent dans les rues. En 1902, lors d'une grève générale importante, les ouvriers réclament une augmentation des salaires pour compenser la forte hausse des loyers. Les sans-emploi défilent sur l'*avenida de Mayo* en vont réclamer du travail sous le palais présidentiel ; Roca, suite à ces troubles, promulgue la « loi de résidence », permettant d'expulser les étrangers « indésirables » considérés comme perturbateurs de l'ordre public. Bernard : 1997 : 226-227. Les militants ouvriers sont définitivement assimilés à l'immigration et considérés par les dirigeants comme la « classe dangereuse » Bernard : 1997 : 227.

parle des « résidus » de l'immigration mal maîtrisée<sup>1079</sup>. La hausse de la criminalité est également imputée aux nombreux « oisifs » (*desocupados*, autrement dit les chômeurs). Enfin, les experts invoquent plus généralement l'immoralité grandissante dans les classes populaires<sup>1080</sup>. L'alcoolisme est un des grands dangers qui menace les ouvriers, et l'alcool est érigé en « sujet de société »<sup>1081</sup>. Tout est lié dans ce système d'analyse médico-social. « Dans la boisson, explique Sandra Gayol, confluaient et s'entremêlaient le problème de l'ordre public, l'oisiveté [le vagabondage] et la dangerosité des pauvres, la transformation de leurs us et coutumes, et la maladie »<sup>1082</sup>. L'alcoolisme est à l'origine des comportements déviants comme les « désordres », « tapages », « obscénités », qui sont des délits. Pourtant les statistiques avancées par Gayol montrent que l'alcoolisme n'a jamais été un problème social ou médical dans la ville de Buenos Aires<sup>1083</sup>.

Les délinquants sont donc confusément les immigrés, les exclus, les prolétaires, les oisifs, les alcooliques, les prostituées, les vagabonds, les misérables. D'après Mercedes G. Ferrari, la police assimile systématiquement les voleurs professionnels aux classes populaires urbaines et surtout aux ouvriers, aux marins et aux cochers<sup>1084</sup>. La particularité de Buenos Aires par rapport à Lisbonne est de confondre, non seulement « classes laborieuses » et « classes dangereuses », mais aussi « classes dangereuses » et immigrés, surtout les immigrés italiens, les plus nombreux.

La typologie des « nouveaux criminels », des prostituées et plus généralement du monde de la « mauvaise vie » que les experts du crime élaborent à partir des années 1860 et qui se systématisent à partir de 1880, fait apparaître des figures « types », des profils de

---

Voir aussi Scobie : 1977 : 178. En 1906 les habitants des *conventillos* de La Boca, San Telmo et Balvanera organisent une grève des loyers, qui s'étend à tous les *conventillos* du centre à Palermo. La police réprime violemment les manifestants et un homme meurt dans une fusillade. D'après Bernard, 15000 personnes accompagnent le corbillard. Bernard : 1997 : 217.

<sup>1079</sup> Caimari : 2009 : 78. Sandra Gayol mentionne elle aussi que l'idée devient courante dans l'opinion que l'immigration amène de mauvais sujets et des criminels puisqu'elle fait l'objet d'une plus grande répression par la police. Gayol : 2007 : 65.

<sup>1080</sup> Caimari : 2009 : 32.

<sup>1081</sup> Gayol : 2007 : 62. Sur la législation concernant les cafés et le maintien de l'ordre public, et les représentations du monde ouvrier et des « classes vicieuses » qu'elle révèle, voir Gayol : 2007 : 59-62.

<sup>1082</sup> « *En la bebida confluían y se entremezclaban el problema del orden público, la vagancia y la peligrosidad de los pobres, la reforma de sus hábitos y costumbres, y la enfermedad* ». Gayol : 2007 : 62-63.

<sup>1083</sup> *Ibid.* Gayol se réfère à Beatriz Celina Ruibal, *Ideología del control social : Buenos Aires 1880-1920*, 1993.

<sup>1084</sup> Mercedes García Ferrari, « "Saber policial". Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1880-1887 », dans Rogers : 2009 : 7. Signalons que le document intégral est disponible au téléchargement sur internet.

délinquants. Ces profils sont intéressants car ils sont repris par les écrivains de l'époque, qui en font des personnages « types », personnages qui reviennent ensuite habiter les écrits des experts et des journalistes dans une permanente circulation des discours. Les experts du crime définissent la *mala vida* et ses acteurs et constituent ainsi la matière première de l'imaginaire des bas-fonds.

Sans prétendre proposer un horizon exhaustif des discours administratifs sur la « mauvaise vie », il est significatif que des termes clé de la représentation des bas-fonds, comme *mala vida*, *compadrito*, *bajos fondos* et tout un vocabulaire et un style ont été fixés par les discours légitimes des experts. Deux livres écrits par des policiers sont exemplaires de la circulation des discours entre administration, culture savante et culture populaire et de la fictionnalisation des discours savants sur la criminalité. Ils montrent comment un savoir systématique sur le crime a été établi à cette période. Il est significatif que la police désigne certains malfaiteurs par le terme *lunfardo*, qui désigne également l'argot des criminels. Alberto Dellepiane fait paraître le premier dictionnaire consacré à ce langage, *El Idioma del delito* (1894), « contribution à l'étude de la psychologie criminelle » et qui, comme celui de la *Langue Verte* de Delvau (1866) servira de répertoire aux écrivains réalistes<sup>1085</sup>.

#### ▪ **La Galerie des voleurs de la capitale (1887) : portraits de délinquants**

José S. Álvarez, né à Entre Ríos en 1858, s'installe à Buenos Aires en 1880 et entame une carrière de journaliste. Il se fait connaître sous le pseudonyme *Fray Mocho* pour ses « peintures de mœurs » (*costumbrismo*)<sup>1086</sup>, chroniques satiriques et pittoresques sur la vie quotidienne de Buenos Aires<sup>1087</sup>. En 1886 il est nommé commissaire d'enquête et chargé de réaliser l'importante *Galerie des voleurs de la Capitale*<sup>1088</sup>, premier ouvrage qui applique les

---

<sup>1085</sup> Caimari : 2009 : 76.

<sup>1086</sup> Nous traduirons toujours *costumbrismo* par « peinture de mœurs ».

<sup>1087</sup> Il écrit beaucoup sur les classes populaires et les faubourgs, dans un style réaliste qui consiste notamment à imiter les différents langages des habitants de la ville. Borges l'a nommé « la voix écrite du quotidien parlé des faubourgs », « *a voz escrita de la cotidianidad conversada del arrabal* ». Jorge Luis Borges au sujet de José S. Álvarez alias *Fray Mocho*. Dans Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires : Ed. Seix Barral, 1993, p. 24. Il travaille comme rédacteur dans divers journaux (*El Nacional*, *La Pampa*, *La Patria Argentina*, *La Nación*) puis co-dirige de 1898 à sa mort en 1903 l'hebdomadaire illustré *Caras y Caretas*.

<sup>1088</sup> José S. Álvarez, *Galería de ladrones de la capital (1880-1887)*, Buenos Aires : Imprenta del Departamento de Policía de la Capital, 1887. En 1896 il publie ses mémoires, *Memorias de un Vigilante*, où il raconte comment le jeune provincial est devenu journaliste puis sergent de police, et où il décrit le monde du délit à travers des anecdotes cocasses.

techniques de la police moderne<sup>1089</sup>. Deux cent portraits de suspects y sont publiés, comprenant une photographie, des informations et un commentaire de l'auteur. Les classifications qu'il établit serviront de modèle pour les services de police, mais aussi pour les journalistes et les écrivains. L'agent Álvarez établit les types qu'il réutilise ensuite en tant que « Fray Mocho », l'écrivain-journaliste, dans ses feuilletons et chroniques à succès. Si le fichage des délinquants est une pratique commune de la police, une des nouveautés apportées concerne les informations données en tête de fiche afin de classer le suspect : à partir de 1880 le nombre d'années de résidence dans le pays entre en ligne de compte, ce qui témoigne du lien qui est fait entre immigration et criminalité. En introduction de son enquête, José Álvarez garantit que la galerie de portraits est

le seul fil que [la Police] détient pour se guider dans le labyrinthe de notre bas-fond social (...) [afin de] rendre visible, à travers les sujets connus de la police, les réseaux occultes du bas-fond portègne<sup>1090</sup>.

Ces formules du policier montrent un des enjeux de la « galerie » : ordonner un écheveau souterrain et mettre à jour les protagonistes de ce réseau criminel. Álvarez se focalise en effet beaucoup sur les relations sociales entretenues dans ce qu'il appelle les « bas-fonds ». Il distingue les petits délinquants des vrais criminels. Les premiers sont des *quincenarios*, des sujets connus des services (*ladrones conocidos*), régulièrement arrêtés et souvent libérés par manque de preuves pour des petits délits – vol à la tire, ivresse publique, désordres – et qui n'ont pour la plupart jamais commis de crime. Ils appartiennent aux basses classes urbaines qui augmentent de façon spectaculaire du fait de l'immigration et sur lesquelles la police concentre sa vigilance à partir des années 1870-1880<sup>1091</sup>. C'est la relation de « complicité » de ces « petites frappes » avec les vrais criminels, eux invisibles, inconnus des services de police, qu'Álvarez cherche à reconstituer afin d'établir la « chaîne » des relations sociales dans le « monde » du crime<sup>1092</sup>. Le but en les répertoriant est de remonter à la « pègre » organisée et dangereuse. Ceux qui apparaissent dans la galerie ne sont donc pas les grands criminels, mais ils font le crime au quotidien : on voit comment est construite la perception de « classes

---

<sup>1089</sup> Photographies des suspects, typologies, technoclectes. Sur ce livre, ses enjeux, et sur les techniques innovantes employées, nous renvoyons à Caimari : 2009 : 83 qui l'aborde sous le signe de la « volonté de contrôle » de l'administration, mais aussi aux trois articles publiés dans Rogers : 2009 qui contient des extraits entiers du livre.

<sup>1090</sup> « El único hilo que [la Policía] tiene para guiarse en el laberinto de nuestro bajo fondo social (...) [para] visibilizar, a través de aquellos sujetos que la policía conoce, las redes ocultas del bajo fondo porteño ». Álvarez : 1887 : 4, cité dans Ferrari : 2009 : 11-13.

<sup>1091</sup> García Ferrari : 2009 : 8.

<sup>1092</sup> Caimari : 2009 : 83.

dangereuses », les suspects sont des prolétaires dont les occupations sont douteuses, qui sont alcooliques (*bebedores*), querelleurs (*pendencieros*), parfois violents, fréquentent des prostituées, et sont les complices des criminels. Cette archive du crime délivre une conception de la délinquance en termes de « réseau », mais il est composé de fiches, de portraits robots, élaborant une série de portraits d'individus particuliers. Une double dynamique est à l'oeuvre dans cette *Galerie* : la « physionomie propre »<sup>1093</sup> de chaque individu dangereux est détachée, avec son visage, ses signes distinctifs, sa personnalité, qui en font un individu criminel ; et l'image d'un réseau occulte, d'un monde souterrain organisé avec ses hiérarchies propres et ses règles, monde où le visible et l'invisible communiquent par la connivence entre prolétaires déviants et criminels. La fiche comprend, étalée sur une ou deux pages, la photo, le numéro, puis le nom et le(s) surnom(s) du suspect, les délits commis, puis une brève description de la personne.

Dans les portraits, les individus ont en commun un caractère vicieux et une vie dissolue<sup>1094</sup>. L'espace du faubourg (*suburbio*) revient régulièrement comme milieu d'origine et comme terrain des délits, ainsi qu'un « langage obscène ». Les « obscénités » sont d'ailleurs l'objet de condamnations juridiques, étant un délit quand elles sont proférées dans un lieu public, et apparaissent donc dans la liste des motifs d'arrestation. Beaucoup sont déclarés fréquenter les maisons closes, parfois « de la pire espèce ». Là aussi le milieu est réglé : les voyous argentins vont dans celles où les femmes sont natives (*criollas*), les autres fréquentent leurs homologues féminines (Noires, Italiennes, Françaises, etc). Il y a de l'ordre dans le désordre. Ces malfaiteurs sont tous corrompus, quelques-uns sont répertoriés comme « inoffensifs », « savants » et de « vie réglée » mais n'en sont pas moins considérés comme dangereux<sup>1095</sup>. Parmi les métiers répertoriés, cocher est le métier suspect par excellence, car

---

<sup>1093</sup> Expression d'Álvarez dans *Memorias de un vigilante*, cité par Caimari : 2009 : 177. Dans ses mémoires l'auteur va plus loin dans la fictionnalisation des bas-fonds, parlant des « cloaques » de Buenos Aires, de cafés « malfamés », de « misérables exilés d'un monde supérieur », où l'on retrouve la métaphore habituelle d'un alter-monde, ici « supérieur », inversant curieusement l'axiologie habituelle. *Ibid.*

<sup>1094</sup> Les éléments qui reviennent de façon récurrente pour qualifier ces délinquants et leur mode de vie sont les suivants : « mauvaise vie », « mauvais sujet », « voyou » (*compadrito*), « vicieux », « audacieux », « effronté », « sans scrupules », « inculte et grossier », menant une « vie désordonnée » ou « dissipée » ou encore « déréglée », « hypocrite », « oisif », « vagabond » (*vago*), « dangereux », « alcoolique », « très alcoolique », « violent », « dédié au jeu », « habitué des maisons de tolérance » et « des bistrots », « fort », « audacieux », « plein d'aplomb ». Deux d'entre eux sont « phtisiques », un « rhumatique » et un « pédéraste ». Álvarez : 1887.

<sup>1095</sup> Cette armée des escarpes (*rateros*), des escrocs de moindre importance (*estafadores*), qui servent d'espions et d'intermédiaires, sont « malhabiles » (*torpes*) mais sans vergogne, plus téméraires que malins, tandis que les grands criminels qu'ils servent, la vraie cible, sont habiles, organisés, ont un sens de l'honneur, et sont réellement dangereux, sorte de doubles inversés de la police. Voir Ferrari : 2009 : 11. On retrouvera cette hiérarchie dans les fictions des bas-fonds, où le chef puissant, viril, vertueux, s'oppose au petit caïd vicieux, violent, sans vergogne, omniprésent dans la ville. Pour Sandra M. Szir, les délinquants de cette galerie sont

les hommes travaillent de nuit et passent de longues heures, parfois rassemblés dans la rue, à attendre des clients<sup>1096</sup>. Ils sont soupçonnés de servir d'espions aux voleurs<sup>1097</sup>. L'autre métier qui revient est marin, et plusieurs oisifs (*vagos*), c'est-à-dire sans métier déclaré, ceux-là étant classés du côté des criminels « professionnels », vivant du vol, par opposition aux ouvriers délinquants. Un des suspects dangereux d'âge mûr est déclaré « mendiant ». Nombreux sont déclarés analphabètes et célibataires, ce qui les rend suspects dans une société fondée sur la famille<sup>1098</sup>. Plusieurs ont des signes distinctifs comme des cicatrices et des tatouages, détail qui fera fortune dans l'imagerie criminelle<sup>1099</sup>.

---

construits en anti-héros, « face inversée de la célébrité positive des héros de la patrie », représentations stéréotypées de l'Autre présumant un « nous » opposé à un « eux », mettant à part un ensemble constitué d'ouvriers, de malades mentaux et de criminels. Sandra M. Szir : 2009 : 20. Elle cite Peter Burke et fait référence à la *Galería de Celebridades Argentinas* parue en 1857-1858 qui dresse le portrait de célébrités de la vie publique. Les délits les plus fréquents sont les vols (à l'étalage, larcins, cambriolages, à la tire), l'ébriété, les « désordres », les blessures corporelles, les « obscénités » et le « vagabondage ». Les nationalités se partagent entre Argentins (distingués en Blancs, Noirs et Métisses) et étrangers (Espagnols, Italiens et Français en tête) ayant souvent résidé de nombreuses années en Argentine, souvent entre dix et vingt ans. Il est intéressant de noter que le voleur « type » est un étranger. (L'Argentine ne reconnaît que le droit du sol.) Le tango de la Vieille Garde va opérer un déplacement important dans cette représentation car le *compadrito tanguero* type sera un *criollo*.

<sup>1096</sup> Caimari ajoute au cliché des longues heures d'attente des cochers servant à échanger des informations, un autre cliché, celui de fêtes nocturnes improvisées dans les rues pour couper les longues heures d'attente, fêtes lors desquelles, dit-elle, l'on danse le tango. Ici, Caimari plaque un lieu commun anachronique, car dans les discours des années 1870 à 1890 sur les bas-fonds et le crime, le « tango », comme on le verra, n'apparaît jamais ; sa référence implicite est Adolpho Batiz qui ne mentionne jamais le tango comme nous l'avons vu.

<sup>1097</sup> Exemple d'une catégorie de travailleurs dont le métier est considéré comme suspect et qui du fait même de son activité est assimilée à la classe dangereuse. D'après Caimari, en 1899 police et journalistes se proposent de dresser le portrait de tous les cochers de Buenos Aires, afin de combattre encore plus efficacement les vols, mais des journaux comme *La Vanguardia* dénoncent cette idée et les cochers eux-mêmes organisent une grève amplement couverte par la presse. Caimari : 2009 : 85.

<sup>1098</sup> Sur la relation entre Nation et famille, la définition des valeurs de la société bourgeoise et de ceux qui n'y correspondent pas, voir Donna J. Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1991.

<sup>1099</sup> Voici le résumé de quelques « profils » particulièrement révélateurs de la représentation des éléments dangereux : Juan Teran, un argentin de 26 ans, célibataire ; 12 arrestations dont 6 pour « désordres », mais aussi vagabondage et vol à la tire (*vago* et *ratero*), vols avec violence ; s'est réfugié dans la campagne de Buenos Aires ; toujours accompagné de natifs (*criollos*) dans ses opérations ; plusieurs séjours à la prison de la *Penitenciaría* ; cocher de métier ; « homme désordonné et vicieux » ; cicatrice à la main. Gregorio Las Heras, dit *El Petizo* (« le Petit »), Espagnol, quatorze ans de résidence ; arrêté trente et une fois en huit ans, toujours pour des délits mineurs (sauf une fois pour « lésions corporelles ») : vols, désordres, ébriété, paroles obscènes ; mort en 1883 dans la *Penitenciaría de Las Heras* à 26 ans. « C'est un voyou (*compadrito*) qui n'a pas d'autre occupation que de fréquenter les bistrotts. C'est le type même de l'oisif. » (*Es compadrito y no se ocupa en nada mas que en frecuentar cafetines. Es el tipo caracterizado del vago.*) Cité dans dans Geraldine Rogers (ed.) : 2009 : 10. C'est l'exemple type du *compadrito*, sa photo le montre avec un foulard noué autour du cou. Antonio Suarez, Argentin, noir, célibataire, analphabète, quatre arrestations pour vol ; téméraire et violent ; une cicatrice sur le front. « C'est un voleur audacieux et un homme de très mauvaise condition » ; « le théâtre de ses exploits est le faubourg et c'est donc un homme inculte et grossier. Il boit beaucoup » (« *Es ladron audaz y hombre de muy malas condiciones.* » « *El teatro de sus hazañas han sido los suburbios pues es hombre inculto y grosero. Es muy bebedor.* »). José Diaz Velez, Argentin métisse (*pardo*), boiteux de la jambe gauche, sait lire. « C'est un coquin qui a grandi à Plaza del Temple, se chargeant des commissions des voleurs, des ruffians et des prostituées. C'est une escarpe (*ratero*) qui manque de compétence pour faire mieux. Il boit beaucoup et quand il

## ▪ La délinquance portègne racontée par un policier : rives et dérives

*Buenos Aires, La Rive et les Bordels en 1880* du commissaire Adolfo Batiz<sup>1100</sup>, publié en 1908, est un panorama de la délinquance en 1880 qui fait aussi office de « mémoires » du policier. Nous avons déjà évoqué cet ouvrage en tant qu'« archive » sur les marges au chapitre 2. D'Álvarez à Batiz nous passons des individus typiques – des « physionomies » – aux types.

La majeure partie de l'ouvrage est consacrée à différents types des « bas-fonds » portègnes. A chacun est dédié un chapitre donnant à l'ouvrage la forme d'une série de « caractères », dont le fil conducteur, tout aussi classique, est la déambulation du narrateur. Batiz n'approfondit pas, il énumère des types auxquels il attache une série de stéréotypes. Il commence par « Le Vagabond » (*El Atorrante*), catégorie encore mal connue en 1885 d'après Batiz<sup>1101</sup>. C'est une classe d'individus « oisifs, qui ne travaillent pas, par manque d'habitude, et dans leur abattement moral en viennent à dormir sur la voie publique ». « Disséminés dans la ville, ils pullulent à l'infini »<sup>1102</sup>. Puis il passe à la Pègre (*Rata Carcelera*<sup>1103</sup>), mais dédie plus généralement ce chapitre au monde nocturne du « vice », des « esclaves blanches », qui « pullulent » sur la Place du Temple, un quartier livré à la prostitution et où se trouve le « fameux » café Cassoulet, un débit de boisson qui fait salle de billard et vend des viandes froides<sup>1104</sup>. Ce « genre d'établissement » est le « refuge des noctambules », des « oisifs » (*vagos*), des « malfaiteurs » (*gente maleante*) et des voyous, mais aussi de certains fils de bonne famille qui fréquentent les bordels, et de la putain effrontée (*china compadrona*), dont il dresse un portrait pittoresque : « bien poudrée, grassouillette », capable d'affronter n'importe quel homme qui lui ferait une plaisanterie, elle va « sans le couteau à la jarretière » qui la gênerait pour ranger sa paie<sup>1105</sup> et n'hésite pas à injurier les passants irrespectueux<sup>1106</sup>.

---

boit il devient fou. Comme espion pour les voleurs il est inégalable, car il est peureux (*asusto*). Il est capable de rendre service à la police s'il est payé. » Cités dans dans Geraldine Rogers (ed.) : 2009, p. 39-81.

<sup>1100</sup> Adolpho Batiz, *Buenos Aires, la Ribera y los Prostibulos en 1880. Contribución a los estudios sociales*, Buenos Aires : Aga Taura, [1908] 1966.

<sup>1101</sup> Batiz : 1966 : 31.

<sup>1102</sup> Batiz : 1905 : 31. Il déclare que ces *atorrantes*, malgré leur oisiveté et leur pauvreté, sont « inoffensifs », « totalement coupés de l'idée du délit », idée que contredit Álvarez et que Batiz contredit lui-même par ailleurs.

<sup>1103</sup> *Rata carcelera* : Nom donné aux criminels professionnels et récidivistes, distingués des *quincenarios*, les voyous, les petites frappes, ceux qui sont souvent retenus au commissariat puis libérés faute de preuves. Il fait plus loin des premiers un équivalent des *lunfardos*, les escarpes. Batiz : 1966 : 43.

<sup>1104</sup> Batiz : 1966 : 41.

<sup>1105</sup> Les *latas*, jetons ou bons que les clients donnent aux prostituées et aux danseuses en rétribution des « tours » (passes ou danse) et contre lesquels elles sont payées par le ou la tenancier(e).

Le chapitre suivant est consacré aux « Voyous » (*Los Compadritos*), catégorie qui appartient aussi au monde nocturne des bas-fonds et se réunit dans les mêmes lieux<sup>1107</sup>. D'Álvarez à Batiz le terme *compadrito* est ainsi passé d'attribut à catégorie à part entière. Ce sont les « sujets faubouriens » (*sujetos orilleros*) par excellence, ils ne sont ni criminels ni proxénètes, ce sont des travailleurs dévoyés qui fréquentent les bordels faubouriens<sup>1108</sup>. Plus loin il consacre un nouveau chapitre, petite vignette concise, au *Compadrito*,

un type [] sans antécédents judiciaires, qui s'habille par caprice de façon exagérée, bottine à talons hauts et fin chapeau *chambergo*<sup>1109</sup>, il a généralement une mimique particulière ou simulée, qu'il utilise pour se faire remarquer ; il porte un foulard en soie autour du cou, avec ou sans chemise en dessous, il pratique le bon mot avec des expressions nationales, il vit dans les faubourgs, d'où il tient aussi le nom d'*orillero* ; c'est là le *compadrito*, à la peau sombre, ni noir ni blanc. Il n'appartient ni à la bourgeoisie argentée, ni au monde des délinquants et des proxénètes ; il constitue un type spécial qui désigne un grade spécial. Il est généralement inoffensif et travaille<sup>1110</sup>.

Il cite en exemple Nemesio Menéndez, un des cochers avec lesquels il a partagé cette fête improvisée en plein air. Il est justement surnommé « le *Compadrito* », et plus tard, passe *quincenario* (petit délinquant)<sup>1111</sup>. Il s'est illustré lors de cette fête grâce à ses figures et son éloquence dans les bons mots *criollos*<sup>1112</sup>. Comme pour l'*atorrante*, Batiz représente tantôt le *compadrito* en travailleur inoffensif, tantôt en petit délinquant récidiviste et sans métier fixe.

Sa déambulation dans les « bas-fonds » de la ville le ramène tout naturellement de la pègre à la prostitution :

Au retour, nous passons par la rue Paraguay ou par Córdoba (...), inondées en temps de pluies (...). Sur [Maipú] et [Paraguay] commençait la zone destinée aux bordels, les bordels humbles des *chinas criollas* de race pure, de type indien, logées seules ou à deux par maison, sans orgue

---

<sup>1106</sup> Batiz : 1966 : 41. Il cite les insultes *carajo* et *puta que te parió* qu'on retrouve dans la chanson populaire et au théâtre.

<sup>1107</sup> Batiz : 1966 : 43.

<sup>1108</sup> *Ibid.* Batiz sous-entend-il que les *compadritos* fréquentent les bordels des faubourgs plutôt que ceux du centre, cosmopolites, ou qu'ils sont des hommes des faubourgs plutôt que des bordels ? Nous n'avons su trancher.

<sup>1109</sup> Le *chambergo*, chapeau à large bord de la famille des *sombreros*.

<sup>1110</sup> « *Un tipo como el de Nemesio Menéndez, sin antecedentes policiales, que viste a capricho y modas exageradas, con un botín de tacón alto y fino chambergo, generalmente con algún gesto particular o simulado, con el cual quiere hacerse notable ; lleva pañuelo de seda al cuello, tenga o no camisa, que tiene dichos y modismos nacionales, habita en los suburbios, de donde toma también el nombre orillero ; éste es el compadrito, de color oscuro que no es ni negro ni blanco. El compadrito no está ni con la burguesía social de dinero ni con el mundo lunfardo y canfinflero ; forma un tipo especial que designa un grado especial. Es, en general, inofensivo y trabaja.* » Batiz : 1966 : 93.

<sup>1111</sup> « *Nemesio Menéndez el Compadrito, que dio que hacer luego como quincenario* ». Batiz : 1966 : 49.

<sup>1112</sup> « *fiesta callejera, en la cual Nemesio hizo derroche de elocuencia y oportunidad, con posturas y dichos criollos.* » Batiz : 1966 : 50.



criard comme dans les maisons des ruffians napolitains, ces types de *chinas* rondelettes s'asseyaient sur le trottoir en fumant du tabac de Tucumán [province argentine]<sup>1113</sup>.

Ainsi, la prostitution italienne est distinguée de la prostitution locale, *criolla*, celle des *chinas*, les prostituées « natives » (qui sont généralement des Indiennes et des Noires). Il témoigne d'une bienveillance pour les « natives » qui, ajoutée à sa description du bas-fond italien, montre le lien qu'il effectue entre délinquance et immigration récente<sup>1114</sup>. Les Espagnols et les Italiens apparaissent comme les principaux acteurs des « classes dangereuses » traquées par la police.

Les prostituées que fréquentent les *compadritos* sont Loreto « la métisse », une « commère »<sup>1115</sup>, « bagarreuse et tapageuse », Enriqueta « la con »<sup>1116</sup>, une autre putain téméraire, de celles qui ont donné du travail au commissariat, qui savent se défendre contre les malfaiteurs en jetant des verres et des bouteilles, et Refucilo « la métisse », qui, « pure commère et voyoute », « dansait seule »<sup>1117</sup>. Elles sont le double féminin des délinquants : elles portent un surnom, sont téméraires ou violentes, ont à faire avec la police. C'est la *compadrita*, la « voyoute », *compadrito* décliné au féminin. Comme Álvarez avant lui, Batiz établit une connivence étroite entre voyous et prostituées dans la société des bas-fonds. La dernière est présentée comme une danseuse indomptable, rebelle, qui danse seule, image de la femme insoumise<sup>1118</sup> qui crée une association étroite entre voyous, prostitution et danse. Il oppose par ailleurs les « esclaves » (*esclavas*), les prostituées européennes, aux « naturelles » (*naturales*). Certaines de ces étrangères<sup>1119</sup> sont logées dans des maisons luxueuses, avec des

---

<sup>1113</sup> « Al regresar subíamos por la calle Paraguay o por la de Córdoba, ambas, al llegar a Maipú, eran de veredas altas, se inundaban en tiempos de lluvias y existían dos puentes movedizos en ambos lados de la conjunción de esas dos calles con la de Maipú, comenzando en ésta y la primera de las nombradas la manzana destinada a prostíbulos, los humildes prostíbulos de las *chinas* criollas de pura raza, tipo indiano, habitando solamente una o dos en cada casa, sin órgano chillón como las casas del rufián napolitano, algunos tipos de *chinas* regordetonas se sentaban en la vereda a fumar un puro de tabaco tucumano. » Batiz : 1905 : 29.

<sup>1114</sup> Voir Batiz : 1966 : 26.

<sup>1115</sup> La *comadre*, type de la « commère », la femme du peuple bagarreuse et fière. Voir *supra* et lexique.

<sup>1116</sup> *Conchuda*, américanisme familier, qui dénote aussi les deux sens de « con ».

<sup>1117</sup> « La parda Loreto, una china comadrona, de las del género al que nos hemos referido, peleadora y bochinchera » ; « Enriqueta la Conchuda, otra de las *chinas*, que tenían fama de valientes, las que dieron algún trabajo a la Comisaría 3ª en algunas ocasiones, que se defendieron de la gente maleante, tirando vasos y botellas » ; « la parda Refucilo, que de puro comadrona y *compadrita* bailaba sola ». Batiz : 1966 : 43-45.

<sup>1118</sup> Notons que ce détail pittoresque est invraisemblable dans ce contexte. Il s'agirait plutôt d'une représentation stéréotypée par laquelle le commissaire réintroduit dans l'alter-monde des bas-fonds le système de valeurs de la société bourgeoise pour faire de cette prostituée l'image de la transgression à l'intérieur du monde de la transgression : en effet, Refucilo devient parmi les prostituées la femme « libre » qui refuse la règle du couple vénal et dansant.

<sup>1119</sup> Polonaises, hongroises, australiennes, françaises, allemandes, belges, turques, égyptiennes, suédoises, perses, anglaises, russes. Batiz : 1966 : 44.

pianos et des belles chambres, dont le « confort » permet de recevoir des hommes riches. Nous retrouvons en partie la hiérarchie établie par le médecin Santos Cruz à Lisbonne distinguant des prostituées de « premier ordre » des prostituées des rues. Batiz fait coïncider les premières avec certains quartiers de la ville mais aussi avec un critère racial : en haut, les Européennes, logées dans des maisons opulentes en plein centre, esclaves de réseaux mafieux, fréquentées par des riches bourgeois ; ces maisons sont fréquentées par les *muchachos calaveras*, « qui jouissaient de certaines libertés »<sup>1120</sup>, des fils de bonne famille protégés par les autorités et qui, d'après Batiz, payent des amendes à la police pour pouvoir donner libre cours à leurs fêtes « tapageuses », lors desquelles ils font voler les tables, brisent les lustres et tirent des coups de pistolet au plafond. Au milieu, les Indiennes et les Noires, les *chinas* « natives », logées dans des petites chambres des quartiers populaires du centre et du port. En bas les Italiennes, dans les taudis des faubourgs, réservés aux immigrés. Les prostituées évoquées sont celles qu'il croise au gré de son trajet, la logique de la déambulation prime sur la description sociale. Enfin, quatrième catégorie de prostituée, la « Cocotte »<sup>1121</sup>, qui obtient un chapitre séparé, située « entre les basses classes qui se consacrent à la prostitution et l'aristocratie ou bourgeoisie qui s'y abaisse pour diverses causes ». C'est « un type spécial de *dames*, sans carnet ni *contrôle* »<sup>1122</sup>. Elle vit dans des hôtels et des chambres meublées, est éduquée, plus ou moins élégante, et on la voit quotidiennement dans les lieux publics comme les cafés et les théâtres. On retrouve ici la « fille entretenue » également décrite par Santos Cruz. Batiz consacre enfin un chapitre à « La Chanteuse »<sup>1123</sup>, où il mentionne rapidement des artistes françaises de café-concert et des chanteuses de cabaret.

Il en vient également au Proxénète (*El Canfinflero*), nom qui connote « honte » et « déshonneur »<sup>1124</sup>, type « fainéant » et « brutal ». Il ne travaille pas, vit aux dépens de la femme qu'il exploite, soit qu'il habite avec elle, et qu'elle fait le trottoir, soit qu'il la place en maison close et ramasse les *latas*<sup>1125</sup>.

---

<sup>1120</sup> « *Gozaban de algunas libertades* ». *Ibid.*

<sup>1121</sup> En Français dans le texte.

<sup>1122</sup> « *Entre la clase plebeya que se entrega a la prostitución y la aristocracia o burguesía que desciende a ella por distintas causas, se ha formado este tipo especial de damas, sin libreta ni control* [...]. Batiz : 1966 : 105.

<sup>1123</sup> En Français dans le texte.

<sup>1124</sup> Batiz : 1966 : 95.

<sup>1125</sup> À la fin de l'ouvrage, il insère un tableau de la prostitution, englobant « aristocratie », « bourgeoisie » et « plèbe ». Il érige la liste en deux colonnes des « agents » de la prostitution, hommes et femmes, dont le premier « type », à chaque fois, provient d'un roman : pour les femmes, les *brantominanas* (du roman *Las Damas Galantes*, « Les Dames Galantes » de Brantôme), les « adultères » – la femme adultère est glissée parmi les « agents » de la prostitution –, les « cocottes », « filles des rues » (*callejeras*), « consignées » (*de libreta*),

Un court chapitre est consacré au cadre lui-même, les « Bas-Fonds » :

Les bas-fonds de la prostitution sont les mêmes dans tous les pays et les races ; il s'agit de ceux qui vivent dans la misère et il est naturel et logique qu'ils n'offrent pas de variantes, vu que la misère est mère de tous les vices et dépressions de l'esprit et de l'intelligence. La misère en Italie est, en son essence, la même qu'à Paris<sup>1126</sup>.

Ce passage est intéressant dans la perspective qui guide ce travail : d'abord, on y trouve l'idée d'une universalité des bas-fonds, qui justifie, au passage, une approche comparatiste de ces représentations des bas-fonds. De plus, Batiz reprend les théories de la criminologie de son époque, en soutenant que la misère engendre le vice et la dépravation. Il confirme que les idées circulent entre L'Europe et l'Argentine. Il fait par ailleurs référence dans son texte à Dumas, Zola, Victor Hugo, et, plus loin, à Karl Marx et sa critique de la condition ouvrière, au « régime du capital » combattu par les marxistes et les socialistes de différents pays<sup>1127</sup>. Il fait donc lui-même le lien entre la pensée sociale Argentine et Européenne, et entre le discours d'un expert du crime et son imaginaire nourri de littérature réaliste et naturaliste. Il inclut l'Argentine dans l'Occident en comparant les bas-fonds de Buenos Aires à ceux de Paris et d'Italie, plutôt que ceux, plus attendus, de Montevideo ou de Río de Janeiro par exemple, conformément au lieu commun selon lequel l'Argentine de la Belle-Epoque est la Paris d'Amérique. La comparaison entre Lisbonne et Buenos Aires se doit d'être un triangle incluant Paris.

Pour finir, les bas-fonds de Batiz comprennent le « Gamin des Rues » (« *El Pillo* »), enfant vicieux, produit de la capitale, qui requiert l'attention des pouvoirs publics car il est potentiellement dangereux<sup>1128</sup>. Adolfo Batiz dresse le portrait d'un « monde » violent, où l'alcoolisme, les rixes et l'obscénité des hommes et des femmes sont courants, et glisse de la délinquance aux « bas-fonds », du crime à la prostitution.

---

« vagabondes » (*errabundas*). La liste se poursuit par des caractéristiques : « pornographie », « flagornerie » (*adulonería*), « hypocrisie ». Pour les hommes : le « type de Dumas-fils » (l'amant de la *Dame aux Camélias*), la « crapule » ou « profiteur » (*aprovechador*), le « marlou » (*canfinflero*), le « maquereau » (*alcahuete*), le « ruffian » (*rufián*), dont les caractéristiques sont : « oisiveté » (*holgazanería*), « pornographie », « hypocrisie », « pédéastie ». Ces attributs sont sensiblement identiques à ceux du *compadrito*. Suit un tableau énumérant des « moyens d'assainissement : le « ministère du travail », un « régime marxiste » – Adolfo Batiz est un des rares policiers à s'afficher marxiste dans ses mémoires –, l'« action du gouvernement », « l'égoïsme amoureux » (*egoísmo del amor*), autrement dit la monogamie, le « Code Civil », la « réforme de la législation », l'« instruction publique », la « protection de l'agriculture » et « de l'industrie ». Batiz : 1966 : 121.

<sup>1126</sup> « *Los bajos fondos de la prostitución son iguales en todos los países y razas ; tratándose de los que viven en la miseria es natural y lógico que no ofrezca variantes, dado que la miseria es madre de todos los vicios y depresiones del espíritu y la inteligencia. La miseria en Italia es, en su esencia, la misma que en Paris.* » Batiz : 1966 : 97.

<sup>1127</sup> Voir Batiz : 1966 : 111.

<sup>1128</sup> Batiz : 1966 : 119.

## **b. La prostitution, « auxiliaire du vice et du crime »**

Les années 1880 ont été retenues dans l'histoire argentine comme celles d'une augmentation considérable du nombre de prostituées. C'est la période de la fameuse « traite des blanches ». Comme le rappelle L. Caimari, la prostitution est légalisée en 1875, elle fonctionne jusqu'en 1936 dans un cadre réglementé et ne participe donc pas en soi à l'augmentation statistique des délits<sup>1129</sup>. Néanmoins, comme à Lisbonne, la prostitution est assimilée à des délits comme l'alcoolisme et les « désordres », et est perçue comme une cause de dégradation morale. Pour le criminologue Francisco De Veyga, elle est un « auxiliaire du vice et du crime »<sup>1130</sup>. Pour la police, comme nous l'avons constaté, également.

### ▪ **Marginalisation des prostituées**

Donna Guy dans son étude importante sur la prostitution à Buenos Aires, *Sex and Danger in Buenos Aires : Prostitution, Family, and Nation in Argentina*<sup>1131</sup> montre que la création à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de la nation argentine et d'une identité nationale, fondée sur une « communauté imaginaire », va de pair avec l'institution de la famille comme entité légitime, à travers le mariage. La nation et la famille traditionnelles sont définies contre ce qui les menace, la prostitution, échange vénal et polygame<sup>1132</sup>. La Constitution de 1853 pose les bases idéologiques et légales de ce modèle. Elle prescrit notamment le droit du sol. Les décrets rendus à partir de 1853 pour la réglementer excluent les prostituées de la société civile, en limitant leurs droits. Mais Donna Guy montre que cette exclusion est étendue à toutes les femmes qui travaillent et gagnent leur vie : les ouvrières sont stigmatisées car elles sortent du cadre qui leur est réservé en tant que femmes. Le code civil de 1871 définit la « femme vertueuse », qui a pour fonction de se marier et d'engendrer. Travailler hors du foyer et pour gagner un salaire en fait, elles aussi, des femmes « dangereuses » dont les droits sont restreints<sup>1133</sup>. « À travers les décrets sur la prostitution, les conseillers ne faisaient que clarifier

---

<sup>1129</sup> Caimari : 2009 : 30.

<sup>1130</sup> Formule du criminologue argentin De Veyga, cité par Caimari : 2009 : 30.

<sup>1131</sup> Guy : 1991.

<sup>1132</sup> La musique, la danse, la chanson ont joué un rôle dans cette construction d'une identité nationale, et le tango à partir de 1900 prend une place de premier plan en tant qu'invention locale, *criolla*. Nous y reviendrons.

<sup>1133</sup> Guy : 1991 : 3.

les paramètres de la famille et de la citoyenneté »<sup>1134</sup>. Guy défend que l'affirmation d'une classe moyenne forte et des valeurs bourgeoises doivent être mises en relation avec la volonté de contrôle de la prostitution et la création d'une nation « saine », se défendant contre des menaces sanitaires et sociales comme la syphilis, les orphelins, le célibat. La bourgeoisie définit donc des « marginaux » – Donna Guy utilise l'expression pour désigner ceux qui sont privés de droits civils – pour, en creux, définir une société idéale<sup>1135</sup>.

La question juridique est articulée à une question morale : les prostituées – et, par extension, les ouvrières – sont exclues de la société de droit, mais cette exclusion juridique est inséparable d'une stigmatisation morale et sociale. Les prostituées représentent un « mal » social. Comme à Lisbonne, l'argument de la marginalité première et naturelle des prostituées, qui les constitue en une espèce à part, avec une constitution physiologique (malade ou dégénérée) et un mode de vie différents, sert à justifier leur marginalisation matérielle et administrative. Elles entrent dans la catégorie des « classes vicieuses ». La prostitution est légalisée en 1875<sup>1136</sup>. Les maisons de tolérance doivent payer une matriculation<sup>1137</sup>. La régulation les contraint à se limiter à certains logements et certains quartiers de la ville, et soumet les femmes à des examens médicaux obligatoires. Les maisons closes du quartier central de Junin et Laval, visibles et connues du public, trop centrales, sont fermées en 1908 suite à un décret du gouvernement<sup>1138</sup>. La prostitution est progressivement repoussée en périphérie, bien que jusqu'en 1900 plusieurs quartiers de prostitution se maintiennent en plein centre de la ville. Un décret de 1903 préconise d'installer des vitres opaques afin de soustraire les femmes à la vue des citoyens circulant sur la voie publique. Sandra Gayol compare le réglementarisme de Buenos Aires avec celui de Paris tel que l'a analysé A. Corbin<sup>1139</sup>. La régulation des maisons de tolérance, prescrite par les hygiénistes argentins afin de contrôler ces « femmes dangereuses »<sup>1140</sup>, a pour corollaire une répression de la prostitution clandestine. Le système réglementariste repose sur les mêmes principes qu'à Paris ou

---

<sup>1134</sup> « *Through prostitution ordinances councilmen were merely clarifying the parameters of family and citizenship.* » *Ibid.*

<sup>1135</sup> « *The significance of marginal women to family and state is a critical issue often ignored in prostitution literature.* » *Ibid.*

<sup>1136</sup> Guy précise que les maisons de tolérance sont de ce fait des entreprises légales. Guy : 1991 : 8.

<sup>1137</sup> Gayol : 2007 : 70.

<sup>1138</sup> Sebrel : 2003.

<sup>1139</sup> Gayol : 2007 : 70. Elle reproduit le décret. La pertinence de la comparaison entre Buenos Aires et Lisbonne se trouve ici encore médiatisée par le modèle parisien commun.

<sup>1140</sup> Voir Guy : 1991, chapitres 2 et 3.

Lisbonne : surveillance et marginalisation de la prostitution, répression des comportements délictueux.

L'idéologie sur laquelle repose la marginalisation légale de la prostitution est répandue parmi les experts du crime, et auprès de l'opinion. C'est ce qu'indique la façon dont le commissaire Batiz, qui est aussi rédacteur d'un des plus importants journaux de l'époque, introduit son étude sur les bas-fonds de Buenos Aires, articulant loi et morale :

La conscience du sociologue l'intéresse à ce mal grave, perturbateur de l'ordre de la famille, appelé prostitution, et qui s'exerce en dépit de toutes les horreurs auxquelles l'agent est soumis, en dépit de la loi<sup>1141</sup>.

#### ▪ « Traite des blanches » et immigration féminine

Dès 1860, avec les premiers flux migratoires, le scandale de la « traite des blanches » éclate à travers le monde. Des réseaux de prostitution en provenance d'Europe sont accusés de kidnapper de très jeunes femmes dans leurs pays d'origines, de les maltraiter et de les contraindre à la prostitution une fois à Buenos Aires. La presse rapporte des affaires de filles kidnappées ou embarquées grâce à de fausses promesses de mariage et envoyées de force dans les bordels de Buenos Aires et de Montevideo. « Les rapports alarmants atteignent un niveau frénétique » d'après Guy. Le « Bulletin Continental » déclare en 1889 que 200 femmes allemandes et autrichiennes sont gardées contre leur gré par des maquereaux juifs polonais. L'expression d' « esclaves blanches » entre en usage pour les comparer à la situation des esclaves africains-américains<sup>1142</sup>. Ces nombreux scandales dégagent une image de la prostituée victime (*infeliz*) qui contraste avec celle de la prostituée vicieuse, et c'est le *cafishio*, le proxénète malhonnête et brutal, malfaiteur lié à des réseaux mafieux, qui devient le criminel coupable.

Donna Guy invite cependant à nuancer le tableau d'un grand réseau mafieux organisé. Ce sont surtout des cas ponctuels qui sont montés en « affaires » et qui font scandale dans les journaux européens et argentins<sup>1143</sup>. Guy revient aussi sur le terme d' « esclaves » et la rumeur de femmes asservies, brutalisées et enfermées. D'après ses recherches, une fois intégrées dans

---

<sup>1141</sup> « *La conciencia del sociólogo se preocupa de este mal grave, perturbador del orden de la familia, que se llama prostitución y que se ejerce a pesar de todos los horrores a que el agente se somete, a pesar de las preocupaciones de la ley.* » Batiz : 1966 : 113. Son tableau de la prostitution (cité plus haut) les rassemble dans la catégorie des perverses.

<sup>1142</sup> Guy : 1991 : 4. Sur le fantasme du rôle joué par les proxénètes juifs dans cet « esclavage », voir Guy : 1991.

<sup>1143</sup> Voir les exemples dans Guy : 1991.

la maison close, les recrues européennes subissent le même traitement que les « natives » : inspection médicale, surveillance par la gérante, arrestation par la police si leur comportement représente une offense publique. Elles entrent donc dans les mêmes circuits de surveillance et de protection, notamment contre la tutelle d'un maquereau unique. Mais c'est peut-être sous-estimer l'importance de la prostitution illégale. Donna Guy veut montrer que la majorité des prostituées européennes présentes dans le Rio de la Plata s'engagent dans la prostitution avant d'arriver dans le Nouveau Monde et sont conscientes de ce qui les attend au moment d'immigrer. La majorité d'entre elles vient d'Europe de l'Est, de France et d'Italie, elles sont issues de familles très pauvres, « marginalisées par la révolution industrielle » européenne<sup>1144</sup>. Elles quittent leur pays pour échapper à la misère ou à la persécution, et les grandes villes du Nouveau Monde apparaissent comme une chance d'y parvenir du fait de la grande quantité d'hommes qui y émigrent seuls. Guy aborde donc le phénomène des « Européennes » comme un cas d'immigration féminine volontaire causé par la pauvreté et l'exclusion, comparable à l'immigration des hommes. Ainsi entre 1870 et 1914 les prostituées européennes remplissent les bordels de Buenos Aires. Elles doivent s'enregistrer à la municipalité à leur arrivée pour pouvoir travailler légalement, et les chiffres présentés par Guy montrent que la majorité d'entre elles se soumet à cette réglementation et entre dans le cadre légal<sup>1145</sup>.

- **Maisons de tolérance, bordels clandestins, salles de danse et bals de *conventillos***

Il existe différents lieux de prostitution, notamment les maisons de tolérance légales et les bordels clandestins<sup>1146</sup>. Dans les maisons de tolérance, les pupilles sont surveillées par une gérante qui les rétribue contre la *lata*, pièce de métal que leur remettent les clients après l'acte sexuel. Un article de 1882 décrit une maison dans laquelle se trouvent jusqu'à 150 clients en même temps, obligeant les femmes à une activité intense et ininterrompue<sup>1147</sup>. Les témoignages mentionnent des femmes très sollicitées et un roulement continu des « passes ». Ces maisons sont réglementées et surveillées, il est notamment interdit d'y jouer de la

---

<sup>1144</sup> Guy : 1991 : 7.

<sup>1145</sup> Guy précise qu'elles représentent une minorité importante dans l'immigration féminine. Entre 1889 et 1901, 6413 prostituées sont enregistrées à Buenos Aires, dont 25 % d'Argentines, 19% de Russes, 13% d'Italiennes et 9% de Françaises. D'après Guy, ces chiffres indiquent aussi que les étrangères s'enregistrent plus souvent que les natives. Guy : 1991. Ces prostituées enregistrées sont appelées *prostitutas de libreta*, ce qui indique qu'elles sont liées à une maison réglementée et contrôlée par les autorités municipales.

<sup>1146</sup> Une analyse détaillée est faite dans Guy : 1991.

<sup>1147</sup> Voir Guy : 1991.

musique et d'y danser, de même que dans les cafés et tout lieu qui n'est pas agréé comme bal public. On voit là que la musique et la danse sont considérées comme une source de corruption. À partir des années 1870-1880, la police organise de mieux en mieux la surveillance et la répression, et plusieurs maisons doivent fermer pour « désordres » et non respect du règlement. L'organisation de bals clandestins est un motif régulièrement invoqué. De là naît le stéréotype de prostituées se livrant à des bals endiablés avec les maquereaux et les clients dans les bordels, fantasme lié à un rapprochement entre la prostitution et la danse dans l'imaginaire commun<sup>1148</sup>.

La police traque également la prostitution clandestine. Les bals publics, lieux de divertissement populaires nombreux et très fréquentés, sont des lieux privilégiés de surveillance. Les salles de danse (*academias*) et les bastringues (*peringundines*)<sup>1149</sup> sont en effet considérés comme des « lieux de damnation ouvrière », dont les bagarres et les comportements scandaleux sont régulièrement rapportés par la police. Dès le milieu du siècle la police renvoie une image de lieux violents, sources de scandales, que véhiculent à leur tour les faits divers<sup>1150</sup>. Ils sont fermement réglementés et régulièrement inspectés<sup>1151</sup>. Quand aux

---

<sup>1148</sup> Lamas & Binda : 1998 : 26-28.

<sup>1149</sup> Les « salles de danse » (*academias*) apparaissent à Buenos Aires et Montevideo mais aussi dans d'autres villes du Rio de la Plata dans les années 1830. Comme l'expliquent Lamas et Binda, le terme recouvre indifféremment dans un premier temps des écoles de danse et des salles de bal. Mais *academia* devient progressivement synonyme de bal public tandis que les écoles de danse se font appeler *escuelas de baile*. Les Noirs ouvrent des académies réservées aux gens de couleur, nombreuses au début du siècle, puis au fil des ans, plus de la moitié des bals publics passent aux mains d'Italiens. Un communiqué publié dans un journal en 1845 annonce une salle de bal (*casa de baile*) pour laquelle l'entrée est payante puis chaque danse tarifée. Lamas et Binda signalent qu'à partir de 1860 les « académies » ne sont plus mentionnées dans les rapports, et que le terme est supprimé des règlements à partir de 1881, qui ne parlent plus que de « salles de bals ». Ces dernières sont réduites à des bals du dimanche annexés à un café. « Académie » et « bastringue » deviennent synonymes dans le langage commun. Un journaliste de 1883 définit les « bals publics », « bals à jetons », *peringundines* et *academias* comme une seule et même chose : « *Los bailes públicos, entendamos, los que el vulgo llama peringundines, academias, bailes con lata.* » *La Tribuna Nacional*, 22-08-1883, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 34. Ces bals publics sont continuellement invoqués comme les lieux où le tango aurait été inventé entre 1870 et 1880, mais comme le montrent Lamas et Binda, aucun rapport de cette époque ne mentionne le « tango ». Comme le précisent les auteurs, il y est mentionné à partir des années 1890, en même temps que dans le reste de la ville.

<sup>1150</sup> Les rapports et faits divers épluchés par Lamas et Binda rendent compte de fréquents désordres au milieu du siècle, et ces lieux, considérés comme des lieux de concentration du vice, sont objets de fréquents « scandales » rapportés dans les faits divers. L'*Academia de Pardos y Morenos* (« Académie de Noirs et de Métisses ») de la rue *Parque* finit par fermer à cause des nombreux problèmes d'ébriété et de violences – un agent est blessé d'un coup de couteau au visage lors d'une altercation. Voir Lamas & Binda : 1998 : 15-17. Un rapport indique qu'en 1858, dans l'« académie » de la Noire Carmen González, un officier blesse un client à l'épée. Une enquête est ouverte, un musicien noir, Alejandro Vilela, professeur de piano, qui jouait ce soir-là dans la bastringue, est interrogé, mais assure n'avoir pas été surpris par le vacarme. Le rapport indique que des couteaux (*facón, cuchillo*) sont portés par plusieurs hommes. Le lieu comporte plusieurs pièces, un étage avec des lits, un patio. Rapport du 26-11-1858 cité dans Lamas & Binda : 1998 : 21-22. Certaines salles de danse sont fréquentées par des prostituées qui y racolent : Carmen Gómez envoie ses « pupilles » dans l'*Academia de Pardos y*



femmes qui fréquentent ces lieux, les rapports de police les représentent toutes comme des femmes de « mauvaise vie » et de « couteau à la jarretière ». Toute femme qui s'aventure hors de chez elle, surtout dans un bal, de nuit, et surtout si elle n'est pas mariée, est douteuse<sup>1152</sup>. Ainsi la présence de femmes dans les bals publics brouille la distinction entre lupanar et bal public<sup>1153</sup> : l'*academia* attire des femmes de « mauvaise réputation », qui boivent, dansent et s'opposent dans de fréquentes bagarres<sup>1154</sup>. Un rapport de police de 1846 au sujet des salles de bal ouvertes par des Italiens affirme déjà que « les femmes qui le fréquentent sont celles de la pire conduite, et en entraînent d'autres qui se corrompent dans ces lieux, pervertissant des filles de familles et des domestiques<sup>1155</sup> ». Le langage policier qui caractérise les « femmes de mauvaise » vie, fixé dès les années 1840-1850, est repris par l'administration, dans les feuilletons et dans les faits divers. Par exemple un fait divers de 1880 décrit avec cynisme le comportement des habitués d'une salle de danse de la rue *Lorea*. Une « nymphe », compagne

---

*Morenos*. Dans un rapport de 1857 un commissaire dit surveiller de près une de ces prostituées, Clotilde Lemos, femme « de mauvaise vie », ivrogne, « une de ces femmes de poignard à la jarretière ». « *Esta sujeta es una de las concurrentes a la Academia y una de las que precisamente tengo en vista, por su mala vida; tiene la cualidad de ser ebria y de aquellas de cuchillito en la liga.* » Cité par Lamas & Binda : 1998 : 17. Finalement Carmen Gómez ouvre sa propre « académie ». Le commissaire qui rapporte une altercation musclée entre cette dernière et une rivale qui lui reproche de voler sa clientèle, parle dès 1858 de « mauvaise vie ». *Ibid.* Un autre rapport raconte que *El Nani*, gérant d'une *academia* à *La Boca*, a fait durer son bal jusque tard dans la nuit et résisté à l'intervention de la police, insultée et encerclée par un groupe d'Italiens pour empêcher les agents d'arrêter le gérant. Des « émeutes contre l'autorité » de ce genre sont également fréquemment rapportées dans la presse dans les années 1860-1870. Lamas & Binda : 1998 : 18-19.

<sup>1151</sup> Les « débordements » observés incitent à les surveiller étroitement et les réglementer de plus en plus sévèrement dans le dernier tiers du siècle. La vente de boissons alcoolique y est interdite et des gardiens doivent être prévus à l'entrée. Une licence est nécessaire et peut être retirée par la police quand des délits ont lieu (présence d'individus « non respectables », ébriété, présence de prostituées, dépassement du couvre-feu). Voir Lamas & Binda : 1998 : 23 et 52-53.

<sup>1152</sup> Guy : 1991 et Gayol : 2007 ont souligné ce point. Voir Guy : 1991 : 39.

<sup>1153</sup> D'après Lamas & Binda : 1998 : 26.

<sup>1154</sup> « [Son] sitios de baile donde concurrían damas de dudosa reputación. (...) se bebía y danzaba, habiendo excessos de violencia. » Lamas & Binda : 1998 : 23. En 1864 une académie qui fait aussi office de café et auberge est menacée de fermeture pour des problèmes d'ivresse publique. La police préconise une séparation entre l'académie et le débit de boisson, et condamne ce lieu de « corruption morale » qui est, en plein centre (rue *Reconquista*) « très nuisible au voisinage » et constitue un mauvais exemple pour les fils de familles honnêtes, imposant « cris et orgies jusqu'au petit matin », « une infinité de gens ivres » et de « paroles obscènes ». Des chambres sont aménagées au-dessus de la salle de bal où les hommes ivres morts restent étalés jusqu'au matin. Les hommes sont de plus accompagnés de « femmes corrompues », cigarette à la bouche, enlacées. « *es completamente perjudicial al vecindario* », « *gritos y orgías hasta el amanecer* », « *infinidad de ebrios* », « *palabras obscenas* ». Rapports du 25-11-1867 et du 30-12-1867, cités par Lamas & Binda : 1998 : 23-25.

<sup>1155</sup> « *Las mujeres que allí concurren son las de peor conducta y éstas arrastran a otras que allí se corrompen, pervirtiéndose hijas de familia y domésticas.* » Rapport du 12-05-1845, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 15.

d'un « fanfaron », le « plus voyou (*compadre*) du bastringue », a blessé sa rivale d'un coup de couteau sorti de sous sa jupe<sup>1156</sup>.

Certains cafés – les *cafés de camareras*, ceux qu'en France on appelle les « cafés à serveuses montantes » – sont également la cible des craintes et de la surveillance de la police concernant la prostitution et les bals. Lamas et Binda, ici encore, déclarent vouloir mettre au clair les allusions très floues aux cafés malfamés et aux bals clandestins qui sont faites dans les histoires du tango et leurs descriptions stéréotypées de la « mauvaise vie » de Buenos Aires, et pointent en particulier les Bates « et leurs plagieurs ». En fait, les nombreux documents qu'ils citent montrent que ces représentations viennent des discours de la police, repris dans la presse. Le café est représenté par la police et dans les faits divers comme un lieu de dépravation, lieu privilégié pour les saisies de criminels. Les assassinats, rixes et autres débordements ont pour scène les débits de boisson. Ils réunissent les vagabonds, mendiants et prostituées<sup>1157</sup>, mais aussi les « mauvais sujets » ouvriers et des fils de bonne famille « encanaillés »<sup>1158</sup>. Les femmes, en partie responsables de ces désordres, y sont « en permanence surveillées et poursuivies »<sup>1159</sup>. Car seules des femmes « de mœurs légères » sont capables de fréquenter les cafés<sup>1160</sup>. Comme le montre D. Guy, prostituées et ouvrières sont là encore rassemblées dans la catégorie des dégénérées. La salle donnant sur la rue est un café banal, servi par des femmes, mais une salle intérieure héberge une salle de danse. Là aussi c'est l'orgue de barbarie qui anime le bal à moindre frais, parfois un trio de musiciens. Des danseuses sont employées par le patron pour servir de partenaires aux clients. Ces danseuses professionnelles sont très sollicitées, dansent tous les soirs et, d'après les témoignages, n'ont pas le droit de refuser une danse sous peine d'être congédiées. Un long article de *La Patria Argentina* de 1880 raconte avec détails un de ces bals interdits<sup>1161</sup> : les interdictions et amendes infligées par la municipalité aux bals publics ont engendré, d'après l'auteur, un

---

<sup>1156</sup> « Una mujer llamada Mercedes Rodríguez bailaba con un terne, que no hay más compadre en toda la Academia. Otra ninfa, de nombre Lucinda Reyes, estaba picada que el terne daba a Mercedes. (...) La Lucinda (...) sacó de entre la liga un cuchillito de media cuarta y... ¡zás ! más pronta que un relámpago, le pintó un mapa en la cara, a su odiada rival. » Fait divers paru dans *La Pampa*, 30-04-1880 cité dans Lamas & Binda : 1998 : 27.

<sup>1157</sup> Elle rappelle que la présence de femmes dans les cafés est indissociable pour la police (et dans la pensée de l'époque) de commerces sexuels illicites. Les femmes qui vont au café sont nécessairement des « femmes de mauvaise vie ». *Ibid.*

<sup>1158</sup> Gayol : 2007 : 65-67. Voir aussi le rapport de police qu'elle cite page 81.

<sup>1159</sup> « *permanentemente vigiladas y perseguidas* », Gayol : 2007 : 69.

<sup>1160</sup> Gayol : 2007 : 71-73.

<sup>1161</sup> Article du 27-09-1880, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 35-36.

système « fort original » pour donner des bals, « divertissements du vulgaire ». Les danseuses, des « malheureuses » (*infelices*), dansent toute la nuit sans repos, soir après soir. Les hommes en trop dansent entre eux. D'après cet article, c'est un des clients qui paie la *lata* (le jeton) équivalent d'un *peso* pour la danse qu'il demande. La salle est fermée, enfumée, chaude, bruyante. Les clients sont là pour danser. Il n'y a pas besoin d'aller dans un bordel pour trouver des danseuses<sup>1162</sup>. Un autre lieu de surveillance est le *conventillo*. Là aussi, la police traque les bals clandestins et la prostitution. Un rapport de police et un fait divers publié dans le journal *La Pampa* rapportent un bal organisé par un épicier en 1881 dans son magasin (*almacén*) attenant à un *conventillo* d'Italiens de la rue *Corrientes*. Après plusieurs demandes d'autorisation pour organiser un bal, et autant de refus des autorités, l'homme organise un bal clandestin dans une pièce de son échoppe et met en place un système d'alerte lui permettant d'être prévenu d'une éventuelle descente de la police<sup>1163</sup>. Un rapport de police décrit l'« enfer » des *conventillos*, des cafés et des bordels de la 5<sup>e</sup> section du centre de la ville en 1881 et assure que des bals clandestins sont organisés dans les cafés du quartier pour attirer les habitants des *conventillos*. Le rapport ajoute que les patrons sont par conséquent obligés d'accepter « tous les délits » commis et de tolérer des « désordres et immoralités en tous genres », ébriété, bagarres, langage obscène, peut-être quelques passes<sup>1164</sup>. Nous retrouvons le même principe de représentation qu'à Lisbonne au sujet des tavernes, où « toute la gamme des paroles obscènes » et des actes scandaleux sont autorisés par les patrons pour contenter les client(e)s.

Les fêtes populaires sont elles aussi perçues comme des lieux de divertissement ouvrier douteux et de concentration du vice, en particulier les *romerías*, des fêtes patronales à l'occasion desquelles sont organisées de grandes foires sous des chapiteaux (d'où le nom de *carpas* qui leur est parfois donné par synecdoque), d'abord dans le quartier de Recoleta, recevant le dimanche jusqu'à 40.000 personnes dispersées dans les parcs jusqu'à *Palermo*,

---

<sup>1162</sup> Lamas & Binda : 1998 : 36.

<sup>1163</sup> C'est le système de la *campana* connu dans le jargon du délit d'après Lamas & Binda : 1998 : 28. Les bals sont donnés le samedi, dimanche et jours de fête. La chose est découverte par un policier entré en civil. Le patron anime le bal avec un orgue de barbarie (*órgano*) recouvert d'un oreiller pour ne pas alerter la police. Chaque danse est facturée un *peso* par participant (appelés *compadritos* dans le rapport, nous y reviendrons). L'organisateur, découvert, est convoqué au commissariat, où, d'après le rapport, il se met à jurer et à frapper un agent. Il est détenu et dorénavant enregistré comme délinquant. En effet le rapport mentionne ses « données » : nom, nationalité, âge, métier, niveau d'alphabétisme, délit. En l'occurrence : Ambrosini Pompeyo, italien, 34 ans, commerçant, analphabète, outrage à agent de la force publique. C'est le système qu'utilise aussi Álvarez, voir ci-dessus. *La Pampa*, article du 03-08-1881, et rapport de police du 01-08-1881, cités dans Lamas & Binda : 1998 : 28 et 32.

<sup>1164</sup> Cité dans Lamas & Binda : 1998 : 48.

puis dans d'autres quartiers de la ville<sup>1165</sup>. Les articles de presse et les rapports de police dénoncent de nombreux « scandales » et « immoralités » causés par « certaines dames » qui s'y rendent, des fréquentes altercations et rixes entre hommes, des fêtes qui se terminent en « grandes orgies ». Un article de *La Pampa* en 1877 s'oppose à ces « célébrations bachanales » durant lesquelles « l'immense masse du peuple » s'adonne à la danse, à l'alcool, à la séduction et à des « excès en tous genres »<sup>1166</sup>. Le même article évoque le « spectacle honteux » (*espectáculo bochornoso*) de très jeunes filles embauchées pour danser sous les tentes jusqu'à une heure tardive, exténuées, qualifiées de « malheureuses » (« *desgraciadas* »). Mais le vrai problème semble énoncé en fin d'article : c'est la présence de fils de bonne famille, ivres et abandonnés à la « danse frénétique », mêlés à des « gens vicieux » et partageant les mêmes partenaires de danse<sup>1167</sup>. Lamas et Binda montrent que les journaux libéraux et cléricaux s'opposent sur la question des *romerías* par articles interposés : *La Pampa* dénonce des fêtes qui « dégénèrent » en « saturnales », tandis que *La Familia* se réjouit des ces « fêtes traditionnelles » en valorisant leur hédonisme<sup>1168</sup> et *La República* glorifie ces fêtes populaires « magnifiques », les groupes dansant au son des orgues, où cette année-là (en 1878) tout s'est bien déroulé sauf des « petits incidents sans importance », inévitables dans ce genre de fêtes<sup>1169</sup>. H. Lamas et E. Binda répertorient le vocabulaire qui sert à qualifier ces fêtes : « orgie » « immoralité » « bachanales » « barbarie » « corruption » « lubriques » et « crapule »<sup>1170</sup>, et remarquent que seul un « fait de sang » est pourtant rapporté dans les archives. D'après eux, ces fêtes sont destinées à un public large, qui vient pour les tombolas, représentations de théâtre, dialogues poétiques et les bals, ce ne sont pas des lieux de débauche<sup>1171</sup>. Reste qu'elles deviennent un lieu typique de la « mauvaise vie », elles sont même interdites en 1880, mais reprennent l'année suivante avec autant de succès dans tous les quartiers populaires, jusqu'à *San Cristóbal*, *Barracas*, et *la Boca*. Dès lors que ces fêtes ont lieu dans les faubourgs malfamés, les participants sont perçus comme des proxénètes, des voyous accompagnés de prostituées, toujours prêts à se battre<sup>1172</sup>.

---

<sup>1165</sup> Voir Lamas & Binda : 1998 : 55-57.

<sup>1166</sup> Lamas & Binda : 1998 : 57.

<sup>1167</sup> Article du 30-10-1878, « *Fiestas de la Recoleta* », *La Pampa*, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 57.

<sup>1168</sup> *Ibid.*

<sup>1169</sup> Lamas & Binda : 1998 : 58.

<sup>1170</sup> Lamas & Binda : 1998 : 59.

<sup>1171</sup> Lamas & Binda : 1998 : 60.

<sup>1172</sup> Voir Lamas & Binda : 1998 : 63.

### c. Maîtriser la vermine des *conventillos*

Les *conventillos* de la ville et des faubourgs sont remplis d'hommes et de femmes dévoyés, que la municipalité par l'intermédiaire de la police épie, décrypte et surveille. Il faut réprimer cette « marée » ouvrière dont parlent en chœur les hygiénistes, les criminologues et les urbanistes, et d'où proviennent la maladie, le crime et la prostitution. Les rapports de police traquent le crime et la délinquance dans les habitats ouvriers que sont les *conventillos*. Ceux-ci sont perçus, dans la droite lignée du penseur britannique Charles Booth, comme un « amalgame de pauvreté et de vice », concentration des misérables et des délinquants de toutes espèces<sup>1173</sup>. Eduardo Wilde, qui devient ministre sous Julio Roca, considère ces grandes maisons fermées comme des « machines infectes » et craint la promiscuité qui caractérise ces logements, où cohabitent selon lui travailleurs et oisifs<sup>1174</sup>. Il craint la cohabitation entre les travailleurs utiles au développement du capitalisme industriel et les sujets dangereux, mais, par là même, tend à les confondre. La police les aborde également comme des viviers de vice et de crime. Le secteur 5 (entre Talcahuano, Rodriguez Peña, Córdoba et Rivadavia), qui compte 180 *conventillos* et de nombreux cafés et maisons closes, représente, d'après un rapport de 1881, un « enfer » pour la police :

Environ 5000 habitants vivent dans 180 *conventillos* ou maisons de location<sup>1175</sup> qui sont pour la Police 146 enfers. [...] L'intimité dans laquelle vivent les familles dans ces maisons, sans liens de parenté ni de nationalités et de coutumes différentes [...] explique sans doute qu'ils se fâchent pour des insignifiances des plus ridicules [...]. Celui-ci qui est musicien chante, hurle, assourdit les autres [...]. Enfin, ils ont tous des raisons de protester très fondées dans l'esprit des gens de cette classe, qui engendrent des cris et des bagarres qui dégénèrent quotidiennement et à chaque instant en grands scandales auxquels prennent part en général tous les locataires. Ces querelles finissent souvent par des vengeances criminelles et la Police est forcée d'avoir les yeux constamment posés sur ces maisons. Le nombre de cafés, d'auberges, de bistrotts et de tavernes atteint les 91. Eux aussi nécessitent une surveillance particulière, car ce sont des centres de réunions d'individus de classe et de condition diverses, attirés par les femmes qui servent dans le débit, jeunes pour la plupart et qui sont généralement la cause principale des désordres qui se produisent entre les clients excités en outre par l'alcool [...]. La quasi-totalité de ces commerces donne des bals pour attirer la clientèle, prohibés par la police. [...] Ajoutez à cela, 29 maisons de tolérance au sein desquelles il faut faire observer de nombreuses dispositions municipales et où la tendance des prostituées et des hommes qui les fréquentent à les enfreindre est encore plus marquée. [...]<sup>1176</sup>

---

<sup>1173</sup> Charles Booth, *Life and Labour of the People of London*. Cité dans Kalifa : 2013 : 272.

<sup>1174</sup> Bernand : 1997 : 217.

<sup>1175</sup> L'expression *casa de inquilitano* est utilisée à l'époque au même sens que *conventillo* : ce sont des bâtiments dans lesquels les habitants louent des chambres et qui sont soumis au même règlement que le *conventillo*.

<sup>1176</sup> « *Cerca de 5000 habitantes viven en 180 conventillos o casas de inquilitano que son para la Policía 146 infiernos. [...] La intimidad en que viven las familias en esas casas, sin vínculos de parentesco, de*

Ce témoignage synthétise tout un système de représentation des *conventillos* et du prolétariat : des lieux de discorde et de désordre liés à la promiscuité, qui conduisent les habitants au crime (l'auteur passe des rixes aux « vengeances criminelles »), entourés de cafés et de maisons closes, lieux de « réunion » des malfaiteurs. L'idée de « milieu » organise la perception : milieu populaire, milieu du crime et milieu de la prostitution sont rabattus les uns sur les autres. En outre, on y trouve le style caractéristique des discours formatés et clichés<sup>1177</sup> sur la délinquance : la métaphore de l'« enfer », les détails pittoresques, les listes et énumérations créant un effet de prolifération – nous avons soustrait du passage cité la liste des activités propices à provoquer gêne et querelles, comme les horaires des uns et des autres, les odeurs de cuisine et de linge, et n'avons gardé que l'allusion à la musique – l'exagération, les hyperboles et les gradations, le vocabulaire de la maladie et le technolèxe de la criminologie (« dégénérer », « excités par l'alcool »). La représentation est systématique et englobante, chaque élément entre dans une totalité signifiante. Le *conventillo*, le débit de boisson et la maison de tolérance sont les trois sites d'une même transgression et font donc l'objet d'une même surveillance, périmètre d'une « classe » hétérogène mais unie par les mêmes comportements déviants. Enfin, la théorie du milieu est appliquée.

La police et les hygiénistes ont circonscrit les « bas-fonds », monde nocturne, dangereux, où misère, vice et crime vont de pair. La « classe vicieuse » comprend vagabonds, gamins des rues, criminels, *compadritos*, prostituées et proxénètes. Une topographie de la délinquance urbaine est tracée. Ces discours savants, relayés par la presse auprès de l'opinion, élaborent des « types » tout prêts pour les journalistes, les écrivains et les illustrateurs. Cet interdiscours est lui-même nourri de fictions, les intellectuels font régulièrement référence aux écrivains français – la cocotte de Batiz est comparée à la « dame aux camélias », le gamin

---

*nacionalidades y costumbres diversas [...] hacen sin duda que se disgusten por las insignificancias más ridículas [...] aquél que es músico que canta, que grita, aturde a los otros [...] en fin, todos con protestas fundadísimas para esta clase de gente, que producen gritos y altercados que degeneran en grandes escándalos todos los días y a cada instante tomando parte generalmente todos los inquilinos. Estas rencillas a menudo suelen terminar con venganzas criminales y la Policía se ve obligada a tener sus ojos constantemente en estas casas. El número de cafés, fondas, cafetines y bodegones alcanzan a 91. Estos lo mismo requieren una vigilancia especial, por cuanto son centros de reuniones de diversas clases y condiciones de individuos, atraídos por el aliciente de las mujeres que atienden el despacho, la mayor parte de ellas jóvenes y que generalmente son la principal causa de los desórdenes que se producen entre los concurrentes excitados además por el licor [...] dan en casi todos estos negocios, para atraer concurrencia, bailes que la Policía prohíbe. [...] Agréguese a éstas, 29 casas de tolerancia en cuyo interior deben hacerse observar numerosas disposiciones Municipales y donde es más marcada aún la tendencia a quebrantarlas por las prostitutas y concurrentes [...]».* Rapport du chef de la police de la section 5 du 03-05-1881, cité par Lamas & Binda : 1998 : 48-49.

<sup>1177</sup> Pour reprendre deux termes utilisés par L. Gonon pour caractériser le style du fait divers criminel au XIX<sup>e</sup>. Gonon : 2012.

flâneur hugolien qu'il était s'oppose au gamin des rues, futur criminel. Ces discours officiels procèdent en outre par typologies, listes, stéréotypes, collocations et expressions figées ; d'où la facilité à les réutiliser dans la littérature, savante et populaire. La convergence entre criminalité, prostitution, « bas-fonds », « mauvaise vie », *compadritos*, immigration, « rives » et « faubourgs » va faire fortune dans le monde fictionnel des bas-fonds de Buenos Aires.

### 3. L'invention des bas-fonds portègues (1880-1900)

« Le bastringue, c'est Émile Zola, avec tous ses dévergondages, tout son cynisme d'enfant du plaisir<sup>1178</sup>. »

Les hommes de lettres s'approprient les motifs et les figures types de la « mauvaise vie », composent des récits de crimes et des intrigues de lupanars : ils créent un « monde fictionnel » peuplé de voyous, de filles, de vagabonds et de criminels débauchés, composant une société à part, avec ses règles propres, dansant, buvant et chantant dans les bastringues et les bordels des quartiers malfamés. Comme l'écrit Lila Caimari :

Thème cher à la mythologie *tanguera* du XX<sup>e</sup> siècle, le "bas-fond" alimentait alors beaucoup d'extravagances de l'imagination. Celles qui étaient générées par les savants professionnels n'étaient pas les moins fascinées, projetant sur ce versant obscur de la société visible les règles dominantes de compétence sociale. Les délinquants « tombaient » dans ce monde après un processus de régression évolutive, expliquait Francisco de Veyga<sup>1179</sup>, pour être insérés dans une *autre chaîne*. Là il y avait une forme d'ordre basé sur des règles méritocratiques d'ascension et de descente, dépendant dans ce cas du talent pour le crime. Ce critère régissait les carrières délictueuses selon des échelles fixes, et un système de pouvoir hiérarchique si clairement régi par des principes d'intelligence et de d'habileté (expertise) qu'il était presque un modèle (inversé) d'organisation sociale<sup>1180</sup>.

---

<sup>1178</sup> « *La Academia de baile, es Emilio Zola, con todas sus desvergüenzas, con todo su cinismo de hijo de placer.* » Extrait d'un article du journal *La Pampa* du 30-04-1880, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 52. Les journalistes donnent une vision romanesque des salles de bal, vues à travers le fatalisme naturalise. Le même article décrit les « académies » comme des « réunions de bas étage, réglementées sous prétexte qu'elles sont un mal nécessaire », « dernier lieu où aller chercher des plaisirs » (« tertulias de baja esfera, reglamentadas con el pretexto de que son males necesarios », « último sitio a que se puede ir a buscar encantos »). Lamas & Binda : 1998 : 51-52.

<sup>1179</sup> Lila Caimari mentionne comme exemple Francisco de Veyga, criminaliste et professeur à l'université de Buenos Aires, et son étude « *Los lunfardos. Estudios clínicos sobre esta clase de ladrones profesionales*, 1903.

<sup>1180</sup> « *Tema carro a la mitología tanguera del siglo XX, el bajo fondo alimentaba entonces muchas extravagancias de la imaginación. No eran las menos fascinadas las generadas por sus estudiosos profesionales, que proyectaban sobre ese reverso oscuro de la sociedad visible las reglas dominantes de la competencia social. Los lunfardos « caían » en este mundo luego de un proceso de regresión evolutiva, explicaba Francisco de Veyga, para insertarse en otra cadena. Allí había una forma de orden basado en reglas meritocráticas de ascenso y descenso, dependientes en este caso del talento para el crimen. Este criterio regulaba carreras delictivas con escalas fijas, y un sistema jerárquico de poder tan claramente regido por*

Ces représentations « fascinées » rejaillissent dans le roman, qui détermine en retour les catégories des « experts » du vice et du crime.

L'imaginaire fin-de-siècle des bas-fonds portègues présente certaines similarités avec l'imaginaire des bas-fonds lisboètes à peu près contemporain. La filiation commune avec le modèle parisien explique en partie cette homologie, mais leur particularité commune réside dans l'accent mis sur la danse et le chant. À Buenos Aires comme à Lisbonne, le voyou et la putain, transposés dans le cadre romanesque, deviennent des personnages versatiles, susceptibles d'incarner des valeurs codées positivement, comme le sens de l'honneur, la virilité, la fidélité. C'est là que s'opère un partage général entre héros et personnages secondaires : le peuple des gueux, des crapules et des filles de joie, quand il est l'arrière-fond de la fiction, est une masse malfaisante, dégradée, avachie. Mais quelques héros s'élèvent de la fange et viennent rebattre le jeu des types, des catégories et des modèles<sup>1181</sup> dans cet agrégat de figures et cet enchevêtrement d'images<sup>1182</sup> qui hantent l'imaginaire collectif. Il n'y a pas eu, semble-t-il, d'étude consacrée à l'esthétique romanesque des bas-fonds à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les monographies consacrées à la culture tango qui se réfèrent aux romans des bas-fonds le font, comme nous l'avons vu, pour les inféoder à la fonction de témoignage ou à celle de « décor »<sup>1183</sup>. Cet imaginaire, dont la chanson, comme nous le verrons, s'est approprié les motifs, gouverne les reconstitutions de la « mauvaise vie » des spécialistes du tango tout au long des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

### **a. Territoires des bas-fonds : horreur, déliquescence et plaisir de la fange**

La géographie des marges coïncide avec la topographie du crime dans l'imaginaire urbain. Une des principales préoccupations des autorités a été d'identifier, de circonscrire et de surveiller les zones de délinquance urbaine. Les zones de vice et de crime circonscrites par la police constituent le cadre des faits divers, et, par extension, celui des romans feuilletons et des romans. Le port, le quartier des prostituées du centre, Corrales Viejos, les abattoirs du

---

*principios de inteligencia y pericia que era casi un modelo (invertido) de organización social.* » Caimari : 2004 : 83.

<sup>1181</sup> C'est déjà le pari réussi par Eugène Sue avec ses *Mystères de Paris*, où le « chourineur », assassin assoiffé de sang, est converti au bien et devient l'adjuvant du héros. Un nouveau modèle est né, l'escarpe fidèle, dont l'effronterie est dès lors retournée en courage.

<sup>1182</sup> Kalifa : 2013 : 20.

<sup>1183</sup> Sur ce point voir Kalifa : 2013 : 10.



sud, San Telmo, Constitución, La Boca, *Tierra del Fuego* sont les sites des intrigues de la Belle Époque. Ces quartiers « malfamés » renferment des lieux de « perdition » qui offrent des plaisirs interdits : alcool, femmes, jeux, contrebande. Les bordels, bastringues et cafés malfamés sont les repaires de cette contre-société, où règne le couple emblématique du voyou et de la prostituée. À Lisbonne les gueux, les filles et les voyous ont pour refuges les quartiers escarpés qui encerclent la ville basse – des bas-fonds qui dominent la ville, en somme – des marges qui ne sont ni dans le centre, ni dans les faubourgs, mais dans cette partie intermédiaire de la vieille ville qui est le conservatoire de la Lisbonne traditionnelle. À Buenos Aires, les bas-fonds sont saisis dans une tension centre-périphérie. La police identifie quatre zones particulièrement dangereuses : dans le centre, la Place Lorea avec son marché, lieu de circulation important des marchandises et des travailleurs où abondent les bastringues, les salles de jeu et les cafés fréquentés par les ouvriers, les cochers et les hommes de passage<sup>1184</sup> ; *El Bajo*, le quartier des berges et du port, qui s'étend jusqu'à Retiro au nord, quartier de marins, de militaires, de *chinas*, évité par les familles « honnêtes »<sup>1185</sup> ; un carré central compris entre les rues Córdoba et Corrientes, dont la rue Reconquista, qui compte 26 maisons closes dont 18 sont légales ; et La Boca et plus généralement les faubourgs du sud<sup>1186</sup>. Comme on le voit, l'identification des zones de surveillance est bien plus précise concernant le centre, à protéger des larcins et des désordres, que pour les faubourgs. Dans le centre, il faut ajouter la Plaza Constitución, au sud de la ville, considérée comme un des viviers de criminalité, ainsi que le célèbre quartier de la Tierra del Fuego (« Terre de Feu »), enclave de criminalité en plein Recoleta, entre le cimetière et le Pénitencier National *Las Heras* construit en 1878<sup>1187</sup>. Un article du journal *La Nación* identifie la pègre spécifique de Recoleta :

---

<sup>1184</sup> Lamas & Binda : 1998 : 27.

<sup>1185</sup> Bernand : 1997 : 129.

<sup>1186</sup> Lamas et Binda : 1998 : 17.

<sup>1187</sup> D'après Carlos Alberto Rezzónico, dans ce quartier « hétérogène » les travailleurs « honnêtes », équarisseurs et anciens bouchers d'abattoirs cohabitent avec les voyous, vagabonds et délinquants « de la pire espèce ». Le principe de représentation du crime propre à l'époque (association du criminel et du vagabond, utilisation du lexique *lunfardo*, catégories morales comme « de la pire espèce ») est totalement pris en charge par l'auteur de l'article, au premier degré. Ce genre de « fusions » langagières sont très fréquentes chez les auteurs travaillant sur les bas-fonds de Buenos Aires au XIX<sup>e</sup> siècle. La *Tierra del Fuego* a été rendu célèbre par J. L. Borges dans *Evaristo Carriego*, où il raconte la vie du quartier, les malfrats des abattoirs et leur code de l'honneur. D'après l'historien Miguel Ángel Scenna, c'est une « zone de sinistre aspect, peuplée de malfaiteurs et de criminels (*Región de siniestro aspecto, poblada de maleantes y malevos* où la police s'aventurerait rarement », et soupçonnée d'être un quartier de trafics avec les détenus du Pénitencier. M. A. Scenna, *Cuando murió Buenos Aires - 1871*, Buenos Aires, La Bastilla, 1974, p. 111, cité dans Carlos Alberto Rezzónico, « La Tierra del Fuego », *Revista del Notariado*, 2005, n° 881, p. 271. Le roman des bas-fonds devient la matière première des reconstitutions historiques.

Ce ne sont pas les quartiers des voleurs plus ou moins habiles, des « pickpockets » et des « baratineurs », de ceux qui attendent l'héritage d'un oncle, des escrocs de toutes espèces, des « portefeuilles », de ceux qui donnent le change<sup>1188</sup> à ceux qui, même en plein assaut, fuient à la première alerte [...] mais ceux des *biabistas*<sup>1189</sup>, ceux qui, planqués dans un trou, jettent une brique à la tête du passant afin de l'assommer, ceux qui tapis contre un mur donnent un coup de pierre à celui qui passe tranquillement, ceux qui jaillissant d'un coin de rue transpercent le ventre ou la nuque d'un coup de couteau, ceux qui font semblant d'être ivres afin de briser le crâne de celui qui s'approche, tout ça pour le dépouiller une fois évanoui ou mort, de tout ce, ou du peu, qu'il possède, selon qu'il s'agisse d'un gentilhomme ou d'un vagabond, comme cela vient d'arriver à Luppi, le pauvre pompier assassiné de quatorze coups de couteau<sup>1190</sup>.

L'auteur distingue des types de voleurs selon les quartiers, en reprenant les catégories techniques de la police qui, comme l'a montré Lila Caimari, à cette époque, établit des listes, des typologies et des classements<sup>1191</sup>. Ce procédé renvoie l'image d'une ville grouillant de voleurs qui agissent en plein cœur de la ville.

Dans le panorama d'Adolfo Batiz, le crime et la prostitution ont pour principal décor le sud de la ville, le long des rives jusqu'aux faubourgs de La Boca, terrain « étranger » des Italiens, des hommes « inoffensifs » mais dont peu parlent castillan<sup>1192</sup>. Les bordels y sont régis par des hommes et femmes du « bas-fond italien »<sup>1193</sup>, maisons « modestes » où pour quelques pièces un joueur d'orgue de barbarie « criard » divertit l'assistance des « passeurs » (*barqueros*)<sup>1194</sup>. Dans les gargotes, les jeux de cartes engendrent des disputes et des « faits de sangs » qui s'achèvent inévitablement par une blessure ou un décès<sup>1195</sup>. Ses virées nocturnes l'emmènent aussi à *Retiro*, où un *lunfardo* finit toujours par le dépouiller. D'après lui, c'est la

---

<sup>1188</sup> Jeu de mot, l'expression signifie également « ceux qui entourent ».

<sup>1189</sup> Terme *lunfardo*. Voleur qui agresse de façon violente, en donnant des coups. D'après José Gobello, *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 2003, page 34.

<sup>1190</sup> « *Aquellos no son los barrios de los ladrones más o menos hábiles, de los "punguistas" o de los cuenteros, los que esperan con el legado del tío, de los estafadores en cualquier forma, de los "billeteros", de los que dan el cambio o los que, aunque hagan un asalto, huyen a la primera alarma, [...] son en su mayor parte los "biabistas", es decir, los que dan un ladrillazo en la cabeza, desde un hueco, para desmayar a un transeúnte, los que desde una pared dan una pedrada al que pasa tranquilo, los que saliendo de pronto desde una esquina atraviesan el vientre o el cuello de una puñalada, los que fingiéndose borrachos rompen el cráneo del que se acerca, todo eso para desvalijarlo, tras del desmayo o de la muerte, de lo mucho o poco que lleve, sea un caballero el que pasa o un atorrante, como acaba de suceder con Luppi, el pobre foguista asesinado de 14 puñaladas.* » *La Nación*, 2/9/1896, cité dans C. A. Rezzónico, « La Tierra del Fuego », *op. cit.*, p. 271.

<sup>1191</sup> Voir Lila Caimari, « Police, tango et argot : culture policière et culture populaire à Buenos Aires au XXe siècle », 2013, *op. cit.* ; et Kalifa : 2013 : 145, « L'empire des listes ».

<sup>1192</sup> Voir sa description pittoresque du quartier. Batiz : 1966 : 24.

<sup>1193</sup> « *Entrar en la Boca era decir jolgorio, sobre todo cuando llegábamos en algún prostíbulo, regenteados siempre por italianos y mujeres del bajo fondo itálico.* » *Ibid.*

<sup>1194</sup> *Ibid.* Nous supposons qu'il s'agit d'hommes qui transitent autour du port du *Riachuelo*.

<sup>1195</sup> Batiz : 1966 : 25.

zone des étrangers du « bas-fond » et de la « canaille cosmopolite »<sup>1196</sup>. Les aubergistes, espagnols ou turcs, attirent les nouveaux arrivants dans leurs établissements et les « dévalisent » « sans aucun scrupule »<sup>1197</sup>. Il décrit alors en expert ces « antres du crime » et les stratégies déployées pour les percer :

Certaines de ces pensions étaient le refuge d'escarpes<sup>1198</sup> et de mendiants<sup>1199</sup> qui dormaient à la file, s'entassant jusqu'à quarante dans une seule pièce. Plus tard, en tant qu'inspecteur de police, j'ai pu vérifier que dans la pension de Graña ils se trouvaient réunis au nombre indiqué. La tendance alarmante que gagna ce refuge de malfaiteurs attira peu à peu l'attention de la police. Dans ce coin se trouvait un grand nombre de maisons de revente<sup>1200</sup> tenues par des Catalans, Galiciens et Andalous [...]. Pendant dix ans la police a travaillé à faire disparaître ces repaires d'escarpes, et elle y est parvenue en partie car à la moindre négligence apparaissent deux ou trois nouveaux repaires, rendant nécessaire une vigilance permanente. [...] Aujourd'hui les conditions d'hygiène et de sécurité se sont un peu améliorées [...]<sup>1201</sup>.

L'intrigue du roman de Silverio Dominguez paru en 1886, *Colombes et Eperviers*<sup>1202</sup>, se déroule dans les bas-fonds de Buenos Aires<sup>1203</sup>. Les combines des « éperviers » à l'encontre des « colombes », leurs victimes, sont l'occasion de traversées pittoresques de la ville et de ses marges. Ainsi, dans la première partie du roman, le malfaiteur Roque, saisi d'une crise de spleen (*negro spleen*)<sup>1204</sup>, arpente les rues de la ville et s'engouffre dans les faubourgs. Le personnage remonte le Paseo de Julio (actuelle Leandro N. Alem), une avenue qui longe le port, en direction du faubourg de Palermo, et croise chemin faisant « la

---

<sup>1196</sup> Batiz : 1966 : 26.

<sup>1197</sup> *Ibid.*

<sup>1198</sup> Sauf mention contraire, nous traduisons systématiquement *ratero* par « escarpe ».

<sup>1199</sup> Sauf certaines occurrences où le mot employé en adjectif signifie « oisifs », nous traduisons *vagos* par « mendiants ».

<sup>1200</sup> *Casas de remate* désigne habituellement des maisons de vente aux enchères, mais ici l'expression semble désigner des petites maisons de revente liées à des activités illégales.

<sup>1201</sup> « *Algunas de las fondas eran refugio de rateros y vagos que dormían en filas colocándose hasta cuarenta en una pieza. Más tarde, siendo inspector de policía, pude comprobar que en la fonda de Graña, en una habitación, se encontraban reunidos en el número indicado. Los tintes alarmantes que llegó a tener este refugio de gente maleante empezó a preocupar la atención de la policía. Allí existían un sinnúmero de casas de remates, regentadas por catalanes, gallegos y andaluces [...]. Durante 10 años la policía ha trabajado para dar fin con estas cuevas de rateros, y lo ha conseguido en parte, porque en el menor descuido se le abren dos o tres de estas cuevas, haciéndose necesario una continua vigilancia. [...] Hoy han mejorado un poco las condiciones de higiene y seguridad [...].* » Batiz : 1966 : 26.

<sup>1202</sup> Mentionnée également au chap. 2 parmi les « archives » de l'histoire du tango.

<sup>1203</sup> Si nous retenons les critères proposés par Dominique Kalifa : articulation de la misère, du vice et du crime, éléments dont « la présence croisée est une constante indispensable » et dont les « relations dessinent aussi la dynamique des bas-fonds », et regroupant les produits de cette triade : malfaiteurs, prostituées, mendiants, voleurs, assassins, rôdeurs, chiffonniers, détenus, etc. Voir Kalifa : 2013 : 12.

<sup>1204</sup> Dominguez : 1886 : 43.

population hétérogène des auberges et des maisons meublées, installée sur les terrasses ou assise aux portes, obstruant les trottoirs<sup>1205</sup> ». Il traverse la Recoleta, passe des fermettes (*quintas*), des chevaux, des jardins, entend des notes de piano, des rires dans les cafés et des débordements de gens ivres<sup>1206</sup>. Le paysage est encore bucolique, contrastant avec la description sordide du quartier faubourien qui sert de « centre des opérations » des trois malfaiteurs :

Dans un des quartiers les plus reculés de la ville, dont les rues sans pavés contiennent encore des bourbiers et des flaques pestilentielles emplies de bourbe, où sautent les rejetons de l'ignoble crapaud ; dans un de ces lieux, où la circulation devient difficile en temps de pluie, où les trottoirs font défaut et, quand ils existent, sont construits avec des morceaux de brique inégaux et accidentés ; dans un de ces lieux où les maisons laissent place à de nombreux trous et murs en terre, à travers lesquels poussent la ciguë, le fenouil, les mauvaises herbes rouges et les chardons : dans un de ces lieux, se trouve une cabane de pauvre aspect, qui, comme la plupart des cabanes des faubourgs, est encore dans un état primitif, dont l'état misérable ne nous choque pas, et dont l'architecture étrange n'attire pas l'attention, sachant qu'elles constituent les confins de la ville, le début des maisons rurales, pauvres et délabrées, où se répand l'élément *criollo*<sup>1207</sup>, qui a substitué à la hutte de paille dans laquelle il se prélassait, la brique et le toit de zinc ou de tuile, duquel par temps humide semblent goutter des larmes amères, inondant le sol et emplissant la chambre d'une humidité malsaine. [...]<sup>1208</sup>

Le territoire des « opérations » criminelles est donc situé dans les faubourgs les plus éloignés du centre, les zones misérables des « confins » de la ville. Les transformations urbaines sont abordées avec dégoût par opposition à une idéalisation de la campagne. L'urbanité que symbolise la tuile est associée à l'amertume, à la misère et à l'insalubrité (« humidité malsaine ») par opposition à l'allégresse associée à l'habitat rural. L'eau, comparée à des

---

<sup>1205</sup> « *la heterogenea poblacion de fondines y casas de inquilinato, bien en las azoteas o sentados en las puertas, obstruyendo las veredas.* » Dominguez : 1886 : 44.

<sup>1206</sup> La description réaliste et pittoresque rappelle la promenade de Germinie et la description impressionniste des faubourgs qu'elle occasionne, entre ville et campagne, zone frontière, confins de la ville, dans le roman des Frères Goncourt *Germinie Lacerteux*. Mais ici la composition du roman est plutôt celle du « mystère urbain », avec ses nombreux rebondissements, ses ellipses, et la multitude de personnages de toutes classes sociales qui sont mis en relation, et dont le lien n'est pas indiqué tout de suite, personnages qui détiennent tous des secrets dont dépend le cours de l'intrigue.

<sup>1207</sup> Ici *criollo*, « natifs », désigne les ruraux et les *gauchos* installés en périphérie.

<sup>1208</sup> « *En uno de los más apartados barrios de la ciudad, cuyas calles sin empedrar todavía presentan fangales y pestilentes charcos llenos de cenago, por donde saltan las crias del asqueroso sapo ; en uno de estos sitios, donde el tránsito se hace difícil en tiempo de lluvias, donde faltan las veredas, y en caso de encontrarlas, ellas son á retazos de ladrillo desigual con sus altos y bajos consiguiendes ; en uno de estos sitios, donde faltan las casas y sobran los huecos y tapias, por donde crece la cicuta, el hinojo, el yuyo colorado y el cardo : por uno de estos sitios, existe una casucha de pobre aspecto, que, como la mayor parte de las que se ven en los arrabales, todavía en estado primitivo, ni nos chocan por lo malas, ni llaman la tención (sic) por su estraña arquitectura, sabiendo que son el remate de la ciudad, el principio de las construcciones rurales, tan pobres como destartaladas, en las que se desparrama el elemento criollo, que ántes holgaba en el rancho de paja, y que ahora va sustituyendo por la pieza de ladrillo y techo de zinc, ó de teja, la cual en tiempo húmedo parece que destilara amargas lágrimas, llenando el suelo de agua y la habitacion de insana humedad.* » Dominguez : 1886 : 57-58.

« larmes », est symbole de tristesse et de décrépitude (elle cause l'humidité « malsaine »)<sup>1209</sup>. Un champ lexical de la fange traverse le passage, lui donnant une cohérence forte. La construction anaphorique de cette longue période crée un effet lancinant, interminable, propre à dire l'horreur des confins, le bout d'un monde. L'emphase est renforcée par la saturation d'adjectifs, les effets d'accumulation et le ton à la fois horrifié et désabusé (ligne 9) du narrateur.

C'est dans ce quartier que se trouve la maison de « perdition » dans laquelle le clan loue des chambres afin d'accueillir d'« élégants gentilshommes »<sup>1210</sup> pour des orgies clandestines. La maison est insalubre, éclairée d'une lampe en kérosène. Misia Juana, la gérante, est qualifiée de « fléau social » (*plaga social*) venue à Buenos Aires pour « perdre des honneurs, fomenter des passions et détruire des illusions »<sup>1211</sup>. Elle représente le type de l'intrigante perfide. Roque est un souteneur alcoolique, bagarreur et brutal, qui maltraite les deux femmes et possède des droits sur les deux, ce que la première fait payer à la seconde qui le tolère parce qu'« elle était amoureuse du rufian, comme cela arrive aux filles perdues de sa classe avec l'homme qui, en plus de vivre à leurs dépens, les maltraite brutalement<sup>1212</sup> ». Le stéréotype de la prostituée amoureuse du souteneur sans scrupule est superposé à celui des féroces criminels. Le clan que Misia Juana forme avec Roque et la *china* Cayetana, aidé de complices répartis dans la ville – constituant une sorte de réseau criminel souterrain – fomente ses coups dans une chambre louée de *conventillo*, objet d'une longue description :

La maison de location présentait un cadre animé, dans les cours autant que dans les couloirs. Âges, nationalités et sexes confondus, elle constituait une sorte de nid de vers, où tout le monde se remuait, les uns sortant, les autres entrant, se croisant, avec cette activité diversifiée du *conventillo*. Cours humides, par où se propageaient les sédiments des habitants ; cellules étroites, où par la porte ouverte s'apercevait la chambre crasseuse, remplie de pieux et de malles, de chaises branlantes, de tables aux pieds fendus, dont les miroirs aux cadres gras sont rouillés, et des journaux de caricatures sont collés aux murs, désordre particulier d'une chambre où dorment quatre ou six personnes, et où tout les biens que l'on possède sont nécessairement au bon ou au mauvais endroit. [...]<sup>1213</sup>

---

<sup>1209</sup> Sur le symbole de l'eau dans les bas-fonds, voir Kalifa : 2013 : 40.

<sup>1210</sup> Dominguez : 1886 : 63.

<sup>1211</sup> « *quitar honras, fomentar pasiones y destruir ilusiones* » Dominguez : 1886 : 64.

<sup>1212</sup> « *estaba enamorada del rufián, como les sucede á las perdidas de su clase con el hombre que, á más de vivir á sus expensas, las maltrata brutalmente* ». Dominguez : 1886 : 68.

<sup>1213</sup> « *La casa de inquilinato, presentaba un cuadro animado, lo mismo en los patios que en los corredores. Confundidas las edades, las nacionalidades y los sexos, constituía una especie de gusanera, donde todos se revolían, saliendo unos, entrando otros, cruzando los más, con esa actividad diversa del conventillo. Húmedos los patios, por allí se desparrama el sedimento de la población; estrechas las celdas, por sus puertas abiertas se vé el mugriento cuarto, lleno de catres y baúles, sillas desvencijadas, mesas perni-quebradas, con espejos enmohecidos, sus cuadros almazarronados, con los periódicos de caricaturas pegados á la pared, y, ese*

Comme à Lisbonne, les écrivains se réapproprient l'imaginaire de la misère, de l'insalubrité et de la promiscuité dans ce que nous pourrions appeler une esthétique de la fange : métaphore du pullulement animal, lexique de l'immonde (« sédiments », « crasseuse », « rouillés », « vers »), logique de la contre-société et des lieux et milieux fermés (communauté, activités singulières, « cellules », organisation propre) concurrencée par celle du désordre (frénésie, objets brisés, « désordre »), isotopie de la déliquescence (chaque objet décrit est fêlé, abîmé, la ruine matérielle concorde avec la ruine morale). La description est longue et détaillée, signant un goût du pittoresque, un plaisir de la fange. Ici aussi les phrases sont longues, faites d'énumérations, d'accumulation de détails. Plus bas, dans la suite de la description, le narrateur évoque des « odeurs acres », « nauséabondes », des « gamins en haillons » proférant des « grossièretés ».

Certains pleurent à chaudes larmes, d'autres chantent, d'autres rient, ceux-là réclament du pain à pleine voix (...). Le Portègne se trouve mêlé avec l'Italien, l'Espagnol avec le Français, et ce fouillis étrange est à la merci des continuelles altercations et bagarres qui se succèdent dans la cour<sup>1214</sup>.

Le *conventillo* rassemble tout une faune populaire, foisonnante mais bien hiérarchisée :

La société du *patio* était formée : d'hommes à tout faire et de familles de cochers ; blanchisseuses et vendeurs ambulants ; joueurs d'orgue napolitains qui reçoivent mille malédictions par heure le jour où ils s'accordent, et des employés pauvres, aux salaires misérables, à peine suffisants pour payer le loyer<sup>1215</sup>.

À l'étage supérieur se situe « l'aristocratie de la maison » : couturières, employés des transports, chômeurs sans place, cordonniers, employés de boutiques, cochers, artisans, grisettes qui créent le scandale et reçoivent des hommes<sup>1216</sup>. À la fin du roman, c'est dans ce *conventillo* que la police vient arrêter les trois criminels<sup>1217</sup>. L'arrestation est intéressante car les habitants du *conventillo*, attirés par la scène, expriment des sentiments divers, commisération, indifférence ou satisfaction de voir arrêter ces personnes « de mauvaise vie et

---

*peculiar desórden de la habitacion donde duermen cuatro ó seis, y en donde es preciso dar buena ó mala colocación á todo lo que se tenga.* » Dominguez : 1886 : 99-100.

<sup>1214</sup> Dominguez : 1886 : 102.

<sup>1215</sup> « *Formaban la sociedad del patio: changadores y familias de carreros, lavanderas y vendedores ambulantes, organistas napolitanos que reciben mil maldiciones en una hora el día de afinación, y pobre gente empleada, con sueldos miserables que, ni para pagar el cuarto, casi les alcanza.* » Dominguez : 1886 : 104.

<sup>1216</sup> « *En el piso alto, vive la aristocracia de la casa de inquilinato : costureras de ropa gruesa, empleados de tramways y ferrocarriles, cesantes sin colocación, zapateros cargados de chiquillos, peones de registros y almacenes, carreros, artesanos y muchachas sueltas, que hacen la vida alegre en compañía de un empleado ó revolotean por todas partes, siendo el diario escándalo de la casa, por sus entradas y salidas á deshoras y por la diversidad de tipos que la visitan á cada momento.* » Dominguez : 1886 : 104-105.

<sup>1217</sup> « *Captura* », Dominguez : 1886 : 243, avec illustration.

de mœurs relâchées »<sup>1218</sup>. La « mauvaise vie » est donc associée ici à un groupe isolé au sein de la société du *conventillo*.

Enfin, un chapitre intitulé « Dans le caniveau »<sup>1219</sup> est dédié aux « vagabonds » (*atorrantes*). La typologie des personnages coïncide avec une topographie, conformément à la théorie du milieu qui régit la composition de ces scènes (à chaque espèce, un territoire). Le malfaiteur Roque a échappé à la police lors de sa descente dans le *conventillo* pour finir vagabond, « comme beaucoup de miséreux qui deviennent la lie ou le sédiment de la dernière strate »<sup>1220</sup>. Cette chute au fond des confins donne un passage consacré à la trajectoire de l'ancien criminel qui mène une vie « misérable et errante » :

Il était entré dans une immonde gargote, mêlé aux rebuts de prostituées et de marins, d'artisans perdus et de vagabonds, et était parti peu de temps après, s'était retiré pour échouer dans une misérable cabane, ou dans un trou, et pour finir, en dernier lieu, dans la déchetterie sociale, dans l'ancre du crime et du vice : dans les caniveaux d'écoulement des eaux, dans le bas de Recoleta, où couvert de haillons, gangrené de misère et transi de froid, il traînait son existence, comme tous ses semblables, dans les vapeurs immondes de l'alcool qui leur permettait de supporter ce genre de vie. La société des caniveaux n'était pas organisée, à proprement parler ; mais il y avait là aussi des préférences et des drames de jalousie et d'orgueil s'y déroulaient, de rivalité et de trahison, comme dans tout groupe<sup>1221</sup>.

Les femmes de cette « société des caniveaux » sont des « furies effrayantes », « constamment ivres », certains « tomb[ent] sous le poids de leurs vices jusqu'au *delirium* », les autres se mêlent à eux pour échapper aux autorités et vivre en liberté. Les vagabonds sont soit des ivrognes soit des fugitifs, tous dégradés par le vice et la misère. Les uns vont ramasser des aliments, les autres, « harcelés par la faim », attendent la nuit pour se nourrir des déchets, « simulant des difformités pour ne surtout pas être reconnus [...] »<sup>1222</sup>. Cette société

---

<sup>1218</sup> « *mala vida y relajadas costumbres* ». Dominguez : 1886 : 251.

<sup>1219</sup> « *En los caños* », chapitre 20. Dominguez : 1886 : 267.

<sup>1220</sup> « *como muchos desdichados que se convierten en la escoria o sedimento de la última capa.* » *Ibid.*

<sup>1221</sup> « *Desde el día en que, huyendo de la casa de D\*. Catalina, pudo escapar de las garras de la policía, llevó una vida miserable y errante, entrando en un inmundo fonducho, confundido con la basura de meretrices y marineros, artesanos perdidos y gente vagabunda, para salir al poco tiempo recatándose de todo transeúnte, y caer en un miserable rancho, ó en algún hueco, para venir, por último, á parar al pudridero social, al antro del crimen y del vicio: á los caños de las aguas corrientes, en el Bajo de la Recoleta, donde cubierto de harapos, plagado de miseria y aterido de frío, arrastraba su existencia, como casi todos los demás, entre los vapores inmundos del alcohol que les ponía en condiciones de sobrellevar aquella clase de vida. La sociedad de los caños, carecía de organización, propiamente tal ; pero, allí, había también sus preferencias y allí se desarrollaban dramas de celos y de orgullo, de rivalidad y de perfidia, como en toda agrupación.* » Dominguez : 1886 : 268.

<sup>1222</sup> « *Los más antiguos, que conocían el mecanismo, tenían derecho de elección entre las espantables furias que, bajo forma de mugeres, ocupaban los caños, constantemente borrachas. El que todavía no sentía los efectos del delirium tremens, miraba con desdén al que se revolcaba en babas y secreciones alcohólicas. Podían dividirse en dos clases los atorrantes de aquellos caños: los que caían bajo el peso de sus vicios hasta el delirium, y los que, eludiendo la acción de la autoridad, se confundían con aquellos para vivir en completa*

marginale est une Cour des Miracles où tout est sale, délabré et difforme<sup>1223</sup>. Plus bas le narrateur répète qu'ils « simulaient des claudications et des bosses, comme les célèbres chevaliers de la Cour des Miracles desquels nous parle Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* »<sup>1224</sup>. La logique du récit est signifiante : le criminel a échappé à la prison, mais pas à son destin, puisque son parcours s'achève dans la « lie » des bas-fonds, fin prévisible du criminel vicieux qui paie ainsi le prix de ses méfaits.

## **b. Les repaires de la « mauvaise vie » et le monde de la nuit**

Les bas-fonds sont le théâtre de la débauche. La ville regorge de lieux nocturnes où les marginaux s'abandonnent à des orgies et des excès en tous genre. La « mauvaise vie » est l'envers de la vie rangée et acceptable définie par la société bourgeoise. De nombreux récits, articles, chroniques et feuilletons sont consacrés au « monde » de la délinquance et de la prostitution, et dressent l'image d'une ville saturée de débits de boisson, de bordels, de bastringues et de fêtes clandestines. Dans ces fêtes, soir après soir, des crimes, des règlements de compte de souteneurs et de criminels et des excès en tous genres se produisent. Une sexualité perverse et débridée unit les femmes dégénérées et les malfrats. Nous l'avons vu, le noyau dur des activités illicites du réseau criminel régi par les trois malfaiteurs dans le roman *Palomas y Gavilanes* est l'organisation d'« orgies » impliquant des hommes influents<sup>1225</sup>. Les bas-fonds sont également le terrain de jeu des garçons de bonne famille encanaillés, les *muchachos bién*. Parmi eux, les *patoteros* sont des voyous de « la haute », particulièrement violents, qui s'opposent aux voyous dans des rixes et commettent des actes de vandalisme pour lesquels ils doivent régulièrement payer des amendes. Les rapports de police racontent que le nouveau jeu des *patoteros* est de se rendre dans les quartiers « malfamés », entrer dans des cafés, des bals ou les maisons closes et tirer des coups de feu en l'air, briser des lustres, agresser des prostituées et se battre contre des hommes, spectacles qui scandalisent la police,

---

*libertad. Los unos podían salir á todas horas en busca de alimentos, y los otros acosados por el hambre se retorcián en los caños esperando la noche para ir á registrar los cajones de la basura y sacar de ellos la comida, simulando deformidades para no ser en ningún caso reconocidos. » Dominguez : 1886 : 268-269.*

<sup>1223</sup> Voir Kalifa : 2013 : 42-43.

<sup>1224</sup> « *Simulaban claudicaciones y jorobas, como aquellos célebres caballeros de la Corte de los Milagros de que nos habla Víctor Hugo en Nuestra Señora de Paris* ». Dominguez : 1886 : 272. Il semblerait que citer les auteurs français constitue un topoi littéraire de l'époque, commun aux Argentins et aux Portugais. Ici l'auteur s'inscrit dans la lignée des écrivains de la misère et des bas-fonds de la société en se référant à la Cour des Miracles et ses personnages difformes, mais il produit un récit dont le style est plutôt à rapprocher du réalisme sordide zolien. Sur le motif de la « cour des miracles » dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle voir Kalifa : 2013 : 69.

<sup>1225</sup> Voir la présentation au chap. 2 p. 115-121.



mais que tolèrent les autorités en les protégeant contre les forces de l'ordre. L'encaissement des fils de bonne famille et des « bohèmes » devient, comme à Lisbonne, un motif récurrent des représentations<sup>1226</sup>.

Dans *Palomas y Gavilanes*, ce sont des *compadritos* des faubourgs qui viennent animer le bal<sup>1227</sup>. Les maisons closes et les bastringues (*peringundines*) sont représentés dans la presse et la littérature comme de grandes maisons sordides où des pianistes noirs, des orchestres d'Italiens et des orgues de barbarie animent des bals dégénérés.

Un des scénarios des récits est l'excursion dans les bas-fonds : le narrateur raconte une aventure nocturne, emmène le lecteur dans les lieux interdits et lui sert de guide. Ainsi, une chronique publiée dans *El Diario* en 1881 signée du pseudonyme Severus est introduite sur le mode de la « visite d'inspection » : le lecteur se met dans la peau du policier infiltré faisant une descente nocturne dans un bal clandestin. Dans cette courte fiction réaliste, Severus demande au lecteur d'imaginer les lieux et les figures qu'il décrit, et l'inclut dans le récit : « Nous entrons... ». S'ensuit un parcours qui prend la forme d'une longue suite de stéréotypes déclinés les uns après les autres. Le narrateur suit un groupe de *compadres* accompagnés de prostituées aux surnoms évocateurs<sup>1228</sup>, qui se retrouvent à la tombée de la nuit pour se rendre dans un bal clandestin. Les femmes se confrontent dans des duels à coups de poings et rivalisent d'assiduité sur la piste de danse. Les cavaliers font de même. L'alcool est obligatoire (on refuse un café au narrateur-guide). Mais à l'issue de cette aventure sensationnelle, le dénouement est heureux : la police intervient. Severus reprend l'intrigue type et les formules figées des rapports de police et des faits divers. Finalement, l'aventure a une visée didactique : l'auteur conclut en dénonçant ces « scandales de tous les jours », « immoralités de toutes les nuits », qui font pendant aux « mœurs honnêtes et tranquilles des autres habitants de cette ville »<sup>1229</sup>. « Il est impératif de fermer dès aujourd'hui tous les

---

<sup>1226</sup> Voir les rapports de police cités dans Lamas & Binda : 1998 : 26 et 29-30. Voir Caimari : 2004 : 79. C'est là une application portègne du « tourisme des bas-fonds », la « tournée des grands ducs », en quête de sensations fortes. Voir Kalifa : 2013 : 205.

<sup>1227</sup> C'est la scène retenue par Rivera. Voir chap. 2.

<sup>1228</sup> Severus, *El Diario*, 02-12-1881, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 36. Nous revenons sur ce texte plus bas.

<sup>1229</sup> « ¿ Son dignos de la culta Buenos Aires estos escándalos de todos los días, estas inmoralidades de todas las noches ? ¿ Cree acaso que éste es un hermoso 'pendant' a las costumbres morales y tranquilas de los demás moradores de esta ciudad ? Le parece bonito que la Capital de la República Argentina, la orgullosa metrópoli del Plata, ostente esos focos de degradante corrupción ? » Severus (1881), cité dans Lamas & Binda : 1998 : 38.

bastringues de Buenos Aires<sup>1230</sup>. » Les récits de pérégrinations dans le monde interlope construisent de nouvelles catégories romanesques et échappent en partie aux figurations univoques des savants et des élites, mais ils reconduisent néanmoins les lieux communs, les catégories et les prototypes fixés par les experts sur les « classes dangereuses », et ont presque toujours une visée morale et didactique adressée au public des gens de bien. Un « eux » est construit à destination d'un « nous ».

Ces textes appliquent des canevas descriptifs et narratifs fixes, répètent des stéréotypes et des expressions figées, construisant et diffusant un système de représentation de la mauvaise vie. Dans ce système, ouvriers et criminels d'un côté, femmes célibataires, ouvrières, domestiques et prostituées de l'autre sont solidaires ; des motifs reviennent de façon obsessionnelle, comme la danse, voluptueuse et immorale, et les bals, lieux de débauche et de délits, à l'atmosphère violente.

### **c. Le criminel, le voyou, la putain, la lie : protagonistes des bas-fonds**

Les délinquants circonscrits par les experts du crime deviennent les personnages types du « monde » (fictionnel) des bas-fonds. La prostituée « au couteau à la jarretière » et le voyou-*compadrito* forment, comme les *fadistas* à Lisbonne, le couple archétypal des intrigues.

#### **▪ Le criminel sans scrupules, frère du *gaucho* dans le roman-feuilleton**

Les romans-feuilletons d'Eduardo Gutiérrez (1851-1889) relèvent de la première littérature industrielle argentine. Ses feuilletons connaissent un succès sans précédent, lus par toutes les catégories sociales, adaptés au théâtre et au cirque criollo puis au cinéma. Il construit deux héros rebelles archétypaux, le *gaucho* hors la loi et le criminel citadin sans scrupules. Il s'inspire des modèles offerts par la chronique criminelle et les faits divers qui eux-mêmes reconduisent les discours des savants sur la délinquance, notamment la figure du criminel « transgresseur des règles de la communauté ». Gutiérrez emprunte aux « cas » et

---

<sup>1230</sup> « Hoy se necesita clausurar todos los 'peringundines' de Buenos Aires. » *Ibid.* Lamas et Binda critiquent la vision de l'auteur qui « fai[t] référence de façon exagérée au délit, sans connaître le réalité des faits ». *Ibid.* Encore une fois, c'est la manifestation d'un système de représentation qui nous intéresse ici.

aux « affaires criminelles » de la presse des noms de policiers et de criminels ainsi que des intrigues<sup>1231</sup>.

Son premier feuilleton s'intitule *Un capitán de Ladrones o sea Antonio Larrea*, paru dans le journal *La Patria Argentina* en 1879. Il remporte d'emblée un vif succès. Inspiré d'une cause célèbre, il s'agit du premier d'un cycle de récits consacrés à des « bandits urbains »<sup>1232</sup>. Son héros est un ancien bandit de la campagne originaire d'Espagne, dont les aventures ont lieu entre Buenos Aires et Montevideo, immigré délinquant inscrit dans le monde de 1880 et des « anxiétés qui le définissent »<sup>1233</sup>. Le criminel Larrea est un héros énergique et audacieux, qui agit seul. Il correspond au prototype établi par la police : immigré, sans scrupules, à la fois héros admirable et repoussoir<sup>1234</sup>. Le récit est centré sur ses exploits (essentiellement des vols habilement conçus et racontés dans un style technique), avec quelques passages focalisés sur ses sentiments (des remords pour tous ses crimes, au centre du roman). Pas d'occurrences du mot *compadrito* dans ce texte, aucune description de la ville ni scènes nocturnes pittoresques, pas d'usages de l'argot, l'auteur se cantonne au registre strictement criminel. Les lieux urbains mentionnés ne le sont que de façon fonctionnelle. Il finit ses aventures au pénitencier et meurt d'un accès de folie dans sa cellule. Le roman se clôt sur des observations du crâne de Larrea inspirées de la phrénologie.

Gutiérrez s'inscrit ensuite dans la tradition de la littérature *gauchesca*<sup>1235</sup> avec son feuilleton célèbre, devenu un classique, *Juan Moreira*, paru entre novembre 1879 et janvier 1880 dans *La Patria Argentina*, inspiré d'une affaire du désormais célèbre bandit Juan

---

<sup>1231</sup> L. Caimari aborde ce journalisme du crime dans ses deux ouvrages. Voir Caimari : 2004 : 166 et Caimari : 2009. La revue *Caras y Caretas* dirigée par Álvarez, connu sous le pseudonyme *Fray Mocho*, publie des chroniques policières et des récits d'enquêtes comprenant des photos de détenus et des explications techniques. Sur les emprunts des récits de crime aux discours professionnels, voir Caimari : 2004 : 171-175. Ses feuilletons inspirent à leur tour les chroniques criminelles notamment celles de la *Revista Criminal* dont les personnages sont tirés de ses chroniques et en reprennent des motifs narratifs. Voir Szir : 2009 : 21.

<sup>1232</sup> Juan Pablo Dabove, « Eduardo Gutiérrez, Narrativa de bandidos y novela popular argentina », dans Noé Jitrik et Alejandra Laera (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. III*, Buenos Aires : Emecé editores, 2010, p. 306.

<sup>1233</sup> *Ibid.*

<sup>1234</sup> Il correspond également tout à fait au stéréotype du criminel construit par la presse et le feuilleton français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>. Voir Gonon : 2012. Les roman-feuilletons de Sue et de Dumas ont été publiés dans les journaux portègues parfois juste après leur parution en France, d'après Jorge B. Rivera, « *El Folletín, Eduardo Gutiérrez* », *Historia de la literatura argentina, Capítulo 32*, Buenos Aires : Centro Editor de America Latina, 1980, p. 219.

<sup>1235</sup> Sur la littérature *gauchesca*, voir par exemple Eduardo Romano, *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1983. Littérature née avec l'idéologie romantique et la quête d'une littérature nationale, tentative d'« acclimater » la langue et la littérature (p. 14), la littérature *gauchesca* résulte aussi de la découverte par l'écrivain oriental Bartolomé Hidalgo des *payadores* et de leurs chansons rurales militantes (*coplas, cielitos*, joutes, poèmes narratifs). Le grand fondateur du genre est José Hernández avec *El Gaucho Martín Fierro* paru en 1872.

Moreira, traqué puis abattu par la police en 1874 dans un lupanar du bourg de Lobos. Le feuilleton a rencontré un immense succès populaire. Il se déroule dans la campagne *bonaerense* (de la province de Buenos Aires). Le protagoniste est marié à la plus belle femme de la province, père de famille, joue de la guitare, possède un chien et un cheval, manie des armes, est un patriarche respecté dans sa région, c'est l'archétype du *gaucho* idéal. Emprisonné injustement, traqué malgré son innocence, il devient meurtrier malgré lui et sa mort fait de lui un héros persécuté. Il est présenté comme la victime d'un système social injuste<sup>1236</sup>, ou encore d'un appareil judiciaire répressif<sup>1237</sup>, héros « non exemplaire »<sup>1238</sup>, à la fois monstrueux et admirable. Critique de la loi et de la justice d'État, le texte valorise à l'opposé le code de l'honneur. Juan Pablo Dabove rappelle que le *gaucho* de Gutiérrez est un personnage de papier, sans réalité sociologique : Gutiérrez écrit au moment où le *gaucho* est l'objet de discours nostalgiques sur sa disparition, légende d'un passé idéalisé dans une *Pampa* bucolique ; mais qu'il est aussi une pure « fonction narrative, définie par sa position devant la loi »<sup>1239</sup>, force de résistance sans densité, « objet littéraire » pour Edgar Vidal<sup>1240</sup>.

En fait Gutiérrez distingue le bandit *gaucho* et le criminel citadin en leur consacrant chacun des récits séparés et alternés ; mais dans l'imaginaire collectif, il crée une jonction entre le *gaucho* de la Pampa et le criminel citadin, entre la campagne et la ville, et impose le passage de la littérature *gauchesca* à la littérature criminelle. Dans le feuilleton, les deux figures sont bien spécifiques : le criminel citadin, agissant entre Buenos Aires et Montevideo, et le *gaucho* de la province de Buenos Aires ne se confondent pas. Ils partagent néanmoins des traits communs : ce sont tous deux des « bandits », ils incarnent chacun une forme de transgression de l'ordre établi, ce sont des hors-la-loi, audacieux, forts et craints par leur entourage et la police. La différence réside dans le fait que le *gaucho* incarne le sens de l'honneur et l'injustice de l'État, tandis que Larrea est un homme « monstrueux », opposé dans le récit aux gens de bien (le « négociant honorable » et sa fille innocente, belle et honnête, image de la famille travailleuse, manipulée par le « bandit »), maintenu dans une altérité qui l'oppose au « nous » (« notre police ») et donc traqué à juste titre par cette dernière. Il porte atteinte au contrat social et à la famille, représente une menace pour le

---

<sup>1236</sup> Rivera : 1980 : 222.

<sup>1237</sup> Caimari : 2004 : 197.

<sup>1238</sup> *Ibid.*

<sup>1239</sup> « El "gaucho" es nada mas que una función narrativa, definida por su posición ante la ley. » Dabove : 2010 : 312.

<sup>1240</sup> Edgar Vidal, *Littérature et société du Rio de la Plata (1870-1940)*, 2010, p. 5.

lecteur<sup>1241</sup>. Le troisième type, celui du *compadre*, le *gaucho orillero* ayant quitté à regret la *Pampa* et son cheval pour s'installer dans les faubourgs afin de gagner sa vie, conservant sa culture et ses traditions, mi-citadin mi-*gaucho*, peut être considéré comme une synthèse héritée de ces deux modèles de bandits réfractaires.

Les *gauchos* ont également leur place dans un court extrait du roman *Palomas y Gavilanes*, mais ils font partie du décor, n'interviennent pas dans l'intrigue. Ils semblent servir à compléter le panorama urbain, effet de réel indispensable à la représentation de la ville et de ses misères. Outre le passage déjà évoqué où les bouges humides des *criollos* pleurent une époque révolue, le narrateur raconte que dans les faubourgs du nord de la ville, les *criollos* « pur sang » habitaient dans des maisons de terre, « dernier rôle de l'époque passée », mais, que, délogés par la construction d'édifices et de palais, « ils rampaient vers les faubourgs, se cachant dans les trous et les recoins, comme honteux de leur pauvreté et de leur accoutrement étrange ». Ceux qui résistent à cet exil forcé boivent le *maté*, et n'écotent plus « les mélancoliques échos de la guitare, ni [...] la voix plaintive du fils de la *Pampa* qui chante ses peines et ses joies »<sup>1242</sup>. Nous retrouvons là des morceaux de l'imaginaire *gaucho*, reterritorisés dans le cadre urbain et devenant une allégorie nostalgique des maux nés de la modernisation.

▪ **Le voyou-*compadrito* et sa partenaire, « amie du couteau et du cigare »**<sup>1243</sup>

Le *compadrito* devient dans la culture commune le personnage emblématique des faubourgs et de la mauvaise vie<sup>1244</sup>. Pour la police, les savants et les journalistes, tout homme des classes populaires qui s'aventure dans les lieux malfamés est un *compadrito*. Ainsi un article de *La Pampa* de 1881 qui mentionne un bal organisé clandestinement dans un *conventillo*, cité plus haut, fait référence aux participants par le terme *compadritos*<sup>1245</sup>. *Compadre* et *compadrito* servent aussi d'adjectifs pour qualifier une attitude de voyou,

---

<sup>1241</sup> Caimari : 2004 : 176.

<sup>1242</sup> « *Último estertor de la época pasada* », « se arrastraban hacia los suburbios, escondiéndose en los huecos y rincones, como avergonzados de su pobreza y extraña vestimenta ». Dominguez : 1886 : 171-172.

<sup>1243</sup> « *Amigas del cuchillo y del cigarro* », dans *La Pampa*, 20-02-1881, cité par Lamas & Binda : 1998 : 39.

<sup>1244</sup> Avant Batiz et avant qu'Álvarez ne qualifie certains délinquants de *compadritos*, on trouve des occurrences du nom *compadrito* pour désigner des criminels de la *Pampa*, par exemple en 1845 dans le roman social de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas* ; ou dès le titre du roman de Thomas Gutiérrez de 1859, *La Maldición o el compadrito*, chez qui le *compadrito* est un produit des faubourgs (*hombres criados en los alrededores de la ciudad*), frontière entre ville et campagne.

<sup>1245</sup> *La Pampa*, 03-08-1881, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 28.

effrontée ou téméraire. Un fait divers de 1880 raconte qu'une « nymphe » a sorti un couteau de sous sa jupe pour blesser une rivale. Son partenaire est le « plus voyou [*compadre*] du bastringue »<sup>1246</sup>. L'aventure nocturne dans un bal des bas-fonds racontée par Severus et publiée dans *El Diario* en 1881 dresse le tableau d'une scène typique, le soir, « en plein centre ».

Premièrement : un grand nombre de *compadritos* – en général des cochers qui ont déjà « largué » le boulot<sup>1247</sup> et mangé – vêtus d'un pantalon court, de bottines à élastique flambant neuves, d'une chemise parfaitement repassée, d'un chapeau *chambergo* aux bords repliés devant et derrière, les cheveux longs, lustrés, huilés ; un foulard de soie aux couleurs criardes autour du cou ; sous le foulard, une cravate élégamment nouée et une veste courte. – L'absence de gilet facilitera l'identification de l'individu.

Les voyous sont des cochers –Álvarez et Batiz font le même rapprochement. La description est construite comme un portrait robot. La ressemblance avec le portrait que fait le commissaire Batiz du *compadrito* vingt ans plus tard est frappante<sup>1248</sup>. Leurs partenaires sont tous les signes distinctifs des prostituées :

Deuxièmement : un grand nombre de femmes en robe courte à l'avant, longue à l'arrière, de percale claire, très propre, repassée à l'amidon cuit pour qu'elle reste dure, jupons idem très tapageurs ; coiffée de deux tresses détachées, foulard de soie rouge attaché au cou, bottine de talon haut, rose attachée du côté gauche de la tête, sur la « crête ». – L'absence de manteau, de mantille ou de châle indique la qualité du sujet<sup>1249</sup>.

Severus emmène ensuite le lecteur dans leur « excursion » « dangereuse » dans un café peu éclairé où ils vont danser. De même que la *china* est une danseuse, le *compadrito* est danseur, chanteur, musicien, c'est aussi l'archétype du noctambule. Par ces faits divers, le récit quotidien des crimes, rixes et faits de sang dont la ville est le théâtre, est cristallisé par la figure du *compadrito* des faubourgs et la prostituée-danseuse, et la scène est le bastringue<sup>1250</sup>. C'est au sein de ce système de représentation que se trouvent les scènes de musique et de danse qui « font archive » dans l'historiographie traditionnelle du tango. Nous percevons bien dès lors qu'un déplacement de champ est nécessaire, pour aborder cette « culture tango » comme le prolongement d'un imaginaire.

---

<sup>1246</sup> *La Pampa*, 30-04-1880 cité dans Lamas & Binda : 1998 : 27.

<sup>1247</sup> *Ser largado*, expr. *lunf.* : avoir fini sa journée de travail.

<sup>1248</sup> Voir *supra*, la description du *compadrito* par le commissaire Batiz (1908).

<sup>1249</sup> Severus, *El Diario*, 02-12-1881 p.1, cité par Lamas & Binda : 1998 : 36-38. Il complète un peu plus loin la description du groupe qui comprend « Manuela l'orientale » et « Le Russe », « el Biundín » et « Refucilo la métisse », « Antonio le dépanneur », et « Pepa la Catalane », « Pedro le noir » et « Mauricia la *china* ». *Ibid.*

<sup>1250</sup> Voir Lamas et Binda : 1998.

### ▪ Le *lumpen* pullulant dans les faubourgs des Naturalistes

Dans les années 1880 et plus fortement dans les années 1890 lors de la crise financière, s'impose l'idée que l'industrialisation et l'immigration massive ont apporté toute une population dangereuse, le *lumpen*<sup>1251</sup>, lie sociale, éléments « indésirables », totalement assimilés aux faubourgs, et qui sont un vivier de délinquants et d'oisifs<sup>1252</sup>. Certains romanciers naturalistes s'emparent de cette idée dispensent des théories xénophobes. La misère et la promiscuité des ouvriers dans les *conventillos* devient un argument contre les immigrés. Dans le roman *La Bolsa* de Julián Martel (1867-1896), publié en 1891, l'auteur-narrateur est horrifié par

ces parasites de notre richesse que l'immigration transporte sur nos rivages depuis les contrées les plus lointaines. Les Turcs crasseux, avec leurs fez rouges et leurs babouches amochées, leurs visages impavides et leurs cargaisons de babioles voyantes ; les vendeurs d'holographies grossièrement colorées ; les charlatans ambulants qui s'étaient vus obligés de démonter leurs étalages portatifs, mais qui n'avaient pas pour autant arrêté d'imposer leurs discours farfelus aux fainéants et aux idiots qui supportaient patiemment la pluie en entendant l'apologie de la merveilleuse encre invisible ou de la colle à verre ; des mendiants qui tendaient leurs mains mutilées ou montraient les fistules répugnantes de leurs jambes immobilisées, pour exciter la commisération publique ; des bohémiennes idiotes, certaines très belles, toutes en haillons, toutes déguenillées et échevelées, dont beaucoup d'entre elles tenaient dans les bras des petits êtres livides, gelés, moribonds, engourdis par les narcotiques qui leur étaient criminellement administrés, et à la vue desquels naissait un doute sur lequel était le plus répugnant et monstrueux : la mère abrutie qui recourait à de tels moyens pour obtenir l'aumône du passant, ou l'autorité qui regardait indifférente, par ineptie ou négligence, ce tableau de la misère la plus terrible, de cette misère qui recourt au crime pour tout remède<sup>1253</sup>.

---

<sup>1251</sup> Le *lumpen proletariat*, en allemand *lumpenproletariat* (« prolétariat en haillons ») est une catégorie créée par Karl Marx et Friedrich Engels dans *l'Idéologie allemande* (1845) et développée ensuite par Marx. Il est composé des éléments déclassés, misérables et non organisés du prolétariat urbain. Les théoriciens de la révolution recommandaient de s'en méfier, car cette classe était susceptible de servir de force d'appoint à la bourgeoisie. Ce sont « les rebuts et laissés pour compte de toutes les classes sociales, vagabonds, soldats renvoyés de l'armée, échappés des casernes et des bagnes, escrocs, voleurs à la roulotte, saltimbanques, escamoteurs et pickpockets, joueurs, maquereaux, patrons de bordels, portefaix, écrivassiers, joueurs d'orgue de barbarie, chiffonniers, rémouleurs, rétameurs, mendiants, en un mot toute cette masse errante, fluctuante et allant de ci de là que les Français appellent "la bohème". Karl Marx, dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, 1852. En espagnol le terme *lumpen* désigne plus généralement les basses classes.

<sup>1252</sup> Point de vue que Sebrelí reprend à son compte dans son étude sur le *lumpen* et « l'aliénation » à Buenos Aires. Voir Sebrelí : 1965 : 126. Il assimile le *lumpen* et le *compadrito*.

<sup>1253</sup> « Esos parásitos de nuestra riqueza que la inmigración trae a nuestras playas desde las comarcas más remotas. Turcos mugrientos, con sus feces rojos y sus babuchas astrosas, sus caras impávidas y sus cargamentos de vistosas baratijas ; vendedores de oleografías groseramente coloreadas; charlatanes ambulantes que se habían visto obligados a desarmar sus escaparates portátiles, pero que no por eso dejaban de endilgar sus discursos estrambóticos a los holgazanes y bobalicones que soportaban pacientemente la lluvia con tal de oír hacer la apología de la maravillosa tinta simpática o la de la pasta para pegar cristales; mendigos que estiraban sus manos mutiladas o mostraban las fistulas repugnantes de sus piernas sin movimiento, para excitar la pública conmiseración; bohemias idiotas, hermosísimas algunas, andrajosas todas, todas rotas y desgredadas, llevando muchas de ellas en brazos niños lívidos, helados, moribundos, aletargados por la acción de narcóticos criminalmente suministrados, y a cuya vista nacía la duda de quién sería más repugnante y monstruosa: si la

Encore une fois, l'accumulation des propositions dans une longue période énumérative, générée selon une logique de liste, crée un effet de pullulement infini. Le lexique de l'immonde régit la liste, les basses classes sont toutes associées à une difformité ou un vice. Pour Martel, les miséreux sont abaissés à une indigence et une monstruosité telles qu'elles les conduisent nécessairement au crime.

### Conclusion du chapitre 3

Nous avons établi le cadre discursif de l'époque, la façon dont le monde des « bas-fonds » est élaboré par différentes instances énonciatives entrant en jeu et en dialogue dans le champs social et culturel. Ce que cette étude suggère, en s'appuyant sur les travaux d'historiens contemporains et en particulier ceux de Dominique Kalifa, c'est qu'il ne s'agit pas de savoir si les Bates et les autres chercheurs des années 1930 à aujourd'hui ayant reconduit le Grand Récit ont menti ou « affabulé », mais de comprendre qu'ils sont dépositaires d'un imaginaire qui continue d'irriguer leur approche de la chanson. Cet imaginaire, comme le préconise D. Kalifa, doit devenir l'objet d'étude en soi, et non un simple « décor » des scénarios des premiers pas du tango et du fado.

Ce monde des bas-fonds résulte des inquiétudes des élites, des intellectuels et des dirigeants ainsi que de la stigmatisation des basses classes, prises dans une chaîne logique où la misère et la marginalité sont le produit et la cause de la corruption. Le chant, la danse et la musique, au même titre que l'argot, la violence et les sexualités perverses, sont des motifs centraux dans ces imaginaires de la perversion et de la débauche. Dans ce monde fictionnel, le *fadista*, en 1840, chante des chansons obscènes qui horrifient les gens de bien ; le *compadrito*, en 1880, chante et surtout danse avec sa partenaire dans un style sensuel qui lui est propre. Aucun genre musical ne semble symboliser la débauche plus qu'un autre, des genres populaires et exotiques variés sont cités dans ces scènes de chant et de danse. Il faut en outre noter que le chant et la danse ne sont évoqués qu'en passant, jamais en soi. Comme le dit

---

madre embrutecida que a tales medios recurría para obtener una limosna del que pasaba o la autoridad que miraba indiferente, por ineptia o descuido, aquel cuadro de la miseria más horrible, de esa miseria que recurre al crimen para remediarse. » Martel : (1891) 1955 : 8, cité dans Sebreli : 1965 : 126.



Dominique Kalifa, « il est vain [...] de chercher dans ces récits la trace d'expériences tangibles de la pauvreté ou du crime » – et nous ajouterions, une expérience « émique » de la danse et du chant. « Des réalités, bien sûr, affleurent incidemment, des lieux, des gestes, des destins peuvent parfois transparaître [...]. Mais les bas-fonds constituent essentiellement une représentation où se mêlent les frayeurs, les désirs, les fantasmes de tous ceux qui s'y sont intéressés<sup>1254</sup>. » En d'autres termes, les bas-fonds sont un co-texte, non un contexte : il ne s'agit pas d'un sous-groupe marginalisé, dont les lettrés témoignent, mais d'un monde de papier inventé par les savants et les lettrés, et qui a participé à créer de nouvelles catégories et affects dans la ville. Reste à savoir d'où provient l'association entre le tango et le fado d'un côté, et les bas-fonds urbains de l'autre.

---

<sup>1254</sup> Kalifa : 2013 : 19.

## Chapitre 4

# La pénétration du tango et du fado dans l'imaginaire des bas-fonds

### Introduction

Il nous faut à présent tenter de saisir quand et dans quelles conditions apparaît l'association entre le tango, le fado et les bas-fonds. Nous allons remonter le fil des discours et des représentations pour voir quand et comment le tango et le fado sont agrégés à cet imaginaire des bas-fonds urbains. Nous avons admis que dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un système de représentation des marges et des bas-fonds s'imposait dans l'imaginaire collectif à Lisbonne et à Buenos Aires. Nous avons également constaté que le tango et le fado étaient territorialisés dans ces deux villes par des groupes sociaux diversifiés et dans des formes diverses, et qu'entre 1860 et 1900 à Lisbonne, 1890 et 1910 à Buenos Aires, le tango et le fado devenaient des pratiques omniprésentes dans les deux villes. Ces deux genres étaient même l'objet d'un tel engouement des habitants, toutes classes sociales confondues, qu'ils se retrouvaient au centre de la culture urbaine, mis en scène au théâtre, joués dans les rues, commentés dans la presse quotidienne, vendus sur tous types de supports et thématiques dans les romans. Certains observateurs parlent même d'une « épidémie ». Nous allons dès lors opérer un décentrement par rapport à la formulation classique des faits : ce n'est pas que le fado et le tango pénètrent dans les bas-fonds (sociaux) ; c'est qu'à un moment donné, ils pénètrent dans ce système de représentation des bas-fonds. Nous allons voir en effet qu'au moment où la « tangomania » et la « fadomania » font fureur parmi les citadins, suscitant la curiosité des intellectuels, surviennent les premières tentatives d'en saisir les origines et d'en

raconter l'histoire, et cela en pleine « bas-fondmanie »<sup>1255</sup>. De plus, dans ce que nous proposons d'appeler une « poétique des bas-fonds », le tango et le fado deviennent des attributs essentiels des *compadritos* et des *fadistas*. Nous verrons que l'association entre le tango et le fado d'un côté, et les marginaux de l'autre, est le produit d'un discours social et d'un imaginaire littéraire qui prend forme au moment où ces deux genres sont au centre de la culture urbaine.

## A. La pénétration du tango dans les bas-fonds portègues

À partir des années 1890, comme nous l'avons vu, le tango est peu à peu différencié des autres musiques, danses et chansons de Buenos Aires, et devient en quelques années une pratique généralisée et même dominante dans la ville, au point d'être consacré par certains intellectuels et par les acteurs de l'industrie du disque comme le nouveau genre *criollo*, « local », représentatif de l'identité portègne et nationale. En 1900, le tango est passé au premier plan dans les pratiques de danse et sa « prééminence » est commentée quotidiennement dans la presse, notamment dans les chroniques de bal. Au même moment, la « bas-fondmanie » sévit à Buenos Aires : les citadins sont fascinés par le crime et les bas-fonds. Le système de représentation des marginaux et du monde interlope, dont les matrices sont fixées, comme nous l'avons vu, vers 1870-1880 par la police, la description sociale et le roman, est réapproprié dans la presse, la littérature, l'imagerie, la chanson et le théâtre, et produit un imaginaire des bas-fonds dont les principes de représentation se prolongent jusque dans les années 1910-1920 et, par certains aspects, jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1256</sup>. Les marginaux sont mis sous le feu des projecteurs<sup>1257</sup>. Nous avons vu précédemment<sup>1258</sup> qu'en

---

<sup>1255</sup> L'expression est de Guy de Maupassant dans son article « Les bas-fonds » paru dans le journal *Le Gaulois* le 28 juillet 1882 : « La bas-fondmanie, qui sévit assurément, n'est qu'une réaction trop violente contre l'idéalisme exagéré qui précéda ». Article disponible sur le site : [http://fr.wikisource.org/wiki/Chroniques\\_de\\_Maupassant](http://fr.wikisource.org/wiki/Chroniques_de_Maupassant) [consulté le 3-9-2012 pour la dernière fois]. La bas-fondmanie « sévit » aussi bien à Paris qu'à Buenos Aires et à Lisbonne, comme nous l'avons vu. C'est une épidémie transfrontalière.

<sup>1256</sup> Voir Lila Caimari, « Police, tango et argot : culture policière et culture populaire à Buenos Aires au XX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, 2013-2014, p. 41-48.

<sup>1257</sup> Comme à Paris à la fin du siècle, où les rôles de pierreuse et de voyou sont les vedettes du *caf'conc'* et du *music-hall*, du roman populaire et des feuilletons.

<sup>1258</sup> Chapitre 2 – (3).

1880-1890, dans les écrits sur les bas-fonds de Buenos Aires, le « tango » n'est pas une catégorie opératoire, et que ce sont d'autres danses de couple, communes aux autres classes sociales et au reste de la ville<sup>1259</sup>, qui sont associées à la mauvaise vie, habanera et milonga en tête. Mais alors que le tango fait fureur à Buenos Aires, il devient incontournable dans les représentations réalistes et pittoresques aux ambitions totalisantes de la ville, des mœurs populaires, des faubourgs et du quotidien des rues. Il va même devenir un lieu commun du système de représentation des bas-fonds : le tango devient consubstantiel au faubourg et à la « mauvaise vie » dans l'imaginaire social. Pour explorer la jonction entre le tango et cet imaginaire des bas-fonds, nous nous restreindrons aux productions verbales<sup>1260</sup>. Nous nous intéresserons à la description sociale et aux écrits journalistiques dans un premier temps, pour voir comment le tango est saisi dans le « discours social »<sup>1261</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; puis à la poésie, à la chanson populaire et au théâtre dans un second temps, afin d'identifier ce qu'il convient d'appeler une poétique des bas-fonds, dont le tango devient un topos essentiel.

## **1. Tango, vice et faubourgs dans le discours social (1890-1910)**

### **a. Le tango, symbole de la déchéance de la société moderne**

Nous avons observé qu'à partir de 1890 et *a fortiori* à partir de 1900, la presse commente fréquemment l'engouement de tous les Portègues, des jeunes élégants aux domestiques, pour la nouvelle musique et danse urbaine qu'est le tango<sup>1262</sup>. C'est dans ce cadre que vont apparaître les premiers discours le stigmatisant comme une danse indécente, et, par un mécanisme dont nous avons analysé certains ressorts, comme un facteur de dépréciation propre aux classes dévoyées.

---

<sup>1259</sup> Voir l'exemple des « habaneras avec des teintes de milongas » (*habaneras con ribetes de milongas*) associées d'un côté aux académies et lieux de mauvaise réputation, et jouées dans cet exemple de 1882 dans la galerie des Beaux-Arts à l'occasion de l'Exposition Continentale par une bande militaire, concert décrié par le journaliste pour son mauvais goût. Nous voyons là s'appliquer exactement le même phénomène que pour le tango, comme nous allons le voir. Cité par Lamas & Binda : 1998 : 53-54.

<sup>1260</sup> Ce système de représentation inclut aussi l'iconographie, qui joue un grand rôle dans la superposition de la figure du délinquant et de celle du danseur de tango, qu'il s'agisse des illustrations de romans, des illustrations de partitions ou encore de petits formats et de journaux.

<sup>1261</sup> Le « discours social » entendu au sens où le définit la sociocritique comme ce qui se dit et s'écrit dans une société à un moment donné, ce qui revient dans l'opinion.

<sup>1262</sup> Voir pages 188-202 du chapitre 2 (II-B).

La « nouvelle danse à la mode<sup>1263</sup> » est en effet rapidement mise au centre d'une polémique qui divise les progressistes et les conservateurs au sujet des danses de couple. Comme la habanera ou la milonga avant lui, les traditionalistes le condamnent comme une danse immorale. Il n'est pas étonnant qu'une danse qui suscite un tel engouement soit violemment rejetée par une partie de l'élite, comme l'ont été toutes les danses de couple en Europe et en Amérique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'au début du XX<sup>e</sup><sup>1264</sup>. Comme le rappelle Horacio Salas, en 1880, les danses de couple séparées étaient admises dans les bals de salon de la bonne société portègne – quadrille, lanciers, contredanse, menuet – mais les danses de couple rapprochées – polka, mazurka, valse, habanera, scottish – étaient « fort mal considérées » dans les salons « de bon goût ». Ce sont, plus généralement, les mélanges sociaux que le bal public autorise, l'autonomisation du couple dans la danse à deux, le rapprochement des corps, qui subvertit les rapports normés entre hommes et femmes<sup>1265</sup>, qui suscitent les réactions des conservateurs<sup>1266</sup> exprimées dans la presse. Il est important de noter que les conservateurs accusent dès les années 1870 l'ensemble des danses de couple d'être immorales et dégradantes, et que c'est à partir de 1890-1900, quand le tango détrône les autres danses à la mode dans les bals de société, que ce dernier va cristalliser les accusations dans le discours social – sans toutefois en détenir l'exclusivité, la habanera, la mazurka ou la milonga continuent d'être indécentes. Le tango cumule les tares : danse de couple rapprochée, c'est aussi un pur produit de la grande ville moderne, et il est issu des mélanges liés aux migrations récentes. La frénésie qu'il suscite va d'autant plus interpeller et inquiéter les élites conservatrices : elles le dénoncent comme une danse abjecte, signe de la dégénérescence de la société moderne industrielle. Le vocabulaire de la « débauche » va être mis à profit dans ces

---

<sup>1263</sup> Selon un article de 1904 cité au chapitre 2.

<sup>1264</sup> Sur l'histoire des danses de couple, la révolution culturelle qu'elles impliquent et le scandale qu'elles suscitent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, voir Remi Hess, *La valse : un romantisme révolutionnaire*, Métailié, Paris, 2003 ; les travaux de Sophie Jacotot, notamment « "Danses modernes" des Amériques à Paris dans l'entre-deux-guerres : étapes de l'acculturation et formes de l'appropriation », in A. Dulphy, R. Frank, M.-A. Matard-Bonucci et P. Ory (dir.), *Les relations culturelles internationales au XX<sup>e</sup> siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, p. 237-246 ; Elisabeth Dorier-Apprill (dir.), *Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre... Tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira...*, L'Harmattan, Paris, 2000. L'interdiction des danses de société a également fait l'objet d'une émission radiophonique réunissant plusieurs spécialistes : France Culture, « La Fabrique de l'Histoire », émission du 18/7/2013, « Histoire de la danse 4/4 : les danses de société », avec Sophie Jacotot, Remi Hess, Esteban Buch et Alain Quillevéré. disponible à l'écoute sur le site : <http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-histoire-de-la-danse-44-2013-07-18> [lien vérifié le 25/8/2014].

<sup>1265</sup> Voir Hess : 2003 ; 1999 ; et les références citées ci-dessus.

<sup>1266</sup> Sur l'appropriation du problème par les autorités religieuses, voir Esteban Buch, « À propos de la "danse maudite" : La censure du tango par l'Église », 2011, Communication donnée lors du colloque international « Tango : création, identifications, circulations », Paris, EHESS.

dénonciations. Dans les chroniques de bal, le simple fait de danser un tango peut être interprété comme une provocation scandaleuse. À l'inverse, il fascine et amuse d'autres commentateurs.

C'est quand le tango est dansé par des membres des classes supérieures dans les bals de société et les bals publics que les commentaires sont le plus outrés et que le tango est furieusement condamné comme une danse dévoyée. Dans un article consacré aux bals masqués de la banlieue cossue de Flores, paru dans le journal conservateur *El Diario* en 1888, l'auteur, trahissant une certaine appréhension pour ces réunions sociales, se félicitait que lors des premiers bals, « un certain ordre a[it] régné ». « Aucun incident désagréable ne s'est produit », « la police [...] a accompli strictement son travail », indique l'auteur. Mais il ajoute être horrifié d'avoir vu des officiers manquer à « la dignité de l'uniforme » en se permettant de « se déhancher au rythme d'un *tango milonguero*, sans égard aucun. [...] Il ne faut pas que cela se reproduise ». L'auteur manifeste plus généralement sa nostalgie des « réunions allègres » de « temps révolus », et son effroi devant les « scènes honteuses et immorales » des bals de son époque, « indignes de notre culture »<sup>1267</sup>. C'est le spectacle de militaires gradés dansant en couple dans un bal de la bonne société qui suscite sa réaction. Ce sentiment d'une décadence morale et culturelle de la société fin-de-siècle est formulé dans plusieurs articles de l'époque, et son expression est presque systématiquement associée à la nostalgie d'un ordre ancien. Une chronique de bal parue dans le même journal, mais dix ans plus tard, en 1898, s'insurge cette fois contre le programme musical des théâtres durant le carnaval :

Les orchestres n'ont pas modifié leur programme. On a entendu les écoeurantes habaneras habituellement... mauvaises, les tangos *quebrados* et scabreux, les mazurkas canailles et les éternelles valse de cirque<sup>1268</sup>.

L'auteur manifeste son dédain pour les danses de couple, quelles qu'elles soient. C'est la habanera qui est qualifiée de *compadrona* (« canaille » ou « effrontée »), tandis que le tango est « scabreux ». Le tango, absent des commentaires jusqu'en 1890 – à part sa mention ambiguë dans l'article de 1888<sup>1269</sup> – entre maintenant dans la liste des danses mal vues et dénigrées par une partie de l'opinion. Un rédacteur du journal *El País*, lu par les classes

---

<sup>1267</sup> *El Diario*, 30-01-1888, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 66. Article mentionné au chap. 2 p. 188-191.

<sup>1268</sup> « *Las orquestas no han alterado sus programas. Se oyeron las empalagosas habaneras de costumbre... mala, los tangos con quebrada y vericuetos, las mazurcas compadronas y los vals de circo, de vida perdurable.* » *El Diario*, 20-02-1898, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 67.

<sup>1269</sup> *Tango milonguero*. Voir chap. 2 p. 188-191.

dirigeantes, donne en 1900 son point de vue sur la question : sa chronique porte sur les bals de carnaval donnés à l'*Opera*, le théâtre le plus élégant dont les bals sont les plus prisés de Buenos Aires<sup>1270</sup> :

Les bals du Carnaval – et même ceux de l'*Opera* ! – sont le creuset de notre identité *criolla* et de notre culture déficiente. Ils engendrent la propagation du bas-fond moral, qui vient battre en brèche les interdits de la vie normale et conventionnelle. Mais venons-en au cas d'aujourd'hui [...]. Heureusement, les bals de l'*Opera* offriront cette année une modification convenable et qui marque un progrès par rapport aux années précédentes. Ce n'est plus le *tango*, ni la *mazurka*, ni la *polka compadres* – il faut bien employer le mot brutal – qui figurent dans les programmes [...]<sup>1271</sup>.

Les trois danses citées ont donc fait l'objet d'une interdiction à l'*Opera*. Le bal des classes supérieures se distingue des autres bals – et des années précédentes – par son programme sélectif. L'interdiction est justifiée par l'indécence de ces danses de couple, ce que l'auteur appelle leur caractère *compadre* (« fanfarron » ou « canaille »). Il convoque un champ lexical des bas-fonds pour formuler la dégradation des mœurs : le « bas-fond moral » se « propage », la culture est « déficiente », et l'adjectif *compadre* est présenté comme « mot brutal », ce qu'on peut expliquer par le fait que son référent, le *compadre*, l'homme des faubourgs, incarne la déchéance en question. La danse de couple est assimilée à un type social, l'homme des basses-classes, dont le nom devient un adjectif qui sert à dévaluer. C'est bien le jugement porté par le chroniqueur qui rend la danse scandaleuse, indigne de la société « normale et conventionnelle », guidée par des normes strictes. L'auteur conçoit le bal de Carnaval comme un événement central dans la culture portègne, une vitrine identitaire (« le creuset de notre *criollo* ») dont les défaillances doivent faire réagir. Ce regard est investi d'une idéologie partagée par une partie des élites européennes, selon laquelle la société moderne subit un processus de déclin et de dégénérescence, cristallisé à Buenos Aires par l'événement du bal, et qui devient la *doxa* des discours conservateurs de l'époque<sup>1272</sup>. Un article de *La Tribuna Nacional* affirmait par exemple en 1882 que :

Bien que le bal soit très caractéristique de notre époque, force est de constater que, comme toutes choses, il a dégénéré, perdant ce caractère véritablement auguste et, pour ainsi dire,

---

<sup>1270</sup> Et aux entrées les plus chères. Mentionné *supra*, chap 2. Voir Lamas & Binda : 1998 : 88.

<sup>1271</sup> « *Los bailes de Carnaval y también ¡los del Opera ! son crisol de nuestro criollo y de nuestra cultura deficiente. Son el estallido del bajo fondo moral, sobreponiéndose a las obligadas abstenciones de la vida normal y convencional. / Ahora vengamos al caso de hoy (...) Felizmente, los bailes de la Opera ofrecerán este año una modificación conveniente y que significa un progreso a los años anteriores. / Ya no es el tango, ni la mazurca, ni la polka compadres – hay que emplear la palabra brutal – que figuran en los programas, etc. » « Vida teatral / Bailes », *El País*, 24-02-1900, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 68.*

<sup>1272</sup> Exprimé aussi chez Zola et les Naturalistes européens et chez les Décadentistes français et portugais. Voir les exemples cités dans Lamas & Binda : 1998 : 152-155.

classique, qu'il avait à l'époque de nos grands-parents<sup>1273</sup>.

Ces considérations morales, particulièrement indignées quand il s'agit des bals de la haute société, s'appliquent également aux bals des classes populaires. Le langage des bas-fonds conditionne alors également les commentaires. Le théâtre du Casino, qui fait également café, café-concert et salle de danse, et qui est soupçonné par la police de pratiquer la prostitution clandestine<sup>1274</sup>, est qualifié dans la presse de 1900 de « gigantesque lupanar dansant »<sup>1275</sup>. Les bals de l'assistance populaire, « tapageuse et turbulente » (*bullanguera, alegre*<sup>1276</sup>), sont qualifiés dans un article de *La Nación* de 1903 de « licencieux » et « immoraux »<sup>1277</sup>. Un article paru en 1900 dans le journal *El País* au sujet des bals du Casino donne une description pittoresque des rixes et des « mots les plus grossiers et obscènes » qui y sont courants, tout comme les interventions de la police<sup>1278</sup>. C'est le refuge de la « mauvaise vie », le bal le plus « malfamé ». Le *tango criollo* y est dansé à partir de 1900, « comme dans toutes les salles de danse », et ce dernier entre donc dans les discours satiriques ou scandalisés, selon les articles<sup>1279</sup>. Les « pensionnaires du lieu » font des « tentatives » pour le danser qui en deviennent « comiques », selon un chroniqueur de 1906<sup>1280</sup>. Une double tension se profile ici : le tango n'est apparemment pas la danse habituelle des « pensionnaires », ces danseuses employées par les lieux et soupçonnées d'être des prostituées, pourtant les discours de la même époque en font, comme nous allons le voir, une danse caractéristique des voyous et des prostituées. De plus, le bal populaire est abordé comme un lieu dangereux et malfamé, dans une confusion déjà appréciée entre classes laborieuses et classes dangereuses qui consiste à assimiler le « populaire » au criminel. Tout ce qui y est effectué devient

---

<sup>1273</sup> *La Tribuna Nacional*, 1882, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 152.

<sup>1274</sup> Certaines danseuses, serveuses et comédiennes employées par la maison seraient des prostituées. Voir Lamas & Binda : 1998 : 101-102.

<sup>1275</sup> Cité dans Lamas & Binda : 1998 : 101. En 1906 le passé de proxénète du directeur du *Casino* est découvert grâce à une enquête de la police et des journalistes, ce qui contribue au scandale.

<sup>1276</sup> Dans ce contexte, *alegre* signifie « allègre », enjouée, mais en dénotant aussi la provocation et le tapage. C'est pourquoi nous traduisons par « turbulente ». Plus bas, l'expression « individus allègres » désigne un groupe d'hommes tapageurs.

<sup>1277</sup> *La Nación*, 23-02-1903, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 103.

<sup>1278</sup> *El País*, 22-09-1900, cité par Lamas & Binda : 1998 : 102. Voir l'article entier cité par les auteurs.

<sup>1279</sup> Voir les articles cités dans Lamas & Binda : 1998 : 103-104.

<sup>1280</sup> « *Allí, como en todas las salas de baile, reinó el tango desde el principio al fin, resultando cómicas las tentativas de algunas pensionistas del Casino al querer bailarlo.* » *El País*, 28-02-1906, cité par Lamas & Binda : 1998 : 104.



répréhensible, tango inclus. Quant aux habitués des bals du théâtre Victoria, ils forment eux aussi une assemblée « tapageuse et enthousiaste » (*bullanguera y entusiasta*), selon un article de 1901. Nous voyons que les mêmes formules figées reviennent d'année en année pour qualifier les bals et leurs publics. D'après un compte-rendu de *La Nación* en 1897, on trouve dans ces bals des « exhibitions peu pudiques, des chansons peu voilées, et l'assistance féminine de la classe spéciale »<sup>1281</sup>. Si certains rapports dramatisent la situation et les risques encourus, d'autres prennent une tournure plus satirique. Un article paru en 1904 dans *Caras y Caretas*, sous le titre « la danse à la mode », montre l'engouement de toutes les classes sociales pour le tango, et le malaise que cela produit chez les observateurs, les incitant à tourner cette « mode » en dérision :

Pendant le carnaval, le tango règne en seigneur et en maître sur tous les programmes de danse. Étant donné sa nature libertine, il n'est toléré que pendant ces journées de folie. Dans tous les théâtres on annonce de nouveaux tangos et les danseurs, avides de s'afficher par les fanfaronnades et les singeries auxquelles oblige une danse aussi lascive, s'y précipitent comme des mouches sur du miel. Le spectacle ne manque pas de piquant.

L'auteur parle de « nature libertine » : c'est la chorégraphie du tango qui suscite une condamnation morale et, d'après lui, un interdit – bien que cette tolérance limitée ne semble s'être appliquée que dans le cadre restreint des bals privés de la haute société. Nous l'avons vu précédemment, partout ailleurs, le tango en 1906 est entré dans les répertoires.

C'est au Victoria surtout qu'on se doit de l'admirer le plus. La salle est comble et joyeuse, et de toutes parts fusent des propos à faire rougir un singe. Au fond, les voyous des faubourgs avec des déguisements improvisés. Dans les loges, des jeunes gens et des jeunes filles de bonne famille. Soudain, l'orchestre attaque un tango et les couples commencent à se former. *Chinas* et *compadritos* s'unissent en une fraternelle étreinte et ouvrent le bal avec un tel art qu'il est impossible de décrire les contorsions, les postures et les coups de talon auxquels oblige le tango. (...) C'est le bal faubourien par excellence (...).

Le bal réunit donc le peuple et les élites, séparés dans l'espace mais partageant le même événement et dansant les mêmes danses. L'auteur restitue une scène de danse de gens du peuple comme unissant « *chinas* et *compadritos* » : les catégories et les personnages types des bas-fonds irriguent la description du bal. Ce dernier est essentialisé, c'est « le bal faubourien » : le bal a lieu en plein centre, « faubourien » ici est synonyme de « plébéien » ou « canaille », mais la licence est invariablement associée aux marges. L'auteur ajoute ailleurs que les *chinas* des faubourgs et les *compadres* se « distinguent » dans cet « art » par leur

---

<sup>1281</sup> « *Exhibiciones poco púdicas, las canciones poco veladas, la clase especial de la concurrencia femenina* ». *La Nación*, 18-09-1897, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 102.

« savoir-faire ». La dextérité des voyous et des filles, stéréotype des représentations des bas-fonds, vient encore une fois s'appliquer à la représentation du bal.

D'autres articles ancrent leur critique dans des considérations plus directement sociales que morales, bien que l'un n'aille pas sans l'autre, nous l'avons compris. L'association qui commence à prendre forme dans le discours social entre tango et vice, et du même coup, entre tango et basses classes, devient alors explicite, et annexe l'amalgame entre basses classes et délinquance.

Encore une fois, cet amalgame précède le tango et peut s'appliquer à toute les danses de couple en 1880, en-dehors de la réalité des pratiques sociales. Ainsi un article de *La Razón* de 1887 remarque que les bals masqués réunissent « des individus de différentes classes et conditions ». Il porte son attention sur les danses de couple exécutées *con corte* – nous avons vu que plusieurs sont susceptibles de l'être – et s'offusque du désir de la jeunesse, toutes classes sociales confondues, de « faire étalage de ses aptitudes chorégraphico-faubouriennes » (*lucir sus habilidades coreográfico-orilleras*) et de vouloir « faire des prodiges dans ce déhanchement dansé, propre aux *compadritos* des marges » (*hacer prodigios en ese quiebro danzante, propio de los compadritos de orilla*)<sup>1282</sup>. L'auteur associe un style et une classe sociale. L'auteur note aussi la présence de femmes qui ne sont pas « des plus régulières », ce qui fait partie des motifs de condamnation du bal, de même que l'« ivrognerie » (*beberaje*) à laquelle s'adonnent les « couples de danseurs ». Si les danses sont indécentes par leur chorégraphie même, c'est aussi le cadre dans lequel elles sont dansées qui est inconvenant et les attitudes qu'elles suscitent chez cette jeunesse corrompue. C'est sans doute pourquoi c'est « le bal » dans son ensemble qui est désigné comme un lieu de débauche. L'auteur y voit un « spectacle [...] immonde »<sup>1283</sup>. Ce n'est pas le tango qui est visé dans cet article de 1887, mais il n'est pas étonnant que ce dernier, quand il intègre le répertoire des bals, ait été investi de ce principe de représentation de la danse, et qu'il ait suscité les mêmes craintes et la même condamnation que les autres. Les termes employés semblent anticiper ceux de *Goyo Cuello* presque vingt ans plus tard, et qui chez lui sont exclusivement appliqués au tango.

---

<sup>1282</sup> Le terme *quiebro* désigne le déhanchement, l'exécution de ruptures dans la musique et dans la danse, mais dénote aussi l'idée de faillite, de ruine. Comme nous l'avons vu, les élites associent aux faubouriens des façons de danser, de jouer et de chanter singulières, notamment des figures comme le *corte* et la *quebrada*, une proximité du couple dans la danse et l'hybridation des genres, mélanges et innovations qui peuvent porter sur toutes les danses de couple de l'époque. Dans les représentations des marginaux, le *compadrito* cristallise ces façons de faire peu orthodoxes.

<sup>1283</sup> *La Razón*, 18/2/1887, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 154.

L'exercice de la description de bal ressemble presque, par la répétitivité des formules et du vocabulaire, à une variation sur thème, dont les éléments visés sont relativement interchangeables. Ainsi dans une chronique de bal parue dans le journal *El País* en 1902 au sujet des bals prestigieux de l'*Opera*, l'auteur mentionne l'assistance nombreuse qui a dansé « allègrement » au son de « rythmes modernes, de voluptueuses habaneras et de tangos éminemment criollos<sup>1284</sup> ». Les valeurs sont ici inversées entre *habanera* et *tango* : le tango est « éminemment criollo » (*criollísimo*), à condition qu'un autre genre bascule dans l'altérité, ici la *habanera* qui devient « voluptueuse », qualificatif attribué au tango par ailleurs, et vice versa.

Après 1900, quand le tango passe au premier plan dans les répertoires des bals, les commentaires des journalistes se focalisent sur cette danse en particulier. Il est fustigé à son tour comme une danse faubourienne et indécente, rabattant le moral sur le social. Les discours prennent comme vingt ans plus tôt une tournure nostalgique, mais ce sont maintenant, ironiquement, les années 1880, identifiées à l'époque comme le début de la déchéance des mœurs, qui sont regrettées. Un compte-rendu du bal de l'*Opera* du journal *El País* prend en 1906 le ton de la satire, tournant en dérision les lustres de la salle, le pittoresque des tenues « bigarrées », la maladresse des participants masqués, les danseuses parmi lesquelles se cachent des « *demi mondaines* » du *music-hall* et du cirque que trahissent leurs tenues extravagantes et la raideur de leur posture ; le bal apparaît comme une mascarade où chacun s'observe et se met en scène<sup>1285</sup>. Le tango apparaît alors comme la danse caractéristique des « compères faubouriens », une « espèce en voie de disparition »<sup>1286</sup>. La musique est tout aussi dérangeante, qu'il s'agisse des « tangos devenus à la mode », du *cake-walk* ou des mazurkas. L'auteur réproouve ces tangos, dont la « cadence monotone contribue à rendre le spectacle plus triste<sup>1287</sup> ». C'est sur ce genre que se concentrent ses critiques :

Le tango, qui n'est pas une musique criolla, ni rien de semblable, se fait encore sentir à ces occasions comme l'ultime protestation de ces *compadres* faubouriens, qui disparaissent peu à peu ; les danseurs s'évertuent à avoir l'air de *compadres*, sans y arriver, épuisant leurs forces en

---

<sup>1284</sup> *El País*, 08-02-1902, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 90. Article déjà mentionné au chap. 2 (B-2).

<sup>1285</sup> « *Opera* », *El País*, 28-02-1906, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 91-92. Par « cirque » nous traduisons *theatro-circo*, un type de spectacle mêlant théâtre et numéros de cirque, propre au Rio de la Plata. La description est digne d'un tableau réaliste. Voir le reste de l'article cité dans Lamas & Binda : 1998 : 91.

<sup>1286</sup> Sur la nostalgie de la disparition des faubouriens après 1900, voir Caimari : 2013. L'auteure explique que c'est quand la menace représentée par les ouvriers et les marginaux décroît aux yeux des élites dirigeantes au profit d'autres individus dangereux, que la nostalgie et la célébration prennent place dans les discours. Cette analyse qu'elle applique aux années 1970 semble trouver ici ses prémises.

<sup>1287</sup> « *con su monótona cadencia contribuyen a hacer más triste el espectáculo.* » *Ibid.*

mouvements ridicules, qui transforment la danse en une stupide caricature<sup>1288</sup>.

Le ton du compte-rendu contraste avec l'atmosphère « allègre » rapportée par le même journal deux ans plus tôt : ici le spectacle est décadent, la danse, « monotone » et les danseurs de l'*Opera* sont avilis en les comparant au bas peuple des faubourgs. Le tango pour lui n'est pas criollo : il oppose le criollo et le « faubourien », or le tango est emblématique du peuple des faubourgs. C'est une des premières occurrences journalistiques, avec celle de la même année citée plus haut, d'une association explicite entre tango, *compadre* et faubourg. Cet article illustre bien notre hypothèse selon laquelle l'association stéréotypée du tango et des bas-fonds coïncide avec son existence publique et collective, et en particulier ici son adoption par des membres des classes supérieures. Dans un article de 1910 sur les bals de l'*Opera*, paru dans *La Nación*, la même contradiction entre sa centralité de fait et sa marginalisation de droit apparaît : d'après cette chronique, parmi tous les genres interprétés, la préférence du public est allée à ces « tangos au rythme canaillement sensuel » (*tangos de ritmo canallescamente sensual*). Plus bas le tango est qualifié de danse « vulgaire » (*chabacana*)<sup>1289</sup>. Nous retrouvons la chaîne lexicale des bas-fonds (« canaillement », « sensuel », « étrange », « vulgaire ») qui contraste avec la réalité de son adoption par les milieux élégants de Buenos Aires. Ces chroniques montrent que le tango n'est pas adopté par les élites après une période où il aurait été marginal et qui aurait nécessité une étape de purification : la jeunesse élégante lui donne sa « préférence » et le danse *con corte y quebrada*, et c'est ce défi à la morale bourgeoise qui provoque les descriptions horrifiées des auteurs et leur discours de rejet du tango dans les marges<sup>1290</sup>.

Il convient de rappeler que, dans les usages de l'époque, *suburbano*, *orillero* et *arrabalero* sont utilisés comme synonymes et peuvent être traduits de façon indifférenciée par « faubourien ». Le terme « faubourien », employé comme substantif (*el orillero*), en vient à désigner une catégorie sociale et non plus simplement l'appartenance à un espace

---

<sup>1288</sup> « *El tango, que no es música criolla, ni cosa que se le parezca, aún se deja sentir en estas oportunidades, como la última protesta de ese compadraje orillero, que va desapareciendo poco a poco ; los que bailan, se afanan por parecer compadres, sin conseguirlo, agotando sus fuerzas en ridiculos movimientos, que convierten la danza en estúpida caricatura* ». « *Opera* », *El País*, 28-02-1906, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 91-92.

<sup>1289</sup> *La Nación*, 07-02-1910, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 95. À noter que le terme employé, *canallescamente*, est un néologisme également en espagnol. Lamas et Binda estiment qu'il s'agit de la première occurrence du terme « canaille » appliqué au tango dans les archives de presse qu'ils ont parcourues. Lamas & Binda : 1998 : 95.

<sup>1290</sup> Ou fascinées. Un article de la même année note « l'apogée » du tango dans les bals, où il est « dansé dans une ferveur mystique de faubourianisme par ses enthousiastes » de toutes classes sociales. *La Nación*, 07-02-1910, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 106.

géographique situé en périphérie de la ville<sup>1291</sup>. Interpréter ce discours social comme un indice que le tango vient des faubourgs serait, on le voit, un contresens : il montre plutôt que le tango investit la sphère des pratiques urbaines décrites par une partie de l'élite, au moment où celle-ci tente de circonscrire ce qui est légitime et ce qui ne l'est pas. Dans le contexte idéologique que nous avons décrit, ce qui est immoral est automatiquement attribué, pour mieux le dénigrer, aux « faubouriens ».

Une double essentialisation est effectuée dans ces discours : essentialisation du peuple des faubourgs, et essentialisation du tango. Ils font du tango une danse propre aux basses classes et aux voyous, et considèrent l'acte même de le danser, pour tout homme et toute femme, immoral et avilissant, ou comme le signe d'un avilissement. Si, comme le disait Albert Wolff à Paris, le « bas-fond » est une déchéance morale susceptible de toucher les membres de toute classe sociale<sup>1292</sup>, le tango devient l'indice privilégié de cette déchéance.

Ces discours figés des chroniques de bal sont repris de façon identique dans les articles qui rendent compte des fêtes populaires. Comme nous l'avons vu, le bastringue, la fête populaire, et plus généralement tout lieu de divertissement des basses classes, est considéré comme propice aux désordres et aux conduites dégénérées. Dans ce cadre aussi, le langage qui servait à désigner les danses de couple associées à ces festivités populaires est appliqué au tango quand celui-ci devient la danse dominante dans les pratiques populaires. Avant l'apparition du « tango » dans les comptes-rendus, ces derniers attribuent à la milonga et à la habanera les caractéristiques qui sont généralement considérées comme distinctives du tango<sup>1293</sup>. Par exemple, le journal *Patria Argentina*, en octobre 1880, consacre une chronique aux *romerías*<sup>1294</sup>, et rapporte que les festivités ont été interdites par les autorités cette année-

---

<sup>1291</sup> Comme le précise Oscar Conde dans son étude sur le *lunfardo* et ses usages, il est admis par les chercheurs que les *habitants du faubourg* ne constituent pas dans les dénominations portègues une catégorie géographique mais une catégorie sociale, désignant l'ensemble des classes populaires urbaines. « *Los habitantes del suburbio que, como se ha dicho tantas veces, no es en el caso de nuestra ciudad una categoría geográfica, sino más bien una categoría social.* » L'auteur met à jour l'équivalence sémantique entre les classes populaires (*sectores humildes*) et les « habitants des faubourgs » (*habitantes del suburbio*). Première Partie, chap. 6, section 3, « *Los alcances del término lunfardo* », dans Oscar Conde, *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los Argentinos*, Taurus, Buenos Aires, 2008 (s/p., consulté en version numérique).

<sup>1292</sup> « Les bas-fonds de la société commencent avec la déchéance des caractères, avec l'écroulement de l'homme, quelle que soit la caste qui en souffre. Quel vaste champ ouvert à l'observation du romancier ! Nous avons les bas-fonds de l'aristocratie, de la bourgeoisie, des artistes, des financiers et des ouvriers... » Albert Wolff cité dans Maupassant : 1882.

<sup>1293</sup> Voir chap. 2 (II-B-2).

<sup>1294</sup> Fêtes patronales qui donnent lieu à d'importantes fêtes populaires en plein air. Nous avons vu comment elles sont considérées par les autorités et la police et décrites dans les faits divers au chap. 3 (B-2).

là, car elles les considèrent comme des fêtes « bacchantes », « orgiaques » et « dégénérées »<sup>1295</sup>. Le chroniqueur mentionne les « traits allègres de sambas et [les] *quebradas* de milongas »<sup>1296</sup>. La *quebrada*, figure rythmique systématiquement désignée comme une façon de jouer et de danser caractéristique du tango *rioplatense* par la critique contemporaine, est attribuée ici à la milonga. Les exemples de ce type sont nombreux. On trouve aussi des qualificatifs comme « lascive » ou « sensuelle », « lubrique », « immorale », « incitatrice » pour les qualifier, et une scène de danse décrite comme un duel mettant en rivalité les couples de façon violente au point que les scripteurs craignent qu'à tout moment la danse dégénère en bagarre<sup>1297</sup>. Ces caractéristiques et ces façons de percevoir la danse sont donc liées aux représentations de l'époque et ne sont pas propres au tango. Mais le tango les cristallise à partir de 1900, dans les discours sur les bals de carnaval mais plus généralement dans les discours sur les bals populaires du quotidien.

Le tango symbolise dès lors l'irrévérence des basses classes. Dans un fait divers paru en 1896 dans le journal *El Tiempo*, une bagarre violente entre la police et des « musiciens provocateurs », « individus turbulents », est rapportée. Ces derniers jouaient justement, avant la bagarre, à une heure où il est interdit de jouer dans la rue, un « bruyant petit tango criollo et canaille » (*ruidoso "tanguito criollo y compadrón"*). Le tango est implicitement impliqué dans ce trouble à l'ordre public. En effet, la successivité établie dans le récit entre l'exécution d'un tango tapageur et l'explosion de la bagarre, désigne subrepticement le tango comme une cause du désordre<sup>1298</sup> :

Munis de flûtes, de violons et de guitares et au son d'un bruyant "petit tango criollo et canaille", une demi-douzaine d'individus dissipés marchait ce matin en groupe dans la rue Paso. Au coin de la rue Corrientes, un agent (...) arrête le groupe, lui rappelant l'arrêté municipal défendant de jouer de la musique après dix heures du soir. Les hommes du groupe ignorent l'intervention de l'agent qui, se voyant désobéi, essaye de les conduire au poste. Ceux-là l'attaquent alors à coups de poing, le mettent à terre, lui arrachent son sifflet et sa machette, et prennent la fuite, non sans

---

<sup>1295</sup> Sur ce point voir Lamas & Binda : 1998 : 51.

<sup>1296</sup> Los « *rasguidos alegres de zambas y [los] punteos quebradores de milongas* ». *La Patria Argentina* n°651, 12-10-1880, p.1, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 59.

<sup>1297</sup> Voir *infra*, chapitres 2 et 3, mais aussi les articles cités par Novati & Cuello : 1980 : chapitre 1, et ceux cités par Lamas & Binda : 1998 : 38. L'on trouve aussi dès 1880 l'appellation de « bal criollo » (« *baile criollo* ») pour parler des bals populaires de Buenos Aires.

<sup>1298</sup> Selon la règle de la mise en récit, mise en évidence par Roland Barthes, qui veut que la successivité temporelle se double d'un rapport de causalité selon le syllogisme « après cela, donc à cause de cela ». « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme causé par ». Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Communications*, N° 8, 1966, p. 10.

avoir d'abord essayé de l'achever. Il se met à la poursuite des fuyitifs et comme il ne parvient pas à les rattraper, tire trois coups en l'air dans le but de les intimider. Au bruit des détonations les agents tombent sur eux comme des mouches, ne réussissant au final à n'en arrêter qu'un seul<sup>1299</sup>.

Comme nous l'avons dit, il s'agit là probablement d'une *banda de música* (petit orchestre populaire) ou d'un orphéon, souvent liés à des associations de quartier et généralement composés d'un violon, d'une flûte et d'une guitare<sup>1300</sup>. Ces *compadres* sont d'emblée considérés comme des fauteurs de trouble, et leur musique, du même coup, aussi. Par ailleurs le tango fait désormais partie d'une « culture de rue » qui est criminalisée par le règlement municipal et dont le fait divers se fait l'écho. On reconnaît ici le style figé du fait divers criminel<sup>1301</sup> qui rapproche les musiciens populaires, la musique, ici le tango, et la délinquance. Enfin, notons le rapprochement lexical entre *criollo* et *compadrón* : deux caractéristiques auparavant inconciliables sont rapprochées, le *criollo*, qui contient ce qui est typique, local, « nôtre », et le *compadrón*, ce qui est canaille, faubourien, connotant un mode de vie populaire et subversif. Le tango fait son entrée, à côté de la habanera et de la milonga, dans l'imaginaire du fait divers criminel et sa représentation stéréotypée du musicien populaire hors-la-loi.

## b. Criollo ou étranger ?

Leopoldo Lugones (1874-1938), poète, journaliste et essayiste influent, synthétise ces idées dans une série d'articles parus entre mai et décembre 1913 dans le journal *La Nación*. Lugones exalte la poésie *gauchesca* et les chansons rurales, et leur oppose leur contraire, le tango, expression emblématique du faubourg et de l'immigration et donc étranger à la culture nationale :

[La culture *gauchesca* est ce qu'il y a] de plus opposé à ces tangos métisses et lubriques que le faubourg, rempli d'étrangers de nos villes cosmopolites, engendre et répand dans ces terres au

---

<sup>1299</sup> « *Provistas de flautas, violines y guitarras y al son de un ruidoso « tanguito criollo y compadrón », caminaban esta mañana en grupo por la calle Paso, media docena de individuos alegres. Al llegar a la esquina de Corrientes, el vigilante (...) detuvo el grupo, haciéndole saber la disposición policial que prohíbe tocar música después de las diez de la noche. Los del grupo hicieron caso omiso de la ocurrencia del agente y como éste se viera desobedecido pretendió conducirlos presos. Al ir a proceder, aquellos lo agredieron a golpes de puño, derribándolo y arrebatándole el pito y el machete, poniéndose en fuga, no sin antes haber intentado ultimar al agente. Este se puso en persecución de los fuyitivos y como no les diera alcance hizo tres disparos al aire con el objeto de intimidarlos. A las detonaciones cayeron los vigilantes como moscas, consiguiendo detener a uno sólo. » « *Músicos agresores* », *El Tiempo*, 15-05-1896, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 70-71.*

<sup>1300</sup> Cibotti : 2009 : 50.

<sup>1301</sup> Voir Gonon : 2012, et Lila Caimari : 2004, 2009 et 2013, op. cités.

titre de danse nationale, quand ce n'est en vérité que mulâtresse malhonnête engendrée par les contorsions du Noir et l'accordéon miaulant des "trattorias"<sup>1302</sup>.

C'est toute une perception de la ville « cosmopolite », de l'immigration et des étrangers (mulâtresses, Noirs et Italiens confondus), de la société moderne (métissée) qui transparaît ici, dans une déchéance généralisée dont le tango est le symbole et le révélateur. Au fil des articles de cette série où il oppose constamment une société traditionnelle idéalisée à une nouvelle culture urbaine dégradée, Lugones qualifie le tango de « vulgaire, grossier, antiartistique », « lubrique », « obscène » et fustige son « esthétique de lupanar », sa « chorégraphie de bordel » ou encore le « spectacle pornographique » qu'il constitue<sup>1303</sup>. Il ajoute que « pour rendre le tango tolérable, il serait nécessaire de le dénaturer ». Lugones essentialise lui aussi le tango, puisque c'est sa nature même qui est immorale, et cette nature est rapportée à son appartenance aux populations ethniquement mêlées des faubourgs. D'après Lugones, « son succès provient du fait que l'exotique constitue le sauf-conduit de l'indécence »<sup>1304</sup>. C'est bien le succès de ce tango qui se « répand » et est déjà consacré par certains comme la nouvelle « danse nationale », qui provoque sa prise de position polémique. Il ne s'agit pas d'une description des contextes sociaux d'émergence du tango, mais de l'expression d'une angoisse collective, cristallisée par cette musique populaire et « métisse ».

Le débat divise les conservateurs et les modernistes, qui pour certains valorisent au contraire les manifestations culturelles urbaines comme des produits caractéristiques de la modernité et de la nouvelle identité criolla<sup>1305</sup>. Ainsi en 1910 un article sur ces bals de l'*Opera* qui ont fait couler tant d'encre prend les choses à revers : c'est justement parce qu'elle est faubourienne que la danse est authentique et criolla, autrement dit représentative de la culture portègne et nationale. Les discours comme celui-ci concilient l'essence faubourienne du tango et son caractère criollo. Tout aussi essentialiste, cette position repose sur l'idée que le tango est une danse caractéristique des basses classes. Mais elle tend à le valoriser plutôt qu'à en faire un motif de condamnation. L'auteur de l'article évoque les

---

<sup>1302</sup> « Nada más distinto de esos tangos mestizos y lúbricos que el suburbio agringado de nuestras ciudades cosmopolitas engendra y esparce por esas tierras a título de danza nacional, cuando no es sino deshonesto mulata engendrada por las contorsiones del negro y por el acordeón maullante de las "trattorias". » Lugones : 1913, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 131. Pour une analyse des discours sur le tango après 1910, voir dans cet ouvrage l'ensemble du chapitre 7, « Teorías sobre el origen del tango en la década de 1910 ».

<sup>1303</sup> Lugones : 1913, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 132.

<sup>1304</sup> « Su éxito proviene de ser en ella lo exótico el salvoconducto de lo indecente. » Lugones : 1913, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 133.

<sup>1305</sup> Comme au théâtre où le populaire et le criollo sont indissociables. Voir chapitre 2.



« racines criollas authentiquement faubouriennes » du tango. La formule est intéressante car, au moyen d'un chiasme, elle inverse l'attribution des valeurs : ce n'est pas « le criollo » qui est authentique et le faubourg qui est la racine (du bien ou du mal), comme on s'y attendrait, mais l'inverse. Au moyen de cette figure, ce qui est « fabourien » est qualifié de pratique « authentique », et non pas artificielle, étrangère ou périphérique comme la définissent les auteurs cités jusque-là. Le faubourg est un territoire susceptible d'engendrer des « racines » identitaires. Le langage de l'évolutionnisme culturel, habituellement attribué au folklore rural, est ici récupéré pour parler d'une pratique urbaine :

Le tango criollo a sa physionomie caractéristique et seuls le connaissent ceux qui ont senti son rythme au berceau, berceuse fabourienne qui leur a imprégné l'âme. (...) La puissance expressive de la figure humaine proclame les racines criollas, authentiquement fabouriennes, de certains détails<sup>1306</sup>.

L'auteur recommande à l'issue de cette célébration ambivalente que le tango soit rendu par les élites « au fabourien », rappelant que sa place est « parmi les marginaux » (*orilleros*). La logique est la même : le tango est renvoyé à une condition marginale du fait même qu'il est massivement accepté par la population. La « berceuse » est emblématique du folklore traditionnel et authentique du peuple. Le registre nostalgique du discours adverse est donc lui aussi récupéré, mais pour être associé au tango lui-même, et non à ce qu'il dégrade.

Ce renversement discursif est important, car il prend acte de la reconnaissance du tango comme pratique représentative de l'identité nationale au tournant du siècle. Le tango y est célébré comme l'emblème de l'identité portègne et même argentine en pleine affirmation, identité saisie par l'expression *criollo*. Dès 1902 un article paru dans le journal *El País* mentionne le tango comme un « rythme moderne », « allègre », « éminemment criollo ». L'association entre tango et identité nationale, entre tango et culture criolla, « locale », devient fréquente, comme en témoignent de nombreux articles de l'époque<sup>1307</sup>.

Un des glissements sémantiques qui sous-tendent cette logique est la fusion du fabourien et du criollo dans le langage. De nombreux commentateurs utilisent le terme criollo substantivé comme synonyme de « fabourien », « homme de condition modeste ». Les mots eux-mêmes désignent ainsi le « fabourien » comme un authentique

---

<sup>1306</sup> « *El tango criollo tiene su fisonomía característica y sólo la conocen quienes han sentido su ritmo desde la cuna, arrórró orillero que les ha impregnado el alma. (...) El poder de expresión de la figura humana proclama la cepa criolla genuinamente orillera de ciertos detalles (...)* ». *La Nación*, 06-02-1910, « *Opera* », cité dans Lamas & Binda : 1998 : 92-94. Article cité et commenté au chap. 2.

<sup>1307</sup> Cités dans Lamas & Binda : 1998.

Portègne, à l'opposé des termes employés par Leopoldo Lugones selon lequel les habitants des faubourgs sont des « étrangers de nos villes cosmopolites ». Entre ces deux positions, leur danse est systématiquement hybride et étrangère, ou authentique et nationale. Une fois banalisée l'utilisation du mot *criollo* pour parler des faubouriens, la danse imaginée comme typiquement faubourienne s'impose comme une chose *criolla*.

Paradoxalement, c'est de cet agencement sémantique que témoigne l'essai d'Ernesto Quesada paru en 1902, *El criollismo en la literatura argentina*, dont l'auteur est pourtant un des plus fervents détracteurs de la culture populaire urbaine et du tango. Ernesto Quesada dans son essai désigne les hommes des classes populaires de Buenos Aires par le terme *criollos*. Il les appelle les « *criollos faubouriens* » (*criollos suburbanos*), et invente même une catégorie sociale inédite, née d'une triple combinaison : le *criollo-compadrito*-faubourien (*criollo-compadrito-orillero*)<sup>1308</sup>. Ces expressions sont l'indice d'un nouveau paradigme de représentation du Portègne faubourien au tournant du siècle. En 1880, les gens des faubourgs sont des immigrés (majoritairement Italiens, mais aussi Espagnols, Français, Turcs etc.), ou des migrants de l'intérieur du pays, désignés couramment par le nom de *gauchos*, ou sont issus des minorités noire et indienne. En 1900, une génération plus tard, les faubouriens sont *issus* de l'immigration et des métissages produits par le regroupement des populations dans les *conventillos* des quartiers populaires et en particulier des faubourgs<sup>1309</sup>. Les représentations bougent : le type du *compadre* des faubourgs qui était un Noir, un Italien ou un *gaucho*, peut désormais être un *criollo*<sup>1310</sup>. D'ailleurs Quesada lui-même désigne les descendants d'immigrés par l'expression « immigrés créolisés » (*inmigrantes acriollados*).

C'est contre cette rhétorique et ce glissement sémantique que réagit Leopoldo Lugones dans ses articles de 1913 mentionnés ci-dessus. Il conteste la possibilité de considérer les faubouriens comme des *criollos*, et du même coup le tango comme un genre *criollo* :

---

<sup>1308</sup> Ernesto Quesada, « *El "criollismo" en la literatura argentina* » (1902), dans Alfredo V. E. Rubione (comp.), *En torno al criollismo, Textos y polémica*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, p. 161.

<sup>1309</sup> Ce sont des classes ouvrières politisées, pour beaucoup en ascension sociale rapide, et qui participent à la formation des classes moyennes en plein essor. Voir Carmen Bernand, *Histoire de Buenos Aires*, op. cité, chapitre « Luites et utopies » p. 226. Pour une synthèse précise sur la relation entre tango et montée des classes moyennes, voir l'article de Cibotti : 2011 : 91-107. Voir aussi Cibotti : 2009 : 47-52. Elle défend notamment l'idée d'une politique d'assimilation et d'une acculturation très forte de ces nombreux nouveaux citoyens. La figure menaçante de l'immigré, du *gringo*, est remplacée par celle de son fils, membre des classes moyennes.

<sup>1310</sup> Rappelons que le droit du sol s'applique dans l'Argentine fin-de-siècle et que tous les hommes et femmes nés sur le sol argentin sont des « enfants de la nation » en train de se définir. Voir Guy : 1991 et notre développement sur la prostitution au chapitre 3.

Le tango n'est pas une danse nationale, ni la prostitution qui l'engendre. Les pensionnaires des bordels où le tango est né ne sont en effet pas criollas, ou alors exceptionnellement<sup>1311</sup>.

Conformément à l'imaginaire social de son époque, Lugones fait de la prostituée de maisons closes le double féminin du *compadrito* faubourien danseur de tango. Du masculin au féminin, Lugones passe subrepticement d'une catégorie à une autre, ou, peut-être, les confond : du faubourien marginalisé, incarné par le Noir et l'immigré italien, à la débauche qu'incarne la prostitution. Lugones rabat, là encore, le social sur le moral. Il effectue un bond dans la logique que nous avons analysée, qui faisait du tango une danse vicieuse et lubrique : à partir de l'idée que le tango est une « danse de lupanar », autrement dit une danse vicieuse, il fait de la prostituée la danseuse originelle du tango, au moyen d'une allégorie de la procréation (« la prostitution qui l'engendre », « [l]es bordels où le tango est né »). Le tango, né dans le bordel : voilà qui concorde avec les récits des origines du tango des chercheurs contemporains. Nous voyons dans quel contexte discursif cette association se produit : définir ce qui est national (criollo) et ce qui ne l'est pas, et surtout ce qui ne doit pas l'être ; séparer le légitime de l'illégitime ; exclure le tango de ce qui fait la nation, le dénigrer en lui appliquant la rhétorique des bas-fonds, où sont engendrés les pires fléaux, par celles et ceux que la nation, justement, exclut. Lugones effectue cette double condamnation morale et sociale du tango dans le but de le décrédibiliser et de l'expulser du domaine du national et de l'identitaire. Il formule lui-même l'argument central : l'« infamie de cette origine ». Situer l'origine du tango dans le bordel est un moyen de lui refuser l'étiquette criollo dans un contexte plus général de nationalisme, de xénophobie et de critique du monde moderne.

L'équation qui sous-tend le discours de Leopoldo Lugones, et qu'a formulée avant lui Ernesto Quesada – nous y reviendrons – est la suivante : le *gaucho* est l'homme des campagnes argentines, l'Argentin traditionnel. Il est caractérisé par le courage et l'honneur. Son expression emblématique est la chanson rurale, dite « traditionnelle ». Par un effet de miroir inversé, le *compadrito* est défini comme l'envers du *gaucho* : homme de la ville, issu de mélanges ethniques, effronté et toujours délinquant. Son expression emblématique est la danse urbaine apparue en même temps que lui, le tango. Cette dualité simplifiée est exprimée par exemple dans l'essai *Historia de Sarmiento*, biographie<sup>1312</sup> de Domingo Faustino

---

<sup>1311</sup> « *El tango no es un baile nacional, como tampoco la prostitución que lo engendra. No son, en efecto, criollas sino por excepción, las pensionistas de los burdeles donde ha nacido.* » Lugones : 1913, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 133.

<sup>1312</sup> Qu'il appelle « biographie fictionnelle » dans la préface de l'ouvrage.

Sarmiento et portrait de son époque publié par Lugones en 1911. L'auteur y déclare sa nostalgie du *gaucho* et son dégoût pour le *compadre* qui l'a remplacé :

La Buenos Aires d'alors, entourée d'un faubourg immense où pullulaient les auberges<sup>1313</sup>, véritables repaires de gens rustres, était redoutable par son courage populaire et son insolence révoltée. La populace pouvait subitement prendre possession de la rue pour arracher violemment au gendarme le prisonnier qu'il emmenait, sans s'interroger ni entendre raison. Le pittoresque enclos de *cinacina*<sup>1314</sup> ; le bosquet des figuiers ; le "trou" sordide, à la fois vide ordure, voie de passage et cimetière clandestin de l'amour vagabond ; l'ornière avec son envergure de marais ; la plèbe complice de cette topographie douteuse, laquelle au-delà de la saulaie de la rive se confondait aussitôt avec les terres vierges du fugitif et du brigand ; tout cela avait engendré une jungle faubourienne, avec son type spécifique, le *compadre*, un triple hybride du *gaucho*, du *gringo* et du Noir, avec sa double frontière entre le délit et la politique [...]. Parmi les payadors et les plus fameux caïds de cette assistance, figuraient le *gaucho* Pajarito, le métisse Flores, le tigre Rodríguez et le Noir Villarino, toutes des personnalités politiques d'importance dans leur monde semi-fugitif, bien que très différents du *compadre* actuel avec ses tangos stupides, ses zigzags génois stridents et ses épaules phtisiques comme des planches mal équarries. C'était généralement des hommes vigoureux, dont l'aspect bagarreur et buveur déployait une certaine élégance simple et champêtre ; et leurs "concerts" et milongas<sup>1315</sup> conservaient encore l'écho des tristes<sup>1316</sup> des *gauchos* (engendrés comme ceux d'Ovide par la persécution et l'amour) dans les pasacalles fleuris de la guitare familiale, ou dans les mazurkas berçantes de l'accordéon, déplié et cadencé comme une femelle en rut<sup>1317</sup>.

---

<sup>1313</sup> Nous traduisons *pulperías* par « auberges » pour garder la connotation rurale du terme. Les *pulperías* sont des maisons typiques de la campagne et des faubourgs jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui font à la fois magasin, bistrot, et parfois auberge. Les hommes du village ou du quartier s'y retrouvent pour boire, manger, jouer et chanter. C'est un lieu typiquement associé dans l'imaginaire collectif aux sociabilités rurale et faubourienne, aux *gauchos* et aux chanteurs itinérants, les *payadores*.

<sup>1314</sup> Nom d'une plante locale et de sa fleur.

<sup>1315</sup> Le terme est peut-être utilisé ici au sens de « bals » (où l'on danse la *milonga*).

<sup>1316</sup> Le *triste* est un genre folklorique.

<sup>1317</sup> « *La Buenos Aires de entonces, estrechada por un suburbio inmenso, donde pululaban las pulperías, verdaderas agencias de la gente cruda, era temible por su coraje popular y su insolencia levantisca. El populacho constituíase en agresivo paladín de la calle, para arrebatarse al gendarme el preso que conducía, sin averiguar ni admitir razones. El pintoresco cerco de cinacina; el higueral nemoroso; el "hueco" sórdido, que era a la vez vacadero de basuras y posta y cementerio clandestino del amor vagabundo; el bache con latitud de pantano; la plebe cómplice de aquella topografía sospechosa que por el sauzal de la ribera confundíase ya con las tierras vírgenes del prófugo y del bandolero, habían engendrado una montonera de suburbio, con su tipo específico, el compadre, híbrido triple de gaucho, de gringo y de negro, y doble fronterizo del delito y de la política (...). Entre los payadores y "pesaos" más famosos de su concurrencia, figuraban el gaucho Pajarito, el pardo Flores, el tigre Rodríguez y el negro Villarino, todos elementos políticos de importancia en su mundo semi-prófugo, aunque asaz distintos del compadre actual con sus tangos estúpidos, sus restalladas eses genovesas y sus hombros tísicos de tabla mal escuadrada. Eran regularmente hombres vigorosos, en cuyo mismo aspecto camorrista y borrachón gallardeaba cierta genuina elegancia campestre; y sus "conciertos" o milongas, conservaban aún el eco de los "tristes" gauchos (engendrados como los de Ovidio por la persecución y el amor) en los floreados pasacalles de la guitarra familiar, ó en las mazurkas dormilonas del acordeón, plegadizo y acompasado como una hembra de parranda.* » Lugones, *Historia de Sarmiento*, 1911, cité dans Jorge Luis Borges & Silvina Bullrich (comp.), *El Compadrito, su destino, sus barrios, su música*, Buenos Aires : Emecé Editores, 2000, p. 119.

Il nous semble à la lecture de ce texte que le principal avantage du *compadre* « d'alors » sur le *compadre* « actuel » – avatar du *compadrino* selon la typologie en vigueur<sup>1318</sup> – est qu'il appartient à des temps révolus. La menace sociale qu'il représentait est désamorcée, c'est pourquoi, malgré sa rudesse, il peut devenir le support d'une nostalgie pour un passé idéalisé. L'actuel *compadrino* devient le descendant dégénéré du *gaucho*, faisant se succéder dans le temps ces deux figures. Le canevas descriptif qui sert à représenter l'un et l'autre « types » est identique et applique le système de représentation des bas-fonds portègues en associant le faubourg à une poésie de la fange, au vice et au crime. Seules diffèrent les valeurs attachées à l'un et à l'autre, le *compadre* « d'alors » étant semi-rural (« vigoureux » et « champêtre ») tandis que son descendant est citadin et maladif. Des traditions musicales sont associées à chacun des deux types : chansons traditionnelles d'un côté (milongas, tristes, payadas et mazurkas, ces dernières habilement ou arbitrairement rangées du côté de la tradition, genre pourtant tout aussi versatile et critiqué à cette époque que les autres danses de couple), et tango de l'autre. Plus qu'un lieu commun des représentations, le tango en vient à constituer l'emblème du *compadrino*.

## **2. La mise en récit du tango : fixation de la légende des origines**

Ce texte de Leopoldo Lugones nous permet par ailleurs d'« historiciser<sup>1319</sup> » l'apparition du discours sur les origines du tango dans les bas-fonds. En effet, Lugones effectue également une mise en récit du tango, geste rétrospectif qui le situe, comme nouveau genre urbain, dans une généalogie. Il en fait l'héritier de la milonga, et présente le type du *compadrino* comme le descendant du *gaucho-compadre*. Il oppose deux temporalités, le temps « d'alors » au temps « actuel ». Tous les mots qui servent à représenter le faubourg le font coïncider avec les bas-fonds (« trou », « ornière », « marais », « rive », « terre vierge », « jungle »). Mais encore, ces termes connotent une terre originelle, un paradis perdu. Ces métaphores opèrent un glissement des bas-fonds aux origines. Il nous semble que le modèle de cette fusion sémantique est à chercher, une fois de plus, chez les écrivains français, en

---

<sup>1318</sup> Voir la typologie établie par Ventura Lynch citée dans le chapitre 2 (I-3). Il distingue le (bon) *gaucho*, le *compadre* (intermédiaire) et le *compadrino* (dégradé).

<sup>1319</sup> Sylvain Auroux, « Les modes d'historicisation », *Histoire Épistémologie Langage*, 2006, Tome 28, fascicule 1, « Histoire des idées linguistiques et horizons de rétrospéction », p. 105-116.

particulier chez Eugène Sue et Victor Hugo. En effet ces écrivains, lus par les Argentins lettrés comme Lugones, ont dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle replié le monde des bas-fonds sur une fiction des origines. Eugène Sue, dans l'incipit des *Mystères de Paris* (1842), présente les bas-fonds comme un espace primitif où vivent des « sauvages ». Victor Hugo va plus loin dans *Les Misérables* (1862) en décrivant les bas-fonds sociaux au moyen d'une allégorie de la Création : « Un monde dans les limbes à l'état de fœtus, quelle silhouette inouïe<sup>1320</sup> ! ». Il n'est pas étonnant que dans les représentations portègues, dans la continuité de ces modèles imprégnés de pensée biblique, les origines du tango, danse vicieuse, tentatrice et concupiscente<sup>1321</sup>, aient été logées dans les bas-fonds de la société. À l'instar de Lugones, les discours passent du moral au social, mais aussi du spatial au temporel : le « gouffre social », les bas-fonds, deviennent profondeur temporelle, et donc « origine ».

C'est selon ce principe que certains intellectuels ont cherché, dès l'époque de sa diffusion dans la ville, à expliquer – rendre intelligibles, lisibles – les origines du tango, autrement dit à construire une histoire et des racines à ce nouveau genre urbain. Afin de répondre au mystère de sa provenance, le tango, considérés comme naturel aux faubourgs dans le discours social, a été enraciné historiquement dans les faubourgs par les penseurs : son identité est devenue origine. La légende des origines du tango a ainsi été élaborée.

Hugo Lamas et Enrique Binda ont retracé les « premières théories sur l'origine du tango<sup>1322</sup> ». Ils signalent un article du journal *Caras y Caretas* de 1903, signé *Sargento Pita*, où l'auteur « historicise », selon leurs mots, le tango<sup>1323</sup>. L'auteur fait dériver le tango de la milonga, du candombe et de la habanera : ce sont les trois origines-influences<sup>1324</sup> que personnifient le *Gaúcho*, le Noir et le Portègne natif, les trois aînés du *compadrito* dans l'imaginaire collectif. Voilà comment l'auteur raconte la naissance du tango à ses lecteurs :

Les habaneras rythmées et somnolentes conquièrent facilement le fainéant *compadrito*, qui se délectait déjà des lubriques trémousses de la milonga, et celle-ci et celle-là, se fondant, engendrèrent le tango plébéien, dont les premiers pas sont éprouvés aujourd'hui sur les pavés des *conventillos*, au son de l'orgue de barbarie et tel une relique de temps révolus, par quelques

---

<sup>1320</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862, Troisième partie, Livre 7, Chapitre 1, « Les mines et les mineurs ».

<sup>1321</sup> Les discours cités plus haut sont eux-mêmes imprégnés de morale chrétienne.

<sup>1322</sup> Lamas & Binda : 1998, chapitre 8, p. 118-130. Les sources citées dans cette section proviennent de ce chapitre où de nombreux documents sont reproduits et analysés.

<sup>1323</sup> Mais qu'ils le datent du 07-02-1907 en note. Nous n'avons pas pu vérifier. Lamas & Binda : 1998 : 129.

<sup>1324</sup> Voir notre définition de ce concept dans le chapitre 1.

couples dégradés de vagabonds abattus<sup>1325</sup>.

Sargento Pita remonte dans un passé imaginaire pour rendre compte de l'apparition du tango. Le *compadrito* dont il est question ici est un prédécesseur, un point d'origine idéal. Il élabore une fiction rétrospective. Les temps du récit, la logique du texte, qui évolue entre autres par des rapprochements lexicaux (les habaneras « somnolentes » gagnent le « fainéant » *compadrito*), la recherche de cohérence plus que de vraisemblance (les genres « se fondent ») sont autant d'indices d'une idéalisation fictionnelle (ou théorique). L'apparition du tango est très précisément située socialement et spatialement, mais de façon beaucoup plus floue au niveau temporel – il est inscrit dans un temps immémorial. Son origine est abstraite, elle résulte d'une fusion. C'est le discours lui-même qui est fondateur, autrement dit qui active une origine. Cette généalogie s'inscrit donc bien dans le registre de la légende. D'ailleurs, le « fainéant » *compadrito* est passif dans le processus d'invention élaboré : il se complait (se « délect[e] ») d'abord dans la milonga, puis est « conquis » par la habanera, par affinité naturelle, et les deux « se fond[ent] ». Le *compadrito*, mieux, le corps amorphe – bien qu'actif dans la perversion – du *compadrito*, n'est que transitaire. Le « tango plébéen » est transmis de façon également passive, « éprouvé » dans les bas-fonds par les corps tout aussi amorphes (« abattus ») des « couples dégradés » d'aujourd'hui, reçu, non créée, « relique » de « temps révolus » autrement dit de temps et de gens barbares. Plus loin, l'auteur présente le tango comme un « divertissement des rues de la jeunesse oisive » (*entretenimiento callejero de la muchachada ociosa*<sup>1326</sup>). Toute la logique à l'œuvre est contenue dans ces deux moments du raisonnement : raconter que le tango vient du monde des *conventillos*, des vagabonds et des voyous, est une ressource rhétorique de l'attaque portée par l'auteur contre cette danse, dont la finalité est de blâmer les nouvelles pratiques de la jeunesse portègne.

Cet article de 1903 compose une intrigue dont le canevas et l'idéologie qu'il véhicule est très similaire à celle de Lugones en 1911 et 1913. Mais là où ce dernier exprime une nostalgie de temps anciens et « pittoresques », où les *cortes* et *quebradas* étaient effectués par « la gentille commère de couteau à la jarretièrre » (*la gentil comadrira de puñal en la liga*), et où se détachait « la silhouette du compère bagarreur » (*compadre pendenciero*), dans le cadre

---

<sup>1325</sup> « *Las habaneras acompasadas y somnolientas conquistaron fácilmente al perezoso compadrito, que ya se deleitaba con el lúbrico zarandeo de la milonga y ésta y aquellas, fundiéndose, engendraron el tango plebeyo, cuyos pininos ensayan hoy en la vereda de los conventillos, al son del pianito callejero y como remedo de otros tiempos, algunas parejas desmedradas de vagos aburridos.* » Caras y Caretas, 1903, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 119. Voir le texte entier cité par les auteurs page 129 (en note).

<sup>1326</sup> Caras y Caretas, 1903, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 129.

romanesque des « drames sanglants » de jadis, Sargento Pita établit une continuité entre la débauche des *compadritos* du passé et ceux qui lui sont contemporains. Ironiquement, ceux que Lugones évoque avec nostalgie, en les valorisant au titre qu'ils ont disparu, sont au moment des faits, tout aussi sévèrement stigmatisés. Sargento Pita mentionne finalement avec ironie la « danse traditionnelle de nos *compadritos* », dont il signale que la police les classe comme « vagabonds ». Il annonce enfin la mort très prochaine du tango<sup>1327</sup>.

Hugo Lamas et Enrique Binda invalident les « fantaisies » de cet article et lui ôtent toute valeur documentaire<sup>1328</sup>. Mais il est réducteur de considérer cet article comme l'illustration déformante d'un processus. Encore une fois, ce discours est fondateur des origines du tango. Il s'agit de construire un ordre, de donner du sens – une direction et une filiation – à cette pratique, dédaignée par l'auteur, et donc irrésistiblement associée aux rebus de la société. Mais cette mise en récit semble être également le moyen, à travers le tango, de faire la généalogie des marginaux. Dans le tango se lit l'histoire des marges. Il témoigne d'une certaine représentation de la danse, des basses classes et d'une certaine idéologie de l'origine qui coïncide avec les marges. Le système de représentation des bas-fonds est convoqué, mais désormais, le tango est devenu un attribut du voyou, et même un miroir. Le personnage type des rapports de police, des faits divers et des romans criminels s'est converti en danseur de tango. Mieux, ce *compadrito* oisif et bon à rien est maintenant l'inventeur du tango.

En 1913, une généalogie analogue est développée dans un article signé *Viejo Tanguero* intitulé « Le tango, son évolution et son histoire ». Les origines du tango sont également repoussées dans les bas-fonds et dans un temps passé, mais cette fois, l'auteur articule ces origines à une évolution. Ce texte est fréquemment cité au titre de document par les historiens du tango, mais jamais abordé en tant que récit. Il paraît dans le tout récent journal *Crítica*<sup>1329</sup> à l'occasion du premier grand concours de tango organisé par le baron De

---

<sup>1327</sup> Cité dans Lamas & Binda : 1998 : 129.

<sup>1328</sup> D'après Lamas et Binda : « [L]e premier paragraphe [de cet article] devrait suffire pour retirer toute validité aux discussions postérieures sur le tango ». (« *Debería bastar este párrafo inicial para quitar toda validez a las consideraciones posteriores sobre el tango* »). Lamas & Binda : 1998 : 130.

<sup>1329</sup> Journal fondé le 15 septembre 1913 à Buenos Aires, soit une semaine avant la parution de cet article, tiré à 5000 exemplaires et rapidement devenu l'un des quotidiens les plus vendus du pays (800 000 exemplaires dans les années 1920). Ce journal de tendance conservatrice se spécialise dans le sensationnalisme et le récit de crime. D'après Pablo Mendelewich, « *Crítica, el diario que se convirtió en leyenda* », article paru dans le journal *La Nación* du samedi 14 septembre 2013, p. 20.



Marchi au *Palace Theatre* de Buenos Aires les 22, 23 et 24 septembre 2013<sup>1330</sup>. Cet article est important car il formule, au moment d'un événement considéré comme la consécration du tango par l'élite portègne, l'idée que le tango passerait des bas-fonds aux hautes sphères sociales<sup>1331</sup> :

[...] Le tango, dont le baptême a été retenu dans la mémoire populaire du vieux quartier de *Corrales*<sup>1332</sup>, a eu une résurgence insoupçonnée. Il est quasiment certain que, dans l'histoire volumineuse de nos danses nationales, il n'existe pas un seul cas similaire à celui qui retient aujourd'hui l'attention publique, ni dans sa terre natale, ni à l'étranger où ses déhanchements ont été adoptés avec passion. Il y a quelques années encore, personne ne s'en préoccupait, sinon pour en condamner les extravagances de faubourg. On le considérait comme une danse simple de gens féroces, de ceux dont chaque regard assène un coup de poignard de défi. Aujourd'hui l'opinion a changé et on le regarde au contraire avec sympathie du fait de sa parenté avec de vieilles traditions de *vidalitas* et *estilos* sentimentaux [chansons traditionnelles]. À la condamnation noire dans laquelle il a vécu durant des années à cause de la sentence sociale de théories adverses, a succédé un acte de gentille amnistie et d'aimable *exequatur* revendicatif.

Nous trouvons ici le dualisme social critiqué récemment par Ema Cibotti, c'est-à-dire la division de la société en deux groupes, les pauvres et les riches, les bas-fonds et l'élite. La mise en récit du tango s'inscrit dans une histoire événementielle et dramatisée où il passe de l'obscurité à la lumière, des cloaques aux palais, des lupanars aux salons, et de l'obscurité à la lumière<sup>1333</sup>.

Il a été engendré dans le bas-fond, a eu une vie parasitaire faite d'impuretés corruptrices et a ressuscité dans la cour du palais entraîné par la chaleur de nouveaux désirs exubérants. Le républicanisme de ses géniteurs, qui ignoraient les beaux habits de ce fils né un jour funeste dans une luxure néfaste, ne leur fit jamais soupçonner qu'il pourrait être régénéré et réhabilité à l'âge de la majorité pour escalader les somptueuses enceintes d'antiques palais, où autrefois brillaient les ornements de noble souche européenne. C'est pourquoi ses compatriotes l'élèvent aujourd'hui sur un piédestal d'honneur et lui dédient des hymnes d'éloges, en réparation de l'injustice avec laquelle il a été traité pendant vingt ans. Maintenant que son nom s'est imposé dans les salons royaux des nations civilisées, ses concitoyens lui accordent un certificat d'honnêteté du fait de son triomphe et l'accueillent avec les trompettes de la gloire. [...]

---

<sup>1330</sup> Sur le *tango liso*, « tango lisse » des grands salons aristocratiques de la période 1910, et la « consécration » du tango par les élites avec les premiers concours et spectacles de tango organisés par et pour la haute bourgeoisie portègne, voir Bates : 1936 ; Benarós : (1977) 2011 ; Matamoro : 1996 ; Labraña : 2000. Pour une synthèse critique voir Lamas & Binda : 1998 : 182 (chapitre 16).

<sup>1331</sup> Le journal *La Nación* mentionne le concours dans une chronique du 23 septembre 2013 dans les mêmes termes. Il parle de « consécration » du tango dont les origines « canailles » ont été effacées au profit d'un style élégant. Voir Lamas & Binda : 1998 : 128.

<sup>1332</sup> *Corrales*, un des faubourgs du sud de Buenos Aires, voisin de *Barracas* et de *La Boca*, quartier topique dans la topographie imaginaire de la délinquance et la mythologie des bas-fonds. Voir chapitre 2.

<sup>1333</sup> Sur la dimension romanesque de cette mise en intrigue, et en particulier la vision réductrice de la société qu'implique la perception dualiste, qui divise la société en deux pôles, les riches et les marginaux, supprimant les classes intermédiaires voir Cibotti : 2009 en particulier la page 52. Nous avons évoqué plus haut (chap. 2) la prégnance de ce « dualisme » dans l'histoire du tango, avec le récit qui fait basculer la danse des bas-fonds et des lupanars aux élites.

Le tango du passé est caractérisé par une série de termes appartenant au lexique conventionnel des bas-fonds. On retrouve le vocabulaire médical et l'idée d'une contamination par le tango (« impuretés » et « corruptrices »), termes utilisés par les hygiénistes et passés dans le discours social pour décrire les dangers de la prostitution à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons vu. L'auteur reprend également le style emphatique et l'accumulation d'adjectifs propre à créer un effet de saturation. Le tango des bas-fonds n'est pas que le support des « désirs exubérants » des hommes et femmes dévoyés qui le dansent, il est abject en lui-même. Personnifié par la métaphore de la procréation (« engendré »), il est agent de son histoire. Le récit est orienté vers un événement qui marque un nouveau tournant dans l'histoire du tango : sa consécration par la haute société. Le récit est ainsi construit sur une antithèse entre passé et présent, bas-fond et élites, ignominie et gloire. « Faisons un peu d'histoire » propose l'auteur :

Le tango est né par accident : ce fut une extravagance, et il prit dès lors des formes suggestives et délirantes. [...] C'était en 1877 [...]. La nouvelle danse [...] fut appropriée par les *compadritos* des faubourgs qui l'emmenèrent dans le quartier brutal de *Corrales* où les bastringues fonctionnaient déjà au son de la traditionnelle milonga. Le tango sépara ceux qui manquaient d'adresse et de courage dans le maniement de la lame en acier. Ainsi, celui qui dansait le mieux était le plus "balèze" et le plus convoité par les dames. La danse s'enracina avec une telle fureur, que les interprètes se mirent à surgir de toutes parts avec différents styles, mais toujours dans un dessein d'art et d'adresse. Comme toutes les choses nouvelles, il ne tarda pas à s'étendre à d'autres quartiers, se déplaçant dans les "académies" qui peu de temps après avaient commencé à fonctionner [...] C'est là qu'assirent leur réputation de superbes *tanguistas* [...] comme *Refucilo la métisse*, *Pepa au nez camus*, *Lola la petite*, *La dodue*<sup>1334</sup>, *Maria la basque*, *la china Venicia*, *Maria la Tero* et d'autres aux surnoms originaux qui régnaient sur les préférences faubouriennes. [...] Les salons noircis étaient fréquentés non seulement par la pègre, mais aussi par tous ceux qu'on appelait alors les *dandys* mais qui dans l'exécution du tango se trouvaient être habiles et maîtres du jeu de pieds. [...] Indifférents à toute critique, ils n'hésitaient pas à se mêler à une querelle, lame contre lame, avec n'importe quel *compadrito* bagarreur. [...] Les chroniques policières finirent par rapporter fréquemment des duels criollos qui se produisaient presque toutes les nuits, et ce fut la raison pour laquelle ces lieux de réunion si dangereux furent fermés. [...]

Tout un contexte originel est reconstitué au travers de l'imaginaire des bas-fonds, de ses personnages types et de ses intrigues matricielles, de ses formules figées et de ses images stéréotypées. L'auteur reprend ici des noms de prostituées « types » et les mêle à des noms de protagonistes connues par les faits divers et les écrits des savants (*Maria la Vasca*, tenancière d'une salle de danse, les noms de prostituées citées par le policier Batiz par exemple). Mais l'innovation de cette mise en récit est de transposer le système de représentation des bas-fonds et la généalogie du tango dans une périodisation historique. Ici la légende des bas-fonds est

---

<sup>1334</sup> *La mondonguito*, qui est aussi le titre d'un poème *lunfardo*.

découpée par des dates et des noms de lieu, et adopte la logique causale du discours historique (« ce fut la raison... »)<sup>1335</sup>. L'auteur explique, ordonne. Comme chez Lugones, la rétrospection est l'occasion d'un discours nostalgique du voyou authentique, disparu :

Dans ce temps-là, il y avait un véritable culte des valeurs intrépides et chevaleresques des combattants, et l'on citait des cas où l'un des duellistes refusait de se rendre au rendez-vous si son adversaire était moins bien armé que lui. [...] Le brave était respecté et les mauvais sujets condamnés, quand ceux-ci attaquaient et blessaient à l'épée. La répudiation dont était l'objet un individu de ce type était pire qu'une condamnation de vingt ans. [...]

L'auteur affecte des valeurs chevaleresques aux bas-fonds de jadis, amorcés par l'embrayeur de récit « dans ce temps-là ». Il revient juste après à la reconstitution factuelle : « Avant ces « académies » [...] il y eut les célèbres *peringundines* [...]. [Le] *peringundín* [dont il a été question] ferma peu de temps après à cause du nombre important de crimes qui y étaient consignés [...] ».

Après le monde des faubourgs et des marges, l'auteur fait passer directement le tango dans une centralité symbolique, aussi bien géographique, sociale que morale :

En 1880, après la révolution, le tango resurgit avec plus de force, dépassant les limites du faubourg pour s'implanter dans le centre de la ville. [...] Le tango est arrivé au sommet et tente de s'imposer dans les cercles aristocratiques. Ce soir, le vieux tango, arrivé à la vie nationale avec des stigmates honteux, resurgit comme le vieux Faust de Gounod sur la scène aristocratique pour faire son entrée triomphale de *niño bien* [jeune noble encanaillé], impeccablement vêtu de l'habit formel et élégant et les mains joliment gantées<sup>1336</sup>.

Hugo Lamas et Enrique Binda critiquent le caractère « douteux » et évasif de ce texte d'un point de vue historique. Ils dénoncent les « confusions » de cette généalogie qui va du *candombé* au tango, des faubourgs au centre et des bordels aux salons<sup>1337</sup>. Ils reprochent aux historiens du tango d'avoir utilisé cet article comme un document vrai et d'en avoir fait une matrice de l'histoire du tango. Ils réfutent encore une fois toute valeur documentaire à ce texte composé de « divagations »<sup>1338</sup>. Cette approche critique est nécessaire, mais elle doit conduire dans un second temps à relire ce genre de textes sous un autre angle. Si cette mise en récit est « fantaisiste », il faut en apprécier le témoignage différemment. En effet, le texte s'inscrit

---

<sup>1335</sup> Nous retrouvons ici la modèle de reconstitutions contemporaines des Bates, de Matamoro, qui empruntent le même style dramatisé et clichéique.

<sup>1336</sup> Viejo Tanguero, « *El tango, su evolución y su historia* », *Crítica*, 22/9/1913. Quelques extraits sont cités dans Lamas & Binda : 1998 : 124-128. Cité intégralement sur le site : [www.clubdetango.com.ar](http://www.clubdetango.com.ar) (consulté le 21/01/2014). Étant donnée la longueur de l'article, nous en citons seulement quelques passages exemplaires ici. Voir texte espagnol cité en annexe n°6.

<sup>1337</sup> Voir Lamas & Binda : 1998 : 124 pour l'analyse dithyrambique qu'ils font de cet article.

<sup>1338</sup> Lamas & Binda : 1998 : 128.

dans un registre du merveilleux, indiqué par des formules comme « autrefois », « dans ce temps-là », qui introduisent une temporalité anhistorique. Il produit une légende, dont nous avons vu la persistance dans l'imaginaire culturel argentin et mondial. De même les métaphores vitalistes comparent l'histoire du tango à la vie d'un être humain, avec ses « âges », de l'enfance à la « majorité ». L'enfance est placée sous le signe du péché, et l'enfance, loin d'être un âge d'or, est décrite comme une phase « parasitaire », « impure » et « corrompue ». L'auteur est très explicite sur les raisons de cette première période impie : « le tango est né dans le bas-fond ». En même temps, le régime fictionnel fondé sur le registre merveilleux du texte introduit des dates et découpe des phases successives qui créent un effet de réel. La représentation qu'il construit, l'histoire qu'il raconte, est en l'occurrence effectivement restée dans la « mémoire populaire » (*anales populares*). Son analyse diachronique des origines du tango, et le récit qu'il construit menant des bas-fonds aux palais, ont constitué un modèle. Son style dramatisé et hyperbolique emprunté aux faits divers, la rhétorique mélodramatique et le registre de l'horreur associant le tango aux drames sanglants des quartiers criminels, auxquels est surimposé un registre didactique, a été continuellement repris ensuite par les spécialistes du tango, comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre. Le *compadrito* n'est plus un simple voyou criminel mais aussi un danseur de tango. Nous verrons que cette représentation en particulier est réappropriée dans les fictions des bas-fonds. La construction du récit, le schéma opposant bas-fonds et salons, a lui aussi fait autorité comme manière de raconter l'histoire du tango. Le tango fait partie intégrante de l'imaginaire des bas-fonds, ce monde ayant été transposé en lieu et moment des origines.

De plus, la réhabilitation passe par la reconnaissance d'une parenté avec les genres folkloriques (*vidalita* et *estilo*), qui permettent de faire entrer le tango dans le domaine de la tradition. Cette attitude paradoxale consiste d'un côté à légitimer la chanson en l'instituant en genre traditionnel et identitaire, de l'autre à produire un discours sur ses origines systématiquement rejetées dans les bas-fonds urbains. La quête des origines de la chanson urbaine, qui ne peut être envisagée à l'époque, comme l'a remarqué Rui Vieira Nery pour le fado, que sous l'angle de la dégénérescence, incite de la même façon à en situer la « genèse » dans ce que la ville a de plus primitif dans l'imaginaire collectif, les bas-fonds<sup>1339</sup> de la société. Ce nouveau système de représentation associant le tango et le « monde » de la mauvaise vie est réapproprié par les écrivains. Ils intègrent le *tango compadrón* dans leurs

---

<sup>1339</sup> Les « bas-fonds », définis par exemple par Victor Hugo dans *Les Misérables* comme mine sociale, ténèbres, chaos, « troisième dessous », *inferno*, cave et catacombe, a des affinités évidentes avec les mythes de la genèse, à la fois création et origine.

fictions des bas-fonds. Le tango devient la meilleure arme des sulfureux duels du *compadrito* et de sa partenaire.

### **3. Une poétique des bas-fonds : le tango, â(r)me du voyou et de la fille de joie**

Nous avons examiné dans le chapitre III la fabrique du type du *compadrito*, figure emblématique du voyou, déclinée dans ses différents avatars : le criminel sans scrupules, le délinquant, le bandit héroïque, le souteneur, l'ouvrier dégradé des marges de la ville. Sa partenaire est la femme « au couteau à la jarretière », dans un *continuum* qui va de la prostituée des rues à l'ouvrière corrompue en passant par la danseuse. Leurs espaces sont les marges urbaines, selon une topographie imaginaire qui regroupe les rives et les faubourgs. Nous avons vu que la « mauvaise vie », la musique et la danse étaient très souvent associées dans les premières représentations des bas-fonds, des faits divers à la littérature. Le *compadrito* et la prostituée sont régulièrement mis en scène en situation de danse ou de chant. Le bastringue malfamé (*academia* ou *peringundín*) est l'espace nocturne privilégié des actions clandestines de ces marginaux dans la mythologie des bas-fonds. La danse est une de ces activités clandestines, elle est comparée à un duel armé. Or nous allons voir qu'à partir de 1900, le tango en tant que signifiant est annexé à ces représentations littéraires au point de devenir un lieu commun de l'imaginaire des bas-fonds – un nouveau cliché, en somme. Les chants obscènes et les danses vicieuses des *compadritos* et des prostituées sont désormais des « tangos ». Autrement dit, le tango devient une propriété du *compadrito* et de la *china*. Le tango, les bas-fonds, le voyou et la « pierreuse »<sup>1340</sup> deviennent indissociables dans ces fictions.

Par ailleurs, nous allons observer qu'au tournant du siècle le système de représentation des bas-fonds se fixe dans des domaines diversifiés, le roman mais aussi la chanson populaire, la poésie et le théâtre en particulier. Ensemble, ces productions donnent à voir à un moment donné ce que nous proposons d'appeler une « poétique des bas-fonds ». Nous allons observer

---

<sup>1340</sup> Selon le nom qui est donné à la prostituée des rues dans l'imaginaire réaliste français de la même époque. Sur l'imaginaire des bas-fonds dans la chanson réaliste fin-de-siècle, voir Catherine Dutheil Pessin, *La chanson réaliste, Sociologie d'un genre, op. cit.*, 2004. « La chanson réaliste est un lieu qui regorge de cette sève mythique, comme le jazz et le tango à la même époque », p. 22.

que le tango est un *topos* de cette poétique. Pour traverser ces textes issus de différents domaines artistiques, nous les avons classés en fonction des pratiques et des supports : après une mise au point rapide sur la question du *lunfardo*, nous aborderons en premier lieu la poésie populaire ayant circulé « hors du livre<sup>1341</sup> » ; dans un second temps la chanson populaire ; dans un troisième temps le théâtre ; et enfin la poésie érudite<sup>1342</sup>. Notre étude n'est pas exhaustive, elle n'épuise certainement pas la richesse des analyses possibles de cette poétique et de ses enjeux, aussi bien littéraires qu'idéologiques ; nous l'avons orientée de façon à en identifier les principales caractéristiques et surtout la place qui y est faite au tango.

Il nous faut auparavant préciser que le classement que nous proposons a ses limites – par exemple, plusieurs des « poèmes » dont il est question ont circulé à la fois à l'oral et à l'écrit, dans des collections de poèmes et dans des chansons – mais il a le mérite de distinguer les poèmes par genres et par types de pratiques, et non selon des critères purement thématiques, comme cela est généralement fait dans les études de folklore urbain<sup>1343</sup>. En effet, une difficulté méthodologique rend délicate notre analyse des productions littéraires et poétiques des années 1900-1910 : il a fallu tenter de mettre de l'ordre dans des énoncés éparpillés et souvent présentés sans indications de provenance, de supports, d'énonciateurs. Les classements proposés dans les recueils et anthologies se sont révélés souvent problématiques, car ils distinguent des types d'énoncés et non des types de pratiques poétiques. Par conséquent, des textes *similaires* ont été réunis alors qu'ils correspondaient à des pratiques irréductibles les unes aux autres. Le principal effet pervers est que des textes ont été rassemblés et classés comme des « tangos » alors qu'ils n'avaient pas été composés, chantés, déclamés ou lus comme des tangos à l'époque. Le cas le plus frappant est l'anthologie constituée par Robert Lehmann-Nitsche. Cette anthologie pose un double problème de conception et de réception. L'ethnographe et folkloriste d'origine allemande

---

<sup>1341</sup> Nous empruntons l'expression « poésie hors du livre » à la thèse de Céline Prado, *La poésie hors du livre, étude sur les médiations orales de la poésie en France de 1945 aux années soixante*, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 6 décembre 2012. Cependant nous incluons dans cette catégorie l'ensemble des poèmes ayant circulé hors du format volume, c'est-à-dire aussi bien les poèmes ayant circulé par écrit sur des supports accessibles à un nombre élargi de lecteurs tels que les journaux, feuilles volantes, petits formats (*folletos*), que les poèmes de médiations orales ayant circulé par les disques, au théâtre ou déclamés dans des lieux publics (cabarets, cafés).

<sup>1342</sup> C'est-à-dire dont le support visé est le volume de librairie et/ou la revue littéraire.

<sup>1343</sup> Par exemple dans le précieux mais incommode *Cancionero Rioplatense* (1880-1920) de Clara Rey de Guido et Walter Guido, 1989.

(1872-1938) a collecté un vaste ensemble de « textes » appartenant à un « folklore interdit » (*folklore prohibido*) et en argot dans le *Rio de la Plata* autour de 1900, dont le résultat n'a été publié qu'en 1923 et en allemand<sup>1344</sup>. Pour ce faire, il a réuni pêle-mêle des couplets de chansons populaires, comme les *relaciones*, que les danseurs s'adressent dans certaines danses traditionnelles rurales ; des poèmes « populaires », circulant à l'oral et transcrits par l'auteur, ou circulant directement à l'écrit et copiés de petits formats et de brochures ; des « devinettes » et des proverbes ; et des poèmes « savants » (*cultos*) publiés dans des revues. Ce « folklore » régional diversifié est converti en recueil de textes, unis par des thèmes et un langage communs. Or cette anthologie de Lehmann-Nitsche occupe une place capitale dans l'histoire de la chanson tango. En effet beaucoup de ces textes ont été réintroduits dans les travaux de recherche comme des textes de tango des années 1880-1900, c'est-à-dire des textes du « premier tango ». Cette « récupération » a permis de combler un vide dans l'historiographie du genre, en offrant tout un répertoire « canaille » qui manquait étant donné que, comme nous l'avons vu, la chanson tango n'apparaît qu'entre 1890 et 1900<sup>1345</sup>. Nous avons donc pris le parti ici de découper cette anthologie et de reclasser les textes, quand c'était possible grâce aux informations données par Lehmann-Nitsche, selon des types d'énonciations.

### **a. Du *lunfardo* au *lunfardismo***

Le terme *lunfardos* désigne, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les délinquants de Buenos Aires et par extension, le langage qu'ils utilisent pour crypter leurs échanges durant leurs opérations. La police de Buenos Aires commence à l'identifier et à répertorier ce langage du « monde du délit »<sup>1346</sup> de façon systématique à partir des années 1880<sup>1347</sup>. Elle tente de décrypter ce « jargon » (*jerga*) de la pègre afin de mieux surveiller les délinquants, en adéquation avec les travaux des juristes et des criminologues<sup>1348</sup>. L'argot entre dans la

---

<sup>1344</sup> Ce n'est donc pas à partir de cette anthologie que les poètes et chansonniers de l'époque ont pu réinvestir les poétiques à l'œuvre. Autrement dit elle n'a pas été *prescriptive* avant 1923. Robert Lehmann-Nitsche, *Textos eróticos del Río de la Plata : ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata, en español popular y lunfardo*. Traduit par Juan Alfredo Tomasini, Buenos Aires : Libreria Clasica, [1923] 1981.

<sup>1345</sup> Nous reviendrons sur ces questions de fabrique du répertoire dans le chapitre 5.

<sup>1346</sup> Caimari : 2013 : 44.

<sup>1347</sup> Nous nous appuyons principalement sur l'étude d'Oscar Conde, *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, *op. cit.*, 2008. Voir aussi Caimari : 2013.

<sup>1348</sup> Caimari : 2013 : 44.

« culture policière<sup>1349</sup> » et plus largement dans la culture urbaine à la fin du siècle quand des policiers publient successivement des lexiques à destination du public, d'abord dans la presse puis sous forme d'ouvrages. Le jeune policier Benigno Lugones publie une première liste de termes en 1879 dans le journal *La Nación*, sous le titre « Les bédouins urbains » (*Los beduinos urbanos*)<sup>1350</sup>. Puis paraissent des dictionnaires d'argot, dont le premier est rédigé par le criminaliste Antonio Dellepiane en 1894 et inséré dans son ouvrage *Contribution à l'étude de la psychologie criminelle. L'idiome du délit* (*Contribución al estudio de la psicología criminal. El idioma del delito*). Oscar Conde rapporte ces premières formalisations au contexte d'obsession et de fascination pour le crime à cette époque et aux tentatives des premiers « experts » du crime – policiers, criminologues, médecins, juristes – d'élaborer un savoir scientifique sur la criminalité, savoir qui prend la forme de typologies et de listes. Lila Caimari interprète cette démarche systématique comme un moyen de distinction « par le bas » – le policier affiche une expérience de la « culture de la rue » qui le distingue des théoriciens de cabinet – et comme une entreprise à vocation culturelle, participant d'une « entreprise identitaire, ludique et sentimentale » plutôt qu'à visée strictement professionnelle et utilitaire. D'où sans doute leur vocation à devenir des lexiques littéraires<sup>1351</sup>.

Pour José Gobello, le *lunfardo* « est un fait linguistique ayant dérivé en fait littéraire<sup>1352</sup> ». En effet journalistes, romanciers et poètes s'approprient ces listes d'argot, les rallongent, les consolident et en font un usage littéraire. Ils écrivent de nombreux textes « en argot », dans lesquels l'argot a une fonction poétique. Cette production prend le nom de *literatura lunfardesca* (« littérature argotique » ou « littérature de la pègre »). Ce nouveau langage littéraire est par ailleurs employé au théâtre, dans les vignettes de mœurs et les nouvelles réalistes publiées dans la presse et les revues comme *Caras y Caretas*, dans le roman-feuilleton et les romans naturalistes. Pour Oscar Conde, « la littérature *lunfardesca* [...] est au *lunfardo* [au sens de délinquant] ce que la littérature *gauchesca* est au *gaucho*<sup>1353</sup> », autrement dit un langage élaboré par les écrivains à partir d'un lexique spécifique. Il nous semble que l'on peut distinguer deux usages du *lunfardo* en littérature : un usage pittoresque, où le *lunfardo*, cité comme sociolecte ou technolecte, et généralement

---

<sup>1349</sup> Caimari : 2013.

<sup>1350</sup> D'après Conde : 2008. Mentionné aussi par Caimari : 2009.

<sup>1351</sup> Voir : 2013 : 44-45.

<sup>1352</sup> José Gobello, *Aproximación al lunfardo*, cité par Conde : 2008.

<sup>1353</sup> Conde : 2008.



cantonné aux discours rapportés des personnages de la pègre ou du peuple, est au service d'effets de réel et de « couleur locale ». Le *lunfardo* a alors effectivement la même fonction que les procédés *gauchescos* (imitation du langage des *gauchos*, emploi de termes vernaculaires et indigènes dans le but de créer un langage national) dans la littérature *gauchesca* : faire entendre la voix du marginal. L'autre usage est un usage strictement poétique : c'est le cas des poèmes et dialogues saturés d'argot où ce dernier est au service de jeux poétiques et d'une mise en déroute du lecteur. Le *lunfardo* vaut alors davantage comme pur signifiant que comme signifié renvoyant à un référent faubourien.

D'après Oscar Conde, c'est la police et la criminologie qui ont défini le *lunfardo* comme un argot crypté propre aux délinquants. En réalité, d'après lui, d'un point de vue sociologique le *lunfardo* est plus généralement le jargon des classes populaires urbaines. Il n'est pas restreint à la mauvaise vie. « Le fait de ce que le terme *lunfardo* ait signifié à l'origine "voleur" a mené à des conclusions erronées ceux qui se sont intéressés les premiers au phénomène. Mais le *lunfardo* n'est pas – et n'a jamais été – un vocabulaire délictueux »<sup>1354</sup>. Oscar Conde se réfère à Mario Teruggi sur un point qui fait écho à certaines de nos observations :

"[J]'écarte la théorie selon laquelle les argots sont de nature délictueuse, pour les considérer au contraire, comme des langages populaires. Avec cette définition le concept de *lunfardo* s'élargit naturellement, et se présente comme un argot né à Buenos Aires et qui devient ensuite un argot national. (...) J'entends qu'il y a eu une confusion initiale dans la caractérisation des argots, qui s'explique par la tendance des classes supérieures à confondre pauvreté et mauvaise vie"<sup>1355</sup>.

Le *lunfardo* est néanmoins resté l'argot des criminels dans les représentations, d'après Oscar Conde, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1356</sup>.

Une littérature en argot est ainsi produite par les lettrés dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, contrefaçon par la culture lettrée de la voix des délinquants. D'aucuns s'y sont trompés et y ont lu des poèmes de délinquants, comme en France où la « poésie de la pègre » en argot est

---

<sup>1354</sup> Conde : 2008. Il ajoute : « Par déformation professionnelle, ceux qui l'ont décrit en premier (Benigno Lugones, Luis María Drago, Antonio Dellepiane, José Álvarez "Fray Mocho" et Luis Villamayor, entre autres) lui ont attribué à tort ce péché originel. »

<sup>1355</sup> Mario Teruggi (1974), cité par Conde : 2008.

<sup>1356</sup> Mais certaines méprises et certains amalgames ont résisté plus longtemps. Ainsi José Gobello, dans *Aproximación al lunfardo* (1996), pour expliquer la fusion de l'argot des criminels avec le langage populaire, reconduit la confusion entre classes populaires et classes dangereuses identifiée par Mario Teruggi : « La promiscuité était une des caractéristiques du faubourg – entendu comme une catégorie moins géographique que sociale. Des travailleurs honnêtes, des voleurs et des souteneurs cohabitaient dans les lieux de divertissement et probablement aussi dans les *conventillos* et les garnis. Le *lunfardo* a été formé avec les dialectes des immigrants puis de leurs fils, le jargon des voleurs apportés par la vague d'immigration, les vocables propres aux activités des souteneurs, et les éléments de dialecte et archaïsmes espagnols qui, mélangés aux vocables indigènes, étaient utilisés à la campagne. » José Gobello, cité dans Conde : 2008.

souvent abordée comme une production marginale, faite par des prisonniers et des criminels<sup>1357</sup>.

## **b. La « poésie de la pègre »**

Le poète moderniste Rubén Darío (1867-1916) installé à Paris constatait en 1902 l'essor d'une poésie populaire « criminelle » à Buenos Aires :

À Buenos Aires il y a des poètes populaires qui disent en vers les crimes célèbres ou les causes célèbres, comme les chantent les aveugles à Madrid. [...] Cet engouement journalistique est utile à l'économie des muses<sup>1358</sup>.

Il faisait allusion à la poésie de la pègre, pratique poétique contemporaine du tango qui a pris à Buenos Aires des noms divers selon les auteurs, les tendances et les définitions diverses qui en ont été données : « poésie des marges » (*poesia orillera*), « littérature faubourienne » (*literatura arrabalera*), « poésie des rues », « poésie argotique » (*poesia lunfarda*) ou « de la pègre » (*lunfardesca*). Ernesto Quesada dans son essai *El "criollismo" en la literatura argentina* (1902) mentionne par exemple l'existence d'une poésie faubourienne en argot (la *germanía orillera* qu'il appelle aussi *criollismo suburbano*).

Cette poésie écrite est en majorité anonyme – seuls quelques poèmes sont signés – quand elle circule sur les feuilles volantes et les petits formats (*folletos*) que les vendeurs ambulants vendent dans les rues de la ville ou qui s'achètent dans les kiosques. Mais elle peut être signée quand les poètes publient dans les journaux et les revues à grands tirages comme *Caras y Caretas*<sup>1359</sup>. D'après Ernesto Quesada (1902), certains habitants des classes populaires connaissent des poèmes par cœur et les déclament ou les chantent dans les rues sur des airs populaires. Il est en effet possible que cette poésie ait été déclamée ou chantée dans des cafés et des goguettes, en famille ou dans les rues au tournant du siècle, donnant lieu à de multiples reprises et variations. L'hypothèse est corroborée par des études comme celles de

---

<sup>1357</sup> Ainsi pour Catherine Dutheuil Pessin, les goulantes des faubourgs sont « des chansons écrites par des amateurs anonymes, issus de la pègre ». Elle fait coïncider poète populaire et homme des bas-fonds. Dutheuil Pessin : 2004 : 70.

<sup>1358</sup> Rubén Darío, « *La canción de la calle* », 1902, dans *La Nación*, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 79.

<sup>1359</sup> Nous avons mentionné ce journal au chapitre 2. C'est un hebdomadaire fondé en 1890 à Montevideo (Uruguay). La version argentine est fondée en 1898 et paraît jusqu'en 1941. Le journal est spécialisé dans la satire sociale, l'humour et les vignettes de mœurs. Son premier directeur et rédacteur principal est l'ancien policier José Sixto Álvarez (connu sous son pseudonyme Fray Mocho). Le journal a un succès tel qu'il devient rapidement le premier journal illustré de masse, en plein essor de l'alphabétisation. Voir Marcelo H. Garabedian, Sandra M. Szir & Miranda Lida, *Prensa argentina, siglo XIX : imágenes, textos y contextos*, Teseo, Buenos Aires, 2009.

Robert Lehmann-Nitsche (1923) et Clara et Walter de Guido, et d'autant plus vraisemblable que, nous le verrons plus bas, des poèmes en argot sont chantés par les chanteurs publics et les *payadores*. Il y a sans doute eu des échanges entre cette poésie écrite et certaines chansons populaires. Ernesto Quesada note l'existence d'une « certaine littérature faubourienne, pleine de tirades, extrêmement répandue parmi le peuple de la ville (qu'il appelle les « criollos faubouriens », expression qui désigne plus généralement les gens du peuple). Et il ajoute :

Le Sr J. López Franco s'est distingué dans ce nouveau genre criollo : son poème *Los canfinfleros o los amantes del día* a eu un tel retentissement, que dans certains quartiers des groupes se forment sur les trottoirs, l'on fredonne les tangos préférés et l'on chante à tue tête : (...) [citation du poème]<sup>1360</sup>.

Ainsi, un poème écrit aurait été connu des gens du peuple et même chanté dans les rues de la ville sur des airs populaires comme le tango. Ernesto Quesada précise la scène :

Il faut voir avec quel plaisir frissonnent les robustes servantes quand elles entendent ces accents populaires : les portes donnant sur rue se remplissent des gens de service, les yeux étincèlent, et au milieu des harangues et des répliques tous accompagnent en chœur la ritournelle<sup>1361</sup>...

Le poème « faubourien » de J. López Franco auquel Quesada fait référence est un poème savant en *lunfardo*, signé du poète<sup>1362</sup> et paru dans une brochure (*folleto*). Il ne s'agit donc pas d'un poème « marginal », mais bien d'un poème thématissant les marginaux. Néanmoins, chez Quesada, le fait qu'il soit déclamé par des domestiques laisse planer une ambiguïté qu'on trouve dans ses formules. Il s'agit en effet d'après lui d'un poème « faubourien », composé en argot : « Ce genre *criollo-compadrito*-faubourien utilise un langage dans lequel sont perceptibles les infiltrations du vocabulaire "*lunfardo*" c'est-à-dire des gens de mauvaise vie »<sup>1363</sup>. Voici le poème :

---

<sup>1360</sup> « *Cierta literatura orillera, llena de dimes y diretes, sumamente difundida entre los criollos suburbanos. El Sr J. López Franco se ha distinguido en ese nuevo género criollo : su poema Los canfinfleros o los amantes del día, ha tenido tal resonancia, que en determinados barrios se forman grupos en las aceras, se tararean los tangos preferidos y se canta a voz en cuello : [...]* » Quesada [1902] 1983 : 160.

<sup>1361</sup> « *Es de ver con qué fruición se estremecen la robustas maritornes cuando oyen esos acentos populares : las puertas de calle se pueblan de la gente de servicio, los ojos chispean y entre dares y tomares todos acompañan en corro el tango de marras...* » Quesada : [1902] 1983 : 160.

<sup>1362</sup> Sur l'importance de la signature en poésie et chanson populaires on pourra se référer à l'analyse de Stéphane Hirschi, « Evolution des modes de fixation écrite », dans Hirschi : 2008 ; 109.

<sup>1363</sup> « *La jerga de ese género criollo-compadrito-orillero usa un lenguaje en el cual son visibles las filtraciones del vocabulario "lunfardo", o sea de la gente de mal vivir.* » Quesada : (1902)1983 : 162. Voici comment Quesada définit l'argot : « *Le lunfardo est le jargon des délinquants. (...) Dans les grandes villes argentines, où la classe des délinquants est nombreuse, l'influence du lunfardo est perceptible dans le langage populaire, surtout des faubourgs.* » (« *El lunfardo es la jerga de los delincuentes. (...) En las grandes ciudades argentinas, en las cuales la clase de los delincuentes es numerosa, es visible la influencia del lunfardo en el lenguaje popular, principalmente orillero.* » Quesada : (1902)/ 1983 : 213. D'après Oscar Conde, la définition que Quesada donne de l'argot est à replacer dans le débat plus général sur la « langue nationale » et la quête d'une

***Los canfinfleros o los amantes del día* (« Les marlous ou les amants du jour ») :**

Soy el mozo canfinflero	Je suis le marlou
Que camina con finura,	Qui marche avec grâce,
Y baila con quebradura	Et danse tout en <i>quebradas</i>
Cuando tiene que bailar...	Quand il lui faut danser...
Y el que miran los otarios	Celui que les pantes regardent
Con una envidia canina	Avec des yeux de chiens jaloux
Cuando me ven con la mina	S'ils me voient avec ma minette
Que la saco a pasear...	Quand je sors la promener...
¡Ahora, pues, viejo! <sup>1364</sup>	Allez, à toi mon vieux !

Il comporte en effet trois termes de *lunfardo* : *canfinflero*, *otarios*, *mina*<sup>1365</sup>. Mais il faut clarifier que loin d'être un poème de maison close ou de proxénète composé par des « gens de mauvaise vie », c'est un poème d'auteur sur un proxénète, qui donne la parole à l'intérieur de la fiction poétique à un personnage caractérisé comme le type du souteneur. Le « je »-locuteur est un locuteur fictif. L'interjection ajoutée en fin de poème – par López Franco ou par Quesada – est une imitation (*mimesis*) de dialogue et non la trace d'une interaction réelle transcrite par l'auteur. Comme l'ont fait remarquer Hugo Lamas et Enrique Binda, la critique, après Quesada, a commis l'« erreur » de détourner ce poème de son contexte initial pour en faire un texte issu des bas-fonds<sup>1366</sup>. Parce qu'il emploie des termes argotiques, il a été attribué aux voyous de Buenos Aires. Ce poème a été publié sur un *folleto*, petit format vendu à bas prix accessible aux classes populaires<sup>1367</sup>, mais il n'est pas pour autant attribuable aux marginaux. La confusion initiée par Quesada doit être remise dans le contexte particulier de confusion entre classes populaires, faubouriens et voyous, autrement dit entre *compadres* et *compadritos*.

Ce poème donne la parole à un proxénète qui parle à la première personne. Le poème décline les qualités dont il se vante, notamment, ses qualités de danseur. La danse est donc thématifiée comme un des éléments caractéristiques du *compadrito*. La danse n'est pas spécifiée, mais il s'agit d'une danse de couple, dansée *con quebradura*. Vantardise, argot,

---

littérature nationale, opposant les partisans des « belles-lettres » et du « bien-parler » aussi appelés les « élitistes », et les défenseurs d'une langue populaire, intégrant des apports et des syncrétismes divers, appelés les « plébéiens ». Sur ce point voir la section « *La polémica sobre la lengua nacional* » dans Conde : 2008, première partie, chapitre 1.

<sup>1364</sup> Cité dans Quesada : (1902) 1983 : 162. Nous qui soulignons en gras les formules figées pour souligner les phénomènes d'intertextualité entre poèmes.

<sup>1365</sup> Nous traduisons le terme *otario* par son équivalent en argot français fin-de-siècle, « pante » : la victime, l'idiot, le naïf, petite frappe malhabile ou bourgeois aisément dupé. *Canfinflero* : « marlou », le proxénète qui exploite sa maîtresse. *Mina* : fille, compagne du voyou. D'après José Gobello, *Nuevo Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires : Corregidor, 2003.

<sup>1366</sup> Lamas & Binda : 1998 : 78.

<sup>1367</sup> D'après Conde : 2008.

présentation d'un personnage des faubourgs à la première personne, ici un *canfinflero*, valorisation de qualités *machistas* : ce poème présente les caractéristiques de la poétique des bas-fonds.

En mars 1892, Carlos Navarro y Lamarca (1868-1921), jeune étudiant en droit, publie dans le journal *El Cascabel*<sup>1368</sup> le poème suivant :

1	Soy compadre de la flor	Je suis un <i>compadre</i> de la fine fleur
2	del barrio de Balvanera...	du quartier de <i>Balvanera</i> ...
3	El sábado, a la oración	Le samedi, à l'heure de la prière
4	cuando salía a pasear	alors que je sortais me promener
5	me vinieron a invitar	ils sont venus m'inviter
6	para asistir a un bailón	à assister à un bal
7	Escrita la invitación	L'invitation était écrite
8	en un papel floreado,	sur papier fleuri,
9	con su programa variado	avec un programme varié
10	de puro tango y cuadrilla,	de pur tango et quadrille,
11	y costeo por la pandilla	et payé par la bande
12	de los gringos del mercado	des <i>gringos</i> du marché
	(...) <sup>1369</sup>	(...)

Nous retrouvons un « je »-personnage, ici un *compadre* de *Balvanera*, quartier populaire relativement central comprenant des *conventillos* et un marché. Le personnage se présente d'emblée sous le signe de la vantardise (« fine fleur ») et revendique sa subversion de l'ordre bourgeois (il flâne au lieu d'aller à l'église). Le bal est un bal populaire de *compadres*, travailleurs du marché, présentés comme des immigrants (*gringos*, « étrangers »). On retrouve le cliché de la « bande » soudée par une communauté professionnelle, géographique – un quartier – ou une appartenance ethnique. Le locuteur s'est d'ailleurs présenté par son appartenance à son quartier, il est invité par une autre bande. Deux danses de bal sont citées : le tango et le quadrille. La seule occurrence de langage familier est l'élision du [d] dans le mot *costeado* au vers 11. Enfin on retrouve l'expression figée *salir a pasear* qui fait référence au topos de la déambulation urbaine et qu'il faut relier au lieu commun de l'oisiveté du faubourien et son appartenance au monde de la rue. La même expression, au mot près, apparaît dans le poème de J. Lopez Franco cité ci-dessus, variation sur thème puisqu'en

<sup>1368</sup> Hebdomadaire satirique fondé en janvier 1892, dirigé par Enrique Coll, et sous-titré « hebdomadaire festif illustré » (« *semanario festivo ilustrado* »). D'après Garabedian, Szir & Lida, *Prensa argentina siglo 19*, 2009, op. cité.

<sup>1369</sup> Extrait reproduit dans Lamas & Binda : 1998 : 71. Ils précisent que dans la suite, qu'ils ont malheureusement coupée, le poème raconte les incidents survenus au bal.

l'occurrence c'était le maquereau qui « sortait » sa maîtresse, dans le même esprit de promenade et d'oisiveté, ou dans l'idée de lui faire faire le trottoir.

Lamas et Binda citent d'autres exemples de poésies de la pègre, et nous en avons trouvé de nombreux autres dans les ouvrages et anthologies de littérature *lunfarda*, qui montrent que cette poétique est reprise indéfiniment, et que le tango y apparaît très fréquemment pour illustrer l'attitude du *compadrito* intrépide ou de la fille dissolue.

Le même auteur publie deux mois plus tard, en mai 1892, une série intitulée *Los farristas* (« Les noceurs »), des vignettes en prose et en argot. Le jeune avocat publie des poèmes *lunfardos* figurant des voyous, sans qu'il n'y ait d'identification possible entre le poète réel et le personnage fictif. Dans un des textes le poète cède la parole à un personnage de voyou, guitariste rencontré à *Once* :

***Los farristas* (« Les noceurs ») :**

Largué la chata a su hora y me fui pa casa pa ponerme high... Me arreglé lindo, saqué mi daga, me acomodé bien y me fui silbando el tanguito que usted conoce :	J'ai largué la carriole à son heure <sup>1371</sup> et j'suis allé chez moi me parer... J'me suis fait beau, j'ai sorti ma dague, je me suis mis à l'aise, et je suis parti en sifflant le petit tango que vous connaissez :
--	---

*Cuando se mueve la cama  
y se abalanza el colchón...*<sup>1370</sup>

*Quand le lit bouge  
Et que le matelas valse...*

Ce poème *lunfardo* fait usage de plusieurs tournures familières (*pa*, élision du mot *para* caractéristique du parler populaire) et d'expressions argotiques comme *ponerse high* (se parer, se faire beau comme un homme « de la haute »), *chata* (« carriole », « chariot »). Le « je »-personnage est un cocher, appelé *chatero* en argot, personnage type des représentations pittoresques de Buenos Aires. Coquet, armé de sa « dague », métaphore virile par excellence du *compadrito*, le personnage siffle une chanson érotique qu'il désigne comme un tango, et qui est présentée par le locuteur comme nécessairement connue de son interlocuteur fictif. Nous observons un tournant dans la représentation du délinquant type entre 1880 et 1890. En effet, les éléments topiques du système de représentation des bas-fonds que nous avons identifiés précédemment sont réappropriés : l'attitude bravache du *compadrito*, l'élégance qui vire au maniérisme, le langage familier ou injurieux, la dextérité dans l'usage du couteau comme dans la danse. Mais à présent, c'est le tango qui est l'emblème de l'attitude virile et subversive du voyou.

---

<sup>1370</sup> Extrait reproduit dans Lamas & Binda : 1998 : 71.

<sup>1371</sup> C'est-à-dire à la fin de sa journée de travail.

Notre dernière série d'exemples provient de l'anthologie de « folklore érotique » de Robert Lehmann-Nitsche, introduite ci-dessus. Certains poèmes qu'il réunit correspondent à la poésie de la pègre, écrite en *lunfardo*, en particulier ceux dont il indique qu'ils sont parus dans des *folletos*, et qui appartiennent donc à cet ensemble de « poésie hors du livre » dans laquelle est fixée la poétique des bas-fonds. Nous incluons donc les poèmes qu'il classe comme « épiques », et qu'il définit comme une poésie érudite écrite « dans le langage des criminels », en *lunfardo*<sup>1372</sup>. Nous voyons que Lehmann-Nitsche souligne clairement, quant à lui, l'écart entre le poète réel, un érudit, et le locuteur fictif, un voyou. Nous incluons également les poèmes qu'il classe comme « poésie de bordel » (*poesia de burdel* ou *lupanaria*) quand il précise qu'ils sont parus sur des *folletos*. Enfin nous incluons une troisième catégorie de ses textes : les « poésies relatives au bordel et au ruffian » (*poesias relativas al burdel y al rufian*), qu'étrangement il sépare des précédentes alors qu'il précise là aussi pour certaines qu'elles sont écrites et ont été publiées sur des brochures.

Ces poèmes « érudits » sont écrits, parfois signés, et présentent de nombreux procédés poétiques comme des jeux de mots, des calembours, des allusions par polysémie. Ainsi de la « Décima du prisonnier » (*Décima del prisionero*), poème dont Lehmann-Nitsche indique seulement qu'il l'a recueilli à Buenos Aires, sans indication sur ses conditions de parution ou de composition. La *décima* est la forme traditionnelle de la poésie et de la chanson populaires argentines. Le « je »-personnage y représente cette fois le type du prisonnier. Le poème est long (quatre dizains), ordurier, rempli d'argot et de tournures familières<sup>1373</sup>. Lehmann-Nitsche reproduit dans la même rubrique des « *Canfinfladas* » (« Marlouteries »), qu'il présente simplement comme des poèmes provenant de Buenos Aires :

***Canfinfladas\****

No me vengas con paradas\*,  
 Porque si mucho me enojo,  
 Te voy a tapar un ojo  
 De una viaba\* que te dé,  
 Y si llegas a encanarme\*,  
 Tené seguro y por cierto  
 Que si no me caigo muerto,

**« Marlouteries » :**

Ne viens pas faire le zouave  
 Car si je m'énerve fort,  
 Je vais te noircir l'œil  
 D'une grosse claque,  
 Et si tu arrives à me mettre au trou,  
 Sois certain  
 Que si je ne tombe pas raide mort,

<sup>1372</sup> Lehmann-Nitsche : 1981, « Introduction ».

<sup>1373</sup> Voir Lehmann-Nitsche : 1923 : 74.

<sup>1374</sup> Lehmann-Nitsche : 1923 : 78. Les quatre premiers vers correspondent à un modèle qui semble avoir été sujet à de nombreuses reprises et variations : par exemple dans le *sainete Gabino el mayoral* (1898) de Enrique García Velloso, mis en musique par Eduardo García Lalanne, Angelina, le personnage féminin, adresse au vigile le couplet suivant : « ¡No me vengas con paradas, te digo,/ que no te llevo el apunte, /y haré que alguno de unte /con un talero, si estrilo! ».

El otro te taparé.	Je te noircirai l'autre.
Que deje de jugar, che che,	Arrête de jouer, <i>che, che,</i>
Que sosiéguese, che che,	Calme-toi, <i>che, che,</i>
Que, caramba, digo,	Purée, je dis,
Digo que guapo* ha sido usted.	Je dis quel caïd vous avez été.
(...)	(...)
Señora Doña Victoria	Madame Doña Victoria
Tiene mucha impertinencia,	Est très impertinente,
Se me acabó la paciencia	Je n'ai plus de patience
Y mas no puedo sufrir ;	Et je ne peux plus le souffrir ;
Entrégume usted las pilchas*	Donnez-moi mes nippes
Que voy a tocar espiante*,	J'vais me tirer,
Que no hay nadie que le aguante*	Personne ne peut supporter
Su manera de vivir.	Votre façon de vivre.
Que calá calá,	Quelle cala, cala,
Que calamidad,	Quelle calamité,
Que calate el funye*	Cale bien ton chapeau
Que te lo he puesto hastad la mitad <sup>1374</sup> .	Je te l'ai déjà enfoncé à moitié.

Ce poème, composé de strophes de douze vers, est emprunt d'humour et de cynisme. Dans la première strophe, le criminel menace son rival, un autre marlou ou un agent de police qui voudrait l'arrêter. Dans la troisième, celle que nous citons, il menace sa partenaire de partir. La brutalité de certaines tournures et le ton injurieux contrastent avec les jeux de mots cocasses et la tonalité burlesque, jusqu'à l'allusion grivoise de la fin. Le registre de langue est familier : la syntaxe est familière (avec des tournures comme *que voy*, « que j'vais »), plusieurs expressions également (comme *tapar un ojo*) ; on trouve de nombreuses occurrences d'argot (comme l'expression *tocar espiante*, « se tirer », qui reprend sans doute le jargon de l'évasion des voleurs)<sup>1375</sup> ainsi que des expressions vernaculaires (comme *che*, interjection typiquement argentine). Il s'agit là d'un exemple de ce que Lehmann-Nitsche appelle la « poésie épique », autrement dit une poésie écrite et savante. L'irrévérence et le réalisme cru de cette tirade de voyou est contenue dans une la forme régulière et rimée, et désamorcée par les effets comiques.

Lehmann-Nitsche cite ensuite d'autres poèmes, comme *La vida del canfinflero* (« La vie du marlou ») (page 81), *Vida de una puta* (« Vie d'une pute ») (p. 91), *El baile en lo de Tranqueli* (« Le bal chez Tranqueli ») (p. 109) dont il précise qu'il s'agit d'un café malfamé situé dans la zone des bordels de la ville, et que le poème fait référence à de vraies prostituées. De celui-ci on apprend qu'il a été publié dans un feuillet (*folleto*) à Buenos Aires en 1907, mais Lehmann-Nitsche indique qu'il en a transcrit une version en 1897 environ. Vie de la pute, vie du marlou, bals et bastringues, argot des bandits : ainsi, tout ce que la société

---

<sup>1375</sup> Nous signalons les mots d'argot et les tournures familières par une astérisque.



bourgeoise circonscrit comme un monde dangereux et criminel, le monde du vice et du délit, de la sexualité perverse, resurgit sous une forme poétique, publiée sur des imprimés étalés aux yeux de tous les habitants : la poésie de la pègre rend publics ces bas-fonds que le pouvoir tente en même temps de réprimer et de rendre invisibles<sup>1376</sup>. Comme l'analysait Michel Foucault, paradoxalement, « la société "bourgeoise" du XIX<sup>e</sup> siècle [...] est une société de la perversion éclatante et éclatée »<sup>1377</sup>. Mais cette perversion qui inonde la culture urbaine est une perversion contenue, esthétisée, comme arrachée au « monde » des bas-fonds.

Dans la section intitulée *Poesia lupanaria* (Poésie de lupanar), Lehmann-Nitsche soumet un poème intitulé *La vida del farrista* (« La vie du noceur »), qui démarre à contre-pied du style effronté de la poésie des bas-fonds. En effet, le poème commence par une strophe mélancolique, dont l'amorce est caractéristique des chansons rurales nostalgiques des payadors, les chanteurs itinérants des campagnes argentines : « Je gratte cet instrument *criollo* / Qui malmène mes chagrins / Car aujourd'hui une idée jaillit / De mon humble esprit<sup>1378</sup> ». Le poème est en outre composé en *décimas* octosyllabiques, comme la chanson traditionnelle. Le poème continue dans le style de la payada, mais prend pour thème les voyous et les filles : il invoque les « noctambules » (*trasnochadores*) qui « parcourent les bordels » (*van a recorrer los quecos*) afin de « solliciter avec ardeur / des filles, les faveurs » (*conseguir los favores / De una mina con ardores*), ces « noceurs » (*farristas*) dont « les bordels en général / sont le théâtre de[s] exploits » (*Los quecos en general / Son los teatros de sus hazañas*)<sup>1379</sup>. Dans ce poème de la prostitution et des « noceurs », une *décima* est consacrée à la danse, passage obligé des représentations des bas-fonds, et c'est le « tango » qui rythme les pirouettes des *machos* et des « gigolettes »<sup>1380</sup> :

---

<sup>1376</sup> Michel Foucault a examiné ce paradoxe caractéristique de la « bourgeoisie victorienne », sous l'angle de la sexualité. La société bourgeoise définit ce qui est convenable et décent, interdit et réprime les « sexualités illégitimes », les marginalise, les enferme dans les « maisons de tolérance » ; pendant ce temps, les discours « illicites » se multiplient, font infraction aux « nouvelles pudeurs », la « parole indécente » s'intensifie ; et le « monde de la perversion », du vice et du délit, des fous et des dégénérés se dessine, réprimé d'un côté, « mis en discours », percé, « éclatant » de l'autre. Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>1377</sup> Foucault : 1976 : 64.

<sup>1378</sup> *La vida del farrista*, cité dans Lehmann-Nitsche : 1923 : 220-221.

<sup>1379</sup> *Ibid.*

<sup>1380</sup> Nous traduisons *paicas*, terme *lunfardo* qui désigne la maîtresse du *compadrito*, la concubine du souteneur, par « gigolette », en référence à la chanson réaliste « La Valse des Gigolettes », qui associe la fille et la valse.

***La vida del farrista* (« La vie du noceur ») :**

Toca un tango el musicante,	Le musicien joue un tango
Salen las paicas* inquietas,	Les gigolettes sortent, inquiètes
Con el macho hacen piruetas	Avec le mâle font des pirouettes
Hacia atrás y hacia adelante;	En avant et en arrière ;
El que es misho* está vacante	Celui qui est fauché reste vacant
Y es constante franelero*	C'est un parasite <sup>1382</sup> constant
Que hace con un compañero	qui avec un camarade
Tras uno u otro comentario	Fait des commentaires incessants
Sobre este o aquel otario*	Sur tel ou tel pante
Que hace algún corte fulero* <sup>1381</sup> .	Qui fait une figure ( <i>corte</i> ) ratée.

Cette scène topique imbrique le monde de la danse et le monde des bas-fonds : on y trouve des personnages types de la « mauvaise vie » : le musicien, les « gigolettes », le voyou *macho*, le « parasite », le « pigeon » ; mais aussi la danse, la difficulté des danses de couple improvisées *con corte*, qui distinguent, dans la hiérarchie de la pègre, les caïds des « pantes » maladroits. Le duo emblématique des bas-fonds s'unit dans un tango. C'est un nouveau cliché des bas-fonds.

Le poème dépeint le personnage du *farrista*, comme dans la vignette de Carlos Navarro y Lamarca publiée en 1892 citée plus haut, où le « noceur », un guitariste provocateur du quartier de *Once*, sifflait des petits tangos grivois. Un type nouveau se profile dans cette poésie de la pègre : le personnage du « noceur », turbulent, habitué des bordels, guitariste, et qui chante et danse des tangos.

Dans une note, Lehmann-Nitsche commente ce poème « de bordel » (*lupanario*) : il précise qu'il s'agit d'un poème sur le bordel et non du bordel<sup>1383</sup>. Il ne cède pas à l'effet de réel de l'énoncé : c'est un poème « savant » composé dans la forme traditionnelle de la *payada*. Il explique la mention du « tango » dans le premier vers en se référant à la réalité de l'époque : dans les bordels, un piano est généralement installé dans la salle de réception et un musicien, « ruine du sexe masculin en loques » d'après Lehmann-Nitsche, en « arrache » des sons, généralement des tangos, mais aussi des valse ou des scottishs, pour faire danser les clients et les pupilles<sup>1384</sup>. La reconstitution est en partie acceptable, mais exagérée et tributaire des représentations stéréotypées des bals de maisons closes<sup>1385</sup>. Mais au-delà de ces

---

<sup>1381</sup> *La vida del farrista*, cité dans Lehmann-Nitsche : 1923 : 221.

<sup>1382</sup> *Franelero* : terme *lunfardo*, dérivé de *franelear*, fréquenter les maisons closes en parasite, sans jamais rien dépenser.

<sup>1383</sup> Lehmann-Nitsche : 1923 : 221.

<sup>1384</sup> Lehmann-Nitsche : 1981 : 221.

<sup>1385</sup> Plusieurs auteurs (Donna J. Guy : 1991, Hugo Lamas et Enrique Binda : 1998) ont déconstruit cette vision des fêtes dansantes animant les bordels de Buenos Aires, en montrant qu'en dehors des plus opulentes, rares

considérations qui tentent de faire « coller » la fiction poétique à une réalité de la prostitution, il paraît plus pertinent d’y voir un stéréotype qui devient courant dans cette poétique des bas-fonds. D’ailleurs, Lehmann-Nitsche reconduit lui-même la représentation fixée à l’époque du musicien dévoyé et de la musique des lupanars vulgaire et discordante.

Il est moins étonnant de voir la forme de la payada réappropriée dans cette poésie de la pègre, quand on sait que la poétique des bas-fonds a été cultivée aussi par les chanteurs publics, et en particulier les payadors. Par le biais de ces chansonniers populaires, la poétique des bas-fonds entre dans le répertoire chanté.

### **c. Poèmes chantés des payadors : la rencontre des bas-fonds et du *gauchesco***

Des chansonniers et en particulier les payadors urbains, chanteurs qui cultivent le répertoire traditionnel tout en exerçant leur métier de chansonniers professionnels en ville<sup>1386</sup>, composent eux aussi des poèmes et chansons en argot en se réappropriant la poétique des bas-fonds. Ce sont des poèmes sur la pègre, qu’ils publient dans des petits formats, journaux et revues, mais qu’ils interprètent également eux-mêmes en s’accompagnant à la guitare. On peut supposer qu’ils les chantent dans les lieux de la capitale où ils se produisent entre 1890 et 1915 : auberges des faubourgs (*pulperías*), fêtes populaires comme les *romerías*, cafés, cafés-concerts, clubs et salons des sociétés et associations, scènes du théâtre populaire et du *circo criollo* et music-hall<sup>1387</sup>. Ils les enregistrent sur les premiers disques criollos de l’époque, à côté du répertoire traditionnel composé de milongas, tristes, cifras, estilos et de chansons dont les paroles sont plus spécifiquement centrées sur la ville moderne, généralement des milongas mais aussi quelques tangos. Leur répertoire est doublé entre chansons traditionnelles

---

étaient les maisons closes dotées d’un piano, et qu’on ne dansait qu’occasionnellement et clandestinement dans les bordels, ces derniers n’étant pas autorisés à organiser des bals et étroitement surveillés par la police. Lamas et Binda indiquent que les maisons closes étaient, pour les plus modestes, trop étroites pour réserver un salon à la danse et très régulées, les pupilles y enchaînant les « passes » parfois sans répit. Voir Lamas & Binda : 1998 : 194, et chapitre 3 de cette thèse.

<sup>1386</sup> De nombreuses études ou chapitres ont été consacrés aux « payadors urbains » et leurs différentes pratiques chantées, de la joute (*contrapunto*) à la chanson traditionnelle en passant par la chanson picaresque et la milonga. Voir Eduardo Romano : 1983. Voir aussi Beatriz Seibel : 1998. Et Roberto L. Martínez, Natalio P. Etchegaray & Alejandro Molinari, *De la vigüela al fueye. Las expresiones culturales argentinas que conducen al tango*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.

<sup>1387</sup> Voir Seibel : 1998 : 15-20.

nostalgiques et chansons citadines satiriques, comiques ou picaresques<sup>1388</sup>. Cette seconde catégorie comprend des poèmes et chansons de la pègre.

Ernesto Quesada mentionne cette pratique dans son essai de 1902. Il commence par affirmer qu'un nouveau type de *gaucho* a été engendré par la vie en ville, le *gaucho malo* (mauvais un *gaucho*), *criollo* « transformé en malfaiteur »<sup>1389</sup>. D'après lui, ce type social est incarné par les feuilletons de Gutiérrez, sorte de dérive néfaste de la littérature *gauchesca*, écrits pour les « *orilleros* et *compadritos* », les voleurs, bandits et vagabonds, « tous les ferments malsains de la société », les « *outlaws* », les « ennemis de l'ordre social »<sup>1390</sup>, en d'autres termes produite pour et portant sur les « classes dangereuses »<sup>1391</sup>. On voit que la double opposition *gaucho/compadrito*, littérature *gauchesca*/littérature criminelle, continue d'organiser son texte favorable à la tradition. Pour Quesada, la poésie et la littérature faubouriennes (*orilleras*) représentent une dégradation de la poésie *gauchesca*, au même titre que le *compadrito* des faubourgs est une version dégradée du *gaucho* de la Pampa. C'est alors qu'il mentionne la *literatura orillera*, qui constitue un sous-genre de cette culture faubourienne (*criollismo suburbano*)<sup>1392</sup>. Mais il ajoute une autre tendance, celle d'une poésie chantée qu'il appelle *pseudo-gauchesca de suburbio* (« pseudo-*gauchesca* des faubourgs »)<sup>1393</sup> chantée par les payadors. Ces derniers se sont donc approprié les modèles de la « poésie de la pègre ». C'est ce que semblent confirmer les poèmes que Quesada cite dans cette catégorie : par exemple un *canto de contrapunto* dont l'énonciateur fictif est un *gaucho* et qui commence par le vers *Dígame, amigo canfinfle* (« Dis-moi, ami marlou »), introduisant le motif du *canfinflero* dans l'accroche distinctive de la *payada*<sup>1394</sup>. Et un autre :

Soy un mozo canfinflero...      Je suis un marlou...  
Que, aunque pal canto soy flojo      Et même si j'suis pas très doué en chant

---

<sup>1388</sup> Cette capacité des *payadores* urbains à composer à la fois des poèmes et chansons dans la veine *gauchesca*, et des chansons érotiques, piquantes, satiriques, ruffianesques, « prostibulaires », est fascinante et mériterait une étude approfondie des répertoires poétiques et chantés.

<sup>1389</sup> Quesada : 1983 : 135.

<sup>1390</sup> Quesada : 1983 : 136-137. Notons que Quesada compare le feuilletoniste Gutiérrez à l'écrivain dit populaire français Ponson du Terrail : encore un exemple de l'influence des modèles Français sur la représentation des bas-fonds en Argentine. Quesada : 1983 : 136.

<sup>1391</sup> Eduardo Romano analyse cette exaltation du « vrai *gaucho* » idéalisé et des traditions nationales contre le « mauvais *gaucho* » et toute la nouvelle culture urbaine populaire (feuilleton, tango) comme une réaction contre les méfaits de l'immigration massive promue par les courants nationalistes. Eduardo Romano, *Sobre poesía popular argentina*, Centro Editor de America Latina, 1983.

<sup>1392</sup> Quesada : 1983 : 160.

<sup>1393</sup> Quesada : 1983 : 165.

<sup>1394</sup> Quesada : 1983 : 161.

Todavía tengo arrojito  
Pa complacer a un amigo<sup>1395</sup>.

J'ai tout de même de la fougue  
Pour plaire à un ami.

On trouve dans ce poème des imitations du langage familier (« *pal* », forme orale éludée de *para el*, « pour le » ; « pa » pour *para* ; le terme « *flojo* », familier quand il est appliqué à une personne), procédé déjà utilisé dans la poésie *gauchesca*. Celui-ci est articulé au modèle de la poésie de pègre : on retrouve le premier vers matriciel *Soy un mozo canfinflero*, identique au premiers vers du poème de López Franco cité auparavant, ainsi que les motifs de la vantardise et de la solidarité masculine, et la thématisation du chant. Ces attributs sont combinés, là aussi, à des motifs et des valeurs *gauchescos* comme le courage et l'amitié, la fraternité masculine. Nous pourrions donc l'envisager comme un style spécifique au sein de cette poésie de la pègre, style qui synthétiserait des éléments de la poésie *gauchesca* dont le payador portègne se revendique généralement l'héritier, comme les *gauchismos* du langage et les valeurs *gauchescas*, et les procédés propres à la poétique des bas-fonds comme l'argot, la thématisation du bordel, de la prostitution et du bal. Il est à noter que les références au tango sont plus rares dans ce style spécifique.

Malheureusement, E. Quesada ne cite pas d'auteur, de chanteur ou de sources précises pour le couplet cité plus haut. Il affirme toutefois que ces poèmes de payadors sont publiés dans de nombreuses brochures (*folletos*) et mentionne deux publications spécialisées dans ce genre : *Las aves nocheras, Canciones populares o sean costumbres criollas* (*Les oiseaux nocturnes, Chansons populaires ou coutumes criollas*), et la *Biblioteca criolla* de la maison d'édition de Salvador Matera<sup>1396</sup>. Quesada reproche à ces poètes d'oser considérer leurs poèmes comme de la littérature *criolla*, ici au sens de traditionnelle<sup>1397</sup>. Et il cite en particulier parmi les chanteurs qui cultivent cette veine *canfinflera* et *lunfarda* deux payadors portègnes reconnus, Gabino Ezeiza et Felix Hidalgo.

Hugo Lamas et Enrique Binda signalent eux aussi l'existence de cette poétique des bas-fonds – bien qu'ils ne la nomment pas ainsi – dans les répertoires des payadors. Ils indiquent que le payador Juan de Nava publie en 1899 un *folleto* comprenant le très long poème *De canfinflero a ser pierna* (« Le roi des marlous »), dont le titre lui-même emploie une expression en *lunfardo*, *pierna*<sup>1398</sup>. Ce poème présente tous les *topoi* de la poétique des

---

<sup>1395</sup> Quesada : 1983 : 161. Voir les autres textes cités par Quesada dans ce chapitre.

<sup>1396</sup> Quesada (162-163)

<sup>1397</sup> Quesada : 1983 : 164-165.

<sup>1398</sup> Juan de Nava, « *Colección de canciones jocosas y vidalitas para ser cantadas con guitarra* », 1899. Dans Lamas & Binda : 1998 : 82-85. Voir le poème cité.

bas-fonds. Son fils Arturo de Nava, lui aussi payador de renom, enregistre plus tard ce poème sur une milonga. Eduardo Romano dans son étude sur la poésie populaire, *Sobre poesía popular argentina*, mentionne également cette veine « picaresque » des chansons de payadors. Il l'inscrit dans le cadre plus général de la poésie *gauchesca*<sup>1399</sup>.

Le payador José Betinoti (1878-1915) a publié de nombreux poèmes *gauchescos* et composé des chansons sentimentales, comme la célèbre *Pobre mi madre querida !* (« Pauvre mère adorée ! »), mais aussi des textes et chansons comiques, satiriques et politiques, et d'autres consacrés aux faubourgs et aux marginaux<sup>1400</sup>. Il publie le texte *El Cabrero* (« L'Énervé ») sous-titré *Diálogo en verdadero caló* (« Dialogue en vrai argot ») et l'enregistre ensuite avec le label *Atlanta* en 1913 ou 1914<sup>1401</sup>. Ce texte est un long dialogue où deux locuteurs se répondent, masculin et féminin, identifiés comme le proxénète et sa concubine. Les mots familiers et *lunfardos* y abondent.

***El Cabrero* (« L'Énervé ») :**

- |   |  |   |
|---|--|---|
| 1 | <p><b>EL :</b> Vení para acá, Petrona,<br/>Batirte* una cosa quiero,<br/>que estoy bastante cabrero*<br/>con tu tren de la madonna*.</p> | <p><b>LUI :</b> Viens-là, Petrona,<br/>je veux t'expliquer un truc ou deux :<br/>que je suis assez énervé<br/>par ton train de luxe.</p>                                  |
| 2 | <p>Que si entre los dos no hay rima,<br/>es música que incomoda,<br/>que por causa de la moda<br/>te echés todo el vento* encima.</p>    | <p>Que si entre nous deux ça ne rime à rien,<br/>ça donne une musique discordante,<br/>Que sous prétexte d'être à la mode<br/>tu gardes tout le flouze pour ta pomme.</p> |
| 3 | <p>Y que yo ande hecho un manguero*<br/>porque se te dé la gana<br/>y vos hecha una bacana*,<br/>es un trabajo fulero*.</p>              | <p>Et que moi j'me retrouve comme un gueux<br/>à ta merci<br/>et toi te voilà pleine aux as,<br/>mon boulot est enquiquinant.</p>   |
| 4 | <p>¿ Qué ha de chamuyar* la gente<br/>al no estar en relación ?<br/>Que soy yo el del metejón* ;<br/>eso un hombre no consiente.</p>     | <p>Les gens vont causer<br/>si on ne se parle plus ?<br/>C'est moi qui joue l'amoureux ;<br/>et ça un homme ne peut pas le tolérer.</p>                                   |

<sup>1399</sup> Romano : 1983.

<sup>1400</sup> Fils d'Italiens immigrés à Buenos Aires, issu d'un milieu très modeste, José Betinoti a travaillé très jeune comme ouvrier, puis artisan. Sa femme est vendeuse de cigarettes. Il commence à chanter à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et publie ses poèmes et chansons sur des brochures (folletos) bon marché. Il a enregistré de nombreuses chansons dans des maisons de disques importantes (Atlanta, Columbia). Voir l'article de Néstor Pinsón qui lui est consacré sur le site [<http://www.todotango.com/spanish/creadores/jbetinotti.asp>] (consulté le 11/02/2014).

<sup>1401</sup> *Ibid.* « *El cabrero* » (milonga). José Betinoti c/ guitarra, matriz: 863, disco: Atlanta 818, circa 1913-14. D'après le collectionneur Héctor Lucci cité par Pinsón, la chanson, très longue, occupe les deux faces du disque.

<sup>1402</sup> Reproduit tel que cité dans Seibel : 1998 : 56-58. Dans la suite du poème le proxénète parle de littérature et mentionne Rocambole.

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 5  | Un hombre que con la faca*<br>supo darse su buen porte<br>y la tiró con más corte<br>que el tango de la resaca.                               | Un homme qui au poignard<br>a su se donner fière allure<br>et l'a tirée avec plus de <i>corte</i><br>que le tango chaloupé <sup>1403</sup> .        |
| 6  | A un bailarín que por suerte<br>a más de uno causó estrilo*,<br>al ser premiado sin filo<br>por toda la barra fuerte.                         | Un danseur qui par sa chance<br>en a mis plus d'un en rage,<br>en étant consacré sans lame<br>par toute sa clique.                                  |
| 7  | A un bacán que en cada mina*<br>fabricaba un amasijo<br>y que al regresar de fijo<br>le llovió la meneguina*.                                 | Un marlou qui sur chaque fille<br>faisait un paquet d'oseille<br>et qui en revenant à une fixe<br>a vu fondre le flouze.                            |
| 8  | Yo creo que a vos te consta<br>que si una se me spiantaba*<br>en mi bulín* no faltaba<br>para dar dique* otra posta*.<br>[...]                | Je crois que tu sais bien<br>que si l'une se tirait<br>dans ma piaule il y avait toujours<br>une autre pour la remplacer.<br>[...]                  |
| 12 | Que para ser tu cafishio*<br>sin que me rinda el diario,<br>prefiero pasar de otario*<br>y no ser tu bacán mishio*.                           | Que si c'est pour être ton jules<br>sans toucher mon blé quotidien,<br>je préfère passer pour un pante<br>et ne plus être ton marlou fauché.        |
| 13 | Así que en este mismo instante<br>sin andar con tanto ensayo,<br>preparáte tu bagayo*<br>y enseguidita el spiante*.                           | C'est pourquoi à l'instant même<br>sans faire tant de manières,<br>fais tes bagages<br>et tire-toi sur le champ.                                    |
| 14 | <b>ELLA</b> : A qué viene ese aspamento*,<br>si vos mismo me has batido*<br>que un lujo bien invertido,<br>sin grupo produce vento*.<br>(...) | <b>ELLE</b> : A quoi bon toutes ces simagrées,<br>quand tu m'as expliqué toi-même<br>qu'un luxe bien placé<br>À coup sûr ramène du flouze.<br>(...) |
| 19 | Y si quieres adelanto<br>debes darle el esquinazo*<br>al alcohol y el escolazo*,<br>que el sport* no da pa'tanto.<br>[...] <sup>1402</sup>    | Et que si tu veux une avance<br>tu va devoir esquiver<br>l'alcool et les jeux,<br>car ce sport ne rapporte pas lourd.<br>[...] <sup>1404</sup>      |

Il se réapproprie le modèle de la joute (*contrapunto*) que pratiquent certains payadors, pour représenter une dispute amoureuse. Ce que nous voudrions souligner, sans trop développer, c'est que le texte articule la figure du *canfinflero* et ses attributs types – une fille

---

<sup>1403</sup> Le tango *de la resaca*, que l'on danse quand on est soul, en titubant, sens qui se retrouve dans la valse « chaloupée ».

<sup>1404</sup> Texte traduit en collaboration avec Cristina Laje. Nous indiquons les termes *lunfardos* par une astérisque.

dévouée, un poignard maîtrisé, une allure distinguée – à celle du danseur de tango de renom. Par le jeu de mots sur le terme *corte*, le poignard et le tango sont mis sur le même plan, tous deux armes de duel.

#### **d. Chansons grivoises**

Nous dérogeons ici à notre exploration par types de pratiques : la chanson grivoise ne correspond pas à une pratique ou à un lieu particuliers. Elle est chantée au théâtre, en particulier dans les zarzuelas, dans les cafés-concerts, mais aussi dans les cafés, *pulperías*, fêtes populaires, célébrations familiales et autres lieux, nombreux, où les habitants de la ville et des faubourgs chantent au tournant du siècle. Le recueil de Robert Lehmann-Nitsche témoigne de l'importance du registre grivois dans les pratiques poétiques et chantées quotidiennes de toute la région *rioplatense* vers 1890-1900. Son « folklore interdit » rassemble, outre les poésies de la pègre déjà abordées, toute une variété de poésies et de chansons « érotiques » connues dans la région, « folklore » qu'il appelle successivement dans la préface de son ouvrage traduit en espagnol « pornographique », « picaresque », « prostitutionnel », ou « rustre » (*tabernario*, qui se fait dans la taverne). Ces sont des couplets (*coplas*) connus des adultes *rioplatense*, qui font partie, pourrait-on dire, du « savoir populaire », un réservoir de strophes qui peuvent être récitées à certaines occasions ou appliquées sur des mélodies variées. En ce sens, si nous reprenons une typologie des pratiques populaires de chant comme celle de Stéphane Hirschi, ce ne sont pas là des « œuvres chansons » – une mélodie et un texte fixes, souvent composés ensemble, et qui fonctionnent ensemble, comme les chansons de répertoire des artistes de café-concert<sup>1405</sup> – mais des poèmes « libres », répétés et réinventés sans cesse par les chanteurs « amateurs », et qui peuvent être appliquées à des « airs » interchangeable<sup>1406</sup>. Lehmann-Nitsche mentionne par exemple la coutume des *relaciones*, des couplets que les danseurs s'adressent durant certaines danses folkloriques comme le *pericón* et le *gato*. Les paroles de ces *relaciones* sont des strophes connues, plus ou moins fixes, parfois recomposées par l'énonciateur(rice) pour l'occasion. Parmi ces chansons « pornographiques », nous nous sommes intéressée en particulier ici à celles qui se réappropriaient la poétique des bas-fonds. En effet, plusieurs emploient des termes de *lunfardo* et figurent le type du voyou et de la prostituée.

---

<sup>1405</sup> Voir la terminologie de Hirschi : 2008.

<sup>1406</sup> *Ibid.*



Lehmann-Nitsche donne l'exemple des variations sur le couplet *Bartolo*. D'après lui, les chansonnettes figurant le personnage de Bartolo sont connues et chantées partout dans les années 1900, au moment de son enquête<sup>1407</sup>. Bartolo est une figure populaire, explique Lehmann-Nitsche : à l'origine, c'est un personnage de vendeur ambulancier Noir affranchi, qui s'annonce dans les rues avec une flûte, mais cette figure a donné lieu à des variations, des plus enfantines aux plus indécentes. Conformément au thème de son répertoire, Lehmann-Nitsche en cite quelques versions « pornographiques », qui utilisent des termes d'argot. Bartolo et le « je »-énonciateur, celui que Stéphane Hirschi appelle le « chanteur »<sup>1408</sup>, y apparaissent sous les traits typiques du marlou :

- Bartolo dejó a Celina,	- Bartolo a quitté Celina
Yo no la quiero dejar	Moi je n'veux pas la lâcher
Porque me viste y me calza	Car elle me vêt et me chausse
Y me da plata para farrear <sup>1409</sup> .	Et me donne des sous pour faire la noce.

Nous retrouvons le modèle poétique appliqué dans la poésie de la pègre et la chanson de payador : les qualités du marlou sont déroulées dans un texte à la première personne, suivant une logique de la vantardise (le locuteur énumère ses exploits ou ses succès). C'est le désir du personnage masculin qui donne l'impulsion de l'énoncé (*Yo no quiero*). De plus, c'est la relation archétypale du marlou et de sa gigolette qui est au centre du poème, relation stéréotypée où le premier exploite sans vergogne la seconde, et en fait une preuve de domination et de virilité.

Parmi les *relaciones* adressées « d'elle à lui », c'est-à-dire les couplets adressés dans les danses rurales par les femmes aux hommes, certaines sont *lupanarias*, autrement dit elles ont pour thème la prostitution. Comme nous l'avons observé dans les pratiques de bal, les normes strictes prescrites par l'élite conservatrice dans la société bourgeoise n'augurent pas de la réalité des pratiques, licencieuses dans les bals, licencieuses dans la poésie. Alors que le pouvoir réprime le crime et la prostitution, ils deviennent un thème privilégié dans les pratiques verbales du quotidien – des subversions banalisées en somme. Lehmann-Nitsche cite, par exemple, ces deux quatrains particulièrement crus :

---

<sup>1407</sup> Lehmann-Nitsche : 1981 : 24.

<sup>1408</sup> Hirschi : 2008 : 20. Voir note p. 82.

<sup>1409</sup> Cité dans Lehmann-Nitsche : 1981 : 24.

Canfinfle\* de puta pobre,  
Alcahuete y lambedor\*,  
Si te fueras para el trabajo  
Lo pasarias mejor.

Marlou de pute pauvre  
Souteneur et lèche-cul  
Si tu allais au travail  
Ça irait mieux pour toi.

Canfinfle\*, ¡ dejá esa mina\* !  
¿ Y por qué la voy a dejar ?  
Si ella me calza y me viste  
Y me da para morfar\*<sup>1410</sup>.

Marlou, laisse cette minette !  
Et pourquoi je la laisserais ?  
Si elle me chausse et me vêt  
Et me donne à bouffer.

D'après l'auteur, ces adresses dialoguées surviennent, en situation de bal, dans des contextes de joutes entre danseurs hommes et femmes, et où des quatrains déjà existants, des matrices, sont utilisés dans l'improvisation ou simplement répétés. Ces défis chantés peuvent être, on le voit, injurieux et provocateurs.

Il existe un cas à part au sein de cette pratique : celui de la « femme à propos d'elle-même », comme l'introduit Lehmann-Nitsche<sup>1411</sup>, c'est-à-dire où la femme chante un couplet féminin et autonome. Lehmann-Nitsche qualifie ce type de couplets en particulier d'« hymnes à l'indécence » :

Yo soy puta que me gusta  
Revolcarme en cama ajena  
Ninguna puta me asusta  
Si el macho vale la pena<sup>1412</sup>.

Moi je suis une pute et j'aime  
Me vautrer dans les lits inconnus  
Aucune pute ne me fait peur  
Si le mec en vaut la peine.

Nous reconnaissons la poétique des bas-fonds : l'amorce en *Yo soy*, qui introduit le personnage type ; la vantardise et le ton de défi ; le registre familier voir injurieux. Des éléments à caractère « obscène », comme on les nomme à l'époque, sont formulés, notamment l'allusion à la perversion de la prostituée, par son rapport marchand au sexe, sa polygamie, sa débauche exprimée par *revolcarme* (« me vautrer »), dans les vers 1 et 2. Mais ici c'est le personnage de la prostituée qui prend la parole dans la fiction poétique, ce qui est bien plus rare que les prises de paroles masculines. La danseuse, dans le cadre de la joute prévue par la *relación*, prête sa voix à un personnage de putain qui vante sa vie dépravée. Est-ce dans un but ironique, satirique, ou provocateur ? Lehmann-Nitsche ne délivre pas d'informations sur la fonction de ces couplets en situation de bal, ce sont les textes seuls qui

<sup>1410</sup> Lehmann-Nitsche : 1981 : 52.

<sup>1411</sup> *Ibid.*

<sup>1412</sup> *Ibid.* On trouve dans ces couplets des parodies de tangos de Villoldo (« *Yo soy la morocha / mujer de la vida...* ») et des chansons qui sollicitent tous les clichés de représentations des maisons closes déjà rencontrés : les jetons des bordels (*latas*), les surnoms topiques de prostituées (la parda Loreta), des noms de tenancières (Maria la Vasca), etc. Les emprunts du et échanges avec le tango chanté sont évidents, comme nous le verrons.

l'intéressent, selon des critères strictement thématiques. Il est difficile de les interpréter sans savoir qui a pu les chanter, quels effets ils devaient produire sur l'assistance, et à quels moments ils étaient réservés.

### **e. La mise en scène des faubourgs dans la chanson de théâtre**

Comme nous l'avons vu précédemment<sup>1413</sup>, la zarzuela s'inscrit dans la mouvance *criolla* qui incite à privilégier les sujets « locaux », notamment des pièces réalistes représentant le quotidien d'habitants de la ville. Sujet populaire et pittoresque par excellence, les hommes et femmes des faubourgs sont représentés avec tous les attributs stéréotypés qui servent à les caractériser : la cour du *conventillo*, le bal, les danses *con corte*, les mélanges ethniques, les « parlures » populaires comme le *cocoliche*, un jargon italien-portègne parodiant les façons de parler des immigrants italiens, langage essentiellement inventé par et pour le théâtre populaire, et le *lunfardo*, le langage des *compadritos*. Les personnages types des faubourgs sont convoqués, le compère, le voyou et la prostituée au premier plan. Le duo archétypal des bas-fonds, le voyou et la fille de joie, est réinvesti sur scène. Quand le tango devient une pratique représentative de Buenos Aires et de la culture *criolla*, le théâtre s'empare de cet élément caractéristique de Buenos Aires et en fait un élément emblématique de la culture populaire. Sur la scène de la zarzuela, le tango *criollo* devient un élément central dans les représentations pittoresques de la ville et un lieu commun des faubourgs – au double sens de topos et d'élément fédérateur de la communauté représentée.

Dans la pièce *Justicia criolla*, jouée en 1897, dont l'action se déroule dans un *conventillo* des faubourgs<sup>1414</sup>, le tango est dansé sur scène et objet des dialogues. Un ensemble de règles propres au monde des bas-fonds – la maîtrise de la danse comme moyen de s'imposer comme *macho* et de séduire les femmes –, qui sont autant de règles poétiques – la logique de la vantardise comme principe de composition du poème – deviennent ici moteur de l'intrigue : Benito raconte comment il a séduit Juanita en dansant un tango et rejoue la scène devant les spectateurs, dans une longue tirade grivoise accompagnée d'une gestuelle lubrique. On retrouve des éléments fixes associés au personnage « type » des faubourgs :

---

<sup>1413</sup> Voir chapitre 2 (II-B-b).

<sup>1414</sup> Analysée au chap. 2, *ibid.* .

Benito est beau parleur<sup>1415</sup>, vantard, viril, séduisant, vulgaire, effronté, habile danseur. Mais il est aussi et surtout un personnage comique. La sexualité des bas-fonds est exposée sur scène dans un registre burlesque via la figure du tango. Le tango est un élément phare du réalisme satirique. Par ailleurs, il est représenté comme le ciment social des faubourgs. C'est le bal qui réunit les habitants du *conventillo* dans leur diversité, Blancs et Noirs, *criollos* et immigrants, hommes et femmes, et le tango crée l'unanimité et produit le rapprochement des corps – ici moins corps pervers que corps socialisés, corps de la nation.

Dans la pièce *Ensalada Criolla* (« Salade Criolla ») de Enrique de María avec une musique de Eduardo García Lallane, construite sur le même modèle, le tango est thématé, dansé mais aussi chanté par les personnages des faubourgs. Trois personnages types sont représentés : un Italien, un Métisse et un Noir. D'après Miguel Alberto Guérin, ils incarnent trois variantes ethniques du même type, le *cuchillero* (« surineur ») portègne<sup>1416</sup>. Les trois hommes se vantent de leur dextérité dans le maniement du poignard, leur art de la séduction des *criollas* et leurs compétences *tangueras*, qualités qui ont fait leur réputation, qu'ils illustrent en rivalisant de *cortes* et de *quebradas*<sup>1417</sup>. Le duel de voyous est matérialisé par la danse. Trois femmes entrent en scène et se défient, elles aussi, en effectuant des *cortes* et des *quebradas*. Puis, hommes et femmes de même couleur s'unissent et dansent à deux. On voit bien que le théâtre représente sur scène, matérialise sous les yeux de spectateurs, tout un système de codes et de valeurs issus du monde fictionnel des récits des bas-fonds. Marta Savigliano interprète la fonction du tango dans cette scène de danse comme un moyen de symboliser les conflits raciaux – « une salade qui ne se mélange jamais » – et les conflits de genre – les rivalités entre personnes du même sexe, puis la relation au sein du couple – mais aussi comme le moyen d'exposer des valeurs authentiquement faubouriennes comme le courage, la séduction et l'adresse. Le tango est érigé en symbole des faubourgs dans une représentation stéréotypée. Il incarne les affrontements et la violence des faubourgs, ici dédramatisés par des duels dansés et une tonalité légère. La menace représentée par les voyous des faubourgs est résolue voire renversée dans le spectacle d'affrontements

---

<sup>1415</sup> Notons au passage que la parole amoureuse de la lamentation est ici encore associée au personnage de couleur noire, comme dans la scène du roman de Padre Rabecão à Lisbonne où un mousse noir séduit une prostituée dans une taverne par une éloquence plaintive.

<sup>1416</sup> Miguel Alberto Guérin, « El teatro urbano de la transgresión sociocultural », in Osvaldo Pellettieri, *Indagaciones sobre el fin de siglo*, Buenos Aires : Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2000, p. 5. *Cuchillero* : *lunf*. Voyou qui fait l'usage de l'arme blanche, du couteau à cran d'arrêt. « Querelleur qui abuse des armes blanches ». Gobello, *Nuevo Diccionario Lunfardo*, Corregidor, Buenos Aires, 2003. L'équivalent du *surineur* ou *chourineur* français.

<sup>1417</sup> D'après Savigliano : 1995 : 85.

chorégraphiés. Ainsi, d'un côté, la danse se substitue au drame sanglant dans la représentation théâtrale, joyeuse et pittoresque, mais de l'autre côté, le tango devient une allégorie de la violence et de la déviance des faubourgs – une déviance esthétisée.

Mais si le tango devient un cliché de la mise en scène des faubourgs, c'est aussi dans la chanson de théâtre, qui contribue à inventer et à fixer la poétique des bas-fonds. Dans les scènes de faubourgs du spectacle de *varieté*, en particulier la zarzuela et le *sainete*, des personnages de *compadritos* très typifiés chantent des chansons des bas-fonds. Ces chansons, comme nous l'avons vu, sont composées pour le théâtre, mais les textes, extrêmement codifiés, se copient, s'échangent et circulent d'une pièce à l'autre et entre la scène et la chanson populaire. C'est pourquoi nous pouvons parler d'une poétique commune, dont chaque parolier et poète compose des variantes, selon les principes du pastiche et de la répétition-variation. De plus, la chanson et la poésie des bas-fonds se réapproprient le système de représentation des bas-fonds, créant une intertextualité forte entre poésie, chanson, roman et drame. Les chansons scéniques répondent à un schéma assez stable : une amorce en *Yo Soy*, initiant une chanson à la première personne par laquelle le personnage se présente au public ; l'énumération, motivée par la vantardise du *compadrito*, de qualités et de valeurs fixes comme la bagarre, l'honneur, la séduction, l'élégance et la dextérité à la danse et au couteau, et une série de motifs attendus comme le défi, l'humour, les jeux de mots en argot<sup>1418</sup>. Guérin donne l'exemple d'une pièce de 1890, *De paso por aquí, sainete* de Miguel Ocampo, où un personnage de Cocher (*Carrero*) chante une chanson canaille qui permet de le caractériser en tant que figure type de la ville, de le mettre en relation avec les autres personnages, et de l'associer à un quartier particulier connu du public (*Soy carrero de la aduana...*, « Je suis chauffeur à la douane... »). Un autre personnage, le Voleur (*Ladrón*), lui répond, à travers un autre texte en *Yo Soy* (*Yo soy un lunfardo misho...*, « Je suis un voyou fauché... »)<sup>1419</sup>. La chanson acquiert donc une fonction centrale dans l'exposition dramatique<sup>1420</sup>.

---

<sup>1418</sup> Ces éléments fixes de la chanson de théâtre ont également été identifiés par Guérin, qui parle d'une « morphologie minimale » du texte. Guérin : 2000 : 5.

<sup>1419</sup> Cité dans Guérin : 2000 : 5.

<sup>1420</sup> Les enjeux d'une exposition partiellement prise en charge par la chanson, les effets qu'elle produit sur l'illusion dramatique et le réalisme de la pièce seraient à développer (en la comparant par exemple au vaudeville et à d'autres formes de théâtre musical). Il semblerait qu'on ait affaire à une dramaturgie hétérogène, une esthétique du collage, de l'assemblage, propre à la *varieté*, non-dramatique, et dont les enjeux politiques et idéologiques – dire la nation, faire communauté – se jouent dans la performance plutôt que dans la représentation. C'est encore une raison pour laquelle il est peu pertinent d'aborder ces chansons de théâtre par le seul texte et en en faisant des représentations de la vie des faubourgs, comme le font les historiographes du tango, puisque c'est leur ôter leur fonction et leur efficacité performative. Il nous paraît impropre comme le fait

Dans la zarzuela *El Estado de un país o la Nueva Vía*, jouée en 1890 au théâtre Goldoni, des rôles de *compadres* chantent à tour de rôle les couplets d'une chanson composée spécialement par Eduardo Garcia Lalanne (musique) et Eduardo Rico (paroles) :

COMPADRE 1

Yo soy del barrio del Alto, Soy del barrio del Retiro, soy aquel que nunca miro con quién tengo que pelear, y al que en tren de milonguear ninguno se puso al tiro.	Je viens du haut quartier du quartier de Retiro j'suis celui qui regarde jamais avec qui j'vas me bagarrer, et quand je vais milonguer personne est à ma portée.
--	---

COMPADRE 2

Poco a poco compañero, no cante pronto victoria, que para ganar la gloria aún le faltan memoriales, Que soy del barrio 'e Corrales Hoy va a conservar la memoria.	Tout doux camarade ne chantez pas si vite victoire pour atteindre la gloire il vous faut des lauriers, je suis du quartier de Corrales Vous z-êtes pas prêt de l'oublier.
--	--

COMPADRE 3

No me asustan corraleros que porque gastan cuchillo, creen que uno es un novillo pa' dejarse cuerear, mas que suelen disparar si le muestran el gatillo.	J'crains pas les gars de Corrales qui sortent leur couteau et croient que comme des veaux on va se laisser dépecer mais qu'hésitent pas à filer dès qu'ils voient une gâchette <sup>1421</sup> .
---	---

Le texte de la chanson est très codifié, le public de l'époque reconnaît aisément ces codes de la poétique des bas-fonds : un énonciateur *compadrito*, l'embranchement par le déictique *Yo soy*, la référence à un quartier populaire de Buenos Aires, l'énumération d'exploits, le registre familier et argotique, la configuration du dialogue chanté sur le mode du défi – comme dans le dialogue de Betinotti cité ci-dessus –, simulant une joute par laquelle chacun démontrerait sa supériorité dans la hiérarchie du « milieu » et qui permet concrètement de situer chaque personnage non seulement dans la galerie des marginaux types mais aussi les uns par rapport aux autres sur la scène. La danse (« milonguer », ici danser la milonga) et la gâchette sont les deux armes du défi.

Nous touchons à une spécificité de la parole scénique. La chanson dialoguée imite une joute où chaque personnage affirme les valeurs de son quartier, mettant en jeu un rapport

---

Guérin de dire que le personnage par sa chanson « donne des précisions sur les hiérarchies du complexe monde du crime contre la propriété » à moins de préciser qu'il s'agit du complexe imaginaire du crime.

<sup>1421</sup> Cité dans Salas : 1989 : 73-74. Traduction d'Annie Morvan.

d'homologie<sup>1422</sup> – ils partagent les mêmes codes – mais aussi de rivalité entre les personnages, dans un jeu d'oppositions qui va déterminer l'intrigue. Il ne s'agit pas d'un texte à lire, la chanson est interprétée sur scène, les acteurs lui donnent corps et voix, elle mobilise les personnages et impose une relation entre eux, autrement dit dans le cadre fictionnel, elle est performative – elle agit. Le public voit donc se matérialiser sous ses yeux le stéréotype des défis de *compadrito*, ici un défi chanté. La scène impose l'idée que la chanson, aussi, est une arme du voyou, que les *compadritos* s'opposent dans des chansons agonistiques et identitaires<sup>1423</sup>.

Dans *Ensallada Criolla*, mentionnée ci-dessus, jouée en 1898, les trois personnages de « surineurs » chantent à tour de rôle, selon la même logique du défi et de la compétition en *Yo soy*, puis en chœur : *Los tres somos cuchilleros / más nombrados de la gente* (« Tous les trois on est les surineurs / les plus fameux d'entre tous ») ; *Tenemos tres novias, / que son criollas comadronas* (« Nous avons trois fiancées / qui sont de vraies commères *criollas* ») ; *Nos limpiamos los dientes, / con la punta del facón* (« Nous nous curons les dents / avec la pointe du couteau »), etc<sup>1424</sup>.

Enfin dans *Gabino el mayoral (Gabino le contremaître)*, pièce de Enrique García Velloso jouée en 1897, la chanson écrite par le dramaturge remporte un immense succès :

No me vengas con paradás	Fais pas le malin, je te dis
Que no te llevo el apunte,	Compte pas sur moi pour te suivre
Y haré que alguno te hunte	Je te ferai donner de la cravache
Con un talero, si estrilo.	Si vraiment tu me les casses <sup>1425</sup> .

L'amorce est identique à celle du poème *lunfardo* cité par Robert Lehmann-Nitsche, *Canfinfladas* (« Marlouteries »), publiée dans une brochure, montrant comment les modèles mais aussi les formules, parfois des vers entiers, s'empruntent d'une chanson à l'autre.

Dans cette poétique des bas-fonds, l'imaginaire de la pègre et de la débauche est transposé dans un registre comique, fanfaron et léger. Nous verrons que le premier auteur-

---

<sup>1422</sup> Les textes sont alternatifs et symétriques. Le monologue est accompagné de pas de danse rythmés par l'orchestre. Guérin : 2000 : 5. Guérin montre que ces textes en *Yo soy* sont un support privilégié de la construction de ces types urbains. Monologues de l'acteur face public. Pour présenter le type pris en charge au public. Relation « directe et exclusive » entre acteur et public. Quand plusieurs personnages, pour montrer « variantes du type urbain », chacun se présente via un texte en *Yo Soy* au public directement, trois monologues.

<sup>1423</sup> Pour un modèle d'analyse de la chanson performative et agonistique, voir l'analyse de la fonction du rap à La Courneuve dans David Lepoutre, *Cœur de banlieue : codes, rites et langage*, Paris : Odile Jacob, 2001.

<sup>1424</sup> De María, cité et commenté dans Guérin : 2000 : 5.

<sup>1425</sup> Salas : 1989 : 76.

compositeur-interprète du tango chanté, Ángel Villoldo, s'approprie cette poétique spécifique<sup>1426</sup>.

## f. Les poèmes d'Evaristo Carriego

Cette poétique des bas-fonds entre dans le champ de la littérature savante – au sens d'une pratique écrite destinée à être lue, et dont la finalité est la publication, dans le format livre ou dans la revue, premier support où paraissent les poèmes à l'époque, par distinction avec la poésie dite populaire destinée à être non seulement lue mais aussi déclamée ou chantée. C'est sous la plume du poète Evaristo Carriego (1883-1912) que cette poétique est fixée dans sa forme savante et légitime. Comme le rappelle Jorge Luis Borges, qui a contribué à la célébrité posthume du poète, Carriego, né à Paraná, a grandi à Palermo à l'époque où ce quartier n'est plus un « terrain vague marécageux en marge de la cité » mais en passe de devenir un quartier riche<sup>1427</sup>, comprenant néanmoins des secteurs pauvres et des enclaves de criminalité liées dans l'imaginaire des habitants à la présence du Pénitencier<sup>1428</sup>.

Comme les membres de l'élite instruite de son temps, Carriego lit les auteurs français, et en particulier les Romantiques, Hugo en tête. Il lit aussi la poésie *gauchesca*, comme *Juan Moreira*, qui promeut la vie rurale et véhicule des valeurs héroïques de courage et de dextérité. Fils d'un journaliste important, il fréquente durant sa jeunesse les cercles littéraires de Buenos Aires. Il écrit pour diverses revues dont l'anarchiste *La Protesta* et l'illustrée *Caras y caretas* dans laquelle il se fait connaître. Il y fait paraître des poèmes et nouvelles qui portent presque toujours sur les faubourgs de la capitale. Il publie en 1908 son premier recueil de poèmes, *Misas herejes (Messes hérétiques)*, le seul qu'il publie de son vivant, bien reçu par la critique et les milieux littéraires et qui lui donne une certaine notoriété. Il décède quelques années plus tard. Le recueil posthume *La canción del barrio (La chanson du Quartier)* qui rassemble des poèmes parus dans des revues de son vivant est publié en 1913 dans un volume intitulé *Poésies* qui comprend l'ensemble de son œuvre poétique. Suit un recueil de nouvelles, *Flor de arrabal (Fleur du faubourg)* publié en 1927. Sa poésie fait régulièrement référence à l'univers romanesque et poétique *gauchesco* et aux payadors, tout en s'inscrivant nettement dans une poétique des bas-fonds. Dans ses poèmes, les *compadritos*

---

<sup>1426</sup> Comme nous allons le voir au chapitre 5.

<sup>1427</sup> Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, 1955, *op. cit.*, chapitre 1. Le pénitencier a été construit en 1877, l'hôpital du Nord en 1882, l'hôpital Rivadavia en 1887.

<sup>1428</sup> Ce n'est pas non plus un faubourg de *conventillos* et de misère tel que *La Boca*.



sont souvent associés au chant et à la danse. Ils dansent des habaneras et des tangos, et chantent des milongas, des chansons rurales comme les cielitos et les pericones, mais aussi des tangos. Ses poèmes s'inscrivent pour la plupart dans le registre de la complainte. Borges parle des « épanchements incongrus [de] ce poète spécialiste du faubourg » et de « compositions réalistes »<sup>1429</sup>. Carriego est imprégné de l'imaginaire social de son époque<sup>1430</sup>. Il s'agit de voir comment Carriego fabrique un pittoresque faubourien propre à la poésie érudite.

Les recueil *Messes Hérétiques* propose une forme poétique nouvelle, qui se réapproprie la poétique des bas-fonds fixée dans la poésie et de la chanson populaires et au théâtre et la réinvestit dans une écriture savante. Voici quelques extraits d'un des poèmes qui ouvrent la « messe hérétique »<sup>1431</sup> :

<p><i>A Colombina en carnaval</i></p> <p>[...]</p> <p>Modista, pobre tendera, o esclava del obrador: vestida de primavera, ya rendirás al hortera, tenorio de mostrador.</p> <p>Flor que aroma el delincuente búcaro del <i>Cafetín</i>, loca máscara insolente que aguarda lista, impaciente, su gallardo bailarín.</p> <p>Ebrio de amor y de vino,</p>	<p>« À Colombine au carnaval »</p> <p>[...]</p> <p>Modiste, pauvre petite boutiquière, ou esclave de l'atelier : en tenue printanière, tu vaincras le plouc, don Juan de comptoir.</p> <p>Fleur qui embaume le délinquant cruche du <i>Petit Café</i>, masque insolent et fou qui attend, prête, impatiente, son hardi danseur.</p> <p>Ivre d'amour et de vin,</p>
--	--

<sup>1429</sup> Voir l'analyse qu'en propose Borges dans Borges : 1955, chap. 3 « Les Messes Hérétiques ».

<sup>1430</sup> De façon significative, Guillermo García dans son étude sur le poète cite l'écrivain Ernesto Sábato (1963) pour contextualiser le faubourg auquel fait référence Carriego, un faubourg imaginaire, issu des représentations sociales. Pour Sábato en effet, « Vers la fin du [XIX<sup>e</sup>] siècle, Buenos Aires était une gigantesque multitude d'hommes seuls, un campement d'ateliers improvisés et de *conventillos*. Dans les bars et les maisons closes la vie sociale était faite de la pâte dure des dockers et des marlous, de maçons et malfrats de comités, de musiciens criollos et étrangers, de dépanneurs et de proxénètes : on buvait du vin et des bières, on chantait et on dansait, on sortait graver des épigraphes sur les offenses mutuelles, on jouait aux osselets et aux boules, on avançait des hypothèses sur la mère ou la grand-mère d'un habitué, on se disputait et on se battait. Le *compadre* est le roi de ce sous-monde. » Sábato : 1963, cité dans Guillermo García, « *El arrabal como hecho estético: la poesía popular de Evaristo Carriego y su aporte a la identidad rioplatense* », *Especulo. Revista de estudios literarios, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid*, N° 30, juillet-octobre 2005. Revue digitale. Article consultable à l'adresse : <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/index.html> [consulté le 15/02/2014 pour la dernière fois] (notre traduction).

<sup>1431</sup> À notre connaissance, ces poèmes n'ont pas été traduits en français, sauf les passages cités dans l'*Evaristo Carriego* de Borgès, dans Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, *op. cit.* 1969. Sauf indication contraire, les traductions sont de nous, en collaboration avec Cristina Laje.

sensual donaire guarango lucirá tu cuerpo fino, esta noche en el Casino cuando te entusiasme el tango.	sensuelle grâce de crapule <sup>1433</sup> il exhibera ton corps fin, cette nuit au Casino quand le tango t'exaltera.
---	--

Muchacha conventillera que, en apuros maternas, pasaste la noche entera arreglando esa pollera, honra y prez de los percales,	Jeune fille des <i>conventillos</i> qui, avec un soin maternel as passé la nuit entière à arranger cette jupe honneur et gloire des percales,
---	---

ya, despertando las ganas de otras de la vecindad, irás con tus dos hermanas, Terpsicoras suburbanas, a un baile de sociedad... [...] <sup>1432</sup>	bientôt, suscitant l'envie des filles du voisinage, tu iras avec tes deux sœurs, Terpsichores faubouriennes, à un bal de société... [...]
--	--

Le vers octosyllabique est strictement appliqué selon les règles de la versification écrites. En outre, le poème met en réseau des figures types des faubourgs – la grisette et le voyou – avec des références culturelles qui lui sont étrangères – Colombine, le masque de la *comedia dell'arte*, tradition présente dans le théâtre populaire argentin – et savantes, comme Terpsichore, muse de la danse dans la mythologie grecque. L'exaltation procurée par le tango est associée à l'ivresse « de l'amour et du vin », sublimant les stéréotypes de la perversion et de l'ivrognerie de la danseuse en hédonisme sensuel. « Fleur qui embaume le délinquant », tango et délinquance deviennent le prolongement organique – odeur, frémissement – du corps de la femme de mauvaise vie.

***El alma del suburbio***

El gringo *musicante* ya desafina  
en la suave habanera provocadora,  
cuando se anuncia a voces, desde la esquina  
"el boletín — famoso — de última hora".

Entre la algarabía del conventillo,  
esquivando empujones pasa ligero,  
pues trae noticias, uno que otro chiquillo  
divulgando las nuevas del pregonero.

**« L'âme du faubourg »**

Le musicien *gringo* fait déjà dissoner  
la habanera suave et provocante,  
quand on annonce à pleine voix, au coin de la rue  
"la gazette – fameuse – du soir".

Dans le joyeux vacarme du *conventillo*  
esquivant les coups<sup>1435</sup>, se glisse rapidement,  
pour apporter les nouvelles, un des gamins  
qui colporte les annonces du crieur public.

<sup>1432</sup> Evaristo Carriego, *A Colombina en carnaval*, section « *Ofertorios Galantes* », recueil « *Misas Herejes* », dans *Poesías de Evaristo Carriego : Misas Herejes, La Canción del Barrio, Poemas Póstumos*, Barcelona, 1913, p. 72.

<sup>1433</sup> On pourrait aussi traduire par « fruste » ou « sauvage ».

<sup>1434</sup> Evaristo Carriego, *El Alma del Suburbio*, section « *El Alma del Suburbio* », recueil « *Misas Herejes* », dans Carriego : 1913 : 81-82.

<sup>1435</sup> Au sens de bousculade.

En medio de la rueda de los marchantes,  
el heraldo gangoso vende sus hojas...  
donde sangran los sueltos espeluznantes  
de las acostumbradas crónicas rojas.  
[...]

En la calle, la buena gente derrocha  
sus guarangos decires más lisonjeros,  
porque al compás de un tango, que  
es "La Morocha"  
lucen ágiles *cortes* dos orilleros.

La tísica de enfrente, que salió al ruido,  
tiene toda la dulce melancolía  
de aquel verso olvidado, pero querido,  
que un payador galante le cantó un día.

La mujer del obrero, sucia y cansada,  
remendando la ropa de su muchacho,  
piensa, como otras veces, desconsolada,  
que tal vez el marido vendrá borracho.  
[...]<sup>1434</sup>

Au milieu du cercle des marchands,  
le crieur nasillard écoule ses feuillets...  
où saignent les pages effrayantes  
des habituelles chroniques sanguinaires.  
[...]

Dans la rue, les braves gens prodiguent  
leurs grossières louanges,  
car au rythme d'un tango, qui est "La  
Morocha"  
deux faubouriens exécutent d'agiles *cortes*<sup>1436</sup>.

La phtisique d'en face, qui est sortie à ces bruits,  
éprouve toute la douce mélancolie  
de ce vers oublié, bien qu'aimé,  
qu'un galant payador lui a chanté un jour.

La femme de l'ouvrier, sale et fatiguée,  
raccommodant les vêtements de son gars,  
pense, comme bien des fois, affligée,  
que sans doute son mari rentrera saoul.  
[...]

Dans ce poème mélancolique, que désigne le titre, « l'âme du faubourg » ? Sans doute l'ensemble des bruits qui composent l'« écologie sonore » du bruyant quartier : les notes dissonantes de la *habanera*, la voix nasillarde des crieurs, le son du plus célèbre et du plus nostalgique tango de Villoldo et les exclamations admiratives et grossières de l'assistance. C'est sans doute aussi l'état d'esprit des habitants, passionnés par les faits divers criminels, admiratifs des figures virtuoses des *tangueros*, malades, tristes, amers, « affligés ». Dans ce tableau où le pittoresque devient pathétique, le tango reste du côté de la gaieté canaille et de l'énergie (rythme, agilité, exclamations), comme les cris des vendeurs de nouvelles, et non du côté de la nostalgie, comme les vers de payadors ou les soupirs de femmes. Le tango est encore une fois présenté comme un défi entre hommes, un duel dansé – le crime, le vrai, lui, est déplacé sur la page du journal, passe au second degré, nouvelle entendue et non provoquée. Le poème offre le tableau d'une culture déchue, à tous niveaux : sons discordants (« dissonants », « vacarme », « nasillard ») ; comportements déviants (paroles « grossières »,

---

<sup>1436</sup> Voici la version plus libre donnée dans la traduction de F. Rosset du texte de Borges : « La-bas dans la rue, les bons badauds accompagnent / de leurs propos grivois le spectacle / que donnent, au rythme d'un tango – et c'est la Morocha – / deux marlous exécutant d'étonnantes figures. » Borges : 1969 : 55. Françoise Rosset traduit directement « *orilleros* » par « marlous ». Nous ne résistons pas à la tentation de commenter la façon dont Borges reconduit et même amplifie la légende du tango des bas-fonds dans son essai, même si ce dernier est bien postérieur à la période qui nous intéresse. Dans la note qui suit cette strophe de Carriego, Borges évoque les « détails épiques de l'histoire du tango », reprenant un vocabulaire identique à celui de Viejo Tanguero dans son article de 1913 (voir *supra*). Borges : 1969 : 55.

*habanera* « provocante », bagarres dans le *conventillo*, ouvrier alcoolique) ; état physique de faubouriens malades ou prostrés (phtisique, sale, fatigué) ; débris de mémoire et haillons (vers « oublié », « raccommoquant »). Tout l'environnement faubourien est placé sous le signe de la décrépitude, mais dans une tonalité triste, comme une plainte des bas-fonds, dont les personnages restent lointains. Le tango y occupe une strophe à lui tout seul, lieu primordial de ce territoire poétique.

Cette section compose un panorama des faubourgs, peuplé de figures archétypales : *El alma del suburbio*, qui enveloppe tout le quartier, est suivi par le poème *La Viejecita* (« La Petite Vieille »), *El Guapo* (« La Gouape »), ainsi jusqu'au dernier, *Los perros del barrio* (« Les chiens du quartier »). Le recueil est composé selon le principe de la « galerie de personnages », propre à la description sociale et ses velléités de comprendre la délinquance à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le poème *El Guapo*, Carriego dresse le portrait d'un des avatars du *compadrito*, la « gouape », le caïd des bas-fonds dans la terminologie populaire<sup>1437</sup>. Ici la gouape est un criminel ayant connu la prison, et réunissant tous les traits du héros viril, cette « virilité *criolla* » revendiquée sans cesse dans les représentations des bas-fonds :

***El Guapo***

**« La Gouape »**

A la memoria de San Juan Moreira  
Muy devotamente.

À la mémoire de San Juan Moreira<sup>1439</sup>  
Avec tout mon dévouement.

El barrio le admira. Cultor del coraje,  
conquistó, a la larga, renombre de osado;  
se impuso en cien riñas entre el compadraje  
y de las prisiones salió consagrado.

Le quartier l'admire. Il a le culte du courage<sup>1440</sup>,  
et a conquis, à la longue, une réputation d'intrépide ;  
il s'est imposé dans cent bagarres au sein de la canaille  
et des prisons il est sorti glorifié.

Conoce sus triunfos y ni aun le inquieta  
la gloria de otros, de muchos temida,  
pues todo el Palermo de acción le respeta  
y acata su fama, jamás desmentida.

Il connaît ses triomphes et n'est pas inquiet  
de la gloire des autres, crainte par beaucoup,  
car tout le Palermo des durs le respecte  
et honore sa renommée, jamais démentie.

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,

Son visage est barré de balafres violentes,

<sup>1437</sup> Nous traduisons le substantif *guapo* par « gouape ». En effet, ce terme populaire vieilli désigne en argot fin-de-siècle le voyou, le mauvais sujet. Il apparaît dans le dictionnaire de Delvau en 1866 au sens de « filou ». De plus le terme français est emprunté à l'argot espagnol *guapo*, « rufian », attesté depuis le 15<sup>e</sup> siècle, d'après le Trésor de la Langue Française Informatisé.

<sup>1438</sup> Evaristo Carriego, « *El Guapo* », section « *El alma del suburbio* », recueil *Misas Herejes*. Evaristo Carriego, *Poesías completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1996, p. 119.

<sup>1439</sup> Fameux *gaucho* rendu célèbre par le roman d'Eduardo Gutierrez.

<sup>1440</sup> Formules figées qu'on trouve également dans le récit journalistique de Viejo Tanguero (1913), cité plus haut.

hondas cicatrices, y quizás le halaga  
llevar imborrables adornos sangrientos:  
caprichos de hembra que tuvo la daga.

La esquina o el patio, de alegres reuniones,  
le oye contar hechos, que nadie le niega:  
¡con una guitarra de altivas canciones  
él es Juan Moreira, y él es Santos Vega!

Con ese sombrero que inclinó a los ojos  
con esa melena que peinó al descuido,  
cantando aventuras, de relatos rojos,  
parece un poeta que fuese bandido.

Las mozas más lindas del baile orillero  
para él no se muestran esquivas y hurañas,  
tal vez orgullosas de ese compañero  
que tiene aureolas de amores y hazañas.

[...]

Pronto a la pelea — pasión del cuchillo  
que ilustra las manos por él mutiladas —  
su pieza, amenaza de algún conventillo,  
es una academia de ágiles visteadas.

Porque en sus impulsos de alma pendenciera  
desprecia el peligro sereno y bizarro,  
¡para él la vida no vale siquiera  
la sola pitada de un triste cigarro !..

...Y allá va pasando con aire altanero,  
luciendo las prendas de su gallardía,  
procaz e insolente como un mosquetero  
que tiene en su guardia la chusma bravía<sup>1438</sup>.

de cicatrices profundes, et peut-être qu'il est fier  
de porter d' ineffaçables décorations sanglantes :  
caprices de femelle ayant reçu la dague.

Aux réunions allègres du coin de la rue ou du *patio*,  
on l'écoute raconter des faits que personne ne nie :  
avec une guitare, dans ses chansons altières  
il est Juan Moreira, et il est Santos Vega !

Avec ce chapeau qu'il incline sur les yeux  
avec cette chevelure qu'il a soigneusement négligée<sup>1441</sup>,  
il chante des aventures, des histoires écarlates<sup>1442</sup>,  
tel un poète qui serait bandit.

Les plus jolies filles du bal faubourien  
pour lui ne sont pas fuyantes ni farouches,  
peut-être enorgueillies de ce compagnon  
qui a des auréoles d'amours et d'exploits.

[...]

Prompt à la bagarre – passion du couteau  
dont témoignent les mains par lui mutilées –  
sa chambre, danger de quelque *conventillo*,  
est une académie d'agiles jeux de lame.

Car dans ses impulsions d'âme bagarreuse  
il méprise le danger serein et étrange,  
pour lui la vie ne vaut même pas  
une seule bouffée d'une triste cigarette !..

... Et il passe avec un air hautain,  
exhibant les marques de sa gaillardise,  
effronté et insolent comme un mousquetaire  
qui a sous sa garde la vaillante populace.

Comme le payador, le poète fait fusionner dans sa poésie syncrétique l'esthétique *gauchesca* et le monde des bas-fonds, l'allégresse canaille et la mélancolie, des expressions caractéristiques de la représentation des voyous avec un registre précieux, dans des formules oxymoriques comme « âme bagarreuse », « triste cigarette », « bandit qui fut poète ». Tous les stéréotypes du criminel type sont réunies, des cicatrices au culte du poignard. Il est aimé de « toutes les filles du bal faubourien ». Mais la tonalité est amère. Les chants de la gouape sont d'ailleurs des poèmes *gauchescos* sentimentaux, image incongrue qui renouvelle les limites du système de représentation de la pègre des faubourgs. Carriego crée un imaginaire hybride, réunissant les deux traditions dont provient l'imaginaire du crime et de l'honneur des faubourgs.

---

<sup>1441</sup> *Peinó al descuido*, peigné de façon à faire négligé, indique une nonchalance calculée, coquette.

<sup>1442</sup> Rouge sang, autrement dit des récits de crimes.

Dans *El amasijo* (« Le Pétrin »)<sup>1443</sup>, la tonalité contraste par sa crudité, le *compadrito* est cruel et violent, sans la mélancolie ou la douceur qui viennent jusque-là neutraliser la brutalité des méfaits du voyou. Si Carriego a publié quelques poèmes *lunfardos* dans des revues, selon la mode de son époque, ici le poème insultant interrompt la célébration de la pègre. L'injure *lunfarda* n'est pas réappropriée et poétisée – l'argot est absent de ce recueil, c'est une poésie de la pègre élégante et châtiée qu'élabore Carriego –, au contraire, par un retournement du procédé institué, c'est le *lunfardo* – la pègre et son langage – qui devient l'objet de l'injure du poète.

*El amasijo*<sup>1444</sup>

Dejó de castigarla, por fin cansado  
de repetir el diario brutal ultraje,  
que habrá de contar luego, felicitado,  
en la rueda insolente del compadraje.  
[...]

Y se alejó escupiendo, rudo, insultante,  
los vocablos más torpes del caló hediondo  
que como una asquerosa náusea incesante  
vomita la cloaca del bajo fondo.  
[...]<sup>1445</sup>

« Le pétrin »

Il arrêta de la battre, finalement épuisé  
de répéter l'outrage brutal et quotidien,  
qu'il racontera ensuite, approuvé,  
au clan insolent de ses confrères.  
[...]

Puis il s'est éloigné en crachant, grossier, insultant,  
les mots les plus vils de l'argot puant  
que, telle une nausée répugnante et incessante,  
vomit le cloaque des bas-fonds.  
[...]

Le panorama composé par Carriego associe une chaîne de signifiants et de signifiés qui créent une poétique des faubourgs : bas-fonds, cloaque, obscénité, brutalité, délinquance, crime, érotisme, danse, tango, poignard, duel, réseau produit par leur répétition dans les différents poèmes, sections et recueils, empruntant le système de représentation de la mauvaise vie élaboré avant lui dans des écrits savants et populaires. Mais il les annexe à un autre imaginaire, celui du *gaucho* et ses chansons plaintives, et à une autre écriture, celle de la poésie savante, influencée à la fois par la sophistication du modernisme et la crudité du réalisme. Carriego, comme Rubén Darío et Leopoldo Lugones, a été influencé par les Modernistes, malgré sa volonté affichée de s'en éloigner au profit d'une poésie réaliste ancrée dans le quotidien des faubourgs. Ses poèmes sont des « fuites » poétiques<sup>1446</sup> empruntées de préciosité, de lyrisme et de sophistication – on a vu les nombreuses oxymores qu'il construit

<sup>1443</sup> Nous reprenons la traduction du titre proposée par Françoise Rosset. Borges : 1969 : 56.

<sup>1444</sup> Tas, ramassis. *Lunf.* : pétrin, embrouille.

<sup>1445</sup> Evaristo Carriego, « *El Amasijo* », *Misas Herejes*. Carriego : 1996.

<sup>1446</sup> L'expression est utilisée par D. Kalifa pour désigner les poèmes sur les bas-fonds. Kalifa : 2013 : 241. À ce titre on pourrait peut-être rapprocher Carriego de l'école « bohème » des poètes parisiens des années 1840-1880, dont la célébration des marginaux est toujours prétexte à la « fuite » poétique.

et les ambivalences irrésolues, les jeux de contrastes et de superposition des registres et des modèles – plutôt que des poèmes réalistes, à part, peut-être, le dernier, qui revendique à lui seul le « plaisir de puer »<sup>1447</sup>. Chez lui la poétique faubourienne est mélancolique, amère, cynique, et annonce le style des paroles de tango des années 1915 à 1930.

Ces poèmes et chansons ont en commun d'élaborer une poétique des bas-fonds, et d'y inclure le motif du tango ; mais aussi, comme nous le verrons, d'avoir servi de modèle pour les premiers textes des chansons tango composées et chantées par Ángel Villoldo. Ce dernier va réinvestir ces poésies de la pègre dans la poésie du tango chanté.

Nous avons vu que tous ces discours, textes de théâtre et poèmes qui circulent dans la culture commune en viennent à rendre indissociables tango et bas-fonds dans l'imaginaire collectif. Le *compadrito* s'est imposé en danseur de tango dans l'imaginaire social des Portègues, et inversement, le tango comme une danse de délinquants et de prostituées, danse déviante et licencieuse, emblème de la mauvaise vie, au moment même où il est dansé par toutes les classes sociales. Analyser le « tango des bas-fonds » relève alors de l'histoire culturelle et de l'histoire littéraire. C'est une fiction des origines, devenue légende urbaine, et objet esthétique. Les supports de cet « imaginaire social », articles de journaux, chansons, poèmes, ont été saisis ensuite comme des documents, et ont servi de matière aux historiens du tango. Il s'agit maintenant de voir comment ces poétiques ont influencé les poétiques du tango chanté, comment elles ont été opératoires dans la mythologie *tanguera*, mais aussi comment elles ont été réinterprétées par les chercheurs ayant tenté de reconstruire le répertoire du « premier » tango. Mais nous allons préalablement examiner comment une poétique des bas-fonds est fabriquée à Lisbonne selon les mêmes principes, confirmant que ce sont des imaginaires communs qui sont à redécouvrir plutôt que des réalités sociologiques, elles, spécifiques aux nations en train de se construire.

---

<sup>1447</sup> Expression de Frédéric Nietzsche pour qualifier l'écriture d'Emile Zola. Plaisir de la fange, poésie du trottoir, sublimation du cloaque, c'est bien là en effet un des enjeux de l'esthétique naturaliste.

## B. Le fado dans l'imaginaire des bas-fonds (1860-1906)

Nous avons vu précédemment qu'à partir de 1840, dans les représentations des classes dangereuses et la littérature sur les bas-fonds de Lisbonne, le « sous-monde » des *fadistas* était associé à des musiques, danses et chants lascifs accompagnés à la *banza*. À partir de 1840, le fado est chanté dans diverses classes sociales de Lisbonne et prend une place de plus en plus importante dans les festivités populaires de la ville et dans les répertoires de salon, et en 1860 il est déjà adopté par une grande partie de la société lisboète. Comme dans le cas du tango, nous allons voir que c'est au moment où le fado est chanté dans toute la ville qu'il est intégré à l'imaginaire des bas-fonds. Le dangereux *fadista* aux mœurs indécentes devient un chanteur de fado dans la littérature et dans l'imaginaire urbain. Dans cet imaginaire des bas-fonds, le fado devient une chanson dévoyée et corruptrice. En effet, nous avons démontré que les premières pratiques de fado étaient diversifiées et éclatées, bien loin de correspondre à une communauté fermée en marge de la société, ce qui nous a obligée à fissurer le Grand Récit séduisant des origines. Nous voudrions montrer ici que le fado des bas-fonds devient un motif littéraire et un lieu commun du discours social à partir de 1860. Les descriptions de *fadistas* chantant le fado proviennent d'une tradition littéraire du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Faire l'histoire du fado dans les bas-fonds revient donc à reconstituer un imaginaire apparu à un moment donné de l'histoire culturelle. Cette littérature ne prouve pas les origines marginales du fado, elle les invente. Nous verrons que le fado, le *fadista* et la débauche deviennent indissociables dans le discours social et la prose réaliste à partir de 1860 ; puis que les origines et l'évolution du fado sont mises en récit, faisant du fado non seulement un attribut, mais une émanation des bas-fonds ; enfin, nous verrons qu'au même moment, une poétique des bas-fonds circule dans la poésie et la chanson populaires ainsi que dans la poésie savante, et que le fado en devient un lieu commun<sup>1448</sup>.

---

<sup>1448</sup> Au sens de signifiant et de motif dans un répertoire de mots et de figures. Le fado fait partie du « réservoir disponible » dans la poétique des bas-fonds. Alain Boissinot, dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF, 2004.



## **1. *Fado, fadista, fatum* : fado et dépravation dans le discours social**

Le fado apparaît dans le discours social et la prose réaliste à partir de 1860, au moment où il se généralise dans les pratiques urbaines. Il est agrégé au système de représentation des bas-fonds et, de la même façon que le tango, le fado devient un attribut du *fadista* dans l'imaginaire commun au moment où il est stabilisé en tant que chanson. L'assimilation est favorisée, dans ce cas précis, par l'étymologie commune des termes *fadista* et *fado*. On peut même supposer que l'assimilation du *fado* au *fadista* est avant tout linguistique : le rapprochement entre les *fadistas*, aussi appelés « gens du *fado* », hommes et femmes de l'infortune, dont la misère et la déchéance, pensée en termes de « perte », sont causées par un destin défavorable, et le « fado », complainte populaire, chanson de l'infortune, qui provient du *fado*, le chant du « triste sort », est encouragé par cette analogie de forme et de sens<sup>1449</sup>. Ainsi, le terme qui en 1840 désignait la prostituée et le criminel, en vient à désigner à partir de 1860 et de plus en plus systématiquement le(la) chanteur(se) de cette nouvelle chanson nommée le fado. Plus généralement, les discours ambiants font de cette nouvelle chanson urbaine un des symboles de la décadence culturelle portugaise, grand thème de cette fin de siècle au Portugal.

### **a. Le fado, symbole de la décadence de la capitale et de la nation**

Les écrivains qui publient des chroniques sur la ville et les mœurs dans la presse et les revues jouent un rôle crucial dans la fixation d'un imaginaire social où le fado est assimilé aux *fadistas*. Comme à Buenos Aires en 1900, c'est d'abord sous l'angle moral que les intellectuels de l'époque s'intéressent au fado, voyant cette chanson se généraliser dans la société lisboète, et qu'ils tentent de définir cette nouvelle chanson urbaine, son origine, sa place, et sa légitimité ou non dans la société. Une partie de l'élite dénonce le caractère dégradant et menaçant de cette chanson mélancolique et obscène, pur produit de la ville moderne. Comme l'a souligné Paulo Guinote dans son article sur le crime et la prostitution à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les détracteurs du fado le condamnent au départ pour des raisons morales, et élaborent en même temps le langage qui va servir à le représenter dans la société :

---

<sup>1449</sup> Sur l'étymologie de *fado* et *fadista*, et l'usage du mot *fadista* dans les sources de 1830-1840 au sens strict de « marginal », « malfaiteur » ou « prostituée », voir le chapitre 2.

La mythologie du crime, de la bohème, de la prostitution, de la marginalité et même du « fado », a été créée par ses détracteurs. Les dangers étaient exagérés pour justifier la répression. Le discours bourgeois, épris de son propre style, créa un univers séduisant et coloré afin de présenter un monde sombre et menaçant<sup>1450</sup>.

Chanson populaire, produit de la capitale, le fado devient inéluctablement une chose prolétaire et méprisable aux yeux des élites traditionalistes. Ces discours n'ont de sens que si on les comprend dans ce contexte idéologique et culturel d'« urbaphobie », d'angoisses sécuritaires et de sentiment de décadence culturelle de la nation portugaise qui vont en s'amplifiant dans le dernier tiers du siècle. Or, le fado pervertit la société, il provient donc nécessairement de ces classes dangereuses qui, comme lui, envahissent la grande ville.

L'écrivain Eça de Queirós (1845-1900), romancier réaliste et rédacteur dans plusieurs journaux et revue, publie en 1867 dans le journal *Gazeta de Portugal* une série de chroniques sur les mœurs des Lisboètes et des Portugais, dont un article intitulé « Lisboa », où il déplore avec ironie le manque d'énergie créatrice des habitants de Lisbonne, cause de la décadence de la capitale :

Autrefois la ville, *urbs*, était le lieu qui pensait et qui parlait, qui avait le verbe et la lumière. [...] Parfois, pourtant, [Lisbonne] commet le mal, et enterre les idées. Où ? Dans l'obscurité, dans le silence, dans le mépris. Lisbonne est un petit fossoyeur d'âmes ! Comme Rome, elle a les sept collines ; comme Athènes, elle a un ciel si transparent que le peuple des dieux pourrait y vivre ; comme Tiré, elle est l'aventurière des mers ; comme Jérusalem, elle crucifie ceux qui veulent lui donner une âme. À présent, que fait Lisbonne ? Elle mange.

L'auteur conclut son article avec fatalisme :

[...] Tu as la beauté, la force, la lumière, la grâce, la plastique, l'eau resplendissante, la ligne magnifique ! résigne-toi, oh chère Lisbonne, oh claire ville bien-aimée, oh grâce racée et silencieuse, résigne-toi, oh douce Lisbonne, couronnée du ciel, résigne-toi – à n'avoir pas d'âme<sup>1451</sup> !

Entre les deux, à la question « Que fait Lisbonne ? », l'auteur développe la réponse « elle mange » : ses habitants sont occupés à survivre, la capitale est envahie de gens pauvres dont

---

<sup>1450</sup> Paulo Guinote continue en articulant le discours social au discours littéraire et en ancrant ces représentations dans un contexte idéologique et culturel plus large, comme nous proposons de le faire nous-même : « De façon significative, ce processus a émergé en même temps que le post-romantisme au Portugal. Ensuite, la description et l'analyse du comportement de beaucoup de ces personnages stéréotypés est devenue un cliché des littératures naturalistes et réalistes, et parallèlement, un goût pour les analyses satiriques de ce phénomène social a été développé. » « *The mythology of crime, bohemia, prostitution, marginality and even the 'fado' was created by its detractors. Dangers were exaggerated to justify repression. The bourgeois discourse enamoured of its own style, created a seductive and colourful universe in an attempt to present a dark and menacing world. It is significant that this process first emerges at the same time as late romanticism in Portugal. Later the description and the analysis of the behaviour of many of these stereotypical characters became a cliché of naturalist and realist literature, and with it developed in parallel an enthusiasm for statistical analysis of these social phenomena.* » Guinote : 2002 : 2.

<sup>1451</sup> Eça de Queirós, « Lisboa », 1867, publié dans Eça de Queirós, Batalha Reis (éditeur), *Prósas Bárbaras*, Porto, [1903] 1912, p. 157-167. Article signalé par Agnès Pellerin : 2009 : 51-52. Voir le texte original cité en annexe.

l'existence est prosaïque et inactive. L'auteur explique donc l'« enterrement des idées » par l'infection de la misère et du vice. Il prend l'image de la maison partagée où les étages sont répartis par classe sociale et où plus on monte, plus la misère augmente :

Plus haut, aux étages modestes, retentissent les familles vulgaires et âpres qui naissent l'âme remplie de froid, qui vivent parmi la beauté, la grâce, la passion tels des insectes parmi les cheveux d'une sainte, et qui meurent solitaires, envieuses, le cœur plein de révolte, parce qu'elles n'ont pas aimé !

Plus haut encore, aux derniers étages, vivent les travailleurs : des ouvriers sévères, de douces jeunes filles aux âmes d'oiseaux, dont les gorges, comme les plaines d'Israël, chantent toute la journée ; mais aussi des gens stupides et métalliques qui ont la brutalité du travail et la rudesse du cœur, le caractère âpre, les yeux envieux, les mains avides, la poitrine concave, et qui à ces heures de la nuit, les cheveux lâchés, voient la vie si nue, si étroite, si brutale, aussi sale que leur mansarde !

Ensuite, plus haut encore, sous les combles, il y a les mendiants, les affamés, les misérables, aux grands yeux accablés, qui à ces heures tardives fouillent les recoins, rongent des croûtes, gémissent de douleur, meurent entre les débris et les araignées, ou se réconfortent en chantant de façon impure<sup>1452</sup> !

Queirós convoque le système de représentation des bas-fonds pour illustrer l'inertie de ces misérables. L'isotopie de la nuit et du froid fait écho à l'« obscurité » métaphorique dans laquelle est plongée la ville au début du texte. Ainsi, l'idée que la ville de Lisbonne, personnifiée, n'a « pas d'âme », autrement dit sa défaillance spirituelle, est concrétisée par une description de l'indigence – la situation de manque, de privation – des catégories populaires. Queirós illustre une ville en déclin par la déchéance – littéralement, le manque d'énergie<sup>1453</sup> – de son peuple. Le champ lexical du délabrement matérialise la décrépitude morale (saleté, « croûtes », « débris »...). Cette absence d'âme est également manifestée par l'apparence physique des « misérables » (« poitrine froide », « yeux accablés », « gémissant de douleur », brutalité et stupidité) comme autant de signes de leur apathie. La représentation du peuple se fait au moyen d'expressions stéréotypées appartenant aux discours savants sur le crime et la prostitution (« vulgaires », « âpres », « impure », « cheveux lâchés ») sont reprises. Les basses classes sont dépeintes dans le langage figé de la dépravation, ce qui les associe au monde des bas-fonds. Comme nous allons le voir, par un effet de télescopage, certains termes qui qualifient ici les basses classes seront utilisés plus spécifiquement pour dépeindre l'état, la posture et le style vocal du *fadista* quand il entonne sa plainte (« stupide », la voix « âpre », les yeux « accablés », la poitrine « froide » et « concave »). Le chant est un des lieux

---

<sup>1452</sup> Queirós [1867] 1912 : 157-167.

<sup>1453</sup> L'énergie constitue la valeur célébrée chez les brigands de grand chemin à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'absence d'énergie, que remplace l'effronterie, participe de la représentation péjorative des nouveaux criminels, au Portugal comme en France. Pour la France voir Gonon : 2012.

communs de cette représentation topique des exclus, de la misère et du vice : il est mentionné à deux reprises, chant doux des grisettes à la voix cristalline et chant « impur » des mendiants destiné à apaiser leur tristesse, chant organique qui émane des « poitrines concaves » et des « gorges » des exclus, eux-mêmes dépeints comme des êtres dégradés. Queirós élabore, et cela est tout à fait caractéristique des représentations des bas-fonds de la société, un principe de représentation où toutes les dimensions coïncident, du physique à l'axiologique : les lieux de vie, qui sont les quartiers les plus sombres et éloignés ; l'habitat stratifié, isolant les logements les plus modestes et inaccessibles (les étages supérieurs, les combles) ; le lexique des décombres et la décrépitude ; la moralité avilie (avarice, envie, dégradation morale) ; l'état physique, délabré par les excès et les maladies. Tout concorde et tout est abordé sous le signe du *déficit*.

Mais si le chant est un des attributs du vice, c'est plus spécifiquement le fado qui symbolise la décadence nationale :

[...] Athènes a produit la sculpture, Rome a fait le droit, Paris a inventé la révolution, l'Allemagne a conçu le mysticisme. Lisbonne, qu'a-t-elle créé ? Le fado. *Fatum* était un Dieu de l'Olympe ; dans ces quartiers, c'est une comédie. Elle est jouée avec un orchestre de guitares et un éclairage de cigarettes. L'estrade est composée d'une paille. La scène finale se déroule à l'hôpital ou au cachot. La toile de fond est un linceul<sup>1454</sup> !

Dans le cadre d'un article amer déplorant avec cynisme l'absence d'« âme » de Lisbonne, c'est-à-dire le manque de créativité et d'engagement des habitants de cette capitale auparavant imposante, et nostalgique des gloires passées, le fado est présenté comme une pièce à conviction, le signe de cette décadence, la seule chose que les Lisboètes aient été capables de créer au milieu de la déliquescence. Signe de la décadence culturelle, le fado devient une excroissance de ce que la société génère de pire, le fadista, produit dégénéré de la ville moderne.

## **b. La *saudade* : réhabilitation du fado comme chanson nationale**

Le fado est pris dans un discours social dont l'enjeu est la nation portugaise et le devenir de la société. Ainsi, si certains le dénigrent comme un signe de la décadence du pays, d'autres l'investissent dans leur définition du tempérament portugais, des mœurs nationales et de l'âme portugaise. C'est ainsi qu'Alberto Pimentel dans son essai historique de 1904, tout en définissant le fado comme une chanson corrompue issue des bas-fonds réhabilite en même

---

<sup>1454</sup> Queirós [1867] 1912 : 157-167.

temps le fado en tant que chanson mélancolique. La mélancolie est en effet une des caractéristiques du tempérament des Portugais. C'est pourquoi le fado, d'après Pimentel, est « une expression nationale, l'âme d'un peuple »<sup>1455</sup>. Les Portugais, aidés en cela par toute une tradition poétique, considéreraient que c'est leur destin (*fado*) que d'être tristes et accablés. Ce peuple aurait toujours été fataliste<sup>1456</sup>. Le fado serait donc l'expression de l'« âme nationale » car il en exprimerait le sentiment essentiel, la *saudade*. Mais la mélancolie n'est pas propre au fado, l'ensemble des chansons populaires portugaises exprime ce sentiment typique des Portugais. Pimentel remarque à ce titre que la dénomination « fado » est souple : toutes les chansons populaires « mélancoliques et douloureuses » de son époque sont susceptibles d'être dénommées « fado », en tous cas par les étrangers. Le fado apparaît alors comme une catégorie générale du discours qui peut s'appliquer à n'importe quelle chanson populaire urbaine du Portugal. Cette remarque est importante, car elle montre que le mot « fado » est un signifiant qui peut être chargé de significations diverses, et devient, entre 1860 et 1905, un lieu commun des discours et en particulier de ceux portant sur les bas-fonds de la société. « C'est que nous avons toujours été un peuple mélancolique, du fait des conditions de notre existence et de notre éducation traditionnelle », ajoute Pimentel<sup>1457</sup>. Il applique la théorie du déterminisme social à l'ensemble du « peuple » et du territoire. Sa réflexion sur le fado rejoint des considérations sur l'identité nationale. La mélancolie est déterminée par les conditions géographiques de son pays, entre mer et montagne, par l'histoire de sa nation, et par la particularité de sa langue<sup>1458</sup> :

Nous nous enorgueillissons de posséder le mot *saudade*, qui exprime mieux que ne le ferait tout autre vocable étranger la souffrance de l'absence, c'est-à-dire, une pensée triste, seule consolation des âmes inconsolables du fait d'une séparation douloureuse<sup>1459</sup>.

C'est donc la tonalité mélancolique – la *saudade* – du fado qui permet de considérer cette chanson du triste sort comme l'expression du sentiment de la nation.

---

<sup>1455</sup> Pimentel : 1904 : 16.

<sup>1456</sup> Pimentel : 1904 : 8.

<sup>1457</sup> Pimentel : 1904 : 15-16.

<sup>1458</sup> Pimentel : 1904 : 28-29.

<sup>1459</sup> « *Orgulhamo-nos de possuir a palavra « saudade », que exprime melhor do que qualquer outro vocábulo das línguas estranhas o doer da ausencia, isto é, um pensamento triste, consolação única das almas inconsoláveis por efeito de uma separação dolorosa.* » Pimentel : 1904 : 30.

Pinto de Carvalho dans son essai paru un an plus tôt partage cette idée : pour lui aussi, le fado est à la fois le chant du *fadista*, dont les origines sont à chercher dans les bas-fonds de la société, et une chanson qui reflète l'« âme » portugaise. Júlio Machado ne disait pas autre chose en 1868 quand il faisait du fado la seule contribution de la nation portugaise à la culture européenne. Mais trente ans plus tard, le regard rétrospectif et nostalgique retourne cette proposition en une définition positive de l'« être » portugais, et non comme une entrave à l'épanouissement de cet être. Le fado reflétait l'absence d'âme du peuple chez Machado ; il devient l'âme du peuple chez P. de Carvalho. Pour Pinto de Carvalho, le fado est une chanson typiquement lisboète, mais aussi représentative de l'esprit national. Le fado est la chanson du *fadista*, mais pour P. de Carvalho le *fadista* incarne les valeurs lisboètes.

Le fado, le couteau, la guitare forment une trinité adorée par le Lisboète – adoration explicable au point de vue ethnique <sup>note1</sup>. [...] Aucune des chansons populaires portugaises ne décrit, aussi bien que le fado, le tempérament aventurier et rêveur de notre race essentiellement méridionale et latine.

Et il précise en note :

[note 1 :] Le seul Portugais pour qui le couteau est l'arme de prédilection est l'habitant de la province d'Estrémadure, et en particulier le Lisboète. C'est une influence du milieu où il vit et de l'éducation qu'il reçoit<sup>1460</sup>.

Pinto de Carvalho récupère lui aussi la théorie du déterminisme social et en particulier de l'influence du milieu, pour l'appliquer à toute une région. Les signes distinctifs du *fadista* – fado, couteau, guitare – deviennent ceux du Lisboète, et le fado, l'expression d'une « race ».

---

<sup>1460</sup> « *O fado, a navalha e a guitarra constituem uma trindade adorada pelo lisboeta – adoração etnicamente explicável. (...) Nenhuma das canções populares portuguesas retrata, melhor do que o fado, o temperamento aventureiro e sonhador da nossa raça essencialmente meridional e latina.* » « [note 1 :] *O único português para quem a faca é arma predilecta é o estremenho, e principalmente o liboeta. E uma influência do meio em que vive e da educação que recebe.* » Pinto de Cravalho : [1903] 2003 : 38.

### c. Le fado, emblème du voyou dans la presse et la littérature

Mais ces considérations historiques à visée nationaliste, empruntées de nostalgie rétrospective et exaltant des valeurs caractéristiques de la « portugaliété », fondées sur une idéologie post-romantique, ne sont pas celles que formulent et diffusent les écrivains réalistes et naturalistes entre 1860 et 1900. À Lisbonne, parmi les écrivains, le portrait du voyou-*fadista* devient un exercice de style littéraire, publié dans la presse et dans les romans. Ces portraits, qui sont autant de variations d'un même thème et se font écho dans des jeux de citation intertextuels, sont moulés dans une forme fixe et déroulent des stéréotypes dans un style conventionnel. Le principe de représentation des bas-fonds y est appliqué de façon systématique. Or à partir de 1860, le fado devient un attribut, et même l'emblème du *fadista*. Rappelons qu'à cette époque, les écrivains publient des textes en prose courts, des chroniques et de feuillets dans la presse, qui sont parfois ensuite réunis en volume, que ces textes bénéficient d'une grande visibilité, qui n'est plus, avec l'essor du journal et de l'imprimé, limitée aux élites sociales et culturelles<sup>1461</sup>. Les matrices fixées dans la presse se retrouvent dans le roman et vice-versa. Ces portraits de *fadistas* font en outre écho à une imagerie importante, le personnel littéraire communique avec les galeries de portraits iconographiques. Ces relations étroites entre texte et image, entre littérature et presse font que la représentation topique du voyou lisboète, et le stéréotype du voyou en chanteur de fado, entrent dans les représentations communes. Ainsi, si nous avons constaté qu'en 1840, le fado est absent des représentations littéraires – à part une allusion isolée dans le roman de Padre Rabecão en 1849, première occurrence littéraire du rapprochement entre fado et bas-fonds –, à partir de 1860, quand le fado s'étend à toute la ville, le *fadista* devient un personnage type de la littérature, et le fado un de ses signes distinctifs avec le couteau à cran d'arrêt et l'argot. L'association entre fado et bas-fonds lisboètes devient un lieu commun chez les écrivains réalistes et naturalistes. Tandis que le *fadista* en tant que type social emblématique de la marginalité lisboète devient le protagoniste du roman social du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1462</sup>, fado et délinquance deviennent indissociables. Le *fadista* est à Lisbonne et à la littérature portugaise, ce que le *compadrito* est à Buenos Aires et à la littérature du Rio de la Plata.

---

<sup>1461</sup> Sur la chronique de mœurs, la relation entre littérature et presse et la « contamination de l'écriture référentielle par la fiction » en France au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques, Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris : Honoré Champion, 2003 ; Marie-Ève Thérénty, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 103, 2003, p. 625-635 ; Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du Journal*,

▪ **Fixer les traits du voyou-*fadista***

Nous avons vu que dès les années 1830-1840, les savants et les écrivains élaborent la galerie des figures dangereuses et vicieuses de la ville, et en particulier le portrait du délinquant caractéristique de Lisbonne. Ce type social envahit la presse, la littérature et l'iconographie dans le dernier tiers du siècle. Les études de mœurs qui paraissent dans les journaux et les revues, parfois écrites par des écrivains reconnus, construisent un monde fictionnel où les bas-fonds et les *fadistas* sont au premier plan. Pendant qu'en 1872 et 1877, Rafael Bordalo Pinheiro, parmi ses caricatures de personnages typiques des rues de Lisbonne, peint des *Fadistas*, la cigarette au coin des lèvres, le chapeau enfoncé sur la tête, les yeux plissés, voûtés sur une guitare portugaise ou en train de chanter adossés à un mur, les écrivains fixent les traits de ce voyou emblématique du pittoresque citadin, dont la perversité et l'abjection, et le milieu sordide dans lequel il vit, sont l'objet de descriptions fascinées.

L'écrivain Ramalho Ortigão en donne un exemple représentatif dans son étude de mœurs intitulée « La criminalité à Lisbonne et le *fadista* », sous-titrée « Histoire généalogique de ce personnage du XVI<sup>e</sup> siècle au dernier coup de couteau du *Bairro Alto* », parue en 1878 dans sa revue, *As Farpas* (« Les Piqûres »)<sup>1463</sup>. Dans cette revue mensuelle fondée par Ramalho Ortigão et Eça de Queirós inspirée des *Guêpes* (1839-1849) d'Alphonse Karr<sup>1464</sup>, et qui paraît de 1871 et 1882, les deux écrivains livrent dans des chroniques virulentes et satiriques leur vision acerbe de la société portugaise<sup>1465</sup>, dénonçant la décadence de la nation, un pays chaotique dont la déchéance progressive pourrait finir par le faire rayer de la carte européenne. À la même époque, d'autres écrivains de la « génération de 70 » s'adonnent à la critique sociale. Tout aussi alarmiste, Fialho de Almeida publie *A Cidade do Vício* (« La ville

---

*Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris : Nouveau Monde, 2011. Pour le Portugal, voir Maria de Fátima da Costa Outeirinho, *O folhetim em Portugal no século XIX : uma nova janela no mundo das letras*, Lisboa : 2003, Thèse de Doctorat – Faculté de Lettres de l'Université de Porto, 2003 [thèse non consultée, donnée en référence].

<sup>1462</sup> Notamment, Camilo de Castelo-Branco, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, Bulhão Pato, Luis Augusto Palmeirim, Júlio de Castilho. Voir Nery : 2004 : 43.

<sup>1463</sup> Ramalho Ortigão, « A criminalidade em Lisboa e o fadista ; Historia genealogica d'esse personagem desde o seculo XVI até a ultima facada no Bairro Alto », dans *As Farpas, Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, vol. 2, Lisbonne, 1878, p. 18.

<sup>1464</sup> D'après Massaud Moisés, *A literatura portuguesa através dos textos*, São Paulo : Cultrix, p. 343. *Farpa* signifie « dard » ou « écharde ».

<sup>1465</sup> C'est une revue mensuelle, qui paraît sous forme de fascicules, d'abord fruit de la collaboration de Ramalho Ortigão et Eça de Queirós (1870-1872) puis continuée par Ortigão seul jusqu'en 1882. Il réunit ses textes en 1887 en 11 volumes publiés entre 1887 et 1890 par Ramalho Ortigão intitulés *As Farpas*.



du Vice ») en 1882, où il dénonce lui aussi le vice et la délinquance, puis la série satirique *Os Gatos (Les Chats)* entre 1889 et 1894, inspirée des *Farpas*, et, en 1890, *Lisboa Galante (Lisbonne Galante)*, où il dépeint dans un esprit post-romantique la vie de bohème et la dépravation des *fidalgos*, ces jeunes nobles encanaillés. C'est au sein de ces chroniques inspirées du réalisme français que les traits du *fadista* sont fixés. Le fado apparaît parmi ses signes distinctifs avec le couteau et l'argot. Dans cet article, Ramalho Ortigão adresse le problème de la criminalité à Lisbonne et le sentiment d'insécurité des habitants devant la quantité des faits-divers criminels :

Cela fait deux mois que les journaux annoncent presque quotidiennement des affaires de rixes, de blessures et de vols commis à Lisbonne et ses alentours. De temps en temps, la police, afin de donner satisfaction à la société devant la fréquence de tant de crimes, arrête un *fadista*<sup>1466</sup>. Mais ce que nous devons nous demander est : pourquoi n'arrête-t-elle pas tous les *fadistas* ?

Mais loin de se lancer dans des considérations statistiques ou médicales, c'est un portrait de ce type social que dresse alors l'auteur. D'après Alberto Pimentel, Ramalho Ortigão, dans cet article, « fixe le profil du criminel à traits sûrs »<sup>1467</sup>, rappelant que cette description a fait figure de modèle du genre :

Aucune ville du monde ne possède un mot dont la signification soit analogue à celui-ci – le *fadista*.

Être *fadista* signifie : être un criminel toléré [...] <sup>1468</sup>. Le *fadista* ne travaille pas et ne possède pas non plus de capitaux liés à l'accumulation d'un travail antérieur. Il vit des expédients de l'exploitation de son prochain. Il se fait généralement entretenir par une femme publique, qu'il bat systématiquement. Il n'a pas de domicile fixe. Il réside successivement dans la taverne, le tripot<sup>1469</sup>, le bordel et au poste de police. Il est totalement atrophié par l'oisiveté, les nuits blanches, l'abus de tabac et l'alcool. Il est anémique, lâche et stupide. Il souffre de toux et de fièvre ; sa poitrine est concave, ses bras fragiles, ses jambes flageolantes, ses mains fines et pâles comme celles d'une femme, suantes, avec des ongles longs de vagabond ; ses doigts sont brûlés et noircis par la cigarette ; ses cheveux fétides, enfarinés de poussière et de pellicules, reluisants de graisse. Les instruments de son office sont une guitare et un *santo christo*, nom technique donné au long couteau à cran d'arrêt. Il est habité par une maladie tenue secrète et par divers parasites à l'épiderme. [...] Il n'attaque pas de front comme le spadassin ou le pugiliste, il frappe de biais, en tergiversant, le corps fuyant, feignant avec une agilité due à son seul exercice

---

<sup>1466</sup> On pourrait traduire par « criminel », mais nous laissons le mot en portugais pour en souligner l'usage.

<sup>1467</sup> Pimentel : 1904 : 47.

<sup>1468</sup> Dans la partie coupée, Ramalho Ortigão effectue une généalogie du *fadista* qu'il fait descendre des « spadassins plébéiens », serviteurs des chevaliers du passé. D'après lui, l'éclairage de la ville et la création de la police moderne ont fait disparaître les combats, les tapages nocturnes et les duels qui opposaient la noblesse aux « vilains » de Lisbonne. L'ancien bravache plébéien a perdu ses valeurs, mais a conservé le goût des prouesses au poignard, de l'aventure, des amours illicites, du jeu et du vagabondage, poursuit Ortigão. Et a pris le nom de *fadista*. Ce passage, que nous avons coupé pour sa longueur, présente un point de vue convergent à celui des auteurs abordés au sujet du tango : la même opposition est effectuée entre le bandit valeureux du passé et le criminel immoral et menaçant du présent, dans une tonalité nostalgique envers la perte des valeurs du monde actuel à travers la figure symptomatique du délinquant.

<sup>1469</sup> Nous empruntons la traduction de salle de jeux par « tripot » à Pellerin : [2003] 2009 : 50.

musculaire – la *brosse*. [...] C'est la guitare sous le bras qui remplace chez lui l'épée à la ceinture, grâce à laquelle les fiers-à-bras, ses ascendants du 16<sup>e</sup> siècle, sympathisaient avec la noblesse. C'est par ses dons de guitariste qu'il se met dans les petits papiers des nobles, les accompagnant encore aujourd'hui dans les foires, les touradas de *Alhandra* et de *Aldeia Gallega*, et de temps à autre aux soirées de la *Mouraria* [...].

La guitare, son instrument de travail et d'amour, il s'y dédie avec un engouement hardi, la cigarette suspendue au coin de sa bouche collante, gercée et rabattue ; un œil fermé du côté de la fumée de tabac, l'autre ouvert mais éteint, endormi, perdu dans le vague d'une contemplation imbécile ; le tronc retombant mollement au-dessus de la hanche ; la jambe arquée avec le bout du pied en avant ; la bague de sa maîtresse scintillant dans sa main pâle et sale. Il chante aussi parfois, la main appuyée sur le flanc, cigarette à la main, la tête haute, allongeant les veines du cou pour entonner les mélodies du fado, où sont racontés des crimes, des *touradas*, des amours obscènes et des dévotions à la Vierge Marie d'une voix sanglotante, brisée au niveau du larynx, accompagnée de l'expression physiologique d'une sentimentalité de cachot, alcoolisée et misérable. [...] C'est de la classe des *fadistas* que sortent les criminels incorrigibles qui finissent soit dans les tribunaux, soit dans les chaînes<sup>1470</sup>. [...]

Le texte est ambivalent. Il est réprobateur et le portrait du *fadista* est celui d'un anti-héros faible et maladif, opposé aux valeurs de courage et de dextérité du chevalier et du bandit d'antan dans la généalogie établie par l'auteur. Il est décrit comme un être apathique, sans volonté, oisif, et dont le corps même est « endormi » et mou. Toute sa description physique repose sur l'idée qu'il y aurait une « nature » du *fadista*, au sens d'un conditionnement physiologique de l'individu. C'est ce qui permet d'en dégager un type unique – « le » *fadista* –, figé, toujours identique, et d'en analyser la mécanique, par des termes comme « généralement » (*de ordinario*), « systématiquement », et une succession de présents de vérité générale. D'ailleurs le portrait suit une logique naturaliste allant du mode de vie à l'habitat à la physiologie et finissant par la culture et l'« industrie ». Le *fadista* n'est pas pensé comme un individu mais comme une espèce<sup>1471</sup>. Malgré tout, se dégage de ce long et minutieux portrait une certaine fascination pour ce *fadista* chétif et les dons alternatifs qu'il a cultivés par compensation de sa faiblesse, et qui lui valent l'estime des élites. Certains attributs du *fadista* rappellent d'ailleurs la figure du poète maudit, débraillé et malingre mais habile de ses doigts pour écrire et « chanter » ses « infortunes » (chanter son *fado*), selon l'expression consacrée par l'Arcadisme poétique du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1472</sup>, et menant une vie de bohème et d'excès.

---

<sup>1470</sup> Ortigão : 1878. Voir le texte original cité en annexe n°8.

<sup>1471</sup> Rappelons que le terme de « classe » au XIX<sup>e</sup> siècle est calqué sur le modèle de l'espèce animale et que de la « classe » sociale découle une « nature » influencée par le « milieu ».

<sup>1472</sup> Sur l'Arcadisme au Portugal au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir la section « Un mouvement littéraire classicisant : l'Arcadisme » dans Jacqueline Baldran, « La poésie de langue portugaise », in György M. Vajda (dir.), *Le Tournant du siècle des Lumières, 1760–1820 : les genres en vers des Lumières au Romantisme, Histoire comparée des littératures de langue européenne*, Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, (1982) 2009, p. 590.

Ce portrait réunit des éléments topiques de la représentation du *fadista* comme le proxénétisme, la violence, la criminalité, les excès, la misère, la saleté et la maladie, l'usage du couteau, la pratique de la musique et du chant et l'expression d'une sensibilité unique. Il reprend un canevas fixé dès le milieu du siècle. Seulement, à présent, le chant du criminel est identifié comme du « fado ». Le *fadista* condense la figure du criminel, du proxénète, du vagabond et de l'artiste bohème. Nous observons bien un principe de continuité dans l'exercice du portrait de délinquant, tous les topoï du système de représentation des bas-fonds sont réutilisés, et même combinés d'une façon plus systématique. Mais si en 1840 nous avons constaté que le fado était absent des représentations, à partir de 1860, alors que le fado est une chanson populaire urbaine incontournable, il devient un prolongement de la mauvaise vie, la chanson des « crimes » et des « amours obscènes ». Le mot *fadista* sert toujours à désigner le « voyou », dont la guitare est une arme et un moyen de distinction pour se faire reconnaître des gentilshommes (la guitare « remplace chez lui l'épée » et c'est « par ses dons de guitariste qu'il se met dans les petits papiers des nobles »). Mais ce *fadista* « chante parfois » : il est guitariste et chanteur, et son chant est le fado.

Cette posture du chanteur inscrit la musique et le chant dans une discipline du corps. Ce dispositif textuel produit l'illusion que la « mélopée » du fado dérive du *fadista*, qu'elle est un prolongement de son corps même (il « allonge les veines du cou pour entonner les mélopées du fado », métaphores des cordes vocales), autrement dit que le fado est engendré par la physionomie du *fadista* – imposant en filigrane une relation de paternité entre le *fadista* et le fado – plus qu'un simple attribut, il est sa « propriété »<sup>1473</sup>. D'ailleurs les caractéristiques physiques du criminel, jusque-là abordées en termes de déficience, deviennent en fin de texte les signes d'une « sentimentalité » du *fadista*. Tout dans la posture du *fadista* fait signe, du corps abêti et libidineux à la bague « scintillante », qui rappelle son statut de souteneur. Le *fadista* est un système de signes.

L'auteur érige le fado en symbole du *fadista*, toutes les caractéristiques du voyou type sont appliquées à son chant : le fado parle de crime, de corridas, d'amour vénal (« amours obscènes ») et de religion<sup>1474</sup>. Il chante d'une voix « brisée », ce qui fait référence au cliché de

---

<sup>1473</sup> Du même coup, pour le lecteur contemporain, hors contexte, le nom *fadista* semble dériver du mot « fado ». D'aucuns s'y sont trompés, interprétant le texte comme un portrait du chanteur de fado.

<sup>1474</sup> Rappelons-nous que d'après l'hygiéniste Santos Cruz, les prostituées sont religieuses et superstitieuses et possèdent des images saintes dans leurs chambres, qu'elles fréquentent les corridas et que leurs amants sont des voyous. Ce même auteur qualifie plusieurs fois les paroles des prostituées et plus généralement des marginaux d'« obscènes ». Santos Cruz, comme Parent-Duchâtelet, représente la prostituée comme une femme religieuse et superstitieuse. Dans les représentations topiques des *fadistas*, l'amour de la mère et de la Vierge sont associés à l'amour du poignard et de la bagarre, éléments d'une virilité proprement lisboète. De façon analogue, le

la voix rauque des gens dévoyés<sup>1475</sup>. Sa « sentimentalité de cachot, alcoolisée et misérable » transpose également dans le chant le stéréotype du criminel vicieux et alcoolique. Quant à l'état maladif du *fadista*, il se manifeste dans la mélancolie, une mélancolie pathologique, telle qu'elle était présentée par la médecine de l'époque : l'abattement physique du *fadista* est prolongé par sa voix délabrée (« larmoyante », « brisé[e] »). Le chant est la manifestation matérielle, organique, de la nature du chanteur. La fusion entre *fadista* et *fado* est complète.

Le *fadista* représente un danger pour la société. Il menace de corrompre les autres classes. C'est en effet sa fréquentation de l'élite sociale que l'auteur réproouve. Comme le note Agnès Pellerin, le *fadista* n'est pas simplement une plaie sociale mais un « parasite ». Il « cristallise les angoisses sécuritaires des élites en une seule et même figure qui réunit toutes les tares »<sup>1476</sup>. Ortigão insiste à plusieurs reprises sur le risque de contamination des jeunes nobles par les *fadistas* et d'imitation mutuelle. Cela apparaît de façon encore plus évidente dans un autre passage de ce même texte :

[...] [Le *fadista*] cherche encore aujourd'hui comme il y a deux cents ans à ressembler à et se confondre avec les nobles, ou ceux qu'il considère comme tels. La classe des nobles qui fait de nos jours des nuits blanches dans les tavernes et les bordels de l'Alfama, qui est retrouvée ivre dans les ruelles malfamées, qui parle argot et fait la noce au *Colete Encarnado* et au *Perna de Pau*, cette classe de nobles, disons-nous, est composée aujourd'hui principalement de jeunes bourgeois fiévreux, fils d'honnêtes commerçants ou de patients tailleurs, détournés de la routine paternelle par l'éducation reçue au lycée et au collège publics, écorchés par l'alcoolisme et le mercure, profondément corrompus, profondément bestialisés. Le *fadista* imite ces messieurs dans leurs choix de vêtements de fête. Il porte comme eux la botte fine à talon ou à talonnette, le pantalon serré au genou et chaussé de guêtres descendant jusqu'à la pointe du pied, la ceinture, la veste d'astrakan et le chapeau rabaissé sur la nuque à l'aide du pouce, avec le geste classique du grand style canaille<sup>1477</sup>.

La bourgeoisie encanaillée est donc elle aussi tournée en dérision en tant qu'héritière dégénérée de l'antique noblesse chevaleresque. Les « nobles » sont assimilés aux marginaux en leur appliquant les termes qui servent habituellement à décrire les basses classes, afin de les rabaisser. Ils sont intégrés aux bas-fonds urbains : ils fréquentent les « tavernes », les « bordels », les « ruelles malfamées », se comportent comme des ouvriers dévoyés – ils parlent « argot », sont « ivres », font la « noce », sont « corrompus » et « bestialisés » – et

---

*compadrito* archétypal des faubourgs de Buenos Aires adore sa mère, sa religion, sa patrie, ses armes et le tango. La relation avec la maîtresse est plus ambivalente : nous avons vu que bien des chansons prennent le moment de rupture entre amants plutôt que le temps de l'amour fusionnel, lequel est relégué dans le passé.

<sup>1475</sup> La voix des prostituées est rauque chez Parent-Duchâtelet comme chez Cruz.

<sup>1476</sup> Pellerin : 2009 : 50.

<sup>1477</sup> Ortigão : 1978. Voir le texte original cité en annexe n° 8.

sont « fiévreux » comme la vermine. On retrouve ici tout le vocabulaire des bas-fonds. La description ironique de l'accoutrement du *fadista* déguisé en gentilhomme dans le « grand style canaille », rappelle celle d'Eduardo dans les *Mystères du Limoeiro* de Padre Rabecão en 1849, élégant et crotté<sup>1478</sup>. Ces deux groupes sont ramenés au même niveau par Ortigão. C'est bien le danger de corruption de la jeunesse qui motive l'écriture de ce réquisitoire contre le *fadista*. Il est peu surprenant dès lors que les intellectuels, en constatant l'engouement de ces nobles encanaillés et de toute la société corrompue pour le fado, aient dirigé contre ce dernier les feux de la critique.

### ▪ Un cliché littéraire

L'écrivain Luiz Augusto Palmeirim (1825-1893) s'adonne à son tour à l'exercice du portrait de *fadista* dans sa *Galeria de figuras portuguezas* (*Galerie de figures portugaises*) en 1879. Dans ce panorama de la société, Palmeirim tente de définir l'identité portugaise, à travers l'analyse de types sociaux, parmi lesquels il place, entre « La blanchisseuse de l'Alfama », « Le baron » et « Le barbier du village », le « *Fadista* »<sup>1479</sup>. C'est aussi une œuvre satirique et de critique sociale, comme en témoigne la brève préface de l'auteur<sup>1480</sup>.

#### Le *fadista*

- 1 Au fond des dernières couches sociales, pierre de touche des vices que la civilisation n'a
- 2 pas encore réussi à corriger, se détache la figure semi-poétique du *fadista*, parfois sombre
- 3 comme la fatalité qu'il représente en ce monde, parfois oisif et jovial comme qui court le
- 4 monde en liberté, affranchi des attaches de la famille, peu soucieux des lois qui régissent
- 5 la société. [...]
- 6 La personnification de la disgrâce héréditaire, le plus grand poète de ce siècle l'a
- 7 symbolisée en la figure bien faite de *Ruy Blas* ; mais de là jusqu'en bas, combien de
- 8 misère encore, et combien d'abjection ! Le type que nous allons esquisser dans cette étude
- 9 appartient à la grande famille des parias, à la bande de ces affamés de justice pour qui
- 10 l'heure de la rédemption sonnera tard, sinon jamais.
- 11 Le *fadista*, dont le nom sans doute détonne à l'oreille du lecteur, synonyme du
- 12 relâchement de la dignité humaine, mérite sa place dans la vaste galerie des déshérités de
- 13 la fortune, dans la caravane infinie de ceux qui traversent la vie comme un désert [...].
- 14 Mélange confus et incohérent de bien et de mal, quels comptes la société peut-elle rendre

<sup>1478</sup> Voir *supra* p. 249-250.

<sup>1479</sup> « A Lavadeira d'Alfama », « O barão », « O barbeiro da aldeia ». Luis Augusto Palmeirim, *Galeria de figuras portuguezas. A poesia popular nos campos*, Porto : E. Chardron, 1879 [In-8°, 321-50 p.].

<sup>1480</sup> : « Ce livre est innocent, malgré ses points de contact avec la satire. Il ne pouvait en être autrement. Un observateur des mœurs ne peut pas, même s'il le souhaite, se dispenser complètement de mettre en évidence les ridicules de l'époque où il vit. » « *Este livro é innocente, apesar de ter pontos de contacto com a satyra. Era impossivel deixar de ser assim. Um observador de costumes não pôde, ainda que o deseje, eximir-se completamente a pôr em evidencia os ridiculos da época em que vive. (...)* » Palmeirim : 1879 : 109.

15 à l'homme que la maison maternelle a repoussé par le crime, que la misère salariée a  
 16 allaité, ensuite, dans l'abattoir légal surnommé « roue des abandonnés »<sup>1481</sup>, et qu'une  
 17 administration myope, ou impuissante, a finalement poussé sans guide dans l'antré dont  
 18 les pas de celui qui entre réveillent le monstre qui s'appelle vice, et qui dormait là, tapi au  
 19 fond ? [...]

20 Si la musique, le chant et la danse populaires sont les caractéristiques les plus sûres de la  
 21 nationalité d'un peuple, un des plus authentiques représentants de ces arts que nous ayons  
 22 est incontestablement le *fadista*. Les sons monotones et plaintifs de la guitare [portugaise]  
 23 se marient admirablement avec les paroles presque toujours tristes du fado, et avec le  
 24 rythme tantôt languissant tantôt vif de la danse qui l'accompagne. [...]

25 Le couteau à cran d'arrêt, inséparable compagnon de la *banza* du *fadista*, tient un rang  
 26 d'honneur dans les annales de la police correctionnelle. Et c'est avec cet instrument  
 27 traître, malheureusement national, que le *fadista* entame et termine toutes ses querelles.  
 28 *Plus enclin à la fureur qu'à la tendresse,*  
 29 *comme disait Bocage au sujet de lui-même, et*  
 30 *Buvant de ses mains pâles dans une tasse noire*  
 31 *De zèles infernaux le poison vénéneux,*  
 32 c'est presque toujours la jalousie qui le conduit au banc des accusés, et de là dans les  
 33 présides inhospitaliers d'Afrique Occidentale<sup>1482</sup>. [...]

Ce texte de Palmeirim accomplit une « fuite poétique » : son portrait littéraire du *fadista* dialogue avec les écrits de ses contemporains, comme l'indique sa référence à Hugo (ligne 7) et sa caractérisation métalittéraire du voyou (la « figure semi-poétique du *fadista* »). Il décline sa propre version du personnage type à partir des conventions descriptives fixées<sup>1483</sup>. Son portrait est figé dans un présent atemporel, et dans un espace symbolique, le bas-fond, « fond des dernières couches sociales, pierre de touche des vices que la civilisation n'a pas encore réussi à corriger ». Le fado est ici aussi un prolongement organique du corps du *fadista*, et un attribut indispensable de ce personnage, avec le couteau, « inséparable compagnon de la *banza* du *fadista* » (ligne 25). Palmeirim institue le fado en chanson nationale et identitaire, mais en tant que chanson du *fadista* (lignes 20-22), et sans passer par une réhabilitation de ce dernier. En somme, pour l'auteur, le *fadista* est un représentant authentique du peuple urbain. Autrement dit, il n'extrait pas le fado de son milieu d'origine supposé pour lui octroyer un potentiel identitaire, comme le font, nous le verrons, les agents de la mise en récit du fado des bas-fonds aux salons. Le *fadista* est une figure typique, un représentant de l'identité nationale, et c'est en tant qu'art du *fadista* que le fado est une expression typiquement portugaise. En cela, Palmeirim anticipe les affirmations de P. de

---

<sup>1481</sup> Nom donné à un système de lucarne prévu pour abandonner des enfants sans être vu de ceux qui les recevaient dans les institutions (couvents et orphelinats).

<sup>1482</sup> Palmeirim : 1879. Texte cité en annexe n°9.

<sup>1483</sup> Il nous semble que Palmeirim s'inspire aussi des représentations hugoliennes des bas-fonds, notamment ses chapitres « Les mines et les mineurs » et « Le bas-fond » dans *Les Misérables*.

Carvalho et d'A. Pimentel du début du 20<sup>e</sup> siècle. Il a beau être un « paria » (ligne 9), le *fadista* incarne l'essence du lisboète et plus généralement des arts portugais. C'est à nouveau le sentiment mélancolique qui est chargé de l'impact émotionnel du fado et de sa capacité à incarner l'âme nationale. Le fado est célébré – bien que d'une façon ambivalente, mêlée à du dégoût – par l'auteur sans être transposé des bas-fonds aux palais, selon le stéréotype consacré, mais dans son contexte même : c'est quand il s'élève des « bouges enfumés » que le fado est poétique et percutant. En cela Palmeirim se distingue de Machado, pour qui lyrique rime avec aristocratique comme nous le verrons plus bas. Personnage « libre », émancipé des valeurs bourgeoises (famille, respect de la loi), la figure du *fadista* cristallise un idéal romantique qui permet de faire se rejoindre les bas-fonds et l'esprit du peuple, c'est-à-dire l'esprit de la nation. C'est parce qu'il est marginal que le *fadista* est reconnu comme le chantre de la nation.

La société est rendue responsable des vices de ce « monstre » « tapi au fond » (lignes 15-19). Palmeirim emprunte à Hugo l'allégorie de la mine avec l'image des « dernières couches sociales » et du « fond » (ligne 1). Le criminel est un « déshérité de la fortune » (ligne 12), autrement dit un misérable, mais sa propension au vice est « naturelle » et provient de sa physiologie : son « intempérance », sa sensibilité « exaltée » ainsi que sa « jalousie » sont les causes de sa fréquente « chute » dans « le crime » (lignes 32-33).

L'écrivain réaliste Eça de Queirós (1845-1900) reprend à son tour le cliché littéraire du fado et du criminel, tout en maintenant la dichotomie entre bas-fonds et salons doublée d'une opposition entre chanson marginale et chanson représentative de la nation.

Queirós, dont nous avons mentionné ci-dessus le feuilleton satirique et désabusé sur la décadence de Lisbonne, fait figurer des personnages de la haute bourgeoisie dans ses romans, comme le héros Carlos da Maia, jeune aristocrate décadent menant une vie bohème à Lisbonne dans la fresque familiale *Os Maias* (*Les Maia*) en 1888, ou Luisa, l'Emma Bovary portugaise, héroïne de *O Primo Bazilio* (*Le Cousin Bazilio*), roman de 1878 qui se déroule dans la bourgeoisie lisboète. Néanmoins ses romans, revendiqués comme une observation « froide » de la réalité sociale de l'époque<sup>1484</sup>, comptent de nombreuses références aux *fadistas* et au fado. Dans *Os Maias* par exemple, le fado est régulièrement l'objet des conversations mondaines, et intervient sous deux formes : soit comme chanson des ouvriers et

---

<sup>1484</sup> Selon la doctrine exposée par le romancier lors des « Conférences du Casino » en 1871 qui définissent la tendance de l'école de la « Génération de Coimbra ». Voir l'Introduction, dans Eça de Queirós, *Les Maia*, traduit du portugais par Paul Teyssier, Chandeigne, Paris, 2000, p.11.

des bas-fonds, soit comme musique de salons. En effet, le fado est d'abord convoqué dans une description de charpentiers et d'ouvriers travaillant sur un toit, à l'air « triste » et « langoureux » et sifflotant « une plainte de fado »<sup>1485</sup>. Plus loin, il y est fait allusion lors d'un dîner mondain où la conversation tombe sur un fait divers de la Mouraria, un « drame *fadista* qui impressionnait Lisbonne »<sup>1486</sup>, car la victime poignardée et la criminelle sont des prostituées. Un des personnages explique que la meurtrière est l'ancienne maîtresse d'un comte qui « chantait le fado » délicieusement, belle femme ayant mené une vie élégante mais perdue par l'alcool, et qui, malgré les propositions du comte pour la sortir de sa condition, avait toujours été fidèle au *fado* – au sens de milieu des bas-fonds ici –, « ses tapis-francs et ses souteneurs »<sup>1487</sup>. Nous trouvons ici un avatar de l'archétype de la prostituée Maria Severa<sup>1488</sup>. Le drame fascine les personnages et fait l'objet d'un échange que le narrateur commente avec ironie :

Il semblait à Carlos que ce monde de *fadistas*, de voyous (*faias*) mériterait une étude, un roman... ils en vinrent alors à parler de l'*Assommoir*, de Zola et du réalisme ; aussitôt [le poète romantique] Alencar, essuyant ses moustaches dégoulinantes de soupe, supplia que l'on ne discute pas, à l'heure du repas, de cette littérature de latrines. Tous ici étaient des hommes de goût, des hommes du monde, n'est-ce pas ? Alors que l'on ne mentionne pas l'excrément<sup>1489</sup> !

Le narrateur tourne alors en dérision la pudibonderie du discours de ce « pauvre Alencar » ayant publié des articles contre le naturalisme, cette « marrée abjecte » avec « ses boues obscènes », menaçant de « corrompre la pudeur publique ». Les bas-fonds sont l'objet d'une conversation mondaine, un sujet de fait divers et de roman, et le fado dans son sens de chanson populaire est introduit comme un des attributs de la *fadista* assassine, séduisante mais corrompue par la mauvaise vie. Nous voyons bien à quel point les termes fado et fadista sont devenus des signifiants fortement connotés dans cet imaginaire.

Mais si le monde du fado et les bas-fonds sont un sujet de conversation mondaine et masculine, par contraste, le fado est également une chanson de salon suscitant la mélancolie,

---

<sup>1485</sup> José Maria de Eça de Queirós, *Os Maias*, Porto : Ernesto Chardron, 1888 (2 vol.) (édition numérique, s/p, nous indiquons les chapitres).

<sup>1486</sup> Le traducteur Paul Teyssier traduit *drama fadista* par « drame des bas-fonds ». Queiroz : 2000.

<sup>1487</sup> *Cafés de lèpes, chulos*. Queirós : 1888 : chapitre 6. Nous retrouvons, en creux, la figure de Maria Severa : une belle jeune femme, maîtresse d'un comte, chantant merveilleusement bien le fado, au destin funeste ; mais croisée avec la figure de la délinquante alcoolique et criminelle des bas-fonds de Lisbonne.

<sup>1488</sup> Voir ci-dessous le développement consacré à Maria Severa (2-c).

<sup>1489</sup> « *Esse mundo de fadistas, de faias, parecia a Carlos merecer um estudo, um romance... Isto levou logo a fallar-se do Assommoir, de Zola e do realismo ; e o Alencar imediatamente, limpando os bigodes dos pingos de sôpa, suplicou que não se discutisse, á hora asseada do jantar, essa litteratura latrinária. Ali todos eram homens de asseio, de sala, hein ? Então, que não se mencionasse o excremento !* » Queirós : 1888, chapitre 6.



dans un dîner de la haute société donné par une comtesse. La conversation tourne autour du déclin du Portugal, leitmotiv du roman, et du désenchantement des jeunes élégants. La soirée, maussade, se finit autour du piano : le Comte de Steinbroken, ministre finlandais, « chant[e] des mélodies finlandaises » tandis que Telles da Gama, Portugais de la bonne société lisboète ayant étudié comme les autres à Coimbra, « jou[e] des fados »<sup>1490</sup>. Ici le fado est donc convoqué comme chanson nationale. Pourtant, quelques pages auparavant, et dans la même soirée, Ega, ami intime du héros, figure de l'excentrique, « fai[t] rire la baronne » en lui racontant une soirée passée dans la ville de Celorico « avec des détails piquants (*picarescos*) sur les autorités et sur un curé qui avait assassiné un homme et qui chantait au piano des fados sentimentaux »<sup>1491</sup>. Le fado, ici, est extrait des bas-fonds – joué au piano par un curé – mais associé ainsi au meurtre du curé, il sert d'indice supplémentaire de la corruption de ce dernier, et à pimenter de façon humoristique le récit d'une affaire criminelle. Enfin, peu avant la fin du roman, lors d'une autre soirée maussade entre amis, la conversation des hommes glisse sur la musique, et après Offenbach, sévèrement critiqué, c'est le fado qui est abordé. Ega soutient qu'il n'y a « rien, en art, d'aussi beau que le fado », et que c'est « notre grande création nationale ». Quand il prend à partie le grand-père du héros, celui-ci admet, dans « son humeur triste et accablée », qu'« il y a beaucoup de poésie dans le fado... ». Mais l'Anglais Craft accuse le fado et toute la musique « méridionale » d'être « plaintive » et « stérile »<sup>1492</sup>. Ega admet que le fado est « desséché » (*chôchô*) quand il est écouté « dans les salons, au piano », et qu'il faut l'écouter « chanté par trois ou quatre guitaristes, à la campagne, pendant une nuit éclairée d'une belle lune », comme lui et Carlos l'ont fait dans leur maison de campagne l'été d'avant, précise-t-il avec nostalgie, et que le marquis a entonné le *Vira-vira*. Cette réplique rappelle la scène de fado décrite par Júlio Machado, où des nobles chantent des fados « mélancoliques, comme des rayons de lune » à la campagne comme nous allons le voir.

Le fado, dont la beauté provient de l'émotion suscitée, dépérit – comme les protagonistes – dans les salons, mais retrouve sa puissance expressive en plein air, dans des moments intimes et lyriques. Le fado est donc également pris dans un autre stéréotype littéraire fin-de-siècle, celui de la mélancolie des nobles désenchantés. Il est en l'occurrence sujet d'un débat sur la grandeur et la décadence du Portugal et sur le tempérament taciturne de son peuple, tel que Queirós l'avait déjà formulé dans son feuilleton sur Lisbonne et tel

---

<sup>1490</sup> Queirós : 1888, chapitre 2 du vol. 2.

<sup>1491</sup> Queirós : 1888, chapitre 2 du vol. 2.

<sup>1492</sup> Queirós : 1888 : Chapitre 17.

qu'Alberto Pimentel, entre autres, le reformulera après lui. Il sert de leitmotiv à ce récit du désenchantement fin-de-siècle. C'est un signifiant versatile, susceptible d'être signe de dépravation autant que symbole du sentiment national.

Enfin, le fado est un motif littéraire dans le roman de Camilo Castelo Branco (1825-1890), *Eusébio Macário* (1879)<sup>1493</sup>. Le fado y est représenté comme une chanson obscène, manifestant la déchéance de la petite bourgeoisie de province. Il est extrait du milieu des bas-fonds mais pour pervertir les maisons bourgeoises. La scène de fado sert à exposer la dépravation de la bourgeoisie, mieux que ne le feraient le crime ou l'ivrognerie. Du fait de ses origines, il devient, sous la plume de l'écrivain, un chant décadent et criminel en soi. Chargé de connotations perverses, l'acte de chanter le fado devient un acte dévoyé qui fait signe dans l'espace du roman. Désormais, il n'est plus besoin de lieux ou de temps spécifiques : le fado suffit à signifier l'encanaillement et la décadence morale, même détaché de l'univers des bas-fonds. Loin des évocations fascinées et distancées des jeunes nobles bohèmes encanailés de Queirós, chantant le fado afin d'affirmer leur ethos subversif ou décadent, c'est le versant corrompue du fado qui est représenté chez Castelo Branco.

Le roman est sous-titré, en référence à Zola, « Histoire naturelle et sociale d'une famille du temps des Cabrais »<sup>1494</sup>. L'action se situe durant le Cabralisme, entre 1842 et 1846, au Nord du Portugal, dans le Minho. L'auteur dépeint avec humour et ironie la déchéance du peuple portugais sous le Cabralisme, en parodiant les principes et le style naturalistes<sup>1495</sup>. Ainsi, de même que le fado serait parti des bas-fonds de Lisbonne, aurait été aristocratisé et aurait « irradié » dans le reste du Portugal, jusqu'au Nord – c'est la théorie de T. Braga reprise par Pinto de Carvalho et A. Pimentel – le vice et la corruption qui caractérisent l'époque seraient partis du prolétariat de la capitale pour gagner les autres classes et les autres régions. Le père Macário est un pharmacien, veuf, qui élève seul ses deux enfants, José Fístula (« la Fistule ») et la Custódia (« la Garde »), tous deux marqués d'une sensualité héréditaire provenant de leur mère. Voici le portrait du fils José Macário :

Le fils de Macário, José Fístula, était chasseur et *fadista* de tavernes sauvages. Il avait été prêtre,

---

<sup>1493</sup> Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário : historia natural e social de uma familia no tempo dos Cabrais* [1879], Porto : Lello, 1975 (consulté en édition numérique).

<sup>1494</sup> E. Zola, *Les Rougon Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, 1871.

<sup>1495</sup> Une « oscillation » et une « duplicité » analysées dans l'article d'Isabel Pires de Lima, « Camilo e o fantasma do naturalismo : *Eusébio Macário e A Corja* », *Revista da Faculdade de Letras : Línguas e Literaturas*, Universidade do Porto, 1992, série II, vol. 09, p. 119-138. Mis en ligne sur le site de l'université à l'adresse : <http://ler.letras.up.pt/default.aspx>.

et avait dilapidé l'héritage maternel à Braga, dans des orgies de casseroles avec la bohème des Ruelles, où des femmes aux jupes empesées, qui rugissent, se cabrent, aux coiffures montantes, ointes, parsemées de pellicules et de rubans bleus, traînent leurs sabots, les talons à l'air, avec des clavicules squelettiques mordues par l'herpès et les vampires des nuits avinées, pleines de délires dépravés et d'indigestions de beignets d'oignons. Il revint à son père plein d'une humilité d'affamé, de pestiféré misérable, la chemise déchirée par l'immondice et le visage décharné par la débauche et les beuveries.

— Il finirait brigand – menaçait-il – si son père ne l'aidait pas ; il était prêt à trimer à la boutique<sup>1496</sup> [...].

C'est dans les bas-fonds de la ville de Braga que José Fístula sombre dans la débauche – devient *fadista* – et apprend le fado. Mais assez vite, dès le début de l'intrigue, le personnage se range et commence à travailler dans la boutique de son père. Néanmoins, s'il rejoint le cadre familial et une vie réglée, il continue de « siffler[er] des fados chargés de la mélancolie (*saudade*) de Ruelles de ses compagnons de crime<sup>1497</sup> ». Le fado est une trace sonore de sa vie agitée. Le fils se « régénère », mais continue à « chant[er] des fados avec une grande amertume méphistophélique<sup>1498</sup> ». La caricature et la satire sont palpables dans toute la description du comportement du fils, entre restes de débauche et retour à l'ordre. Le fado, siffloté, chantonné, persiste comme signe de sa vie passée et de sa propension à la débauche. Finalement, son père lui-même, pourtant représentant de l'ordre et de la probité dans la famille, est contaminé :

Eusébio se reposait, content du garçon ; il s'était amolli, il l'appelait dans sa chambre et ils buvaient ensemble une bouteille de la *Companhia*, comme des frères ; et parfois, le Fístula lui jouait un fado qui faisait remuer involontairement les fesses du père ; et pendant ce temps, dans la cuisine, la Custodia, agitée par les bourdons plaintifs de la guitare, se déhanchait, battait la mesure le pied pointé en avant dans l'attitude de catin de quiconque est saisi par les voluptueux *fados batidos*. Elle avait dans le sang une ardeur d'extravagances, une hérédité vicieuse de sa mère, la *Canelas*, qui dansait des fandangos malhonnêtes, et connaissait le *choradinho* du fait de sa fréquentation suspecte du chirurgien, un romantique maigrichon, de l'école moderne, que l'apothicaire avait malmené pour des raisons honnêtes<sup>1499</sup>.

Le narrateur retrace tous les dérèglements physiologiques dont a hérité José Macário, des grands-parents à la mère :

La mère, Rosa Canelas, lui avait transmis dans le sang les langueurs lascives des lundum, des malagueñas, des boléros déhanchés, appris à Verín [en Espagne], ainsi que les batuques et les fados du médecin Viegas [amant de sa mère]. (...) La mère avait des palpitations aux flancs et soudain, lâchait le pilon du mortier et se mettait à effectuer des pas de fado, et à brailler d'une voix dissonante les paroles du comte de Vimioso à Severa : "Elle habite là-bas dans la maison

---

<sup>1496</sup> Castelo Branco : 1879, chapitre 1. Voir le texte portugais cité en annexe n°10.

<sup>1497</sup> « *assobiando fados cheios de saudades das Travessas e dos seus condiscipulos malandros.* » *Ibid.*

<sup>1498</sup> « *cantava fados com grande azedume mefistofélico.* » *Ibid.*

<sup>1499</sup> *Ibid.*

céleste / La guitare à la main / Tu feras des anges des *fadistas* / Tu mettras tout en bazar<sup>1500</sup>. La Custodia (...) lâchait tout, posait ses mains sur les hanches, se dandinait, et expulsait de sa gorge, très affûtée pour les chansons coquines, le refrain que chantait Côme, étudiant à *Coimbra* et fils du brésilien de la *Casa Grande* : "Aïe ! Eh oh, c'est la patrouille qui vous parle, / Faites halte ! que personne ne bouge ! / Je veux voir exactement / Aïe ! qui est toute cette clique"<sup>1501</sup>. Et hop, les mains jointes, les talons trépignant en cadence, un éclat de rire explosif, une folie. Et le frère, en dessous, la cigarette au coin de la bouche, le genou rehaussé, le pied posé sur le jacquet, la guitare sur la hanche, chantait, affligé, sur des mélodies sanglotantes discontinues, toute l'apothéose de Severa, d'Escarniche qui "Naquit dans un berceau d'or / Et n'eut pas eu de linceul"<sup>1502</sup>.

Il connaissait tout le martyrologue du Barrio Alto, avait une compassion profonde pour ces déshéritées, anticipant par ses commisérations envers cette clique de séductrices célèbres les plaintes de Hugo et de Dumas fils. C'était le sang de la grand-mère et de la mère qui mettait dans sa voix le ton élégiaque des grandes tragédies. Une fripouille – disait le curé quand il l'entendait, tard dans la nuit, jouer faux à la guitare, et après une chanson rauque, le larynx brisé par la nicotine et l'alcool : "Oh paysanne, donne-moi un baiser, / Moi je te donnerai un sou..."<sup>1503</sup>,<sup>1504</sup>.

Dans cette scène satirique, le fado est communiqué de bouche en bouche à tous les membres de la famille tel un virus. Les topoï et les tournures figées des bas-fonds sont compilés et mis au service de la parodie : la représentation du fils en *fadista*, avec sa voix au larynx brisé – expression identique à celle de Ramalho Ortigão –, la conjonction entre plainte et obscénité, la « tragédie » des prostituées – façon J. César Machado –, les voix « aigres » et dissonantes, la danse aux déhanchements lubriques, tout ce passage s'inscrit dans une intertextualité très forte avec les textes contemporains de l'auteur. Les expressions figées comme *cigarro ao canto da boca*, *ais soluçantes* caractéristiques de la posture typique du *fadista* en train de chanter sont ici transposées pour figurer le petit-bourgeois dépravé. La culture des bas-fonds, des tapis-francs et des « ruelles » de Lisbonne contamine ce qui devrait lui être le plus opposé, l'univers domestique, privé et intérieur de la petite bourgeoisie de province. Le registre comique et le style volontairement caricatural exhibent le caractère

<sup>1500</sup> Paroles du *Fado da Severa* publié par T. Braga (mentionné au chap. 2 p. 170-179 et *infra*).

<sup>1501</sup> « "Ai! Olá, da parte da ronda, / Faça alto! ninguém se bula! / Que eu quero vêr miudamente / Ai! quem é toda essa matula" ». Pedro Fernandes Thomás, dans son chansonnier de 1919, inclut ce couplet dans une chanson qu'il présente comme une chanson populaire à Coimbra au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la section *Danças de roda e canções da rua*. Pedro Fernandes Thomás, *Cantares do povo (poesia e musica)*, F. França Amado Editor, 1919, p.77.

<sup>1502</sup> « "Nascera num berço d'ouro / E não teve uma mortalha". » D'après Alberto Pimentel, il s'agirait du *Fado da Escarnícia* qui pleure le destin cruel de la prostituée du même nom. Pimentel : 1904 : 101.

<sup>1503</sup> « "Ó saloia, dá-me um beijo, / Que eu te darei um vintém..." ». T. Braga la présente comme une chanson populaire de Lisbonne. Il existe de nombreuses variantes de ce couplet. Et elle est attestée dans les traditions d'autres régions (aux Açores par exemple). Braga : 1867.

<sup>1504</sup> Castelo Branco : 1879, Chapitre 3. Texte original en annexe n°10.

grotesque d'un texte représentatif de ce que nous pourrions appeler une écriture de l'excès<sup>1505</sup>. Nous y retrouvons en effet la jouissance d'une écriture de la fange. La scène est outrancière et saturée d'adjectifs appartenant au lexique de la dépravation<sup>1506</sup>. Comme Émile Zola, Camilo Castelo Branco invente un style ordurier, apte à véhiculer le prosaïsme du « monde social » et à produire de la satire. Le fado est indication du vice, il incarne l'outrage aux bonnes mœurs et à la norme.

Tombant dans le piège de l'illusion réaliste, cet extrait a été interprété comme un témoignage des pratiques de fado dans le « contexte premier » des bas-fonds par Nery (2004) et avant lui par Pinto de Carvalho (1903) et Pimentel (1904). Pourtant, comme nous l'avons montré, il s'agit d'un « montage » romanesque<sup>1507</sup>.

#### ▪ De l'exercice de style au témoignage historique

Pinto de Carvalho réinvestit en 1903 dans son *Histoire du fado* le portrait type du *fadista* et opère un glissement de l'exercice de style littéraire au témoignage historique. Après avoir mentionné l'inclination du *fadista* pour le crime, le couteau et la bagarre, Pinto de Carvalho assure que le chant est une des aptitudes du voyou, et analyse le fado :

1 D'ordinaire, le *fadista* sait chanter – d'une intonation fébrile et humide de sanglots, les  
2 yeux abîmés et avec l'inamovible bout de cigarette soudé à la lèvre inférieure – les  
3 *fadinhos* doucement articulés sur un rythme où se jouent des fantasmes de spasmes, des  
4 pornographies égalitaires de gargotes où l'alcool enflamme et l'ivresse trébuche. Les vers  
5 sont d'une morale aussi modérée qu'opportuniste, les obscénités poussées jusqu'à  
6 l'incongruité fétide, et les indécences enveloppées dans des mots doux comme des soupirs  
7 étouffés, contenant toutes les grivoiseries du répertoire scatologique. La taverne, le tapis-  
8 franc<sup>1508</sup> et le bordel du bas-fond sont l'arène de ses combats et le Capitole de ses  
9 triomphes. Et glisser de ce Capitole à la Roche Tarpéienne que sont la geôle ou le cachot,  
10 pour avoir poignardé une femelle traîtresse, une perfide maîtresse, est le *dernier cri* de la  
11 bohème proxénète, l'ultime spasme de l'art de vivre *fadista*<sup>1509</sup>.

---

<sup>1505</sup> Cette littérature sur les marges, dite « sociale », semble en effet privilégier un style de l'excès. Comme si une écriture du grotesque, du caricatural, était à même de représenter les milieux marginaux, la pègre, avec ses excès, ses dérives, sa brusquerie. Notons au passage qu'aux auteurs de ces romans est souvent attaché une personnalité excentrique, une vie « aventureuse » (cf. postface sur C. de Carvalho dans 2e édition de *Eduardo*) - selon l'idée que les auteurs « bohèmes » étant l'équivalent dans la haute société des voyous dans le peuple, sont les plus à même de raconter ces voyous (ils sont même parfois été en prison, comme Padre Rabecão).

<sup>1506</sup> L'auteur dans sa préface désigne cette surenchère d'adjectifs comme un des moyens de la parodie.

<sup>1507</sup> Nous commenterons l'effet de réel produit par la citation vers dans le chapitre 5, p. xxxx.

<sup>1508</sup> L'expression utilisée est « *café de lépes* », café de bas étage, gargote misérable, que les auteurs français au même moment nomment « tapis-franc ». L'argot *lepes* désigne la petite monnaie et au sens figuré la misère. Voir Pellerin : (2003)2009, note page 177.

<sup>1509</sup> « *O fadistismo* », littéralement « fadistisme », autrement dit le mode de vie délinquant du *fadista*.

12 Par principe, le *fadista* expire en enfer, à l'infirmierie ou... sur la pointe d'un poignard<sup>1510</sup>. Pinto de Carvalho délivre un condensé des stéréotypes fixés entre 1860 et 1900, un texte sur des textes, décroché de toute référentialité. Son portrait s'exhibe d'ailleurs comme pur jeu littéraire, avec l'indication « inamovible » qui précède la formule « bout de cigarette soudé à la lèvre inférieure », variation de la formule « cigarette suspendue au coin de sa bouche collante » d'Ortigão : c'est la tournure elle-même qui est « inamovible », figée. Le cliché de « la cigarette collée » se signale comme formule préfabriquée. Son portrait pastiche celui de Ramalho Ortigão, du moins il en reprend de nombreuses tournures, tel une variation sur thème. C'est encore le langage des bas-fonds qui est convoqué pour dire le fado. Comme chez Ortigão, le fado est à la fois obscène et mélancolique, une mélancolie assimilée ici aussi à une condition malade avec l'expression « soupirs étouffés » qui fait de la voix plaintive du *fadista* une manifestation matérielle de la tristesse et de la misère. Le fado est indexé au code linguistique et esthétique de la marginalité. P. de Carvalho construit donc sa description du criminel type à partir d'un imaginaire clichéique du voyou.

#### ▪ La chanson, activité clandestine dans l'enquête criminelle

Cet imaginaire des bas-fonds est également déployé dans le genre de l'enquête criminelle, entre fascination et répulsion. La scène de musique et de chant en est un lieu commun, et les auteurs citent des noms de chansons populaires ou même, comme plus haut, des vers afin de produire des effets de réel, en-dehors de toute velléité documentaire. L'article intitulé *Uma noite de rusga* (« Descente nocturne ») paru le 19 novembre 1906 dans le journal *Ilustração Portuguesa*<sup>1511</sup> est le récit d'une descente policière dans les cafés malfamés de la ville. L'auteur déclare avoir accompagné les policiers afin de percer le « mystère » de la

---

<sup>1510</sup> « Ordinariamente, o fadista sabe cantar — com uma entonação febril e húmida de soluços, olhos quebrados e a inamovível ponta de cigarro soldada ao lábio inferior — os fadinhos docemente articulados sobre um rythmo em que brincam fantasias de espasmos, as pornographias igualitárias das tascas onde o álcool flameja e a embriaguez estrebucha, os versos de uma moral tão moderada quanto oportunista, as obscenidades levadas até à incongruência fétida, as indecências envoltas em palavras doces como suspiros abafados—todas as chulices do repertório escatológico. A taberna, o café de lépes e o baixo alcouce, são a arena dos seus combates e o Capitólio dos seus triunfos. E resvalar deste Capitólio à Rocha Tarpeia do cárcere ou do estarim, por ter anavahado uma fêmea trêda, uma amante pérfida, é o dernier cri da boémia rufianaz, o último espasmo da fadistice. Por via de regra, o fadista expira na geena, na enfermaria ou... na ponta de uma faca. » Pinto de Carvalho : [1903] 2003 : 50-53.

<sup>1511</sup> Journal illustré hebdomadaire lancé par l'entreprise du grand quotidien *O Século* en 1903, et conçu comme un supplément illustré du *Século*. Sa mission déclarée est d'enregistrer par le dessin, la photographie, l'entrevue et le reportage tous les aspects de la vie portugaise contemporaine. D'après la fiche de l'Hémérothèque de Lisbonne. Voir : <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/IlustracaoPortuguesa.htm> (consulté le 28/02/2014 pour la dernière fois).

criminalité à Lisbonne. Notons qu'en 1906, les ouvrages d'Alberto Pimentel et de Pinto de Carvalho sont déjà parus – l'auteur de l'article fait d'ailleurs référence au premier. L'auteur décrit les cafés des quartiers populaires avec le privilège déclaré d'avoir pénétré dans ces lieux habituellement impénétrables. Son texte est inédit et excitant. Néanmoins, les références littéraires et la mention de P. de Carvalho qui ouvrent l'article montrent bien que ce récit d'une aventure dans les bas-fonds de Lisbonne est informée par ses lectures des romanciers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et s'inscrit explicitement dans une tradition de représentation ancienne des bas-fonds lisboètes. :

- 1 La Lisbonne qui est évoquée ici n'est pas la Lisbonne de l'« antique bohème » des temps
- 2 de D. Thomaz de Mello<sup>1512</sup>, ni la Lisbonne « des rues mystérieuses » des vers d'Antonio
- 3 Nobre<sup>1513</sup>. Même le Sr. Pinto de Carvalho n'a enquêté sur elle. [...] C'est une Lisbonne
- 4 inexplorée, sombre, ténébreuse, remplie d'ombres, où le pain est pétri avec aigreur et la
- 5 paillasse pue la sueur et la pourriture. C'est la Lisbonne misérable où la fange de la vie
- 6 s'est jointe à la stagnation. [...] <sup>1514</sup>

Nous retrouvons la poétique de la fange caractéristique de l'écriture des bas-fonds : lexique du pourri, accumulations et parallélismes syntaxiques jusqu'à saturation, style hyperbolique, isotopie des ténèbres. L'influence du roman noir et des mystères urbains est patente. Le « dédale de rues étroites », les ombres et les bâtiments « décrépés » ci-dessous semblent tout droit sortis d'un roman d'Eugène Sue. Son récit se déroule dans les quartiers topiques des bas-fonds fin-de-siècle, l'Alfama et la Mouraria. C'est pourquoi il nous a semblé pertinent, malgré sa date postérieure à notre étude, de le citer ici : son anachronisme en fait une belle synthèse de l'imaginaire des bas-fonds.

- 7 L'Alfama et la Mouraria sont les deux foyers dangereux de notre capitale. Là, dans le
- 8 dédale de rues étroites, dans ces bâtiments vétustes, pourris et décrépés, se réfugie toute la
- 9 population de vagabonds, de faux mendiants et de mendiants vrais, de bandits<sup>1515</sup>, de gens
- 10 bas, et bien souvent ils servent de repaire à de vrais criminels<sup>1516</sup>. [...]

---

<sup>1512</sup> Écrivain portugais (1836-1905) à la réputation de viveur, de la noblesse bohème de Lisbonne.

<sup>1513</sup> Poète portugais (1867-1900) de l'école « ultra-romantique », courant littéraire portugais qui exalte les valeurs du Romantisme jusqu'au pessimisme et la mélancolie.

<sup>1514</sup> « *A Lisboa que aqui se evoca não é nem a Lisboa da « bohemia antiga » dos tempos de D. Thomaz de Mello, nem a Lisboa « das ruas misteriosas » dos versos de Antonio Nobre. Nem o Sr. Pinto de Carvalho d'ella investigou. [...] É uma Lisboa inexplorada, soturna, tenebrosa, cheia de sombras, onde o pão é amassado com fel e a enxerga trescala suores e podridões. É a Lisboa miserável onde o lodo da vida se juntou e estagna. (...) » *Ilustração Portuguesa*, 19/11/1906, p. 489.*

<sup>1515</sup> Le « *faquista* » est le voyou, l'homme de la pègre qui ne quitte jamais son couteau à cran d'arrêt, et qui s'en sert pour tuer. Le terme est souvent utilisé comme synonyme de *fadista*.

<sup>1516</sup> « *Alfama e a Mouraria são os dois focos perigosos da nossa capital. Ali, n'aquella dedalo de ruellas estreitissimas, n'aquelles prédios cambados, podridos e senis, se acoita toda a população de vagabundos, de*

Ce sont donc les « classes dangereuses » qui sont situées dans ces bas-fonds et qui sont l'objet de l'enquête, composées d'après l'auteur par les vagabonds – avec la distinction entre bons et mauvais pauvres –, la pègre (*faquistas*), les « vrais » criminels et plus généralement les basses classes (*gente baixa*, la plèbe). Le mot *velhacouto* (repaire, refuge) fait coïncider une catégorie d'hommes et un espace. Les images qui accompagnent l'article, photographie et dessin, montrent pourtant de banals habitants de ces quartiers populaires, instaurant une confusion, ici encore, entre classes populaires et classes vicieuses. La confusion entre les « foyers dangereux » et les quartiers populaires est sans doute, quant à elle, encouragée par le fait que ces quartiers anciens sont encore vétustes et composés de ruelles et de culs-de-sac, tels des conservatoires d'une Lisbonne disparue.

11 Nous traversons successivement cafés et estaminets. Un peu en hauteur, le *Mousinho*  
12 *d'Albuquerque* nous offre un curieux spécimen de ces établissements. C'est un estaminet  
13 abject et pourtant rempli de clients. Il a un auvent en bois troué de deux jours, sur lequel on  
14 lit « Café et boissons ». Une flûte ou un instrument du même genre s'égosille aux sons  
15 stridents de castagnettes tonitruantes. Par moments, une guitare fait le bonheur de  
16 l'assistance, une guitare désaccordée, cabossée, aux sons âpres, catarrheux, dont le  
17 détenteur vient, durant les intervalles, commander un petit verre de *forte* pour chasser sa  
18 tristesse, ainsi qu'un vieux piano qui a dû être un grand pécheur dans le passé pour être  
19 cabossé ainsi. L'assemblée est élégante. Marins, prostituées<sup>1517</sup>, *fadistas* et serveuses  
20 montantes<sup>1518</sup>, de pauvres diables qui servent les boissons aux clients et demandent « si  
21 elles peuvent aussi boire quelque chose » en frottant leurs yeux humides de sommeil, et  
22 lassées de tout cela... [...] Le convoi entre [dans un autre café] et deux agents tiennent la  
23 porte. La musique qui attaquait le *Agora viras-tu* s'arrête au milieu, suspendue. [...] Une  
24 fois l'inspection faite nous sortons [...] et d'un coup, la musique expulse, moqueuse,  
25 vindicative et ironique *O compadre chegadinho*<sup>1519</sup>. [...]

---

*falsos mendigos e de mendigos verdadeiros, faquistas, gente baixa, e não raras vezes serve de valhacouto a verdadeiros criminosos. [...]» Ilustração Portuguesa, 19/11/1906, p. 489.*

<sup>1517</sup> « *Desgraçadas* », filles au triste sort autrement dit de « mauvaises vie », prostituées.

<sup>1518</sup> Le mot *camareras*, en français appelées « serveuses montantes », serveuses qui se livrent à une prostitution clandestine aux étages supérieurs des cafés, est en italique et orthographié en Espagnol, occurrence dont nous n'avons pas trouvé d'usages fréquents au Portugal. Il n'est pas anodin de remarquer que le même terme est employé pour le même système à Buenos Aires.

<sup>1519</sup> « *Successivamente vão-se correndo cafés e botequins. Logo mais acima o « Mousinho d'Albuquerque » dá-nos um curioso specimen d'estes estabelecimentos. E um botequim reles mas a abarrotar de frequizes. Tem um guarda-vento de madeira com dois olhos em que se lê « Café e bebidas ». Uma flauta ou couda que o valha esganiçase ao repenicar de castanholas muito chinfrins. A's vezes, também faz as delicias dos circuntantes uma viola, uma viola pandorga, geha, de sons asperos, catharrosa, cujo possuidor vem, nos intervalhos da musicata, pedir um copinho da « rija » para espantar tristezas, e um piano que deve ter sido grande peccador em crança para ser assim espancado depois de velho. A assemblea é catita. Marujos, desgraçadas, fadistas e camareras, uns pobres diabos que servem a bebida aos freguezes e perguntam « se podem tambem beber alguma couda » esfraguando os olhos moidas de somno e aborrecidas d'aquillo tudo... (...) A rusga entra e dois agentes tomam a porta. A musica que atacava o « Agora viras-tu » estaca em meio, suspensa. (...) Passada revista vamos embora (...) e de subito a musica esfogueteia zombeteira, vingativa e ironica « O compadre chegadinho. » Ilustração Portuguesa, 19/11/1907, p. 489.*



La musique est une activité subversive et clandestine : elle est « suspendue » le temps de la visite de la police, et ne reprend que quand les agents partent. Elle est « expulsée » (*esfogueteiar*, jaillir, fuser) telle une impulsion réprimée des gens des bas-fonds. Elle est assimilée à la déviance : la boisson, qui remplit les pauses musicales ; la violence, avec les instruments cabossés, reliquats de bagarres ; la maladie, avec la musique personnifiée en être malade (sons « catarrheux ») ; et le tapage, désignant ce qu'on appelait alors « désordre », avec des termes comme « s'égosille », « tonitruante », « moqueuse ». Ici encore la musique est dissonante et désagréable, et à l'image des marginaux : « désaccordée », « âpre », induisant de la « tristesse », « vindicative ». Comme eux, elle est déterminée, pur produit d'un « milieu ».

Parmi les instruments cités, la présence du piano n'étonne pas en 1906, déjà démocratisé et imaginable dans des cafés modestes. L'auteur ne mentionne pas un genre emblématique, mais deux titres de chansons, ce qui est plus inhabituel. Le premier titre cité est *Agora viras-tu* (« À toi de tourner »), une chanson traditionnelle qui appartient au répertoire des danses folkloriques mais aussi de la *modinha*. Le second est *O compadre chegadinho* (« Le cher compère »), chanson populaire ayant eu un certain succès à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les années 1900, popularisée notamment par le théâtre de revue<sup>1520</sup>. Ces deux titres de chansons urbaines se substituent ici au fado en tant que signifiants de la musique des bas-fonds. Aussi, si le « fado » devient un élément fixe des représentations des *fadistas* à partir de 1860, cette association n'est pas invariable. C'est un signifiant substituable : si Padre Rabecão met les mots *periquito* et *fado*, en 1849, dans la bouche de la prostituée de lupanar, ici, en 1906, c'est un titre du folklore urbain qui est intégré à la représentation. Par ailleurs, cet exemple montre bien que c'est en tant que pratique popularisée – publique et connue des intellectuels – que le fado et plus généralement la chanson urbaine pénètrent dans l'imaginaire des bas-fonds. C'est au moment où il est devenu commun dans les pratiques que le fado est associé aux marginaux dans les représentations.

---

<sup>1520</sup> D'après José Ramos Tinhorão, *A música popular no romance brasileiro*, vol. 1, Editora 34, São Paulo, 2000, p. 257. Cesar das Neves dans son *Cancioneiro de musicas populares* (1893-1899) la répertorie sous le titre *Chegadinho* dans les « chansons des rues » (*cantigas das ruas*) et ajoute en note qu'il s'agit d'une chanson de carnaval. Neves e Campos : 1898/3 : 100.

#### d. Le paradoxe des bas-fonds chez les folkloristes

Les folkloristes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle contribuent à fixer le stéréotype selon lequel le fado est un chant des bas-fonds. Bien que plusieurs intègrent des « chansons des rues » dans leurs chansonniers nationaux<sup>1521</sup>, ils maintiennent une distinction nette entre chanson rurale et chanson urbaine. La chanson et la poésie populaires sont nécessairement abordées par les folkloristes du point de vue des « origines ». Or, si la chanson rurale est placée dans une tradition séculaire remontant à l'époque médiévale, dont la généalogie est continue, naturelle et non problématique, et si, sur un plan plus symbolique, elle trouve sa source dans l'« âme » ou le « génie » du peuple<sup>1522</sup>, les origines de la chanson populaire urbaine, elles, posent davantage problème. Rui Vieira Nery explique que les chansons urbaines, qui sont d'apparition récente et ancrées dans la culture moderne, gênent les tentatives d'en identifier les racines :

Comme la majorité de ces folkloristes, Teófilo [Braga] a une grande difficulté à aborder avec efficacité le problème particulier de la genèse historiquement récente des cultures populaires urbaines, qu'il tend à considérer comme une simple dégénérescence de modèles culturels savants, et à idéaliser de façon extrême, en contrepartie, les traditions populaires rurales<sup>1523</sup>.

Dans le premier tome de son étude sur la poésie et la chanson portugaise, *Historia da Poesia Popular Portuguesa*, T. Braga définit en effet le fado comme une chanson plaintive et « vulgaire » par opposition à la chanson savante :

Le *Fado*, comme la *xácara* moderne, dont l'action n'est pas tirée de la vie héroïque, est une narration détaillée et plaintive des épisodes vulgaires qui bercent l'existence des classes les plus basses de la société<sup>1524</sup>.

L'opposition savant/populaire est rabattue sur une opposition classes hautes / basses classes. Or les basses classes urbaines coïncident avec les bas-fonds. Braga enracine le fado dans les « basses classes », ce qui résout la question généalogique, puisque le fado provient alors de ce que la ville contient de plus bas, des tréfonds de la société. En effet il présente

---

<sup>1521</sup> Voir chapitre 2 p. 170.

<sup>1522</sup> Comme le dit T. Braga, « toute la versification populaire naît spontanément du génie rythmique de la langue ». Braga : 1867/1 : VII. Cité au chapitre 2.

<sup>1523</sup> « *Como a maioria destes folkloristas, Teófilo tem enorme dificuldade em abordar com eficácia a problemática específica da genese historicamente recente das culturas populares urbanas, que tende a considerar como uma mera degeneração dos modelos culturais eruditos, e em contrapartida idealiza em extremo as tradições populares rurais (...)* ». Nery : 2004 : 54.

<sup>1524</sup> « *O Fado, como a xácara moderna, em que a acção se não tira da vida heróica, é uma narração detalhada e plangente dos sucessos vulgares, que entretecem o existir das classes mais baixas da sociedade.* » Braga : 1867/1 : 89.

une monotonie de mètre et de chant qui inspire le chagrin, surtout dans le mutisme ou dans le bruit de la nuit, quand les sons sont confus au fond des taudis, ou mêlés aux rires des lupanars. [...] On appelle *fadista* le vagabond nocturne qui va modulant ces chansons<sup>1525</sup>.

Il assimile donc la figure du *fadista* à celle du chanteur de fado : le « vagabond nocturne » et le chanteur itinérant ne font plus qu'un. Il redéfinit ici le mot *fadista* comme le nom du voyou qui chante le fado. Braga est le premier folkloriste, en 1867, à assimiler le fado aux « taudis » et aux « lupanars ». Il reprend à son compte la rhétorique des bas-fonds, avec des termes comme « bruit », « nuit », « sons confus », « fond des taudis » (c'est nous qui soulignons) qui inscrivent le fado dans un imaginaire du désordre et de la brutalité. Les bas-fonds deviennent le milieu du fado, son espace naturel, celui où l'émotion suscitée s'épanouit pleinement (comme l'indique l'adverbe « surtout » dans la phrase « qui inspire le chagrin, surtout dans... »).

Dans sa préface, Braga annonce paradoxalement avoir recueilli les poèmes de son chansonnier de la bouche du peuple dans diverses localités portugaises, et en particulier au Nord du Portugal<sup>1526</sup>. D'un côté, il inscrit le fado dans le folklore national et assure qu'il est chanté dans plusieurs régions du Portugal, de l'autre, il l'ancre dans les bas-fonds de Lisbonne. Une conception de la ville comme lieu de la dégénérescence culturelle et morale est en jeu dans cette association. Mais en outre, il semblerait que Braga déduise cette origine tout aussi sociale que symbolique du contenu même des fados dont il fait la liste. Comme d'autres « chansons des rues » recueillies dans son chansonnier, le fado figure des personnages marginaux emblématiques. C'est pourquoi il le qualifie de « vulgaire ». Le *Fado da Severa*, recueilli à Coimbra, pleure la mort d'une prostituée. D'autres chansons figurent un voleur, une orpheline, un marin, un « pauvre noir », un prisonnier. Étant donnée sa perception de la poésie populaire comme un art spontané, qui jaillit de la bouche du peuple, il rapporte nécessairement ces chansons à des contextes marginaux. La catégorie même de « chanson des rues » pour désigner la chanson urbaine incite à l'assimiler à l'imaginaire « de la rue » et à la littérature populaire dite du « trottoir » de cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Un paradoxe équivalent traverse la présentation de Carolina Michaelis de Vasconcelos, philologue d'origine allemande ayant vécu et travaillé au Portugal. Ernesto

---

<sup>1525</sup> « *uma monotonia de metro e de canto que infunde pesar, principalmente na mudez ou no ruído da noite, quando os sons saem confusos do fundo das espeluncas, ou misturados com os risos dos lupanares. Há o fado do Marujo, da Severa, do Soldado, e o do Degredado que se despede das moças da vida. (...) Chama-se fadista ao vagabundo nocturno que anda modulando essas cantigas* ». Braga : 1867/1 : 89-90.

<sup>1526</sup> Cité au chap. 2.

Vieira dans son *Diccionario Musical* (1890) note que le fado est chanté partout à Lisbonne et que de nouvelles chansons sont inventées tous les jours dans la ville<sup>1527</sup>. Malgré tout, C. M. de Vasconcelos dans son *História da Literatura Portuguesa* (1897) s'inscrit dans le sillage de T. Braga. Elle fait remonter le fado aux traditions médiévales des jongleurs itinérants, et ajoute qu'« aujourd'hui, on donne le nom de *fado* ou *fadinho* à des poèmes vulgaires [...] chantés à la *banza* par les *fadistas* (bohémiens) de Lisbonne »<sup>1528</sup>. Elle assimile donc totalement le fado aux *fadistas*. Les marginaux urbains s'insèrent de cette façon dans la généalogie des chanteurs itinérants. Comme Braga elle emploie le terme « vulgaire » au sens ancien de « populaire », « commun », ce qui suggère que le fado est une pratique courante. Elle maintient néanmoins que le fado vient des bas-fonds – bien que le *fadista* soit ici associé à un univers de la rue et non à des lieux fermés. De plus elle y associe le mot *banza*<sup>1529</sup> ce qui, en 1897, est anachronique, et trahit la conformation à un imaginaire figé.

Dès lors, il n'est pas étonnant que des musicologues et musiciens aient longtemps dénigré cette chanson urbaine. Ce « stigmaté » du fado va persister longtemps, bien après les angoisses sécuritaires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'effroi suscité par la grande ville monstrueuse dévorant les campagnes. En témoigne la préface du chansonnier de Pedro Fernandes Tomás, *Cantares do Povo (poesia e música)*, paru à Coimbra en 1913. L'éditeur F. França Amado aborde en préface « la question du Fado et de son origine » :

Il y a quelques années, lors d'une conférence que je fis à Coimbra sur le thème Le chant choral et sa fonction sociale, je me permis de conseiller aux membres de l'Orphéon d'alors de ne pas chanter le Fado ; et je leur dis que j'attribuais à cette chanson une influence morale déprimante, et que je l'avais toujours considéré, même en bonne compagnie, je dois l'avouer, comme une chanson de provenance obscène. [...] Le style du Fado, la manière dont il est et doit être exécuté, confirment mon point de vue. Rien ne peut lui être comparé dans le domaine comme expression du mélodrame le plus anarchiste et inférieur, du mauvais goût romantique le plus exagéré.

Nous voyons qu'encore en 1919, le fado peut être déconseillé pour des raisons morales, liées à son « appartenance » sociale supposée et son influence dangereuse et corruptrice même « en bonne compagnie », hors du milieu qui est le sien. Mais les raisons invoquées sont également esthétiques : un « mauvais goût romantique » et un « mélodrame » « inférieur » : c'est ici la

---

<sup>1527</sup> Cité dans Pimentel : 1903 et Nery : 2004.

<sup>1528</sup> « *Hoje se dá o nome de fado ou fadinho à poesias vulgares (...) que são cantadas à banza pelos fadistas (bohémiens) de Lisboa.* » Carolina Michaelis de Vasconcelos, *História da Literatura Portuguesa* (1897), citée par Carvalho : [1903] 2003 : 40.

<sup>1529</sup> Nom donné à la guitare des milieux modestes. Voir note dédiée page 125.

sensibilité bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle qui est dénigrée. Le musicien se réfère alors à un érudit du tout début du siècle, montrant la continuité des représentations entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle. L'imaginaire du fado des bas-fonds est a-temporel, ce qui le rend particulièrement apte à se perpétuer :

Mais déjà en 1902, le sr. Michel Angelo Lambertini, dans sa valeureuse étude *Chansons et Instruments, renseignements pour l'étude du Folklore portugais*, avait dit que le Fado est la chanson la plus moderne qui se chante au Portugal, qu'il a dû apparaître à Lisbonne autour de 1850, irradiant de là vers tous les points du pays et en particulier vers Coimbra, où il est cultivé par les étudiants. Et il ajoutait : "Malgré sa légère saveur érudite, le fado a eu de bien modestes origines ; il est né dans les ruelles les plus tortueuses et infectes de la capitale portugaise, et a eu comme parrains des gens de la plus basse extraction. Mélancolique dans la modalité et dans l'insistance opiniâtre de deux seuls accords, la tonique et la dominante, il prend pourtant des inflexions canailles quand il passe par les gosiers avinés de ces trouvères de carrefour, souvent accompagné de danses obscènes"<sup>1530</sup>.

Lambertini reprend le système de représentation de la chanson de prostituée, née du vice (gosiers « avinés ») et accompagnée de danses « obscènes ». Il l'associe à l'espace stéréotypé des « ruelles les plus tortueuses et infectes de la capitale ». Il reprend également les catégories esthétiques et affectives de la chanson des bas-fonds : mélancolie, monotonie, « inflexions canailles ». Il crée une tension (« malgré », « pourtant ») entre la mélancolie et une « saveur érudite » d'un côté, et des « origines modestes », des « inflexions canailles » et des danses « obscènes » de l'autre. Les chanteurs sont appelés « trouvères de carrefour » : Lambertini est imprégné des théories folkloristes comme celle de Braga, la première partie de la citation reprend la théorie d'une diffusion du fado depuis Lisbonne aux régions du Nord. Ici il s'approprie une autre idée des folkloristes : le chanteur de fado est héritier du trouvère médiéval. Mais ce sont des trouvères déchus, des vagabonds chantants, comme chez Carolina Michaelis de Vasconcelos, autrement dit des mauvais pauvres. Lambertini reprend aussi la rhétorique des bas-fonds et des profondeurs de la ville et ses rues tortueuses et « infectes ».

---

<sup>1530</sup> « *Ha anos, numa conferencia que fiz em Coimbra sobre o tema de O canto coral e a sua função social, permiti-me aconselhar aos rapazes do Orfeon de então que não cantassem o Fado; e disselho, já porque atribuo a essa cantilena uma influencia moral deprimente, já porque sempre a considereei, aliás em muito boa companhia, devo observar, como uma canção de proveniência obscena. (...) O estilo do Fado, a maneira como ele é e deve ser executado, confirmam o meu modo de ver. Nada ha, em tal matéria, que possa ser-lhe comparado como expressão do mais anárquico e inferior melodrama, do mais exagerado mau gosto romântico. Mas já em 1902, o sr. Michel Angelo Lambertini, no seu valioso estudo Chansons et Instruments, renseignements pour l'étude du Folklore portugais, dissera que o Fado é a mais moderna cantilena que se canta em Portugal, que deve ter aparecido em Lisboa por volta de 1850, irradiando de aí para todos os pontos do paiz e especialmente para Coimbra, onde é cultivado pelos estudantes. E acrescenta : "Malgré sa légère saveur érudite, le fado a eu de bien modestes origines ; il est né dans les ruelles les plus tortueuses et infectes de la capitale portugaise, et a eu comme parrains des gens de la plus basse extraction. Mélancolique dans la modalité et dans l'insistance opiniâtre de deux seuls accords, la tonique et la dominante, il prend pourtant des inflexions canailles quand il passe par les gosiers avinés de ces trouvères de carrefour, souvent accompagné de danses obscènes" [en français dans le texte] ». F. França Amado, « *A questão do Fado e da sua origem* », dans Pedro Fernandes Tomás, *Cantares do Povo (poesia e música)*, Coimbra, (1913) 1919.*

En outre, Lambertini fait l'amorce d'une mise en récit du fado. Par le biais d'une personnification (« il est né », « parrains ») il construit une généalogie inscrite dans le temps (« le fado a eu de bien modestes origines ») menant du bas de la société, qui coïncide avec le plus « infect », au plus distingué, avec l'expression « saveur érudite » qui suppose des chanteurs savants issus des élites. Ainsi, le fado n'est pas seulement intrinsèque aux bas-fonds, il en est historiquement issu. Le fado des bas-fonds est à la fois une origine, au passé, et une appartenance actuelle (« quand il passe par ») avec son style propre (« inflexions canailles »). Les « trouvères de quartier » au présent sont en même temps des ancêtres. Le plus « bas » et le plus ancien sont repliés dans une image atemporelle du chanteur des bas-fonds. À l'époque où il écrit, en 1902, cette filiation est déjà un lieu commun : Lambertini ne fait que répéter une histoire déjà banalisée. C'est cette rhétorique des « origines » du chant populaire urbain et sa représentation diachronique que nous voudrions à présent aborder.

## **2. Mise en récit du fado et illusion rétrospective : la légende des origines**

D'une façon analogue aux discours des élites sur le tango, le fado est assimilé aux bas-fonds, mais sa marginalité supposée est en même temps l'objet d'une fascination qui le place au centre des représentations de la culture urbaine. Le monde des bas-fonds n'est pas seulement le milieu d'appartenance du fado, mais le lieu historique de sa genèse. Ainsi, dès le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle le Grand Récit du fado est inventé. Le récit sert non seulement à identifier l'origine du fado, mais à justifier son adoption par les élites par un effet de contraste, comme nous allons le voir.

### **a. Historiciser le fado : la boue et l'argile**

Dès le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, quand le fado s'impose dans toute la ville, certains érudits élaborent des généalogies afin de retracer son histoire. Ils en établissent la source dans les bas-fonds urbains du milieu du siècle. Des dates et des lieux sont cités. C'est ainsi que les *fadistas* de 1840 sont érigés, rétrospectivement, en créateurs du fado. Le bas-fond devient un « terreau » : la poétique de la fange et de la boue est déclinée en terre des origines.

L'écrivain et journaliste Julio C. Machado (1835-1890), dans son livre *Lisboa na rua* (1874)<sup>1531</sup>, est un des premiers auteurs à mettre en récit le fado :

Jamais nous n'avons eu d'autre instrument que la guitare [portugaise], ni d'autre musique que le lundum et le fado, et il est juste que nous les aimions. Le fado est peut-être le fils bâtard du lundum, mais il est plus beau que lui [...].

Machado construit une filiation qui fait descendre le fado du lundum : il en est le « fils bâtard ». L'on peut supposer que Machado emploie « bâtard » au sens figuré de « ce qui n'est pas de race pure » selon un usage répandu au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1532</sup>. Le fado est ainsi présenté comme un produit hybride et illégitime. Par opposition au lundum, genre légitime, admis dans les salons, le fado serait un fils dégénéré, issu de la débauche. Malgré cela, Machado présente le fado comme un genre autochtone : en se plaçant dans un temps immémorial (« jamais », « de tout temps »), il en fait un attribut ancestral de la culture portugaise, inclus dans ce qui relève du « nôtre », ce qui permet de le distinguer (« il est juste que nous les aimions »). Le fado devient ainsi représentatif de la culture portugaise. En outre, Machado oppose à la filiation « bâtarde » du fado sa beauté supérieure.

Comme dans les premières généalogies du tango, le fado est conçu comme un produit d'exception, résistant aux deux conditions qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, déterminent le statut de tout individu : la naissance et le milieu. Viejo Tanguero dans son article sur les origines du tango argentin utilise un langage similaire : il raconte que « ses géniteurs [...] ignoraient les beaux habits de ce fils né un jour funeste »<sup>1533</sup>. Pour lui, la naissance du tango est un accident. La bâtardise est également sous-entendue, et la même métaphore évolutionniste est employée. Mais surtout, le tango est lui aussi personnifié par la métonymie des « beaux habits », être sublime malgré sa basse naissance. Dans un cas comme dans l'autre, la théorie naturaliste du

---

<sup>1531</sup> J. César Machado, *Lisboa na rua*, Desenhos de Manuel de Macedo, Empresa Horas Românticas, Lisboa, 1874. Júlio César Machado est connu comme écrivain, critique de théâtre et auteur de feuilletons dans des journaux importants de l'époque. Le feuilleton est un genre qui a eu un grand succès au Portugal entre 1840 et 1900 environs. Des écrivains comme Júlio César Machado, Ramalho Ortigão et Camilo de Castelo Branco, se sont illustrés dans ce genre à mi-chemin entre journalisme et littérature. Calqué sur le modèle français, le feuilleton portugais (*folhetim*) est un texte publié régulièrement par un même auteur dans un journal ou une revue : soit une chronique – un article de critique littéraire, théâtrale ou sociale – soit une fiction qui paraît par fragments. Le livre *Lisboa na rua* paraît directement en volume, mais il est conforme au style de la chronique feuilletonesque, mêlant critique sociale acerbe et satire, thème par thème, dans un ton léger et simple.

<sup>1532</sup> Selon les différentes définitions du Trésor de la Langue Française et du *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Le mot *bastardo* portugais est dérivé du mot français.

<sup>1533</sup> Voir ci-dessus l'analyse p. 340-341.

double déterminisme par l'hérédité et par le milieu sous-tend le récit, mais elle est dépassée par le caractère exceptionnel des deux genres. Machado poursuit en effet :

Le vagabond nocturne s'en est rendu maître pendant longtemps ; il en arriva à penser qu'il lui était nécessaire d'avoir des motifs emblématiques gravés à l'encre de poudre sur la main, des anneaux aux oreilles et un mort sur la conscience, pour pouvoir comprendre la poésie de cette musique, qui exprime la tristesse de prostituées, des amours ayant eu pour chapelle [les prisons de] l'Aljube ou [du] Limoeiro, des jalousies de couteaux à cran d'arrêt, des destins amers derrière des barreaux, la nostalgie de la patrie, le soupir de l'exilé...

Machado associe lui aussi le fado et le *fadista*, mais cette fois, le criminel type (tatoué, et ayant « un mort sur la conscience ») est situé dans le passé et érigé en ancêtre du fado. Nous retrouvons l'expression « vagabond nocturne » trouvée chez T. Braga, qui le situe du côté de la criminalité plutôt que du vagabondage bohème. De plus, le fado « exprime » (*significa*) les sentiments (tristesse, amour, jalousie, amertume, nostalgie) des prostituées, criminels, prisonniers et forçats. Nous retrouvons le stéréotype de la chanson plaintive et mélancolique, à l'image du « triste sort » des « infortunés ». Le chant du misérable ne peut être qu'un chant d'accablement. Reprenons la phrase de Jean During citée en introduction de cette thèse : « La nostalgie est un désir qui, paradoxalement, n'est pas tendu vers l'avenir, mais vers le passé, ou plutôt vers la représentation d'une origine<sup>1534</sup> ».

Cela n'a pas empêché que, de tout temps, un noble ou un autre ait l'envie d'étudier les secrets de cette musique si vague, qui tient la majeure partie de son charme du sentiment du musicien et de la douceur plaintive des chants : on cite le marquis de F., le comte de V. Récemment, quelques jeunes hommes, grands amateurs de cette musique, et dotés des dons les plus recherchés pour en tirer des effets admirables, ont commencé à se réunir la nuit dans quelque auberge de la banlieue de la ville, et il n'est pas aisé de décrire l'inspiration ardente avec laquelle, dans cette campagne, à la lumière des étoiles, la voix des chanteurs et les tendres cordes de leurs guitares soupirent, poétiques, mélancoliques, comme des rayons de Lune à travers une pluie de larmes. [...]

La noblesse bohème s'approprie le fado et le sublime. Machado oppose non sans une pointe d'ironie la plainte des criminels et le chant lyrique et inspiré des nobles, doublée d'une opposition entre ville et campagne, entre les barreaux de prison et les « tendres cordes » des guitares, entre « bas-fondmanie » et idéalisme exagéré<sup>1535</sup>. Les « soupirs » accablés deviennent des soupirs « poétiques », et la « mélancolie » est comparée aux « rayons de lune » et aux « pluies de larmes ». La voix des nobles anoblit le chant de la même façon que la voix des voyous le dégrade. Machado retrace un parcours fait d'étapes successives (« de tout temps », « récemment », « ont commencé ») selon lesquelles le fado serait passé des

---

<sup>1534</sup> « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », (During : 140).

<sup>1535</sup> Nous faisons ici référence aux termes employés par Guy de Maupassant dans son article déjà mentionné, « Les bas-fonds », paru dans *Le Gaulois* le 28 juillet 1882.



mains des *fadistas* à celles des nobles. De l'imaginaire des bas-fonds (prison, prostitution, exil) l'on passe à celui de la « banlieue », lieu intermédiaire, symbolique car situé entre ville et campagne, lieu de transit entre *fadistas* et nobles encanaillés, lieu de conversion du sordide au poétique. L'ascension vers le haut et vers le centre se poursuit jusqu'à des lieux institutionnels comme les concerts du casino et le cirque. Machado convie l'idée d'une « purification » du fado dans un bain de « larmes ». Le récit de l'ascension sociale se double d'une axiologie qui va du plus bas vers le haut, des barreaux aux étoiles, du populaire au virtuose.

Le *fadista*, tel que Lisbonne le voyait et le vénérait, était un sujet redoutable il y a encore quelques années de cela, jusqu'à son nom : *Escarpe, Surineur, Poignardeur*<sup>1536</sup>.

Mais, depuis que les nobles et les dandys aiment être *fadistas*, ce sont les *fadistas* qui veulent passer pour des dandys et des nobles, et on ne peut plus compter sur eux ; voilà qu'ils sortent en habit, avec le sérieux des *virtuoses*, pour donner des concerts dans les casinos et les cirques, et ils n'ont rien de mieux à chanter que la vie de Salomon et de David...

Un fléau !<sup>1537</sup>

Machado finit sur un ton satirique par un retournement : le fado authentique, bâtard mais beau, « vague », a été opposé au fado actuel, anobli, « virtuose », mais, finalement, ce dernier est dénoncé comme un « fléau » (*maçada*) car il est devenu mièvre et insipide. La valeur de ce chant qui reposait sur sa force expressive (« qui tient la majeure partie de son charme du sentiment du musicien ») se dissout, pour Machado, dans ses formes épurées et spectaculaires. Le fado, quand il pénètre sous des formes édulcorées dans les autres couches sociales, est un « fléau ». De même, les *fadistas* quand ils imitent les nobles sont ridicules et perdent toute valeur (« on ne peut plus compter sur eux »). Cette nostalgie de l'ancien *fadista*, fier et « redoutable », par opposition à ses mièvres concerts de palais, fera fortune dans les représentations fin-de-siècle. Les bas-fonds, quand ils sont un lieu d'origine disparu, relégué dans le passé, sont à la fois effroyables et authentiques, garants d'une sincérité du fado.

Le récit de Machado résiste à tout ancrage chronologique. Il oppose deux moments et deux espaces, dont l'un est l'envers de l'autre. Sa généalogie est schématique et abstraite, elle ignore la durée du temps historique (on ne sait pas quand et comment l'on passe d'un moment à l'autre). Sa fonction est de montrer la perte du « vrai » fado, de souligner un changement des valeurs, sur le mode de la légende.

---

<sup>1536</sup> Ce sont les termes français les plus proches des substantifs portugais *Facada, Trinca* et *Naifa* pour désigner les assassins armés au couteau.

<sup>1537</sup> J. César Machado, *Lisboa na rua*, Empresa Horas Românticas, Lisboa, 1874, p. 133-136. Voir texte original en annexe n° 11.

Cette généalogie qui fait coïncider un style – de la complainte des bas-fonds à la tendre poéticité érudite – avec une ascension sociale – des vagabonds *fadistas* aux dandys – se trouve aussi dans le chansonnier de Cesar de Neves (1893)<sup>1538</sup>. Mais ce dernier insère des dates, opposant son époque aux années 1850. En effet, juste en dessous de la partition du *Fado das Salas* (« Fado des Salons »), chanson convenable et sophistiquée transcrite pour piano et chant, est insérée une longue note explicative que nous reproduisons en entier :

La musique du fado n'est plus aujourd'hui, comme autrefois, considérée comme une musique vile et obscène, propre aux ruelles et aux antres du vice, que marins et soldats ivres jouaient brutalement sur des *banzas* immondes en l'accompagnant de vers inconvenants et en « battant » des danses lascives.

Il y a quarante ans se faisaient déjà des fados de circonstance, pour relater des crimes ou des scandales amoureux, faire la satire d'hommes politiques ou célèbres importants, rabaisser des hommes haut placés, ridiculiser des corporations respectables, ou démonter quelque sujet. (...) Purifiée dans l'eau lustrale de la civilisation, la musique monotone des fados, allègre ou sentimentale, ingénue ou luxuriante, n'offense plus les chastes oreilles du sexe faible, qui s'en parfume les doigts sans voile de pudeur, car ces mélodies simples ne maculent plus les candides roses de son âme pure. C'est que l'idée de son lieu d'origine a été remplacée par une assimilation du milieu et par le sens artistique, qui méprise la matérialité de sa réalisation première et sa poésie sensuelle spécifique. Le grand nombre de fados, presque tous des variantes les uns des autres, qui est improvisé tous les jours, n'est autre qu'une espèce de passacaille, lent, dont la musique est proprement portugaise : à bon nombre d'entre eux, les auteurs n'ont jamais appliqué de paroles<sup>1539</sup>.

Cesar de Neves oppose un fado ancien qu'il situe quarante ans plus tôt, vers 1850, à un fado actuel (1893), le premier immoral et confiné dans les bas-fonds (dans les deux premiers paragraphes), le second « purifié » grâce à sa réappropriation par l'élite sociale et artistique et « élevé » au sens social et moral (dans le dernier paragraphe). Le goût des élites pour le fado est ainsi justifié par cet écart maximal avec la culture populaire urbaine. Le fado de mauvaise vie est repoussé dans le passé, afin de distinguer les pratiques actuelles comme un progrès. L'opposition passé/présent permet ainsi d'opposer le vil et primitif au sophistiqué

---

<sup>1538</sup> Voir la présentation de ce chansonnier au chapitre 2.

<sup>1539</sup> « *A música do fado, já não é hoje, como foi outrora, considerada musica torpe e obscena, propria só das viellas e dos antros de vício, onde a maruja e soldadesca embriagada, tangiam brutalmente em banzas immundas, acompanhando-a com indecorosos versos e batiam com danças lascivas. Ha quarenta annos já se faziam fados especiaes, ou para narrar crimes ou algum escândalo amoroso, satyrisar homens celebres ou políticos importantes, ou para rebaixar homens altamente collocados, ou para ridicularizar corporações respeitáveis, ou para descompor qualquer sujeito. (...) Purificada na agua lustral da civilização, a monotona música dos fados, alegre ou sentimental, ingenua ou luxuriante, já não ofende os castos ouvidos do bello sexo, que a perfuma sob seus dedos sem se roborisar de pudor, porque essas simples melodias não maculam as candidas rosas da sua alma pura. É que a ideia do seu ponto de partida tem sido substituida pela assimilação do meio e pelo sentimento artistico, que despreza a materialidade da sua primitiva applicação e a propria poesia sensualista. O grande numero de fados, quasi todos variantes uns dos outros, que se improvisam todos os dias, não são mais que uma espécie de passa-calle, lento, de musica caracteristicamente portugueza : a muitos delles nunca os seus auctores applicaram letra.* » Neves : 1893 : 31.

et moderne. Il associe à cette opposition chronologique des types de performances : paroles obscènes et danse sensuelle *versus* musique savante et sans paroles. Or nous avons justement observé que les partitions de fados érudits des années 1840-1850 ne comportaient pas de paroles<sup>1540</sup> : la chanson versifiée et dansée appartient à un genre bas, grossier ; tandis que la délicatesse de la musique savante (« passacaille ») reviendrait à la musique instrumentale.

Cesar de Neves réhabilite le fado par son adoption dans les classes supérieures. Mais pour ce compositeur folkloriste, comme pour Machado, la légitimation du fado passe également par le fait qu'il s'agit d'une musique « proprement portugaise ». Il oppose très nettement le statut du fado d'« aujourd'hui » à celui du fado d'« autrefois ». Or les termes utilisés pour résumer le fado en 1850 correspondent exactement aux représentations des chants et danses des bas-fonds de cette époque. Ainsi, Neves projette le monde bas-fonds en « lieu d'origine » (*ponto de partida*), repoussé dans le passé. Il correspond à une étape « primitive » (*primitiva aplicação*). Le fado n'a été adopté par les élites qu'après avoir été « purifié » par la « civilisation » et par une « assimilation ». Justifiant du même coup la présence du fado dans son chansonnier de musiques nationales, Cesar de Neves repousse la fiction des bas-fonds dans un passé révolu et renvoie la rhétorique de l'immonde dans un lieu originel et primitif, pour mieux lui opposer un fado moderne ayant évolué en musique érudite et sentimentale. Ici aussi la comparaison avec les premières mises en récits du tango est intéressante : on retrouve un style analogue, une même structure narrative, et une essentialisation. La légitimité sociale passe par une « régénérescence ».

## **b. De la légende à l'Histoire**

Alberto Pimentel publie *A Triste Canção do Sul, Subsídios para a História do Fado* en 1904, un an après Pinto de Carvalho et son *História do fado*. Ce sont les deux premières *Histoires* du fado : les deux auteurs revendiquent un travail de documentation, d'enquête, dégagent des périodes et une chronologie. Mais paradoxalement, ils ne sortent du temps légendaire que pour mieux asseoir le récit des origines. La légende est maintenue, mais bardée de dates, de noms d'hommes et de femmes qui sont les acteurs de l'histoire, de noms de lieux. Ils lui donnent, en somme, un crédit historique. Leurs ouvrages servent encore aujourd'hui de référence dans les recherches sur le « premier fado ».

---

<sup>1540</sup> La chronologie formulée par Neves est donc contestée par les documents.

Les auteurs du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle font fusionner le fado et le *fadista*, et inventent la légende du fado né dans les bas-fonds de Lisbonne au milieu du siècle ; mais c'est toujours le fado contemporain qui est l'objet de leurs analyses, inquiètes ou ironiques. Leurs schémas servent à répartir des valeurs et à définir des critères d'appréciation, ou dans le cas de Cesar das Neves, à opposer un passé populaire primitif à un fado transformé et acceptable dans les salons. Pinto de Carvalho est le premier à consacrer une étude à l'« apparition du fado »<sup>1541</sup> et à construire une chronologie précise découpant des « phases ». Son récit est néanmoins romanesque et reprend les stéréotypes fixés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, ce sont les chroniques, les romans et les théories folkloriques que nous venons de parcourir qui constituent l'essentiel de ses sources. Il identifie deux périodes :

Le fado présente deux phases complètement distinctes : la première, la phase populaire et spontanée, où le fado est exécuté dans les tavernes où les *fadistas* versent le vinaigre de leurs voix, les ruelles où se répand le parfum léthargique de la tragédie, et dans les maisons à l'hospitalité facile où les voyageurs et les coureurs frénétiques de Vénus séductrices trouvent les uns, un abri, les autres, un autel. La seconde, la phase aristocratique et littéraire, où le fado est exécuté dans les salons et sur les plages à la mode. Nous pouvons fixer la fin de la première et le début de la seconde entre 1868 et 1869. Dans cette seconde phase, pendant que la guitare sort des bouges pour aller aux salons, nous voyons le piano descendre des salons aux bistrot malfamés<sup>1542</sup>.

La chronologie (deux « phases ») est doublée d'une axiologie (du bas vers le haut), elle-même doublée d'une ascension sociale (des « bouges » aux « salons », des *fadistas* aux aristocrates et à la vie mondaine). Un style correspond à chaque ensemble : d'un côté, un style acide (« vinaigre » des voix) associé à de la passivité (« parfum léthargique »)<sup>1543</sup>, un registre tragique (« tragédie »), une infiltration du vice (« facile », « frénétiques », « séductrices », « malfamés ») ; de l'autre un style raffiné, savant (« littéraire ») et « aristocratique », qu'il s'attarde beaucoup moins à caractériser. En outre, il articule ces deux styles à des types de pratiques, spontanée et populaire d'un côté, écrite et érudite (indiqué par « littéraire ») de l'autre. P. de Carvalho construit donc le premier la modélisation qui détermine encore aujourd'hui l'histoire du fado et l'appareil descriptif dominant. Elle est

---

<sup>1541</sup> Titre de la 7<sup>e</sup> section de son 2<sup>e</sup> chapitre. Carvalho [1903] 2003 : 37.

<sup>1542</sup> « *O fado apresenta duas fases completamente distintas: a primeira, a fase popular e espontânea, em que o fado é executado nas baiucas on de os fadistas derramam o vinagre das suas vozes, nas vielas on de flutua o perfume letárgico da tragédia, e nas casas de hospitalidade fácil on de os viajeros e os fervorosos das Vénus fraldiqueiras acham, aqueles, um abrigo, e, estes, um altar ; a segunda, a fase aristocrática e literária, em que o fado é executado nas salas e nas praias da moda. Podemos fixar o fim da primeira e o começo da segunda entre 1868 e 1869. E nesta última fase, enquanto a guitarra sobe das espeluncas aos salões, vemos o piano descer dos salões aos botequins safardanas.* » Pinto de Carvalho : (1903) 2003 : 93.

<sup>1543</sup> Et non à de la dissidence comme le relira la critique du xxe siècle.

fondée sur une vision téléologique. Sa périodisation également s'est imposée et a été reprise presque à l'identique par Rui Vieira Nery en 2004 par exemple.

Alberto Pimentel dans *A Triste Canção do Sul, Subsídios para a História do Fado* (*La Triste Chanson du Sud, Contributions à l'Histoire du Fado*), intitule son premier chapitre « Les Origines » (*As Origens*) : il reste lui aussi ancré dans une pensée de l'origine. Mais il se distingue, comme Pinto de Carvalho, par l'abondance des documents qu'il met à contribution de son histoire et sa démarche chronologique. Il commence par citer la définition de « Fado » dans la 4<sup>e</sup> édition du dictionnaire Lacerda, en 1874 : « chanson et danse populaire, très caractéristique et peu décente : ou de Lisbonne, ou de Coimbra »<sup>1544</sup>. Comme dans les chansonniers de Cesar de Neves et Teófilo Braga la chanson urbaine est à la fois identitaire et immorale. Pour Alberto Pimentel, ce n'est pas contradictoire : il consacre de longs développements au tempérament mélancolique du Portugais, dont le fado est la meilleure incarnation. D'un côté, le fado est une chanson populaire, très répandue à Lisbonne, de l'autre, il est la chanson du *fadista*. En effet, Pimentel commence par définir le terme *fadista* comme un mot d'argot (*calão*) désignant une personne de mauvaise vie, « homme ou femme, prostituée ou ruffian », ayant pris en argot « un sens exclusivement péjoratif », et rappelle que *fadista* dérive de *fado*, destin<sup>1545</sup>. À partir de quoi il avance sa propre définition du fado : « *Fado* ou *Fadinho* (et *Faduncho*, moins vulgaire) est la chanson dans laquelle les *fadistas* se lamentent sur leur destin »<sup>1546</sup>. C'est donc par le biais de l'étymologie, en faisant dériver le mot *fado* (au sens de chanson) du mot *fadista*, que Pimentel démontre que le fado est la chanson du *fadista*. Juste après, il définit le *fadista* comme un « type social que les écrivains contemporains observent et décrivent »<sup>1547</sup> et qui englobe « les individus des deux sexes qui vivent dans le même milieu de dépravation et de libertinage »<sup>1548</sup>. Nous voyons comment l'imaginaire de la délinquance de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est reconduit au début du 20<sup>e</sup> siècle. Le fado est une chanson représentative de l'identité lisboète et portugaise, mais en même temps, elle appartient en propre aux hommes et femmes dépravés de la ville. Cette tension est caractéristique des discours tenus entre 1860 à 1905 à propos du fado.

---

<sup>1544</sup> Pimentel : 1904 : 9.

<sup>1545</sup> Comme le mot *lunfardo* à Buenos Aires, à la fois le criminel et son argot.

<sup>1546</sup> Pimentel : 1904 : 43.

<sup>1547</sup> Pimentel : 1904 : 45.

<sup>1548</sup> Pimentel : 1904 : 46.

Alberto Pimentel reprend la mise en récit de Pinto de Carvalho et des écrivains qu'il cite abondamment. Il identifie lui aussi des pratiques aristocratiques de « fado littéraire » :

Mais le *Fado*, malgré la double aristocratisation qu'il a reçue des poètes et des salons, dénonce son origine modeste, l'âme du peuple qui le chante.

C'est dans les rues, les tavernes et les bordels que le fado semble être né, spontanément, comme naissent certaines fleurs dans les marais : la *Pontederia crassula*, par exemple, qui est une belle fleur jaune. En général les paroles des *Fados* justifient l'étymologie, car elles célèbrent les infortunes d'un individu ou d'une classe, mais il y a des cas où les paroles, glosant un sujet allègre ou malicieux, luttent contre l'air plaintif de la guitare<sup>1549</sup>.

Nous reviendrons plus tard sur ses commentaires du style du fado et les représentations de la chanson qu'il met en jeu. Pour l'instant, nous voudrions noter que Pimentel construit la même intrigue, qui part d'une actualité où le fado est adopté par les poètes et les nobles, pour remonter dans le passé et circonscrire ses « origines » dans les bas-fonds. Pimentel utilise la métaphore de la fleur de fange, autrement dit du fado comme exception dans le milieu dont il provient. Comme Machado, Pimentel fige le fado des bas-fonds dans une atemporalité : encore aujourd'hui il « dénonce » son « origine modeste ». Le fado exprime l'« âme » du *fadista* originel.

Dans le second paragraphe cité, Pimentel défend la dérivation étymologique par un raisonnement analogique : le mot *fado* dérive du mot *fadista* de même que le fado provient du *fadista* : mots de sa bouche, récit de ses infortunes – comme pour Pinto de Carvalho, le fado est un témoignage de la vie des marginaux, et un reflet de leur âme. Concernant la confusion entre « populaire » et la « classe » des *fadistas*, la réponse est donnée un peu plus bas :

Le peuple de Lisbonne, limité aux rues et aux tavernes de la ville, et parfois, sinon souvent, aux jardins maraîchers (*hortas*) des faubourgs, trouve dans la guitare, dans le chant du Fado, sa meilleure distraction. Le vin de la taverne peut l'emporter jusqu'à l'ivresse, jusqu'au crime, comme cela arrive souvent ; mais quand il ne va pas si loin, il lui suggère la vague mélancolie d'une vie contrariée par les privations, qui produit dans le peuple ce que [l'écrivain] Camilo Castelo Branco a bien nommé la *sensation nerveuse, la langueur sanglotante des mélancolies (saudades)* de Vimisio<sup>1550</sup>.

---

<sup>1549</sup> « Mas o Fado, apesar da dupla aristocratização que tem recebido dos poetas e das salas, denuncia a sua origem popular, a alma do povo que o canta. E' nas ruas, nas tabernas e nos bordeis que o Fado parece nascer, espontaneamente, como nascem certas flôres nos charcos : a *Pontederia crassula*, por exemplo, que é uma linda flor azul. Em geral a letra dos Fados justifica a etymologia, porque celebra as desgraças de um individuo ou de uma classe, mas ha casos em que a letra, por glosar um assumpto alegre ou malicioso, briga com a toada dolente da guitarra. » Pimentel : 1904 : 24.

<sup>1550</sup> « O povo de Lisboa, limitado ás ruas e ás tabernas da cidade, e, uma vez por outra, quando muito, ás hortas dos arrabaldes, encontra na guitarra, nas cantigas do Fado, a sua melhor distracção. O vinho da taberna pode leval-o até á embriaguez, até ao crime, como não raro acontece ; mas quando não vai tão longe, suggere-lhe a vaga melancolia de uma vida contrariada de privações, produz no povo aquillo a que Camillo Castello Branco

Pimentel établit une frontière perméable entre le monde du crime et les classes populaires (le peuple est « limité aux rues et aux tavernes » et aux faubourgs et le vin peut « l'emporter jusqu'au crime », la frontière est ténue), reprenant à son compte l'armature des discours sur les « classes dangereuses ». Son récit du fado et la conception de la ville et des basses classes qu'il met en jeu appartient au langage des élites de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. De là sans doute aussi la possibilité d'associer le marginal et le national, à travers l'élément médian du peuple<sup>1551</sup>.

### c. Maria Severa, le « mythe fondateur »

Maria Severa, la prostituée de Mouraria, maîtresse du Comte de Vimisio décédée tragiquement en 1846 à seulement 26 ans, incarne la première *fadista* chanteuse de fado dans la mémoire collective. Son histoire est racontée dans de nombreux fados et récits encore aujourd'hui et cristallise tout un pan de l'imaginaire des origines. Étroitement associée au quartier de la Mouraria, le « berceau du fado »<sup>1552</sup>, Maria Severa est à la fois « fille du fado » (fille du destin, de la mauvaise vie) et mère du fado, puisque selon la légende, c'est elle qui lui a donné naissance. Comme le pointe très justement Lila Ellen Gray, Severa cristallise deux figures de la femme, la prostituée perverse et tentatrice et la mère génitrice et sacrée<sup>1553</sup>. Elle constitue en elle-même une métaphore de l'histoire du fado, qu'elle a amené, en couchant avec un comte, des bouges à l'aristocratie. Rui Vieira Nery estime que Maria Severa constitue le « grand mythe fondateur du Fado de Lisbonne »<sup>1554</sup>. Il signale, comme Alberto Pimentel dès 1904, qu'il n'y a quasiment aucune trace de la vie de cette femme qui hante l'imaginaire du fado<sup>1555</sup>. Michael Colvin dans son article sur la genèse du « folklore national » montre qu'à

---

*chamou com feliz propriedade a sensação nervosa, o soluçado requiebro das saudades do Vimioso.* » Pimentel : 1904 : 26-27.

<sup>1551</sup> Qui se résumerait dans le schéma suivant : *marginal --> populaire --> folklore --> chanson nationale.*

<sup>1552</sup> Comme l'indique une statue érigée à l'entrée du quartier quand on vient du centre. Mouraria est l'exemple même du quartier patrimonialisé au nom des origines, conservatoire d'une mémoire du fado, lieu de naissance et de vie des premiers *fadistas*. Lila Ellen Gray parle d'un quartier « fétichisé ». Gray : 2013 : 114. Voir aussi Colvin : (2008).

<sup>1553</sup> « In these remappings of Severa's musical biography, woman as mother-nation and woman as illicit siren intertwine. » Gray : 2013 : 164.

<sup>1554</sup> Nery : 2004 : 64, chapitre « A saga mítica de Maria Severa ».

<sup>1555</sup> Rui Vieira Nery rappelle que son certificat de décès est un des seuls documents directs conservés sur la jeune femme. Il indique que Maria Severa est décédée en 1846, rue du Capelão, à 26 ans. Son registre de baptême situe sa naissance en 1820. Nery rassemble les éléments biographiques qui ont été reconstitués sur la jeune femme : fille d'Anna Gertrudes Severa, prostituée de la Mouraria surnommée « la Barbue » (Barbuda) et de Severo Manoel de Souza. À part cela, rien n'est connu de sa vie, et les informations qui la concernent « proviennent

travers ses représentations successives Maria Severa est une figure polysémique qu'on pourrait appeler « ubiquiste ». Elle incarne la *fadista* type, la jeune prostituée rebelle ; elle est aussi et surtout l'icône de la chanteuse de fado, au point de devenir, d'après Colvin, une allégorie du fado lui-même – on pourrait préciser, l'icône du fado des bas-fonds, du fado des origines ; enfin, elle est une figure emblématique de la nation portugaise et du folklore national<sup>1556</sup>.

La légende de Maria Severa a été fabriquée à partir de la chanson sur Severa, reproduite par Teófilo Braga dans son chansonnier de 1867, dans sa « version de Coimbra », et attribuée au poète Sousa de Casacão<sup>1557</sup>. Comme nous le verrons, il s'agit d'une chanson écrite et savante, de facture populaire<sup>1558</sup>. Les écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont consacré cette chanson mélancolique en premier fado, et l'ont abondamment commentée, citée et exploitée dans leurs romans et chroniques. Rappelons que Braga lui-même assimilait cette chanson et quelques autres chansons de marginaux aux « taudis et aux lupanars », donnant une chanson décente et littéraire assortie d'un imaginaire des lupanars autrement dit tous les ingrédients nécessaires à l'élaboration de la légende de Severa en première *fadista*. Il importe donc de noter que la légende a été fixée dans le dernier tiers du siècle, à titre posthume et dans des récits littéraires rétrospectifs. Severa et sa chanson personnifient les origines du fado telles que les imaginent les hommes de lettres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, conjointement à son institution en folklore urbain et chanson nationale autrement dit en chanson représentative du peuple portugais. La légende des bas-fonds est le revers des discours de légitimation du fado. Comme l'a très bien formulé Christian Marcadet au sujet des chansons urbaines nées dans les marges, « la référence aux origines légendaires est un des piliers de la légitimation des genres populaires chantés ». Ces mythes « s'articule[ent] avec les autres mythes nationaux et [sont]

---

d'une tradition orale posthume augmentée par de multiples épisodes dont la véracité est douteuse ». Nery : 2004 : 64-65.

<sup>1556</sup> D'après M. Colvin, c'est la pièce de théâtre *A Severa* de Julio Dantas qui a érigé Maria Severa en symbole national : « La [pièce] *A Severa* de Dantas a toutefois modifié l'image que la culture populaire portugaise du 20<sup>e</sup> siècle se faisait de la *fadista* de la Mouraria du XIX<sup>e</sup> siècle, en reconnaissant Maria Severa comme l'emblème de la Mouraria et du Portugal, et établissant ainsi une relation bienveillante entre la Nation et le quartier dégradé de Lisbonne. » (« *Dantas' A Severa, however, has altered 20<sup>th</sup> century Portuguese popular culture's image of the 19<sup>th</sup> century Mouraria fadista, by identifying Maria Severa as an emblem of both the Mouraria and Portugal, and thus cultivating a sympathetic relationship between the Nation and the degraded quarter of Lisbon.* ») Michael Colvin, « Sousa do Casacão's "Fado da Severa" and Júlio Dantas's *A Severa*: The Genesis of National Folklore in the Death of a Mouraria *Fadista* », dans Michael Colvin, *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*, Cranbury : Associated University Press, 2008.

<sup>1557</sup> Voir Colvin : 2008 sur les débats et incertitudes concernant l'invention de la chanson « O Fado da Severa ».

<sup>1558</sup> Voir chapitre 5, p. 483 et 515.



périodiquement réactualisé[s] en fonction d'une configuration politique nouvelle»<sup>1559</sup>. On pourrait ajouter que la légende des bas-fonds est une condition de la tradition et qu'elle est garante du « sentiment de continuité » procuré par le patrimoine chanté<sup>1560</sup>. Or cette inscription a été initiée par les écrivains et érudits de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le *Fado de Severa*, fictivement daté de 1848, a été un point d'ancrage important de la mise en récit du fado dans les bas-fonds de Lisbonne de 1840, né de la bouche d'une prostituée<sup>1561</sup>. D'après Michael Colvin, la chanson a servi de matière à l'élaboration de l'histoire du genre :

À partir du moment où Teófilo Braga a catalogué dans son *Cancioneiro Popular* (1867) le « Fado de Severa » (1848), éloge de Maria Severa écrit par Sousa de Casação, la légende de la prostituée a cristallisé l'interprétation de l'histoire du fado dans le fado lui-même<sup>1562</sup>.

L'histoire de Severa – et du fado – a été racontée par les écrivains à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils ont construit une biographie fictionnelle de la prostituée, prolongée ensuite par le roman de Julio Dantas, *A Severa*, paru en 1901, adapté au théâtre dans une *revista* (pièce musicale) du même nom (1909), puis au cinéma durant *l'Estado Novo* dans le premier film sonore portugais (1931), dont la chanson vedette, *O Novo Fado da Severa (Rua do Capelão)* a été abondamment diffusée à la radio. Selon Colvin, la figure de Severa et le quartier de la Mouraria tels que les a représentés Dantas sont devenus la Severa et la Mouraria nationales<sup>1563</sup>.

L'écrivain Luís Augusto Palmeirim publie un texte sur la jeune femme dans son ouvrage *Os Excêntricos do meu tempo* (1891), consacré, comme il l'indique en préface, à la mémoire des hommes et femmes extraordinaires du pays mais qui ne sont pas entrés dans la grande histoire, et n'ont pas de leur vivant connu la gloire qu'ils méritaient en tant

---

<sup>1559</sup> Marcadet : 2006. Parmi les mythes des origines, il cite justement en exemple le couple archétypal de la prostituée Maria Severa et du Comte de Vimísio, dont Amália Rodrigues est d'après lui le prolongement au xxe siècle.

<sup>1560</sup> Comme le note Gray, les chanteuses actuelles revendiquent cet héritage des bas-fonds et s'inscrivent dans la filiation de Maria Severa, filiation qu'elles « performant » sur scène en faisant appel à des postures et des symboles. Voir Gray : 2013 : 270 (note 6).

<sup>1561</sup> Dans son roman de 1849 *Padre Rabecão* évoque une chanson immorale, entendue d'un « orgue » ou « organe prostitué », première assimilation du fado aux lupanars, dont l'ambivalence, rétrospectivement, prend un sens nouveau avec la sexualisation de la femme-mythe-génitrice à la fin du siècle. Toute la littérature sur la prostitution sera relue à partir de ce paradigme, confortant l'illusion rétrospective de trouver dans les descriptions de la chanson perverse et de la débauche les premières traces du fado.

<sup>1562</sup> « *Since Teófilo Braga catalogued Sousa do Casação's eulogy to Maria Severa, "O Fado da Severa" (1848), in the Cancioneiro Popular (1867), the prostitute's legend has problematized the fado's interpretation of its own history.* » Colvin : 2005 : 1.

<sup>1563</sup> *ibid.* Sur la patrimonialisation du quartier de la Mouraria, voir Patrix : 2014.

qu'individus hors du commun. L'écrivain répare l'oubli en célébrant ces « excentriques », qui ont en commun d'avoir mené une vie marginale, hors des « prescriptions que la société impose comme norme à ceux qui vivent et meurent sans même qu'ils s'en rendent compte ». « Les humbles, les ignorés, qui égaient quelques instants le cours parfois ennuyeux de la vie, méritent quelques lignes de commémoration »<sup>1564</sup>. Le chapitre XXXVI, consacré à Severa, a servi de source aux récits biographiques sur la jeune femme, mentionné notamment par Alberto Pimentel. Ce texte raconte la rencontre du romancier-narrateur avec la jeune femme<sup>1565</sup>. Le récit est construit à partir d'éléments des paroles de la chanson de Severa et en plaquant sur le personnage les lieux communs de la figure type de la femme de mauvaise vie. Nous verrons que si Palmeirim prétend écrire l'histoire des oubliés de l'Histoire et donner voix aux marginaux, son texte sur Severa est un assemblage de lieux communs sur la prostitution et de paroles de chansons postérieures au moyen desquels il fabrique un portrait stéréotypé de la *fadista* rebelle et dévoyée.

#### « LA SEVERA »

Je l'ai également connue.

Je ne la vis et ne lui parlai qu'une seule fois, mais ce fut assez pour ne plus jamais oublier cette fine jeune fille, qui avait du feu dans les yeux, une voix plaintive et sonore, et, en dépit de ces charmes, des manières brusques et saccadées, qui incitaient ses interlocuteurs à se mettre hors de portée d'un éventuel revers de fortune.

Severa jouit de son vivant de la plus grande popularité, gloire de bordel, il est vrai, mais son nom, connu de tous, sa voix enviée de ses compagnes, et son argot, original et pittoresque, lui procurèrent une célébrité restée jusqu'à récemment vivante dans la tradition orale. Puis elle obtint la consécration du livre dans le *fado* où sa mort est déplorée, et que Theophilo Braga a recueillie dans la section destinée à perpétuer par l'imprimé les *Fados et chansons des rues* de son *Chansonnier Populaire*<sup>1566</sup>.

Comme nous le voyons, Palmeirim projette dans la période où il situe son récit – du vivant de Severa, soit vers 1840, soit un-demi siècle plus tôt – des éléments qui appartiennent en fait à l'époque où il écrit (1891) : célébrité de la jeune femme, fascination pour ses talents. La « tradition orale » ne ferait que répéter une histoire déjà figée de son vivant – alors que la tradition orale sur Severa est tributaire de la tradition écrite, dans une circulation entre chanson, légende populaire et littérature. « Puis elle obtint la consécration du livre » : Palmeirim instaure une successivité entre l'oral et le vivant d'un côté, et l'écrit et la reconnaissance par les lettrés de l'autre, qui survient, symboliquement, au moment de la mort

---

<sup>1564</sup> Luís Augusto Palmeirim, *Os Excêntricos do meu tempo*, Lisboa : Imprensa Nacional, 1891, préface p. 2-3.

<sup>1565</sup> Écrit en 1891 au sujet d'une rencontre située quand Severa a 20 ans, soit en 1840.

<sup>1566</sup> Palmeirim : 1891 : 285-292. Voir le texte original et la traduction entière cités en annexe n°12.

de la femme. Il contribue en cela à la mise en récit du fado, de l'oral à l'écrit, du bordel au livre, du brutal (« manières brusques ») ou « brut », au mélancolique (sa mort est « déplorée »).

L'orgueil de se considérer comme la première de sa catégorie, d'entendre son nom célébré sur toutes les banzas, ses amours sifflotés dans tous les fados, du [fado] rigoureux, qui n'accepte pas de variations, au plus artistique, où la voix s'endort et s'éveille en plaintes languissantes, la rendirent sourde à la voix de la conscience. Severa n'était pas faite pour les mièvreries, ni pour les pleurnicheries. Forte et résolue comme certaines de ces commères dont sont emplies nos chroniques, les cheveux lâchés, et la classique cigarette au coin de la bouche, elle ne prétendait pas être aimée pour ses qualités féminines, mais se complaisait à subjuguier ses admirateurs par la suavité de sa voix de mezzo soprano, par l'aisance cocasse de sa danse voluptueuse, et, par-dessus tout, par l'irascibilité de son caractère, autant que par la force de son poignet, arrondi comme celui d'une femme, mais dur comme celui d'un athlète.

Le portrait de la *fadista* en fait un prototype de la prostituée des bas-fonds en reprenant des motifs topiques de la littérature prostitutionnelle, tant au niveau moral (sans conscience morale, effrontée) que dans la description physique extrêmement codifiée (« cheveux lâchés », « cigarette », « suavité » de la voix, volupté manifestée dans la danse, « irascibilité »)<sup>1567</sup>. Palmeirim, en reprenant la formule figée de la « classique cigarette au coin de la bouche »<sup>1568</sup> institue la *fadista* en double féminin du voyou-*fadista*, mi-femme mi-homme, féminine et masculine à la fois. Il lui attribue des caractéristiques typiquement masculines, comme les qualificatifs « forte et résolue » qui renvoient au cliché du criminel vigoureux et effronté, et que symbolise aussi l'image de son poignet, « arrondi comme celui d'une femme » – le poignet est symbole de délicatesse et de féminité – mais « dur comme celui d'un athlète », allusion à sa pratique sexuelle perverse qui identifie là encore la prostitution à une forme de virilité<sup>1569</sup>. En faisant référence au genre du fait divers (« forte et résolue comme certaines de ces commères dont sont emplies nos chroniques ») et à la « classique cigarette », le texte inscrit son portrait de Severa dans une relation à d'autres textes, en référence à un type littéraire, entre réalisme et distance ironique.

J'avoue n'avoir jamais apprécié les femmes qui ne soient pas exclusivement femmes, timides, tirant toute leur force de leur fragilité propre.

Je dois aussi admettre que je n'ai jamais été séduit par le fado orgiaque, chanté ivrement et

---

<sup>1567</sup> Voir chap. 3 p. 233-241.

<sup>1568</sup> Voir la « cigarette suspendue au coin de sa bouche collante » de Ramalho Ortigão, *supra*.

<sup>1569</sup> Il ajoute d'ailleurs un peu plus bas : « Malgré le sentimentalisme de cette élégie, moi qui connus la Severa (que ses admirateurs posthumes me pardonnent) je ne pus partager l'enthousiasme général pour une femme à qui manquent deux des principaux attributs féminins – la modestie et la timidité. » Palmeirim : 1891 : 285-292. Voir le texte original cité en annexe.

brutalement "battu"<sup>1570</sup>, qui a d'ordinaire pour complément la police correctionnelle. Mais j'entends de loin les sons d'une guitare jouée avec sentiment, et me laisse volontiers choir de ces sons au monde des songes, reconnaissant envers le souffle qui me les amène et qui m'arrache quelques instants à l'aridité de la vie positive. La Severa, la première et unique fois que je la vis, me fit l'effet d'une duelliste fanfaronne, qui provoque et offense les autres, comptant avec la dextérité acquise au jeu des armes.

Un jour un ami, grand amateur de toutes les manifestations du caractère national, me dit :  
— "Vous devez m'accompagner chez Severa et l'observer, car elle a la langue bien affilée, et si vous la poussez, vous entendrez les pires choses jamais entendues"<sup>1571</sup>. Cette prévention aiguillonna ma vanité de jeune homme, et je me résolus à connaître de près la grande célébrité du Bairro Alto, que mentionnaient parfois les nouvelles des journaux, racontant ses sorties imprudentes, sans ménager les éloges dus à ses dons de *fadista*, et qu'on le dise une fois pour toutes, ces derniers étaient le seul titre glorieux qui la faisait citer par tout le monde.

Palmeirim s'approprie, pour parler du fado tel que le chantait Severa, l'imaginaire du fado des bas-fonds qui lui est contemporain. Le chant est immoral et obscène, liée à l'« orgie », l'ivresse et la brutalité. Palmeirim en fait lui aussi un élément intégrant de la débauche et du crime, notamment par la métaphore filée de l'arme et du combat est appliquée au fado (« brutalement battu »), à l'usage du couteau (« dextérité ») et au langage (« duelliste fanfaronne », qui « provoque et offense », ayant la « langue bien affilée »). Nous voyons bien que le monde des bas-fonds est structurant au moment même de ses premières théorisations par les folkloristes et représentations par les écrivains, et que ce discours est concomitant de sa diffusion dans la culture urbaine elle-même concomitante de sa légitimation en tant que genre national. Le fado est simultanément orgiaque et national, ce que montre parfaitement le fait de le présenter dans la même phrase comme une « manifestations du caractère national » et une chanson indécente et licencieuse (« pires choses »). Palmeirim, comme Machado, oppose le fado aviné des tavernes à la chanson lyrique, jouée « avec sentiment », conçue comme un « souffle » invitant à la rêverie.

Quand j'entrai dans la maison de Severa, modeste chambre du type vulgaire qu'habitent les malheureuses ses congénères, elle était en train de fumer, avachie dans un canapé de paille, avec des bottes raccommodées au fil de soie rouge, un foulard de soie dru sur la tête, et les manches de la robe retroussées jusqu'au coude. C'était une femme brune, maigre, nerveuse, et remarquable pour ses magnifiques yeux péninsulaires. Au-dessus d'une table à jouer se trouvait une guitare, compagne inséparable de ses triomphes ; et suspendue au mur (sacrilège vulgaire dans les maisons de cet ordre) une affreuse gravure, représentant la Passion de Notre Seigneur Jésus ! [...] <sup>1572</sup>

---

<sup>1570</sup> *Batido*, c'est-à-dire interprété avec le corps, par la danse où en marquant la mesure avec le pied. Nous traduisons par « battre » (dans le vocabulaire de la danse on « bat » un pas, c'est-à-dire qu'on marque la mesure).

<sup>1571</sup> « *vae ouvrir o que Mafoma nunca disse do toucinho* », littéralement, « ce que Mahomet ne dirait même pas du porc », expression portugaise qui signifie dire ce qu'il y a de pire à propos de quelqu'un ou de quelque chose.

<sup>1572</sup> Dans le passage coupé, le narrateur raconte s'être fait injurier par Severa et lui avoir répondu aussi sec. Son ami et la jeune femme parlent ensuite des *touradas* et en particulier des exploits du Comte de Vimisio.

Ici encore, la description de la chambre et de la posture de la *fadista* est une vignette, reprenant trait pour trait le canevas fixé par Santos Cruz.

La Severa, artiste d'un autre genre mais tout aussi inégalée et sans rivale dans le sien, fut prise d'une grande passion pour le comte de Vimisio, et de leur fréquentation suivie naquit un attrait réciproque, lui pour les indolences et mélancolies du fado, elle pour la grâce équestre, en particulier celles de l'école de Marialva à laquelle appartenait le comte de Vimisio. La nouvelle de la mort de Severa eut un écho douloureux, parmi tous ceux qui jouaient et dansaient le fado, laissant une profonde impression dans l'âme du gentilhomme qu'elle avait célébré à la *banza* par ses improvisations. Theophilo Braga, conservateur consciencieux de nos poésies populaires, ne pouvait écarter de ses recherches les fados nationaux, qui sont la plus authentique expression du mode de vie de notre peuple. Dans son *Chansonnier Populaire* on trouve en effet entre autres fados celui de Severa, dans la version de Coimbra, qui ne diffère pas ou peu de celui de Lisbonne, où il est né, et se diffusa vite. Les poèmes épiques sont écrits pour célébrer les héros ; les fados pour archiver les joies et les peines du peuple<sup>1573</sup>.

Dans ce passage Palmeirim utilise la chanson comme source et la paraphrase. En effet, la tristesse du Comte de Vimisio à la mort de Severa est le sujet du fameux « Fado de Severa » publié par T. Braga. Puis il présente le fado comme « l'archive » des sentiments du peuple, son « authentique expression ». C'est là sans doute ce qui a induit la critique ultérieure en erreur : à partir de cette assertion, elle a fait du « Fado de Severa » non un modèle de composition dont les motifs sont repris par le romancier, réaffirmant les emprunts mutuels entre chanson et littérature, et habilement intégrée au récit pour produire un effet de réel, mais une « vraie » chanson des bas-fonds de 1840<sup>1574</sup>. De même, P. de Carvalho et A. Pimentel ont initié toute une tradition critique consistant à utiliser des textes comme celui de Palmeirim, non comme le lieu même où s'élabore la mise en récit du fado, mais comme un document sur des pratiques antérieures<sup>1575</sup>. Là où Palmeirim invente – et même, conformément à une conception du travail de l'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle, pastiche – ou, pour le dire autrement,

---

<sup>1573</sup> Palmeirim : 1891 : 285-292. Voir le texte original et la traduction entière cités en annexe n°12.

<sup>1574</sup> Michael Colvin donne un exemple similaire. Dans la pièce de Julio Dantas (1901), la scène de la mort de Severa est accompagnée par un chœur de *fadistas* chantant le *Fado da Severa* publié par Braga. Ce dispositif scénique semble avoir contribué à lier le destin de Severa au fado, mais aussi à renforcer l'idée que le « Fado de Severa » aurait été chanté au moment de la mort de Severa, en 1846, et aurait donc été un des premiers fados chantant le « triste sort » d'une prostituée. À partir de cette scène, des variations de la chanson de Severa seront composées, superposant la douleur des *fadistas* à celle de la Nation. Pinto de Carvalho en présente un exemple qu'il dit avoir transcrit de la tradition orale, et qui en effet convoque la Nation toute entière : « Chorem, chorem os fadistas / E chore toda a nação! / Morreu a Severa, a flor / Da Rua do Capelão! ». « Pleurez, pleurez *fadistas* / Et pleure nation toute entière / La Severa est morte, cette fleur / De la Rue du Capelão ! » Carvalho : 2003 : 104. Pimentel et Pinto de Carvalho dédient chacun une étude à la « légende » de Maria Severa et du Comte de Vimisio. Voir par exemple Carvalho : 2003 : 61. Notons que dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, chez Palmeirim mais aussi dans le théâtre de Revista, le fado est articulé à la question de la nation. Voir notre exemple au chap. 2. Certainement les productions du XX<sup>e</sup> siècle grossissent le trait. La pièce de 1909 met en scène la mort de la *fadista*, occasion d'une réplique du Comte de Marialva qui tend une guitare à l'héroïne mourante : « C'est le destin du Portugal que de mourir enlacé au fado ! » (« *E destino de Portugal morrer abraçado ao fado !* ») La chanson de Casação est appliquée littéralement. Voir Colvin : 2008.

<sup>1575</sup> Nous y reviendrons au chapitre 5.

raconte une histoire, la critique du xxe siècle a vu un témoignage. Le système établi par Palmeirim est opératoire : il a participé à construire la légende des bas-fonds. Loin de prouver, il produit la légende, associant au récit rétrospectif des citations de paroles recontextualisées dans une « fiction vraisemblable ». Un poème chanté recueilli en 1868 à Coimbra devient ainsi une chanson improvisée dans les bas-fonds de Lisbonne en 1846. L'écrivain projette dans le passé, en l'occurrence en 1846, une réalité qui lui est contemporaine – celle de la diffusion du fado et de sa reconnaissance comme chanson nationale – et un imaginaire qui lui est contemporain, celui de l'assimilation du fado au milieu des *fadistas*<sup>1576</sup>.

Eça de Queirós mentionne lui aussi Maria Severa dans ses romans *Os Maias* (1888) et *A Ilustre Casa dos Ramires* (1894) avec une empathie mêlée à de la répulsion. La fable de sa mort précoce, à 26 ans, abandonnée par Vimisio (résumée notamment par Pimentel en 1904) n'y est certainement pas pour rien : elle a imposé Severa en avatar portugais de la prostituée victime de la Fatalité, aimée puis abandonnée par un comte, et morte très jeune, comme le personnage de Marguerite Gautier, héroïne de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas<sup>1577</sup>. La figure de Maria Severa a également fait l'objet d'une iconographie importante où elle est toujours représentée avec une guitare en train de chanter, soit dans une ruelle des vieux quartiers, soit dans un galetas sombre et enfumé, et souvent, d'ailleurs, dans la posture décrite par Palmeirim<sup>1578</sup>. Pour finir, Rui Vieira Nery défend que,

dans ce cas précis, en dernière analyse, la véracité historique des récits historiques et de leurs supposés supports matériels importent peu : la croissance du mythe est, en fin de compte, une simple dimension emblématique supplémentaire au sein de l'extension de la réalité socio-culturelle du Fado, et pour laquelle la figure légendaire de Maria Severa agira comme un puissant élément fédérateur<sup>1579</sup>.

---

<sup>1576</sup> Rappelons que le fado est absent des représentations de *fadistas* en 1840.

<sup>1577</sup> Ce roman publié en 1848 et transposé au théâtre et à l'opéra a fortement marqué les intellectuels portugais de cette époque et a fait figure de référence.

<sup>1578</sup> Voir chez Nery (2005) les nombreuses reproductions d'images de Severa, des boîtes d'allumettes aux partitions aux œuvres de grands peintres comme Malhoa, où Severa est systématiquement représentée en chanteuse de fado, guitare portugaise à la main.

<sup>1579</sup> « *No caso vertente pouco importa, no entanto, em última análise, a veracidade histórica dos relatos históricos e dos seus supostos suportes materiais: o crescimento do mito é, afinal de contas, uma simples dimensão icónica adicional do próprio alargamento da realidade socio-cultural em que entretanto se vai convertendo o Fado e para a qual a figura lendária de Maria Severa funcionará como um poderoso elemento agregador.* » Nery : 2004 : 71.

Nous rejoignons Nery sur la question de l'efficacité de ce récit fédérateur. La figure de Severa concentre une forte charge affective et identitaire, et cela très certainement dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le problème est que Nery maintient la dichotomie réalité/représentation. En effet, comme nous l'avons vu, il reprend la chronologie bas-fonds/élargissement et répression/canonisation. De ce fait, quand il assure que la véracité de la légende de Severa importe peu, c'est à l'aune d'une conception de la représentation comme imitation plus ou moins fidèle de la réalité. Nous pourrions même aller plus loin et supposer qu'il évacue la question de la véracité pour échapper à une mise en doute du modèle. Ce que nous essayons de montrer, c'est que ces catégories ne restituent pas des étapes distinctes, mais fonctionnent ensemble au sein d'un discours apparu au moment de la propagation et de la stabilisation du fado dans la société.

Ajoutons que la figure de Maria Severa constitue par ailleurs un tournant dans le discours commun sur la prostitution. Nous avons observé qu'entre 1840 et 1860, un modèle de représentation unique et univoque de la *fadista* domine, hérité du positivisme et du naturalisme : celui d'une femme vicieuse, obscène, à la voix avinée et rauque. Avec Maria Severa, à partir des années 1860-1870, ce stéréotype persiste, mais les écrivains récupèrent également la figure romantique de la fille innocente au triste sort, victime d'un sort funeste et d'une condition sociale impitoyable (Maria Severa est fille de prostituée et a grandi dans la misère, l'entrée dans la prostitution est une nécessité et une malédiction), à la voix majestueuse et séduisante. Cela donne un type hybride. Le fado dans la bouche de Maria Severa n'est pas seulement une chanson dégénérée, c'est aussi une chanson émouvante voire bouleversante.

### **3. Le fado, rengaine des *fadistas* dans la poésie des bas-fonds**

Le système de représentation des bas-fonds est renouvelé et densifié entre 1860 et 1900, et mis en oeuvre dans la littérature et dans la presse, comme nous l'avons vu, mais aussi dans tout un ensemble de pratiques culturelles de l'époque, comme le théâtre, la poésie et la chanson. Le fado devient un attribut du *fadista* dans l'imaginaire urbain. Il cristallise les discours sur la débauche des classes populaires et des criminels. Ses espaces naturels sont le bordel et le café malfamé, les *casas de fado*, où les nobles encanaillés se joignent aux voyous

et aux prostituées. Les bas-fonds et le fado fusionnent dans ce qui ne fait plus qu'un, le « monde du *fado* ». Le fado devient même un élément emblématique des *fadistas*, arme du crime, au même titre que le poignard, l'argot et la guitare (*banza*). Au moment où le fado est stabilisé en tant que genre – à partir de 1860 le mot « fado » désigne d'abord la chanson dans les usages, et c'est le sens de « destin » qui devient rare – et suscite l'engouement de la population citadine, érigé par les folkloristes en pratique représentative de la vie populaire urbaine, les bas-fonds envahissent l'imaginaire urbain, et le fado devient un des symboles de la capitale terrifiante, captivante et mystérieuse. En outre, dans les récits fin-de-siècle dont l'histoire se déroule en 1840, comme le roman *Eusébio Macário* de C. Castelo Branco, les *fadistas* chantent déjà des fados. Nous allons voir que les canevas de la littérature et de la description sociale sont mis en œuvre dans la poésie et la chanson. Comme à Buenos Aires, des poèmes thématissant le crime et la prostitution, des poésies grivoises et des poèmes en argot paraissent à Lisbonne dans les recueils, les revues et les journaux. Nous avons déjà évoqué le long poème narratif anonyme *Queixumes das Pequenas* où le poète raconte sa rencontre avec des prostituées dans une *casa de fado* – un bordel – de Madragoa en 1833. Les motifs et les figures du roman, du feuilleton et de la chronique de mœurs sont repris dans la « poésie de la pègre » lisboète. Le stéréotype du *fadista* chanteur de fado et le récit des origines plébéiennes fixé par les érudits et les romanciers est réapproprié dans la poésie. Une poétique des bas-fonds est définie, circulant, ici aussi, entre poésie orale et poésie écrite.

### **a. Le fado, l'argot et la « bohème »**

Entre 1860 et 1900, les « experts du crime » continuent de livrer des études sur le crime et la prostitution<sup>1580</sup>. Dorénavant, quand il s'agit de qualifier le chant, la danse et la musique des « classes dangereuses », ces criminels, proxénètes et filles vénales qui sont toujours au centre des préoccupations des savants, c'est la principale chanson populaire, le fado, qui est nommée.

Un autre type d'études apparaît également : les études sur l'argot (*calão*), le langage de la pègre. Adolfo Coelho inclut notamment un lexique d'argot dans son étude consacrée aux « bohémiens » du Portugal en 1892<sup>1581</sup>. Il définit l'argot (*o calão*) au début de la seconde partie :

---

<sup>1580</sup> Voir la note ci-dessus au sujet des héritiers du modèle posé par le médecin Santos-Cruz en 1841.

<sup>1581</sup> Adolfo Coelho, *Os Ciganos de Portugal, Com um estudo sobre o calão*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1892. L'étude de ce philologue portugais porte sur ceux qu'on appelait à l'époque les « bohémiens », et en particulier



*Calão, gira, gíria* ou *geringonça* sont les termes par lesquels on désigne en portugais le vocabulaire spécial des criminels professionnels, fadistas, contrebandiers, gamins et autres gens de mœurs douteuses, lesquels par ce moyen cherchent à n'être pas compris par le reste de la société<sup>1582</sup>.

Des lexiques d'argot des *fadistas* sont publiés dans les journaux dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à Porto et Lisbonne en particulier, à chaque fois enrichis les uns par rapport aux autres<sup>1583</sup>. Le journaliste Alberto Bessa (1861-1938) publie en 1901 l'un des premiers dictionnaires d'argot, *A Gíria Portuguesa*<sup>1584</sup>. L'auteur l'introduit comme l'argot des criminels de la Mouraria, du Bairro Alto et de l'Alfama<sup>1585</sup>, précisément les « foyers dangereux » de la ville (l'expression est de Pinto de Carvalho en 1903). Alberto Bessa définit le *fadista* comme un individu « bagarreur, oisif et agressif » (*brigão, vadio, desordeiro*) et la *fadista* comme une « prostituée »<sup>1586</sup>. Quand au mot « fado », il le définit à la fois au sens de « destin », « infortune », selon l'acception ancienne du terme ; au sens de « prostitution », vie de débauche, comme il est d'usage depuis 1830 (« le *fado* désigne la prostitution de la femme ou le vagabondage de l'homme ») ; et au sens de musique et de chanson. Il affirme alors que

---

sur ceux de la région de l'Alentejo au Portugal, et leur « dialecte ». La seconde partie comporte une étude de l'argot (*calão*) portugais. L'originalité de cette étude est qu'elle s'inscrit dans un projet de connaissance ethnographique et philologique, et non dans le cadre d'une étude policière ou criminologique typique des sciences du crime de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le sont d'autres études d'argot mentionnées dans cette thèse. Elle en reprend néanmoins le vocabulaire et les catégories. Voir la préface de l'auteur p. 4-5.

<sup>1582</sup> « *Calão, gira, gíria* ou *geringonça* são os termos com que em português se designa o vocabulário especial dos criminosos de profissão, fadistas, contrabandistas, garotos e outra gente de hábitos duvidosos, que por aquela meio buscavam não ser entendidos da sociedade geral. » Il ajoute que c'est le nom donné aussi aux technocrates propres à différents corps de métier. Coelho : 1892 : 55. Après avoir cité diverses études de référence, il nomme deux romans fondateurs, dont la traduction en Portugais des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue entre 1843 et 1846. Coelho : 1892 : 63. Les mots d'argot du roman ont été traduits par le traducteur puis fixés dans les lexiques d'argot de l'époque, et sont ensuite entrés dans les usages, et ont été repris dans les romans et *Mystères* postérieurs sur la pègre de Lisbonne, d'après Coelho. Puis ce sont les études et listes d'argot successives qui ont puisé dans les romans. *Ibid.*

<sup>1583</sup> Voir Coelho : 1892 : 63-64. Coelho en relève les erreurs et inexactitudes, notamment la confusion entre langage populaire et argot. Coelho admet ensuite que l'argot qui apparaît dans ces listes est généralisé dans le peuple et en littérature – sans pour autant reconnaître qu'il s'agit d'un argot essentiellement littéraire. Coelho : 1892 : 68. Enfin, il cite les sources de son propre lexique : les études et listes antérieures ; le roman *Eduardo ou os Mistérios do Limoeiro* de Padre Rabecão, mentionné plusieurs fois ici, qui a lui-même puisé dans la traduction des termes des *Mystères de Paris*, autrement dit un argot littéraire ; et quelques mots glanés lors de ses promenades dans les rues de Lisbonne et de Porto – donc du parler populaire lisboète plutôt qu'un jargon criminel. *Ibid.* Sur la distinction, voir Oscar Conde : 2008. Il cite également Queirós à plusieurs reprises au sein de son lexique. Il ajoute une liste dédiée en particulier à l'argot des bandits (p. 85). Il cite le *mote* d'un poème en argot intitulé *Na Vida*, et il est intéressant de noter qu'il le compare à un poème argotique espagnol construit exactement sur le même modèle, tiré de l'étude de l'Espagnol Juan Hidlago. Coelho ne dit pas d'où provient ce poème « fado ». Toutes les autres références citées en exemple sont littéraires. Voir Coelho : 1892 : 89.

<sup>1584</sup> Alberto Bessa, *A Gíria Portuguesa, esboço de um dicionário de "Calão"*, Com um prefácio do Dr. Theophilo Braga, Lisboa : Livraria Central Gomes de Carvalho, 1901.

<sup>1585</sup> Voir Machado Pais : 1985 : 45.

<sup>1586</sup> Bessa : 1901, cité dans Machado Pais : 1985 : 45.

« le *fadinho* est la chanson et la danse spéciale et de prédilection des prostituées, vagabonds, noceurs et bohèmes »<sup>1587</sup>. Outre l'assimilation du fado à la mauvaise vie, qui tranche par rapport aux discours de 1840-1860 vus dans le chapitre précédent, Bessa inclut une nouvelle catégorie, les « bohèmes », dans cette classes d'individus. Or Machado, dans *Lisboa na rua* (1874), assimile lui aussi les « nobles et les dandys » qui s'encanaillent dans les lupanars au monde du fado, comme nous l'avons noté. Ce « monde bohème » qui vient se superposer au monde des bas-fonds est uni par des caractéristiques communes, dont le fado. S'appuyant sur cette affirmation de Bessa, J. Machado Pais assure dans son ouvrage de 1983 que « le fado peut être considéré comme le fils de la prostitution et des tavernes »<sup>1588</sup>. Il reprend à son compte le stéréotype du bordel géniteur du fado, caractéristique de l'imaginaire fin-de-siècle.

## **b. Poésie grivoise et éloge de la prostitution**

Les deux principaux recueils poétiques conservés consacrés aux *fadistas* pendant la période qui nous intéresse sont le *Cancioneiro do Bairro Alto* (1864) d'un auteur anonyme, et *Lisboa Negra* (1893) du poète, romancier et journaliste Delfim Guimarães (1872-1933). Les deux sont cités par José Machado Pais dans ses études sur la prostitution à Lisbonne au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1589</sup>. D'autres recueils paraissent plus tard : *Bairro Alto* du poète et parolier de fado Avelino de Sousa (publié en 1944), *Severa* de Julio de Sousa e Costa (publié en 1936), *Os Amores da Severa*, *Fados Brejeiros (Fados Polissons)* et *Fados para rir (Fados pour rire)* de Júlio Guimarães (publiés autour de 1934)<sup>1590</sup> sans parler des nombreux poèmes de fado publiés dans les revues dédiées à la poésie du fado à partir de 1910-1920.

Le *Cancioneiro do Bairro Alto* n'est pas, contrairement à ce que peut faire croire son titre, un recueil de chansons et de poèmes collectés dans le quartier de Lisbonne par un

---

<sup>1587</sup> O *fadinho* é a « *canção e dança especial e predilecta de meretrizes, vadios, estroinas e boémios* ». Bessa : 1901 cité par Pais : 1985 : 45. Le fado (dont *fadinho* est un diminutif passé dans le langage courant) est uniquement chanté à Lisbonne en 1901, signe qu'il s'agit là d'un cliché. Néanmoins le fado est joué dans des contextes festifs où la danse est très présente, et des danses ont certainement pu être effectuées sur de la musique fado. Par exemple dans l'article de *O Século* de 1901 cité par Alberto Sardinha et reproduit plus haut, le journaliste associe les « joutes de fado » aux danses populaires dans une description des festivités de la Saint Antonio où musique, danse et chants paraissent inséparables. Sardinha ajoute une illustration du bal datant de 1904 où des danses de couple folkloriques sont accompagnées à la guitare portugaise, autre source possible de confusion à une date où la guitare portugaise est considérée comme l'instrument privilégié du fado. Voir chap. 2.

<sup>1588</sup> Pais : 1983 : 940.

<sup>1589</sup> Pais : 1983 et Pais : 1985, op. cités.

<sup>1590</sup> Cités par Pais : 1983.

folkloriste, mais un recueil écrit par un poète érudit, qui joue avec les codes et les genres. Comme l'indique son sous-titre, *Recueil de poésies cocasses écrites par un noceur et offertes à certaines filles qui font certaines choses*<sup>1591</sup>, c'est un recueil de poèmes comiques et grivois. Il est dédié aux prostituées de Lisbonne et la plupart des poèmes leur sont adressés. Elles sont désignées comme les « muses » du poète, notamment dans la « Dédicace » du recueil.

#### DEDICATORIA

- 1 Inspirado das musas galhofeiras,  
 Juntei aqui poeticos adornos  
 Para agradecer ás putas\* mais bregeiras  
 Que habitam em Lisboa e seus contornos;
- 5 A'quellas, que inventaram mil maneiras  
 Para espremer da porra\* os pingos mornos,  
 E que sabem foder\* com furia tanta,  
 Que excedem quanto a antiga musa canta.
- Recebei, Bairro-Alto, as minhas trovas,  
 10 Que com grande teção\* foram escriptas,  
 Cantae-as noite e dia, ó putas novas,  
 P'ra seduzir as almas dos catitas:  
 Dae, cantando-as com arte, ao  
 mundo provas
- De que tem mais valor Marias Ritas,  
 15 Thomazias, Joaquinas, e Therezas,  
 Que essa corja de vis putas francezas.
- Sou portuguez devéras; e só canto  
 O cono que nasceu no meu paiz  
 Meus hymnos sublimados não levanto  
 20 Em honra do putedo de Paris  
 (...)  
 Sendo as lusas putinhas as primeiras.  
 (...) <sup>1592</sup>

#### DÉDICACE

- Inspiré par les muses badines,  
 J'ai assemblé ici de poétiques ornements  
 Afin de charmer les putes les plus polissonnes  
 Qui vivent à Lisbonne et ses contours ;  
 Celles qui inventent mille manières  
 Pour presser du pénis les tièdes gouttes,  
 Et qui savent baiser avec tant de furie,  
 Qu'elles surpassent les chants de l'antique muse.
- Recevez, Bairro-Alto, mes rimes,  
 Qui furent écrites dans une grande excitation  
 Je les chantai nuit et jour, oh jeunes putes  
 Pour séduire l'âme des dandys :  
 Je donnai, les chantant avec art, la preuve au  
 monde
- Qu'ont plus de valeur les Maria Rita,  
 Thomazia, Joaquina, et les Thereza,  
 Que cette clique d'abjectes putes françaises.
- Je suis un vrai Portugais ; et je ne chante  
 Que le con qui naquit en mon pays  
 Je ne proclame point mes hymnes sublimés  
 En l'honneur des pétasses de Paris  
 (...)  
 Car les putains lusitaines sont les meilleures.  
 (...)

Cette dédicace est programmatique : une forme poétique traditionnelle est détournée par des énoncés pornographiques<sup>1593</sup>, dans un texte parodique et grossier<sup>1594</sup>. Il s'agit de

<sup>1591</sup> S/a., *Cancioneiro do Bairro Alto, Collecção de chistosas poesias de um autor patusco offerecidas a certas meninas que fazem certas coisas*, Cadiz : 1864.

<sup>1592</sup> s/a : 1864, « Dédicace ».

<sup>1593</sup> Nous utilisons la catégorie « pornographique » au sens où Dominique Maingueneau la définit dans *La Littérature pornographique* : un « régime discursif spécifique ». Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, Armand Colin, Paris, 2007, « Avant Propos » (consulté en version numérisée). Initialement, c'est une « manière singulière de représenter l'activité sexuelle », définie au XIX<sup>e</sup> siècle comme la représentation de « choses obscènes » en référence au sens ancien dérivé du grec *pornographia*, "auteur traitant de la prostitution". Maingueneau : 2007, chapitre 1, §1. C'est une description spectaculaire de l'activité sexuelle employant un langage cru et privilégiant un lexique vulgaire. Voir Maingueneau : 2007.

<sup>1594</sup> L'écriture pornographique vise à faire naître chez le lecteur une excitation sexuelle. Maingueneau : 2007, chapitre 1, §3. Mais ici par le décalage entre la forme classique et les énoncés pornographiques, l'effet visé est comique.

poésie grivoise au sens où la définit Dominique Maingueneau<sup>1595</sup> : une forme canonique de la poésie savante, l'ode aux Muses, de style précieux et de registre lyrique, est travestie dans un langage scabreux, brut, et même ordurier, adressé aux prostituées de Lisbonne. « La grivoiserie entretient ainsi une relation étroite avec la littérature carnavalesque, qui use systématiquement de l'inversion des valeurs : le charnel à la place du spirituel, le bas à la place du haut<sup>1596</sup>. » La poésie grivoise n'a pas pour finalité la description de l'activité sexuelle, « mais [...] le plaisir de transgresser la loi (ici le mariage) pour satisfaire ses désirs<sup>1597</sup> ». Et l'effet visé n'est pas l'excitation sexuelle mais le rire et la connivence entre le poète et ses lecteurs.

Le recueil pose un cadre qui est celui des bas-fonds lisboètes, bien que l'ancrage dans la ville soit minimal : il mentionne le Bairro-Alto, la Cotovia, et « un passage de l'immonde Alfama »<sup>1598</sup> où naît Maria Rosa, la putain préférée des voyous-*fadistas*. Hormis ces brèves références, les effets de réel sont presque absents. L'auteur mentionne néanmoins de nombreux prénoms et surnoms typiques de prostituées. Le poète se figure en viveur et en voyou : il utilise des mots d'argot, énumère ses amantes et se désigne lui-même comme un *fadista* dans ses poèmes. Comme souvent dans l'écriture des bas-fonds, qu'il s'agisse de récit ou de poésie, le « je » narrateur ou poète se projette lui-même en voyou, expert du monde du crime ou de la prostitution. L'écriture est présentée comme un acte criminel en soi<sup>1599</sup>.

Tout le recueil est satirique et passe au crible les mœurs et les comportements de différents personnages types. Le sonnet XXIII fait la satire des nobles passant leur vie dans les cafés et se faisant passer pour des bohèmes, le porte-monnaie bien garni<sup>1600</sup>. Les prostituées

---

<sup>1595</sup> Maingueneau incite à « distinguer les genres de l'écriture pornographique et les autres pratiques verbales qui investissent la sexualité : "histoires cochonnes", chansons paillardes, insultes, manuels d'éducation sexuelle ». Le récit serait le régime privilégié pour le pornographique, la poésie étant plutôt dédiée à l'érotisme et la grivoiserie. Maingueneau : 2007, chapitre 1, §2.

<sup>1596</sup> Maingueneau : 2007, chapitre 2, §1.

<sup>1597</sup> *Ibid.*

<sup>1598</sup> « *um beco da nojenta Alfama* » (s/a : 1864 : 30).

<sup>1599</sup> C'est d'ailleurs souvent comme cela qu'elle est reçue, du scandale à la censure. En l'occurrence, Maingueneau rappelle que « par nature, la littérature pornographique est vouée à l'interdit », bien que les frontières entre le licite, l'illicite et le toléré varient selon les périodes. Elle correspond aussi à des modes de diffusion : la littérature pornographique « le plus souvent est anonyme, imprimé[e] clandestinement et diffusé[e] sous le manteau ». Maingueneau : 2007, chapitre 1, §2. Elle produit un discours « atopique », opposé à la norme. Maingueneau : 2007, chapitre 1, §4. Ce point est discutable : si effectivement le sujet et le niveau de langue sont « atopiques » et que le poète pratique une poésie para-doxale en travestissant la norme poétique, reste que, comme souvent dans la grivoiserie, c'est un point de vue masculin dominant qui reste structurant ici, autant au niveau énonciatif (cf. commentaire sur les femmes en non-personnes) qu'au niveau du regard désirant et du fantasme sur la prostitution.

<sup>1600</sup> s/a : 1864 : 16.

sont figurées de façon caricaturale, selon une logique de l'excès<sup>1601</sup>. Il reprend tous les stéréotypes de la prostituée perverse : elles sont ivrognes, vicieuses, impudiques, ont la voix rauque, sont des chanteuses et danseuses de talent, séduisant les hommes aussi par leur voix envoûtante. Leurs amants sont des criminels. En même temps, le recueil leur rend hommage et célèbre leur esprit canaille et licencieux. L'éloge n'est toutefois pas univoque : de nombreux poèmes sont féroces ou orduriers. L'auteur parodie à plusieurs endroits la poésie lyrique et sentimentale portugaise, notamment le style poétique de l'Arcadie lusitanienne (*Arcadismo*). Plusieurs poèmes sont des pastiches de poèmes néoclassiques et sentimentaux, notamment du grand poète portugais du 18<sup>e</sup> siècle, Bocage, comme ses plaintes sur le « triste sort » (*fado*) du poète<sup>1602</sup>. Le recueil comprend également des parodies de quatrains populaires (*mote*<sup>1603</sup>).

---

<sup>1601</sup> Sur l'écriture de l'excès, voir Camille Dumoulié, « Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique », Actes du 36<sup>e</sup> congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée Aix-en-Provence *Littérature comparée et Esthétique(s)*, 29-31 octobre 2009, CIELAM, Université d'Aix-Marseille, revue *Malice*, n° 3, mai 2012, publié à l'adresse : <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/527>.

<sup>1602</sup> Le Sonnet XXXIX (1864 : 24) est d'ailleurs sous-titré « Parodie du sonnet de Bocage... ». Notons que Bocage a donné la règle du jeu puisqu'il a lui-même composé des poèmes burlesques et érotiques.

<sup>1603</sup> Quatrains populaires dont les modèles sont d'ailleurs souvent des quatrains de Bocage, passés dans le savoir commun et matrices de multiples variations.

	CANÇONETA	CHANSONNETTE
1	Certa menina Por lei do fado Fez a punheta Ao seu amado	Une fille Par la loi du destin Fit une branlette À son amant
5	E foi n'um baile De grande luxo Que tal pequena Caíu no bucho*.	Ce fut dans un bal Du plus grand luxe Que cette catin Tombe au fond du trou.
9	O seu amante, Que era fanchono*, Sem ninguem ver Palpou-lhe o cono.	Son amant, Qui était lubrique, Sans être vu Lui palpa le con.
	[...]	[...]
29	Se o pae soubesse D'esta tratada, Certo lhe déra Muita porrada*.	Si le père connaissait Un tel procédé, Il lui aurait donné Une bonne rossée.
33	Se a mão soubesse Da tal punheta*, Dissera-lhe : « antes Desses a greta ».	Si la mère connaissait Une pareille branlette, Elle lui aurait dit : « avant Tu eus offert ta fente ».
37	Ai ! ai ! ai ! ai ! Pobre banana ! Era fidalga, Fez de sacana.	Aïe ! aïe ! aïe ! aïe ! Pauvre banane ! Elle était noble, Elle devint vaurienne <sup>1604</sup> .

Plusieurs mots d'argot ou familiers sont utilisés dans ce texte (marqués d'un astérisque dans le texte portugais). Le poète détourne, tout d'abord, une formule figée de la poésie classique portugaise, souvent utilisée par Bocage et récurrente dans la poésie de l'Arcadisme : *Por lei do fado* (« Par la loi du destin »)<sup>1605</sup>. Ici elle est détournée pour décrire la chute d'une femme. Le procédé est burlesque : un modèle littéraire légitime et son invocation des lois qui régissent le monde dans une formule en style soutenu, est repris en langage cru et pour un sujet « bas ». Au vers 29, c'est une formule cocasse de la chanson et du fado populaires qui est reprise et détournée<sup>1606</sup>.

<sup>1604</sup> Anonyme : 1864 : 82.

<sup>1605</sup> Voir par exemple Manuel Maria Barbosa du Bocage, *Poesias*, Lisbonne : A. J. F. Lopes, 6 vol., 1853. Ont aussi été publiées ses *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, Bruxelles-Lisbonne : 1854.

<sup>1606</sup> « Si le Saint-Père connaissait / La saveur du Fado, / Il viendrait de Rome / Battre le Fado lui-même. » « *Se o Padre Santo soubesse / O gosto que o Fado tem, / Viera de Roma aqui / Bater o Fado tambem* ». Dans Braga : 1867, « Fados et chansons des rues », section *Fadistas*.

Ce recueil établit donc un dialogue avec la poésie érudite mais aussi avec le fado et la chanson populaire urbaine. Ainsi, un des poèmes de la section « Sonnets » est construit sur le même modèle que le mélancolique *Fado da Severa* publié par T. Braga qui pleure la mort de la belle prostituée éponyme, mais ici, il donne une version égrillarde, parodiant le mode de la complainte :

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 1  | Chora, caralho* meu ! pobre caralho !<br>Que a puta*, que a mil outras preferias,<br>Da vida terminou os tristes dias<br>Entre as mãos do doutor Mendes Borralho !  | Pleure, ma bite ! pauvre bite !<br>La pute, préférée entre mille,<br>A terminé sa triste vie<br>Entre les mains du docteur Mendes Borralho <sup>1608</sup> !                     |
| 5  | Já não tens, meu careca*, esse agasalho,<br>Que achavas entre as bimbis luzedias...<br>Já lá vae esse cono que fodias<br>Com gosto, sem receio, e sem trabalho !... | Tu n'as plus, ma quille, cet abri,<br>Que tu trouvais parmi les fesses luisantes...<br>Il s'en va déjà ce con que tu baisais<br>Avec plaisir, sans craintes, et sans effort !... |
| 9  | Eil-a pallida, fria, amortalhada,<br>No medonho caixão já estendida,<br>E por vélas de sebo allumiada...  | La voici, pâle, froide, ensevelie,<br>Dans l'affreux cercueil déjà étendue,<br>Et par des chandelles de suif éclairée...   |
| 12 | Chora, caralho* meu, a puta* qu'rida,<br>E vae dar-lhe na cona*, que é gelada,<br>Triste foda* d'eterna despedida <sup>1607</sup> .                                 | Pleure, ma bite, la pute adorée,<br>Et va lui donner dans son con, qui est gelé,<br>Une triste baise d'adieu éternel <sup>1609</sup> .   |

Ce poème est une parodie d'oraison funèbre. Si le début est grotesque, notamment par la chute triviale du vers 5, restant dans un registre comique et ordurier, la fin est violente. Un geste solennel et sacré, déposer un objet ou un baiser dans la tombe en guise d'adieu, devient un acte nécrophile<sup>1610</sup>, clôturant le poème sur un vers obscène – au sens premier de ce qui offense la pudeur, ce qui choque. Le poème bascule dans la pornographie<sup>1611</sup>. Par ailleurs, il pervertit la chanson funèbre, adressée, dans le *Fado da Severa*, à l'amante, dans une alternance entre quatrains pathétiques et quatrains burlesques<sup>1612</sup>. La chanson triste dévie en prière irrévérencieuse et blasphématoire à l'effet comique, surtout du fait qu'à partir du vers 11, tout ce qui suit est attribué à une réplique du Comte de Vimisio, ce qui renforce l'effet parodique du ton élégiaque.

<sup>1607</sup> s/a : 1864 : 50, « XC »/SONNETS.

<sup>1608</sup> Nom composé ordinaire au Portugal. Borralho signifie « cendres ardentes ».

<sup>1609</sup> Poème traduit avec l'aide de Leonor Baldaque et Pierre Vesperini.

<sup>1610</sup> La nécrophilie est répertoriée comme acte pervers et pathologique dans tous les traités médicaux en Europe et condamnée par tous les codes pénaux européens. C'est un acte grave et répréhensible.

<sup>1611</sup> La nécrophilie devient une modalité de la littérature pornographique au 20<sup>e</sup> siècle (par exemple chez George Bataille). Mais nous n'en avons trouvé aucune autre occurrence dans la littérature et la chanson populaires grivoises et pornographiques portugaises et argentines du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1612</sup> Voir le *Fado da Severa* reproduit au chapitre 5.

Dans *Trovas d'um fadista*, le poète s'adresse directement aux prostituées puis assez vite passe à la troisième personne, ce qui, comme l'explique Maingueneau, contribue à en faire non des énonciatrices ou des destinataires, mais des « non-personnes »<sup>1613</sup>. Jouant sur les significations des termes, le poème décline les mots *fado* et *fadista* dans ses différents sens. *Fado* apparaît au sens de destin, de devoir à accomplir :

É meu fado neste mundo	C'est mon destin en ce monde
Ser cantor da putaria	D'être chanteur des putains

Il emploie le mot *fadista* au sens de voyou :

E todas ellas me chamam,	Et toutes m'appellent,
Quando me vêm passar,	Quand elles me voient passer,
O fadista fodelhão*,	Le <i>fadista</i> baiseur,
Que nasceu p'ra fornicar.	Qui naquit pour fornicier.

Mais il emploie également le terme au sens de chanteur de fado. Le titre du poème, « couplets d'un *fadista* », et les fréquentes mentions métapoétiques qui désignent l'activité du poète comme chant, désignent en effet le *fadista* comme le chanteur *du fado* – chanteur de la vie des prostituées –, et par extension, chanteur *de fado* – au sens de chanson. Le terme *fado* apparaît aussi au sens de chanson populaire dans un poème qui mentionne les *cantigas do fado* et qui, justement, est structuré selon la forme *mote/glosa* de la poésie savante, forme reprise dans le fado à partir des années 1860 environs, comme nous l'avons vu :

Em mil cantigas do fado	Dans mil chansons de fado
Se cante n'esta cidade	L'on chante dans cette ville
Tão brejeiro e gordo frade (...)	Des Frères si coquins et gras (...)

On notera que certains poèmes de ce recueil sont particulièrement ressemblants aux poèmes *orilleros en lunfardo* composé à Buenos Aires. Il y a notamment de nombreuses similitudes avec les couplets cités par Lehmann-Nitsche dans ses *Textes pornographiques du Río de la Plata* recueillis vers 1900 et analysés précédemment. Certains motifs sont communs, comme la lamentation ironique sur les maladies transmises par les prostituées qui clouent le « je » masculin au lit et nécessitent une « purge ». Les prostituées sont tantôt célébrées pour les plaisirs qu'elles apportent, tantôt raillées pour les vices et les maladies qu'elles transmettent. Un registre scatologique est utilisé dans les deux traditions, ainsi qu'un langage cru, ordurier, avec un très grand nombre de termes grossiers, argotiques et familiers. Dans *Parodia*, on trouve un éloge ironique au mode de vie de la fille vénale :

<sup>1613</sup> Maingueneau : 2007, chapitre 2, §1. « Cette dernière implique un tiers, la femme, qui a fait l'objet d'une transformation : elle est passée du statut de tu à celui de 3e personne, ou plutôt de « non-personne », c'est-à-dire d'exclue de l'échange verbal. »



Ai, que vida que tanto consola	Ah, quelle vie consolatrice
E a vida da puta a folgar ;	Que la vie de la pute badine
Gramma porra de muita bitola	Elle encaisse le pénis de nombreux étalons
Sempre, sempre risonha a cantar <sup>1614</sup> .	Et toujours, toujours chante avec le sourire.

Remarquons que les vers présentent une tournure quasiment identique à deux variantes d'un quatrain citées par R. Lehmann-Nitsche dans son « folklore érotique » du Rio de la Plata, et qu'il attribue, l'un à *La Plata*, l'autre au faubourg de *La Boca* :

¡ Que vida triste y penosa	Quelle vie triste et pénible
Es la vida del canfinflero !	Que la vie du maquereau !
Los lunes cobra las latas	Le lundi il ramasse les jetons
Y los martes anda fulero.	Le mardi il se retrouve ruiné.
<i>La Plata</i>	<i>La Plata</i>
¡ Que vida más arrastrada	Quelle vie misérable
Es la del canfinflero !	Que celle du maquereau !
El lunes cobra las latas	Le lundi il ramasse les jetons
Y el martes anda fulero.	Le mardi il se retrouve ruiné.
<i>La Boca</i>	<i>La Boca</i> <sup>1615</sup>

Ici, par un jeu de renversement du stéréotype la prostituée victime de l'emprise du souteneur escroc et oisif, entretenu par le travail de la fille, c'est la vie du souteneur qui est plainte avec ironie, suggérant par antithèse que la prostituée a une vie facile. Malgré des différences dans le traitement du sujet, c'est la même dérision sur la vie misérable des marginaux qui est formulée, avec l'amorce identique « quelle vie » qui détourne le début topique de la plainte dans les deux traditions poétiques. On trouve également dans la poésie *canfinflera* portègne et dans ce recueil grivois lisboète la même façon de décliner de façon anaphorique les noms et surnoms de prostituées, pastichant la pratique de l'inventaire criminel. Ainsi dans le long poème *Trovas d'um fadista* :

Michaela bochechuda	Michaela la joufflue
E' uma puta do tom ;	Elle est une pute de bon ton ;
Não fode a menos d'um pinto,	Elle de baise pas à moins d'un <i>pinto</i> <sup>1617</sup>
E que tenha tinir bom.	Et seulement s'il retentit bien.
Marianna brincalhona	Marianna l'espiègle
Tem encantos de matar,	A des dons assassins,
Para entesar un caralho	Pour faire bandr un pénis
Basta só para elle olhar.	Il lui suffit de le regarder.

<sup>1614</sup> « Parodia », s/a : 1864 : 63.

<sup>1615</sup> Lehmann-Nitsche : 1923. Voir au chapitre 5 p. 549 sur ce recueil .

<sup>1616</sup> s/a : 1864 : 80.

<sup>1617</sup> *Pinto*, ancienne monnaie portugaise équivalente à 480 réis. *Pinto* en argot désigne aussi le pénis, ce qui donne un double sens au vers qui suit.

Genoveva fadistinha O cu* abana tão bem, Que só de ver o manejo A gente logo se vem.	Genoveva la petite <i>fadista</i> Agite si bien le cul, Qu'à la seule vue de son manège Les gens vont la solliciter.
---	---

Francisca dos caracões, Filha da preta Lúlù, Aguenta dois caralhos*, Um no cono, outra no cu*.	Francisca aux escargots, Fille de la Noire Lulu, Supporte deux pénis, Un dans le con, l'autre dans le cul.
---	---

Francisquinha galhofeira, Enlevo de mil pimpões, Quando a gente está a vir-se Faz cocegas nos colhões* <sup>1616</sup> .	Francisquinha la farceuse, Délice de mille fanfarons, Quand on va jouir Elle nous chatouille les couilles.
---	---

Nous avons trouvé exactement le même principe répétitif consistant à énumérer les prostituées type, telle une ritournelle, dans certains couplets ou poèmes cités par Lehmann-Nitsche<sup>1618</sup>.

Malheureusement, nous n'avons pas d'informations sur la réception et la circulation de ce recueil. Mais il met en œuvre une poétique des bas-fonds marquée par la reprise des stéréotypes sur la prostitution et plus généralement sur la perversion féminine et la débauche masculine, un langage familier et même injurieux, et une licence poétique, articulés à une maîtrise des codes de la poésie savante qui sont travestis dans un registre grivois et comique.

### c. La poésie de la pègre : exercices de style en argot

On trouve également à l'époque une pratique poétique que nous proposons d'appeler elle aussi une « poésie de la pègre ». Le voyou-*fadista* type y est figuré de façon topique, en déclinant tous les lieux communs du monde des bas-fonds. Elle est écrite en argot et en langage familier, avec des variations qui vont de poèmes savants où l'argot et le langage familier sont associés à un registre soutenu, à des poèmes de facture populaire où le langage de la pègre tel que les poètes l'imaginent est imité. Certains sont à la première personne, le *fadista* en est l'énonciateur fictif, tandis que dans d'autres, le « je » met à distance le(s) *fadista(s)*. C'est le cas du poème *Na Vida* (« Dans la vie »), publié dans un almanach fin-de-siècle, entre 1870 et 1900<sup>1619</sup>. Il adopte la forme *mote / glosa* caractéristique de la poésie écrite savante.

---

<sup>1618</sup> Lehmann-Nitsche : 1923.

<sup>1619</sup> D'après Pimentel : 1904.

NA VIDA (« DANS LA VIE ») :

- |   |   |
|---|---|
| <p>1 <i>O fadista na taverna</i><br/> <i>Passa a vida socegada</i><sup>1620</sup>;<br/> <i>A um gesto da prostituta</i><br/> <i>Vae dar n'outro uma facada.</i></p>   | <p><i>Le fadista dans la taverne</i><br/> <i>Coule la vie tranquille ;</i><br/> <i>À un geste de la prostituée</i><br/> <i>Il donne à un autre un coup de couteau</i><sup>1622</sup>.</p>   |
| <p>5 <i>Chame-se embora immoral</i><br/> <i>A' vidinha do fadista,</i><br/> <i>Das boas vidas na lista</i><br/> <i>Não se conhece outra igual.</i><br/> <i>Trabalho não lhe faz mal,</i></p>                          | <p><i>C'est pourquoi on dit immorale</i><br/> <i>La petite vie du fadista,</i><br/> <i>Dans la liste des bonnes vies</i><br/> <i>On n'en connaît pas de pareille.</i><br/> <i>Il ne souffre pas de son travail,</i></p>               |
| <p>10 <i>O andar não lhe cança a perna,</i><br/> <i>Tem ao lado a amante terna</i><br/> <i>Cheia de doce carinho,</i><br/> <i>E tem sempre muito vinho</i><br/> <i>O fadista na taverna.</i></p>                      | <p><i>Il n'a pas les pieds usés</i><br/> <i>Il a à ses côtés sa tendre amante</i><br/> <i>Pleine de tendresse,</i><br/> <i>Et il a toujours beaucoup de vin,</i><br/> <i>Le fadista dans la taverne.</i></p>                          |
| <p>15 <i>Quando diz o fadistinha</i><br/> <i>Que não tem dinheiro, um dia,</i><br/> <i>O tasqueiro logo lhe fia</i><br/> <i>Porque... o medo guarda a vinha.</i><br/> <i>Porque elle usa a navalhinha</i></p>         | <p><i>Quand ce cher fadista déclare</i><br/> <i>Qu'il n'a pas d'argent, un beau jour,</i><br/> <i>Le cabaretier lui fait crédit</i><br/> <i>Car... la peur garde bien la maison</i><sup>1623</sup>.</p>                               |
| <p>20 <i>Sempre de ponta afiada,</i><br/> <i>E a barriguinha adorada</i><br/> <i>Não pôde estar no seguro...</i><br/> <i>O fadista, pois, o puro,</i><br/> <i>Passa a vida socegada.</i></p>                          | <p><i>À la pointe toujours acérée,</i><br/> <i>Et la précieuse bedaine</i><br/> <i>Ne peut pas être en sécurité...</i><br/> <i>Et ainsi le fadista, le pur(iste),</i><br/> <i>Passe la vie tranquille.</i></p>                        |
| <p>25 <i>Do lupanar para a tasca</i><br/> <i>Anda sempre a passeiar,</i><br/> <i>Com a esbelta amante a par,</i><br/> <i>A quem forte e feio casca*.</i><br/> <i>A's vezes arma borrasca</i></p>                      | <p><i>Du lupanar au tripot</i><br/> <i>Il est toujours en train de se promener,</i><br/> <i>Avec l'élégante amante à ses côtés,</i><br/> <i>Qu'il bastonne violemment.</i><br/> <i>Parfois il sème la bagarre</i></p>                 |
| <p>30 <i>Por ciumes com que lucta,</i><br/> <i>E arruma pancada bruta,</i><br/> <i>Ou leva p'ra seu tabaco,</i><br/> <i>Só dando parte de fraco</i><br/> <i>A um gesto da prostituta.</i></p>                         | <p><i>Pour des jalousies qu'il combat,</i><br/> <i>Et assène un coup violent,</i><br/> <i>Ou il prend son tabac,</i><br/> <i>Et ne flanche qu'</i><br/> <i>À un geste de la prostituée.</i></p>                                       |
| <p>35 <i>Se a amante não tem dinheiro</i><br/> <i>E deve á contrabandista,</i><br/> <i>Então o heroe, o fadista,</i><br/> <i>Trabalha... de ratoneiro.</i><br/> <i>E se vae p'r'o Limoeiro,</i></p>                   | <p><i>Si l'amante n'a pas d'argent</i><br/> <i>Et qu'il en doit au contrebandier,</i><br/> <i>Alors le héros, le fadista,</i><br/> <i>Travaille... comme voleur.</i><br/> <i>Et s'il finit au Limoeiro,</i></p>                       |
| <p>40 <i>Lá vae soccorrel-o a amada ;</i><br/> <i>E ao voltar á vida airada,</i><br/> <i>Os bolsos trazendo fracos,</i><br/> <i>Até por quatro patacos</i><br/> <i>Vae dar n'outro uma facada</i><sup>1621</sup>.</p> | <p><i>La bien-aimée va l'y secourir ;</i><br/> <i>Et de retour à la vie dissipée,</i><br/> <i>Les poches pleines de débris,</i><br/> <i>Même pour quatre pauvres sous</i><br/> <i>Il va donner à un autre un coup de couteau.</i></p> |

<sup>1620</sup> Aurait-on ici avec la « *vida socegada* » du *fadista* un pendent « canaille » – *sossego* oisif, tranquillité dévoyée – au *desassosego* (« l'intranquillité ») amer du Portugais du 20<sup>e</sup> siècle représenté par Fernando Pessoa,

La description de la vie du *fadista* part d'un jugement moral (« on dit immorale / la petite vie du *fadista* »). Le *fadista* est mis à distance avec ironie (comme dans l'emploi en antiphrase du diminutif hypocoristique *o fadistinha*, « ce cher *fadista* », ou les points de suspension au vers 38 qui créent un faux suspens, soulignant en creux le caractère attendu du vol comme substitut au travail, ou encore l'emploi du qualificatif « élégante » en italique). Tous les clichés propres à ce personnage type et à sa vie dévoyée sont ensuite déroulés strophe par strophe : l'oisiveté (vers 9), la fidèle maîtresse (vers 11-12), l'ivrognerie (vers 13), l'usage du couteau (vers 19), le lupanar (vers 25), le motif de la promenade où le voyou exhibe la fille dans le quartier (vers 26-27) – qu'on trouve en des termes identiques dans les poèmes portègues –, la violence (vers 27-29) et la jalousie (vers 30-31), le tabac (32), le crime (vers 38), la prison (39), et enfin l'assassinat (44). Le couple pervers archétypal du voyou violent et de sa femme tyrannisée est également convoqué. Ce sont autant de lieux communs qui organisent le récit. Le langage du poème est familier. On y trouve quelques effets d'oralité (vers 39). Il recourt toutefois à l'argot de façon limitée, par exemple au vers 28 le terme *casca* (« bastonne ») est employé pour transcrire la violence du *fadista*. Le *fadista* est représenté comme un être menaçant, dont l'autorité s'exerce par la peur : ainsi le proverbe repris au vers 18 oppose la sagesse populaire incarnée par le cabaretier au danger représenté par le criminel, duquel le commun des mortels se protège mais qui l'oblige à céder à son vice<sup>1624</sup>. Le texte se situe du côté des honnêtes gens quand il prévient que « la précieuse bedaine » n'est pas en sécurité (vers 19-20). La tonalité est néanmoins ironique et humoristique. Il s'agit d'un poème « sur » : non un poème du voyou, mais sur le voyou, mieux, sur le cliché du voyou. La forme consacrée *mote/glosa* renforce le caractère figé du poème, qui se présente là aussi comme un jeu de répétition-variation à partir d'un canevas fixé à l'avance. Le système de représentation

---

hétéronyme Bernardo Soares, dans *Le livre de l'intranquillité ?* (Christian Bourgois éditeur : 1999). Voir Régis Salado, « Pessoa ou l'intranquillité à l'œuvre », dans Christine van Rogger-Andréucci, Jean-Yves Pouilloux, Régis Salado (dir.), *L'Oeuvre inachevée*, Publications de l'Université de Pau, 1999.

<sup>1621</sup> S/A, Cité dans Pimentel : 1904 : 78-80 d'après Coelho (1892).

<sup>1622</sup> Nous conservons l'usage consistant à indiquer le *mote* en italique pour le distinguer de la « glose » en dizains.

<sup>1623</sup> « *O medo guarda a vinha* », littéralement, « la peur garde la vigne », est un proverbe portugais déjà attesté en 1841. Il correspond au proverbe français « la peur garde bien la maison ». Notons au passage qu'ici aussi, nous trouvons un phénomène de circulation des discours entre culture savante et culture portugaise : en témoigne le livre de Francisco Rolland, *Adagios, proverbios, riffsos, e anexins da lingua portugueza, Tirados dos melhores Autores Nacionaes, e recopilados por ordem alfabetico*, Nouvelle édition augmentée et corrigée, Typographia Rollandiana, Lisbonne, 1841. Ici la sagesse populaire est intégrée dans le poème sans marques de citations, mais après des points de suspension, faisant résonner le poème comme référence commune.

<sup>1624</sup> La reprise du proverbe permet aussi un jeu de mots sur *vinho* et *vinha* à la rime.

de la pègre est réapproprié dans cette poésie urbaine. Saturé de clichés, de jeux de mots, d'ironie et de jeux sur les codes, le poème se présente comme un exercice de style sur le *fadista*. Nous avons là un exemple de la poétique canaille telle qu'elle est fixée dans la poésie écrite. Cette poétique est similaire à celle qui est pratiquée à Buenos Aires à la même époque. Nous pourrions parler à ce propos de « déviance stylisée », pour l'opposer à l'interprétation critique dominante de ce genre de textes en termes de « paroles déviantes », traces de « la vie » des criminels<sup>1625</sup>. Autrement dit, d'une marginalité fixée par les lettrés.

Alberto Pimentel reproduit également toute une série de poèmes en argot, extraits du dictionnaire d'argot d'Alberto Bessa, qui lui-même se réfère à l'étude d'Adolfo Coelho, mentionnées plus haut<sup>1626</sup>. Nous nous trouvons en présence de textes dont la source n'est pas la rue, mais une étude linguistique et un dictionnaire de « langue verte ». Les textes sont aussi formés de quatrains « glosés » en dizains (*mote/glosa*)<sup>1627</sup>. Dans le cas présent il s'agit d'un lexique argotique « traduit » en portugais standard, dans le style du poème pédagogique, à une fin ludique. Il s'agit d'un exercice de style.

Nous n'en donnons que le *mote*, emblématique, la plupart des textes de la série présentée par Pimentel fonctionnant selon le même principe :

Ao fadista chamam faia,	Le <i>fadista</i> /voyou ils l'appellent barbot <sup>1629</sup> ,
Ao agiota intrujão;	L'escroc, enfonceur ;
Ao corcovado golfinho,	Le bossu, dauphin <sup>1630</sup> ,
Ao valente bogalhão <sup>1628</sup> .	Le bravache, crâne.

#### **d. La chanson de « pierreuse » dans la *revista***

Comme à Buenos Aires, le théâtre musical met en scène les bas-fonds lisboètes, et produit les rôles types de la commère et du compère, du voyou et de la prostituée. D'après José Machado Pais, au tournant du siècle, tous les spectacles de *revista* comportent des chansons interprétées par le rôle de la *rameira da viela*, la prostituée des ruelles – celle qu'on appelle la « pierreuse » dans le café-concert français – au point que la chanson de prostituée

<sup>1625</sup> Ce sera l'objet du prochain chapitre.

<sup>1626</sup> Voir ci-dessus au sujet des lexiques d'argot.

<sup>1627</sup> Voir les textes chez Pimentel : 1904 : 92-99.

<sup>1628</sup> Pimentel : 1903 : 92.

<sup>1629</sup> « Barbot », « enfonceur » et « crâne » sont des termes d'argot français du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1630</sup> Nous traduisons littéralement la métaphore de l'argot portugais, *golfinho*, par « dauphin », bien qu'en argot français dauphin ait un autre sens. Voir les dictionnaires de « langue verte » du XIX<sup>e</sup> siècle.

devient une « pièce maîtresse » de ce genre à grand succès<sup>1631</sup>. L'actrice chante des complaintes (*plangências*) qu'elle accompagne parfois, d'après M. Pais, de pas de danse. Chaque « revue » a sa chanteuse triomphante. Certains fados à succès sont également interprétés sur scène, comme le *Fado Choradinho*, plébiscité et acclamé, recevant des « applaudissements frénétiques » du public de la capitale<sup>1632</sup>.

## Conclusion du chapitre 4

La critique contemporaine considère que le tango et le fado ont été inventés dans les bas-fonds des deux capitales, qu'il y a eu une période initiale où ces deux chansons et danses étaient performées uniquement dans la « mauvaise vie », et que c'est seulement dans un second temps que le centre a été conquis et s'est emparé de ces nouveaux genres. Il faut inverser la logique : les bas-fonds sont un monde fictionnel inventé au moment même où le fado et le tango s'imposaient au centre de la vie culturelle et sociale de Lisbonne et de Buenos Aires. C'est en effet au moment de leur généralisation dans la ville, et en pleine « bas-fondmanie », que le récit des origines du tango et du fado dans les bas-fonds a été élaboré par les érudits et les hommes de lettres et s'est imposé dans les représentations sociales. Le tango et le fado « nés dans les bas-fonds » est un discours stéréotypé et clichéique, aux formes narratives figées, chargé d'affects liés à une expérience de la ville moderne. Rappelons à ce propos la formule de Dominique Kalifa que nous avons transposée aux réalités portègnes et lisboètes :

Les bas-fonds relèvent d'une "représentation", d'une construction culturelle, née à la croisée de la littérature, de la philanthropie, du désir de réforme et de moralisation porté par les élites, mais aussi d'une soif d'évasion et d'exotisme social, soucieuse d'exploiter le potentiel d'émotions "sensationnelles" dont, aujourd'hui comme hier, ces milieux sont porteurs<sup>1633</sup>.

Par ailleurs, la poésie savante, la poésie populaire et le théâtre musical « chantent » les bas-fonds : les poètes, les dramaturges et les paroliers, relayés par les chanteurs anonymes, s'approprient les figures littéraires du voyou et de la fille de joie dans une poétique des bas-

---

<sup>1631</sup> Pais : 1985 : 68.

<sup>1632</sup> D'après L. Moita (1937) cité par Pais : 1985 : 68.

<sup>1633</sup> Kalifa : 2013 : 17.

fonds. Cette poétique canaille est composée de formes fixes : des formes récurrentes, un système énonciatif répétitif, surtout dans le cas de la poésie portègne en *Yo Soy*, des canevas plus ou moins constants, un langage familier et argotique associé à des motifs érudits et des formes savantes, la reprise ironique, burlesque ou acerbe de topoï sur les marginaux, des formules figées, un décor urbain avec son lexique de la fange, des personnages types. Nous allons voir que cette poétique canaille est reprise dans le tango chanté et le fado.

## Chapitre 5

# Pour une ethnopoétique du tango et du fado canailles

### Introduction

Les nouvelles hypothèses acquises tout au long de ce travail bouleversent la façon dont nous pouvons aborder les chansons du tango et du fado des « bas-fonds ». Car il faut bien le constater, il existe un corpus de tangos et un corpus de fados canailles. Les spécialistes de ces deux genres, universitaires et non universitaires, ont rassemblé et analysé tout au long des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles les textes de ce qu'ils considèrent être le premier fado et le premier tango chantés dans les bas-fonds. Ces corpus ont été abordés de deux manières par la critique traditionnelle : en tant que vestiges des pratiques d'un monde marginal aux mœurs et aux pratiques à part, à jamais perdu ; et en tant que témoignages permettant de reconstituer les pratiques de cette communauté marginale. Toutes les études – ou presque – sur les premières paroles chantées du tango et du fado reconduisent le même Grand Récit et assurent que les voyous et les filles chantaient des chansons prostitutionnelles, grossières et indécentes dont ces corpus seraient la trace. Cette approche a fait et fait encore aujourd'hui autorité et impose une grille de lecture rigide à celui ou celle qui s'intéresse à ces chansons canailles. Mais si l'on admet que le tango et le fado nés dans les lupanars, les bastringues et les tavernes est une fiction rétrospective, apparue en même temps que ces deux genres ; qu'il n'y a pas eu, historiquement, de « phase » antérieure à leur stabilisation dans la culture commune ; que l'épisode des bas-fonds est un récit élaboré par des savants bas-fondmanes et urbaphobes au moment de cette stabilisation pour donner une origine à ces chansons urbaines ; et si, comme le suggère Dominique Kalifa, « les bas-fonds relèvent d'une "représentation", d'une



construction culturelle »<sup>1634</sup>, si « des réalités, bien sûr, affleurent incidemment, des lieux, des gestes, des destins peuvent parfois transparaître », mais qu'il est vain de chercher dans ces récits « la trace d'expériences tangibles de la pauvreté ou du crime »<sup>1635</sup> – nous avons ajouté, la trace d'expériences tangibles de « tango » et de « fado » dans les marges<sup>1636</sup> –, alors que faire de ces deux corpus patrimonialisés par les spécialistes ? Quel statut accorder à ces deux ensembles de « textes » traditionnellement attribués aux marginaux – voyous, prostituées, marins et vagabonds – du « milieu » des bas-fonds de la « première période » ?

Nous verrons ce que peut apporter une ethnopoétique de ces énoncés « canailles ». L'ethnopoétique concilie une approche ethnographique et une pragmatique des discours : « l'étude de l'énoncé dans sa matérialité est indispensable ; mais il convient au préalable d'en connaître le statut premier et la fonction. [...] Les énoncés sont sans doute des objets privilégiés de l'ethnopoétique, mais ce sont des énoncés en acte<sup>1637</sup> ». Alors que sont et que font les chansons des bas-fonds, et à quel régime textuel appartiennent-elles ? Si cet imaginaire de la chanson des bas-fonds est moins réflecteur que producteur et instituteur du social<sup>1638</sup>, il nous faut replacer les « textes » du corpus au sein de relations sociales et ne pas les réduire à de purs *artefacts* au service d'un récit téléologique. Ainsi, en nous appuyant sur les nouvelles hypothèses historiques construites tout au long de ce travail, et avec au coeur de notre réflexion, l'assertion paradoxale selon laquelle le fado et le tango des bas-fonds sont le produit d'une construction de la culture lettrée datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, perpétuée par la critique contemporaine, nous nous proposons de revisiter la chanson canaille. Il nous faut reprendre ce double corpus que la doxa critique tient pour autant de traces des performances de la « mauvaise vie » et donc des premières pratiques chantées, et tenter d'en renouveler l'approche. Nous nous interrogerons ici sur les statuts et les usages des chansons, en essayant, autant que possible, de reconstituer les pratiques poétiques et, le cas échéant, musicales. Nous aborderons les textes avec quelques questions, qui font généralement défaut dans les anthologies et les répertoires de tango et de fado canaille : qui a composé ou improvisé le « texte », qui l'a interprété et dans quel contexte ? Quel(s) effet(s) étaient visé(s) ? À quelle situation d'énonciation correspond-il ? L'ethnopoétique nous donne ici aussi des outils pour

---

<sup>1634</sup> Kalifa : 2013 : 17.

<sup>1635</sup> Kalifa : 2013 : 19.

<sup>1636</sup> Voir conclusion du chap. 3.

<sup>1637</sup> Dupont : 2010 : 16.

<sup>1638</sup> Kalifa : 2013 : 21.

renouveler l'étude des chansons<sup>1639</sup>. Car les chansons populaires urbaines comme le tango et le fado, apparues à l'ère de l'industrialisation, de l'alphabétisation massive des populations citadines, de l'obsession et de la redéfinition des « classes dangereuses », sont rarement l'objet d'une approche qui prenne en compte leur spécificité, en tant que pratiques culturelles insérées dans les modes de communication de la ville moderne, combinant oralité et écriture, faisant circuler et s'échanger la culture savante et la culture populaire.

La première précaution sera de ne pas céder à l'illusion textuelle : dans les traditions d'analyse dominantes du tango et du fado<sup>1640</sup>, un texte « canaille », c'est-à-dire un énoncé recourant à l'argot et/ou dont l'énonciateur fictif est une prostituée, un voyou ou un prisonnier, est systématiquement catalogué comme une chanson provenant des bas-fonds, et l'énonciateur fictif confondu avec l'énonciateur réel. Les différents acteurs qui interviennent dans le dispositif énonciatif ne sont pas pris en compte. La spécificité de la composition et de l'interprétation d'une chanson, les configurations ludiques et fictionnelles ou les opérations de distanciation qui contribuent à l'acte énonciatif propre à la chanson, ou à l'acte citationnel, sont occultés<sup>1641</sup>. Quelle ethnopoétique de ces chansons « obscènes », « subversives », « criminelles » est possible ? Quelles sont, aussi, les limites de cette démarche ?

Faute de pouvoir accéder directement à ce que chantaient les criminels, les prisonniers, les vagabonds, les prostituées et les groupes marginalisés de Lisbonne en 1840 et de Buenos Aires et en 1880, mais ayant accès à la façon dont les hommes de lettres et les savants ont imaginé, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des rituels de *tangueros* et de *fadistas* dans les bordels et les abattoirs, nous commencerons par examiner l'imaginaire du chant, de la parole et de la voix des bas-fonds. Il nous paraît en effet nécessaire, dans une perspective

---

<sup>1639</sup> Outre les références mentionnées, pour une présentation générale de l'ethnopoétique et de ses présupposés théoriques, voir la synthèse de Florence Dupont dans Dupont : 2010 : 7-19.

<sup>1640</sup> De nombreuses études ont été consacrées aux paroles chantées du fado et du tango, mais plus rares sont celles qui se sont intéressées aux poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle en particulier. Quelques paragraphes sont généralement consacrés aux « premières pratiques » dans des travaux plus généraux sur la chanson ou sur la musique. La critique universitaire et non universitaire de référence sur les paroles du tango est la suivante : Idea Vilariño (1965) ; José Gobello (1966) ; Horacio Ferrer (1977) ; Horacio Salas (1984) ; Oscar Conde (2003), parmi d'autres. Ajoutons des travaux dont les perspectives diffèrent de l'approche littéraire des paroles de la critique traditionnelle : Noemí Ulla (1982) ; Rosalba Campra (1988) ; Eduardo Romano (2000 ; 2011) ; récemment la thèse de Gabriela Rodriguez (2011). Sur les paroles du fado la critique de référence est : José Manuel Osório (1974) ; Joaquim Pais de Brito (1994 et 1999) ; José Ramos Tinhorão (1994 ; 2001) ; Rui Vieira Nery (2004) ; Daniel Gouveia (2010), parmi d'autres. Plus récemment et dans des perspectives différentes : Elliott (2010) ; Gray (2013).

<sup>1641</sup> Cette remarque vaut pour la façon dont a été abordée traditionnellement la parole chantée, sous l'angle unique des « textes ». Sur ce point voir Romano : 2009.

anthropologique, de restituer l'imaginaire des pratiques marginales que présupposent les représentations des bas-fonds traversées jusqu'ici. Nous verrons qu'on peut reconstituer à travers tous ces récits une « théorie ordinaire »<sup>1643</sup> de la chanson canaille. Ces écrits sur les bas-fonds sont bien la matière même sur laquelle il convient de travailler, une fois débarrassé de l'illusion qu'il existerait une réalité sociale dissimulée derrière ces textes et que ces derniers permettraient d'identifier. Les « bas-fonds » sont un monde fictionnel, un « agrégat » de figures et de motifs vulgarisé dans l'imaginaire urbain, ils ne préexistent pas à ces discours. C'est dans leur matière même que nous devons chercher ce qu'est la chanson canaille. Le terrain de notre enquête sera donc le matériau déjà en partie exploité dans les parties précédentes : les scènes de chant des écrits sur les bas-fonds, des rapports de police aux descriptions réalistes. Dans un second temps, nous verrons que cet imaginaire du chant marginal de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle détermine totalement la façon dont la critique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle a constitué ses corpus de tangos et de fados des bas-fonds. Nous verrons qu'elle s'est saisie de ces écrits comme de « témoignages » à partir desquels il était possible de reconstituer une réalité des premières pratiques. Reprenant à son compte les théories ordinaires du XIX<sup>e</sup> siècle, elle a réuni un ensemble d'énoncés canailles institués en traces de ces pratiques. Dans un souci de cohérence, nous avons choisi d'articuler ces deux niveaux, celui d'une analyse des catégories à l'œuvre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et celui d'une critique des reconstitutions postérieures, en traitant d'abord le tango, puis le fado. La même démarche sera poursuivie dans les deux cas. Dans un second temps nous examinerons les deux corpus. Nous verrons que la critique traditionnelle a fait de ces énoncés canailles des textes-témoins, mais nous proposerons quant à nous d'y voir autant de variations d'une esthétique des bas-fonds.

## I. L'imaginaire de la chanson canaille

Un modèle théorique sous-tend les discours sur la chanson canaille, modèle commun aux écrits sur le tango et le fado, et que nous résumons ainsi :

oralité + improvisation = texte référentiel = obscénité

---

<sup>1643</sup> Pedler et Cheyronnaud : 2013 – mentionné au chapitre 1.

Ce modèle peut être développé de la façon suivante :

1	2	=	3	→	4
présupposé	présupposé		déduction 1		déduction 2
l'émetteur est un marginal : prostituée, criminel, prisonnier, vagabond	oralité + improvisation		spontanéité / texte référentiel / énoncé factuel / signe indiciel		énoncé obscène, crapuleux, indécent / argotique / canaille / subversif

Ce modèle est circulaire : par exemple c'est souvent [4] qui est posé en prémisse : le texte est grossier ou, dans la terminologie de l'époque, « obscène ». Le savant en déduit automatiquement [1], [2] et [3] : c'est une chanson improvisée par un criminel ou une prostituée ou un marginal ; elle est spontanée, en délivre directement les sentiments et les pensées, son expérience de la vie et de la société ; par elle on accède à sa subjectivité, le marginal « nous parle » à travers ce texte, c'est un texte-témoin.

Nous explorerons d'abord l'imaginaire de la chanson des bas-fonds portègues (A) puis l'imaginaire de la chanson des bas-fonds lisboètes (B). Pour chaque tradition, nous verrons que les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle instaurent un modèle de la voix et de la chanson canaille dont la critique traditionnelle du tango et du fado est tributaire. Pour reconstituer l'imaginaire de la voix canaille au XIX<sup>e</sup> siècle, nous utiliserons conjointement les différents types de documents distingués dans les chapitres précédents : extraits de romans, poèmes, chroniques journalistiques et essais sociologiques seront entremêlés car c'est leur interdiscursivité et leur circularité qui génèrent l'imaginaire des bas-fonds, et en particulier ici, l'imaginaire du chant et de la voix dont procède la théorie ordinaire du chant canaille.

## A. L'imaginaire du chant des bas-fonds de Buenos Aires

C'est la danse qui est au centre des représentations en 1880 et jusqu'à la fin du siècle : ce sont les figures sensuelles et acrobatiques du *corte* et de la *quebrada* qui sont les motifs privilégiés des bas-fonds. Le chant et la musique sont relégués au second plan. Mais si les tableaux des « spectacles immondes », du vice et de la débauche placent la danse au premier plan, reste que paroles, chant, danse et musique ne sont pas séparés dans l'imaginaire des bas-fonds portègues. La parole des bas-fonds est pittoresque, affranchie des normes, c'est un langage à part, constitué de ses propres codes. Ce que les marginaux chantent dérive en partie de ces représentations de la parole. Nous avons synthétisé cet imaginaire de la parole, de la

musique et de la voix et donnerons à chaque fois quelques exemples paradigmatiques. Nous verrons d'abord les conceptions de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celles qui proviennent des scènes de musique et de chant des récits des bas-fonds de Buenos Aires et des discours sur l'obscénité et la débauche. Puis nous verrons les conceptions contemporaines qui en découlent.

## **1. Scènes et conceptions d'époque (1880-1900) : parole et voix des dévoyés**

Quel imaginaire de la chanson des bas-fonds peut rendre compte des représentations de l'époque dite d'« invention » du tango ? Et dans quels termes les savants et les hommes de lettres du XIX<sup>e</sup> siècle ont-ils construit la « première phase » du tango dans les bas-fonds ? Certains attributs et motifs reviennent de façon récurrente si bien qu'on peut parler d'un système de représentation de la chanson canaille. Nous allons examiner la théorie ordinaire du chant canaille et l'imaginaire de la voix des dévoyés.

### ▪ ***Chantonner des rengaines* : une chanson mineure et redondante**

Des diminutifs sont régulièrement employés pour parler du style des chanteurs des bas-fonds. Quand les *compadritos* et les prostituées chantent, ils fredonnent, chantonnent, sifflotent. Chanter est un acte dérisoire. Le chant s'ajoute à la musique et à la danse, se surimpose à l'événement, et n'est qu'un des éléments de la scène. Dans *Los farristas* (« Les Noceurs »), un des poèmes en argot publié en 1892 dans un journal par le jeune étudiant et poète Carlos Navarro y Lamarca, mentionné au chapitre précédent en tant que poème *lunfardo*<sup>1644</sup>, l'énonciateur fictif, un voyou du quartier de Once, une fois apprêté pour aller faire la fête après sa journée de travail, sort de chez lui en « sifflotant le petit tango que vous connaissez » (*silbando el tanguito que usted conoce*). Le chant est restreint à un filet de sons sans paroles, ce qui, par extension, réduit la portée du tango, qui devient un *tanguito* (le suffixe [-ito] est un diminutif). Dans cette scène, le tango est une rengaine familière (« que vous connaissez »), un air léger, superflu, qui scande le trajet du voyou dans le quartier.

---

<sup>1644</sup> Voir le texte cité au chapitre 4 p. 354.

▪ **Un continuum entre parole et chant : des voix discordantes**<sup>1645</sup>

Il y a une continuité entre voix parlée et voix chantante dans les bas-fonds. Le chant n'est pas en rupture avec la voix ordinaire des *compadritos* et des prostituées. Parfois, la limite entre les deux est brouillée et l'on ne sait même plus s'il s'agit de langage parlé ou chanté. Dans le poème d'Evaristo Carriego *El alma del suburbio* (« L'âme du faubourg »), une scène de danse aux allures de défi entre deux hommes rassemble un public faubourien :

<p>En la calle, la buena gente derrocha sus guarangos decires más lisonjeros, porque al compás de un tango, que es "La Morocha" lucen ágiles cortos dos orilleros<sup>1646</sup>.</p>	<p>Dans la rue, les braves gens prodiguent leurs grossières louanges, car au rythme d'un tango, qui est "La Morocha" deux faubouriens exécutent d'agiles <i>cortos</i>.</p>
---	---

Dans le texte espagnol, « crapuleuses louanges » peut désigner des exclamations élogieuses du public qui commente l'évènement, mais aussi des paroles qui seraient improvisées sur le rythme du tango par l'assistance co-énonciatrice (*derrocha sus guarangos decires más lisonjeros*, littéralement, « lance ses grossières paroles les plus flatteuses »). Exclamation, parole scandée ou chant, le sens reste ouvert<sup>1647</sup>. De plus, la parole est « grossière », ce qui l'assimile aux sons discordants et au vacarme de la rue qui symbolisent la décrépitude généralisée du faubourg<sup>1648</sup> : la parole ordinaire et la parole chantée sont viles, à l'image de ceux qui les prononcent. Notons aussi que dans cette scène, la parole s'ajoute à la performance dansée, elle est crapuleuse comme le reste de la performance.

Les rapports de police rassemblés par Hugo Lamas et Enrique Binda mélangent également paroles dites et paroles chantées, qui sont de même nature : le langage des hommes et femmes des bas-fonds, chanté ou non, n'est que vacarme et insanités. Ainsi ce rapport d'un chef de section de la police décrivant les « machines infectes » (Wilde) des *conventillos*, où

<sup>1645</sup> Clin d'oeil au titre d'un des chapitres de D. Kalifa dans *L'encre et le sang* consacré à la poésie et la chanson réaliste et leurs « voix dissonantes ». D. Kalifa examine ces « voix » qui s'opposent aux images ordinaires consensuelles, normatives et empruntées de morale bourgeoise du crime et de la délinquance, notamment la « poésie de la pègre » et la littérature anarchiste. Kalifa : 1995 : 165. Ici l'expression « voix discordantes » désigne la matérialité de la voix telle qu'elle est perçue par les savants et les lettrés.

<sup>1646</sup> Voir chap. 4 pages 374-375.

<sup>1647</sup> Ce n'est pas toujours le cas : parfois le chant se détache nettement de la parole ordinaire et intervient comme une pratique centrale dans la performance. Ainsi dans le poème *El Guapo* (« La Gouape »), le caïd chante, en s'accompagnant à la guitare, « des chansons altièras » (*altivas canciones*). Mais dans ce cas, le chant est représenté selon le modèle de la payada dans lequel le chant est central, qui s'écoute assis, sans danser, et où l'instrument accompagne le chant, et non le contraire. Le chant du criminel est alors un acte autonome et a une valeur élevée, et la chanson est un genre noble et poétique (voir notre analyse au chapitre 4). Malgré que le chanteur fictif est lui aussi un criminel des faubourgs, il est héroïsé dans ce poème, et son chant est diamétralement opposé au chant canaille. Le modèle rural noble et le modèle du chant citadin perverti s'opposent.

<sup>1648</sup> Voir notre analyse p. 374-375.

parmi les « cris et les bagarres » et les déviances et infractions de toutes sortes qu'il énumère, le policier note que « celui-ci qui est musicien chante, hurle, assourdit les autres »<sup>1649</sup>. Il fait une simple différence de degré entre chant et cri, tous deux stridents et mêlés à la cacophonie générale<sup>1650</sup>. Quelques années plus tôt, au sujet d'un bal menacé de fermeture à cause de nombreux délits d'ivresse publique et de désordre, la police préconisait dans un rapport de 1864 la séparation de la salle de danse et du débit de boisson, et dénonçait ce lieu de « corruption morale », « très nuisible au voisinage », lui imposant « cris et orgies jusqu'au petit matin », « une infinité de gens ivres » sur les trottoirs et des « paroles obscènes »<sup>1651</sup>. Tapage et obscénités, cris et orgies sont amalgamés dans ce discours sur la voix et la parole des gens dissolus, et ont le même impact. La parole des faubouriens – dite, échangée, créée ou chantée – est un bruit désagréable. La confusion entre parlé et chanté est renforcée par cette nature commune. En effet si la parole chantée est ordurière, c'est parce que la parole ordinaire l'est aussi. Dans *El amasijo* (« Le Pétrin »), autre poème de Carriego, le verbe des *compadritos* est abject :

Y se alejó escupiendo, rudo, insultante, los vocablos más torpes del caló hediondo que como una asquerosa náusea incesante vomita la cloaca del bajo fondo <sup>1652</sup> .	Il s'est éloigné en crachant, grossier, insultant, les mots les plus vils de l'argot puant que, telle une nausée répugnante et incessante, vomit le cloaque des bas-fonds.
---	---

Les mots sont crachés, et par un effet de généralisation, ce n'est bientôt plus un individu mais la collectivité désignée par une double métaphore du vomissement et du cloaque dont le langage est un flux ignoble. Le langage est une émanation des bas-fonds. Or pour reprendre une formule de Carriego, les *compadritos* sont poètes comme ils sont bandits, ils chantent comme ils vivent et comme ils parlent.

L'écrivain Eduardo Gutiérrez se livre à l'exercice obligatoire de la scène de musique dans son roman-feuilleton sur le grand criminel Carlo Lanza, notamment dans l'épisode intitulé *Carlo Lanza el gran banquero* (*Carlo Lanza le grand banquier*) publié en 1896 :

Les trios de Napolitains, ces atroces trios de harpe, violon et flûte, chargés de tourmenter les tympanes du passant, chantaient l'histoire de sa chute, au moment où chacune de ses victimes

---

<sup>1649</sup> Rapport du chef de la section 5 du 03-05-1881, cité dans Lamas & Binda : 1998 : 48-49. Cité supra p. 298.

<sup>1650</sup> *Ibid.*

<sup>1651</sup> Rapports du 25-11-1867 et du 30-12-1867, cités dans Lamas & Binda : 1998 : 23-25, mentionnés p. 293, note 1160.

<sup>1652</sup> Voir chap. 4 p. 378.

était énumérée<sup>1653</sup>.

L'identité du chanteur n'est pas précisée, il paraît peu important de savoir qui chante : le chant ne fait que s'ajouter à la fonction première, instrumentale, du musicien, celle qui détermine sa place. La musique et le chant émettent un son discordant et désagréable. Comme dans ces exemples et beaucoup d'autres, la voix et la musique des chanteurs et des musiciens des bas-fonds sont toujours rauques et abîmées, et la cacophonie est un leitmotiv des scènes de chant. Francisco Sicardi, dans son *Libro extraño (Livre étrange)*, publié à Buenos Aires en 1894, s'aventure dans les « quartiers ténébreux » (*barrios tenebrosos*) de Buenos Aires et subit un choc esthétique quand il entend la musique : « J'entrais, étourdi, dans le vacarme strident des cuivres qui semblaient fendre par ces résonances rudes les murs ébranlés et les portes branlantes<sup>1654</sup>. » L'expression *brincas resonancias* peut se traduire par « sonorités rauques » ou « rustres ». La musique est épouvantable, à l'image du décor en ruine.

#### ▪ Des paroles « obscènes »

Nous l'avons suffisamment vu dans les textes cités tout au long de notre étude, tant ce motif est permanent dans l'imaginaire des bas-fonds : la parole est « obscène ». La perversion des bas-fonds éclate dans la parole. Or, la parole chantée prolongent la parole ordinaire, les chants des prostituées et des voyous sont eux aussi rapportés comme des chants obscènes. Rappelons que le « langage obscène » fait partie des délits de second ordre répertoriés et punis par la police à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas étonnant dès lors que le monde du crime et la parole obscène soient associés. L'abjection des chanteurs contamine, mieux, détermine leurs pratiques poético-musicales. Dans son récit *En las riberas del Plata (Sur les rives du Rio de la Plata)* publié en 1891, Fernando Resasco compose une scène de « musiciens des rues et joueurs d'orgue de barbarie » de la capitale :

Deux garçons napolitains entrèrent bientôt, des violonistes, indescriptiblement sales et déguenillés. Ils étaient accompagnés d'une gamine maigrichonne et pâle, chargée de la partie vocale. Immédiatement un extraordinaire vacarme entoura les nouveaux arrivés. "Chantez ça,

---

<sup>1653</sup> « *Los tercetos de napolitanos, esos espantables tercetos de arpa, violín y flauta, encargados de atormentar el tímpano del viandante, cantaban la historia de su quiebra en la parte que cada víctima se refería...* » Eduardo Gutiérrez (1896) cité dans Lamas & Binda : 1998 : 44.

<sup>1654</sup> « *entraba aturdido dentro la baraunda estridente de los instrumentos de cobre que parecían rajar las paredes estremecidas y las puertas endeblés con las brincas resonancias.* » Extrait cité dans Lamas & Binda : 1998 : 45.



jouez ça" et un instant de confusion<sup>1655</sup> vocale et instrumentale fut ainsi improvisé. Mais l'assemblée tapageuse ne se montra satisfaite que quand la fille eut chanté quelques petits couplets obscènes, dont je ne vous donnerai pas d'aperçu, pas même à grands traits [...]<sup>1656</sup>.

La performance réunit des voix discordantes – en « désaccord » – à l'image d'un monde du « désordre », ce qui suscite l'effroi et les sarcasmes du narrateur. Néanmoins, une certaine harmonie se manifeste, puisque musique, chant et paroles suscitent la même émotion : ils sont isomorphes<sup>1657</sup>. Cet extrait rassemble les caractéristiques répertoriées jusqu'ici : réduction des paroles à des « petits couplets » (*coplillas*), « partie vocale » ajoutée à l'instrumental – la chanteuse « accompagne » les musiciens –, cohésion entre le vacarme ambiant, la cacophonie poético-musicale, les énonciateurs abjects et les énoncés obscènes.

#### ▪ Improvisation et oralité

Un autre aspect important de cette scène de musique canaille est son caractère improvisé. Les musiciens répondent aux sollicitations des participants à la fête. La musique et le chant des bas-fonds sont toujours improvisés. Les paroles chantées sont spontanées, elles proviennent des entrailles des chanteurs.

---

<sup>1655</sup> *Desconcierto*, littéralement, « discorde » : l'auteur joue avec les mots : la musique est « décaccord », désaccordée, mais il sous-entend aussi que le chant reflète la disharmonie des musiciens, un conflit latent, une déconvenue, et fait en même temps de la performance l'inverse d'un concert (*concierto*) – un « déconcert ».

<sup>1656</sup> « *En la capital argentina ha invadido a todos, hasta a los músicos callejeros y organillistas, la fiebre del negocio. [...] Entran de pronto dos muchachos napolitanos, violonistas, sucios y desarrapados hasta lo indecible. Acompañábales una chiquilla flacucha y macilenta, encargada de la parte vocal. Levantóse inmediatamente extraordinario vocerío en rededor de los recién llegados. "Canta ésto, toca aquéllo" y se improvisó un poco de desconcierto vocal e instrumental. Pero la clamorosa reunión no se dio por satisfecha hasta que la muchacha hubo cantado unas coplillas obscenas, de las cuales no daré a ustedes idea, ni aún a grandes rasgos [...].* » Fernando Resasco (Madrid, 1891), cité dans Lamas & Binda : 1998 : 44-45.

<sup>1657</sup> La correspondance établie entre partie vocale et partie instrumentale semble anticiper une analyse de la chanson tango des années 1940 faite par Ramon Pelinski en 1981 dans son article « Dire le tango » : l'idée d'une relation isomorphe entre texte verbal, texte musical et style vocal. Pelinski se situe dans la lignée des ethnomusicologues structuralistes des années 1980 qui établissaient une relation indexicales entre musique, forme, styles performatifs et contextes sociaux, et observaient un parallélisme formel et une redondance entre les structures musicales, textuelles, les performances et les formes kinésiques comme la danse. Ces analyses sont parfaitement synthétisées dans l'article de Steven Feld et Aaron Fox, « Music and language », *Annual Review of Anthropology*, 1994. Pelinski, en s'appuyant sur la définition de l'isomorphisme du philosophe Hofstadter, démontre que le tango-chanson est isomorphe : il établit une correspondance entre texte musical et texte poétique, qui sont superposables et se renforcent mutuellement, produisant une « unité d'expression ». Voir Pelinski : 1981 : 111-136. Dans le tango des années 1940, c'est la nostalgie qui s'exprime dans les différentes parties de la chanson, tandis que dans la chanson des bas-fonds il s'agit d'un « isomorphisme canaille ».

## ▪ Effroi, tabou et censure

Fernando Resasco se présente comme un témoin de la scène, rapportant l'événement à des lecteurs curieux. Il se positionne en même temps comme le censeur des paroles obscènes entendues (« dont je ne vous donnerai pas d'aperçu »). Il signale le caractère obscène des chansons, mais il les condamne et les passe sous silence<sup>1658</sup>. Dire qu'il ne dira pas : stratégie du secret, plaisir de la parole interdite, c'est le point de vue désirant de l'homme de bien qui se manifeste aussi dans cette scène. On peut y reconnaître ce que Michel Foucault dit des stratégies de pouvoir à l'œuvre dans les discours sur le sexe « illicite » : « Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret* »<sup>1659</sup>. Foucault y voit d'ailleurs l'intrication du plaisir et du pouvoir : « Plaisir d'exercer un pouvoir qui questionne, surveille, guette, épie, fouille, palpe, met au jour »<sup>1660</sup>.

C'est ce silence, au centre du *dire* canaille, que les investigateurs successifs des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles se sont donnés pour mission de combler. En archéologues du verbe perdu, ils ont tenté d'exhumer les mots réprimés ou voilés des marginaux. Inaccessible, cette parole est désirée par la critique, non seulement parce qu'elle est illicite et opaque, mais aussi par ce qu'elle est première et authentique. Dans les bas-fonds se cache le « premier » tango, le fond de la tradition. C'est ce qui donne lieu à partir de l'ouvrage des Bates en 1936 à la quête des paroles du tango primitif. Le chercheur devient ce héros aventurier des romans-feuilletons qui « pénètre[] dans des régions horribles, inconnues » de « cloaques impurs comme les reptiles dans les marais<sup>1661</sup> ». La parole canaille est un territoire inquiétant, mais convoité. Les érudits du XX<sup>e</sup> siècle plongent dans les textes pour la retrouver.

---

<sup>1658</sup> « Censure » ici au sens sociologique, d'exercice d'un « blâme qu'un milieu social exerce sur ses membres quand ils ne se conforment pas aux règles morales ou aux valeurs admises dans le groupe, cette forme de censure pouvant aller jusqu'à l'exclusion des déviants » (d'apr. Birou 1966). Forme de contrôle social et de répression de certains discours et comportements par l'instance qui les rapporte. Le terme est utilisé dans un sens psychanalytique par Freud : mécanisme de contrôle analogue au refoulement qui empêche que certains désirs accèdent à la conscience, soit parce qu'ils menacent l'équilibre du sujet, soit parce qu'ils sont contraires aux interdits sociaux (d'apr. Psychol. 1969). "La censure est un barrage psychique qui aboutit à un compromis, exige le remaniement, le déguisement des désirs refoulés." Ricœur, *Philos. de la volonté*, 1949. D'après le TLFI.

<sup>1659</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, collection « Tel », (1976) 2003, p. 49.

<sup>1660</sup> Foucault : 1976 / 2003 : 62.

<sup>1661</sup> Eugène Sue, incipit des *Mystères de Paris*, Editions Robert Laffont, Paris, 1989, p. 31. Juste en-dessous : « Ces hommes [barbares] ont des mœurs à eux, des femmes à eux, un langage à eux, langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégouttantes de sang. » *Ibid.*

## 2. Théories contemporaines du chant des bas-fonds portègues

La critique contemporaine s'est inscrite dans le prolongement de cet imaginaire du chant des bas-fonds. Au lieu d'aborder ces écrits sous l'angle d'une anthropologie de l'imaginaire, et d'en reconstituer les catégories et les théories, elle les a abordés comme des représentations dont on pouvait déduire des pratiques disparues, autrement dit comme des témoignages, plus ou moins fidèles à la réalité qu'ils tentaient de saisir. C'est le livre des journalistes Hector et Luis Bates qui a imposé à la critique à venir le paradigme qui est devenue la *doxa* des études *tangueras*, de José Gobello à aujourd'hui, et qui a plus généralement tramé les discours patrimoniaux et historiques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La danse et la musique occupent la plus grande place dans leur chapitre sur les « origines » du tango<sup>1662</sup>, même s'ils consacrent tout de même quelques paragraphes à la chanson. Ce sont eux qui ont, les premiers, « reconstitué » les pratiques ritualisées des premiers *tangueros* dans les maisons closes et les bastringues, en imitant la forme et les conventions de la description ethnomusicologique. Leur reconstitution est en fait intransitive : c'est un collage de formules et de stéréotypes pris dans les écrits fin-de-siècle, qui a instauré une continuité entre le discours critique contemporain et le monde fictionnel du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1663</sup>. Les Bates ont imposé un cadre spatio-temporel. La nuit, « les bas-fonds », les *peringundines* et les « salles de danse de mauvaise réputation<sup>1664</sup> », les « académies » et autres bals publics, « lieux de perdition et de folie ». Des acteurs : prostituées et voyous – qu'il nomme *guapos* ou *compadritos*, reprenant les dénominations de l'époque – « alcoolisés ». Une action : des performances associant danse, musique et chant, orgies ou duels ritualisés dans lesquels les marginaux communient ou s'affrontent à coups de lame ou sur la piste de danse à coups de figures acrobatiques. Une fonction sociale : l'homme de la pègre démontre son courage et sa dextérité dans ces duels criollos, gagne le respect de ses pairs, et séduit ses partenaires qu'il enlace « à travers la fumée des cigarettes ». Une configuration instrumentale et un répertoire : un petit orchestre composé d'une flûte ou d'une clarinette, d'un violon, d'un accordéon ou d'une harpe, qui « agrément[e] [la salle] d'un tango » (*florea' en un tango*)<sup>1665</sup>. Une règle : chaque danse est payée par les participants. Enfin, un savoir et une *praxis*

---

<sup>1662</sup> Bates : 1936 : 19.

<sup>1663</sup> Voir les pages en question, dignes d'un roman naturaliste, dans Bates : 1936 : 29-30. Citées chap. 1 p. 43-44.

<sup>1664</sup> Bates : 1936 : 23.

<sup>1665</sup> Comme nous l'avons montré au second chapitre, nul document de l'époque dont ils parlent (1870-1880) ne nomme les danses de lupanars « tango ».

musicaux : « la majorité [de la musique] est improvisée » à partir de quelques mélodies connues<sup>1666</sup>. Les Bates cherchent un premier tango que permettrait de retrouver la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Les fictions des bas-fonds – monde possible – permettraient d'accéder à une réalité première des pratiques chantées et dansées dans les maisons closes. Ce faisant, ils systématisent les théories ordinaires du chant des bas-fonds.

#### ▪ Des paroles improvisées

D'après les Bates et leurs successeurs, la musique et les paroles étaient improvisées dans les bas-fonds :

Le barde populaire qui improvise les paroles ne fait jamais défaut, paroles qui généralement font référence au lieu, aux femmes, à n'importe quoi, contenant toujours une dose de « piment » suffisante pour plaire à tous. C'est un succès<sup>1667</sup>.

Dans cet espace d'entre-soi, celui qui chante « ne fait jamais défaut » mais il est co-énonciateur : il n'a pas de fonction prédéterminée dans l'événement. Le chant n'arrive qu'en troisième position dans la description : la danse est première, accompagnée par la musique, elle-même accompagnée par le chant. Les paroles s'ajoutent à la performance musicale et dansée. Plus bas, les Bates désignent ces paroles par l'expression « petit couplet » (*estribillo*), ce qui reconduit la position mineure des paroles chantées, et désigne le couplet comme une forme simple et répétitive. Le chanteur est qualifié de « barde », les premiers chanteurs de tango sont imaginés à partir du paradigme celtique des poètes-improvisateurs. Il compose les paroles dans l'ici-maintenant de la performance. Tous les auteurs présentent de cette façon le tango des bas-fonds comme une pratique d'improvisation, à la fois dansée, « musiquée » et chantée. Pour José Gobello par exemple, « les *compadritos* improvisent [les paroles] »<sup>1668</sup>.

Les chercheurs du XX<sup>e</sup> siècle présentent généralement ce savoir oral et ces pratiques improvisées avec admiration, et en cela ils se distinguent du ton scandalisé des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle :

La majorité des membres des orchestres d'alors étaient des analphabètes musicaux ; [...] ils jouaient « d'oreille », par simple penchant. Mais parmi eux il y eut de véritables artistes, maîtres

---

<sup>1666</sup> Bates : 1936 : 30.

<sup>1667</sup> « *No falta el bardo popular que improvisa la letra, la que generalmente se refiere al local, a las mujeres, a cualquier cosa, siempre conteniendo la suficiente dosis de 'pimienta', para que guste a todos. Es el éxito.* » Bates : 1936 : 30.

<sup>1668</sup> José Gobello, « *Orígenes de la letra de tango* », dans *La historia del tango 1*, 1976, op. cité, p. 102.

auxquels il manquait seulement le diplôme<sup>1669</sup>.

Le chant des bas-fonds est jugé à l'aune de la musique savante par ces érudits. Comme l'indique le « mais » adversatif, cette pratique orale/aurale de la musique est opposée aux savoirs du conservatoire. L'oralité serait causée par l'absence d'écriture ou plutôt ici elle se situerait avant l'écriture. Cela leur permet en l'occurrence de convoquer l'image convenue du génie grandi au milieu des incultes. Nous avons croisé différentes variantes de cette image dans les récits du XIX<sup>e</sup> siècle et du XXI<sup>e</sup> siècle, notamment l'expression « fleur de fange » pour désigner le fado et le tango au XIX<sup>e</sup> siècle. Le tango et le fado primitifs sont un trésor inaccessible – oral, immatériel – qui a laissé peu de traces<sup>1670</sup>. Nous verrons plus bas que c'est pour compenser cette perte que les Bates ont institué une archive des paroles du tango des bas-fonds.

#### ▪ Des paroles spontanées et nécessairement référentielles

Cette pratique improvisée et spontanée implique nécessairement pour les Bates que les paroles soient des paroles de circonstance (« paroles qui généralement font référence au lieu, aux femmes, à n'importe quoi »). Elles reflètent l'événement dans lequel elles prennent forme. Les paroles sont très souvent qualifiées d'« immédiates » ou de « spontanées ». Les Bates consolident le modèle d'analyse déjà présent au XIX<sup>e</sup> siècle, qui pose en prémisse la « naissance » du tango dans les bordels, en déduit qu'il est oral, donc spontané, donc circonstanciel.

Pourquoi [les premiers tangos] ne sont pas parvenus jusqu'à nous ? La raison est très simple : si la musique est un reflet du milieu et les paroles tentent toujours ou presque de le peindre, l'on conviendra comme nous que les thèmes anciens n'ont pu le dépasser et arriver jusqu'à nous. Le tango a vécu son enfance et une bonne partie de sa puberté – permettez l'expression – dans des salles de danse vraiment de second ordre, dans des bastringues et des lupanars. Les paroles ne firent rien d'autre que refléter le milieu qui leur donnait vie<sup>1671</sup>.

---

<sup>1669</sup> « La mayoría de los componentes de las orquestas de entonces eran analfabetos musicales ; [] tocaban de "oído", por simple afición. Pero entre ellos hubo verdaderos artistas, maestros a los cuales sólo les ha faltado el diploma (...) ». Bates : 1936 : 31-32.

<sup>1670</sup> Dès lors l'absence de preuves apparaît comme une fatalité du mode d'existence de ces pratiques orales, et non comme une lacune.

<sup>1671</sup> « ¿ Porque [los primeros tangos] no han llegado hasta nosotros ? La razón es muy sencilla : si la música es un reflejo del ambiente y la letra siempre o casi siempre trata de pintarlo, se convendrá con nosotros que los antiguos temas no han podido trascender y llegar hasta los días actuales. El tango vivió su infancia y buena parte de su pubertad – permítasenos la expresión – en casas de baile de muy segundo orden, en "peringundines" y lupanars. Las letras no hicieron nada más que reflejar el ambiente que les daba vida. » Bates : 1936 : 75.

La fonction référentielle est survalorisée au détriment des fonctions expressive ou poétique<sup>1672</sup>. Ces paroles sont référentielles, autrement dit elles offrent des énoncés factuels. Ces conceptions s'inscrivent dans une tradition de représentation de la poésie populaire comme reflet du milieu culturel. Le chant « primitif » est privé de la fonction poétique, empêchant de l'aborder sous l'angle de ses effets, des dispositifs fictionnels et des *ethos* qu'il produit. Les paroles des bas-fonds sont une « diction », expression directe de l'énonciateur, stade premier de la création poétique. C'est ce qu'indique la métaphore évolutionniste de l'enfance : la parole improvisée est une poésie primitive, ce qui limite ses capacités de distanciation et de créativité. Les Bates préparent le cadre nécessaire à une approche indicielle de la chanson canaille : l'énoncé est nécessairement l'indice de son énonciateur, puisqu'il en est l'émanation directe, délivrée à l'état brut.

Enfin, dans le passage cité, les Bates utilisent la métaphore du « piment », et sous-entendent ainsi que la chanson est grivoise et provocatrice, ce qui convient au goût pour la vulgarité et à la licence morale des acteurs marginaux. Il faut, disent-ils « une dose de "piment" suffisante pour plaire à tous », pour que l'événement soit « un succès ».

#### ▪ Des paroles grossières et subversives

Parce que les paroles sont improvisées, elles sont immédiates ; parce qu'elles sont immédiates, elles sont obscènes. José Gobello systématise cette logique : il assure que les paroles reflètent et même indiquent le milieu dont elles proviennent. Il commente un énoncé canaille « transcrit » par les Bates et conclut : « de cette [transcription] surgit le fait que le tango étant, à l'origine, une danse de lupanar, les paroles aussi étaient "prostitutionnelles" »<sup>1673</sup>. Gobello présuppose que la chanson vient du lupanar, et que cela détermine le contenu de l'énoncé. Par rebond, l'énoncé canaille est un indice des bas-fonds. Le texte obscène présuppose un enracinement dans les maisons closes. L'obscène n'est-il pas le genre dédié à la représentation des prostituées ? Les interactions verbales spontanées des souteneurs et des putains ne peuvent être que pornographiques ; et inversement, la pornographie ne peut venir que des marges.

---

<sup>1672</sup> Cette hypertrophie de la fonction référentielle dans l'improvisation est un lieu commun sur la chanson populaire bien plus généralement partagé.

<sup>1673</sup> « de ella [transcripción] surge que siendo el tango, en su origen, baile de lupanar, la letra también era prostibularia. » Gobello : 1976 : 106.

Ce schéma est repris par la quasi-totalité des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle. La critique contemporaine n'a pas objectivé cet imaginaire de la chanson canaille, elle en a directement repris les présupposés. Ainsi Horacio Salas dans son essai commence par reconduire le récit évolutionniste de l'« origine » du tango dans les bas-fonds. Comme ses prédécesseurs, il considère que le tango est « né » dans les « académies » (*academias*), les bastringues (*peringundines*) et les lupanars des faubourgs, tous liés à la prostitution. Salas rappelle que la prostitution clandestine est pratiquée dans les bals publics, les femmes, serveuses ou danseuses, ont toutes une fonction trouble, sont toutes plus ou moins des prostituées. Il reconduit là un lieu commun : l'absence de femmes honnêtes dans les bas-fonds, toutes les femmes y sont des femmes de « mauvaise vie », la prostitution est partout dans ces antres du vice<sup>1674</sup>. Le tango est l'essence des bas-fonds, il faut qu'il provienne de son centre : ainsi, pour Salas, le tango est commun aux différents lieux de mauvaise vie, « mais le lieu naturel du tango, le véritable lieu de naissance de la musique et de la danse est le bordel. » D'après lui les « pupilles » y dansent avec les clients dans le jardin ou dans le salon entre deux passes. Les fêtes sont égayées jusqu'à l'aube par les trios, qui deviennent des quatuors quand la présence d'un piano dans les maisons closes se généralise. Dans les lieux modestes, les participants se contentent d'un piano mécanique<sup>1675</sup>. La description de Salas est sensiblement la même que celle des Bates vue plus haut. Elle applique également le modèle oralité – référentialité – obscénité qui permet, même en l'absence de traces, de deviner le contenu des chansons :

D'académie en lupanar, il était naturel que le tango eût son répertoire gaillard. Il se composait en général de mélodies improvisées et de couplets qui mettaient en scène des clients et des prostituées, ou relataient quelque anecdote<sup>1676</sup>.

Nous le voyons, le « répertoire gaillard », ou, dans ses formulations plus radicales, la perversion et l'obscénité de la chanson de la mauvaise vie, fait figure d'évidence – elle est « naturelle ». Le tango est la quintessence des bas-fonds, les bas-fonds sont le lieu d'origine du tango : cette double logique prépare là aussi une reconstitution des pratiques à partir du contenu même des textes des chansons.

À moins de découvrir des documents inédits, ce que l'on connaît aujourd'hui des premiers tangos ne va guère au-delà de l'approximation ou de la conjecture. (...) Les témoignages font

---

<sup>1674</sup> Sur ce point voir Kalifa : 2013 : 55.

<sup>1675</sup> Voir Salas : 1989 : 100-103. La reconstitution une fois de plus est fantaisiste, comme l'ont montré Lamas et Binda : 1998.

<sup>1676</sup> Salas : 1989 : 103.

d'autant plus défaut qu'à l'époque les authentiques tangos n'étaient pas édités : rares étaient les musiciens qui savaient lire une partition et bien souvent ils ne faisaient qu'improviser. Dans le meilleur des cas les instrumentistes, maladroits, répétaient des mélodies qu'une fine oreille leur avait permis de retenir<sup>1677</sup>.

La transmission orale et l'improvisation de la musique sont le gage de son authenticité mais aussi la cause de sa perte. L'absence de traces n'est pas un manque mais une garantie supplémentaire de la validité du système. Salas oppose les « authentiques tangos » oraux et improvisés aux tangos édités plus tard (« à l'époque... ») : il retrouve les étapes successives fixées dans le Grand Récit des origines. Cette pratique première et authentique aurait été suivie d'une autre, écrite et commercialisée, donc dénaturée, et c'est la première qui nous échapperait aujourd'hui.

Paroles « prostitutionnelles », « gaillardes », « licencieuses », « pimentées », « obscènes »<sup>1678</sup>, les qualificatifs associés aux paroles chantées dans les bas-fonds convergent. Horacio Salas ajoute plus bas que l'« on imagine à tort que les premiers tangos étaient sans paroles car très tôt apparurent de petits couplets naïfs ou pornographiques, selon l'endroit où on les chantait<sup>1679</sup> » et évoque les « obscénités que l'on fredonnait dans les maisons closes »<sup>1680</sup>. Le « cercle logique » se referme : les effets sont prouvés par la cause supposée, et la cause est prouvée par les mêmes effets. Les premières paroles de tango viennent des lieux immondes, elles sont donc obscènes, elles viennent donc des lieux immondes. La marginalité première est prouvée par le répertoire même dont l'existence repose sur la validité de cette pratique marginale.

Plus récemment, l'universitaire spécialiste des paroles de tango Eduardo Romano, dans l'introduction historique de son anthologie rééditée en 2007, signale rapidement cette première phase du tango chanté dans les bas-fonds, celle des « petits couplets effrontés qui accompagnèrent les tangos primitifs à partir de 1880 »<sup>1681</sup>. Le chant « accompagne » la musique, il est mineur et dérisoire/accessoire (on retrouve le diminutif), et les paroles sont « égrillardes ». Romano mentionne ce répertoire canaille comme étant la source du tango,

---

<sup>1677</sup> Salas : (1989) 2004 : 65. Sauf mention contraire, nous citerons la traduction française de cet ouvrage, qui contient les paroles de tango en version bilingue.

<sup>1678</sup> Gobello : 1976 : 106.

<sup>1679</sup> Salas : 2004 : 72.

<sup>1680</sup> Salas : 2004 : 77.

<sup>1681</sup> « *Estribillos procaces que acompañaran a los tangos primitivos desde 1880 en adelante.* » Romano : 2007 : 7.



mais il ne l'inclut pas dans son anthologie, qui ne débute qu'en 1900. Comme leurs prédécesseurs de 1890, les spécialistes contemporains, d'un même geste, dévoilent et voilent.

▪ **L'invisibilité du tango canaille : paroles interdites**

Suite à leur analyse du tango improvisé, les Bates expliquent que le tango des bas-fonds est invisible non seulement parce qu'il est oral, et donc perdu, mais aussi parce que les paroles obscènes ont été réprimées par la société. Ce premier tango est donc inaccessible non seulement du fait de sa transmission orale dans la communauté marginalisée des malfaiteurs et des prostituées, mais également du fait de l'indécence des paroles, qui en limitait forcément la propagation :

C'est pour cette raison qu'il a été affirmé que le tango n'avait pas de paroles, ce qui est une erreur. C'est en fait que l'imagination des poètes populaires était excessivement tropicale, et ces paroles restaient circonscrites aux murs crasseux qui fermaient le lieu<sup>1682</sup>.

L'attribut « tropicales » indique le caractère exagéré, excessif et irrévérencieux des paroles ; mais aussi, leur appartenance à des zones périphériques et « chaudes », leur caractère « exotique », affranchi des normes de la société convenable. Le verbe canaille est naturalisé : il vient de régions étrangères, non domestiquées, par opposition à la société civilisée, il est donc affranchi des normes de la culture légitime. Cette représentation vient elle aussi du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1683</sup>. Elle renforce l'assignation marginale du tango, à la fois dans l'espace et dans les valeurs. Il n'est pas fortuit que les Bates reprennent le mot « crasseux » des discours de l'époque. Les paroles outrancières sont « emmurées » dans les bas-fonds. Elles sont réprimées par le centre. On retrouve ici la rhétorique centre/périphérie doublée d'une opposition entre le légitime et l'illégitime. Les Bates présentent le confinement des paroles comme un phénomène naturel, dans la phrase citée il semblerait presque que les marginaux se soient censurés eux-mêmes. Mais elle implique, de fait, un interdit. Seule la confrontation de ces paroles « exotiques » à une norme peut expliquer la répression. La marginalisation du tango est donc expliquée d'un côté comme le résultat d'une volonté délibérée et d'un

---

<sup>1682</sup> « Por tal motivo se dió en afirmar que el tango no tenía letra, con lo que se afirma un error. Occurría que la imaginación de los poetas populares era demasiado tropical y esas letras quedaban circunscriptas a las mugrientas paredes que cercaban el local. » Bates : 1936 : 30-31.

<sup>1683</sup> Par exemple Francisco Sicardi, cité plus haut, dans le même texte de 1894, racontant une fête des faubourgs, parle de « chansons exotiques qui dilatent dans les airs des harmonies, rythmes et cadences inconnues » (« canciones exóticas que dilatan en los aires armonías, ritmos y cadencias desconocidas »), sonorités propres à cette culture citadine qu'il oppose aux traditions rurales vraisemblablement plus familières. Francisco Sicardi (1894) cité dans Lamas & Binda : 1998 : 45.

communautarisme des contrevenants à l'ordre, qui auraient préféré l'entre-soi, mais de l'autre, comme le résultat d'une répression exercée par le pouvoir légitime.

Et pourtant, combien de fois n'est pas sortie de tant d'immondice un vers admirable, de même que les boubiers nous offrent souvent de jolies fleurs<sup>1684</sup>.

La métaphore de la fleur de fange vient réhabiliter cette chanson dont le « lieu naturel » est immonde, mais dont est sorti un trésor. Là encore le vocabulaire des bas-fonds et l'idéologie qu'il véhicule sont repris tels quels par les deux érudits. Les Bates ont affirmé par ailleurs que c'est grâce à l'intervention de poètes lettrés délicats que le tango a été purifié et rendu acceptable, mais ici ils naturalisent sa beauté, le tango est un trésor caché dans le boubier et qu'il fallait découvrir.

De façon analogue, dans son chapitre sur la « période folklorique du tango » (1971), Blas Matamoro commence par reconstituer les pratiques initiales dans les zones troubles de la « mauvaise vie »<sup>1685</sup> :

On peut affirmer que, jusqu'à sa diffusion à la lumière publique par le truchement des partitions et son intronisation dans les cafés, le tango fut une musique folklorique. Il eut les deux traits caractéristiques de celle-ci : l'anonymat de ses auteurs, puisqu'en général les mélodies étaient improvisées ou volées, et l'hermétisme du milieu dans lequel il se développe, duquel il ne s'affranchit pas, car il est prohibé et ignoré dans les médias institutionnels de la culture officielle. Il y a un complot de silence autour du tango, comme nous l'avons vu dans la prose de Lynch, et le genre végète dans l'obscurité des quartiers malfamés, tel le code secret/mot de passe d'une société secrète<sup>1686</sup>.

Aux origines de la musique, le folklore : Blas Matamoro fait fusionner le système de représentation des bas-fonds avec la théorie évolutionniste du « folklore » pour restituer une phase sombre et primitive (que résume la formule « végète dans l'obscurité des quartiers malfamés »). Les musiciens employés ailleurs jouent clandestinement dans les bas-fonds et se cachent derrière des pseudonymes, tandis que les autres « vivent immergés dans les ténèbres du faubourg ».

---

<sup>1684</sup> « Y sin embargo, cuántas veces de tanta inmundicia no salió un verso admirable, en la misma forma que los pantanos suelen brindarnos también hermosas flores. » Bates : 1936 : 31.

<sup>1685</sup> Blas Matamoro, *Historia del tango*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971, p. 5-7.

<sup>1686</sup> « Puede afirmarse que, hasta su difusión a la luz pública por medio de partituras y su entronización en los cafés, el tango fue música folklórica. Tuvo los dos rasgos característicos de la misma : el anonimato de sus autores, ya que generalmente las melodías eran improvisadas o robadas, y el hermetismo del medio en que se desarrolla, del cual no trasciende, porque es prohibido como si no existiera en los medios institucionales de la cultura oficial. Hay un complot de silencio en torno al tango, como hemos visto en la prosa de Lynch, y el género vegeta en la oscuridad de los barrios miséreux, como el santo y seña de una sociedad secreta. » Matamoro : 1971 : 7.

Pour Matamoro, cela ne fait aucun doute : « Comme il est de rigueur, les premiers personnages et thèmes du tango sont liés à la vie du bordel<sup>1687</sup>. » Sofia Cecconi dans son article de 2007 sur le tango *queer* aborde de la même manière ce qu'elle appelle l' « ère du tango 'prostitutionnel' » : au début de son histoire, le tango aurait été une « musique interdite » (*prohibida*) et marginalisée, uniquement pratiquée par les exclus. Expression de « corps abjects », mettant en jeu des « subjectivités alternatives aux normes dominantes » de la société bourgeoise, il ne pouvait être perçu que comme ignoble et subversif par la société<sup>1688</sup>. Cecconi, pour critiquer la répression subie par les artisans de ce premier tango, s'appuie sur les mêmes présupposés que ses prédécesseurs.

### ▪ Paroles ineffables : une tradition perdue

Enfin, conséquence ultime de ce raisonnement : les paroles primitives du tango, réprimées du fait de leur « brutalité », sont les plus authentiques, mais elles sont perdues. Elles constituent un « trou » dans la tradition chantée. Autrement dit, l'absence de traces du tango des bas-fonds ne met pas en doute son existence, elle n'est qu'une conséquence de l'oralité et de la répression. C'est ce que concluent les Bates au terme de leur démonstration :

Néanmoins, cette simple circonstance a empêché que la production de ce temps-là parvienne jusqu'à nous, car ces gens n'écrivaient pas leurs compositions. Celles-ci passaient d'un orchestre à un autre, sans meilleur véhicule que la mémoire [...] de leurs porteurs<sup>1689</sup>.

Et plus loin :

Obscènes, insolentes, indicibles dans un milieu, ni même cultivé et domestique, mais ne serait-ce que dans la bouche de gens d'une certaine éducation, elles restèrent circonscrites aux murs qui dissimulaient la honte de la ville<sup>1690</sup>.

Ces paroles sont donc perdues du fait de leur appartenance même au « monde » du tango<sup>1691</sup> qui a conduit la société à les prohiber et les réprimer plutôt qu'à les conserver, au nom de la

---

<sup>1687</sup> « Como es de rigor, los primeros personajes y temas de tango se vinculan a la vida del prostíbulo. » *Ibid.*

<sup>1688</sup> Sofia Cecconi, « *Cuerpos abyectos: figuras del género y la sexualidad en la era del tango prostibulario* », communication lors des journées doctorales de l'Instituto de Investigaciones Gino Germani de l'Université de Buenos Aires, septembre 2007. Texte disponible en ligne à l'adresse : <http://webiigg.socials.uba.ar>.

<sup>1689</sup> Bates : 1936 : 31-32.

<sup>1690</sup> « *Obscenas, procaces, indecibles en un medio, no diremos ya de cultura o de hogar, sino aun en boca de personas de cierta educación, quedaron circunscriptas a los muros que ocultaban la vuergüenza de la ciudad.* » Bates : 1936 : 75.

<sup>1691</sup> L'expression se trouve chez Matamoro : 1971 : 8. Délicat glissement du monde des bas-fonds au monde du tango.

convenance et de décence. Cette théorie de la prohibition et son corollaire, la clandestinité, produit un effet de réel puissant, car elle rend vraisemblable le récit des origines du tango. De fait, elle permet d'expliquer pourquoi le répertoire des bas-fonds est inexistant, tout en continuant à affirmer son existence. La critique remplit ce vide par d'innombrables récits sur la disparition des paroles et d'infinis commentaires sur les effets de la censure<sup>1692</sup>.

Le tango des origines devient ainsi un discours illicite, alors même que le « milieu » dont il provient est sans cesse décrit comme un monde à part, marginalisé et sans relation avec le centre. C'est néanmoins à l'aune des normes de la société bourgeoise que les discours sont définis comme transgressifs. L'idée même de transgression suppose un ordre transgressé. Selon nous, ce n'est pas que nous ayons « perdu » ces paroles de marginaux, c'est plutôt que leur seule réalité est la somme des discours de ceux-là mêmes qui les définissent comme des paroles illicites<sup>1693</sup>. Autrement dit, le premier tango subversif des bas-fonds n'existe que par les discours stigmatisants des écrivains et des savants qui l'ont raconté.

Dans son préambule à un article d'Hector Barros intitulé *El Fango del corazón. Tango : del queco al parnasso* (« La Fange du cœur. Tango : du bordel<sup>1694</sup> au parnasse »), Ricardo Horvath oppose les documents (partitions et témoignages journalistiques) du tango écrit de la seconde phase, celle du « parnasse », à l'absence de documents de la période antérieure, celle du « bordel », qui constitue « la geste originale, anonyme, folklore de la ville. Ce folklore qui s'est perdu dans la nébuleuse du temps. » Horvath fait une lecture politique de ce phénomène qu'il explique par une relation de domination : « La culture des opprimés n'intéressa pas l'opprimeur. Sauf pour réprimer, prohiber, stigmatiser, l'oligarchie ne se

---

<sup>1692</sup> Sans pousser plus loin l'analyse psychologisante de cette démarche sans cesse renouvelée, il nous semble utile de remarquer que ce « trou du texte » que constituent les paroles perdues est lui-même un espace érogène, et qu'y pénétrer pour faire l'aveu du manque, pour en dire l'interdit participe de l'attraction et de la fascination exercée par la légende du tango des bas-fonds auprès des chercheurs. Nous en sommes le meilleur exemple puisqu'il nous a été difficile de renoncer à ce raisonnement persuasif et séduisant, de le mettre à distance pour en faire l'objet à analyser, le discours à observer. Par ailleurs, on retrouve ici la logique et l'attrait du *Mystère*, dont le récit est l'exploration d'un espace inconnu, ésotérique, clandestin, et dont l'exploration même, le récit même, est, en tant qu'aventure interdite, la source du plaisir. C'est la matière même de l'écriture qui procure le plaisir du stupre.

<sup>1693</sup> Nous nous référons ici à l'analyse de M. Foucault selon laquelle « c'est la loi qui est constitutive du désir et du manque qui l'instaure. » Foucault : (1976) 2003 : 108. Autrement dit, c'est le « rapport de force immanent au domaine » (*ibid.* page 121-122) de la représentation des bas-fonds par la société bourgeoise qui détermine la collusion entre l'objet représenté – les discours chantés des délinquants – et l'auteur de la représentation – le journaliste, le romancier, l'historien amateur, tous tributaires du même imaginaire social – dont le discours fait autorité et détermine les contours de l'objet représenté.

<sup>1694</sup> *Queco*, mot familier et vieilli pour désigner un bordel de bas étage, un « mauvais lieu », équivalent du « tripot » en argot français.

préoccupas pas de ceux d'en bas<sup>1695</sup>. » Ces assertions contradictoires sont révélatrices de la façon dont les élites de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle puis la critique du XX<sup>e</sup> se représentent la culture des bas-fonds : les exclus, « ceux d'en bas », auraient eu une existence autonome, sans intervention de l'« oligarchie » ; leur chanson serait orale, anonyme et primitive, et se serait « perdue » par l'action du temps. Mais en même temps, ce seraient des « opprimés », un groupe dont la marginalisation serait le résultat de l'action des dominants. Leurs pratiques sont nommées avec des catégories savantes (« geste », « folklore ») et définies par leur confrontation à la norme qui « réprime ». Pour que la chanson des bas-fonds soit transgressive, et donc « stigmatisée » par l'oligarchie, il faut qu'elle soit en conflit avec les normes dominantes, ce qui contredit son existence autonome. En fait, l'élite du XIX<sup>e</sup> siècle invente la « culture des opprimés », et la critique contemporaine, après elle, l'essentialise. Les savants organisent et consacrent cette culture des bas-fonds<sup>1696</sup>.

#### ▪ Fragments du discours licencieux

Les savants ont pourtant retrouvé des « fragments » du discours licencieux. Comme nous l'avions annoncé, il existe un corpus de textes cités et recités dans les travaux. Comme le résume Blas Matamoro :

En ce qui concerne les paroles, des plus anciennes seuls des fragments sont arrivés jusqu'à nous, en plus des couplets du folklore des bordels que rassemblent les anthologies. Ce sont invariablement des vers ouvertement pornographiques. (...) Dans leur *Histoire du tango*, les frères Bates recueillent certains [vers] qui, du fait de leur langage, ne sont pas reproductibles<sup>1697</sup>.

---

<sup>1695</sup> « *La gesta original, anónima, folklore de la ciudad. Ese folklore que se perdió en la nebulosa de los tiempos* ». « *La cultura de los oprimidos no interesó al opresor. Salvo para reprimir, prohibir, estigmatizar, la oligarquía no se preocupó por los de abajo* ». Ricardo Horvath, Préambule à Héctor Barros, « *El Fango del corazón. Tango : del queco al parnasso* », article écrit dans le cadre d'une recherche dirigée par R. Horvath [texte non publié ] p. 2.

<sup>1696</sup> Cette consécration en Argentine s'est faite main dans la main avec les poètes et les romanciers, Jorge Luis Borges en tête. Nous renvoyons sur ce point aux nombreux exemples de reconstitutions romanesques des rituels de bordels et d'abattoirs faites par les érudits. Borges de son côté a élaboré une retranscription fictionnelle du faubourg de 1880 à travers d'autres fictions, notamment la poésie faubourienne d'Evaristo Carriego. Borgès résume parfaitement le principe sur lequel repose toute la constitution du corpus de tangos des bas-fonds par les savants du XX<sup>e</sup> siècle et toute une conception de la poésie populaire : « Par la seule vertu de la rime, un écho de cette crânerie nous parvient encore après quarante ans : "S'il vous plaît, poussez-vous un peu, / Je suis de la Terre du Jeu". Ce bas quartier n'était pas celui des rixes ; c'était aussi celui des guitares. » Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, 1969, op. cité, p. 27-29, traduit par Françoise Rosset. Seulement, Borges, à travers la poésie canaille et les poèmes de Carriego, réécrit la mythologie du faubourg, tandis que la critique a cherché à reconstituer la réalité du faubourg à travers la poésie canaille.

<sup>1697</sup> « En cuanto a las letras, de las más antiguas sólo llegaron a nosotros fragmentos a más de las coplas del folclore de prostíbulos que recogen las antologías. Invariablemente son versos directamente pornográficos. Los

Blas Matamoro fait référence d'un côté aux fragments de paroles transcrits par les Bates, de l'autre aux couplets de « folklore érotique » du recueil de Robert Lehmann-Nitsche dont nous parlerons plus bas, et que plusieurs érudits ont considéré comme des exemples de paroles des premiers tangos. Tous ces vers sont « invariablement pornographiques », dit-il, mais nous avons affaire ici encore à un cercle logique, puisque c'est justement du fait du caractère jugé pornographique des énoncés en question que la critique les a considérés comme des textes de tango. Blas Matamoro juge inconvenant de les reproduire : c'est désormais l'essayiste lui-même qui exerce une censure sur cette matière trop crue. Blas Matamoro ne fait que répéter la prescription des Bates quarante ans plus tôt :

Nous avons sous les yeux quelques fragments de ces paroles, correspondant aux tangos en vogue il y a environs quarante ans. Dans l'impossibilité de les transcrire tels quels, nous nous trouvons dans l'obligation impérieuse de supprimer et de modifier certains mots, et même des phrases entières, pour en dissimuler la signification<sup>1698</sup>.

#### ▪ Le chant des bas-fonds, « préhistoire » du tango : un patrimoine maudit

Si la chanson canaille est considérée comme une chanson première et authentique par la doxa critique et universitaire, elle est en même temps reléguée à la « préhistoire » du tango en vertu d'une conception téléologique de l'histoire de toute pratique poétique populaire. Pour Horacio Salas, qui consacre pourtant la majeure partie de son étude au tango des lupanars et des faubourgs, « tout ce qui a existé avant [la chanson de Pascual Contursi en 1917] n'est que préhistoire »<sup>1699</sup>. Selon José Gobello, « les premiers petits couplets de tango » furent « improvisés dans la chaleur de l'alcool et de la luxure, par espièglerie, pour s'amuser, comme les enfants chantent des obscénités pour rire et par cocasserie dans les défilés du carnaval » et « naquirent dans les lupanars », mais « ce n'étaient pas encore des paroles de tango »<sup>1700</sup>. Pour Gobello, des premières paroles de tango apparaissent autour de 1905 avec Ángel Villoldo, premier chanteur professionnel, mais le véritable « tango-chanson » (*tango-*

---

hermanos Bates, en su *Historia del tango*, recogen algunos que por su lenguaje resultan irreproducibles. » Matamoro : 1971 : 13.

<sup>1698</sup> « *Tenemos a vista varios fragmentos de aquellas letras, correspondientes a los tangos en boga hace alrededor de cuarenta años. En la imposibilidad de transcribirlas tal cual son, nos vemos en la imperiosa necesidad de suprimir o cambiar algunas palabras, hasta frases enteras, para disimular su significado.* » Bates : 1936 : 76.

<sup>1699</sup> Salas : 2004 : 79.

<sup>1700</sup> « *las primeras letrillas de tango nacieron en los lupanares* », « *improvisadas al calor del alcohol y de la lujuria, jocosamente, lúdicamente, por juego, como por juego y travesura cantan los chicos obscenidades en las murgas de carnaval* » ; « *aquellas letrillas, de todos modos, no eran todavía letras de tango* ». *Ibid.*

*canción*) est inventé encore après par Pascual Contursi. Un état du savoir – l’oralité, l’analphabétisme – est replié sur une « classe » d’individus (les marginaux). Pour Gabriela Rodriguez aussi, « les origines [du tango] remontent aux maisons closes »<sup>1701</sup>. Les « petites paroles » improvisées dans les bas-fonds sont donc intégrées à la tradition, elles sont instituées en patrimoine fondateur, légitime en tant qu’« origine » du genre, tout en étant réduites à n’être qu’une « préhistoire », une étape primitive, d’avant l’écriture, et comme le note Gabriela Rodriguez, continuent d’être « marginalisé[e]s par la critique »<sup>1702</sup>. Rodriguez déclare vouloir redonner sa place légitime à ce corpus négligé, mais elle continue de le définir comme un corpus « primitif », et affirme, en se référant à Andrés Carretero, que le tango est un « témoin social »<sup>1703</sup>. Les premières paroles de tango « ont une valeur testimoniale car elles sont d’abord improvisées et s’inspirent directement du vécu des auteurs »<sup>1704</sup>. Nous retrouvons la théorie de la spontanéité de la chanson improvisée qui lui donne le statut de « parole vraie »<sup>1705</sup>. Pourtant Gabriela Rodriguez revient un peu plus loin sur cette conception de la chanson et déconstruit elle-même les « discours critiques qui tendent à prendre les paroles de tango à la lettre, comme s’il s’agissait véritablement de témoignages de personnes ayant existé », ce qu’elle interprète comme une « confusion entre témoignage et construction poétique ». Malgré cette réserve à laquelle nous souscrivons, elle reprend à son compte le modèle oralité – référentialité que nous avons décrit<sup>1706</sup>, ce qui la conduit à constater comme ses prédécesseurs, que les paroles permettent d’accéder à une réalité des bas-fonds, mais que, de ce fait, la plupart ont été perdues :

La musique est accompagnée d’exclamations destinées à encourager les danseurs, [qui] font aussi référence aux prostituées et au bordel. Alors ces exclamations qui apparaissent comme des manifestations orales sont éphémères et souvent anonymes. Celles-ci ne constituent pas

---

<sup>1701</sup> Gabriela C. Rodriguez, « Construction d’une identité dans les paroles de tango : genèse et formes contemporaines », Thèse de Doctorat, *op. cit.*, 2011, p. 18.

<sup>1702</sup> Rodriguez : 2011 : 7.

<sup>1703</sup> Andrés Carretero, *El tango testigo social* (1999), cité dans Rodriguez : 2011 : 16.

<sup>1704</sup> Rodriguez : 2011 : 28.

<sup>1705</sup> Expression tirée du titre d’un article de Régine Robin, « Récit de vie, discours social et parole vraie », *Vingtième Siècle, Revue d’histoire* N°10, avril-juin 1986, p. 103-110.

<sup>1706</sup> Elle cite d’ailleurs un autre exemple d’application de ce modèle, tiré d’un ouvrage que nous n’avons pas cité. « Es un lugar común en la historia del tango, dar simbólicamente como fecha de nacimiento del tango-canción que en 1917 realizó Carlos Gardel de Mi Noche Triste. No es que los tangos anteriores fueran exclusivamente instrumentales, sino que se les incorporaban letras ocasionales, generalmente de alabanza en primera persona, sin mayor trascendencia que la de cantar hechos circunstanciales o cuando no cuestiones prostibularias, por lo que se rescata Mi Noche Triste como primera expresión de una letra argumentada. » Dans Natalio Etchegaray, Alejandro Molinari et Roberto Martínez, *De la vigüela al fueye, las expresiones culturales argentinas que conducen al tango*, Corregidor, 2000, p. 172, cité dans Rodriguez : 2011 : 40.

véritablement un corpus « poétique » ou encore des paroles formelles du tango, parce que leur caractère éphémère et anecdotique n'a permis de conserver que peu de traces<sup>1707</sup>.

« Peu de traces » : c'est de ces « fragments », de ces restes, que dépendrait la mémoire du premier tango. Un corpus mineur, d'avant l'écriture, chanté dans les bas-fonds sociaux avant d'être découvert par le « centre » (mais tout de même d'emblée réprimé par lui), trois fois banni – par les « témoins » du XIX<sup>e</sup> siècle qui l'ont censuré pour son obscénité, par les investigateurs de 1936 pour son indécence, par la critique contemporaine qui le relègue à la « préhistoire » du tango du fait de sa « vulgarité » – ce corpus s'apparente à une « bibliothèque fantôme »<sup>1708</sup>. Son armature est solide, la critique en a dessiné les principes à grands traits, mais elle sera remplie de vides, de fragments, de textes troués, modifiés, absents, ou même imaginés. Nous allons voir que la critique portugaise a effectué le même transfert depuis un imaginaire du fado des bas-fonds à la reconstitution de pratiques réelles dans les bas-fonds.

## **B. L'imaginaire du chant des bas-fonds de Lisbonne**

Les auteurs portugais du XIX<sup>e</sup> siècle conçoivent le premier fado marginal selon le même modèle associant oralité, référentialité et obscénité, avec le même corollaire, la stigmatisation et la répression. Néanmoins, à Lisbonne la dégradation des voyous et des filles s'exprime dans l'aigreur plutôt que dans la gaillardise. La discordance se dissipe en dissonance. Comme à Buenos Aires, la critique traditionnelle a mis ces discours au service de la reconstitution d'une réalité historique.

---

<sup>1707</sup> Rodriguez : 2011 : 35.

<sup>1708</sup> Nous faisons référence au titre du colloque et du numéro à venir, « La bibliothèque des textes fantômes : œuvres perdues, textes absents, récits troués », dirigé par Laure Depretto et Marc Escola (Revue Fabula, à paraître). D'après le résumé des organisateurs, « le terme [« fantôme »] mérite peut-être d'intégrer le lexique de la théorie littéraire, qui se trouve avoir affaire, en même temps qu'aux textes réels et aux textes possibles spéculativement produits, à la très riche bibliothèque des textes qui n'ont d'existence que fantomatique ». Voir le texte de l'appel à contribution sur le site [<http://www.unil.ch/webdav/site/fra/shared/Appel.pdf>]. Ils incluent notamment les « œuvres perdues dont ne subsistent plus que quelques vers ou un simple titre », les « textes manquants dont un récit fait mention sans le donner à lire », les « bibliothèques entières inventées par un romancier », et les « textes amputés » et « manuscrits troués ». Il nous semble que le corpus de tangos des voyous et des filles des faubourgs correspondrait à la « bibliothèque fantôme » de la tradition *tanguera* : un répertoire obsédant, souvent remémorié et « reenacté », opératoire, et pourtant absent, perdu ou dont il reste des traces désincarnées et douteuses, sujettes à illusion.



## 1. Scènes et conceptions d'époque (1840-1890) : parole et voix dissolues

Nous allons examiner l'imaginaire du chant canaille de la « première période » du fado que présupposent les écrits des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, de façon à souligner les conceptions du chant et de la poésie mises en oeuvre. Chaque point renvoie explicitement à son équivalent portègne<sup>1709</sup>.

### ▪ Une rengaine qui se siffle : une chanson mineure<sup>1710</sup>

Dans son roman *Eusébio Macário* (1879), Camilo de Castelo Branco figure son personnage *o Fistula*, qui a sombré dans la débauche des bas-fonds puis a été régénéré par le travail, mais a conservé des stigmates de sa débauche, « sifflant des fados pleins des *saudades* des Ruelles de ses condisciples bandits »<sup>1711</sup>. De même, dans les romans d'Eça de Queirós, les ouvriers « sifflent » des « fados » pendant leurs activités pénibles<sup>1712</sup>. Le fado est la rengaine des personnages dissolus et plus généralement des classes populaires urbaines,

---

<sup>1709</sup> Il aurait été possible de procéder autrement, en prenant chaque point et en confrontant directement le cas lisboète avec le cas portègne, mais la logique immanente à chaque modèle de représentation et leurs spécificités s'en trouvaient amoindries – sans parler de la difficulté pour la lecture. Nous avons donc procédé par mise en parallèle et renvois, comme s'il s'agissait de deux colonnes.

<sup>1710</sup> Chanson mineure, ou périphérique, ou encore marginale : c'est une axiologie organisée autour du « centre » qu'est la culture légitime qui se profile. Sans jamais les nommer comme tels, tango et fado « canailles » sont sans cesse envisagés comme des sous-cultures (*subcultures*) liées au groupe social que seraient les « bas-fonds ». Dans cette répartition symbolique, il n'est pas anodin qu'au sein même des performances rapportées, le chant soit toujours superflu.

<sup>1711</sup> « *assobiando fados cheios de saudades das Travessas e dos seus condiscipulos malandros.* » Castelo Branco : 1879.

<sup>1712</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, le sifflement est associé à une gaieté populaire et une action vulgaire. En effet siffloter est une action que l'on trouve dans plusieurs romans du XIX<sup>e</sup> siècle (Flaubert, *L'éducation sentimentale* ; Hugo, *Les Misérables* ; Musset, *Histoire d'un merle blanc*, Queirós, *O Crime do Padre Amaro* ; Castelo Branco) et c'est généralement le signe d'une insouciance ou d'une nonchalance populaires. Selon que le personnage appartienne à la campagne ou à la ville, l'air siffloté sera un genre typiquement rural ou urbain. Le motif du sifflement revient à plusieurs reprises dans le roman *O Maias*. « *Um carpinteiro esgrouviado e triste parecia estar ali desde séculos, aplainando uma tábuca eterna com uma fadiga langorosa; e no telhado os trabalhadores que andavam alargando a claraboia, não cessavam de assobiar, no sol d'inverno, alguma lamuria de fado.* » *Os Maias* chapitre 4. Traduction de Paul Teyssier (1996 : 125) : « Un menuisier efflanqué et triste avait l'air d'être là depuis des siècles à raboter une planche éternelle avec une lassitude languissante. Et sur le toit les ouvriers qui étaient en train d'élargir la clair-voie ne cessaient de siffler, dans le soliel d'hiver, quelque lamentation de fado. ». Plus loin, à l'étage supérieur d'une maison, « *por cima o moço do Cruges esfregava a escada com estrondo, assobiando desesperadamente o fado.* » (Chapitre 11). « Plus haut, le garçon de Cruges frottait bruyamment l'escalier, en sifflant désespérément un fado. » (1996 : 387). Telles da Gama, jeune noble bohème, qui joue des fados au piano dans le salon des familles nobles, joue et fréquente les corridas, peut lui aussi siffloter, mais pour souligner sa posture bohème avec une formule rimbaldienne : « *Telles da Gama, que vinha de dentro assobiando, com as mãos nos bolsos do paletot [...]* » (Chapitre 7).

léger ou strident selon la nature du personnage qui l'entonne, il appartient au quotidien des marginaux.

▪ **Le chant comme prolongement du corps : des « voix dissonantes »**<sup>1713</sup>

Nous trouvons aussi un continuum entre parole ordinaire et parole chantée dans l'imaginaire du fado des bas-fonds. Comme le montrent plusieurs textes cités au chapitre 4, la voix chantante du *fadista* est le prolongement de son corps dépravé. Ainsi dans le portrait du criminel que donne Ramalho Ortigão (1878), ce dernier

entonn[e] les mélodies du fado [...] d'une voix sanglotante, brisée au niveau du larynx, accompagnée de l'expression physionomique d'une sentimentalité de cachot, alcoolisée et misérable<sup>1714</sup>.

La voix « sanglotante » et « brisée » est le signe de sa corruption physique. Le même terme est utilisé par Palmeirim en 1891 : Severa entonne d'une voix « plaintive et sonore » « la triste mélodie du fado »<sup>1715</sup>. C'est ce qui ressort également du roman de Camilo Castelo Branco quand il évoque la « sentimentalité canaille » du « bon chanteur de fado » avec ses « airs langoureux ». Il est voûté sur son instrument qui « semble lui faire des confidences ». Alberto Pimentel cite cet extrait du roman et commente cette « extase » que savent sentir « les âmes qui végètent dans la fange de la crapule »<sup>1716</sup>. Si la voix du *compadrito* portègne est âcre et rude, celle du *fadista* pousse l'aigreur jusqu'à l'amertume. En cela aussi, elle est en (dis)solution de continuité avec la parole ordinaire et même l'état général des classes misérables. Le lieu commun de la voix rauque de la prostituée et du criminel, délabrée par l'alcool et la cigarette, fixé, comme on l'a vu, par le médecin hygiéniste Santos Cruz, est réinvesti dans les scènes littéraires de chant canaille. Pour Eça de Queirós, dans son article « Lisboa » (1867), les familles pauvres sont « vulgaires et âpres » et ont « le cœur plein de révolte » tandis que les travailleurs les plus misérables ont un « caractère âpre » et que les vagabonds « gémissent de douleur » dans leurs taudis<sup>1717</sup>. L'amertume du chant est donc l'aboutissement naturel de cette âpreté physionomique et vocale. Dans le roman *Eusébio Macário* de Camilo Castelo Branco, le personnage Rosa Canelas, archétype de

---

<sup>1713</sup> Référence au titre de Kalifa : 1995, voir note p. 448.

<sup>1714</sup> Cité au chap. 4 p. 389.

<sup>1715</sup> Palmeirim : 1891 : 285-292. Cité au chap. 4.

<sup>1716</sup> Castelo Branco (1879) cité et commenté par Pimentel : 1904 : 61.

<sup>1717</sup> Eça de Queirós, «Lisboa», 1867, dans *Prósas Bárbaras*, Porto, 1912. Cité chap. 4 p. 383.

la mère dégénérée, « braille » des fados « d'une voix dissonante ». Son fils « chantait, affligé, sur des mélodies sanglotantes discontinues ». Sa guitare sonne « faux » et au dire du curé, sa chanson est « rauque » du fait de son « larynx brisé par la nicotine et l'alcool ». Pour Luiz Augusto Palmeirim, le *fadista* a une voix « mélancolique », symptôme de sa dégénérescence<sup>1718</sup>. Il mentionne avec dédain les « indolences et mélancolies du fado<sup>1719</sup> ». Teófilo Braga définit le fado comme une chanson « plaintive » et « vulgaire » narrant « l'existence des classes les plus basses de la société »<sup>1720</sup>. Le personnage de Camilo Castelo Branco chante, quant à lui, avec une « amertume méphistophélique » (« *azedume mefistofélico* »)<sup>1721</sup>. Les écrivains portugais préfèrent au motif de la cacophonie portègne un épanchement larmoyant et mélodramatique. Le caractère plaintif du chant pour les scripteurs du XIX<sup>e</sup> siècle est donc inhérent à son appartenance aux basses classes de la ville et est le signe de leur déchéance. Le *fado*, « triste sort », est, dans les bas-fonds, l'expression d'une disgrâce. Braga ajoute que ce « chant monotone » « inspire le chagrin, surtout dans le mutisme ou dans le bruit de la nuit, quand les sons sont confus au fond des taudis, ou mêlés aux rires des lupanars. » Rire et pleurs sont mêlés dans le sentiment amer propre aux classes misérables telles que le définissent les savants. D'ailleurs, pour Braga aussi le chant prolonge le corps du *fadista* : « le *fadista* est un vagabond nocturne qui va modulant ces chansons<sup>1722</sup>. » De nouveau, le fado est la rengaine du *fadista*, accompagne sa marche, son errance. Le participe « modulant » souligne le fait qu'il s'agit d'une activité inhérente au chanteur. Le chant est une inflexion de la voix qui ne rompt pas avec la voix parlée. Le terme « mélopée » employé par Ramalho Ortigão suggère également une continuité entre voix et chant, inscrivant le chant dans la déclamation.

#### ▪ Des paroles obscènes

Si le chant émane du corps des *fadistas*, en outre, les mots qu'ils chantent ne rompent pas avec leur langage ordinaire. Comme pour le tango canaille, il y a une correspondance entre la parole, la parole chantée, la musique et la voix.

---

<sup>1718</sup> Camilo Castelo Branco, *O Fadista*, dans *Galería de figuras portuguesas*, 1879. Cité chap. 4. .

<sup>1719</sup> Palmeirim : 1891 : 285-292.

<sup>1720</sup> T. Braga, *Historia da Poesia Popular Portuguesa*, 1867, *op. cit.*, p. 89.

<sup>1721</sup> Castelo Branco : 1879, cité p. 399.

<sup>1722</sup> Braga : 1867 : 89-90. Voir page 406.

L'usage de l'argot dans la chanson est un des éléments de cette continuité entre langage ordinaire et parole chantée. Le voyou et la prostituée communiquent en argot, langage crypté des bas-fonds, et chantent de même. Dans son long portrait de Severa (1891), Luis Augusto Palmeirim trouve le langage de Severa à la fois grossier et savoureux. Sa « langue bien affilée » énonce « les pires choses jamais entendues », mais elle parle dans un argot « original et pittoresque » qui lui a « procur[é] une célébrité restée jusqu'à récemment vivante dans la tradition orale » raconte l'auteur. Dans son portrait du *fadista* (1879), l'écrivain assure aussi que l'argot du *fadista* est « varié, ingénieux et pittoresque ». « Son langage amoureux, inintelligible des profanes, abonde en diminutifs amusants, en images poétiques et hyperboliques »<sup>1723</sup>. Les qualificatifs sont interchangeable et la limite entre parole et chant se dissout. D'ailleurs, quand il décrit le chant du criminel, Palmeirim ajoute que le *fadista* « parle de son destin » avec des « larmes dans la voix ». Le verbe parler se substitue au verbe chanter.

Les voix dissonantes véhiculent des paroles obscènes. Dès 1849, le narrateur du roman de Padre Rabecão accusait les « voix profanes » des lupanars qui chantaient des « chansons d'une immoralité des plus obscènes et relâchées ». Pour Ramalho Ortigão, le fado canaille parle de crime, des « amours obscènes » des *fadistas* – autrement dit d'amour vénal –, de courses de taureaux et de religion, toutes des facettes de la culture *fadista*. Le folkloriste Cesar de Neves (1893) relie la « brutalité » de la musique, l'immoralité des paroles chantées, la sensualité de la danse et la débauche des chanteurs qui caractérisent le fado lors de sa « genèse » dans les bas-fonds lisboètes :

une musique vile et obscène, propre aux ruelles et aux antres du vice, que marins et soldats ivres jouaient brutalement sur des *banzas* immondes en l'accompagnant de vers inconvenants et en « battant » des danses lascives<sup>1724</sup>.

Le premier fado découle des bas-fonds, il est « immonde », mais on comprend aussi que c'est parce qu'il est « vil et obscène » qu'il est restreint à ce monde. Cesar de Neves parle un peu plus bas de la « poésie sensuelle spécifique » au fado dans sa « réalisation première »<sup>1725</sup>.

---

<sup>1723</sup> Palmeirim : 1879 : 109-112. Cité au chap. 4.

<sup>1724</sup> Cité au chap. 4 page 413.

<sup>1725</sup> *Ibid.*

### ▪ **Improvisation et oralité**

Le fado des bas-fonds, comme le tango des bas-fonds, est transmis oralement et improvisé. Les folkloristes du XIX<sup>e</sup> siècle, de Teófilo Braga à Cesar de Neves, définissent les vagabonds *fadistas* comme des « improvisateurs ». De même dans les romans, les chroniques et la description sociale du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, le fado des criminels et des filles de joie est une performance improvisée. Luiz Augusto Palmeirim insiste : le *fadista* est « poète, et surtout, poète improvisateur » (1879). Comme le tango, le premier fado appartient aux illettrés, et est donc renvoyé à un lieu d'avant l'écriture. Il jaillit spontanément de la bouche des chanteurs. Il est l'opposé d'une pratique savante et complexe requérant un apprentissage et un savoir-faire. Cette immédiateté du chant détermine ici aussi ce que peut chanter le *fadista*. Pour Palmeirim, « c'est principalement, presque exclusivement l'amour, qui rend poète le *fadista*, et lui révèle l'intuition philosophique qui caractérise ses chants. » Le chant est une « intuition », autrement dit il est spontané et le chanteur le délivre dans une forme brute. Palmeirim ajoute que ce « poète improvisateur » « excite par son intempérance la sensibilité déjà exaltée de sa nature, et c'est pourquoi il n'est pas rare de le voir tomber dans le crime »<sup>1726</sup>. Le fado et le crime puisent à la même source, l'hystérie du *fadista*.

### ▪ **Des paroles « sincères » : la chanson comme diction**

Le chant des *fadistas* est sincère, il y exprime des sentiments intimes, raconte sa vie et délivre son expérience du monde. Pour Palmeirim (1879), le fado est « l'histoire véridique et romanesque » du chanteur qui, « la guitare au poing, fait les délices des auditeurs, leur racontant les tribulations de sa vie, ou les incidents et péripéties de ses amours<sup>1727</sup>. Récit autobiographique, la chanson appartient au régime factuel. Il poursuit cette idée en 1891 dans son ouvrage sur les « excentriques » : « Les poèmes épiques sont écrits pour célébrer les héros ; les fados pour archiver les joies et les peines du peuple<sup>1728</sup>. » Cette proposition peut être reliée à celles de Braga et Vasconcelos dans leurs études sur la poésie et la chanson populaires, il font une même répartition des genres : d'un côté, la chanson « vulgaire » (populaire), orale, spontanée, véridique, témoignage du peuple ; de l'autre, la chanson

---

<sup>1726</sup> Palmeirim : 1879 : 109-112. Cité au chap. 4.

<sup>1727</sup> *Ibid.*

<sup>1728</sup> Palmeirim : 1891, cité p. 425.

savante, écrite, fictionnelle. Pour Julio C. Machado dans *Lisboa na rua* (1874), la chanson exprime non seulement la vie, mais le sentiment des chanteurs. Seul le fadista, ce « vagabond nocturne », peut

comprendre la poésie de cette musique, qui exprime la tristesse de prostituées, des amours ayant eu pour chapelle [les prisons de] l'*Aljube* ou [du] *Limoeiro*, des jalousies de couteaux à cran d'arrêt, des destins amers derrière des barreaux, la nostalgie de la patrie, le soupir de l'exilé...<sup>1729</sup>

Le fado est l'expression des délinquants et des prostituées, des gens pervertis mais aussi des « infortunés » au destin tragique, dont l'appartenance aux bas-fonds est le résultat d'une chute : on comprend alors que leur chant soit à la fois obscène et amer. Toujours selon Machado, le fado « tient la majeure partie de son charme du sentiment du musicien et de la douceur plaintive des chants ». C'est de là que vient le lieu commun du fado comme « chant de l'âme ». Il n'est pas étonnant, dès lors, que les chercheurs contemporains aient trouvé dans les paroles du fado canaille un témoignage brut de la réalité des bas-fonds.

#### ▪ Répulsion et censure

L'écrivain Júlio de Castilho (1840-1919) dans son ouvrage *Lisboa Antiga (O Bairro Alto)* s'est lui aussi livré à l'exercice du portrait du *fadista* type, « produit bâtard de l'oisiveté et du vice », sous la forme d'un tableau. Son portrait est identique à ceux de ses contemporains et tributaire du même imaginaire du chant canaille<sup>1730</sup> :

Je le vois (...) exprimer, de son visage rabougri, de son front bas et étroit, de sa nuque de caniche, et de sa tignasse recourbée, qu'il balaie du dos de la main, tous les secrets ignobles des antres qui sont le théâtre de ses actions. Sa voix avinée et rauque mange quelques mots, en écorche d'autres, tandis qu'il déplore la mort de Severa, d'un ton rustre d'une âcre mélancolie, indescriptible<sup>1731</sup>.

Le chanteur ex-prime le fado tel un flux. Les mots sont une matière que le corps « mange », « écorche ». Castilho dépeint les paroles « ignobles » que délivrent la voix « rauque » du *fadista*, « aviné », d'une « âcre mélancolie », et ajoute que ces paroles sont

---

<sup>1729</sup> J. César Machado, *Lisboa na rua*, 1874, op. cité, commenté au chapitre 4.

<sup>1730</sup> La même taverne, le même costume, la même posture, la même « cigarette au coin de la bouche ». Castilho : 1879, extrait cité dans Pimentel : 1904 : 55.

<sup>1731</sup> « *Estou-o a ver (...) exprimir no rosto encorreado, na fronte baixa e estreita, na nuca de cão de agua, e na melena recurva, que elle enxota com as costas da mão, todos os segredos ignóbeis dos antros que lhe são teatro. A sua voz avinhada e rouquenha come umas palavras, e estropia outras, ao prantear a morte da Severa, n'um tom silvestre de acre melancolia indescriptivel.* » Júlio de Castilho (1879) cité dans Pimentel : 1904 : 55-56.

« indescriptible[s] ». Nous retrouvons l'ignominie qui est à l'origine de la censure des paroles de ces hommes et femmes pervers. L'auteur rend visible le *fadista* (« je le vois »), décrit le fado, mais passe sous silence les terribles paroles qu'il chante. Elles resteront confinées dans l'« antre » des bas-fonds. Les auteurs jouent à dévoiler et dissimuler le fado. Témoigner et réprimer vont de pair dans la description des paroles pornographiques et corruptrices dont le témoin est « voyeur ». Comme le précise l'historien J.-M. Goulemot :

Au-delà de la pratique à laquelle elle renvoie, l'obscénité exige des témoins, une présence extérieure exigée, une exhibition, une espèce de mise en scène destinée à rendre particulière sa perception par un regard extérieur convié certes mais demeurant étranger. Elle est à mettre en relation avec le théâtre, dont par bien des aspects elle relève<sup>1732</sup>.

Tous ces auteurs ont beau considérer que le fado des bas-fonds correspond à un stade antérieur, à un temps révolu, ils l'essentialisent et en font une réalité située hors du temps. Le *fadista* est figé en éternel chanteur de fado. Cette idée sera reprise par A. Pimentel et P. de Carvalho pour inscrire le chanteur de fado de 1900 dans l'héritage du *fadista* originel.

## 2. Théories contemporaines du chant des bas-fonds lisboètes

Pinto de Carvalho et Alberto Pimentel synthétisent dès le début du XX<sup>e</sup> siècle l'imaginaire du fado canaille de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces deux ouvrages systématisent les théories ordinaires du premier fado. Ils posent les termes de la représentation du fado des bas-fonds par les spécialistes et les universitaires contemporains.

### ▪ Oralité et spontanéité

Comme nous l'avons constaté au début de cette étude, les spécialistes ont maintenu la périodisation qui faisait précéder la pénétration du fado dans la société lisboète d'un stade antérieur où le fado était circonscrit aux bas-fonds urbains. Ce fado est oral et primitif. Du fait d'une conception évolutionniste, ici aussi, des pratiques chantées, sur fond de partage entre oralité et écriture, le « premier » fado, celui d'avant 1869, correspond à un stade oral et spontané. Pinto de Carvalho dans son *Histoire du fado* (1903) identifie une première

---

<sup>1732</sup> J.-M. Goulemot, « Préface », Cahiers d'histoire culturelle, n°5, cité dans Maingueneau : 2007, chapitre 3 « La pornographie et l'interdit ».

« phase populaire et spontanée, où le fado est exécuté dans les tavernes où les *fadistas* versent le vinaigre de leurs voix (...)»<sup>1733</sup> ». De même, Alberto Pimentel (1904) considère que « c'est dans les rues, les tavernes et les bordels que le fado semble être né, spontanément, comme naissent certaines fleurs dans les marais<sup>1734</sup> ». Perle du borbier, le fado canaille est ici aussi fragile et éphémère.

Dans la formule de Carvalho (« les *fadistas* versent le vinaigre de leurs voix »), la voix est un fluide qui émane du corps du voyou, un fluide aigre. Pour Michel A. Lambertini (1902), spécialiste de la musique, le chant du *fadista* est âpre : ce chant « mélancolique » et « opiniâtre » prend « des inflexions canailles quand il passe par les gosiers avinés de ces trouvères de carrefour, souvent accompagné de danses obscènes<sup>1735</sup> ». Le flux amer découle de la gorge détériorée du *fadista*. Lambertini établit aussi une correspondance entre voix « canaille », musique et danse « obscène » : chaque partie de la performance est un signe de la débauche. Les formules de l'historiographe et du musicologue sont identiques à celles des écrivains. Pour eux aussi, le premier fado est immanent au monde des *fadistas*.

#### ▪ Des « spasmes » psalmodiés

La critique du XX<sup>e</sup> siècle reconstitue le fado des bas-fonds selon des déterminations identiques aux théories ordinaires des savants et écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Le fado canaille est un folklore du « bas », spontané et authentique. L'émotion que le *fadista* exprime dans son chant est sincère. Son style vocal plaintif et amer résulte d'une émotion brute donnée en partage. Pour Pinto de Carvalho, le chant est un « spasme » né de l'« ivresse » des chanteurs et émis « avec une intonation fébrile et humide de sanglots [...]»<sup>1736</sup>. « Sanglots » traduit mal la polysémie du terme portugais *soluços* qui signifie à la fois contraction, spasme, hoquet, et sanglot de douleur. Le voyou, la prostituée, le souteneur se « disent » dans leur chant. Pour Alberto Pimentel – on retrouve la tentation du diminutif – « *Fado* ou *Fadinho* [...] est la

---

<sup>1733</sup> Pinto de Carvalho : (1903) 2003 : 93. Cité au chapitre 4.

<sup>1734</sup> « Mas o Fado, apesar da dupla aristocratização que tem recebido dos poetas e das salas, denuncia a sua origem popular, a alma do povo que o canta. E' nas ruas, nas tabernas e nos bordeis que o Fado parece nascer, espontaneamente, como nascem certas flôres nos charcos : a Pontederia crassula, por exemplo, que é uma linda flor azul. Em geral a letra dos Fados justifica a etymologia, porque celebra as desgraças de um individuo ou de uma classe, mas ha casos em que a letra, por glosar um assumpto alegre ou malicioso, briga com a toada dolente da guitarra. » Pimentel : 1904 : 24.

<sup>1735</sup> Michel Angelo Lambertini, Chansons et Instruments, renseignements pour l'étude du Folklore portugais, cité par F. França Amado dans Pedro Fernandes Tomás, Cantares do Povo (poesia e música), Coimbra, (1913) 1919.

<sup>1736</sup> « Uma entonação febril e húmida de soluços ». Pinto de Carvalho : (1903) 2003 : 50-53. Cité p. 401.



chanson dans laquelle les *fadistas* se lamentent sur leur destin<sup>1737</sup> ». Plus haut, il cite le romancier Camilo Castelo Branco pour évoquer « la sensation nerveuse, la langueur sanglotante des *saudades* de Vimisio<sup>1738</sup> ». Toujours selon Pimentel, dans le fado, « la musique, l'accompagnement, est toujours triste, comme un écho de l'âme du peuple, ingénue et souffrante »<sup>1739</sup>. La concordance est telle que l'on ne sait plus si c'est la défaillance de la voix et du corps qui déterminent l'émotion plaintive véhiculée par le chanteur, ou la morosité du chanteur qui détermine l'amertume du chant.

Rui Vieira Nery dans son livre *Para uma historia do fado* (2004) investit le même imaginaire du fado canaille hérité du XIX<sup>e</sup> siècle et de ses avatars du début du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il reformule dans un langage contemporain. Lui aussi part des discours du XIX<sup>e</sup> siècle et à travers eux reconstitue la réalité du « monde marginal ». Dans son chapitre sur les « premières formes poétiques » du « circuit marginal », il réaffirme que les paroles et la musique des premières pratiques de fado sont improvisées<sup>1740</sup> et qu'elles sont de « transmission essentiellement orale »<sup>1741</sup>. Il ajoute qu'il s'agit d'une « production poétique spontanée » qui « coïncide entièrement avec les principales préoccupations de la vie quotidienne des quartiers populaires de Lisbonne<sup>1742</sup>. »

Ce premier fado parle, naturellement, du quotidien de la communauté qui le vit et le chante, et transmet, simultanément, le portrait objectif de cette communauté et l'image qu'elle produit d'elle-même<sup>1743</sup>.

Le fado canaille est donc le témoignage direct d'une expérience commune, bien que chantée individuellement. Le milieu marginal le « vit et le chante » : Nery instaure lui aussi une continuité entre vie et chant. Comme le tango, le fado peut dès lors être abordé comme un témoin social.

---

<sup>1737</sup> Pimentel : 1904 : 43.

<sup>1738</sup> « *a sensação nervosa, o soluçado requiebro das saudades do Vimioso.* » Pimentel : 1904 : 26-27. Pimentel inclut donc le *Fado do Vimisio* parmi les chansons des bas-fonds.

<sup>1739</sup> « *a música, o acompanhamento, é sempre triste, como um ecco da alma do povo, ingenua e soffredora.* ».

<sup>1740</sup> Nery : 2004 : 83, chapitre « *As primeiras formas poéticas.* ».

<sup>1741</sup> Nery : 2004 : 95.

<sup>1742</sup> Nery : 2004 : 88.

<sup>1743</sup> « *Este primeiro Fado fala, naturalmente, do dia a dia da comunidade que o vive e o canta, e nestes mesmos transmite, simultaneamente, o retrato objectivo dessa comunidade e a imagem que ela mesma produz de si própria.* » *ibid.*

## ▪ Des paroles indécentes

Ces théories ordinaires systématisées par la critique articulent mélancolie et obscénité comme les deux versants d'une même dégradation. Le fado est un chant discordant, qui concilie des émotions et des tonalités *a priori* contradictoires, l'effronterie d'un côté, la lamentation de l'autre. Le fado concilie des éléments *a priori* contradictoires comme la grivoiserie canaille et la mélancolie, les déhanchements indécents et la tristesse. Comme on l'a vu plus haut, Cesar de Neves associe brutalité et lascivité dans la même performance.

*Se dire*, dans le fado, implique dès lors systématiquement pour la critique contemporaine que les paroles sont immorales. L'abjection des paroles est un leitmotiv qui traverse les époques. Pour Pinto de Carvalho, les *fadinhos* – retour du diminutif – sont « doucement articulés sur un rythme où se jouent des fantasmes de spasmes, des pornographies égalitaires de gargotes où l'alcool enflamme et l'ivresse trébuche ».

Les vers sont d'une morale aussi modérée qu'opportuniste, les obscénités poussées jusqu'à l'incongruité fétide, et les indécences enveloppées dans des mots doux comme des soupirs étouffés, contenant toutes les grivoiseries du répertoire scatologique<sup>1744</sup>.

Cette théorie du fado canaille inscrit le chant dans un rapport indicial aux chanteurs. Le fado est l'emblème du *fadista*, mais il en est, plus directement, l'indice<sup>1745</sup>. Comme nous l'avons observé, selon la théorie ordinaire du fado canaille, celui-ci est affecté par le *fadista*, il en reprend toutes les qualités. Ainsi, pour la critique contemporaine, le fado est un moyen de connaître la subjectivité des *fadistas*. Cette représentation du fado détermine la composition du corpus, car tout énoncé « obscène » ou plus généralement immoral sera considéré comme l'indice d'un énonciateur issu du monde de la débauche.

---

<sup>1744</sup> « *os fadinhos docemente articulados sobre um rythmo em que brincam fantasias de espasmos, as pornographias igualitárias das tascas onde o álcool flameja e a embriaguez estrebucha, os versos de uma moral tão moderada quanto oportunista, as obscenidades levadas até à incongruência fétida, as indecências envoltas em palavras doces como suspiros abafados—todas as chulices do repertório escatológico.* » Pinto de Carvalho : (1903) 2003 : 50-53.

<sup>1745</sup> « Un Indice est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet Objet. (...) Dans la mesure où l'Indice est affecté par l'Objet, il a nécessairement certaines qualités en commun avec cet Objet, et c'est sous ce rapport qu'il réfère à l'Objet. Il implique, par conséquent, une certaine relation iconique à l'Objet, mais un icône d'un genre particulier; et ce n'est pas la simple ressemblance à son Objet, même sous ces rapports, qui en font un signe mais les modifications réelles qu'il subit de la part de l'Objet. » Charles Sanders Peirce, « Elements of Logic », [1903], in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.

## ▪ Paroles réprimées, paroles perdues

Rui Vieira Nery s'abstient de commentaires moraux sur la voix abîmée du *fadista*, mais il considère que les paroles des marginaux sont indécentes. Elles offensent la pudeur des érudits, ce qui explique l'absence de traces :

La pudeur des responsables des collectes du XIX<sup>e</sup> siècle nous permet rarement [...] de posséder des exemples imprimés de la veine poétique la plus franchement érotique, à l'exception flagrante des éditions très tardives des poèmes d'Eusébio *Calafate*. Quand à Pimentel, c'est à peine s'il se permet de dévoiler une *décima* un peu osée, ce qui même en l'état a dû lui causer une hésitation considérable<sup>1746</sup>.

Ces paroles éphémères contreviennent aux normes de la culture majoritaire. Il explique la perte de ces paroles par deux autres facteurs : « L'argot des quartiers, à la fois code identitaire et mécanisme d'auto-défense de ce circuit de sociabilité semi-marginale a dû, de fait, constituer un élément très fréquent dans cette poésie improvisée du Fado populaire<sup>1747</sup>. » Le caractère crypté du langage argotique, propre à une communauté d'initiés, et la transmission orale, par l'improvisation, réservée à l'ici-maintenant de la performance, expliquent que « les exemples passés à l'écrit de cette réalité qui nous sont parvenus ne sont pas très fréquents »<sup>1748</sup>.

« Bibliothèque fantôme » que le corpus du premier fado, lui aussi, dans cette tradition de représentation du chant canaille. Massive est la quantité de récits accumulés qui en ont perpétué la mémoire ; mais les mots échappent, de l'aveu même des artisans de la tradition. Nous allons voir qu'en effet, le corpus de la chanson des bas-fonds est lui aussi un corpus troué, composé à partir de débris, de fragments et de montages.

---

<sup>1746</sup> « O pudor dos responsáveis pelas recolhas oitocentistas raras vezes nos permite, no entanto, conhecer exemplos impressos da inspiração poética mais assumidamente erótica, com a exceção flagrante das edições muito tardias dos versos de Eusébio "Calafate". Quando a Pimentel, apenas se permite desvendar-nos uma *décima* um pouco mais ousada, que mesmo assim lhe deve ter provocado considerável hesitação. » Nery : 2004 : 90.

<sup>1747</sup> « O calão bairrista, ao mesmo tempo código identitário e mecanismo de auto-defesa deste circuito de sociabilidade semi-marginal, deverá, de facto, ter constituído um elemento muito frequente na poesia improvisada do Fado popular. » Nery : 2004 : 91.

<sup>1748</sup> Nery : 2004 : 91.

## II. Archéologie de la chanson canaille

Malgré ses propos sur la répression et la perte des paroles, la critique contemporaine a constitué un corpus des premières paroles de tango et de fado, paroles qui proviendraient directement de ce « monde » marginalisé et secret et qui contribue à lui donner consistance. Nous allons reprendre les textes que la critique « met dans la bouche » des marginaux, et qui constituent un corpus canonique, qui fait autorité, au sens où il est à peu près fixe, cité et recité dans les études sur les « origines » de ces deux genres. Les discours sur le chant que nous venons d'examiner laissent entrevoir un corpus composé de textes-archives sauvés de la perte. En effet la critique a élaboré et commenté ce corpus canaille en se basant sur le principe d'une relation indicielle entre énoncé et énonciateur, autrement dit sur le principe de la chanson-témoin. L'énoncé canaille serait une représentation : grâce à lui, nous accéderions à un morceau de la réalité des bas-fonds, par la voix même des voyous et des filles. Nous verrons si ces énoncés sont référentiels, et s'il suffit qu'un texte soit « pornographique » pour en faire la trace d'une performance mettant en jeu des sexualités illicites et témoignant d'énonciateurs en marge des normes sociales. Nous verrons aussi quel statut il faut accorder à ces « traces », en nous interrogeant sur la fonction et les effets que ces énoncés ont pu avoir en acte, et s'il s'agit de transcriptions de performances passées, témoignant des pratiques d'une communauté ayant vécu en marge de la société, comme le font présager ces théories du chant. Nous procéderons donc à chaque fois en deux temps : nous ferons état de la façon dont les « textes » ont été classés et interprétés, pour ensuite proposer des interprétations alternatives, en abordant l'énoncé canaille non comme un texte, mais comme un élément d'une pratique. Nous n'y chercherons pas la représentation d'une réalité première à reconstituer, ni la manifestation brute d'énonciateurs spontanés exposant leurs valeurs et leurs déboires, mais la mise en œuvre d'une esthétique liée à des situations de jeu et des configurations performatives complexes. Nous verrons que ces corpus forment des ensembles hybrides et disparates, composés de fragments dont le statut est bien souvent problématique. Nous tenterons donc de problématiser le statut du texte noté et l'acte de notation lui-même, comme il est courant de le faire en musicologie et en ethnomusicologie, mais beaucoup moins dans les traditions d'analyse littéraire des chansons, héritées des méthodes folkloristes d'« entextualisation » des paroles, mises au service de la constitution d'un « folklore » – ici,

d'un folklore urbain, coïncidant avec un imaginaire des marges, et grâce auquel les lettrés définissent ces pratiques chantées urbaines et modernes que sont le fado et le tango<sup>1749</sup>.

Nous analyserons d'abord le corpus de fados des bas-fonds tel qu'il a été établi par la critique, puis le corpus usuel de tangos des bas-fonds, en établissant des points de comparaison entre les deux traditions. Nous distinguerons au sein de ces corpus les textes « canailles » et les textes « métacanailles ». Les chansons canailles sont celles que les savants attribuent aux marginaux. Elles auraient été créées et chantées dans les bas-fonds de la ville par les premiers *fadistas* et *tangueros*, et contiendraient la voix des marginaux. Elles seraient nécessairement factuelles : elles relèvent de la diction<sup>1750</sup>. Nous nous demanderons ce que l'ethnopoétique peut faire de ce corpus censé transcrire les paroles spontanées des crapules et des filles de joie ancestraux. Les textes « métacanailles » sont, quant à eux, identifiés par les spécialistes comme des poèmes et des chansons écrits, composés par des lettrés, des paroliers et des poètes désignés comme des « auteurs ». Ils figureraient les marginaux *in absentia*, sans provenir des bas-fonds. Ils contiendraient néanmoins la voix des crapules et des filles de joie ancestraux. De ce fait, la critique les utilise eux aussi comme des documents. Nous entrevoyons la bi-partition classique qui structure les deux corpus : on aurait d'un côté la chanson « lyrique », où le poète s'exprime en son nom, où les sentiments exprimés sont sincères et réels, et qui produit des « actes de langage authentiques ». Le « je-origine » est déterminé – c'est un(e) marginal(e). De l'autre, la chanson fictionnelle, « mimétique », dont le « je-origine » est un personnage fictif, autrement dit où le poète cède la parole à des « figures imaginaires »<sup>1751</sup>. C'est ainsi que la critique du tango et du fado distingue la chanson

---

<sup>1749</sup> Sur le problème de l'« entextualisation » des pratiques verbales, *versus* une approche pragmatique centrée sur les performances, voir Richard Bauman et Charles L. Briggs : « *Entextualization (...) is the process of rendering discourse extractable, of making a stretch of linguistic production into a unit -a text- that can be lifted out of its interactional setting. A text, then, from this vantage point, is discourse rendered decontextualizable.* » Richard Bauman et Charles L. Briggs, « Poetics and performance as critical perspectives on language and social life », 1990, p. 73.

<sup>1750</sup> Nous reprenons ici la distinction formulée par Gérard Genette dans *Fiction et diction*, [1979] 2004. Cette distinction de la poétique française fonctionne extrêmement bien pour aborder notre corpus. En effet, nous le verrons, la chanson canaille est toujours abordée par la critique comme « mode de diction », « prose non fictionnelle ». Par conséquent son caractère « esthétique » est perçu « de manière conditionnelle », « en vertu d'une attitude individuelle » et d'un « jugement de valeur », autrement dit selon des critères de goût. C'est ainsi que le tango canaille, tout en étant valorisé comme patrimoine, est relégué à la « préhistoire » du tango au titre de son infériorité *littéraire*. De même, le fado est valorisé comme témoignage de la vie des bas-fonds, mais dévalué comme pratique artistique. Aux deux, est déniée la fonction esthétique et le statut fictionnel. Finalement le tango et le fado canaille n'ont de valeur que comme traces des pratiques « primitives ». La poétique de Genette procure un outil intéressant pour aborder la poésie *chantée* et ses « modes de littérarité ». Genette : 2004 : 88.

<sup>1751</sup> Tous ces termes sont dans Genette : 1979/2004 : 99-101.

« primitive », chanson-témoignage, et la chanson artistique, produite par des poètes lettrés durant la « seconde période » de « littérarité », purification d'une pratique antérieure. La périodisation dominante, doublée du Grand Récit des origines fixé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, selon lesquels la chanson écrite et poétique ne serait arrivée que dans un second temps, ce partage sous-tend la constitution et l'organisation des corpus par la critique. Nous allons démontrer qu'aucun de ces énoncés canailles ne peut être attribué avec certitude à des « marginaux ». Cette dernière partie est plus expérimentale que les autres, nous l'avons articulée autour des textes des deux corpus patrimonialisés par la critique contemporaine, nous avancerons au gré des textes tels qu'ils ont été consignés, pour en proposer de nouvelles interprétations et, à la fin, tirer parti de cette exploration.

## A. Critique du corpus de fados canailles

Pour comprendre l'usage des textes, il faut commencer par déconstruire le corpus des « premiers fados » improvisés dans les bas-fonds constitué par la critique portugaise. Que sont ces chansons canailles ? Que chantent les *fadistas* du « monde » marginal ? Voyons comment un corpus des « premiers fados », ceux d'avant sa « domestication », a été rassemblé pour coller au stéréotype des *fadistas* improvisant des chansons dissolues dans les lupanars des quartiers populaires de la ville. Pinto de Carvalho et Alberto Pimentel ont fixé dès 1903-1904 quelques textes provenant de ce qu'ils nomment la « phase populaire et spontanée » du fado, qui ont été repris dans toutes les études postérieures sur le fado des bas-fonds<sup>1752</sup>. La question des poétiques canailles du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas été renouvelée dans les recherches récentes<sup>1753</sup>, mais R. Vieira Nery (2004) consacre quelques chapitres au fado des marges lisboètes, et rassemble lui aussi, comme nous le verrons, un corpus de chansons des bas-fonds, majoritairement emprunté à Carvalho et Pimentel, et qu'il complète à partir de ses propres recherches et présupposés.

---

<sup>1752</sup> En particulier par L. Moita (1936), A. Osório (1974), E. Sucena (1992), J. Ramos Tinhorão (1994) et Mascarenhas Barreto (1994).

<sup>1753</sup> L'ouvrage de Lila Ellen Gray, *Fado Resounding, Affective politics ans urban life* (2013), paru peu avant la fin de la rédaction de cette thèse, est à notre connaissance la tentative la plus actuelle et la plus convaincante de renouveler l'approche des chansons des origines du fado. L'auteure adopte d'ailleurs une approche soucieuse des poétiques et des imaginaires. Son analyse porte sur les pratiques contemporaines du fado notamment la façon dont les récits des origines sont investis dans les pratiques actuelles. Gray : 2013.

Les ouvrages de Carvalho et Pimentel<sup>1754</sup> sont donc les deux principales sources à partir desquelles la chanson des marginaux a été conservée et analysée jusqu'à aujourd'hui. Ces deux érudits ont compilé des textes de différents types afin de composer un répertoire de *fadistas*. Les chansons qu'ils associent à la « première période » sont en fait assez peu nombreuses, ce qui concorde avec la théorie ordinaire de la chanson réprimée et perdue qu'ils ont contribué à fixer. Pimentel s'intéresse avant tout au fado populaire qui lui est contemporain. C'est parce qu'il considère que le fado lisboète est directement hérité des *fadistas* primitifs et de leurs improvisations dévoyées, qu'il s'intéresse succinctement à ce fado des origines. Pinto de Carvalho s'intéresse davantage à ce fado canaille dont, selon lui aussi, le fado populaire et le fado aristocratique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont héritiers. Il construit une généalogie du fado dont le point d'origine est le monde sauvage et primitif des bas-fonds de 1840. Ces bas-fonds, comme nous l'avons vu, Carvalho comme Pimentel les reconstituent – les imaginent – à travers les fictions de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est chez les romanciers qu'ils puisent leurs textes « canailles » et qu'ils vont chercher des traces des pratiques originelles. Ainsi, le corpus du fado marginal est sans cesse médiatisé par la culture lettrée. Les scènes de voyous et de prostituées chantant et dansant dans les lieux malfamés cités en guise de témoignages sont pour la plupart des scènes énonciatives fictives composées par Palmeirim, Machado, Queirós ou Ortigão, ou tirées des commentaires des folkloristes dans leurs recueils de folklore urbain. Nous allons nous interroger sur le statut des paroles que prononcent ces personnages de papier et qui déterminent la façon dont la culture majoritaire s'est représenté la culture des bas-fonds. Comme dans le cas du tango, ce qui pose problème, selon nous, c'est que la critique contemporaine a ignoré ces dispositifs complexes, participant à la fois d'une culture du livre et d'un imaginaire de la voix, et a abordé ces « textes » comme s'ils étaient directement issus de la voix des dévoyés et composaient les « restes » d'une culture urbaine contestataire passée. Les textes du fado des bas-fonds sont pourtant tous postérieurs et le fruit des créateurs de l'imaginaire des bas-fonds du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **a. Montages littéraires**

L'écrivain Luiz Augusto Palmeirim est le premier à soumettre des paroles de *fadistas*. Ainsi, les premières « traces » de fados des bas-fonds proviennent de la littérature. Dans ses

---

<sup>1754</sup> Carvalho : 1903 ; Pimentel : 1904.

deux textes consacrés aux *fadistas*, Palmeirim raconte qu'il transcrit les paroles de fados entendus de la bouche d'un voyou et de la bouche d'une prostituée en 1840. Dès lors, le statut de ces paroles « consignées » doit être interrogé.

#### ▪ Une scène de chant *fadista*

Palmeirim dresse un portrait satirique du *fadista* dans sa *Galerie de figures portugaises* en 1879, où il détaille ses mœurs, les dangers qu'il représente pour la société, et ses « ridicules », comme il l'annonce en préface. Le criminel « type » y apparaît comme un homme vicieux et corrompu, mais aussi comme un « poète improvisateur », dont la chanson, spontanée et fidèle à sa nature, est une mélodie « exaltée » et « intempérante ». Palmeirim, dans un souci réaliste, fait entendre la voix du *fadista* :

le refrain, la devise du *fadista* est :

"Moi je dois mourir en chantant  
Puisque je suis né en pleurant"<sup>1755</sup>.

Le fado est littéralement le « destin » du *fadista*, qui chante comme il vit. La « devise » que lui attribue Palmeirim est extraite d'un quatrain populaire transcrit par Teófilo Braga dans son chansonnier de 1867, dans la section des « Couplets libres » (*Cantigas soltas*). Palmeirim compose un portrait hybride en cousant ensemble des textes disparates. Par le choix d'un quatrain populaire appartenant au « folklore national », Palmeirim ne construit pas un *fadista* dont l'attitude est propre à l'univers des bas-fonds et répréhensible, mais au contraire, typique et universalisable. Paradoxalement, après avoir représenté le fado comme un chant dissolu émanant des bas-fonds, il inscrit l'expérience tragique du *fadista* et son rapport mélancolique au monde dans l'identité portugaise. Le lecteur peut s'identifier à ce marginal<sup>1756</sup>.

Ensuite, l'auteur-narrateur cite un quatrain qu'il aurait prélevé dans les bas-fonds et se positionne en témoin direct :

Qui ne s'est pas arrêté dans la rue, en entendant sortir d'un bouge enfumé une voix  
mélancolique chantant :

---

<sup>1755</sup> « *Eu hei de morrer cantando / Já que chorando nasci.* » Palmeirim : 1879 : 109-112. Texte mentionné au chap. 4. Voir le texte portugais cité en annexe n°9. Ici le mot *mote*, qui désigne un quatrain fixe et autonome que les poètes « glosent », c'est-à-dire à partir duquel ils composent ou improvisent leur poème, est utilisé au sens de « refrain », « formule » ou encore « adage ».

<sup>1756</sup> C'est en vertu de ce modèle que les discours patrimoniaux pourront dire à la fois que le fado est une pratique propre aux délinquants de Lisbonne, donc marginale et périssable – nécessitant une sauvegarde – et une pratique représentative de l'identité lisboète et nationale – méritant une sauvegarde. Nous y reviendrons.



<p>"Quem tiver filhas no mundo          Não falle das desgraçadas,          As que são hoje perdidas          Também nasceram honradas<sup>1757</sup>."</p>	<p>"Qui a des filles en ce monde          Qu'il ne parle pas des infortunées          Celles qui sont aujourd'hui perdues          Naquirent tout aussi honnêtes."</p>
---	--

Palmeirim généralise l'expérience auditive, sans doute pour provoquer avec humour son lecteur qui aurait nécessairement arpenté les quartiers à « bouges enfumés » et connu la tentation d'écouter ce fado à la fois proche et séparé par d'épais murs, ou simplement pour imposer son ethos d'homme expérimenté ayant une connaissance de la rue. Il inscrit en même temps la « voix chantant[e] » dans une temporalité indéfinie. Le couplet cité est exemplaire du chant du *fadista*. Il s'agit là aussi d'un quatrain populaire cité par T. Braga dans les *Cantigas Soltas* de son chansonnier – et non dans ses « Fados des rues ». Comme le précédent, c'est un *mote* populaire, c'est-à-dire un quatrain fixe à partir duquel les poètes développent leur composition ou leur improvisation. Celui-ci, en l'occurrence, est connu car il est développé (« glosé », du mot *glosar* en portugais, développer un *mote* en vers) dans de nombreuses poésies et chansons sentimentales portugaises, tous genres confondus. Palmeirim effectue donc là encore un montage : le fado est un chant intime, subjectif et spontané du voyou, mais les vers qu'il cite pour l'illustrer sont des vers génériques de la poésie populaire portugaise.

Ces vers ne sont pas de style canaille : ils n'ont pas la « verve » grivoise ou argotique que l'époque attribue au langage des bas-fonds. Ce quatrain relève au contraire d'un registre sentimental et larmoyant aux accents de mélodrame. Les périphrases utilisées pour désigner les prostituées – « infortunées », « filles perdues » – sont des euphémismes décents par lesquels les prostituées sont représentées en victimes d'un sort funeste. Ils appartiennent à la langue bien-pensante sur les filles de « mauvaise vie ». Le quatrain est d'ailleurs adressé à la figure du père ou de la mère de famille (« Qui a des filles en ce monde ») et reprend un motif du mélodrame, l'injonction à la compassion des gens de bien envers les infortunés. La devise et le chant du *fadista* ne marquent donc pas d'écart avec le discours majoritaire et les représentations stéréotypées sur les bas-fonds. Aucune « différence » stylistique ou idéologique n'en fait des paroles hétérogènes. Elles sont conformes aux attentes d'un lecteur de la bonne société. L'imaginaire du vice et de la « fureur » des « parias », qui domine toute une partie du texte de Palmeirim, est combiné à un autre imaginaire, celui des misérables et des infortunés, et de la mélancolie, et qui justifie que le *fadista* « mérite sa place dans la vaste galerie des déshérités de la fortune, dans la caravane infinie de ceux qui traversent la vie

---

<sup>1757</sup> Palmeirim : 1879 : 109-112.

comme un désert »<sup>1758</sup>. Au moment de faire entendre la voix des marginaux, c'est la complainte qui prévaut.

▪ ***Bis repetita placent : intertextualité et montage littéraire***

Palmeirim effectue la même opération dans son texte de 1891 où il dédie un chapitre à Maria Severa, figure emblématique des premiers *fadistas* morte en 1846. Comme nous l'avons vu plus haut, il la décrit comme une jeune femme fière et effrontée, au langage provocateur (sa « langue bien affilée » énonce « les pires choses jamais entendues », c'est une « duelliste fanfaronne, qui provoque et offense les autres », « sourde à la voix de la conscience »). Le récit de sa rencontre avec la jeune femme et le portrait qu'il en donne s'inspirent de la légende de la jeune prostituée<sup>1759</sup>. Il lui attribue des vers :

Quand je connus Severa elle avait une vingtaine d'années. Elle était dans la force de l'âge, et chantait en s'accompagnant à la guitare :

<i>"Quem tiver filhas no mundo</i>	<i>"Qui a des filles en ce monde</i>
<i>Não falle das desgraçadas,</i>	<i>Qu'il ne parle pas des infortunées</i>
<i>As que são hoje perdidas</i>	<i>Celles qui sont aujourd'hui perdues</i>
<i>Também nasceram honradas</i> <sup>1760</sup> ."	<i>Naquirent tout aussi honnêtes."</i>

L'usage de l'imparfait itératif dans la phrase introductive (elle « chantait ») a pour effet de figer la scène dans le temps. Il s'agit d'un indice de fictionnalité. Le couplet cité, là aussi, est générique, il est cité comme un quatrain emblématique de ce chantait la jeune femme et le milieu *fadista*. La même analyse peut être appliquée ici, puisque le dispositif est similaire et que, de surcroît, Palmeirim attribue à Severa le même quatrain que celui qu'il a attribué au criminel *fadista* en 1879. Il commente ces vers :

Et elle faisait vibrer les cordes de la *banza* avec un accent si douloureux, qu'il fallait avoir un cœur de pierre pour ne pas discerner dans la triste mélodie de ce fado une sorte de poème, dans lequel la jeunesse de la chanteuse, en ce temps-là éclatante de force, se mêlait à une aversion instinctive et mal déguisée pour ceux qui *parlaient des infortunées*, parmi lesquelles elle se trouvait, et sans grands remords<sup>1761</sup>.

Palmeirim fait de ce couplet sur les prostituées, une énonciation de prostituée : c'est Severa qui chante elle-même son « triste sort ». Le couplet est identique et véhicule, dans ce contexte aussi, de la tristesse – le narrateur précise qu'elle chante cette « triste mélodie » avec un

---

<sup>1758</sup> Palmeirim : 1879 : 109-112.

<sup>1759</sup> Voir chap. 4 sur ce texte de Palmeirim et la légende de Severa.

<sup>1760</sup> Palmeirim : 1891, texte portugais cité en annexe n°12.

<sup>1761</sup> *Ibid.*

« accent douloureux ». Mais le fait que ce soit Severa qui le chante et l'interprétation qu'en donne Palmeirim en modifiant la tonalité et l'effet : Severa y exprime son « aversion » pour le jugement des bourgeois, manifeste la « force » « éclatante » de sa jeunesse, et y revendique « sans remords » son statut de prostituée. La chanson devient donc provocante et amère, à l'image du fado « orgiaque » et « brutal », comme il le qualifie juste après. Palmeirim, en se réappropriant un quatrain populaire, fabrique un événement énonciatif où le fado colle autant que possible à son portrait de la *fadista* et est doté d'une force subversive. Il se positionne en auditeur, ému par la performance de la *fadista* (il n'a pas un « cœur de pierre »). Il met en abyme au sein de la fiction la façon dont l'écrivain fabrique de la poésie « canaille » : il « discerne » dans le chant de la *fadista* une « sorte de poème » (en portugais littéralement un « vague poème »), ou saisit au vol une parole qui s'élève d'un « bouge ». Il est donc celui qui extrait des bas-fonds la poésie canaille. Palmeirim ne transcrit toutefois pas des paroles « marginales », il fabrique une énonciation marginale attendue en détournant et en recontextualisant un énoncé populaire « standard » dans une scène topique des bas-fonds.

La critique postérieure s'y est trompée et l'a « détournée » en chanson des bas-fonds. Son erreur a peut-être été de prendre au mot l'écrivain et de céder à l'illusion réaliste. En effet, à la suite de Palmeirim, cette « lamentation de l'infortunée » a été systématiquement consignée comme un fado canaille. Ainsi, P. de Carvalho la présente en 1903 parmi les fados les plus anciens, ceux de la première période<sup>1762</sup>. Il transcrit la version du *Chansonnier* de Cesar das Neves (1893) qui l'a lui aussi consignée, mais dans un ordre différent de Teófilo Braga, et avec un refrain, sous le titre *Fado choradinho, Cancão da Desgraçada* (« Fado éploré, Chanson de l'Infortunée »), et l'a datée de 1850. Les couplets « libres » de Braga sont devenus chez Neves des paroles de fado. Rui Vieira Nery (2004) cite lui aussi le *Fado Choradinho* dans son corpus de fados de la première période « marginale ». Comme Cesar das Neves et Pinto de Carvalho, il le présente comme ayant été recueilli en 1850 et comme un des plus anciens fados de Lisbonne. L'interprétation qu'en fait Nery est paradoxale. D'un côté, il la lit comme une chanson savante reconduisant une image stéréotypée de la prostitution : c'est une « lamentation romantique et générique du destin des prostituées, présentées comme des victimes des caprices de l'amour », contenant un jugement de « condamnation morale » et une « compassion humanitaire » propres aux élites. Il y reconnaît l'influence du mythe de Severa et l'archétype de la « femme perdue » de la littérature

---

<sup>1762</sup> Voir le texte tel que le cite P. de Carvalho dans Carvalho : 1903/2003 : 99-100.

romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, popularisé par la littérature populaire et la chanson, « qui expie par sa mort prématurée une vie de pécheresse à la fois transgressive et tragique »<sup>1763</sup>. Mais de l'autre côté, Nery l'aborde comme une chanson « marginale » qui donne « une vision d'ensemble du phénomène de la prostitution, dans une optique interne à son contexte social d'émergence »<sup>1764</sup>. Ce serait alors une chanson-témoin, un discours « interne » des prostituées qui se disent dans et par le fado. Nous retrouverons cette approche paradoxale dans le fado métacanaille. Il nous semble cependant qu'il est plus intéressant de se demander, comme le fait en partie Nery, ce que fait cette chanson. Les paroles figent et propagent une représentation topique de la femme marginale au destin tragique.

Cesar das Neves a élaboré ce fado pour chant et piano en associant une pièce instrumentale effectivement ancienne, le *Fado Choradinho*, dont la partition est présente dans des recueils de 1850, comme nous l'avons constaté, et des quatrains « larmoyants » déjà transcrits par Braga, et qui conviennent à l'élaboration d'un fado dit de 1850 puisque la forme du quatrain est effectivement considérée comme ancienne et populaire, et que son énonciatrice fictive est une prostituée « infortunée »<sup>1765</sup>. Le personnage-énonciateur se lamente de son destin cruel et solitaire dans un texte mélodramatique à la première personne. Il se termine sur deux strophes où la femme implore le pardon de ses péchés, dont voici la dernière :

E Deus que tudo perdoa,	Et Dieu qui pardonne tout,
E a Virgem Nossa Senhora,	Et la Vierge Notre Dame,
Hão-de ouvir a alma que implora	Entendront l'âme qui implore
Salvação à pecadora <sup>1766</sup> .	Le salut de la pécheresse.

La prostituée est figurée de façon conforme à la morale chrétienne. Les chanteur(se)s des maisons bourgeoises de la fin du siècle auxquels Neves destine son chansonnier sont invité(e)s à chanter des paroles de facture populaire dont l'énonciatrice est une prostituée, mais sur un air triste, dans un tonalité sentimentale et dans une langue châtiée. Le texte de la chanson est moralement acceptable et peu figurer dans le répertoire national. Cesar das Neves a fabriqué pour le public « lettré » de 1893 un fado « ancien » en trompe-l'œil, en appliquant le récit des origines du fado : c'est une « fausse » chanson de prostituée de 1850. Il crée une image – aseptisée, ce que les artisans du Grand Récit appellent « purifiée », mais dont la seule

<sup>1763</sup> Nery : 2004 : 66-68.

<sup>1764</sup> Uma « visão de conjunto do fenómeno da prostituição, numa óptica interna ao seu contexto social de emergência ». Nery : 2004 : 67.

<sup>1765</sup> Neves : 1896. Voir notre analyse au chap. 2, pages 173-176.

<sup>1766</sup> *Ibid.*

présence est « piquante » ou « exotique » pour reprendre des termes utilisés dans les théories ordinaires du fado – de ce qu'est le premier fado des bas-fonds.

## **b. Fragments et paradoxes**

Les premiers corpus de fado des bas-fonds ont été réunis par P. de Carvalho et A. Pimentel dans leurs *Histoires* successivement publiées en 1903 et 1904. Reprenant le récit des bas-fonds, ils transcrivent et reproduisent de nombreux textes qu'ils introduisent comme des chansons de *fadistas* et de prostituées de la « première phase », témoignages de leur « monde » vil et obscène mais fascinant. Leur corpus hybride est principalement composé à l'aide de fragments, ou de poèmes savants reterritorialisés et sujets à des interprétations paradoxales, comme nous allons le voir.

### **▪ La chanson de prostituée : une tradition populaire**

De Palmeirim à P. de Carvalho nous passons du discours littéraire au discours historique. Mais les frontières sont fluctuantes : son ouvrage de 1903 est une somme dont les sources sont principalement des œuvres littéraires et des chansonniers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il consacre une longue étude au *fadista* en puisant principalement ses exemples et ses anecdotes dans la littérature. Ses considérations esthétiques sur le fado canaille dérivent des représentations stéréotypées du *fadista* et sont assorties de jugements moraux : le fado est un chant dont les paroles sont pornographiques, effrontées, immorales, obscènes, scatologiques ou encore indécentes, pour reprendre ses termes. S'il cite de nombreux textes de fado qui lui sont contemporains ou de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rares sont les textes qu'il attribue aux *fadistas* de la première période, ceux de la fameuse « première phase populaire et spontanée » (1840-1869). Il synthétise l'imaginaire des paroles indécentes, scatologiques, des tragédies de lupanars et des chansons de défi argotiques improvisées dans les « taudis » de 1840, mais, pour reprendre une expression de la critique argentine, il n'en « exhume » que peu de « fragments », et, surtout, ne cite aucun exemple des chansons « obscènes » auxquelles il se réfère en permanence. Le répertoire de chansons qu'il publie est constitué presque intégralement de textes sentimentaux, écrits dans une langue décente, issus du répertoire de la chanson populaire urbaine.

Voici comment, selon lui, chantait la prostituée Maria Severa : « Déjà, au temps du Comte de Vimisio – vers 1847 ou 1848 – Severa chantonnait son répertoire égrillard avec une

impudeur joyeuse et battait le *fado* au son de la *banza* de Sousa de Casacão »<sup>1767</sup>. Cette formule stéréotypée est caractéristique de l’imaginaire de la voix canaille tel que nous l’avons examiné plus haut. Plus loin, il cite des « quatrains attribués à la verve de Severa », et précise qu’il reproduit des vers attribués à Severa par la tradition. Il instaure donc une médiation – la tradition – entre lui et le texte cité<sup>1768</sup>. Il situe le texte dans un contexte festif, les soirées tauromachiques, notamment une où le Comte de Vimisio aurait fait chanter Severa au palais de Campo Grande après une *tourada*, accompagnée à la guitare par un certain Roberto Camelo, devant un auditoire composé des amis du Comte appartenant à la noblesse bohème. Sa source est un article intitulé *Recordações da mocidade* (« Souvenirs de jeunesse »), entretien qu’aurait donné Miguel Queriol, un des amis du comte, au journal *O Popular* en 1901<sup>1769</sup>. Miguel Queriol y affirme que Severa leur donna un « concert de fado »<sup>1770</sup>. La situation établie est donc une soirée après une *tourada*, une assistance noble, une courtisane. Carvalho précise que l’évènement a lieu la nuit, moment topique de transgression de la jeunesse bohème dans l’imaginaire commun. Voici les quatrains attribués à Severa :

A Chicória do Sarmento, Que bate o fado tão bem, Quando "toureira" o Sedvem, Chora de contentamento.	La Chicória <sup>1772</sup> du Sarmento, Qui "bat" si bien le fado, Quand le Sedvem "torée" En pleure de plaisir.
Ô D. José cavaleiro, Toma sentido na bolla ! Pode fazer-te em patola*	Oh, cavalier Dom José Gare à toi ! Le plus roublard des bœufs

<sup>1767</sup> « Já no tempo do Conde de Vimisio – ali por 1847 ou 1848 – a Severa lá cantarolava o seu repertório decotado com um impudor feliz e batia o fado ao som da banza do Sousa do Casacão. » Carvalho : 2003 : 46. Il est intéressant de noter que dans ce récit, P. de Carvalho figure Sousa de Casacão, non en homme de lettres, poète et parolier, fonctions qui lui sont généralement attribuées par les auteurs de cette époque – par exemple par Teófilo Braga et Pimentel – mais en musicien accompagnant la chanteuse lors de nuitées toromachiques<sup>1767</sup>. Cela surprend d’autant plus quand on sait que dans les représentations de la chanson, les *fadistas* sont toujours décrits comme s’accompagnent eux-mêmes à la guitare. P. de Carvalho semble privilégier le pittoresque et l’effet de réel produit par la référence à des noms connus, sur la contrainte de véracité et de fidélité aux évènements généralement associées au discours historique.

<sup>1768</sup> « Entre as quadras atribuidas ao estro da Severa, havia as seguintes ». Carvalho : 2003 : 80.

<sup>1769</sup> Pinto de Carvalho : 1903/2003 : 83.

<sup>1770</sup> L’article date de 1901 : effet du « souvenir » sans doute, jeu d’une mémoire rétrospective, Queriol identifie ce qu’a chanté la courtisane vers 1840 comme du « fado », à un moment où l’imaginaire du fado des bas-fonds est prégnant et où le « mythe de Severa » a gagné une visibilité culturelle importante. On voit bien ici la façon dont l’imaginaire du fado des bas-fonds est mis en jeu par l’élite pour interpréter rétroactivement des expériences et des souvenirs de 1840. Ce que chantait Severa dans ces années-là est nécessairement conçu comme du fado. D’ailleurs juste avant, non sans ironie, P. de Carvalho évoque des anecdotes circulant sur la chanteuse et ses sessions de fado des corridas chaperonnées par le Comte de Vimisio, et souligne le caractère fantaisiste de l’« anecdote apocryphe » d’un noble, « comme presque tout ce qu’il racontait sur Severa, qu’il ne connaissait que par la tradition ». On voit bien comment sont entremêlées dans la « tradition » des histoires dont la question de savoir si elles sont vraies ou fausses est secondaire. Elles existent, circulent, sont efficaces, et, même mises en doute, méritent d’être rapportées par le savant pour donner corps au récit de Severa.

Qualquer fino boi matreiro !    Peut t'écraiser d'un coup de patte !

P'ra mim, o supremo gozo	Pour moi, le plaisir suprême
E bater o fado liró*,	Est de "battre" le fado léger*
E ver combater c'um boi só	Et voir combattre un taureau
O Conde do Vimioso <sup>1771</sup> .	Ce cher Comte de Vimisio.

On est ici face à l'un des rares cas où des paroles sont attribuées par la tradition – et par Carvalho – à Severa (et non composées à propos de Severa, comme dans le « Fado de Severa », élégie posthume, comme nous verrons plus bas). Que chante-t-elle, ses paroles sont-elles « obscènes » comme nous y a préparés Carvalho ? Les louanges de trois cavaliers y sont chantées : Sedvem, ami du Roi Dom Miguel et cavalier de renom, le seigneur Dom José, et le Comte de Vimisio, célèbre amant de Severa. Un « je »-énonciateur apparaît au 3<sup>e</sup> quatrain (avec le pronom de la première personne *mim*), sans doute Severa puisqu'il s'adresse à son légendaire amant. P. de Carvalho ne précise pas s'il s'agit d'un texte unifié constitué de ces trois quatrains, de quatrains libres traditionnellement associés, ou de quatrains qu'il a lui-même rapprochés du fait de la concordance des énoncés, comme les « fragments » de tango cités par les Bates. Rien n'indique textuellement que les deux premiers quatrains aient le même énonciateur, mais c'est plausible. Leur attribution à Severa incite à considérer que cette dernière serait l'énonciatrice des trois strophes. Le texte n'applique pas la poétique des bas-fonds. D'un point de vue stylistique, il est composé dans un langage familier, sans être argotique. Il est écrit en *redondilha maior* (quatrains heptasyllabiques), forme typique de la poésie et de la chanson populaires portugaise. Néanmoins le fado *batido* est mentionné, danse qui ne s'est pas enracinée à Lisbonne mais qui fait partie de l'imaginaire de la danse lascive des bas-fonds, comme nous l'avons vu. Le fado « canaille » est donc thématisé, un imaginaire de courtisanes dansant un fado lubrique est projeté, mais l'indécence n'est pas mise en oeuvre dans la forme même de la chanson. Ainsi, les paroles attribuées à Severa sont en décalage avec la « légende noire » du fado des bas-fonds. Cet énoncé nous apparaît comme la trace d'une chanson de circonstance, destinée à célébrer les exploits des cavaliers – comme l'indique le contexte annoncé par P. de Carvalho –, et où les actes nobles des cavaliers sont chantés dans un style « bas », ce qui confère une certaine ironie, une tonalité probablement

---

<sup>1771</sup> Cité dans Pinto de Carvalho : 1903/2003 : 80. Nous signalons les termes familiers et argotiques avec une astérisque. Pierre Légglise Costa traduit les deux couplets du poème cités par Nery ainsi : « La Chicória de Sarmento, / Qui rythme le fado si bien, / Quand Sedvem court le taureau / Pleure de contentement. / Mon plaisir suprême à moi / Est chanter le fado liró, / Et voir combattre un taureau / Par le Comte de Vimioso. » P. Légglise Costa, dans Nery : 2014.

<sup>1772</sup> Chicória est une autre *fadista*, maîtresse de Sarmento. D'après P. de Carvalho : 2003 et Nery : 2004 : 66. Mais leur source commune est... ce texte.

burlesque aux couplets<sup>1773</sup>. Severa en est l'énonciatrice fictive, le couple archétypal du cavalier et de la courtisane est figuré, l'énoncé renvoie à un imaginaire commun de la bohème lisboète.

Rui Vieira Nery cite lui aussi cette chanson dans son chapitre consacré au « premier » fado « enraciné dans les quartiers » marginaux. D'après lui, il s'agit d'une chanson de tradition orale attribuée à Severa et recueillie par P. de Carvalho « un demi-siècle plus tard »<sup>1774</sup>. Nery assure que des « observateurs » de son temps comme Queriol et Palmeirim ont « décrit » les fados improvisés par Severa, d'une poéticité « satirique et corrosive »<sup>1775</sup> et faisant allusion aux femmes de son milieu. Il transforme donc le témoignage d'un « témoin » de 1901 et la scène littéraire d'un écrivain fin-de-siècle pour faire de leurs auteurs des « observateurs » de 1840 ayant décrit des performances en acte. C'est en fait à la légende de Severa que les deux hommes se réfèrent rétrospectivement. De plus, en l'intégrant au répertoire du fado « des quartiers », Nery enracine la chanson dans le milieu de la prostitution et du crime. C'est son attribution à Severa par la tradition qui seule peut justifier ce choix. Nous avons vu en effet que le texte donne la parole à Severa, figure des femmes chantant et dansant le fado, mais qu'il s'agit de couplets de facture populaire correspondant à la tradition de chansons de *tourada*. Ici encore, il est déduit de l'énoncé un nécessaire contexte énonciatif. L'intérêt de ce fado est ailleurs : notre hypothèse est qu'il s'agit d'un fado populaire de la période 1860-1900 – quand, rappelons-le, le fado est chanté dans toute la ville – renvoyant à l'univers de la bohème lisboète, des cavaliers et des courtisanes.

▪ « *Le fadista n'est pas mort* » : fragments d'un héritage immatériel

P. de Carvalho inscrit le *fadista* – cette fois, le terme désigne en premier lieu un chanteur de fado – qui lui est contemporain dans la continuité du *fadista* emblématique de 1840, « corrompu » et « agressif »<sup>1776</sup>. Dans le troisième chapitre, il compare le *fadista* originel de 1848 à ses successeurs de 1860 et de 1900, chapitre dont un des titres est d'ailleurs

---

<sup>1773</sup> Sur la tradition lisboète de chansons tauromachiques célébrant les cavaliers, voir par exemple Nery : 2004.

<sup>1774</sup> Nery : 2004 : 66.

<sup>1775</sup> « *improvisadora repentista de uma poesia satírica mordaz, alusiva a outras figuras do seu medio.* » Nery : 2004 : 66.

<sup>1776</sup> Pinto de Carvalho : 1903/2003 : 49.



révélateur : « le *fadista* n'est pas mort »<sup>1777</sup>. Il actualise le système de représentation des bas-fonds :

Entre l'antique *voyou* lisboète et l'actuel, il n'y a qu'une différence de *toilette* et de logis. Autrefois, il infestait la Madragoa, le Bairro Alto, l'Alfama [...] et les *estaminets borgnes* de la Ribeira Nova. Aujourd'hui il infeste Campo de Ourique, Terramotos, les bistrots de la Rue dos Canos, les cafés décadents de la décadente Mouraria – limbes d'une allégresse morte – et les bistrots [...] d' [Alcântara], où il reprend haleine avec les stimulantes liqueurs inflammatoires [...]. Psychologiquement, le *fadista* continue à être la cristallisation des péchés capitaux – exceptée l'avarice –, c'est un hexaèdre abject. Sa vie est toujours un constant mélodrame avec des *coups de théâtre* imprévus. Bohème errant aux confins d'une société régulière, ses tares ataviques restent irréductibles à la prophylaxie de la police judiciaire et à l'action coercitive des tribunaux [...]<sup>1778</sup>.

La description est figée au point que l'on ne sait plus si le terme *faia* désigne des voyous réels, les personnages stéréotypés de délinquants de la littérature qu'il cite abondamment, ou le chanteur de fado « type ». En réalité, il ne semble pas faire de différence : le chanteur est un voyou. P. de Carvalho a pourtant montré par ailleurs que depuis 1860 le fado est chanté dans toutes les classes sociales et devenu la principale chanson urbaine de Lisbonne.

L'étude d'Alberto Pimentel porte elle aussi majoritairement sur le fado qui lui est contemporain et les textes qu'il cite sont pour l'essentiel tirés de recueils de poésie et de chansons parus entre 1870 et 1900. Reste que comme P. de Carvalho, il inscrit le *fadista* de son époque dans la lignée du voyou du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et établit une continuité entre les deux périodes qu'il a distinguées. Il donne le mode d'emploi du bon *fadista* :

Pour être *fadista* un long apprentissage est nécessaire : apprendre à jouer la guitare et chanter le fado, à manier la brosse à ongles, à manigancer, à cacher son couteau dans la manche de sa veste, à balayer ses mèches, à enfiler des pantalons serrés, et à parler argot<sup>1779</sup>.

Être *fadista* est un *ethos* qui se travaille. L'usage du présent de vérité générale actualise ces règles : elles sont fixes et encore d'actualité. Pimentel comme Carvalho maintient une ambivalence, on ne sait pas s'il fait référence à un type social ou au personnage littéraire

---

<sup>1777</sup> « O fadista não morreu ». Pinto de Carvalho : 1903/2003 : 49.

<sup>1778</sup> « Entre o antigo *faia lisbonense* e o actual existem apenas as diferenças de *toilette* e de *poiso*. *Outrora, infestava a Madragoa, o Bairro Alto, Alfama, a Bica de Duarte Belo e os estaminets borgnes da Ribeira Nova ; hoje infesta Campo de Ourique, Terramotos, os botequins da Rua dos Canos, os cafés decadentes da decadente Mouraria – limbos de uma alegria morta – e os botequins do Miguel Chegado, o Brilhante e o Isabel, em Alcântara, onde vai ganhar alentos com o puxavante dos licores inflamatórios [...]. Psicologicamente, o fadista continua a ser a cristalização dos pecados capitais – exceptuando a avareza –, é um hexaedro abjecto. A sua vida continua a ser um constante melodrama com *coups de théâtre* [*sic*] imprevistos. *Boémio errante nos confins de uma sociedade regular, as suas tares atávicas conservam-se irredutíveis à profilaxia da polícia judiciária e à acção coerciva dos tribunais.* [...] » Pinto de Carvalho : [1903] 2003 : 55. Les mots soulignés sont en français dans le texte.*

<sup>1779</sup> Pimentel : 1904 : 53.

emblématique présent dans l'imaginaire collectif. Ce qu'il appelle « la vie du fado »<sup>1780</sup> serait un mode de vie avec ses règles : le *fadista* « capture ses amours dans les bordels, fréquente les quartiers et cafés suspects, provoque des altercations avec la police et les soldats de la garde municipale, et devient le héros... de la Mouraria<sup>1781</sup>. » Carvalho et Pimentel inventent une généalogie. Le chanteur de fado de 1900 perpétue une tradition impliquant un mode de vie désordonné, en marge de la société, comme son ancêtre, le voyou des tapis-francs. Il est possible que leur analyse signale l'identification de certains chanteurs de fado au *fadista* « type » tel qu'il est figuré dans la poésie populaire et la chanson. Mais Pimentel semble plutôt appliquer un cliché du *fadista* que se référer à une attitude effective de ceux qui chantent le fado à son époque. Il est sans doute lui-même prisonnier de la polysémie du terme *fadista*. Il énumère ensuite les cafés et tavernes « spéciales » des *fadistas* « noctambules » actuels, situés dans la Mouraria, le Bairro Alto, Alcântara et d'autres quartiers populaires de la ville « à l'atmosphère crasse » et où est perpétuée la « tradition » du fado « à la voix sanglotante »<sup>1782</sup>. Pimentel appréhende les hommes et femmes du peuple avec les catégories de la pègre et de la débauche – il plaque le système de représentation des bas-fonds sur les chanteurs des quartiers populaires qui lui sont contemporains. C'est sans doute moins que l'ouvrier de la Mouraria s'identifie au voyou de 1850, que Pimentel qui l'identifie ainsi.

P. de Carvalho illustre son récit des premières pratiques par des paroles du « premier » fado. Il cite également des chanteurs de renom, correspondant tous au type de l'ouvrier délinquant, et dont certains sont en réalité des assassins de faits-divers. Il mentionne une taverne réputée pour être le théâtre de fréquents meurtres et de mémorables soirées de fado<sup>1783</sup> et termine sa reconstitution en citant deux couplets, un qu'il attribue au voyou de 1848, et qui est le deuxième texte de son ouvrage qu'il attribue au *fadista* de la « première période », et l'autre qu'il attribue au *fadista* de 1900 :

Nous répétons qu'entre le *fadista* de 1848, celui de 1860, et celui d'aujourd'hui, il n'y a que des différences superficielles, car sa "fadistite" aigüe et sa nervosité féroce ont résisté obstinément aux assauts tenaces de la civilisation. Et si le voyou de 1848 chantait fièrement :

---

<sup>1780</sup> Pimentel : 1904 : 53.

<sup>1781</sup> Pimentel : 1904 : 54.

<sup>1782</sup> Pimentel : 1904 : 58-59. Sans oublier la prostituée. D'ailleurs il a une formule amusante et révélatrice : « *O fadista do Bairro Alto dir-ves ha, se fôr consultado, que a guitarra de Alda Gracinda, rameira da rua do Diario de Noticias, vale um thesouro quando ella lhe põe as mãos.* » Il s'agit bien d'une histoire qui s'écrit sans lui.

<sup>1783</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 59.

O fadista que é fadista,	Le <i>fadista</i> qui est <i>fadista</i>
A jeito o ferro manobra,	Manie le fer avec adresse
"Metendo a mão aos arames",	"Mettant la main à la lame",
Dá facada como cobra.	Il donne des coups autant qu'il en prend.

celui d'aujourd'hui vient encore nous dire avec une impénétrable hardiesse :

Tenho sina de morrer	C'est mon destin de mourir
Na ponta duma navalha,	Sur la pointe d'un poignard,
Toda a vida ouvi dizer :	Toute ma vie j'ai entendu dire :
– Morra o homem na batalha ! <sup>1784</sup>	Un homme meurt au combat !

Cette inscription du *fadista* de 1900 dans l'héritage du *fadista* de 1848 par P. de Carvalho est importante. En se réappropriant les représentations des savants et des hommes de lettres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Carvalho transmet l'imaginaire du fado des bas-fonds de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à ses lecteurs du début du XX<sup>e</sup> siècle et futurs. Comme le montrent les récits vus au début de cette étude, des discours des chanteurs aux essais des spécialistes en passant par les discours patrimoniaux, la représentation qu'il transmet a été déterminante dans l'imaginaire du fado contemporain. En vertu de la mise en récit effectuée dans ce même ouvrage, où il distingue une phase marginale et une phase « littéraire » durant laquelle le fado est normalisé par les paroliers érudits et seulement alors accepté et popularisé dans la société, il établit un lien d'identification direct entre le fado canaille des origines et le fado « correct » de son époque. Encore une fois, il nous semble plus pertinent de voir avec quelles paroles P. de Carvalho illustre son récit des origines. Il prend deux énoncés canailles, mais l'ancien est effronté tandis que l'actuel est mélancolique. Le récit est matérialisé dans la distribution des paroles, autrement dit dans l'organisation du corpus.

Le partage que Carvalho effectue entre les paroles du *fadista* de 1848 et celles du *fadista* de 1900 est en effet éloquent : dans la scène imaginée, le voyou de 1848 chante « fièrement » des paroles qui ont les caractéristiques d'un texte canaille, dans lequel les valeurs et la dextérité du voyou sont célébrées. « Le fadista qui est *fadista* » : *fadista* est un statut qui se gagne à coups de couteaux, et dont le système de valeurs hétérodoxe est réaffirmé dans le fado. La critique a trouvé là un document authentique, l'indice tant attendu d'une fonction identitaire et sociale du fado dans le « milieu » des *fadistas* en 1840<sup>1785</sup> : chanter le fado aurait été une façon pour les *fadistas* de réaffirmer leurs valeurs et de devenir *fadistas* dans la communauté. Le même principe est appliqué par Palmeirim dans sa scène de

<sup>1784</sup> « Repetimos que, entre o fadista de 1848, o de 1860 e o de hoje, há apenas diferenças superficiais, porque a sua fadistite aguda, o seu nervosismo feroz, têm resistido obstinadamente às investidas tenazes da civilização. E se o faiante de 1848 cantava todo ancho : [texte] o da actualidade ainda nos vem dizer com uma insondável expressão de guapice [texte]. » Pinto de Carvalho : 2003 : 60.

<sup>1785</sup> Le même quatrain est cité par Machado Pais dans son étude sur la prostitution. Pais : 1985 : 60.

fado chanté par Severa : la prostituée à travers les vers qu'elle chante revendique son identité de prostituée, de jeune femme insoumise, et exprime sa vindicte anti-bourgeoise. Dans ces « scènes de fado canaille », la citation de paroles est un moyen efficace de rendre vraisemblable le stéréotype du fado des bas-fonds. Le système de représentation du « monde » des bas-fonds est appliqué « à la lettre ».

P. de Carvalho ne donne aucune information sur ce quatrain, et ne le commente pas. En ne donnant que ce fragment, il mise sur une efficacité de l'énoncé, et ne dit rien de sa provenance ou de ses usages. Il s'agit probablement d'un quatrain populaire, ou d'un quatrain publié dans un recueil ou un almanach, que Carvalho attribue fictivement à un *fadista* idéal du passé. La présence des guillemets au vers 3 peut être vue comme l'indice d'une mise à distance de l'énoncé cité, comme s'il s'agissait d'une phrase figée, typique, ce qui permet de supposer qu'il s'agit d'un texte sur le *fadista*, un texte explicatif dont le *fadista* est l'objet analysé – et non le producteur réel. Il pourrait être énoncé de façon satirique, tournant en dérision l'insatiable et terrifiant criminel. L'insuffisance du texte seul et à plus forte raison d'un fragment de texte, quand il s'agit de chanson, c'est-à-dire de poésie *en acte* – apparaît ici clairement : sans informations sur le statut du texte – fragment d'une chanson entendue ou échantillon de poème prélevé dans un livre ? – et sur le dispositif énonciatif – paroles chantées dans des tavernes ou écrit copié par l'auteur ? –, avec le seul énoncé, désincarné, dont on ne connaît pas l'usage, il est impossible d'en reconstruire la signification et de savoir s'il s'agit d'une parole de défi ou de mots ironiques, de satire ou d'une incitation à se battre, d'une violence désamorcée et tournée en dérision, ou d'une violence appliquée par la profération même des mots ; de clichés distancés ou de valeurs affichées.

Le « cadre livresque » dans lequel P. de Carvalho rapporte cet énoncé indique quant à lui que le système de représentation des bas-fonds est opératoire dans la façon dont il conçoit le fado de 1900. La représentation du fado des criminels et des prostituées de 1840 et le récit des origines du fado déterminent, de surcroît, le genre de paroles qu'il considère comme « typiques ». En effet, le texte attribué au *fadista* de son époque est l'illustration parfaite de la légende : un fado qui véhicule un imaginaire canaille, mais dans un style pathétique et un langage décent qui supposent qu'un processus de « purification » a eu lieu. En réalité, si ce deuxième vers est extrait d'une chanson fado, c'est là le signe que les canons de la chanson mélodramatique ont été réappropriés dans le fado via les paroliers et les poètes qui en fixent les modèles. Des valeurs légitimes comme le patriotisme, le sens de l'honneur, le courage, l'intrépidité, sont réinvesties dans ce qui est représenté comme le code *fadista*. Le couplet est

une confiance du « je » *fadista* sur son destin tragique, incarnation chantée et chantante de la figure du voyou des bas-fonds.

#### ▪ **L’imaginaire des bas-fonds dans le fado populaire**

Le système de représentation des bas-fonds est donc incorporé dans l’esthétique mélodramatique de la chanson populaire et de la poésie – nous l’avons observé précédemment au sujet des mises en œuvre de la poétique des bas-fonds dans la chanson grivoise – et entre plus spécifiquement dans le répertoire du fado entre 1860 et 1900. Dans le mélodramatique *Fado Choradinho* ou dans ce couplet sur le destin tragique du *fadista*, le fado chante les marginaux en les représentant comme des infortunés dans des chansons mélancoliques. La chanson attribuée à Severa est, nous l’avons vu, une chanson taumachique burlesque qui thématise le fado. Ainsi, il faut inverser l’approche classique de ces chansons canailles : elles ne sont pas l’indice de pratiques de fado dans les bas-fonds, mais l’indice que la poétique des bas-fonds est mise en œuvre dans le répertoire du fado. Nous avons vu que la poétique canaille « éclate » dans l’espace public à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : la « poésie de la pègre » est publiée dans les journaux et les almanachs, les chansons grivoises font partie de la tradition orale et sont un incontournable du théâtre musical et du café-concert. Nous observons maintenant que la poétique des bas-fonds est appliquée aussi dans la chanson fado. Le fado chante les bas-fonds (et non le contraire). Le malentendu vient en partie du fait que ces paroles populaires ont été transcrites, extraites des performances initiales, et constituées en artefacts au service de reconstitutions sociologiques. Elles ont été non seulement décontextualisées, mais recontextualisées par la critique dans le monde fictif des bas-fonds.

Le fado est interprété dans des lieux diversifiés, comme les cafés populaires, les associations ouvrières, les soirées de l’élite bohème, au théâtre, et dans le cadre domestique. Dans ces lieux et moments de divertissement, la population lisboète chante des fados, dont certains sont des fados « canailles ». La poétique des bas-fonds est une esthétique au sein de la chanson urbaine. Quand une actrice joue un rôle de pierreuse sur scène et chante une chanson grivoise, quand une dame de la haute société s’assoit au piano et chante une complainte de fille perdue, quand un ouvrier chante un fado canaille, ou qu’un noble bohème chante un fado mélancolique au clair de lune, l’énonciateur et le contenu de ce qu’il chante sont distincts. Il s’agit de configurations mettant en jeu des fictions poétiques. Quels effets sont produits par ces performances ? Le problème est que les seules traces d’affects liés au

fado sont les scènes énonciatives fictionnelles des romans de Queirós, de Pimentel, de Machado et de Camilo Castelo Branco : des narrateurs émus par ces « mélopées » de voyous ou révoltés par ces chants corrompus. P. de Carvalho suggère, sans ironie, que les chanteurs de fado de 1860 -1900 s'identifient au *fadista* de 1840. Ici encore, le texte et le contexte stéréotypés qu'il donne sont insuffisants pour saisir les enjeux de la chanson en tant que pratique sociale. Autrement dit, on ne sait pas ce que *fait* la chanson, mieux, ce que le chanteur *en* fait selon le lieu et le temps de son énonciation, et à destination de qui, en d'autres termes quel événement est créé par cette énonciation. Mais d'après ses commentaires, le Lisboète quand il chante le fado canaille affirme son identité lisboète, transmet un héritage et éprouve un « sentiment de continuité » avec la figure du marginal de 1840<sup>1786</sup>. Le fado des bas-fonds est un patrimoine que perpétue le chanteur de fado du xx<sup>e</sup> siècle. Le fado offrirait un répertoire de figures marginales auxquelles s'identifier. *Dire le fadista* des bas-fonds serait, plus qu'un divertissement ou un jeu, un moyen de s'approprier un imaginaire partagé et une identité collective. C'est du moins ce que postule Carvalho en disant que « [le *fadista*] d'aujourd'hui vient *encore* nous dire avec une insondable hardiesse ». Chanter le fado canaille traduirait ou construirait un ethos fière et téméraire, caractéristique de la masculinité et plus généralement de l'identité portugaise. Cette proposition de Carvalho est-elle descriptive ou prescriptive ? Difficile de savoir s'il décrit un sentiment commun ou s'il invente un cadre théorique. Quant au point de vue féminin, il est totalement inexistant.

#### ▪ La lyre des voyous : des montages paradoxaux

Quand il donne enfin des énonciateurs, et consigne des paroles qui auraient été chantées par des criminels lisboètes, P. de Carvalho leur attribue des paroles lyriques et sentimentales. C'est là une autre configuration possible de la fabrique du corpus canaille : aménager un contexte « typique » de voyous du passé chantant le fado dans les bas-fonds, et leur associer un texte issu d'un tout autre registre. Cela donne des scènes extravagantes. Voici trois exemples parmi ceux que construit Pinto de Carvalho. Au chapitre dix il mentionne deux *fadistas* renommés de la première période et leur attribue des vers. D'abord *O Damas*, cordonnier de l'Alfama, fils d'un bandit devenu policier, mort en 1865 dans la prison du

---

<sup>1786</sup> Nous reprenons l'expression utilisée par l'Unesco pour définir ce qu'est le « Patrimoine Culturel Immatériel ».

Limoeiro. Il correspond au type social du prolétaire criminel et qui finit incarcéré des typologies de la pègre. D'après Carvalho, ce *fadista* chantait le quatrain suivant :

Musa, inspira-me teu estro,	Muse, inspire-moi de ton souffle,
Já a doce lira soa,	La douce lyre déjà sonne,
Permite que eu diga em verso	Permetts que je dise en vers
O mal que me magoa <sup>1787</sup> .	Le mal qui me chagrine.

Un prototype du voyou chante une chanson qui reprend l'invocation aux muses et l'ethos du poète amoureux de la poésie classique. P. de Carvalho ne le présente pas comme une parodie ni comme une chose surprenante, au contraire, il dit admirer la grâce de ces humbles poètes. Le voyou qui était défini par son irrévérence et son obscénité, est maintenant consacré en poète, digne représentant, chanteur disparu d'une intuition poétique qui survivait dans les marges. Le second, Pedro *Banana*, est un chanteur de l'Alfama qui se rendait souvent dans la Mouraria pour chanter. D'après P. de Carvalho, il chantait des vers des « humbles poètes » (*poetas pedestres*)<sup>1788</sup>. Les criminels des quartiers populaires de 1840 auraient chanté dans les tavernes des vers mélancoliques écrits par des poètes – cette configuration est en contradiction avec la théorie du premier fado improvisé et obscène que l'auteur a contribué à fixer. Il s'agit là peut-être d'une stratégie de réhabilitation du *fadista*, au moment où celui-ci est une figure privilégiée de la chanson que Carvalho appelle nationale. Et en effet, dans toute la partie qui suit, les vers que P. de Carvalho attribue aux prolétaires bagarreurs et criminels de l'Alfama et de la Mouraria du milieu du siècle sont des vers sentimentaux, comiques, pittoresques ou religieux, tout à fait analogues à ce que chante le reste de la population<sup>1789</sup>. José *Borrego*, tourneur de Sant'Ana, à la « grâce facétieuse », et José *da Burra*, cocher mort phtisique, sont « deux chanteurs du genre purement *fadista*, chantant dans des tonalités rauques et avec une langueur sanglotante<sup>1790</sup> » – on retrouve ici l'imaginaire de la voix du criminel des bas-fonds – or voici les couplets disparates que chante José Borrego :

Se tens valor de matar-me,	Si tu as le courage de me tuer,
Tirana, fere-me o peito,	Tyran/Cruelle, blesse-moi au cœur,
Que eu também tenho valor	Car moi aussi j'ai le courage
De morrer por teu respeito !	De mourir pour ton respect !

---

<sup>1787</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 171.

<sup>1788</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 172.

<sup>1789</sup> Voir Pinto de Carvalho : 2003 : 169-174. La « norme » de la chanson fado populaire est donnée par les chansonniers et les nombreux couplets de petits-formats cités par ailleurs par le même P. de Carvalho et par Alberto Pimentel (1904) caractérisés par la variété des thèmes et des registres.

<sup>1790</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 178.

<sup>1791</sup> Pinto de Carvalho : 2003 : 179.

[...]

No Paço do Bemformose  
Encontrei a minha amante,  
Ela riu-se e eu... chorei,  
Foi um passo bem galante.

Pus-me a mijar de joelhos  
P'ra não sujar o capote,  
Levantei-me e dei... dois pulos,  
Glosem-me lá este mote<sup>1791</sup>.

[...]

Au Paço do Bemformose [*Mouraria*]  
J'ai rencontré ma maîtresse,  
Elle a ri et j'ai... pleuré,  
Ce fut une promenade bien galante.

Je me suis mis à pisser\*  
Pour ne pas salir mon manteau,  
Je me suis levé et j'ai fait... deux bonds,  
Glosez-moi là ce *mote*.

Nous avons là un couplet tragique qui utilise des formes lyriques, suivi d'un couplet d'amour déçu au ton ironique, et d'un couplet facétieux et trivial. À chaque quatrain on observe une rupture de ton, ce qui semble indiquer qu'il s'agit de *quadras soltas*, de quatrains « libres » que le chanteur peut s'approprier, comme ceux qui sont transcrits par T. Braga dans son chansonnier. Le « quatrain de prédilection » de José da Burra serait :

Eu ando como um cãozinho	Je vais comme un petit chien
Farejando após de ti,	Reniflant derrière toi,
Tu me foges, eu te sigo,	Tu me fuis, je te suis,
Não tens compaixão de mim <sup>1792</sup> .	Tu n'as pas pitié de moi.

Dans ce quatrain, un topos de la poésie précieuse, la soumission de l'amant, est traduit de façon triviale par l'image du chien et dans un langage familier. Il peut s'agir là aussi d'un quatrain populaire prosaïque ayant intégré certains codes de la poésie savante. En somme, P. de Carvalho attribue aux marginaux de la Mouraria et de l'Alfama des vers ordinaires, dont les poétiques sont celles de la chanson populaire. Les premiers *fadistas* auraient été retenus non pour leurs chansons obscènes et transgressives, mais pour le lyrisme des poèmes qu'ils interprétaient. La théorie du chant canaille se fissure.

#### ▪ Médiations lettrées

La même contradiction traverse le corpus établi par Alberto Pimentel : quand il attribue des chansons aux marginaux, elles ne sont pas de style canaille, et quand il consigne des énoncés canailles, il s'agit de chansons populaires transcrites, de textes publiés dans des recueils de fado et destinés à être chantés par le plus grand nombre, ou de poèmes écrits. Ses sources sont principalement des petits-formats, des recueils, des chansonniers et des

---

<sup>1792</sup> *Ibid.*



almanachs publiés entre 1870 et 1900. Lui aussi les décontextualise et les « recontextualise » pour en faire des chansons improvisées par les voyous de la « première phase ».

Une des seules chansons qu'il cite dans son étude du premier fado des bas-fonds est un texte qu'il attribue à José Norberto, le « sympathique campagnard<sup>1793</sup> » de Campolide, que « la chronologie et la renommée » retiennent comme « un des premiers chanteurs de fado ». En fait, il s'agit d'un exemple type de folklore inventé. Pimentel dit tenir le texte du poète Bulhão Pato : « Bulhão Pato a conservé de mémoire quelques gloses qu'il l'entendit chanter, et qui sont très caractéristiques de la vie traditionnelle des *Fadistas* de cette époque et... jusqu'à aujourd'hui<sup>1794</sup>. » Nous aurions donc affaire à un texte improvisé par un *saloio* des faubourgs à l'époque des « bas-fonds », que le poète B. Pato aurait entendu, mémorisé et conservé. Ce procédé permet de coller à l'imaginaire de la chanson canaille improvisée, éphémère et authentique. Seulement, il y a fort à parier qu'il s'agit d'un dispositif fictif inventé par B. Pato pour introduire un poème de lui, de facture populaire. Ce genre d'amorces fictionnelles sont communes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elles font partie de la rhétorique du poète érudit s'adonnant à des compositions « populaires ». Le poète introduit son poème en se figurant en train de « chanter » ou comme ayant entendu chanter et rapportant la chanson en question. Mais Pimentel court-circuite ce dispositif : pour lui, un poète prestigieux médiatise l'accès à une parole authentique, dont il n'est que le passeur, témoignage de la « vie » des *fadistas*. L'élaboration du corpus se joue, on le voit, dans cette négociation constante entre la médiation lettrée – qu'elle invente ou qu'elle transcrive – et le fantasme d'une voix restée intacte.

Ce tiers, ce médiateur, Bulhão Pato, est un poète du XIX<sup>e</sup> siècle, auteur de plusieurs volumes de poésie. Nous n'avons pas retrouvé le texte dans lequel il publie cette chanson, mais il l'a vraisemblablement composée lui-même, en effet c'est un pastiche d'un de ses propres poèmes lyriques, mais en langage familier<sup>1795</sup>. Voici le texte cité par Pimentel :

---

<sup>1793</sup> *Saloio* : paysan de la zone maraîchère de la périphérie de Lisbonne, aujourd'hui urbanisée.

<sup>1794</sup> « *Um dos primeiros cantadores do Fado, segundo a chronologia e a fama, foi José Norberto, o saloio de Campolide. Em 1848 teria uns 50 annos de idade. Era sympathico: boa cara, physionomia desanuveada. conserva de memoria algumas glosas que lhe ouviu, e que são muito características da vida tradicional dos Fadistas n'aquella época e... ainda hoje.* » Pimentel : 1903 : 59.

<sup>1795</sup> Le premier poème de son recueil de *Vers* publié en 1862 commence ainsi : « Lembras-te, Helena, o dia em que deixámos / O teu saudoso valle, e lentamente / Pela elevada encosta caminhámos? / O sol do estio ardente, / Já não brilhava nos frondosos ramos / Do arvoredado virente. (...) ». *Versos de Bulhão Pato*, Lisboa : 1862. La structure du poème est identique. Or ses *Mémoires*, dont nous supposons qu'elles sont la source de ce texte, sont publiées bien après (entre 1894 et 1907) et donc contemporaines de l'étude de Pimentel.

Lembras-te tu, meu bemsinho,  
De quando eu cantava o *Fado*  
Na taberna do *Córado* ?  
Choviam copos de vinho:  
Foi dia de S. Martinho.

.....  
Estavas tu a assar castanhas  
Quando os meus olhos te viram.

Quando nós fomos ás hortas,  
Passeíamos todo o dia.  
A' noite, ao passar as Portas,  
Me perguntaram p'la guia.  
Eu com a piella\* com que ia,  
Como ia trocando os passos,  
Fiz a “banzara”\* em pedaços  
E no fim da brincadeira  
Fui coser a bebedeira\*  
Na cadeia dos teus braços.

Quando dei co'um matacão  
N'aquelle gajo á Esperança,  
Para arranjar a fiança  
Andaste em passo de cão.  
Vendestes o teu cordão,  
Teu capote se empenhou.  
Se hoje solto e livre estou,  
A ti o devo em verdade.  
E por tanta caridade  
Minha alma presa ficou<sup>1796</sup>.

Te souviens-tu, ma chérie,  
Quand je chantais le *Fado*  
Dans la taverne du *Córado* ?  
Les verres de vin pleuvaient :  
C'était un jour de S. Martin.

.....  
Tu étais là à griller des châtaignes  
Quand mes yeux te virent.

Quand nous allâmes aux jardins maraîchers,  
Nous nous promenâmes toute la journée.  
À la nuit, en passant les Portes [de la ville],  
Ils me demandèrent mes papiers.  
Moi avec la cuite que j'avais pris,  
Comme je titubais  
Je mis en pièces la guitare  
Et à la fin de la plaisanterie  
J'allai cuver ma cuite\*  
Dans la prison de tes bras.

Quand j'ai frappé avec une grosse pierre  
Ce type à *Esperança*,  
Pour régler la caution  
Tu remuas ciel et terre.  
Tu vendis ton collier,  
Ton manteau fut mis en gage.  
Si aujourd'hui je suis relâché et libre,  
Je te le dois à toi en vérité.  
Et de tant de bienveillance  
Mon âme resta prisonnière.

C'est une chanson de célébration de la Saint-Martin, écrite dans le style caractéristique de la chanson traditionnelle, et dans la forme savante *mote/glosa*. En effet un quatrain préexistant (le *mote*) a été développé (*glosado*) en quatre dizains (*décimas*)<sup>1797</sup>. Voici le *mote* qui a servi de base : « *Quando os meus olhos te viram / Meu coração se alegrou, / Na cadeia dos teus braços / Minha alma presa ficou* » (« Quand mes yeux te virent / Mon cœur se réjouit / Dans la prison de tes bras / Mon âme resta prisonnière »). Il s'agit d'une formule commune dans la chanson et la poésie écrites de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons déjà mentionné. Pato semble avoir écrit un poème de facture populaire en imitant le style des chansons traditionnelles de célébration des fêtes populaires liées au calendrier liturgique. Il le texte est écrit dans un registre familier et convoque l'imaginaire populaire de la fête de la Saint-Martin, qui est aussi la fête du vin nouveau, associée à l'ivresse, aux excès, à la débauche des gens du peuple dans les tavernes de la ville et des

---

<sup>1796</sup> Pimentel : 1904 : 59.

<sup>1797</sup> Sur la forme *mote/glosa*, voir explications données précédemment.

campagnes<sup>1798</sup>. Le fado y est thématiqué au début : il est donc intégré à la représentation d'une fête populaire traditionnelle. Le lieu commun du fado chanté dans les tavernes lors de fêtes orgiaques, est ainsi intégré à la représentation d'une fête traditionnelle associée à la débauche. La mention des *hortas*, jardins maraîchers des faubourgs, et des portes de la ville, territorialise la « chanson » dans le cadre urbain. On y trouve quelques termes argotiques<sup>1799</sup>. L'énonciateur fictif se remémore ses souvenirs de garnement bagarreur, mais qui s'est finalement « rangé » dans les bras de sa maîtresse. La poésie amoureuse adressée à l'amante invoque la « charité » et la « bonté » de la maîtresse (*caridade*, que nous avons traduit par « bienveillance » pour garder les deux sens) comme une qualité méritoire. La tonalité est sentimentale<sup>1800</sup>. Elle convoque l'image d'amours rustiques avec le tableau à la fois pittoresque et trivial de la bien-aimée grillant des châtaignes, illustration folklorique de la vie traditionnelle du peuple portugais. On y retrouve, enfin, les métaphores précieuses du *mote* comme la « prison de tes bras », ou « mon âme resta prisonnière ». Soit B. Pato a écrit une chanson de facture populaire, soit il l'a effectivement transcrite d'un *saloio* de Campolide, soit il l'a copiée d'un almanach, dans tous les cas, il s'agit d'un texte dont la poésie hybride mélange des référents urbains et ruraux, des formes populaires et des formes savantes, un imaginaire canaille et un style sentimental.

#### ▪ La chanson comme document : le cercle vicieux

Après Pinto de Carvalho et Alberto Pimentel, toute la critique a procédé de la même manière, en piochant dans ces deux ouvrages des énoncés canailles, et en les utilisant pour illustrer le récit des origines<sup>1801</sup>. Rui Vieira Nery a renouvelé récemment la composition et

---

<sup>1798</sup> La Saint-Martin (11 novembre) était une fête populaire importante au Portugal jusqu'au début du XXe siècle. En-dehors des cérémonies religieuses, le peuple célébrait le vin nouveau, ce qui donnait lieu à des rituels autour du vin et à des processions de gens ivres. Une des traditions était de griller des marrons. Cette fête est associée aux excès et à l'ivresse dans la mémoire collective. C'est ce qu'illustre le tableau de Malhoa reproduit en annexe n°13 : des paysans ivres renversés sur leurs chaises dans une taverne après la beuverie traditionnelle. Source : *As Festas. Passeio pelo calendário*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

<sup>1799</sup> Signalés par l'astérisque.

<sup>1800</sup> Voir les chansonniers populaires de Braga, P. de Carvalho et Pimentel, où la tonalité sentimentale domine. Il s'agit sans doute de la « vulgarisation » dans la chanson populaire des canons de la poésie savante.

<sup>1801</sup> En effet les études intermédiaires ont repris les textes « canailles » de Carvalho et de Pimentel et ont développé la psychologie des *fadistas*, la vie des marginaux et les premières pratiques de fado dans les bas-fonds de Lisbonne à partir de ces textes. Voir L. Moita, *O fado, Canção de Vencidos*, 1936 ; A. Osório, *A mitologia fadista* 1972 ; Freitas, *O Fado, Canção de Lisboa* (1973) ; Tinhorão (1994) ; E. Sucena, *Lisboa, o fado e os fadistas*, 1992. Le mémoire de E. N. Baião et C. Heidrich intitulé *Fado, Samba, Flamenco e Tango como símbolos de identidade nacional* (Berlin, 1998), résume bien cette approche « classique ». Dans cette thèse, les auteurs citent des « chansons de lupanars » tirées de P. de Carvalho, Moita et Osório afin d'illustrer le récit des

l'analyse du corpus de fados canailles. S'il reprend essentiellement les textes de ses prédécesseurs, Nery enrichit son corpus de « premiers fados » de quelques nouveaux textes. Néanmoins c'est sur le même modèle oralité – référentialité – obscénité qu'il fonde son corpus et ses analyses.

Dans son chapitre sur les « premiers grands *fadistas* », Nery mentionne la prostituée Maria Severa, et les noms d'autres prostituées du « circuit marginal » que la tradition retient comme les premières *fadistas*, ce qui, d'après lui, ne laisse « aucun doute » sur les origines marginales du fado<sup>1802</sup>. Ses sources sont les listes de noms données par P. de Carvalho et A. Pimentel. Or ces listes sont justement tirées de paroles de chansons, dont nous avons vu qu'elles citent des noms de personnages « types » circulant dans le roman, au théâtre et dans la poésie populaire, par exemple *a Chicória*, avancée comme une des premières chanteuses, est le nom du personnage de *fadista* dans la chanson tauromachique attribuée à Severa. Comme P. de Carvalho et A. Pimentel, Nery utilise la chanson pour documenter la réalité de l'époque et prend les noms et surnoms des premiers interprètes parmi ceux qui sont cités dans les chansons. Autre élément troublant, il mentionne Maria *Custódia*, maîtresse d'un tailleur de pierres nommé José Custódio Sales (les femmes sont identifiées par le patronyme ou le surnom de leur amant), et assure qu'elle aurait composé et chanté le *Fado da Custódia*, transcrit pour guitare soliste par le célèbre guitariste de salons *Paixão*. L'on peut douter de cette généalogie : est-il légitime de déduire du titre du morceau son auteure, et ne s'agirait-il pas d'un fado composé par *Paixão* lui-même, dont le titre cite le nom d'un personnage ? Nery ajoute que *Custódia* aurait chanté le *Fado Anadia*, qui est un fado de salons fréquemment édité, comme le rappelle Nery, dans les collections de fados du dernier tiers du siècle. Encore une fois, c'est une chanson savante dédiée à un Comte bohème qui est attribuée, par un assemblage postérieur, à une prostituée des bas-fonds. Ces interprètes prostituées de la

---

origines. Les textes canailles sont associés à une période secrète et marginale où le fado est chanté dans le « sous-monde sombre » des tavernes par les prostituées, les travailleurs et les nobles bohèmes. Ils citent le poème *Na Vida* et commentent : « Le *fadista* chantait des fados illustratifs de son quotidien, de sa facette de souteneur, exploitateur de la prostituée, délinquant, et bagarreur, qu'exemplifie le fado *Na Vida* ». Des textes divers appliquant la poétique canaille viennent ainsi alimenter une reconstitution stéréotypée. Dans un second temps, le fado aurait gagné les faubourgs rustiques (*arrabaldes rústicos*) de Lisbonne. L'ouvrage d'E. Sucena est un bon exemple aussi : l'auteur compile des représentations stéréotypées des bas-fonds directement copiées des discours moralisateurs des élites de la fin du XIXe siècle, des citations de couplets canailles pris comme preuves ou comme témoignages, et il reconduit le récit « des origines au centre ». Il parle de processus d'« hygiénisation » du fado qui expliquerait que les paroles de la fin du XIXe siècle soient plus décentes et sophistiquées. En fait nous voyons que ces auteurs prennent des poèmes contemporains les uns des autres et les hiérarchisent mais aussi les inscrivent dans un ordre chronologique, du plus ancien au plus récent, du plus « vulgaire » au plus élégant.

<sup>1802</sup> Nery : 2004 : 72.

« première période » sont des personnages de fiction, peuplant l’imaginaire des bas-fonds, mais que la mémoire collective, puisant ses informations dans les chansons, retient comme les premières chanteuses des quartiers malfamés. La logique tourne au cercle vicieux : la chanson canaille documente les pratiques des bas-fonds.

De même, parmi les premiers *fadistas*, il cite pêle-mêle « José Norberto, le *saloio* de Campolide » (voir ci-dessus), Sales *Patuscão*, poète et cavalier issu de la vieille noblesse, proche du Comte de Vimisio, poète et auteur présumé du *Fado do Vimisio*<sup>1803</sup>, *o Pitalcante*, un jeune homme de bonne famille ayant fréquenté le conservatoire de Lisbonne et connu pour avoir reçu une éducation musicale académique, ou encore António Maria Eusébio, dit Eusébio *Calafate*, « Le Chanteur de Setúbal » (1820-1911), célèbre poète improvisateur de la ville du même nom, dont les poèmes ont été diffusés sur des petits-formats dans les années 1900<sup>1804</sup> et réunis ensuite dans plusieurs recueils<sup>1805</sup>. À la vue de cette liste, si l’on allait au bout de la démarche adoptée par Nery, qui part des chanteurs présumés pour arriver aux pratiques, il faudrait admettre *a contrario* que le fado circule d’emblée entre classes sociales, entre pratiques savantes et pratiques populaires, entre oralité et écriture, entre Lisbonne et la province, confirmant nos hypothèses. Mais Pimentel, Carvalho et Nery, tout en exposant les éléments qui permettent de faire ce constat, maintiennent le postulat d’un fado obscène né dans les bas-fonds. Pour Nery, la liste des premier(e)s *fadistas* « ne laisse[] aucun doute sur la réalité sociale dont provient tout ce circuit, une réalité située entre le peuple ouvrier et l’univers marginal de la prostitution et du crime qui se croisent dans les mêmes espaces de la ville<sup>1806</sup> ». Finalement, comme Carvalho, Pimentel, Osório ou Sucena, c’est la « mythologie *fadista* »<sup>1807</sup> que Nery reconstitue.

C’est aussi à travers les textes des chansons canailles et les représentation fictionnelles des bas-fonds que Nery reconstitue les rituels de ces « marginaux » : le fado aurait été une pratique culturelle des moments de loisir et des rencontres communautaires, sa fonction aurait été l’affirmation identitaire – individuelle et collective – des *fadistas*, mais aussi la circulation d’information, la séduction, fonctions toutes « essentielles à la structuration et la perpétuation

---

<sup>1803</sup> Nery : 2004 : 72-73.

<sup>1804</sup> Voir l’exemple reproduit dans Nery : 2004 : 74.

<sup>1805</sup> *Versos do Cantador* (1901), *Versos Brejeiros e Satíricos* (1906), cités dans Nery : 2004 : 73.

<sup>1806</sup> Nery : 2004 : 74.

<sup>1807</sup> Titre de l’ouvrage d’Osório (1974). António Osório, *A mitologia fadista*, Lisoa : Livros Horizonte, 1974.

du groupe social en question », c'est-à-dire d'un sous-groupe marginalisé<sup>1808</sup>. Dans ce « monde » du fado marginal, il charge la chanson de la même fonction sociale et identitaire que le tango dans les récits des bas-fonds de Buenos Aires. Les reconstitutions des premières pratiques de fado dans les marges sont, comme dans le cas du tango, imaginées en reprenant tous les lieux communs de l'imaginaire des bas-fonds et de la chanson canaille élaborés par les écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, les performances que décrit Nery sont toutes tirées de scènes fictives de chansons, de poèmes et de romans<sup>1809</sup>. D'après lui, le fado détient la mémoire des premiers *fadistas* :

La mémoire des noms des premières *fadistas* [...] s'accumulent dans une espèce de panthéon hagiographique des mythes fondateurs du genre – ce que [l'écrivain] Camilo Castelo Branco appelait, d'un ton satirique, le "martyrologue" du Bairro Alto – qui a ensuite été évoqué de façon répétée dans les paroles chantées par les *fadistas* des générations suivantes<sup>1810</sup>.

À l'inverse, nous considérons qu'au moment de sa stabilisation et de sa diffusion dans la ville, entre 1860 et 1900, le fado a généré dans ses paroles et dans la poésie qui lui était consacrée une mémoire fictive de ses origines, « calquée » sur la légende des origines fixée par les intellectuels et passée dans le discours social.

#### ▪ Détournement de « fonds » poétique

Nery illustre les premières pratiques en citant un poème d'Eusébio *Calafate*, un quatrain développé en dizains (*mote/décima*), forme que T. Braga, Pimentel, Carvalho puis Nery considèrent comme d'origine savante et qu'ils font remonter à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un poème comique et grivois, assez cru, dont le *mote* donne le ton :

Fui apalpar os tomates	J'ai été palper les tomates
Que tinha o meu hortelão,	De mon maraîcher,
Mostrou-me o nabal que tinha,	Il m'a montré ses graines [de navet],
Meteu-me o nabo na mão <sup>1811</sup> .	Il m'a mis son navet dans les mains <sup>1812</sup> .

<sup>1808</sup> Nery : 2004 : 74. Mentionné au chap. 1 sur la « persistance » du Grand Récit.

<sup>1809</sup> Voir Nery : 2004 : 75-76. Il « reconstitue » par exemple les joutes des voyous à partir de poèmes d'almanachs.

<sup>1810</sup> Nery : 2004 : 72.

<sup>1811</sup> Cité dans Nery : 2004 : 73.

<sup>1812</sup> Pierre Léglise-Costa propose une traduction moins littérale et qui restitue mieux les sous-entendus du quatrain : « Je suis allé tâter / Les noix de mon jardinier, / Ses poireaux il m'a montré, / Le plus beau m'a fait toucher. » Nery : 2014.

La métaphore maraîchère et ses sous-entendus graveleux sont filés ainsi tout au long du poème. D'après Nery, les vers d'Eusébio *Calafate* sont un indicateur du style des premiers fados : ils donnent « une idée suggestive non seulement d'un type d'humour caractéristique, mais aussi d'un érotisme cru essentiellement ingénu qui a dû marquer une bonne partie des improvisations poétiques du Fado durant sa période de formation »<sup>1813</sup>. Nous voyons difficilement comment les vers du poète de Setúbal diffusés au tournant du XX<sup>e</sup> siècle pourraient indiquer ce qui s'improvisait dans les bas-fonds de Lisbonne en 1840-1850, à moins de postuler une universalité des pratiques orales, ce que précisément, la théorie des bas-fonds conteste par la « territorialisation » de la chanson dans le milieu de la pègre. Il semble donc que le style grivois du texte trompe une fois de plus le lecteur contemporain : il devient la trace d'une énonciation marginale licencieuse.

Nery déduit par ailleurs la forme musicale du « fado marginal » de la « première période » des partitions publiées dans les chansonniers et les recueils de fado du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Celles-ci sont composées selon un schéma harmonique simple, à partir de quelques patrons mélodiques fondamentaux<sup>1814</sup>. Il en déduit aussi la forme poétique dominante, la *redondilha maior*, quatrain de vers de sept syllabes. Ces quatrains que chaque chanteur peut s'approprier, sont « appliqués » sur des mélodies de structure équivalente. Dans un second temps aurait été fixée la forme savante du *mote* « glosé » en *décimas*, qui peut se chanter sur la même musique<sup>1815</sup>. Cette restitution s'appuie sur le schéma des deux « phases » du fado, d'abord marginal puis savant. Mais comme pour le tango, nous voyons qu'elle décrit en fait une pratique de fado synchronique, circulant d'emblée entre pratiques populaires et pratiques érudites, stabilisée et popularisée dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, et non une pratique « spontanée » des « bas-fonds » suivie d'une pratique lettrée. Quant aux paroles, elles expriment, d'après Nery, « toute la gamme des situations quotidiennes caractéristiques de ce premier circuit *fadista*<sup>1816</sup> » dans des tonalités qui vont de la gaieté à la mélancolie. Nous adhérons à cette analyse, qui rappelle bien la variété des pratiques et des styles de cette chanson urbaine – si l'on admet que le « premier circuit *fadista* » dont il parle recouvre l'ensemble des pratiques de la ville des années 1860 à 1900. Poussant la contradiction, Nery cite dans le corpus marginal des quatrains sentimentaux comme celui-ci :

---

<sup>1813</sup> Nery : 2004 : 73.

<sup>1814</sup> Voir Nery : 2004 : 77-82.

<sup>1815</sup> Voir Nery : 2004 : 87.

<sup>1816</sup> Nery : 2004 : 83.

Não sei qual pena é maior,	Je ne sais quelle souffrance est plus grande,
Qual é mais de lastimar –	De laquelle il est plus digne de se lamenter,
Se ver un homem morrer,	Voir un homme mourir,
Se ver um homem chorar <sup>1817</sup> .	Ou voir un homme pleurer.

Cet exemple fissure une fois de plus la cohérence du système canaille reconduit par Nery, qui impliquerait des vers obscènes improvisés sur des mélodies préexistantes et accompagnant des danses de défi et de séduction dans les tavernes. D’ailleurs comme il le déclare lui-même, les poétiques à l’œuvre mélangent les « conventions de la poésie populaire traditionnelle et le romantisme vulgarisé par la presse populaire croissante, en particulier à travers les feuilletons »<sup>1818</sup>. En fait, ces auteurs rendent compte, comme dans le cas du tango, de pratiques populaires reposant sur le principe du « timbre » dont nous avons déjà parlé. Le style grivois et le style canaille font partie de cette « gamme » des poétiques appliquées sur les mélodies populaires.

Plus bas Nery explique que les paroles obscènes sont absentes des répertoires conservés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle du fait de leur inconvenance. Nous avons trouvé la même justification chez Ricardo Horvath au sujet du tango « réprimé ». « La pudeur de ceux qui ont pris en charge les collectes du XIX<sup>e</sup> siècle nous permet rarement [...] de connaître des exemples conservés d’une inspiration poétique érotique plus pleinement assumée [...] »<sup>1819</sup>. On retrouve ici le vocabulaire de l’interdit et de la répression. Il considère que les éditions de poèmes d’Eusébio *Calafate* font figure de sauvegarde d’« exception » et ajoute que Pimentel s’est tout de même « risqué » à transcrire une *décima* « un peu plus osée » :

Porém, se é teu desejo	Toutefois, si tu désires
Saber isto mais a fundo,	Connaître cela plus profondément,
Deixa lá falar o mundo	Laisse-là parler le monde
E passa p’ra cá um beijo :	Et fais passer par ici un baiser :
Só então, segundo vejo,	Seulement alors, comme je le vois,
Serei grande explicador.	Je pourrai d’instruire comme il faut.
Só então, anjo d’amor,	Seulement alors, ange d’amour,
Saberás p’la vez primeira	Tu apprendras pour la première fois
Que te falo de cadeira,	Que je te parle en tant que docte,
Que sou n’arte professor <sup>1820</sup> .	Que je suis expert dans cet art.

<sup>1817</sup> Nery 84. Voir les autres quatrains cités pages 83-85.

<sup>1818</sup> Nery : 2004 : 90.

<sup>1819</sup> Nery : 2004 : 90.

<sup>1820</sup> Alberto Pimentel : 1904, cité dans Nery : 2004 : 90.



Pour Nery, l'énonciateur met ses auditeurs à l'épreuve et les défie de comprendre son langage crypté. Le style cru et la sexualité affichée seraient des signes caractéristiques de ces « premiers poèmes » chantés<sup>1821</sup>. Pourtant, il s'agit d'un texte grivois à double-sens que Pimentel date de son époque, soit des années 1900, et qu'il a copié d'un almanach<sup>1822</sup>. De nouveau, il s'agit d'un procédé anachronique de « détournement » de texte, où l'énoncé, coupé du contexte, doit produire l'effet d'une évidence à la lecture, en étant investi comme trace de paroles marginales. Un poème publié dans un petit format est « plaqué » sur une période antérieure et recontextualisé pour en faire la trace d'une parole « exhumée » des bas-fonds. Nery cite un autre texte pris chez Pimentel, « plus radical » mais de la « même thématique », marqué par une « forte présence » d'argot :

Quando eu apenas <i>tosquei</i> *	Dès que j'ai reluqué
Essa <i>facha</i> tão formosa,	Cette bûche <sup>1824</sup> si gracieuse,
Senti <i>coisinhas</i> ó Rosa,	J'ai ressenti des <i>choses</i> , oh Rosa,
E apaixonado fiquei.	Et je suis tombé amoureux.
Sou feliz que nem eu sei...	Je suis submergé de bonheur...
Minh'alma se desatina	Mon âme s'étourdit
Só por ver que é papa fina*	Juste en voyant aux pommes <sup>1825</sup>
Sua elegante pessoa ;	Ton élégante personne ;
Palavra que é <i>toda boa</i> ,	Ma parole, tout est délicieux,
Minha adorada menina <sup>1823</sup> !	chez ma petite adorée !

Les mots placés en italiques signalent les « clés » du texte, ici les expressions à double-sens. Nery présente ce texte comme un fado improvisé du circuit marginal, où l'argot fait office de « code identitaire » destiné à une « communauté de récepteurs initiés ». Pourtant, chez Pimentel, qui reste toutefois vague quant au statut de ce texte, c'est un exercice de style écrit, un poème en argot, publié dans un almanach. Nery cite quelques autres poèmes en argot empruntés à Pimentel et tirés de recueils de poésie et d'almanachs, qui font un usage ludique de l'argot et chantent les louanges de la pègre<sup>1826</sup>. On y trouve autant d'applications de la poétique des bas-fonds dans la poésie écrite. Enfin, notons un dernier exemple révélateur de ce dispositif : un récit de crime écrit dans le style emphatique du fais divers criminel, publié dans une brochure bon marché. L'horreur du crime y est condamnée sur un ton moralisateur.

---

<sup>1821</sup> Nery : 2004 : 91.

<sup>1822</sup> voir Pimentel 102

<sup>1823</sup> Pimentel : 1903 : 102, cité dans Nery : 2004 : 91.

<sup>1824</sup> *Facha*, littéralement, « torche », et dans ce contexte (*fam.*), « bouille », « binette ». L'argot « bûche » garde les deux (ou trois) sens.

<sup>1825</sup> *Papa fina*, en argot, « aux pommes », « chouette ».

<sup>1826</sup> Voir Nery : 2004 : 91-92.

Ce poème narratif, intitulé « fado », correspond au genre de la complainte<sup>1827</sup>. Pour Nery, ce sont des traces d'énonciations de voyous, et il ajoute que « les exemples passés à l'écrit [...] de cette réalité ne sont pas très fréquents ». Il reste donc attaché à l'idée que ces textes rendent compte d'une réalité marginale préexistante. Il y aurait, derrière ces textes, des énonciateurs premiers, originaux, et les textes seraient des transcriptions, ou même, des transpositions – selon un processus qui reste ésotérique – de ces rituels marginaux. Il nous semble quant à nous que, à regarder de plus près les contextes de production et de circulation de ces poèmes, ce sont des transgressions stylistiques. Ces « textes » ne sont pas les traces d'une sous-culture marginale qui serait antérieure aux textes, et dont ces textes seraient les traces, où seraient fixés « les formes et les rituels expressifs de groupes subalternes », « tour à tour ignorés, décriés et canonisés »<sup>1828</sup>. Ces textes circulent d'abord par écrit, puis sont appropriés par la population urbaine, et sont l'espace même de la transgression, le cadre même qui fait exister ces bas-fonds. Poèmes écrits et publiés, ou paroles scandées et chantées dans les rues et les fêtes, ou encore partitions pour des « rôles » scéniques, avec une circularité entre ces espaces-temps, la mise en œuvre de la poétique des bas-fonds traduit un imaginaire et est le support de cet imaginaire. Ces performances et ces récits sont le lieu concret où est mis en œuvre ce « monde fictionnel ». Il s'agit d'une écriture de la pègre doublée de performances – dualité propre à la culture urbaine moderne, où la littérarité et l'oralité se croisent et s'échangent. La satire, la parodie, la grivoiserie, la célébration de la pègre et de la prostitution, toutes ces petites subversions à la fois morales et stylistiques que mettent en jeu ces textes et ces paroles, ont leur assise dans la culture majoritaire. Ce sont des pratiques verbales et poétiques inscrites dans la culture ordinaire et quotidienne. Si les voyous, les criminels et les prostituées, dans la poésie populaire et la chanson, sont « considérés tantôt comme des menaces à l'ordre public, tantôt comme des clowns inoffensifs »<sup>1829</sup>, c'est en tant que personnages, selon la manière dont ils sont représentés. S'il y a eu une identification d'hommes et de femmes à ces figures, et des usages contestataires de ces poétiques, c'est *avec* ces poétiques. Et ce ne sont sans doute pas les situations répertoriées par les savants qui en rendent compte.

---

<sup>1827</sup> Sur les conventions de la complainte criminelle voir Kalifa : 1995 ; 2005. Voir nery 92-93.

<sup>1828</sup> Hebdige : [1979]2008 : 6.

<sup>1829</sup> Hebdige : [1979] 2008 : 6.

### **c. Fados métacailles**

#### **▪ Le « spasme » et la lettre**

Comme en Argentine, une approche paradoxale est faite du corpus de fados métacailles par la critique portugaise. Il semblerait que, contrairement à la littérature, la chanson, et la chanson canaille en particulier, soit souvent l'objet d'une double approche. D'un côté la critique considère le fado de la « seconde phase », le fado populaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme un « art de lettrés ». Les chansons sont écrites puis diffusées et leurs modèles réappropriés dans l'ensemble de la collectivité. De l'autre côté, l'imaginaire de la chanson canaille continue de dominer l'approche de ces chansons et elles sont analysées comme des créations spontanées du peuple des bas-fonds, comme des chansons immédiates et factuelles, où ce qui est chanté, dès lors, indique – et détermine – nécessairement qui le chante. La critique persiste à aborder les chansons sur les bas-fonds, quel que soit le statut du texte, comme des chansons des bas-fonds. C'est ainsi que des textes peuvent être reconnus comme « savants » mais paradoxalement classés parmi les paroles improvisées dans les bas-fonds. C'est cette contradiction que nous nous proposons d'analyser, qui s'apparente à un dualisme : la chanson est le produit d'un double geste, la verve (impulsive) et la plume (réflexive). Le spasme<sup>1830</sup> et la lettre.

#### **▪ Une chanson « immédiate » quoique médiatisée**

Alberto Pimentel pointe le premier ce paradoxe, selon lequel le fado serait une chanson immédiate – spontanée, improvisée, véridique – mais néanmoins médiatisée par la plume des poètes et par les supports divers qui ont assuré sa diffusion dans la ville. Il admet en effet que le « fado des rues » peut être écrit par des auteurs « externes », et ne provient donc pas nécessairement du « souffle » ou des « entrailles » des *fadistas*, pour reprendre deux métaphores filées désignant l'inspiration des voyous dans les écrits de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>. Il accorde donc au fado le statut de « discours interne » des *fadistas*, tout en admettant qu'il est écrit par d'autres. Pimentel généralise le phénomène à la chanson populaire en général, en opposant la poésie savante et la poésie orale :

---

<sup>1830</sup> Terme employé pour décrire le fado canaille, immédiat et spontané, produit d'impulsions des chanteurs dégradés, comme vu ci-dessus.

Le peuple, poète des rues, improvisateur spontané et inconscient, avait l'habitude de chanter en public ses infortunes et celles de sa patrie, comme le faisaient, avec un plus grand mérite littéraire, les poètes savants ; ou il répétait les couplets de ces poètes quand ils exprimaient les douleurs de l'existence individuelle ou le deuil qui suivait les malheurs et déboires nationaux<sup>1831</sup>.

Le poète improvisateur peut donc s'approprier des poèmes savants. Le lettré écrit pour le peuple, et le peuple se reconnaît dans les poèmes des lettrés. Il applique ensuite ce phénomène au fado en particulier :

Le Fado des rues, dont le rythme est simple, facilement adapté à la mémoire et à l'oreille du peuple, peut avoir un faible mérite littéraire et artistique, mais il a toujours une grande valeur ethnographique : c'est l'histoire chantée des classes et des individus inférieurs<sup>1832</sup>.

Pimentel reprend la bipartition classique analysée plus haut : d'un côté, la poésie savante, dont la littérarité est à la fois conditionnelle et constitutive ; de l'autre, la poésie populaire, factuelle et dont la valeur est documentaire plutôt que littéraire. Les « classes inférieures » chantent prioritairement les poèmes de « faible mérite » mais qui sont un mode d'expression immédiat et sincère et ont une valeur documentaire. Néanmoins, le « fado des rues » peut aussi être composé par des poètes savants :

Il ne fait aucun doute que nombre de nos *Fados* populaires proviennent de personnes plus instruites que le peuple ; mais ils sont écrits pour lui, et il ne les assimile que s'il les comprend. C'est pourquoi un grand nombre de nos *Fados* visent à observer des phénomènes sociaux quotidiens, liés à des intérêts et particularités de classe, au portrait et à la biographie de types de la rue, fort méprisables mais appréciés par le peuple, qui les connaît de près<sup>1833</sup>.

À l'époque où il écrit, le fado circule en effet sur des supports diversifiés. C'est un « art de lettrés » de « diffusion populaire », pour reprendre une formule de Stéphane Hirschi<sup>1834</sup>. Ainsi, ce sont les lettrés qui disent la vie des rues et fournissent au peuple les textes où il se reconnaît. Pimentel résume son point de vue plus loin dans le même ouvrage :

Le *fadista* [...] ne confie pas son image à des mains étrangères. Peu lui importe que les hommes

---

<sup>1831</sup> « *O povo, poeta das ruas, improvisador espontaneo e inconsciente, costumaria cantar em publico as suas desgraças e as da patria, como faziam, em mais alta graduação de merito litterario, os poetas cultos ; ou repetiria as trovas d'estes poetas quando ellas exprimiam as dores da existencia individual ou o luto pelas desgraças e dissabores nacionaes.* » Pimentel : 1904 : 15.

<sup>1832</sup> « *O Fado das ruas, cujo rythmo é fácil, muito adaptavel á memoria e ouvido do povo, pôde ter escasso mérito litterario e artístico, mas tem sempre um alto valor ethnographico: é a historia cantada das classes e dos indivíduos inferiores.* » Pimentel : 1904: 38.

<sup>1833</sup> « *Não padece duvida que muitos dos nossos Fados populares provêem de pessoas mais instruidas do que o povo; mas são escriptos para elle, que não os assimilará se os não entender. Por isso grande numero dos nossos Fados mira á observação de phenomenos sociaes quotidianos, de interesses e particularidades de classe, ao retrato e biographia de typos da rua, quanto mais despreziveis mais apreciados pelo povo, que os conhece de perto.* » *Ibid.*

<sup>1834</sup> La chanson écrite du XIX<sup>e</sup> siècle comme « art de lettrés, mais de diffusion populaire ». Hirschi : 2008 : 138.

de lettres le décrivent ; il se décrit lui-même, propageant une littérature qui est par lui ou faite pour lui, et qui lui donne la célébrité. Cette littérature est le Fado. Le fadista chante les autres classes ; il serait idiot de ne pas chanter la classe à laquelle il appartient. Il y a des Fados qui le décrivent dans la vie et la mort, dans le plaisir et dans l'adversité, en liberté et [incarcéré] au Limoeiro. La conjugaison de tous ces *Fados* donne, complète et intégrale, la vie du *fadista*<sup>1835</sup>.

Alberto Pimentel résout ainsi la contradiction : une chanson omniprésente dans la ville, mais encore associée aux voyous des bas-fonds ; une chanson écrite par des lettrés, sans perdre sa spontanéité ; un répertoire qui circule par écrit et dont la grande majorité des textes proviennent de petits-formats et d'almanachs imprimés entre 1870 et 1900, mais que rien ne distinguerait d'une transcription des pratiques poétiques orales et improvisées. Autrement dit une expression authentique et intime du peuple, et en particulier des plus marginaux, vagabonds, voyous et prostituées<sup>1836</sup>, mais écrite par des poètes *in absentia*.

▪ **Quand le « dangereux *fadista* gémit<sup>1837</sup> » : la nostalgie du bas-fond**

Il nous semble que c'est cette contradiction qui rend possible l'expression de la nostalgie du fado chantée dans le fado au tournant du siècle. Nous venons de voir que la légende d'un fado originaire des bas-fonds détermine les scènes dénonciation fictives mais aussi, dans certains cas, la composition des paroles des chansons elles-mêmes. La fixation – ou « territorialisation »<sup>1838</sup> – du fado à Lisbonne a lieu en pleine « bas-fondmanie ». La poétique des bas-fonds est appliquée dans les paroles de chanson elles-mêmes. La chanson chante les figures littéraires du voyou, de la prostituée et du vagabond. Le bandit et la prostituée chantant le fado au début du siècle deviennent les héros des chansons, symboles d'une ville disparue et d'un passé révolu. Ce fado originel, perdu, est thématiqué dans les chansons elles-mêmes. Certaines chansons vont ainsi figurer l'antique voyou, la prostituée d'antan et la ville pittoresque perdue. En somme, le Grand Récit du fado est mis en œuvre dans la chanson dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La nostalgie des bas-fonds devient une des formes que prend la réappropriation de l'imaginaire des bas-fonds dans la chanson. Alberto Pimentel

---

<sup>1835</sup> « *O fadista [...] não deixa o seu credito por mãos alheias. Pouco lhe importa que os litteratos o descrevam ; descreve-se elle a si mesmo, propagando uma litteratura, que é d'elle ou feita para elle, e que lhe dá celebridade. Essa litteratura é o Fado. O fadista canta as outras classes; tão tolo seria elle que não cantasse a classe a que pertence. Ha Fados que o descrevem na vida e na morte, no prazer e no azar, em liberdade e no Limoeiro. A conjugação de todos esses Fados, dá, completa e integra, a vida do fadista.* » Pimentel : 1903 : 78.

<sup>1836</sup> Pimentel : 1904 : 25.

<sup>1837</sup> Pimentel : 1904 : 138.

<sup>1838</sup> Ancrage des paroles dans la réalité locale, abandon progressif de la danse, différenciation des autres pratiques au niveau musical.

ne considère-t-il pas la mélancolie comme le sentiment authentique des portugais ? Incorporant la légende du fado, le *fadista* de 1900 chante son ancêtre imaginaire d'une voix mélancolique. Pimentel ne fait pas autre chose quand il affirme que :

C'est par mimétisme que le Fado s'aristocratise dans la guitare des nobles bohèmes et le piano des salons, tel un produit exotique acclimaté de force, une plante en serre, qui paraît pleurer son milieu natif – le milieu des quartiers malfamés et des rues suspectes<sup>1839</sup>.

Le fado est essentialisé par Pimentel : chanson accaparée et « domestiquée » par le centre, le fado « pleure » ses origines marginales. « Des bas-fonds aux salons », de la rue au livre, le fado aurait été « apprivoisé », mais « dénaturé ». Le fado du « centre » est donc toujours en exil. Ce sentiment dénommé *saudade*, s'exprime dans les mots et dans la musique. Pleurer une origine perdue, ce canevas n'est pas seulement celui d'un discours sur le fado, c'est aussi un matériau poétique. Le fado nostalgique est la réalisation esthétique de la légende des origines.

C'est sans doute cette contradiction en effet que le fado résout dans sa forme même. Pimentel définit le fado de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme un art du contrepoint : une tension entre allégresse et mélancolie, entre transgression fanfaronne et émotion douloureuse. Si plusieurs auteurs du XX<sup>e</sup> siècle notent une tension entre mélancolie et effronterie, Alberto Pimentel va plus loin en voyant dans cette opposition stylistique une tension entre la musique et la voix :

En général les paroles des *Fados* justifient l'étymologie, car elles célèbrent les infortunes d'un individu ou d'une classe, mais il y a des cas où les paroles, développant un sujet allègre ou malicieux, luttent contre l'air plaintif de la guitare<sup>1840</sup>.

Le fado serait un art de la discordance : illustration de ce conflit entre la célébration de l'illicite par des paroles espiègles et la lamentation sur un destin tragique et une perte irrémédiable de ce passé authentique. Il est la « complainte des bas-fonds » : la chanson qui pleure la perte des bas-fonds. C'est là que le chanteur de fado de 1900 se revendique en héritier du *voyou-fadista* de 1840 : il perpétue le « style canaille » par la mélancolie. C'est

---

<sup>1839</sup> « é também por espírito de imitação que o Fado se aristocratizou na guitarra dos marialvas e no piano das salas, como um producto exotico violentamente aclimado, uma planta d'estufa, que parece chorar pelo seu clima nativo – o clima dos bairros infamados e das ruas suspeitas. » Pimentel : 1903 : 27.

<sup>1840</sup> « Mas o Fado, apesar da dupla aristocratização que tem recebido dos poetas e das salas, denuncia a sua origem popular, a alma do povo que o canta. E' nas ruas, nas tabernas e nos bordeis que o Fado parece nascer, espontaneamente, como nascem certas flôres nos charcos : a Pontederia crassula, por exemplo, que é uma linda flor azul. Em geral a letra dos Fados justifica a etymologia, porque celebra as desgraças de um individuo ou de uma classe, mas ha casos em que a letra, por glosar um assumpto alegre ou malicioso, briga com a toada dolente da guitarra. » Pimentel : 1904 : 24.

exactement la disjonction exposée par Pimentel quand il comparait le *fadista* de 1848 à celui de 1860-1900. Voici comment Pimentel décrit le style du *fadista* qui lui est contemporain :

[...] dans les chansons du *Fado* les sujets les plus tristes sont tempérés par une saveur piquante d'ironie, qui en adoucit l'aigreur, comme par exemple quand le marin raconte sa vie, au son de la guitare, en souriant et se raillant de son propre destin [...]. On peut comprendre que le peuple, au milieu de ses plaisirs, n'oublie pas entièrement la lourde fatalité auquel le sort le soumet. Mais on comprend aussi qu'il éprouve un certain bien-être dans le soulagement que lui procure la guitare, le faisant chanter, et lui donnant un prétexte pour tremper ses mots dans le vin<sup>1841</sup>.

Comme Palmeirim dans son portrait de la jeune femme, Pimentel applique cette idée de subversion mélancolique quand il analyse le « Fado de Severa », dans lequel Saint-Pierre « bat » le fado : il qualifie cette chanson d'immorale et de subversive, mais elle est chantée sur un ton gémissant et « soupirant » qui en désamorce la dangerosité. « Le dangereux *fadista* gémit<sup>1842</sup> ».

On voit bien ici que la mélancolie permet de légitimer le fado canaille : le fado mélancolique obtient droit de cité aux yeux de P. de Carvalho, d'Alberto Pimentel et des écrivains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La mélancolie – ce sentiment spécifique, identitaire de la *saudade* – est le sentiment national portugais<sup>1843</sup>. Le fado mélancolique devient une expression nationale. La corruption du délinquant et les péchés de la prostituée sont expiés par la complainte. Le voyou « immonde » devient sublime et emblématique du caractère lisboète, une fois transfiguré par l'art.

#### ▪ **Le *Fado da Severa* : célébrer les origines du fado dans la mélancolie**

Le *Fado da Severa* est l'exemple emblématique de la cette dualité théorique dans l'approche du fado métacanaille et de la résolution esthétique que constitue le fado mélancolique : c'est une chanson savante, écrite par un poète, incluse par Teófilo Braga dans son chansonnier en 1867, et ayant donné lieu ensuite à de multiples reprises et variations dont

---

<sup>1841</sup> « [...] Nas cantigas do Fado os assumptos mais tristes são temperados por um sabor picante de ironia, que lhes adelgaça o azedume como, por exemplo, quando o marinheiro conta a sua vida, ao som da guitarra, sorrindo e zombando do seu proprio destino (...). Comprehende-se que o povo, no meio dos seus prazeres, não esqueça inteiramente a pesada fatalidade com que a sorte o subjugua; mas comprehende-se também que ache gosto em saborear o desabafo que a guitarra lhe proporciona, fazendo-o cantar, e dandolhe pretexto para molhar a palavra com o vinho. » Pimentel : 1904 : 25. Cette identification persiste encore aujourd'hui, comme vu au chapitre 1.

<sup>1842</sup> « O temeroso fadista geme ». Voir Pimentel : 1904 : 138.

<sup>1843</sup> Pimentel : 1904.

on trouve plusieurs exemples chez Pimentel issus des almanachs de la fin du siècle<sup>1844</sup>. Les paroles de cette chanson célèbrent Severa, prostituée et fille de prostituée des bas-fonds de Lisbonne, courtisane née dans la fange et morte dans la misère, amante d'un Comte, archétype de la femme de « mauvaise vie » au destin tragique. La particularité de cette chanson est qu'elle superpose deux niveaux d'énonciation : un énonciateur premier commémore la mort de Severa un an après, et cite les mots adressés par le Comte de Vimisio à la jeune femme quand il a découvert son corps. L'espace-temps de la fiction poétique est donc le monde de la prostitution et de la bohème, à Lisbonne, en 1846, année de la mort de Severa, et 1847, temps de la commémoration. Rappelons rapidement la généalogie de cette chanson : elle est reproduite en 1867 par Teófilo Braga dans son *Chansonnier Populaire* et sous-titrée « Version de Coimbra ». Braga l'attribue au poète Sousa de Casação. Néanmoins, il la date de 1848 et l'associe dans son autre ouvrage, *Historia da Poesia Popular*, aux bas-fonds de Lisbonne et aux « vagabonds nocturnes » que sont les *fadistas*<sup>1845</sup>. Pour lui, cette « élégie » de la prostituée s'élève nécessairement des taudis et des lupanars. Nous ne référons pas l'analyse de ce paradoxe, développée dans les chapitres précédents, ni l'analyse poétique de la confusion entre énoncé fictionnel et énonciation réelle, qui ensemble expliquent comment une chanson figurant les infortunés et les marginaux en vient à être classée comme une chanson des bas-fonds. C'est ainsi que le « Fado de Severa », qui chante les louanges de la *fadista* après sa mort, a été interprétée par les folkloristes du XIX<sup>e</sup> siècle, les romanciers et la critique contemporaine comme une chanson chantée dans les bas-fonds à la mort de la prostituée. La composition du texte en quatrains a également incité Braga et ses successeurs à le classer parmi les fados de la « première période » (le fado savant est nécessairement écrit en *décimas*). Camilo Castelo Branco mentionne cette chanson dans son roman *Eusébio Macário* en 1879 comme nous l'avons vu. Palmeirim cite à son tour la chanson dans son portrait de Maria Severa en 1891. Et P. de Carvalho et A. Pimentel la reprennent et l'analysent en 1903 et 1904. Voici la chanson citée par Braga :

Chorae, fadistas, chorae,	Pleurez, <i>fadistas</i> , pleurez,
Que uma fadista morreu;	Car une <i>fadista</i> est morte ;
Hoje mesmo faz um anno	Cela fait un an aujourd'hui,
Que a Severa falleceu.	Que Severa est décédée.

O Conde de Vimioso	Le Comte de Vimisio
Um duro golpe soffreu,	Souffrit un violent choc,

---

<sup>1844</sup> Voir Pimentel : 1903 : 156. Et les vers cités et nombreuses variantes chez Carvalho : 1903 : 101-107.

<sup>1845</sup> Braga : 1867 : 89-90. Vu pages 170-179.



Quando lhe foram dizer Tua Severa morreu.	Quand on vint lui dire Ta Severa est morte.
Corre á sua sepultura, O seu corpo ainda vê : « Adeos, oh minha Severa, « Bôa sorte Deos te dê !	Il courut à sa tombe, Parvint à voir son corps : « Adieu, oh ma Severa, Que Dieu te porte chance !
« Lá n'esse reino celeste, « Com tua banza na mão, « Farás dos Anjos fadistas, « Porás tudo cm confusão.	Là dans ce royaume céleste Ta <i>banza</i> en main, Tu feras des Anges des <i>fadistas</i> , Et mettras tout en désordre.
« Até o próprio Sam Pedro « Á porta do céu sentado, « Ao ver entrar a Severa, « Bateu e cantou o fado.	Et même Saint-Pierre Assis à la porte du ciel, Voyant entrer Severa Battit et chanta le fado.
« Ponde no braço da banza « Um signal de negro fumo, « Que diga por toda a parte O fado perdeu seu rumo. »	Mettez au manche de chaque <i>banza</i> Un signe de couleur noire, Qui annonce de toute part Que le fado a perdu son étoile. »
Morreu, já faz hoje um anno, Das fadistas a rainha, Com ella o fado perdeu O gosto que o fado tinha.	Elle est morte, cela fait un an La reine des <i>fadistas</i> Avec elle le fado a perdu Sa saveur d'antan.
Chorae, fadistas, chorae, Que a Severa se finou; O gosto que tinha o fado Tudo com ella acabou. »	Pleurez, <i>fadistas</i> , pleurez, La Severa a disparu ; La saveur qu'avait le fado Avec elle a disparu. »

Voyons comment le romancier Palmeirim aborde cette chanson dans son portrait littéraire de Maria Severa publié en 1891, dont nous avons parlé plus haut. Il l'interprète comme une chanson de circonstance, commémorant la mort de Severa en 1848. Elle témoigne de sa mort, de la douleur de Vimisio et de celle des *fadistas* l'ayant connue :

La nouvelle de la mort de Severa eut un écho douloureux parmi tous ceux qui jouaient et dansaient le fado, laissant une profonde impression dans l'âme du gentilhomme qu'elle avait célébré à la *banza* par ses improvisations. [...] Puis elle obtint la consécration du livre dans le *fado* où sa mort est déplorée, et que Theophilo Braga a recueillie dans la section destinée à perpétuer par l'imprimé les *Fados et chansons des rues* de son *Chansonnier Populaire*. [...] Dans son *Chansonnier Populaire* on trouve en effet, entre autres fados, celui de Severa, dans la version de Coimbra, qui ne diffère pas ou peu de celui de Lisbonne, où il est né, et se diffusa vite<sup>1846</sup>.

Palmeirim distingue donc le moment des évènements et le moment où la chanson est écrite, distinction qui recoupe le moment du fado marginal – quand Severa improvisait le fado à la

---

<sup>1846</sup> Palmeirim : 1891, voir le texte portugais cité en annexe, n° 12.

*banza* – et le moment du fado littéraire et légitime – quand un poète lui offre la « consécration du livre ». Le second commémore le premier. Mais c'est à la lumière du second que Palmeirim reconstitue le premier : il reconstitue la douleur des *fadistas* et l'affliction du Comte à travers la chanson qui lui est consacrée, en la paraphrasant presque. Nous avons là un concentré des différents enjeux observés jusqu'ici. En effet, la chanson qui sert de témoignage du passé est celle-la même qui « consacre » le fado : un même texte contient la trace des marginaux et la pâte des érudits. Un fado écrit par un poète et recueilli en 1868 à Coimbra est un avatar d'une chanson de circonstance des bas-fonds de Lisbonne en 1848 (il ne « diffère pas ou peu » de celui de Lisbonne, « où il est né » ajoute Palmeirim, prenant au mot l'indication « Version de Coimbra » donnée par Braga). Palmeirim ajoute :

Le fado de Severa est un des plus corrects, mais aussi des plus mélancoliques. Qui fut le poète anonyme qui donna forme au sentiment populaire ? On l'ignore, et ce fut certainement du mystère que naquit sa popularité.

Palmeirim reconduit le paradoxe analysé auparavant : une chanson médiatisée qui exprime le « sentiment populaire ». Elle est « correcte » et « mélancolique », conforme, donc, aux critères de la « seconde période » du fado, mais elle est anonyme – Palmeirim ignore la signature donnée par T. Braga – et surtout, elle n'est donc pas totalement « domestiquée », elle est marquée comme chanson des bas-fonds, porte les stigmates de ses origines, car tout en étant « correcte », elle son humour blasphématoire la rend impertinente :

Le reproduisant ici, je ne crois pas offenser les susceptibilités, ni blesser les délicatesses, malgré la référence railleuse à Saint-Pierre, qui pardonnera certainement depuis le ciel l'allusion irrévérencieuse.

Le style est mélancolique et en langage soutenu, mais comprend des procédés burlesques caractéristiques de la chanson populaire, comme l'image triviale et comique des anges et de Saint-Pierre chantant et dansant le fado.

Fallacieusement datée de 1848, cette chanson sert aussi de preuve que le « fado » était chanté et « battu » dans le milieu des bas-fonds réunissant nobles bohèmes, prostituées et *fadistas*. C'est une chanson de référence pour les chroniqueurs, romanciers, historiens, mais aussi pour les poètes et chanteurs de fado de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début XX<sup>e</sup>. La mémoire collective la considère comme un des premiers fados et les représentations de Severa qui ont été données après que Braga l'ait reproduite sont basées sur cette chanson plutôt que sur les récits et les descriptions littéraires qui ont été données de la jeune femme. Palmeirim raconte que c'est son argot et son effronterie qui l'ont rendue célèbre de son vivant, mais sa mort précoce est le sujet des commémorations explorées, et Palmeirim, rétrospectivement, lui

attribue malgré sa « grossièreté » une « voix plaintive ». La mélancolie de la chanson a fait son effet : elle définit Severa. Son succès vient probablement du fait qu'elle actualise avec nostalgie un fado « authentique » et une Lisbonne disparue. La même approche paradoxale est adoptée par les chercheurs successifs, jusqu'à Nery qui lui aussi présente ce *Fado da Severa* parmi les « premiers fados » du milieu du siècle tout en admettant qu'elle est l'œuvre d'un poète<sup>1847</sup>.

La chanson a servi de modèle à des lamentations posthumes. P. de Carvalho rapporte qu'à la mort du *fadista* José Borrego, Adrião, un autre chanteur réputé, a dédié ces quatrains à sa mémoire, publiés dans le recueil *O Pianinho*<sup>1848</sup> :

Deste mundo mais um ente	De ce monde un être de plus
A cruel morte roubou :	A été dérobé par la cruelle mort :
Chorem do canto amadores,	Pleurez, amateurs de chant
José Borrego expirou !	José Borrego a expiré !
[...]	[...]
Era um artista decente,	C'était un artiste convenable,
Laborioso e honrado,	Laborieux et honnête,
Por isso, bem estimado	Pour cela, il fut toujours fort estimé
Foi sempre de toda a gente.	Par tout le monde.
[...] <sup>1849</sup>	[...]

#### ▪ Une poésie de pègre détournée en fado canaille

De même que la critique argentine détourne des poèmes en argot publiés dans des brochures vendues dans les kiosques et dans la rue, pour en faire des paroles improvisées par des voyous dans les faubourgs vingt ans plus tôt, comme nous le verrons, la critique portugaise détourne des poèmes en argot et les lit comme des fados canailles. Alberto Pimentel est à la fois le plus clair et par conséquent le plus contradictoire dans son approche du fado métacanaille : il précise bien que la source des poèmes qu'il cite sont les nombreux recueils de ce qu'il appelle une « poésie populaire » dédiée au fado parue dans le dernier tiers du XIXe siècle. « La généralisation du *Fado* explique l'apparition de publications qui lui étaient consacrées et avaient beaucoup de succès », précise-t-il<sup>1850</sup>. Dans la variété de ce

<sup>1847</sup> Nery : 2004 : 68.

<sup>1848</sup> Pimentel donne des précisions par ailleurs sur ce recueil, l'un des nombreux recueils dédiés au fado publiés dans le dernier quart du XIXe siècle. *Pianinho* d'après Pimentel signifie « guitare » en argot des *fadistas*. le recueil est rédigé par José Ignacio de Araujo, qui « se distingue et prospère encore dans tous les genres de poésie populaire, malgré son âge avancé ». Pimentel : 1904 : 69.

<sup>1849</sup> Carvalho : 1903 : 179-180.

<sup>1850</sup> Pimentel : 1904 : 68-69. Nous avons abordé ce point au chapitre 3.

répertoire écrit, certains « fados licencieux » sont apparus, « mais la police les a appréhendés »<sup>1851</sup>. Pimentel mentionne tout de même un sous-genre licencieux, certains avec des titres ironiques comme *Guitarrinha innocente* et un *Almanach do Fado Brejeiro* (« Almanach du Fado Polisson »). Certains quatrains, d'après Pimentel, tournent même en dérision cet engouement incroyable pour la chanson et le fado. Certains sont écrits uniquement en forme de joute, il en cite un exemple où un premier quatrain (*mote*) est développé en suites de dizains (« glosé » en *décimas*) chacun attribué à un énonciateur différent qui répond aux autres. Pimentel aborde ce genre poétique comme un genre typique du *fadista*, qui « donne une idée d'une classe querelleuse et source de désordres, qui désire "blesser" l'adversaire ». « Toute la crânerie du *fadista* éclate dans les joutes<sup>1852</sup>. » Une esthétique de la joute devient ainsi la transcription d'improvisations agonistiques mettant en jeu la violence du *fadista* et les rivalités entre bandes<sup>1853</sup>. Cet ensemble de poèmes *fadistas*, écrits en argot, dont l'énonciateur est un ou des *fadistas*, des poèmes de défi et de vantardise, Pimentel les interprète, on le voit, comme des exemples de ce que sont les *fadistas*, et en fait une pratique des bas-fonds. Il fait donc, malgré sa précision quant aux sources et aux modes de diffusion, une lecture très littérale de ces textes vus comme la chronique de la vie dans les bas-fonds. Dans cette quantité de recueils consacrés à la chanson et au « fado », contenant des poèmes et des chansons écrits par des lettrés mais, encore une fois, destinés à un public très large, toute une partie est en effet dédiée à la vie des *fadistas* et composée en argot. Ces nombreux poèmes appliquent la poétique des bas-fonds.

Ainsi du poème *Na Vida* (« Dans la Vie »), ce poème en argot publié dans un almanach de la fin du siècle dont nous avons fait l'analyse précédemment<sup>1854</sup>. Alberto Pimentel le présente comme une chanson fado dans laquelle le *fadista* célèbre sa vie de malfaiteur. Il la commente de façon laconique, en assurant que « l'argot est [le] langage [du *fadista*]. Le *Fado* est son éloquence, sa poésie<sup>1855</sup> ». Il cite la chanson afin d'illustrer son assertion selon laquelle le fado est un témoignage direct et complet de la vie des *fadistas*. La poésie de la pègre, dont nous avons vu qu'elle repose sur une série de stéréotypes, de tropes et de formules figées, devient ainsi document de la vie de « voyous » dont Pimentel ne précise

---

<sup>1851</sup> Pimentel : 1904 : 69.

<sup>1852</sup> Pimentel : 1904 : 74.

<sup>1853</sup> Voir Pimentel : 1904 : 71-75.

<sup>1854</sup> Poème cité au chap. 4, p. 438. Voir aussi ce qu'en dit Coelho, cité p. 438. Et l'analyse textocentrée et indicielle des exégètes successifs évoquée p. 503.

<sup>1855</sup> « *O calão é a [...] linguagem [do fadista]. O Fado é a sua eloquencia, a sua poesia.* » Pimentel : 1904 : 82.

jamais vraiment quel est le référent auquel il pense, laissant comme ouverte la limite entre fiction et réalité. Ainsi, il recontextualise la poésie sur les bas-fonds en chanson venant des bas-fonds. Le fait qu'elle soit écrite en argot incite à l'attribuer automatiquement aux *fadistas*.

Il en est de même du texte *Na morte* (« A la mort ») et *Testamento do fadista* (« Testament du *fadista* ») cités à la suite de celui-ci par Pimentel<sup>1856</sup>. Pimentel amasse les exemples : il cite également une série de poèmes « licencieux » extraits du recueil *Fado Brejeiro* (« Fado Polisson »), un recueil de paroles grivoises, où les allusions érotiques sont prétextes à des jeux poétiques. Ces poèmes sont souvent moralisateurs, et le portrait du *fadista* généralement très stéréotypé est parfois effectué sur un ton cynique ou dépréciatif, parfois ironique ou satirique<sup>1857</sup>. Bien qu'il attribue à chaque fois ces énoncés aux milieux du crime et de la prostitution, et considère ces textes comme des énoncés « prélevés » dans les antres de la mauvaise vie, Pimentel se réfère systématiquement à des sources littéraires, comme par exemple le roman *Eusébio Macário* auquel il emprunte un couplet<sup>1858</sup>. La poésie des bas-fonds est ici encore abordée par l'intermédiaire de la culture lettrée. Un de ses commentaires est révélateur : « Le *fadista* a façonné pour lui-même un monde à part, où le langage, les usages, les coutumes constituent une vie exotique, aberrante, qui se répand à travers la société portugaise comme une boue noire et sombre »<sup>1859</sup>. Nous pourrions à notre tour détourner la citation : le poète lisboète a façonné pour la société un monde à part, le monde des *fadistas*, exotique, etc.. Le même phénomène a lieu à Buenos Aires, mais aussi à Paris, où la chanson de la pègre est à la mode et réjouit les ouvriers et les bourgeois dans les café-concerts autant que les intellectuels dans les cafés littéraires. Si la poésie de la pègre véhicule des normes et des stéréotypes bourgeois, elle circule dans l'ensemble de la population lisboète, comme le montre Pimentel. Il semble en tout cas distinguer suffisamment le *fadista* représenté et le peuple lisboète qui s'empare de ces représentations, pour s'interroger sur la psychologie corrompue et dégradée du *fadista* sans s'inquiéter des effets sur la morale publique. Cela semble indiquer qu'en réalité, c'est bien en tant que monde fictionnel que Pimentel et sans doute, plus généralement, le public reçoivent ces paroles canailles, car elles sont totalement détachées d'enjeux sociaux, moraux ou politiques.

---

<sup>1856</sup> Pimentel : 1904 : 80-82.

<sup>1857</sup> Voir par exemple Pimentel : 1904 : 98.

<sup>1858</sup> Voir Pimentel : 1904 : 101.

<sup>1859</sup> « (...) o *fadista* creou para si ura mundo á parte, onde a linguagem, os usos, os costumes constituem uma vida exótica, de aberração, que se escoia por entre a sociedade portuguesa como um enxurro negro e torvo. » Pimentel : 1904 : 99.

#### **d. La poésie des bas-fonds dans le fado populaire**

Reste à élucider un point que nous avons entrevu à plusieurs reprises : la poésie des bas-fonds est réappropriée dans le fado chanté. Entre 1860 et 1900 le fado est territorialisé à Lisbonne et devient rapidement une chanson dominante dans la ville, détrônant les autres chansons urbaines ; or c'est au moment même où le fado se généralise dans la ville que la poésie des bas-fonds est mise en oeuvre dans la chanson. Si le « fado » est intégré dans les représentations des bas-fonds en tant que signe distinctif des prostituées et des voyous, en même temps, la poésie des bas-fonds est intégrée parmi les styles du fado. Ces phénomènes sont corrélés et simultanés (et non successifs). Le fado de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> n'est toutefois pas réductible au style canaille, il s'agit d'un des styles mise en oeuvre dans la variété des sujets et des styles. Parmi les nombreuses séries de quatrains de fado que cite Pinto de Carvalho – malheureusement, sans jamais donner d'informations sur la musique, nous réduisant à aborder les textes seulement, mais dont on peut estimer qu'ils étaient chantés sur des airs de fado populaires à l'époque – certains mettent en oeuvre la poésie canaille. Nous avons remarqué qu'il ne dissocie pas ces quatrains canailles des quatrains comiques, sentimentaux ou lyriques qu'il cite sur la même page. C'est sans doute là le signe qu'ils étaient publiés tels quels dans les recueils, ou alternés dans les performances chantées, et ne constituaient pas par conséquent des pratiques spécifiques. Un chanteur aurait pu faire se succéder un quatrain sentimental, précieux, burlesque ou canaille. Les ruptures de ton et de registre sont, comme nous l'avons noté, fréquentes. Il n'y aurait donc pas eu un temps ou un lieu propres à l'énonciation de couplets effrontés, en argot ou plaintifs. Voici un extrait d'une des nombreuses séries de « fados anciens » (c'est-à-dire du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle) que cite P. de Carvalho. Il ne précise pas s'il les a transcrits lui-même de la tradition orale ou s'il les recopie d'un recueil ou d'un almanach, comme il le fait pour d'autres couplets, mais il s'agit en tous les cas d'après lui de quatrains de fado qui se chantaient durant celle que nous appelons, quant à nous, la première période du fado. Ils ne forment pas un « texte », mais des suites de quatrains pouvant être associés sur une mélodie :

Sou amante da orgia, A tristeza tenho horror, Dos salões do lupanar Faço meu ninho d'amor.	Je suis amant de l'orgie, J'ai horreur de la tristesse, Des salons du lupanar Je fais mon nid d'amour.
Pelo canto das sereias	Le chant des sirènes

---

<sup>1860</sup> Carvalho : 2003 : 124-125.

Se perdem os navegantes, Perdem-se os homens na terra Pelo canto das amantes.	Perd les navigateurs, Les hommes sur terre sont perdus Par le chant des maîtresses.
Tem o fadinho o poder Dos corações atrair, Tem magia, tem encantos, Faz-nos chorar, faz-nos rir.	Le fado <sup>1861</sup> a le pouvoir D'attirer les cœurs, Il est magique, il est enchanteur, Il nous fait pleurer, il nous fait rire.
Os meus beijos são gelados E o meu coração é frio, Nos lábios tenho a mentira, O pudor de mim fugiu.	Mes baisers sont glacés Et mon cœur est froid, Mes lèvres doivent mentir, [Car] la pudeur m'a quitté.
No infame lupanar Tudo é nojento lameiro, Sorrir quando os olhos choram, Vender amor a dinheiro.	Dans l'infâme lupanar Tout est immonde borbier, Sourire quand les yeux pleurent, Vendre l'amour pour de l'argent.
Quando tu choras, vaidosa, As tuas lágrimas quentes Caem do céu para a terra Em mil estrelas cadentes.	Quand tu pleures, vaniteuse, Tes larmes chaudes Tombent du ciel à la terre En mille étoiles filantes.
Anda cá, mulher perdida, Eu te quero abraçar, Na flor da tua vida A honra te fui roubar.	Viens-là, femme perdue, Je veux t'embrasser, Dans la fleur de l'âge Je t'ai volé ton honneur.
Infeliz criança bela, Perdida p'lo sedutor, Porque assim a desgraçaste Com tão rude desamor ?	Malheureuse et belle enfant, Perdue par le séducteur, Pourquoi ainsi la ruinas-tu Avec un si rude dédain ?
Por ti, a quem tanto amei, Fui desprezada, esquecida, Hoje vivo lamentando A minha honra perdida <sup>1860</sup> .	Par toi, que j'aimai tant, Je fus méprisée, oubliée, Aujourd'hui je vis dans le regret De mon honneur perdu.

Suivent d'autres quatrains, certains adressés à Cupidon, d'autres d'adieux à Lisbonne, « patrie adorée », d'autres sur la virginité. Les tonalités didactique, moralisatrice, sentimentale ou comique s'alternent. On le voit, il n'y a pas de fil conducteur qui justifie l'ordre dans lequel P. de Carvalho consigne ces quatrains.

Nous retrouvons dans les quatrains canailles la poétique des bas-fonds, telle qu'elle est appliquée dans la poésie et la chanson populaire et au théâtre, comme nous l'avons vu précédemment, ici dans un style édulcoré : le lexique du bordel (« orgie », « infâme lupanar », « immonde borbier ») est employé, des personnages topiques, comme le « noceur » et la

---

<sup>1861</sup> *Fadinho* est un diminutif fréquent de *fado*.

jeune innocente dévoyée par un souteneur sont figurés ; le vocabulaire de la chute (« femme perdue », « enfant malheureuse », « honneur perdu ») symbolise les bas-fonds comme un monde de débauche. Le langage est décent, sans argot ni injures, et une tonalité mélancolique domine. Le premier couplet est une célébration des bas-fonds par un « je » masculin indéterminé. Dans les autres, la prostitution est thématifiée, mais sous l'angle exclusif de l'honneur : c'est le souteneur coupable qui vient demander pardon à la fille déshonorée. Dans le dernier couplet la prostituée prend la parole, pour exprimer des regrets. On y reconnaît le personnage type de la prostituée victime d'un mauvais sort et prise de culpabilité du roman des bas-fonds et du mélodrame<sup>1862</sup>. Ces figures sont donc propagées dans la chanson populaire. L'archétype est la figure de Maria Severa, figurée dans de nombreux fados et au théâtre.

Nous avons là un exemple de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – à partir de là, la poétique des bas-fonds va être appliquée dans la longue tradition de chansons canailles du XX<sup>e</sup> siècle, bien mieux connue et mieux identifiée par la critique<sup>1863</sup>. Le fado, articulé au récit des bas-fonds, devient *le* genre populaire dédié aux bas-fonds.

La population lisboète lit, chante, déclame les bas-fonds. Au-delà des limites de son analyse du corpus, la lecture que fait Alberto Pimentel de la poésie des bas-fonds est sans doute à l'image de la façon ambivalente dont la reçoit et la pratique une grande partie de la population, à la fois comme une poésie réaliste qui « fait entendre » la voix des marginaux, et comme un monde fictif maintenu à distance et dont les crimes ne sont que stylistiques. C'est encore une fois la question des effets qui reste en suspens : que fait la performance *fadista* ? Nous verrons que la même question reste sans réponse quand Ernesto Quesada rapporte en 1902 que des domestiques déclament un poème de « marlou » en argot dans les rues de Buenos Aires sur un air de tango, celle des effets de la performance canaille sur la population. Quels effets d'identification sont produits ? Ou quelles configurations ludiques ? Quel rapport

---

<sup>1862</sup> Telle Fleur-de-Marie des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, Fantine des *Misérables* de Victor Hugo, ou Adélaïde des *Mystères du Limoeiro* de Padre Rabecão.

<sup>1863</sup> Par exemple le fado « *Desejo canalha* » (« Désir Canaille »), dont les paroles sont du poète, dramaturge et célèbre parolier João Silva Tavares (1893-1964), chantées et enregistrées sur une musique d'Alfredo Marceneiro (*Fado Louco*) par César Morgado (1931-1974), est composé d'un *mote* suivi de quatre *décimas*. Le *mote* adopte le style du fado canaille de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « De cada vez que te vejo / Sinto um desejo canalha / Beijar-te e marcar-te o beijo / Com a ponta de uma navalha. » Agnès Pellerin en donne la traduction suivante : « Chaque fois que je te vois / Je sens un désir canaille, / T'embrasser et te graver le baiser / Avec la pointe d'un couteau. » Pellerin : 2009 : 200.



les Lisboètes du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle établissent-ils avec ces poèmes et chansons mélodramatiques, grivoises ou effrontées, et avec ces « je » fictifs auxquels ils prêtent leurs voix ? Quelles voix leur prêtent-ils, des voix « éplorées », des voix railleuses ? Ces voix sont-elles déterminées par la tonalité du poème ou jouent-elles avec ces tonalités en créant des contrepoints et des parodies ? Telles sont les questions que permet d'ouvrir cette approche ethnopoétique et qui ont été laissées de côté par la critique jusqu'à aujourd'hui, du fait d'approches strictement centrées sur les textes. Ces nouvelles questions mériteraient, dans la continuité de ce travail, une enquête minutieuse et développée, faite à partir des indices contenus dans les témoignages du XIX<sup>e</sup> siècle.

## **B. Critique du corpus de tangos canailles**

Les auteurs de la légende des origines du tango ont imaginé une phase marginale et clandestine où le tango aurait été improvisé dans les bas-fonds urbains par des criminels et des danseuses-prostituées. Nous allons voir que les théories ordinaires de la chanson des bas-fonds, examinées précédemment, ont comme à Lisbonne déterminé l'élaboration par la critique argentine d'un corpus relativement stable de tangos canailles censé illustrer ces pratiques marginales et « obscènes ». Nous allons aborder dans une perspective critique ces textes qui sont attribués rétrospectivement aux premiers *tangueros*. Nous avons rassemblé les paroles qui sont explicitement attribuées par les savants aux marginaux des bas-fonds : nous en analyserons quelques exemples paradigmatiques.

### **a. Paroles inventées : des couplets fictifs**

La plus ancienne citation de paroles de « tango » canaille que nous ayons trouvée date de 1892 : il s'agit du poème *lunfardo* de Carlos Navarro y Lamarca abordé précédemment, dans lequel le personnage du Noceur (*Farrista*), un voyou musicien, énonciateur fictif de l'énoncé poétique, raconte une de ses aventures et cite les paroles du « petit tango que vous connaissez » qu'il « sifflotait » en sortant faire la fête :

“Cuando se mueve la cama y se abalanza el colchón...”<sup>1864</sup> "Quand le lit bouge Et que le matelas valse..."

Ces deux vers sont cités par l'énonciateur fictif à l'intérieur du poème. Le « je »-énonciateur assure que son interlocuteur fictif connaît le *tanguito* qu'il fredonnait, et ne livre que l'amorce du couplet en jouant sur une reconnaissance immédiate de l'énonciataire qui saura compléter. La mélodie serait donc associée à des paroles : l'énonciateur projette une chanson tango (un air fixé à des paroles, comme le dit Hirschi : 2008). L'amorce de couplet cité se présente comme une chanson grivoise : le lit en désordre est une image topique qui indique par la métonymie une sexualité débridée. Les paroles citées annoncent par le présent de vérité générale (« quand le lit bouge ») et les tournures impersonnelles (*se mueve, se abalanza*) une suite sous forme de dicton égrillard. Mais n'ayant que ces deux vers, le sens du couplet reste ouvert, le lecteur ne sait pas si la grivoiserie porte sur des rapports conjugaux, adultères ou vénaux. Si dans le dispositif fictionnel du poème le personnage annonce que son interlocuteur complice saura retrouver la chanson, l'auteur, en tronquant la citation, produit un effet énigmatique. L'interruption du *tanguito* en fait une devinette, et en l'occurrence, une devinette graveleuse. Ludique, le poème fait jouer une tension entre familiarité et énigme. Cette ouverture caractéristique renvoie à des codes et un savoir partagé de l'époque – il pourrait s'agir de n'importe lequel des couplets érotiques recueillis par Robert Lehmann-Nitsche dans la région au même moment<sup>1865</sup>, et qui sont d'après lui connus de tous les adultes. Ces deux vers sont probablement inventés par Lamarca, ou empruntés à un poème ou une chanson, cela importe peu, leur fonction est d'avoir l'air caractéristiques, de faire signe pour le lecteur au sein de la vignette en argot. Ils sont réinvestis dans la fiction poétique, constituent un deuxième niveau d'énonciation dans le poème. Ainsi, Lamarca construit une image fictive de la chanson tango dans cette vignette publiée sur la page du journal : la rengaine du voyou est une chanson grivoise, piquante, légère, dont le poète ne donne qu'un aperçu et dont il camoufle la suite au moyen de points de suspension. C'est sur la surface du journal que le voyou prend forme et que le tango est donné à imaginer au public comme une chanson graveleuse<sup>1866</sup>. C'est un fragment produit pour et par des lettrés. La chanson met en

---

<sup>1864</sup> Voir le poème et notre analyse au chapitre 4 p. 354.

<sup>1865</sup> Lehmann-Nitsche : 1923. Présenté au chap. 4 p. 355-366.

<sup>1866</sup> Pour paraphraser Michel Foucault, [le tango et le fado], « indécents » et sexualisés, loin d'être voués « à la prohibition, l'inexistence et au mutisme », ils sont « partout », y compris dans les discours réprobateurs. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1, op. cité*, p. 13.

jeu deux référents culturels, d'un côté l'imaginaire des bas-fonds, de l'autre le répertoire de chansons grivoises connues du public.

## **b. Des fragments comme traces des bas-fonds**

### ▪ **Textes troués : détour par la *milonga***

Si des vers de tango canaille sont donnés à lire dans la poésie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est bien plus tard que la critique l'a institué en tradition du folklore urbain. Hector et Luis J. Bates élaborent le premier corpus de « tangos de lupanars » dans leur *Historia del tango* en 1936.

Conformément aux généalogies imaginaires des récits du tournant du siècle qui leur servent de source, d'après lesquelles l'ancêtre du tango canaille est la milonga, ils commencent par présenter cette dernière pour arriver ensuite au tango des « origines ». Le premier texte « interdit » (*prohibido*) qu'ils citent est donc une *milonga*<sup>1867</sup>, *Señor Comisario* (« Monsieur le Commissaire »). Ils la désignent, de façon programmatique, comme « une chanson perverse qui dénonce son lieu d'origine », notamment du fait que le dernier vers comporte une phrase « grossière » : pour eux, un énoncé indécent indique (« dénonce ») son contexte énonciatif (le « lieu d'origine »). Ce raisonnement, dont nous avons analysé plus haut sur quelle théorie de la chanson il se fonde, est fondamental, car l'essentiel du corpus de tangos canailles est constitué selon cette logique. La chanson canaille est immédiate et référentielle (elle « reflète » le milieu dont elle provient), le contenu obscène de l'énoncé induit donc le contexte de maisons-closes, que les Bates avaient jusque-là posé en prémisse du raisonnement (voir notre schéma au début de ce chapitre). Voici le texte reproduit par les Bates :

Senõr comisario,	Monsieur le commissaire,
Senõr comisario,	Monsieur le commissaire,
Deme otro marido,	Donnez-moi un autre mari,

---

<sup>1867</sup> Dans ce même passage consacré à la *milonga* « canaille », les Bates précisent que : « certains ont assuré (...) que la milonga n'avait pas de paroles » (« *Hay quien asegura (...) que la milonga no tuvo letra* »). La même approche que pour le tango canaille est engagée. Bates : 1936 : 23. La source des Bates est V. Rossi (1926), cité dans Bates : 1936 : 23. C'est lui qui classe la chanson comme milonga. Les Bates ne disent rien du support musical de ce couplet composé d'hexasyllabes. D'après Jorge Novati et Inés Cuello, « Les textes commençant par "*Señor Comisario*" comportent à l'époque une grande quantité de variantes thématiques [par là ils désignent les paroles par opposition à la musique], surtout celles qui commencent par "*Señor Comisario / deme otro marido*" et la réplique "*Señor Comisario / deme otra mujer*". » Ils ajoutent en note : « Vicente Rossi (1958 : 272) a consigné une reconstruction de ce thème réalisée par Angel J. Cortacáns. Le mélogramme porte le titre *Milonga clásica de la academia montevideana*." Novati & Cuello : 1980 : PN.

Porque este que tengo      Car celui que j'ai,  
 Porque este que tengo,      Car celui que j'ai,  
 No *duerme* conmigo<sup>1868</sup>.      Ne *dort* pas avec moi.

Les Bates expliquent que le mot indécent – qu'ils indiquent en italique – a été occulté, et que le couplet a été diffusé ainsi, censuré, mais de façon à indiquer « clairement » son lieu d'origine<sup>1869</sup>. Il s'agit donc d'un couplet troué, dont un mot aurait été remplacé (*duerme* remplace probablement *coge*, mot familier pour désigner les rapports sexuels), mais de sorte que le « mot caché » puisse être deviné. Ce texte fait allusion à un mot grossier, défiant les règles de la bienséance, et tourne en dérision l'engagement du mariage – une femme réclamant un autre mari. Pour les Bates, cela en fait nécessairement la trace de paroles issues d'un contexte marginal. Cette milonga « canaille » n'aurait pu être transmise des bas-fonds au centre qu'après « un léger coup de "peinture" pour dissimuler les mots grossiers qui abondaient dans les versions originales<sup>1870</sup> ». Car, assurent-ils, la « muse faubourienne » était « sans honte<sup>1871</sup> ». Selon ce schéma, les lieux marginaux dédiés à ce que ces auteurs appellent la « débauche » auraient été les seuls susceptibles de produire des énoncés « obscènes<sup>1872</sup> ».

Pourtant, l'énoncé *milonguero* cité par les Bates n'est pas grossier, il est grivois et provocateur. Il y a un écart entre leur analyse et l'énoncé effectif, presque décevant par sa légèreté comique. Il est difficile d'admettre, en suivant leur logique, qu'un tel énoncé ait nécessairement été créé aux confins de la ville, dans des espaces marginaux. Elle repose sur une vision simpliste des pratiques musicales ou poétiques transgressives. Cette chanson satirique tourne en dérision les dysfonctionnements d'un couple marié, l'adultère et la police. Faut-il pour autant l'attribuer à des délinquants ? Les Bates considèrent l'énoncé « canaille », du fait qu'il est nécessairement spontané et exprime directement les sentiments de l'énonciateur, comme l'indice de son énonciation. De ce fait, la chanson est lue comme un grave outrage à la morale. En grossissant un peu le trait, le raisonnement est le suivant : celui (celle) qui a chanté ces vers était un(e) pervers(e), un(e) homme(femme) des faubourgs

---

<sup>1868</sup> Vicente Rossi, cité dans Bates : 1936 : 23.

<sup>1869</sup> Bates : 1936 : 23.

<sup>1870</sup> *ibid.*

<sup>1871</sup> *La « musa orillera » « no sabía de rubores »*. Bates : 1936 : 24.

<sup>1872</sup> Discours que certains chercheurs désignent par des formules plus neutres comme « discours atopiques » (Maingueneau), « discours illicites », « d'infraction » aux règles de bienséance, discours illégitimes et réprimés par la société bourgeoise qui « crûment, nomment le sexe par insulte ou par dérision des nouvelles pudeurs » (Foucault : 26), ou encore, discours manifestant des « sexualités hétérogènes » (Rodriguez) – en somme, tout ce qu'on pourrait rassembler dans le domaine de la chanson canaille, considérée comme subversive soit à cause du niveau de langue, comme ici, soit à cause du sujet thématique (prostitution, crime, proxénétisme, adultère, etc)

insoumis(e) aux normes sociales comme le respect de la police ou le mariage. Mais il suffit de prendre le recueil de Robert Lehmann-Nitsche ou le poème de Lamarca pour constater qu'en réalité, ce genre de couplets grivois, malicieux, « érotiques » et « scatologiques », pour reprendre quelques catégories utilisées par Lehmann-Nitsche, appartiennent à un « savoir partagé » de la région du Rio de la Plata à cette époque et sont communément chantés. Lehmann-Nitsche indique que tous les adultes connaissent des petits couplets grivois, qu'ils sont même pour certains « très connus » et « chantés partout<sup>1873</sup> ».

En 1898 une variante de ce couplet est chantée dans la zarzuela en un acte *El deber* d'Ezequiel Soria, donnée au Théâtre Olimpo. L'actrice qui interprète le rôle de Ramona rit et « chante ironiquement » cette variante de la « milonga » : « Monsieur le Commissaire / faites venir un agent / qui dégaine son arme / il y a ici une vieille / qui avec ses histoires / va finir par me tuer »<sup>1874</sup>. Nous voyons que le défi envers le couple conjugal, *a priori* provocateur, est ici énoncé dans un but satirique et comique, l'énoncé est mis à distance par l'ironie. Loin d'être marginalisé ou confiné, ce couplet provocateur est chanté sur la scène d'un théâtre ou « entre adultes », il peut être répété à l'envi dans différents lieux sous différentes formes. D'ailleurs, au même moment, la poésie en argot est publiée dans les journaux les plus lus et répandue dans les brochures et les petits formats. Le sexe illicite « éclate » dans la culture commune. Il n'est donc pas pertinent, comme le fait la critique traditionnelle, d'attribuer automatiquement tout énoncé graveleux, indécent ou « obscène », à des prostituées ou des voyous. C'est toujours la même représentation stéréotypée du peuple des « bas-fonds » qui vient s'immiscer jusque dans les paroles qui leur sont attribuées par la critique : un groupe d'hommes et de femmes dévoyés, seuls responsables possibles de ces énonciations subversives. C'est également en vertu de l'idée commune que les bas-fonds préexisteraient à leur énonciation : les énoncés deviennent des traces de ce sous-groupe marginalisé et dangereux uni par le tango. Le corpus canaille est constitué de ces « fragments » délictueux, dont on voit que, si leurs énonciateurs fictifs sont la femme adultère ou le voyou, leurs énonciateurs réels peuvent être des « acteurs » de la culture majoritaire<sup>1875</sup>.

Au-delà du fait que ce fragment est souvent cité comme texte-témoin dans le corpus de tangos des bas-fonds, il a été intégré à la tradition chantée. Francisco Canaro a écrit un tango intitulé *¡Señor Comisario!* en 1928. Les compositeurs et paroliers du tango de leur côté

<sup>1873</sup> Lehmann-Nitsche : 1923 : 24.

<sup>1874</sup> « *Señor Comisario / traiga un vigilante / que pele la lata / que aquí hay una vieja / que con sus paraditas / de fijo me mata* ». Cité dans Novati & Cuello, PN. Le couplet comprend plusieurs expressions en argot.

<sup>1875</sup> Aussi appelée « hégémonique ».

se réapproprient ces couplets familiers, contribuant à les inscrire dans la tradition *tanguera*<sup>1876</sup>. Par des jeux de citations et de références, le tango incorpore dans sa forme poétique même cette tradition canaille.

### ▪ Fragments licencieux

Après ce détour par la milonga canaille, utilisée comme pièce à conviction, le chapitre des Bates est consacré aux paroles du « premier » tango, et ils citent les fameux « fragments » « obscènes » et « interdits », qu'ils ont introduits dans les termes romanesques que nous avons vus plus haut. Ils datent ces fragments de 1890 – alors même qu'ils ont assuré que le tango chanté n'existait pas encore à cette date. Ils préviennent que, par souci de correction, ils ont pris la précaution de changer certains mots du texte qu'ils transcrivent, afin d'en dissimuler les grossièretés, mais ils les mettent en italique et permettent donc au lecteur de reconstituer les vers ou les mots qu'ils ont censurés. Voici les « fragments » tels qu'ils les citent :

"Con tus malas intenciones Me "llenastes" un barril. Me tuviste en la cama febrero, marzo y abril..."	"Avec tes mauvaises intentions Tu m'as "rempli" un tonneau Tu m'as gardé au lit / j'ai dû rester au lit février, mars et avril..."
"Brum!... Filomena, Margarita, "Brum! Enriqueta la piernuda "Son tres mujeres macanudas.	"Broum !... Filomena, Margarita, "Broum ! Enriqueta aux jambes charnues "Sont trois femmes formidables.
"Mira la china cómo se pinta color de tinta para pasear..."	"Regarde la china <sup>1878</sup> comme elle se maquille de toutes les couleurs/comme un pot de peinture pour sortir se promener..."
"Por salir con una chica que era muy dicharachera me han quedado las orejas como flor de regadera... <sup>1877</sup> "	"Pour être sorti avec une fille qui était très bavarde je me suis retrouvé avec les oreilles comme des pommes d'arrosoir / toquées..."

---

<sup>1876</sup> « Le même thème [texte], légèrement corrigé, a été utilisé par Francisco Canaro pour son tango *¡Señor Comisario!* crée en 1928. » Novati & Cuello : 1980, PN. De même, la chanson *A la luz del candil* (1927) de Julio Navarrine et Carlos Vicente Geroni Flores commence ainsi : « *¿Me dá su permiso, Señor Comisario?* ». Le tango fait donc référence par un jeu intertextuel à cette milonga canaille. Mais le registre est bien différent – nous citons le début directement en traduction française : « Vous permettez, Monsieur le Commissaire ? / Excusez-moi si ma tenue est si négligée, / Je ne suis pas du coin, Je suis venu à l'heure de la prière / En amenant avec moi une bien sale histoire. / Vous pensez peut-être que je suis un vagabond / Mais je suis un *gaucho* honnête, cent pour cent. / Je ne suis pas un ivrogne, ni un voleur de bétail. / Monsieur le Commissaire, je suis un criminel. / Arrêtez-moi, Sergent, et mettez-moi les chaînes ! / Si je suis un délinquant, que Dieu me pardonne. » Traduction de Henrique Lataillade, citée dans Hatem : s/d : 44. Dans la suite du texte, le mari cocu avoue avoir tué femme et amant, reprenant le modèle de la plainte où l'assassin justifie son crime et s'en rend.

<sup>1877</sup> Bates : 1936 : 76.

Les Bates ne commentent pas ce texte anonyme, ne précisent pas comment ni où ils ont recueilli ce texte, simplement présenté comme la transcription de paroles chantées dans les bordels, mais amendée par eux. Ils censurent en effet le texte pour le rendre adéquat aux règles de bienséance de leur public, mais l'effet recherché est sans doute autre : en produisant un texte « troué », ils actualisent le lieu commun de la chanson interdite et disparue, et délivrent le texte tel un reliquat dont ils seraient les archéologues – ils l'exhument du passé – et les embaumeurs – ils le préservent de l'oubli, à condition de le rendre présentable en l'aseptisant pour lui éviter de (se) corrompre. Ils ne disent rien de la musique sur laquelle ces quatrains auraient été chantés, ni de la manière dont ils auraient été énoncés et quels effets étaient visés. Ils indiquent simplement qu'un « auteur populaire » les a connus en 1891, sous-entendant qu'ils les ont transcrits à partir des souvenirs d'un informateur<sup>1879</sup>. Le problème du statut de ce texte se pose : au-delà de l'opacité d'un énoncé sur lequel les auteurs ne donnent aucune indication et qu'ils admettent avoir modifié, imposant un premier écran idéologique, ils le présentent dans des termes ambivalents. En effet ils l'introduisent comme une transcription de paroles transmises oralement, mais parlent de « texte original » (*letra original*), d'« auteur populaire » (*autor popular*) et des « singuliers auteurs de pareilles "poésies" » (*singulares autores de semejantes "poesías"*)<sup>1880</sup>. Les Bates abordent donc ces paroles en fonction de critères littéraires, en se référant aux notions d'original et d'auteur, en mettant le terme « poésie » entre guillemets, octroyant implicitement au texte le statut de sous-poésie. Avec ce simple fragment non identifié, les Bates construisent eux-mêmes une sous-culture *tanguera*<sup>1881</sup>.

De plus, mise à part leur reconstitution<sup>1882</sup> générale fortement stéréotypée des pratiques de lupanar, les Bates ne disent rien des performances chantées dont ces « fragments » seraient

---

<sup>1878</sup> Pour rappel, la *china* est le type de la prostituée « native » (*criolla*), généralement noire, métisse ou indienne, modeste par opposition aux Européennes des bordels luxueux. Voir Batiz : 1966.

<sup>1879</sup> Bates : 1936 : 76.

<sup>1880</sup> Bates : 1936 : 76.

<sup>1881</sup> De l'anglais *subculture*, qui désigne à la fois une sous-culture (ou culture minoritaire), et une culture déviante, contestataire des normes du « centre » pratiquée par un sous-groupe socialement marginal. Voir Hebdige : [1979] 2008. Le geste des Bates est ambivalent : on peut y voir un acte de légitimation et d'institutionnalisation de la « marge » par le centre, et en même temps, du fait qu'il s'agit d'une marginalité fixée par le centre – le tango canaille est une invention des élites –, une consécration au sens d'inauguration ou de création. Les Bates, qui s'imposent comme la norme (ils sont censeurs), produisent le corpus marginal dont ils ont besoin.

<sup>1882</sup> On l'aura compris, nous parlons de « reconstitution » au sens de ce que les Bates et d'autres reconstruisent comme une « vraie » pratique de voyous mais dont les traces sont éparses et qu'ils parviennent à restituer par leurs récits et les corpus qu'ils fournissent. Pour nous, ces « reconstitutions » sont à comprendre au second sens du terme, comme des constructions imaginaires – actualisations d'un monde fictionnel et stéréotypé.

la trace. Qui en sont les « singuliers auteurs » ? En quoi est-ce de la « poésie » ? En vertu du contexte qu'ils ont introduit, nous pouvons supposer qu'ils associent cet énoncé aux musiques à deux temps (2/4) improvisées par les trios de musiciens pour accompagner la danse dans les lieux « malfamés » des faubourgs. Il s'agirait de paroles improvisées sur les mélodies jouées en 1890 dans les bas-fonds. Mais une série de questions reste sans réponse : s'agit-il de quatre couplets autonomes, réunis par les chercheurs, ou de quatre couplets chantés et mémorisés ensemble en performance ? De cette question en découlent deux autres, d'ordre pragmatique : ces strophes forment-elles un tout ou des unités de sens autonomes ? Et étaient-elles chantées sur une seule mélodie, ou sur différents airs ?

Ces questions sont d'autant plus déterminantes que ces quatre couplets ont des vers différents : le premier et le quatrième sont des quatrains octosyllabiques, ce qui correspond à la forme standard de la poésie populaire argentine, et les rend aptes à être chantés de façon syllabique (une syllabe par note) sur une musique à deux temps. Mais le second est un tercet, et ses deux premiers vers octosyllabiques sont rallongés par la répétition de l'onomatopée *Brum* ; tandis que le troisième vers comporte neuf syllabes (*Son tres mujeres macanudas*). Le troisième couplet comporte quatre unités de cinq syllabes, que les auteurs ont réparties, sans qu'on sache pourquoi, en trois vers. Cette hétérogénéité métrique invite à supposer qu'il s'agit de quatre couplets autonomes, chantés sur des musiques différentes de mètres variés, étant donné que le style syllabique (une syllabe prononcée sur chaque note) est de rigueur dans les traditions chantées de Buenos Aires<sup>1883</sup>. Il ne s'agirait alors pas d'un texte au sens d'une unité verbale, mais de quatrains cousus et homogénéisés par les Bates – un texte fabriqué par les Bates. Néanmoins, ces couplets ont également pu être chantés ensemble, sur une musique composée de sections mélodiques variées, correspondant à autant de « thèmes » combinés par les musiciens, comme cela est courant dans les pratiques musicales populaires de l'époque<sup>1884</sup>. Ajoutons que s'il s'agit de quatrains autonomes, associés lors d'une performance chantée sur des sections musicales à chaque fois différentes, cela fait de ce tango « canaille » une chanson

---

<sup>1883</sup> C'est le cas de la milonga et des différents genres dont les Bates considèrent que le proto-tango est la synthèse.

<sup>1884</sup> Sur le montage de « thèmes » populaires dans l'improvisation *tanguera*, voir Novati : 1980 : PN et les exemples musicaux analysés. Pour que ces différents couplets aient pu être chantés sur une mélodie unique et répétitive, il faudrait admettre qu'il s'agit là d'un système poétique hétérométrique à strophes asymétriques, et que c'est alors le phrasé qui varierait, de façon à prononcer chaque vers sur une phrase musicale. Cela impliquerait de la part du chanteur des effets d'accélération, de ralentissement, des pauses, l'extension de certaines syllabes – par exemple dans la deuxième strophe, pour les tenir les vers sur quatre temps, il faudrait tenir le « *Brum* » sur deux temps, et faire une élision des deux premières syllabes dans le vers « *Son tres mujeres macanudas* » – c'est-à-dire un phrasé irrégulier, éventuellement non syllabique (une syllabe serait tenue sur plusieurs notes et vice-versa), requérant, soit dit en passant, une très grande maîtrise du phrasé.



linéaire, non répétitive et non cyclique (sans refrain). Or ces caractéristiques stylistiques sont généralement associées au tango savant d'après 1915, par opposition aux chansonnettes répétitives des bas-fonds, et découvrir qu'elles peuvent caractériser les improvisations de lupanars mettrait en déroute le Grand Récit linéaire du tango. Mais comme pour reprendre une formule d'Horacio Salas, en l'absence d'informations supplémentaires, « tout ceci n'est que conjecture », nous en sommes réduits à constater que ce « texte » seul ne nous dit rien des pratiques dont parlent les Bates. C'est pourtant l'énoncé seul qui intéresse les Bates, car il est, selon eux, la preuve de l'obscénité du tango et donc de son origine canaille : en d'autres termes, la partie verbale, « entextualisée », corrobore leur théorie du tango né dans les bas-fonds.

### ▪ Et palimpseste

Horacio Salas réunit lui aussi, dans *Le tango* (1986), une série de tangos canailles, dont ce fragment des Bates. Pour lui aussi, seul le texte compte, la question pragmatique est éludée au profit d'une attention portée au *sens* des textes et à ce dont ils *témoignent*. Comme chez les Bates, le texte « canaille » ne vaut que comme preuve et comme témoignage. Il s'affranchit des contraintes de convenance que s'imposaient les Bates en 1936 et se prête au jeu de l'exégèse : il résout l'énigme du texte troué en rétablissant un « original ». Pour lui aussi, il s'agit de dévoiler « les obscénités que l'on fredonnait dans les maisons closes<sup>1885</sup> ». Voici sa version du texte escamoté par les Bates :

Con tus malas purgaciones me llenaste un barril y me tuviste en la cama febrero, marzo y abril.	Avec ta connerie de chtouille v'la qu'tu m'as rempli le tonneau et j'ai dû rester au lit en février mars et avril.
Por coger con una mina que era muy dicharachera me han quedado los cojones como flor de regadera <sup>1886</sup> .	Pour avoir baisé une grognasse qu'était une vraie poufiasse j'me suis retrouvé avec les couilles comme une pomme d'arrosoir <sup>1887</sup> .

Salas présente le texte des Bates comme la « version décente » de cette chanson<sup>1888</sup>, comme s'il s'agissait de deux versions qui auraient circulé au même moment, l'une censurée et l'autre non, alors que les Bates ont précisé que le maquillage de l'énoncé était de leur fait, et que Salas

<sup>1885</sup> Salas : 1989 : 77 (traduit de l'Espagnol par Annie Morvan).

<sup>1886</sup> Cité dans Salas : 1989 : 77-78.

<sup>1887</sup> Traduction d'Annie Morvan dans Salas : 1989 : 78.

<sup>1888</sup> Salas : 2004 : 78.

reconstitue lui-même le sien. Salas actualise ainsi à son tour la représentation de chansons clandestines, cachées et censurées, que le chercheur « exhume » – c’est Salas qui emploie ce terme – alors qu’il s’agit là d’une tradition inventée par ces érudits dans la droite ligne des hommes de lettres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Que dit ce texte palimpseste<sup>1889</sup> ? Les quatre couplets rassemblés thématisent la prostitution : dans le premier, l’énonciateur fictif reproche à une prostituée de lui avoir transmis une maladie vénérienne (dans la version censurée, le camouflage peut faire penser que sa destinataire l’a simplement saoulé jusqu’à en être malade). La tonalité grivoise, avec le lit qui symbolise le plaisir sexuel et le sous-entendu érotique (« tu m’as gardé au lit »), est détournée en reproche acerbe, faisant appel au stéréotype de la femme de mauvaise vie, malade et contagieuse. Le « je » se situe en victime de la perversion physique et morale (« mauvaises intentions » / « purgations néfastes ») de la femme. Le second (cité par les Bates uniquement) est plus gai : il démarre sur une onomatopée qui donne un dynamisme au vers. Il correspond cette fois au modèle du couplet grivois et il fait l’éloge des prostituées sur un mode burlesque. Des surnoms de prostituées sont énumérés, aux effets sonores efficaces (rimes internes, régularité des quatre syllabes qui composent chaque prénom et qui martèlent le vers) et produisant un effet de réel – ce qui a trompé de nombreux lecteurs, qui y ont dès lors vu un document sur la prostitution. L’italique sur le mot *macanudas* (« formidables », « épatantes ») dans le dernier vers de ce couplet indique que le terme est à comprendre dans son sens familier et crû en *lunfardo*, il vient qualifier avec malice le physique et les compétences sexuelles des femmes citées, plutôt que leur caractère. Dans le troisième couplet (également coupé par Salas), l’énonciateur prend à partie des énonciataires complices pour se moquer d’un « elle », la *china*, type de la prostituée « locale » et bon marché. Il tourne en ridicule la coquetterie perfide de la fille vénale. Le quatrième (que traduit cette fois Salas) est une variation du premier. Dans la version des Bates, le « je »-énonciateur tourne en dérision la sournoiserie ou l’extravagance de la femme qui lui a « cassé les oreilles ». La version « retrouvée » (réécrite) de Salas est plus crue : la prostituée (*mina*) est invectivée (l’expression *dicharachera* dans ce contexte s’entend au sens familier de « cochonne », « vicelarde »). L’homme mentionne ses parties génitales vidées, et se positionne encore une fois comme la victime de la dépravation féminine, castré, renversant les rôles de genre de la

---

<sup>1889</sup> Au sens de Gérard Genette, dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

culture *machista* habituellement associée aux bas-fonds, dans un langage brutal et irrévérencieux.

La signification de ces vers dépend du contexte dans lequel ils ont pu être chantés. En ne les analysant pas, les Bates et Salas s'en remettent à une « évidence » du texte. Or si l'on va au bout de leur reconstitution, déterminée par le système de représentation des bas-fonds, ce genre de vers auraient été improvisés par des clients dévoyés dans les maisons closes durant les fêtes orgiaques auxquelles ils se livraient en attendant leur « passe ». Ces couplets seraient des paroles de circonstance, ce que les théories de la fiction appellent des « assertions sérieuses ». Il s'agirait de paroles injurieuses, directement adressées aux prostituées du lieu. La logique de cette reconstitution paraît douteuse. Mais c'est en vertu d'un autre lieu commun que ces couplets d'invective font figure d'« évidence » à l'intérieur du système de représentation qu'ils ont construit : leur violence confirme le stéréotype de la relation abusive et malsaine du voyou et de la gigolette<sup>1890</sup>. Ce seraient des paroles de défi, à fonction performative, qui redoubleraient les défis mis en jeu sur la piste de danse dans un parfait isomorphisme de la performance – et c'est alors encore un autre cliché, celui du chant et de la danse comme des défis, qui est confirmé par la même occasion<sup>1891</sup>. Le texte devient un témoignage des rapports antagonistes entre prostituées et *machistas* dans les bas-fonds et des discours non-conformistes qui y étaient admis<sup>1892</sup>. La critique ne fait que corroborer sa représentation figée du « monde » des bas-fonds par les textes, cités en renfort.

En fait, le présupposé de départ lui-même – qu'il s'agirait d'une tradition de couplets chantés dans les bordels – ne nous semble pas résister, tel quel, à l'analyse. Étant donné le fonctionnement des maisons closes tel qu'il a été reconstitué par les enquêtes de certains chercheurs comme Lamas et Binda ou Donna Guy à travers des rapports de police et des documents de l'époque, il est invraisemblable que des provocations injurieuses, même ritualisées, eussent été admises dans des lieux où les premiers venaient rechercher la compagnie des secondes et bénéficier de leurs services, sous la surveillance étroite des tenancières et, plus variable, de la police. Le stéréotype de fêtes régulières et orgiaques dans

---

<sup>1890</sup> Relation stéréotypée qui est chantée, versifiée, racontée et mise en scène dans la presse et de nombreux poèmes, chansons, pièces, romans fin-de-siècle. Voir le chapitre 4.

<sup>1891</sup> Ces hypothèses sont en partie celles que nous avons développées dans notre mémoire de Master, dans lequel nous avons analysé ces textes en appliquant le modèle improvisation-diction-obscénié, autrement dit le système sous-groupe marginal / parole marginale.

<sup>1892</sup> C'est le genre d'analyse que proposent Rodriguez (2011) et Cecconi (2009).

les maisons closes a été déconstruit par ces mêmes chercheurs<sup>1893</sup>. Par ailleurs, ces énoncés figés véhiculent une vision stéréotypée des prostituées (perversion, brutalité, malsanté), propre au système de représentation de la prostitution fixé par les élites. On retrouve en fait ici le code de la poétique des bas-fonds. Il nous semble judicieux de mettre en suspens l'« évidence » du texte et de mettre en doute l'assignation marginale (produits par les marginaux, « reflets » du milieu marginal, « circonscrits » à des espaces marginalisés aux confins de la société) de ces « fragments » apparemment injurieux. Quand on les aborde comme des fictions, quand on distingue l'énonciateur fictif et le potentiel énonciateur réel, leur fonction et leur sens peuvent être inversés : il peut tout aussi bien s'agir d'une satire de la prostitution et des clients de maisons closes, de couplets à visée comique et burlesque, stigmatisant des pratiques sexuelles non conformes et évoquant sur le ton de la dérision les dangers qu'elles représentent pour l'homme vertueux. Ces paroles ne sont pas nécessairement injurieuses et revendicatives de valeurs contestataires (violence, pornographie, virilité affirmée hors du lien conjugal), c'est là une interprétation tributaire d'un stéréotype sur les bas-fonds ; elles peuvent aussi bien être des paroles comiques et légères, jouant sur une vision convenue des prostituées vicieuses et des clients pervers, par exemple sur la scène d'un cabaret. Ces mots ont pu être interprétés, comme sur la scène du Théâtre Olimpo en 1898, « avec ironie »<sup>1894</sup>, dans l'intention de tourner en dérision les « rôles » mis en scène. Il est en tous cas certain que le simple énoncé décontextualisé ne permet pas de figer une signification et un contexte performatif.

### **c. « Une chanson perverse qui dénonce son lieu d'origine » : le texte-témoin**

Le même genre d'analyse peut être appliqué aux autres « fragments » du corpus constitué par les Bates et par Horacio Salas. Ces textes non-identifiés peuvent être réinterprétés, non comme des traces de discours « émiques », reflétant les valeurs hétérodoxes d'hommes et de femmes dévoyés, comme le fait la critique dominante, mais comme des fictions susceptibles de produire des effets de mise à distance et d'ironie, et n'induisant pas nécessairement un énonciateur contestataire des normes sociales et des valeurs dominantes. Ces énoncés sont conformes à l'imaginaire social des bas-fonds et reprennent les stéréotypes

---

<sup>1893</sup> Voir chapitre 3.

<sup>1894</sup> Voir supra page 527.

et la syntaxe du système de représentation des marginaux fixé par les savants. C'est en cédant à l'illusion fictionnelle – produite par les effets de réel et l'emploi de l'argot et du langage familier – que la critique les lit comme des traces de paroles « marginales ». Ils les font fonctionner au sein d'un système interprétatif fermé, dont nous avons déconstruit les prémisses, ce qui nous conduit à mettre en doute l'unité et la cohérence du corpus.

▪ **Transgression ou caricature ? Ce que l'énoncé ne dit pas**

La chanson *Dame la lata* (« Passe-moi le jeton ») est systématiquement présentée dans les études sur le tango canaille, notamment par les Bates<sup>1895</sup> et H. Salas<sup>1896</sup> comme une chanson de souteneur, un des plus anciens tangos, chantés dans les bas-fonds et en reflétant les moeurs. Salas en donne des paroles :

Que vida mas arrastrada la del pobre canfinflero el lunes cobra las latas el martes anda fulero.	Quelle vie mouvementée que celle du pauvre marlou le lundi il touche sa comptée le mardi il n'a plus un sou.
Dame la lata que has escondido que pensás bagayo ? que yo soy fila ? Dame la lata y a laburar ! Si no la linda babia te vas ligar <sup>1897</sup> .	Passe la comptée que tu as planquée qu'est-ce que tu crois, traînée, que je vais te rouler ? Passe la comptée et au turbin ! Sinon c'est une rossée que je vais te flanquer <sup>1898</sup> .

Pour la doxa critique, il s'agit d'un tango de maison close, dans lequel un souteneur se plaint de sa compagne, puis la menace. Elle interprète l'énoncé au premier degré, et déduit directement la situation énonciative de l'énoncé, nécessairement référentiel. C'est donc, selon elle, une chanson où le souteneur confie sa détresse et se victimise, un témoignage des souffrances du proxénète, et une preuve de la violence qu'il exerçait dans le « milieu »<sup>1899</sup>.

<sup>1895</sup> Ils le présentent comme un des plus anciens tangos connus, composé vers 1880, de Juan Pérez, clarinettiste de *peringundines* et d'académies, information communiquée par leur informateur, Chappe, lui aussi musicien à l'époque. Voir Bates : 1936 : 28. Mais ils ne citent pas de paroles.

<sup>1896</sup> « Parmi les tangos les plus anciens, on a coutume de citer *Dame la lata* (Passe-moi la comptée), qui semble appartenir à un certain Juan Pérez, clarinettiste de fêtes foraines [Salas écrit *romerías*, fêtes populaires, mal traduit ici], qui l'aurait composé vers 1850 ». Salas : [1989] 2004 : 67.

<sup>1897</sup> Cité dans Salas : [1989] 2004 : 68.

<sup>1898</sup> Traduction d'Annie Morvan dans Salas : [1989] 2004 : 68. Nous aurions traduit « misérable » au lieu de « mouvementée » au vers 1, et « plus une thune » au vers 4 pour restituer le langage argotique et familier.

<sup>1899</sup> Voir les analyses qu'en font les auteurs cités, qui vont dans ce sens.

Les paroles reflètent la relation violente qui existait entre le souteneur et sa maîtresse. Le texte est ainsi interprété au sein du modèle oralité-référentialité-obscénité. Le souteneur s’y adresserait directement à sa maîtresse assujettie. De plus, l’énoncé est référencé, il mentionne les *latas*, mot qui désigne en *lunfardo* les jetons qui servaient de monnaie d’échange dans les maisons closes et contre lesquelles la pupille ou son proxénète recevaient la paie des mains de la tenancière, afin d’éviter des échanges directs d’argent entre clients et prostituées<sup>1900</sup>. La chanson est un produit du bordel, elle en reflète les usages. Ainsi pour Horacio Salas, *Dame la lata* est une « chanson anonyme [...] née de cette habitude administrative »<sup>1901</sup>. Salas déduit le contexte de l’énoncé, et tire de l’énoncé des informations sur le contexte, faisant du texte un document. Il développe une sociologie du proxénète à partir de cet énoncé « témoin » : « La chanson fait allusion aux mauvaises affaires d’un métier qui forçait au gaspillage et à l’ostentation (parce que chez le proxénète l’élégance et le désintéressement étaient l’hameçon habituel pour recruter de nouvelles protégées) »<sup>1902</sup>. La critique déduit ainsi des informations sur les relations sociales dans le milieu du crime et la psychologie des voyous, à partir des types et des stéréotypes figurés dans les fictions poétiques, aussi caricaturaux soient-ils. Le texte est à chaque fois pris de façon littérale. Les différents niveaux de sens possibles sont occultés. Le texte est toujours abordé comme le témoignage d’une réalité préexistante.

*A contrario*, si l’on sort du cadre étroit prévu par la critique traditionnelle, nous pouvons le comprendre tout à fait différemment. Répétons-le : les bas-fonds ne préexistent pas à leur représentation. On pourrait dire : les bas-fonds ne préexistent pas à leur performance. Dès lors, l’intérêt présenté par ces textes est bien différent : il s’agirait de savoir quelle « fabrique du sensible » ils mettent en jeu, autrement dit, de les aborder comme des « actes esthétiques », qui configurent l’expérience urbaine et induisent éventuellement des formes nouvelles de subjectivité chez leurs auteurs et/ou énonciateurs<sup>1903</sup>. Mais c’est justement là où le corpus trouve sa limite : c’est à cette pragmatique de la poésie canaille que nous n’avons pas accès. Néanmoins, la critique du corpus nous apprend une chose, qui nous paraît non négligeable : c’est qu’il existe une pratique poétique populaire mettant en jeu la poétique des bas-fonds dans des formes satiriques et caricaturales.

---

<sup>1900</sup> Salas : 2004 et Lehmann-Nitsche : 1923.

<sup>1901</sup> Salas : 2004 : 68.

<sup>1902</sup> Salas : 2004 : 68.

<sup>1903</sup> Pour reprendre les mots de Jacques Rancière. Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000, p. 7.

Car encore une fois, l'énoncé en tant que tel n'indique rien de son énonciateur : tout type d'énonciateur pourrait chanter un énoncé comme ceux que présentent H. Salas. Or, concernant le texte *Dame la lata*, des énoncés très similaires se trouvent dans le « folklore érotique » de Lehmann-Nitsche :

¡ Que vida triste y penosa	Quelle vie triste et pénible
Es la vida del canfinflero !	Que la vie du maquereau !
Los lunes cobra las latas	Le lundi il ramasse les jetons
Y los martes anda fulero.	Le mardi il se retrouve ruiné.
<i>La Plata</i>	<i>La Plata</i>
¡ Que vida más arrastrada	Quelle vie misérable
Es la del canfinflero !	Que celle du maquereau !
El lunes cobra las latas	Le lundi il ramasse les jetons
Y el martes anda fulero.	Le mardi il se retrouve ruiné.
<i>La Boca</i> <sup>1904</sup>	<i>La Boca</i>

D'après Lehmann-Nitsche, ce sont des strophes bien connues, on voit qu'il en a recueilli des variantes dans le faubourg de *La Boca* comme à *La Plata*, ville importante du sud de Buenos Aires. La nôtre serait une variante du même modèle. Il ne s'agit donc pas, en réalité, d'un couplet spécifique, « circonscrit » aux bas-fonds de Buenos Aires, mais d'une variante d'un quatrain populaire. Cela confirme que l'énoncé, isolé, n'indique rien du contexte où il a pu être chanté : cet énoncé « canaille » n'est pas nécessairement un « produit » du bordel. L'interprétation est transformée quand on distingue l'énonciateur réel de l'énonciateur fictif et qu'on aborde le « texte », dans son insuffisance, comme une fiction. Il peut apparaître alors comme un énoncé d'autodérision du type du « marlou », humoristique et ironique, interprétable dans une visée comique. L'amorce de plainte où le maquereau se victimise est détournée dans une visée parodique. En référence au couple archétypal de la prostituée et du maquereau, par un jeu intertextuel, le cliché de la prostituée aliénée et du proxénète oisif est provisoirement inversé – le maquereau « trime » et la fille le trompe – pour figurer ensuite, au moment de la chute, le ridicule du proxénète escroc et gaspilleur. La strophe suivante bascule brutalement du grotesque au faussement dramatique en parodiant la violence et la tyrannie du « marlou » dont la prostituée est victime. Le texte parodique prend en charge le système de représentation de la prostitution et des bas-fonds et met en jeu le stéréotype du marlou violent et de la prostituée souffre-douleur. Les occurrences de mots familiers et *lunfardos* (*canfinflero*, *bagayo*, *fulero*) n'indiquent pas qu'il s'agit de paroles brutes de criminels, mais participent de la mise en œuvre de la poétique des bas-fonds, avec son lexique

---

<sup>1904</sup> Lehmann-Nitsche : 1923 : 56 (et cités page 436 en comparaison avec les vers grivois du « Chansonnier »).

argotique fixé<sup>1905</sup>. L'énoncé subversif est contenu dans une esthétique canaille. Moins routine de la comptée, que comptine satirique, le poème serait une caricature du « marlou ». L'effet pragmatique recherché est sans doute moins la menace que le rire.

Horacio Salas précise que « les paroles étaient antérieures à la mélodie de Juan Pérez mais elles s'y adaptèrent très rapidement »<sup>1906</sup>. En fait il semblerait que ce soit la critique qui ait composé cette chanson à partir d'une partition et d'un couplet : le compositeur Juan Pérez a publié la partition intitulée *Dame la lata* vers 1880, sans paroles, et les chercheurs lui ont associé un couplet dont les paroles correspondaient au titre du morceau. Certes, ce couplet a pu être chanté sur un air populaire, qu'il se soit agi de « tango », de « milonga » ou d'une autre mélodie de l'époque<sup>1907</sup>. La mélodie populaire arrangée par Pérez et le couplet en question ont peut-être même été chantés ensemble, et consignés plus tard comme un « tango ». Mais cela reste incertain – la critique a aussi bien pu effectuer directement le montage entre la mélodie de Juan Pérez et l'énoncé « correspondant »<sup>1908</sup>.

#### ▪ Expression de sexualités périphériques ou grivoiserie ?

Un autre couplet communément intégré dans le corpus du premier tango des bas-fonds est *Bartolo tenía una flauta* (« Bartolo avait une flûte »). Horacio Salas par exemple le présente comme un tango de maison close à double-sens qui, « avec le temps, a fini par devenir une comptine, au grand scandale de certains parents qui, eux, connaissaient l'origine du célèbre couplet sur la masturbation »<sup>1909</sup>. Selon la critique, le titre fait allusion par la métaphore de la flûte à l'organe sexuel masculin. Cela suffit à le classer comme une chanson de la « mauvaise vie ». Il correspond au modèle des « petits couplets naïfs ou pornographiques »<sup>1910</sup> et il est donc nécessairement inventé dans le lupanar, seul espace pouvant générer une parole obscène. Ce raccourci est étonnant quand on connaît le goût pour

---

<sup>1905</sup> Dont on a vu au chapitre 4 qu'elle est mise en oeuvre au théâtre, dans la poésie savante, dans la chanson populaire, et n'est pas spécifique à un type d'énonciateurs ou un contexte.

<sup>1906</sup> Salas : 2004 : 68.

<sup>1907</sup> Voir le chapitre 3 sur l'ambivalence et la porosité des dénominations et des genres dans la musique populaire urbaine de Buenos Aires en 1880-1890. Ces paroles ont pu effectivement être chantées sur une mélodie populaire de 1880, de celles que la critique appelle « proto-tango », qui sont des « tangos » andalous, des milongas ou des *habaneras*.

<sup>1908</sup> Vu la rupture métrique entre les deux couplets (huit syllabes puis cinq syllabes), on peut supposer qu'il y a un changement de thème musical. Ce serait à confronter à la partition de Pérez.

<sup>1909</sup> Salas : 2004 : 70-71.

<sup>1910</sup> Salas : 2004 : 72.



les double-sens et les allusions graveleuses du théâtre populaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le couplet existe dans plusieurs variantes. Voici celle que cite Horacio Salas :

Bartolo tenía una flauta	Bartolo avait une flûte
con un agujerito sólo	avec un seul petit trou
Y la madre le decía :	Et sa maman lui disait :
Tocá la flauta Bartolo.	Bartolo, joue de la flûte <sup>1911</sup> .
[...]	

Gabriela Rodriguez place elle aussi la série des *Bartolo* dans le contexte prostitutionnel et effectue une longue analyse du couplet et de ses variantes. Elle le présente comme une chanson transmise oralement, dont plusieurs versions ont été conservées, et réaffirme que la chanson graveleuse est devenue une comptine pour enfant<sup>1912</sup>. Selon elle, le couplet initial thématise l'« onanisme » tandis que les autres sont grivois ou pornographiques, mais à chaque fois, le contenu sexuel est déguisé par des énoncés à double sens (des syllepse) et des métaphores. G. Rodriguez rappelle qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et encore au début du XX<sup>e</sup>, la masturbation était une pathologie sexuelle, une « perversion » à l'origine d'autres maladies comme la folie. Or dans ces couplets elle est « désacralisée » et transformée en « acte acceptable », puisque la mère l'encourage. D'après Rodriguez, la mère est aux antipodes du stéréotype maternel, elle encourage la perversion. Par conséquent, « l'allusion à l'onanisme dans le cadre de ces strophes d'origine prostibulaires (*sic*) [est] une forme de transgression énonciative et idéologique » et elle en déduit que « le cadre privé du lupanar permet l'énonciation détournée de discours pluriels, qui concerne (*sic*) des pratiques sexuelles transgressives ». Cela « explique la censure du tango »<sup>1913</sup>. Plus bas, après l'analyse d'une variante de *Bartolo* qui fait allusion à la sodomie (nous y reviendrons) et d'une autre où des ouvriers « briseurs de grève » sont implicitement accusés de traîtres de la cause ouvrière, G. Rodriguez ajoute : « Bartolo est un personnage défouloir à travers lequel s'expriment toutes les frustrations des clients de maisons closes. [...] En attribuant à Bartolo un discours transgresseur, il canalise les frustrations et les interdits de l'idéologie dominante. » Il est « symbole d'une relative liberté qui se joue dans un contexte semi-privé tel que la maison close » et la « preuve d'une certaine hétérogénéité discursive du tango qui lors de sa formalisation et de sa diffusion à échelle massive a eu tendance à être occultée par l'idéologie

---

<sup>1911</sup> Salas : [1989] 2004 : 71. Traduction d'Annie Morvan.

<sup>1912</sup> Rodriguez : 2011 : 44. Différentes versions de *Bartolo* sont citées pages 43-44.

<sup>1913</sup> Rodriguez : 2011 : 46-48.

hégémonique et la bourgeoisie bien pensante »<sup>1914</sup>. Le système oralité – référentialité – obscénité – censure est convoqué, pour déduire de l'énoncé, son origine. Mais le résultat du raisonnement, qui est aussi présupposé, à savoir que ce couplet aurait effectivement été composé et chanté dans les lupanars, et serait donc une « parole prostibulaire », n'est pas l'objet d'une démonstration ni même d'une interrogation. Rodriguez se concentre donc elle aussi sur les énoncés, et en déduit les informations dont elle a besoin pour construire une sous-culture tango « transgressive » recoupant le monde des bas-fonds. Son approche reste textocentrée.

Les questions déjà posées, celles qui nous éclaireraient sur ces discours « marginaux » dont serait porteur le tango canaille, restent sans réponse : sur quelle musique était-ce chanté ? Par qui ? Si ce sont des pratiques marginalisées et censurées, comment ces couplets sont-ils devenus des comptines ? Rodriguez se contente d'affirmer, comme H. Salas, que ces strophes ont été « recueillies dans les lupanars »<sup>1915</sup>. Mais le principe que tout énoncé transgressif énonçant des « interdits » provient nécessairement de la « mauvaise vie », est insuffisant et reste captif des lieux communs de l'imaginaire des bas-fonds<sup>1916</sup>.

Par la suite, s'inscrivant explicitement dans le champ de l'ethnocritique, Gabriela Rodriguez fait de ces couplets de « contenu ethno-littéraire » un témoignage des pratiques sexuelles des maisons closes à l'époque : ces « strophes dont l'origine est le lupanar et qui ont contribué à la formation du tango », et auxquelles elle veut redonner leur importance et leur légitimité dans l'histoire du genre,

permettent de mettre en évidence que dans le tango « préhistorique » les rapports sociaux, qui se jouent au sein des rapports sexuels entre les prostituées et clients, sont pluriels. En effet ces strophes mettent en scène la pluralité des rapports de genre qui se jouent à l'intérieur d'une

---

<sup>1914</sup> Rodriguez : 2011 : 52. Elle analyse ensuite la version modifiée et censurée de Bartolo, qui en fait une comptine acceptable, véhiculant un discours normatif condamnant la masturbation et conforme à « l'idéologie dominante ». La fin a été inversée : « Sa maman lui disait : / Laisse donc la flûte Bartolo ! » (« *Su mamá le decía : / Dejá la flauta Bartolo !* ») Voir Rodriguez : 2011 : 55-58.

<sup>1915</sup> Rodriguez : 2011 : 53. Elle cite alors le passage du livre de Salas que nous avons déjà mentionné plus haut selon lequel les titres des premiers tangos indiquent « clairement » qu'on les chantait dans les lupanars. On est donc face à un raisonnement circulaire (A prouve B qui prouve A). Nous reviendrons sur la question des titres, constamment brandis par la critique comme la preuve irréfutable de l'origine des premiers tangos.

<sup>1916</sup> Si l'on suit ce raisonnement, la chanson française réaliste fin-de-siècle, autre cas de chanson urbaine présentant des textes argotiques, thématissant la prostitution, le crime, l'alcool et le sexe à un moment de répression et de contrôle de ces activités par la société bourgeoise, serait elle aussi nécessairement une chanson issue des, et réservée aux, bas-fonds parisiens. On voit bien l'absurdité du raisonnement appliqué à une chanson qui, loin de constituer une *subculture*, a été chantée sur les scènes du théâtre, du café-concert, du music-hall, et dont les paroles ne sont pas « transgressives » mais reconduisent au contraire les clichés des classes dominantes sur les « bas-fonds » de Paris.

maison close<sup>1917</sup>.

Mais elle apporte en même temps des éléments de réponse qui contredisent ce raisonnement. Comme elle le précise, le musicologue Carlos Vega (1936) signale un tango intitulé *Bartolo* édité en 1900 et signé du compositeur d'opéras et de musiques « populaires » Francisco Hargreaves. Blas Matamoro (1976) postule que Hargreaves a harmonisé et signé un air populaire plus ancien<sup>1918</sup>. Rodriguez reconnaît alors « l'opacité » du statut de ces strophes<sup>1919</sup> et l'impossibilité d'en attester précisément la provenance et les modalités d'énonciation. Ces couplets auraient été chantés sur une mélodie populaire, mélodie transposée et diffusée par écrit par un compositeur et donc intégrée au répertoire des musiques savantes, doublant la transmission orale/aurale des musiciens populaires. Comme *Dame la lata*, ce n'est pas un tango « caché » de maisons closes. On pourrait nous rétorquer que la mélodie, certes populaire et « publique », a pu être réappropriée dans les lupanars avec des paroles spécifiques. Mais notre étude montre que les « textes » canailles que la critique associe aux lupanars peuvent en fait avoir été énoncés dans différents types de lieux de divertissement de la culture majoritaire.

Le recueil de Lehmann-Nitsche apporte une fois de plus des éléments qui mettent en doute l'hypothèse que ces énoncés « canailles » seraient nécessairement la trace d'une *subculture* périphérique<sup>1920</sup> et contestataire des valeurs dominantes. En effet, c'est dans ce recueil que Rodriguez a pioché ses variantes du couplet *Bartolo*. En voici un exemple :

- Bartolo dejó a Celina, Yo no la quiero dejar Porque me viste y me calza Y me da plata para farrear <sup>1921</sup> .	- Bartolo a quitté Celina, Moi je ne veux pas la quitter Car elle m'habille et me chausse Et me donne du fric pour faire la fête.
---	--

On trouve ici un exemple d'application de la poésie de la pègre à la matrice « Bartolo ». Le « je » est un proxénète-type qui se vante d'exploiter sa concubine – motif généralisé dans la littérature de l'époque. Le simple fait que ces couplets soient présents dans le recueil de Lehmann-Nitsche montre que ce ne sont pas des couplets « circonscrits » aux lupanars, mais

---

<sup>1917</sup> Rodriguez : 2001 : 60-61 et 64. Elle fait référence aux diverses sexualités « interdites » qu'elle a identifiées dans les différents couplets de *Bartolo* : sodomie, prostitution féminine et masculine, masturbation, inceste.

<sup>1918</sup> Matamoro : 1976, cité dans Rodriguez : 2011 : 59-60.

<sup>1919</sup> Rodriguez : 2011 : 60.

<sup>1920</sup> *Subculture* : au sens où P. Burke définit ce terme, un ensemble de codes et de pratiques « *actively sought* » (donc impliquant la notion d'*agency*), associés à des « *subversive values* », en opposition à la culture *mainstream*. Cité dans Hebdige : 1979.

<sup>1921</sup> Lehmann-Nitsche : 1923 : 24. Voir Rodriguez : 2011 : 49.

des éléments d'un « folklore » de poésies et de dictons qui « circulent entre adultes » recueillis non dans quelque bordel des zones interlopes de Buenos Aires mais dans différents groupes de la région. Lehmann-Nitsche précise au sujet de ces couplets-ci que le personnage de *Bartolo* est une « figure populaire » et que les vers qu'il cite sont des « chansonnettes très connues et chantées partout »<sup>1922</sup>. Il semblerait donc que, contrairement à ce que suggère Rodriguez, la culture majoritaire ait produit ses propres repoussoirs et ses propres transgressions. Par ailleurs, sans que cela soit contradictoire avec ce qui précède, ces vers ont très bien pu être chantés à Buenos Aires en 1900 sur des tangos. Lors de l'impression de la partition de Hargreaves pour un public large, il est possible que certains habitants aient préféré aux couplets « canailles » des paroles convenables, comme la version normalisée citée par Rodriguez. Notons que la partition de Hargreaves de 1900 ne comporte pas de paroles, elle est instrumentale, et qu'elle est vendue comme une « Milonga pour piano »<sup>1923</sup>.

Gabriela Rodriguez cite et interprète ce dernier couplet comme un texte à double sens, car le prénom *Celina* est une allusion aux jeux de mots salaces courants sur la vaseline (*vaselina*, prononcé comme *va Celina*) et renvoyant à l'univers de la prostitution. Pour elle, ce texte fait référence de façon sous-entendue à la prostitution masculine (Bartolo a abandonné la prostitution, contrairement au « je »). L'énumération qui suit évoque alors, non les gains faits sur le dos de la fille exploitée, mais par l'exercice de la prostitution par le « je »-énonciateur lui-même. Elle en déduit que c'est un texte doublement subversif, car il met en jeu deux tabous de l'époque, la prostitution masculine et la sodomie, et cela confirme pour elle que le couplet n'a pu être chanté que dans un espace énonciatif permettant des discours « pluriels » et « sans jugement de valeur morale », construits sur une « position marginale »<sup>1924</sup>.

Même dans le cadre d'une éventuelle sociabilité de lupanar, cette interprétation étonne, vu que les auteurs répètent inlassablement qu'elle est régie par un code de l'honneur strict et des valeurs *machistas*, il paraît donc difficile d'imaginer qu'il s'agit d'un couplet énoncé « sans jugement » par un *compadrito* pour manifester sa tolérance envers la prostitution masculine et l'homosexualité. Si les rapports masculin-féminin dans les bas-fonds sont structurés par le rapport exploitant-exploitée, proxénète-prostituée, comme le répètent

---

<sup>1922</sup> Lehmann-Nitsche : 1923 : 24.

<sup>1923</sup> Voir León Benarós, « Gatos, cielitos, habaneras y milongas. La verdadera historia del tango Bartolo », article publié sur le site *todotango* : <http://www.todotango.com>. Le site comporte aussi la partition de Hargreaves à l'adresse : [http://www.todotango.com/spanish/Las\\_Obras/Partitura.aspx?id=394](http://www.todotango.com/spanish/Las_Obras/Partitura.aspx?id=394).

<sup>1924</sup> Rodriguez : 2011 : 51.

tous les auteurs, faut-il aborder ce couplet comme une énonciation au premier degré d'un marlou qui revendique une activité transgressive ? De nouveau, le modèle théorique du tango canaille (le « je » fictif est un marlou, son discours est subversif, donc cette chanson vient des bas-fonds) verrouille les interprétations possibles de cet énoncé en permettant uniquement une interprétation littérale. Il nous paraît plus vraisemblable de faire l'hypothèse d'un texte à entendre au second degré, satire d'une sexualité qui inverserait la règle de domination masculine, parodie d'une prostitution au masculin. Si l'on considère le couplet comme potentiellement énoncé par tout « adulte » de la région et connu d'un public large, on peut l'entendre à un autre degré encore, comme une satire de la perversion du marlou, un texte burlesque inscrivant le proxénétisme dans ce qu'il aurait d'excessif et de radical, le narcissisme et le cynisme poussés à bout, jusqu'au ridicule. Ou encore, comme une chanson graveleuse exprimant et exorcisant la crainte suprême du bourgeois. Cet énoncé « subversif » peut donc aussi bien, selon la façon dont il est interprété – aux deux sens du terme – devenir l'instrument d'une provocation envers les valeurs des *machistas*, envers les règles de bienséance des bourgeois, ou l'instrument d'une satire du marlou efféminé et pervers, réaffirmant au passage l'hétéronormativité de la culture dominante. Le texte seul est « désincarné », il n'est pas le support d'une idéologie plutôt que d'une autre, c'est la performance du chanteur qui le rend signifiant – mais les performances, voilà précisément ce que la tradition ignore ou invente.

▪ **Anachronismes : des textes « plaqués »**

Nous constatons que, pour l'instant, les paroles canailles citées par les auteurs sont des textes non datés, ou recueillis vers 1900 comme ceux de Lehmann-Nitsche. Ce répertoire de « tangos » canailles est constitué d'une suite d'énoncés, dont on voit seulement qu'ils mettent en œuvre la poétique des bas-fonds<sup>1925</sup>. La critique s'en empare et les met dans la bouche des voyous de 1880. D'après Blas Matamoro, dans *Historia del tango* (1971),

ces petits couplets étaient chantés par les clients dans l'antichambre des bordels, pendant qu'ils attendaient leur tour. Le pianiste ou le petit orchestre de tango accompagnaient le chœur improvisé et les danses, qui généralement se pratiquaient entre hommes, vu que les femmes de la maison étaient en train de travailler dans leurs chambres<sup>1926</sup>.

---

<sup>1925</sup> Sur la poétique des bas-fonds, voir le chapitre 4.

<sup>1926</sup> « *Estas letrillas eran cantadas por la concurrencia en la antesala de los burdeles, en tanto esperaban turno. El pianista o la orquestita de tangos acompañaban al improvisado coro y a los bailes, que generalmente*

Et il ajoute, comme nous l'avons mentionné plus haut, que les paroles décrivent la vie du bordel. Matamoro reconstitue le contexte du « tango primitif » et son corpus à travers les paroles de chansons et les poèmes de différentes périodes<sup>1927</sup>, ce qui le conduit à affirmer par exemple que « le couple tutélaire dans la vie du bordel est formé par le ruffian et sa maîtresse »<sup>1928</sup>. Il fait d'un cliché structurant dans l'imaginaire de la pègre, et déployé dans des fictions poétiques, une réalité sociale, ce qui donne une vision réductrice de la société de l'époque. Mais surtout, il illustre ensuite cette relation souteneur-fille avec des poèmes et des chansons. Par exemple, il illustre son analyse de la vie du bordel et de la relation des souteneurs et des prostituées par le texte du *Tango de la Taquera*, composé au début du XX<sup>e</sup> siècle sur une musique du compositeur Rondano :

***Tango de la Taquera* (« Tango de l'insoumise<sup>1929</sup> »)**

<p>Abrame cancha, no sea salame* hágase a un lao que pasa la taquera*; no hay como yo pa defenderse sola y en amansar a un hombre soy la primera.</p>	<p>Faites de la place, ne soyez pas idiots Mettez-vous d'côté, c'est moi l'insoumise ; y'a personne pour se défendre seule comme moi et pour apprivoiser un gars je suis la meilleure.</p>
<p>¿No ve que ando con botas de gendarme, pañuelo a cuello, pilcha fabricuera, camisa di hombre abierta en la pechuga faca en la liga y jeta pependciera? [...]</p>	<p>Vous voyez que j'ai des bottes de gendarme, foulard au cou, vêtements d'usine, chemise d'homme ouverte sur la poitrine couteau à la jarretière et tronche bagarreuse ? [...]</p>
<p>Pa no gastar lo y mantenerlo lindo al fioca* me lo guardo en la fiambra, barro la pieza, le caliente el mate ¡en el amor no hay como la taquera! [...]</p>	<p>Pour ne pas le gâter et le garder propre le marlou je me le garde en boîte, je ballaie la pièce, je réchauffe son maté y'a pas plus experte en amour que l'insoumise ! [...]</p>
<p>Yo sufro por mi macho lo que venga: Me faja bien y lo quiero de veras. La biaba es la caricia del casfishio, y p' aguantar se hecho las taqueras.</p>	<p>J'endure tout pour mon gars : Il me frappe comme il faut et je l'aime vraiment. La claue est la caresse du souteneur, Et les insoumises sont faites pour l'endurer.</p>
<p>Pero naidas me toca lo que es mío: Si con él otra se hace la canchera le rompo bien el alma a castañazos</p>	<p>Mais personne ne touche ce qui est à moi : Si une autre fait la maligne avec lui Je lui brise le cœur à coups de poings</p>

---

*se practicaban entre hombres, ya que las mujeres del local estaban trabajando en sus cuartos.* » Matamoro : 1971 : 13.

<sup>1927</sup> Voir par exemple sa liste des clients des bordels de l'époque, dont certains sont des noms de musiciens comme Ernesto Poncio et d'autres des noms de personnages fictionnels comme Juan Cuello, Juan Moreira, et même Ecuménico López, personnage d'une pièce de théâtre de Samuel Eichelbaum, *Un guapo del 900*, datant de 1940. Nous retrouvons ici le mécanisme analysé dans le chapitre 4 qui consiste à prendre la littérature et la chanson comme sources historiques en fonction de leur thème. Matamoro : 1971 : 7-8.

<sup>1928</sup> « *La pareja tutelar en la vida prostibularia es la formada por el rufián y su pupila.* » Matamoro : 1971 : 8.

<sup>1929</sup> *La taquera*, terme *lunfardo*, signifie « la danseuse » et « l'inculpée », nous traduisons par « l'insoumise ».

y me la dejo tendida en la vereda.  
[...]<sup>1930</sup>

Et je la laisse étendue sur le trottoir.  
[...]

D'après Blas Matamoro, ce poème témoigne de l'inversion des rôles de genres masculins et féminins rendue possible par la permissivité des bas-fonds<sup>1931</sup>. Il en fait un document des relations sociales effectives dans ce qu'il appelle le « monde du tango »<sup>1932</sup>. Son interprétation converge tout à fait avec celle que fait G. Rodriguez du couplet *Bartolo* analysé ci-dessus. Mais elle est encore plus anachronique, puisqu'il fait d'un poème savant du XX<sup>e</sup> siècle une trace d'énonciations marginales de 1880. Ce poème produit une inversion des valeurs et des motifs habituels dans le système de représentation des bas-fonds. C'est une chanson « réaliste »<sup>1933</sup>, en argot, dont le « je »-énonciateur est une femme dominante qui prend la parole et le pouvoir et s'approprie les codes masculins qui régissent la poésie de la pègre, pour finalement se révéler soumise à son « gars ». Le poème prend alors une tournure burlesque et cynique. Il se réapproprie un modèle courant dans la chanson de café-concert, de théâtre et de cabaret, où la chanteuse interprète un rôle, ici celui de la gigolette ambivalente, rebelle mais soumise à son homme.

Sofia Cecconi reprend l'analyse de Matamoro et cite à son tour ce tango dans son article de 2007. Pour elle aussi, ce texte illustre l'inversion des rapports traditionnels de genre qui caractérisait la relation entre les prostituées et leurs souteneurs dans le monde marginal<sup>1934</sup>. Pour elle aussi, ce tango donne une vision « interne » de la prostitution et des relations entre hommes et femmes dans les bas-fonds. Quant à nous, à partir de la démonstration effectuée dans les chapitres précédents, il nous paraît voir bien plus clairement en quoi ce poème est une vision interne à l'imaginaire des bas-fonds, et composé ici selon les canons de la culture lettrée, dans une version sophistiquée de la « poésie de la pègre » et de ses applications dans la chanson-tango savante des années 1910. Ricardo Horvath cite à son tour un extrait des paroles de ce tango en exemple du « langage autonome » du monde marginal. Lui aussi considère, de façon totalement anachronique, que ces paroles auraient été

---

<sup>1930</sup> Citée intégralement dans Matamoro : 1971 : 10. Et dans Cecconi : 2007 : 8.

<sup>1931</sup> Matamoro : 1971 : 10.

<sup>1932</sup> Matamoro : 1971 : 8.

<sup>1933</sup> La ressemblance avec le style de la chanson réaliste française de la même époque n'est pas dûe au hasard. Une comparaison de ce point de vue mériterait d'être effectuée.

<sup>1934</sup> Cecconi : 2007 : 8.

chantées dans l'antichambre des bordels<sup>1935</sup>. Il constitue son propre corpus de tangos canailles, et prélève ses exemples des « premiers tangos » « anonymes » parmi des époques différentes, allant jusqu'en 1923, et des types de textes différents, chansons postérieures ou poèmes publiés dans des brochures. Leur seul dénominateur commun est qu'ils sont « canailles » : ils appliquent chacun à leur manière la poétique des bas-fonds. N'importe quel texte thématissant la prostitution dans un registre « allègre » et provocateur a vocation à devenir un tango des bas-fonds.

Chacun à leur manière, ces auteurs constituent un corpus anachronique et hybride. À partir d'énoncés qui thématissent la prostitution, qu'ils décontextualisent, ils reconstituent une parole des bas-fonds imaginaire. Le même procédé anachronique est appliqué par Horacio Salas. Pour illustrer ce qu'il appelle le tango « gaillard » improvisé dans les académies et les lupanars et dont les paroles décrivent le monde de la prostitution, il cite des paroles, qui ne sont autres qu'un poème du célèbre poète et parolier Enrique Cadícamo (1900-1999), *El farol colorado* (« La lanterne rouge »), publié en 1945. Dans ce poème savant, écrit, Cadícamo se réapproprie la poétique des bas-fonds en saturant son poème d'énoncés stéréotypés, renvoyant avec nostalgie à l'imaginaire fin-de-siècle. Le poème fait référence au personnage de la *taquera* (vers 3), s'inscrivant dans une tradition de représentation :

Se llamaba ese puerto el Farol Colorado.  
Y en su atmósfera insana, en su lodo y su intriga,  
floreció "la taquera de la lata en la liga",  
de camisa de seda y de seno tatuado.

Ce port s'appelait La Lanterne Rouge.  
Dans son atmosphère démente, l'intrigue et la boue,  
s'épanouit "la frangine au flouze dans la jarretière"  
chemise de soie et sein tatoué.

Al entrar, se dejaba, como en un guardarropa,  
los taleros, revólveres y los cabos de plata.  
La encargada era una criolla guapa, ancha y mulata  
que estibaba las grasas en la proa y la popa.

En entrant, on laissait, comme au vestiaire,  
sa cravache, ses revolvers, ses surins en argent.  
La préposée était une belle et généreuse mulâtresse  
qui arrimait sa graisse à l'arrière et à l'avant.

La pianola picaba los rollos de los tangos.  
El cine picaresco iba horneando el ambiente.  
Y del patio llegaba una copla indecente  
en la voz de un cantor de malevo arremango.

Le piano mécanique jouait un tango.  
Un film picaresque chauffait l'atmosphère.  
Et du patio montait une chanson indécente  
dans la voix d'un chanteur mal accoutré.

Cuando de alguna pieza se oía la jarana  
de la hetaira que a veces no se mostraba activa,  
una frase en polaco, de la regente, iba  
como un chirlo en las nalgas de la más haragana.

Quand dans une piaule on entendait  
le rire d'une hétéaire trop fainéante  
une phrase en polonais de la maquerelle cinglait  
comme une claque sur le cul de la feignante.

El pecado, la riña, el vicio, la bebida,  
el rencor y la sombra, el abuso y el celo,  
eran las flores malas que producía el suelo

Péché, vice, boissons, bagarres  
ombres et rancoeurs, abus et trahisons,  
étaient les mauvaises herbes qui poussaient

<sup>1935</sup> R. Horvath dans Barros p. 4-5. Héctor Barros, dans l'article qui suit l'introduction de Ricardo Horvath, procède exactement de la même manière à partir des « poèmes » de Lehmann-Nitsche, expressions d'un mode de vie marginal.



de esa isla del diablo y de la mala vida.

dans cette île du diable et de perdition<sup>1936</sup>.

Pour H. Salas, ce poème « décrit » les maisons closes, c'est une trace du tango canaille de la première période. C'est oublier, entre autres, que la poétique des bas-fonds a été développée dans la poésie et dans la chanson avant d'être reprise dans la chanson-tango en 1900. Ce poème « archive »<sup>1937</sup> et célèbre un imaginaire, et non une réalité des maisons closes. La mention du cinéma (vers 10) suspend la scène dans un temps figé, où orgues de barbarie, « mulâtresses » et cinéma auraient été contemporains. Horacio Salas adopte une stratégie exemplaire : le chercheur signale un « répertoire gaillard », un tango chanté où prostituées et gouapes diraient la prostitution et la « mauvaise vie ». Il accède ainsi à un discours « interne », originel et authentique des hommes et femmes des bas-fonds. Mais en l'absence de traces, il leur substitue une « fausse » archive, détourne un poème écrit au milieu du XX<sup>e</sup> siècle qui prend la « mauvaise vie » pour objet. Ce poème mentionne le « couplet indécent » d'un chanteur habillé en voyou (*de malevo arremango*, 3<sup>e</sup> strophe) : la preuve est faite, au sein d'une vertigineuse circularité des textes.

#### ▪ Un « folklore érotique » : détournements de « fonds » poétique

Mais le « répertoire » de tangos canailles le plus cité et commenté depuis les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle est tiré du recueil de « folklore érotique » de Robert Lehmann-Nitsche<sup>1938</sup>. Ce corpus est, depuis, invariablement « récupéré » par la critique comme un corpus de tangos canailles, « archive » consacrée car elle résoud le problème de l'absence de traces du premier « tango de lupanar ».

C'est ainsi que José Gobello, dans le prologue de son anthologie *Letras de tango* (1997), reprend la théorie des « petits couplets obscènes chantés dans les lupanars sur de la musique tango », et délivre un corpus de tangos canailles. Il mentionne le fragment cité par les Bates, et ajoute que, « si [ceux-ci] avaient connu le livre de Lehmann-Nitsche, ils auraient eu un témoignage plus abondant ». À l'exception de deux poèmes *lunfardos* publiés dans des brochures (nous y reviendrons), l'intégralité de son corpus de petits couplets (*letrillas*) improvisés dans les lupanars est tiré du recueil de Lehmann-Nitsche. Dans la variété des

---

<sup>1936</sup> Enrique Cadícamo, « *El farol colorado* », tiré du recueil *Viento que lleva y trae* (1945), cité et traduit par Annie Morvan dans Salas : 1989 : 104-105.

<sup>1937</sup> Ici « archive » au sens où l'a définie par exemple Jacques Derrida dans « Mal d'archive ». Derrida : 1996.

<sup>1938</sup> Rassemblé autour de 1900, publié pour la première fois à Berlin en 1923 et traduit en espagnol seulement en 1981. Voir la présentation au chapitre 4.

poèmes collectés par ce dernier, Gobello a sélectionné ceux où le proxénétisme et la prostitution sont thématés, où le « je »-énonciateur est un marlou ou une fille de joie, et où le langage est familier et argotique<sup>1939</sup>, comme ceux que nous avons cités au chapitre 4, et dont les énoncés sont, pour certains, violents et grossiers<sup>1940</sup>. Il assure que ces paroles recueillies par Lehmann-Nitsche ont été composées « dans leur vrai contexte », c'est-à-dire le bordel. La logique est simple : ces énoncés « prostitutionnels » sont nécessairement des tangos canailles, et vice versa. Dans son corpus de tangos canailles improvisés dans les lupanars, Gabriela Rodriguez inclut elle aussi les textes de Lehmann-Nitsche et défend que le caractère « obscène » de ces textes est l'indice de leur énonciation dans le bordel, ce qui permet de les considérer comme des paroles de tango<sup>1941</sup>.

Pourtant, loin d'être une anthologie de tango, rappelons que ce recueil de Lehmann-Nitsche est un répertoire de « folklore érotique et scatologique du *Río de la Plata* ». À aucun moment il ne classe les textes qu'il transcrit ou reproduit comme des « tangos »<sup>1942</sup>. La variété des textes rassemblés va de la « littérature érotique » aux « devinettes » grivoises et scatologiques, et des petits couplets polis « qui circulent entre adultes » aux textes publiés dans des brochures (*folletos*). Il inclut même des couplets que les danseurs s'adressent dans certaines danses des bals folkloriques (*relaciones*). Selon les méthodes de l'époque, il fait un classement par thème et non par types de pratiques poétiques, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Il consacre ainsi une section aux *poesias lupanarias* autrement dit aux poèmes qui thématent le bordel. Il ne précise pas dans quel cadre précis ces poésies sont énoncées, mais ne dit jamais qu'elles sont chantées dans les bordels. Il précise même que certains poèmes font partie des « poésies relatives au bordel et au ruffian (*poesias relativas al burdel y al rufian*) ce qui semble indiquer que le bordel n'en est que le thème. On trouve dans ce recueil plusieurs textes en *Yo soy* faisant un usage abondant du *lunfardo* et dont les énonciateurs sont des marlous (*canfinfleros*) ou des prostituées (*minas*), répartis dans les différentes sections du recueil.

---

<sup>1939</sup> Voir Gobello : 1997 : 2-3.

<sup>1940</sup> Voir chapitre 4, par exemple : « *Canfinfle, ¡ dejá esa mina ! / ¿ Y por qué la voy a dejar ? / Si ella me calza y me viste / Y me da para morfar* ». Mais nous avons vu qu'on pouvait imaginer des modes d'énonciation distancés, comiques, rendant ces énoncés burlesques et caricaturaux.

<sup>1941</sup> Voir Rodriguez : 2011 : 7 et 28.

<sup>1942</sup> À la suite de ce travail de collectage, il fait enregistrer entre 1905 et 1909 178 chansons populaires sur cylindre, dont 123 sur des musiques *criollas* ; 42 sont des chansons « érotiques », dont seulement 4 sont chantées sur des « tangos ». D'après Lamas & Binda : 1998 : 81. Cela montre que le lien entre la poésie de la pègre et le tango est bien plus lâche que ce que laissent croire les récits.

Cela montre, comme nous l'avons vu précédemment, que la poétique des bas-fonds est largement popularisée dans la région en 1900 et constitue un fonds poétique courant et d'emploi facile. Il n'est dès lors pas surprenant, comme nous le verrons bientôt, que les paroliers du tango aient repris ces modèles après 1900. À l'inverse, faire de ces textes « relatifs au bordel » des tangos improvisés dans les bas-fonds constitue un détournement de fonds poétique. C'est en vertu d'une analogie purement textuelle déterminée par une représentation figée des « marges » que la critique a rempli ses corpus de tangos canailles avec les énoncés de Lehmann-Nitsche.

L'exemple emblématique de ces opérations de détournement est donné par la *décima* *La Vida del farrista* (« La vie du noceur ») classée par Lehmann-Nitsche parmi les *poesías lupanarias*. Dans ce poème, typique de la « poésie de la pègre », un « musicien joue un tango » sur lequel dansent des pupilles et des voyous<sup>1943</sup>. La note de Lehmann-Nitsche, où il explique que clients et pupilles dansaient des tangos, des valse et des scottish dans la salle de réception des bordels, combinée à l'occurrence du mot « tango » dans le poème, ont suffi à la critique pour classer définitivement ce poème parmi les tangos des lupanars. Le fait que le tango soit thématiqué dans le poème ne permet pourtant pas de déduire qu'il s'agit de poèmes *tangueros* chantés dans les bas-fonds. La critique « lit » le texte : écrit au présent, il semble décrire une réalité du bordel comme vécue par l'énonciateur et formulée en temps réel. Cette poésie fictionnelle raconte une « scène » topique. C'est un cliché des bas-fonds.

L'autre – et dernier – exemple caractéristique de ces « détournements » est donné par Horacio Salas. Dans son corpus de tangos canailles, il cite « quatre vers d'un des tout premiers tangos », où, d'après lui, « une prostituée d'une maison close s'écriait » :

Estése quieto	Restez tranquille
sosíquesé	calmez-vous.
No sea cargoso, caramba,	Ne soyez pas pénible, zut,
cómo es usted...	voyez comme vous êtes... <sup>1944</sup>

Selon toute vraisemblance, l'énonciateur du poème est un personnage féminin, qui s'adresse sur le mode injonctif à un interlocuteur indéfini, mais dont on peut deviner à partir de l'énoncé qu'il s'agit d'un client de maison close, un peu trop insistant. Horacio Salas ne donne pas davantage d'informations sur cette configuration particulière, ni de sources

<sup>1943</sup> Cité dans Lehmann-Nitsche : 1981 : 221. Cité et commenté au chapitre 4.

<sup>1944</sup> Cité et traduit dans Salas : 2004 : 78.

précises<sup>1945</sup>. Mais il présente la chanson comme la trace directe d'une énonciation de prostituée, qui « s'écriait », désignant l'énoncé comme une énonciation impulsive. Autrement dit, le couplet serait un acte énonciatif immédiat, sincère, engageant la chanteuse, et non une configuration fictionnelle, c'est-à-dire une parole médiatisée par un dispositif poétique où le(a) chanteur(se) réel(le) ne coïncide pas nécessairement avec le personnage-locuteur<sup>1946</sup>. Ces bribes de textes seraient des reliquats de paroles énoncées dans les maisons closes, car la chanson serait une parole brute, « parole vive » – dont le cri constituerait l'accomplissement ultime, un geste spontané où le chanteur et le « je » chanté ne feraient qu'un, et l'énoncé coïnciderait nécessairement avec l'acte énonciatif. Ainsi cette bricbe de chanson qui donne voix à une prostituée provient obligatoirement des bordels et c'est inévitablement le sentiment d'une prostituée qui s'énonce dans ce « cri ». L'énoncé prend valeur d'exclamation – un cri exprimant une émotion vive – porteuse des indices de son énonciation. Et automatiquement, le corpus devient « témoignage ». Pourtant, le même énoncé pourrait être interprété comme une blague, un couplet où serait imité le ton aigri ou les coquetteries des *chinas* avec humour, couplet parodique ou l'énonciateur contreferait la voix féminine par exemple.

#### ▪ La preuve par le titre

Il en va de même des fameux titres « salaces » des premières partitions de tango, preuve que les premiers tangos auraient été chantés dans les bas-fonds<sup>1947</sup>. L'argument se détruit lui-même, puisqu'il s'agit justement de partitions, donc de tangos écrits et publiés pour un public de consommateurs. Pour Horacio Salas par exemple,

Les titres des premiers tangos montrent clairement qu'on les chantait dans les maisons closes. Les exemples, parfois piquants, parfois pornographiques, font allusion aux organes génitaux, au physique des prostituées d'un bordel précis, ou à l'acte sexuel<sup>1948</sup>.

---

<sup>1945</sup> Il nomme simplement Juan Piaggio. La source de ce texte semble être Juan A. Piaggio, *Tipos y Costumbres bonaerenses*, Buenos Aires, 1889, cité par Soler Cañas dans *Orígenes de la Literatura Lunfarda*, Buenos Aires 1965.

<sup>1946</sup> Ce que Paul Zumthor identifie comme un « acte symbolique », ou encore « marqué », « figural », « non exclusivement pragmatique ». Il propose de distinguer le « document » (discours non marqué », manifestation discursive de base) du « monument » (discours marqué, « texte », « structuration seconde, intentionnelle » résultant d'un travail des éléments de base et qui en fait une manifestation poétique). Nous ne souscrivons toutefois pas à l'ensemble des déductions générales qu'en tire Zumthor. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Collection « Poétique », Paris, 1983.

<sup>1947</sup> Par exemple Gabriela Rodriguez : 2011.

<sup>1948</sup> Salas : (1989) 2004 : 70.

Les titres pittoresques, comiques, ou contenant des « effets de réel » – la mention d'un nom de prostituée ou un détail trivial « réaliste » – sont interprétés comme la preuve qu'ils ont été créés dans les bordels. Salas cite une liste d'exemples :

*La Clavada* (La Bagatelle), *La Franela* (Le Flirt), *Sacame el molde* (Ote mon moule) (...) *Cachucha pelada* (Chatte pelée), *Concha Sucia* (Chate sale) qui prendra plus tard le titre plus chaste de *Cara sucia* (Sale gueule), *La Concha de la Lora* (La Figue de la Lora)<sup>1949</sup> que l'on prononçait *La C... de la L...* et qui obtint ses lettres de noblesse en étant éditée sous le nom de *La C...ara de la L...una* (la F...ace de la L...une), titre dont les points de suspension rappelaient sans équivoque possible le titre original<sup>1950</sup>.

Pour lui ces titres « se réfèrent à la vie dans les maisons closes »<sup>1951</sup>. À l'inverse, nous les considérons comme la preuve que les allusions graveleuses et l'imaginaire de la prostitution sont généralisés et standardisés auprès du public. Ce genre de titres se trouve également dans le répertoire des chansons grivoises du théâtre populaire, ce qui corrobore notre postulat de départ. Mieux, Blas Matamoro lui-même, pilier, comme nous l'avons dit, de la théorie du tango né dans les lupanars et de la fiction des « origines », reproduit dans son exposé sur les « Origines musicales » du tango (1976) la quatrième de couverture d'une partition de tango datant de 1900, « quand le tango a atteint un niveau d'acceptation notoire ». Une liste des autres titres en vente chez la maison d'édition y est donnée, sous l'intitulé en grosses lettres « Les meilleurs tangos *criollos* pour piano ». Il s'agit donc de tangos « légitimes ». On trouve dans cette liste certains des titres cités par Salas, comme *Che sacamele el molde* (auquel a été ajoutée l'interjection familière *che* caractéristique du parler *rioplatense* et qui donne une touche *criolla* au titre) ou *Celia* (qu'on peut considérer comme une contraction de *Celina*), insérés parmi des titres de compositeurs reconnus comme A. Bevilacqua, A. Rosendo (Rosendo Mendisábal), E. Saborido, J. Roncallo ou A. Villoldo<sup>1952</sup>. Ces « titres égrillards », « typiques de l'époque »<sup>1953</sup> apparaissent dans des partitions de la culture légitime et majoritaire (*criolla*) dont la transmission est loin d'être « marginale » ou « circonscrite », glissés parmi des titres comme *Recuerdos del Paraguay* (« Souvenirs [de la guerre] du Paraguay »), *Recuerdos de la Pampa* (« Souvenirs de la Pampa »), *En el Apolo* (« Au théâtre

---

<sup>1949</sup> Il précise que *la Lora* est un nom typique donné aux prostituées étrangères. Le titre ne fait donc pas référence à une prostituée « d'un bordel précis » mais à une prostituée type.

<sup>1950</sup> Salas : 1989/2004 : 70.

<sup>1951</sup> *Ibid.*

<sup>1952</sup> Matamoro : 1976 : 80.

<sup>1953</sup> *Ibid.*

de l'Apolo »), ou *La Morocha*<sup>1954</sup>. Reformulons la proposition initiale de Salas : les titres des premiers tangos écrits et conservés, par leur variété, montrent clairement qu'on les chantait dans des espaces de convivialité étendus et socialement diversifiés, et certains titres révèlent le goût du « grand public » (les « consommateurs » de partitions, c'est-à-dire les classes moyennes et supérieures) pour les allusions grivoises et les jeux de mots polissons.

Il y a bien d'autres exemples de ces dispositifs de création d'un répertoire de tango des bas-fonds par la critique en combinant des récits et des textes. Enrique Horacio Puccia, dans *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo*, reconstitue lui aussi ce Buenos Aires canaille, où les voyous et les filles forment par quartiers des clans rivaux qui se provoquent et se défient à coups de couteau, de *cortes* et de vers. Il cite des exemples de ces couplets provocateurs, en argot, qui sont en partie les mêmes que ceux cités par les Bates, Blas Matamoro et Horacio Salas. Par exemple il cite *Señor Comisario* – que les Bates font figurer comme une milonga – et commente : « On mettait beaucoup de sel... et de piment dans les paroles des tangos et les chanson qu'on entonnait dans des lieux si suggestifs ». Il cite à la suite le quatrain *Por "salir" con una china*<sup>1955</sup>. Il cite également toute une série de couplets que les *guapos* et *compadritos* de groupes rivaux se seraient adressés lors de joutes dans les rues des quartiers populaires et des faubourgs. Il déduit de chaque quatrain la provenance et le style de la « bande » qui a chanté le « couplet de défi »<sup>1956</sup>. Parmi ces couplets, on trouve des quatrains extraits de chansons de théâtre et des variantes de ces quatrains, comme *Yo soy del barrio del Alto / donde llueve y no gotea, / a mí no me asustan sombras / ni bultos que se menean*, variante du quatrain chanté par un personnage de *compadre* dans la pièce *El estado de un país o la nueva vía* jouée au théâtre Goldoni en 1890, et dont les paroles sont du poète Eduardo Rico<sup>1957</sup>. Ou un quatrain extrait du poème *Soy el mozo canfinflero* de J. Lopez Franco, ou encore un extrait du « fragment » cité par les Bates, *Mirá la china...* En somme, le « fonds » poétique que constituent les chansons canailles du théâtre, de la poésie et de la chanson populaire, traité comme un ensemble de « textes », est « récupéré » pour en faire une tradition des voyous de 1880. En fait, le vaste ensemble de quatrains cité par Puccia, tous des variantes les uns des autres, montre que les chansons de théâtre et la poésie des recueils, des brochures et des petits

---

<sup>1954</sup> *Ibid.* Titres dont on n'oserait pas dire qu'ils sont « le reflet de l'ambiance qui leur donnait vie » et qu'ils auraient donc été composés dans la salle du théâtre Apolo ou dans un champs de maïs.

<sup>1955</sup> Puccia : 1997 : 27.

<sup>1956</sup> Voir les vers cités et les commentaires de l'auteur dans Puccia : 1997 : 59-66.

<sup>1957</sup> Voir la chanson extraite de la pièce de théâtre citée p. 370.

formats ont pu être réappropriées par la population de Buenos Aires. Elles ont pu servir de modèles pour composer des variantes dans le cadre de joutes verbales, de *payadas* ou de sessions de chant dans les cafés, dans les rues, ou pour en écrire et publier de nouvelles. Cela corrobore notre approche du « folklore érotique » de Lehmann-Nitsche : une tradition populaire de couplets écrits, chantés ou déclamés par la population, dont certains appliquent les modèles de la poétique des bas-fonds, dans ses tendances grivoises, « de la pègre » ou *lunfardesca*<sup>1958</sup>. Il s'agit d'une pratique populaire urbaine qui entremêle culture savante et culture populaire<sup>1959</sup>.

### c. Tangos métacanailles

Avec la chanson « métacanaille », nous abordons une autre stratégie adoptée par la critique pour « remplir » le corpus canaille. Il s'agit de textes que les spécialistes identifient cette fois clairement comme des poèmes écrits, composés par des lettrés, et qu'ils associent à ce qu'ils considèrent comme la « seconde phase » du tango, celle de son appropriation par les élites, de son « aristocratisation » et de sa propagation dans la société – domestication et consécration vont, on l'a vu, de pair dans ce système de représentation, mais que, paradoxalement, ils continuent de considérer comme des « paroles vraies », issues des bas-fonds, traces de la « première période » du tango improvisé et obscène, et par lesquelles on retrouve la voix des marginaux. La chanson que nous appelons métacanaille – que la critique appelle les tangos « lettrés » – ne serait que la fixation – le passage à l'écrit – de la parole déviante – orale – des voyous et des prostituées. Les poètes du fado et du tango seraient des « passeurs », scribes ou « porte-parole ». Mais en les réduisant à des traces des bas-fonds, la critique occulte leur statut de fictions poétiques et les dispositifs complexes, parfois différés, de la création poétique et chansonnière.

Pour nous, cet ensemble métacanaille correspond aux premières pratiques de tango chanté. Il vient confirmer notre hypothèse selon laquelle la chanson tango est d'emblée une pratique diversifiée et complexe, combinant des pratiques d'écriture et d'oralité. Il s'agit de chansons écrites par des poètes et des paroliers pour le grand public. Voyous, prostituées, détenus et vagabonds en sont les personnages. Elles sont en fait la meilleure preuve de

---

<sup>1958</sup> C'est ce que nous avons exploré dans le chapitre 4.

<sup>1959</sup> Sur la relation à dépasser entre savant et populaire, voir Buch : 2013 : 43.

l'hypothèse que nous défendons : le monde des bas-fonds est un monde fictionnel dont la poésie et la chanson urbaine mettent en œuvre les motifs et les figures.

▪ **Du « bordel au parnasse »<sup>1960</sup> ? Poèmes sur le bordel**

José Gobello dans sa sélection<sup>1961</sup>, dont nous avons déjà commenté les textes attribués aux *compadritos* des bas-fonds de 1880, présente pêle-mêle des petits couplets canailles des lupanars et des chansons métacanailles de la « seconde période » dans une ambivalence caractéristique du procédé décrit ici.

Gobello distingue les petits couplets obscènes et insolents improvisés dans l'ivresse et la luxure des lupanars sur des rythmes de tango, et qu'il considère, comme nous l'avons vu, comme un proto-tango ou encore un tango « préhistorique », des premiers tangos chantés qui, d'après lui, leur succèdent dans une seconde étape. Il estime qu'il y a eu une « transmigration » des pratiques du lupanar au spectacle de *varieté*<sup>1962</sup>, rendue possible par le « raffinement » des paroles. Ce transfert des marges au centre coïncide selon lui avec un passage de l'improvisation à la fixation, de l'oralité à l'écriture, et de chanteurs amateurs à des chanteurs professionnels. Il différencie ainsi les *letrillas* des bas-fonds et les *letras* du centre. Il y aurait donc eu une évolution du tango, menant à l'élaboration d'un nouveau répertoire écrit, produit par les lettrés et des poètes « semi-lettrés », publié dans des *folletos* et des partitions, et interprété par des chanteurs professionnels sur la scène des théâtres populaires, cabarets et cafés-concerts du centre-ville. Maintenant une certaine ambiguïté dans le texte introductif de son anthologie, Gobello présente ces textes comme des versions décentes, « expurgées », « pour tous » de chansons de lupanar et les classe dans la catégorie des *letras lupanarias* (paroles de lupanars). Ces tangos « ne sont que des versions *ad usum Delphini* de choses comme [celles] chantées dans les lupanars », « animées du même esprit » que les tangos des bas-fonds<sup>1963</sup>. La forme a beau avoir été embellie par les poètes, ces tangos chantés sont « du lupanar dans leur fond » (*lupanarias en su fondo*)<sup>1964</sup>. Ainsi, il reconduit le

---

<sup>1960</sup> Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage de José Gobello sur la poésie en argot (*poesia lunfarda*). José Gobello (comp.), *Poesia lunfarda, Del burdel al parnaso*, Antologia, Buenos Aires, Corregidor, 2010.

<sup>1961</sup> Gobello : 1997.

<sup>1962</sup> Sur la dramaturgie de la *varieté*, voir page 201.

<sup>1963</sup> Gobello : 1997 : 1-2.

<sup>1964</sup> Gobello : 1997 : 3.



récit du « passage » des bas-fonds à la culture lettrée, et en fait un simple « glissement », un « prolongement » – il assure que la *letra lupanaria* se « prolonge » dans les paroles du tango de *varieté* – ce qui ne modifierait rien de son statut. Si les choses s'étaient passées comme cela, il s'agirait pourtant d'une rupture essentielle qui modifierait l'approche de ces deux « moments » de la chanson, des improvisations de marginaux à l'écriture des marges par des poètes du centre. Mais nous savons à présent que le premier épisode est une fiction qui accompagne la formation du second. Autre indice de cette ambiguïté chez Gobello : il exclut Ángel Villoldo, que la critique appelle pourtant communément le « père du tango », de l'histoire de la chanson tango sous prétexte que « Villoldo était le porte-parole des *compadritos*, non de tous les *porteños* »<sup>1965</sup>. Nous retrouvons le principe de la médiation formulé par Alberto Pimentel (1904) au sujet du fado, comme nous le verrons : le chanteur public, le parolier lettré, le poète qui publie « hors du livre », font entendre la voix du peuple, ici, la voix des voyous et des filles. Ce que nous retrouvons de Pimentel à Gobello c'est l'idée que ces auteurs portent la parole des exclus. Chez Gobello la chanson des marginaux s'écrit *in absentia*. Gobello diverge cependant de Pimentel sur deux points importants : premièrement, pour Gobello le *compadrito* est un personnage marginal qui ne représente pas l'identité portègne, alors que pour Pimentel le *fadista* est un représentant possible de l'identité lisboète. Gobello réserve cette identification possible au type du « nouveau Portègne », enfant d'immigrés, chanté par Pascual Contursi et Carlos Gardel à partir de 1917<sup>1966</sup>. Deuxièmement, et probablement en lien avec ce premier point, Gobello relègue la chanson « canaille », petits couplets obscènes et paroles « semi-lettrées » inclus, à la « préhistoire » du tango. La chanson du marginal doit rester marginale. Tandis que Pimentel insiste pour faire du fado marginal le « fonds » de la tradition du fado et que son ouvrage est un exercice de réhabilitation du fado canaille, Gobello repousse le tango canaille aux confins de l'histoire du genre.

L'ambivalence de Gobello lui donne finalement raison : il n'y a en effet pas rupture mais « glissement » des bas-fonds au centre, des *compadritos* aux poètes, dans le sens où nous considérons les chansons improvisées des bas-fonds comme une fiction et la chanson savante *sur* les bas-fonds comme une poétique, tributaire de cette fiction. Dans les deux cas, comme nous l'avons montré jusqu'ici, il s'agit de poétiques canailles. Ces poétiques canailles « transmigrent », certes, mais du poème, du théâtre et de la chanson grivoise, à la chanson-

---

<sup>1965</sup> « Villoldo era el vocero de los *compadritos*, no de todos los *porteños*. » Gobello : 1997 : 4.

<sup>1966</sup> Voir Gobello : 1997 : 3.

tango. Il faut dès lors rectifier le schéma habituel : non « le tango, "du bordel au parnasse" », selon la formule commune à Hector Barros et à José Gobello, mais « la poésie du bordel, du parnasse au tango », de la plume à la voix.

Parmi ces paroles « semi-lettrées » des *folletos* et de la scène, José Gobello inventorie Un poème de Juan de la Calle, *El Canfinflero*, édité en 1906<sup>1967</sup>, dont on ne sait pas s'il s'agit d'un texte de chanson ou d'un poème *lunfardo*, car il ne semble pas qu'une quelconque musique l'ait accompagné, du moins Gobello ne la mentionne pas. Il cite deux strophes de ce poème : ce sont des strophes « canailles », en argot, composées d'un jeu de questions-réponses entre deux souteneurs<sup>1968</sup>. Bel exemple de poème métacanaille : un dialogue de voyous mis en forme dans un poème. C'est typiquement ce genre de poèmes en forme de joute, de dialogues fictifs, que Gobello considère comme des paroles de voyou recueillies par le poète.

L'ambivalence de Gobello a donné lieu à des « contre-lectures » de ces poèmes écrits, qu'il continue d'appeler *letrillas lupanarias*, tout en suggérant que le *lupanario* est affaire de style plutôt que de contexte. C'est ainsi que bien souvent, des poèmes publiés en 1900 continuent à être considérées par la critique comme des chansons des bas-fonds. Par exemple, dans le monumental *Cancionero Rioplatense* (1989), où Clara Rey de Guido et Walter Guido ont compilé de nombreux poèmes de brochures (*folletos*), chansons populaires et chansons de théâtre argentines et uruguayennes datant de 1880 à 1925<sup>1969</sup>, le poème *Un Cafiza Retaquiando* de Juan de la Calle paru dans le *folleto El canfinflero, Las paicas y El malevo (Le Marlou, les Filles et le Bandit)* en 1906 est bien placé dans la section *folletos* – et non la section « tangos » – et accompagné d'aucune indication musicale, montrant qu'il s'agit d'un poème destiné à être lu et non de paroles de chanson. Les auteurs indiquent en note que ce texte a été signalé par José Gobello en tant que « poésie rufianesque » (*poesía rufianesca*), ce que nous avons appelé la « poésie de la pègre ». Néanmoins, ils ajoutent :

D'après Gobello, il s'agirait des paroles primitives du tango, qui, comme on le sait, n'avait pas de paroles au début. Ces *décimas* illustrent l'ambiance, les personnages, la danse et le langage

---

<sup>1967</sup> *Ibid.*

<sup>1968</sup> *Ibid.*

<sup>1969</sup> Guido : 1989.

du tango primitif et ses circonstances<sup>1970</sup>.

Ainsi, un poème publié en 1907 devient un témoignage des premières paroles de tango et une trace du milieu des bas-fonds de 1880. Le poème est écrit au discours direct et fait dialoguer un marlou et sa bande. Il y est question de tango et de fête, de valeurs faubouriennes. Les locuteurs fictifs parlent dans un langage familier et en argot. Le poète imite le langage du voyou type dans un style réaliste. De nombreux effets de réel sont éparpillés dans le poème. Cette fiction poétique est interprétée littéralement comme un témoignage directement issu des faubourgs. José Gobello l'avait mentionné dans un autre texte, « Les origines des paroles du tango », où il faisait référence à ce poème en tant qu'« image de cette littérature canaille » des bas-fonds<sup>1971</sup>. Mais il ajoutait que cette poétique *rufianesca* était « passée » dans le tango<sup>1972</sup>. Voici le poème signé Juan de la Calle :

---

<sup>1970</sup> « Según Gobello, sería la primitiva letra de los tangos, los que como sabemos en su principio no la tenían. Estas décimas ilustran el ambiente, los personajes, el baile y el lenguaje del tango primitivo y sus circunstancias. » Guido : 1989 : 242.

<sup>1971</sup> Gobello : 1976 : 108.

<sup>1972</sup> Gobello : 1976 : 110.

UN CAFIZA\* RETAQUIANDO

« LE MARLOU TALONNANT »<sup>1974</sup>

1 — Soy *canfinflero afamao*  
*pal* tango y la *chifladura*  
 cuando *meto quebradura*  
 digo : — y me quedo *parao* ;  
 5 y para hacer un *boliao*  
 lo hago con *repiqueteo*  
 del taco *delgao* y feo,  
 que usamos los *cafizeros*  
 como dicen los *puebleros*  
 10 cuando nos ven de paseo.

— Somos *taitas* con franqueza  
 y en vestir quién nos iguala  
 ni con mil trajes de *chala*  
 que tiene el señor *Cabezas*,  
 15 pantalón a la francesa,  
 chamberguito doble esfera,  
 de la marca de *Maxera*  
 el *afamado* sombrerero,  
*caminantes de becerro*  
 20 de *Pitaluga* — ¡zoncera !

Y luego, — quién nos iguala  
 caminar con *quebradura*  
 corte fino y galanura  
 en busca de alguna *mala*,  
 25 para sacarle la *chala*  
 con audacia original,  
 porque no hay profesional  
 más *prosaico* o más *latero*  
 que el llamado *canfinflero*  
 30 ¡de historia tradicional !

Fumamos de las mejores  
 marcas de los cigarillos...  
 sin costarnos un comino  
 porque somos *pechadores*,  
 35 y en cuanto *caimos* lectores  
 a lo de alguna muy *dada*  
*farríamos* sin gastar nada  
 como *güenos* libertinos  
 sin mezquinarle al vino  
 40 ¡ni a los *cortes* y *quebradas* !...

De aquellas que no se *empardan*  
 ni con *diez* de la nación...  
 que el organito o el acordeón  
 sólo pa' nosotros guardan ;  
 (...) <sup>1973</sup>

— Je suis un *marlou* renommé  
 pour le tango et la *guinche*<sup>1975</sup>  
 quand je colle une *fracture*<sup>1976</sup>  
 je dis : — et j'reste en place ;  
 et pour placer un *coup de pied*  
 je m'y prends en tambourinant  
 du talon maigre et sale,  
 qu'on porte nous les *marlous*  
 comme disent les *péquenots*  
 quand ils nous voient nous balader.

— Nous sommes des vrais *crânes*  
 et pour les *nippes* personne ne nous bat,  
 même pas les mille tenues *friquées*  
 que possède monsieur *Caboche*,  
 pantalon à la française,  
 chapeau doublé<sup>1977</sup>,  
 de la marque *Maxera*  
 le fameux chapelier  
 godasses en cuir de veau  
 de chez *Pitaluga* — mouais<sup>1978</sup> !

Et puis — personne ne nous égale  
 pour marcher avec *style* / en *quebradas*  
 coupe (*corte*) fine et galanterie  
 toujours en quête d'une malle,  
 pour en tirer la *maille*  
 avec une audace inédite,  
 parc'qu'il n'y a pas de professionnel  
 plus "prosaïque" ou baratineur  
 que celui qu'on nomme le *marlou*  
 dans la plus grande tradition !

On fume des cigarettes  
 des meilleures marques...  
 sans que ça nous coûte un kopeck  
 parc'que nous sommes des *tapeurs*,  
 et dès qu'on tombe, chers lecteurs  
 chez une personne bien aisée  
 on fait la *bringue* sans rien dépenser  
 comme des bons libertins  
 sans *lésiner* sur le vin  
 ni sur les *cortes* et *quebradas* !...

De celles qui ne peuvent pas être égalées  
 même pas avec dix ronds...  
 que l'orgue et l'accordéon  
 réservent que pour nous ;  
 (...)

<sup>1973</sup> Guido : 1989 : 242-244.

Il s'agit en réalité, non de la retranscription de paroles de voyous, mais d'un poème *lunfardo* archétypal, qui met en jeu de façon exemplaire la poétique des bas-fonds. Il aurait sa place parmi les « poésies de la pègre » analysées dans le chapitre 4 – il reprend exactement les règles de composition des poèmes *lunfardos* analysés. Les règles de composition sont appliquées à la lettre : l'amorce en *Soy* annonce une présentation du « marlou » à la première personne. Les qualités du voyou sont revendiquées une à une (le crime, l'audace, la séduction, l'adresse à la danse et au combat, et la danse comme combat, l'élégance). L'argot est utilisé pour faire des jeux de mots et des sous-entendus. Les registres soutenu et familier sont mélangés, des formules sophistiquées s'associent à des effets d'oralité et des tournures familières. Le tango est thématiquement un des atouts du voyou (« renommé / pour le tango » au vers 1, et *el tanguito se respeta*, « le tango est respecté » dans la suite du poème que nous avons coupée) et plus généralement la danse avec *cortes* et *quebradas*, style des lieux de mauvaise vie dans l'imaginaire des bas-fonds. Le registre est gai et provocateur. La forme métrique est la *décima* octosyllabique, forme consacrée de la *payada* notamment. Le texte est saturé d'images et de références. Ce poème est donc un savant mélange de traditions diverses.

Un second type de textes « métacanailles » inclus par J. Gobello dans son anthologie sont des poèmes de lettrés, publiés eux aussi dans des brochures, mais qui ont pu être réappropriés oralement par des gens du peuple. Il donne en exemple le fameux poème de J. López Franco, *Los Canfinfleros o los amantes del día*, mentionné par Ernesto Quesada (1902) comme exemple d'une « littérature faubourienne » de *compadritos* composée en « argot des gens de mauvaise vie », et chantée « à tue-tête » dans les rues de la ville sur des airs de tango<sup>1979</sup>. Nous avons déjà évoqué la confusion qui consistait à faire de ce poème sur le

---

<sup>1974</sup> *Retaquiar*, en *lunfardo*, marquer le pas ou le rythme en frappant du talon, mais aussi, tourmenter, harceler, double sens qu'on retrouve dans le mot « talonner » en français. Le marlou est à la fois agile du talon, et insistant.

<sup>1975</sup> Nous avons traduit, quand cela était possible, les mots d'argot argentin par des mots d'argot français utilisés notamment dans les chansons réalistes fin-de-siècle. Ici : *guinche* : bal, fête. *Pante* : bourgeois, honnête homme ou dupe (ici l'homme du centre de la ville).

<sup>1976</sup> En langage populaire argentin, *quebradura* signifie « fracture », mais désigne aussi la figure type du tango, la *quebrada*.

<sup>1977</sup> *Chamberguito doble esfera* : petit *sombrero* à double sphère.

<sup>1978</sup> *Zoncera* (*lunfardo*) : sottise de *zonzo*. Le *zonzo* en *lunfardo* est un *pante*, un homme naïf, qu'on peut berner. Un *fada*. L'interjection signifie « pas mal » de façon ironique, pour marquer le dédain.

<sup>1979</sup> Quesada : (1902)1983 : 162. Voir la première analyse effectuée au chap. 4 pages 351-352.

*compadrito* un poème de *compadrito*, escamotant son statut de poème, qui plus est de poème écrit et publié par López Franco. Nous avons vu que cette confusion pouvait être imputée au fait que des domestiques l'entonnaient dans les rues. D'après les déclarations de Quesada, ce poème *lunfardo*, qui est un poème d'auteur, signé<sup>1980</sup>, remporte un certain succès auprès des classes populaires qui le chantent sur des airs de tango<sup>1981</sup>. L'on serait dans la configuration que Stéphane Hirschi appelle le « système des timbres »<sup>1982</sup> : des poèmes signés sont publiés sur les imprimés et brochures, ils bénéficient d'une reconnaissance « littéraire », mais peuvent être interprétés, au même titre que les poèmes anonymes ou les paroles de chanson, sur des airs existants. Dans la scène rapportée par Quesada, un poème est chanté sur une mélodie de tango. Il s'agit donc d'un poème mis en musique<sup>1983</sup>. Le poème est octosyllabique, qui est la versification la plus commune dans la chanson populaire argentine, il est donc possible de le « calquer » sur la plupart des mélodies populaires argentines binaires, tango inclus<sup>1984</sup>. Ce principe, répandu dans de nombreuses pratiques chantées, est connu en ethnomusicologie sous le nom de « versions », « parodies » ou encore « recyclage »<sup>1985</sup>. Des poèmes et paroles (au sens de texte à chanter) savantes sont ainsi « popularisées », comme le dit S. Hirschi<sup>1986</sup>.

D'après José Gobello, le dernier vers de ce poème imite une réplique de théâtre, procédé emprunté à la chanson de théâtre où à la fin de sa chanson, le personnage enchaîne directement par une réplique, ce qui serait le signe d'une influence mutuelle entre le théâtre et la poésie en argot<sup>1987</sup>.

Le court commentaire de Quesada en 1902 – évasif sur la distinction entre le poème sur les faubourgs et des faubourgs – a donné lieu à un nombre important d'interprétations. Certains auteurs ont déformé son propos et ont déduit de ce poème « faubourien » (*orillero*)

---

<sup>1980</sup> Sur l'importance de la signature en poésie et chansons populaires, se référer à l'analyse de Stéphane Hirschi, « Évolution des modes de fixation écrite », dans Hirschi : 2008 : 109.

<sup>1981</sup> Rappelons qu'en 1902 le tango fait partie des musiques les plus jouées dans les rues de la ville, comme nous l'avons vu au chapitre 2, mais que c'est aussi un stéréotype courant que d'identifier ce que chantent les gens du peuple comme du tango, comme vu au chapitre 3.

<sup>1982</sup> Hirschi : 2008 : 104.

<sup>1983</sup> Sur la différence entre une la production de chansons, associant texte et musique dans le processus de composition, et l'application interchangeable de poèmes sur des airs ou des timbres, voir Stéphane Hirschi, *Chanson*, op. cité. Voir notamment le chapitre « Distinction entre chanson et poésie mise en musique » p. 68.

<sup>1984</sup> En 1902 le tango est composé essentiellement en 2/4. Voir Novati : 1980. .

<sup>1985</sup> Sur cette question voir par exemple Christine Guillebaud, « Nimbuda ou la carrière d'un citron amer », 2010, *Gradhiva* n° 12, p. 56-79. Mis en ligne à l'adresse : <http://gradhiva.revues.org/1847> [consulté le 30 août 2014 pour la dernière fois] ; Hirschi : 2008 pour la France.

<sup>1986</sup> Hirschi : 2008 : 104-109.

<sup>1987</sup> Gobello : 1997 : 2.

qu'il s'agissait d'une chanson clandestine improvisée par les *compadritos* dans les bordels. Par exemple Horacio Salas, dans *Le tango*, quand il présente les « authentiques tangos » chantés dans les maisons closes, « petits couplets naïfs ou pornographiques », inclut ce texte dans le corpus de tangos des bas-fonds : « Luis Soler Canas exhuma lui aussi les paroles d'un tango de Lopez Franco intitulé *Los Canfinfleros* (Les Marlous) dans lequel, fier de lui, le personnage déclamait [poème] »<sup>1988</sup>. Le vocabulaire du secret et du dévoilement indique une parole cachée, à la fois perdue, enterrée puis et sauvée de l'oubli – quand il s'agit d'un poème écrit, déjà reproduit par Quesada. Le fait que le poème soit écrit à la première personne du singulier est sans doute aussi une source de confusion : l'énoncé donne la parole à un « marlou », les critiques en déduisent qu'il s'agirait d'une chanson de défi improvisée par un souteneur. Du point de vue des pratiques, si l'on s'en réfère à ce que dit Quesada, il s'agit, en fait, d'un poème appliqué sur du tango par des domestiques et des passants dans la rue, et non par des marginaux dans les lupanars, qui ne s'identifient donc pas, a priori, au personnage, ce qui nous inciterait plutôt à y voir une satire ironique du « marlou ».

▪ **Chansons scéniques : « de la rue à la scène »<sup>1989</sup> ? Ou scènes de rue.**

Le troisième type de textes métacanailles qu'incluent José Gobello et Horacio Salas dans leurs corpus de chansons des bas-fonds, étonnement, sont des chansons du théâtre musical. Ils en font, en quelque sorte, du réel mis en scène, et non de la mise en scène réaliste, avec ses dispositifs et configurations spécifiques. Comme nous l'avons vu, le spectacle de *varieté* met en scène le faubourg et ses personnages types, et les acteurs qui jouent des rôles de *compadritos* et de *chinas* chantent des chansons canailles sur scène. Nous avons mentionné la circularité importante entre « la rue » et « la scène » : les compositeurs et paroliers des chansons scéniques s'inspirent des pratiques et des goûts populaires pour créer leurs chansons aux paroles canailles et aux musiques composées sur le modèle des *milongas*, *tangos* et *habaneras* ; et les chansons des pièces à succès sont « popularisées » hors de la scène – allers-retours dont témoigne la série de strophes transcrites par Puccia mentionnées plus haut. Or certaines chansons scéniques sont elles aussi l'objet de lectures « textocentrées » qui en font

---

<sup>1988</sup> Salas : 1989 : 72, traduction d'Annie Morvan, poème cité p. 351-352.

<sup>1989</sup> Cette formule figée sert communément à caractériser l'institutionnalisation des pratiques dites populaires. On la trouve notamment dans de nombreuses études sur le hip-hop et sur la chanson réaliste. C'est aussi un des lieux communs de l'histoire du tango : ainsi pour Gabriela Rodriguez le tango est « sorti dans (-sic-) la rue pour intégrer le milieu théâtral » et les scènes de *conventillos* et de faubourgs du théâtre populaire retranscrivent l'ambiance de l'époque. Rodriguez : 2011 : 62.

des chansons des bas-fonds ou des traces des chansons des bas-fonds, ce qui permet d'enrichir un corpus autrement trop maigre, occultant le caractère fictionnel et scénique de la chanson. Horacio Salas cite par exemple la chanson dialoguée tirée de la zarzuela *El Estado de un país o la Nueva Vía* jouée en 1890 au théâtre Goldoni, dont les paroles sont d'Eduardo Rico et la musique d'Eduardo Garcia Lalanne<sup>1990</sup>. Nous avons vu précédemment que les trois acteurs jouant des rôles de *compadritos* chantaient tour à tour des couplets de défi et de vantardise en *Yo Soy*. La musique est une milonga<sup>1991</sup> composée pour la scène par un compositeur d'opéra et de théâtre, les paroles sont écrites par un poète et parolier reconnu qui applique savamment la poésie canaille. Horacio Salas intègre pourtant le texte dans son corpus de chansons des bordels et des faubourgs et le commente ainsi : « Les poèmes de Rico provenaient de couplets anonymes que reprenaient et chantaient les petites formations musicales. À un moment, trois *compadres* s'approchaient du public en dansant entre eux et entonnaient [texte] »<sup>1992</sup>. De façon analogue à José Gobello, Salas considère la chanson de théâtre comme un prolongement (le verbe « provenaient » est ambigu) des petits couplets oraux des faubourgs. Il fait de ces jeux d'emprunts mutuels et de *mimesis*, une transposition directe de la voix des *compadritos*. Plus précisément, il insinue que le texte de Lalanne serait une transcription de « couplets anonymes » des maisons closes, ou peut-être, pour reprendre un lexique musical, l'« arrangement » et la fixation par écrit d'un « thème » populaire. Nous retrouvons ici encore le schéma des bas-fonds au centre : une parole qui se déplacerait « de la rue à la scène », déplacement qui ne modifierait pas son essence et conserverait la voix du *compadrito* marginal. La chanson met en scène une joute, imite une chanson improvisée et performative, où chaque voyou affirme son identité et défend son territoire – ce qui, quand on n'aborde que le texte, peut créer l'illusion qu'il s'agirait de la transcription d'une joute réelle ou de l'imitation d'un style propre aux bas-fonds. C'est exactement l'effet recherché par cette chanson – sauf que le public de l'époque la reçoit comme une mise en scène. La lire comme un « pur » texte, occulte le fait qu'il s'agit d'un dispositif scénique construit par et pour le théâtre. L'efficacité du procédé prête à confusion quand on décontextualise le texte et qu'on

---

<sup>1990</sup> Chanson citée et commentée au chapitre 4, p. 370, et ci-dessus p. 533. Le premier *compadrito* entonne : « *Yo soy del barrio del Alto, / Soy del barrio del Retiro (...)* » (« Moi j'veiens du quartier Nord / du quartier de Retiro »), le second lui répond : « *Poco a poco compañero, / no cante pronto victoria (...)* » (« Tout doux, l'ami / Ne chante pas si vite victoire »), et le troisième : « *No me asustan corraleros / que porque gastan cuchillo (...)* » (« J'crains pas les gars de Corrales / qui dégainent leurs couteaux »). Traduction adaptée de celle d'Annie Morvan, dans Salas : 1989 : 73-74.

<sup>1991</sup> Voir l'analyse musicale chez Novati & Cuello : 1980 : EC. Salas parle lui de « tango ». Salas : 2003 : 73.

<sup>1992</sup> Salas : 2003 : 73.



le lit comme s'il était réellement émis par des *compadritos*<sup>1993</sup>. Salas et Gobello articulent leurs analyses sur le schéma « de la rue à la scène » en assurant que le poème « provient » de couplets anonymes. Il s'agit en réalité d'une scène de rue, jouée sur des planches de théâtre. La scène ne se contente pas de refléter le social, elle l'institue et le remodèle. Ce qui, comme nous l'avons répété à plusieurs reprises, n'empêche pas que la chanson soit passée « de la scène à la rue ».

Selon la même approche, José Gobello et Gabriela Rodriguez incluent une autre chanson de théâtre, *Los disfrazados* (« Les Déguisés ») de Pacheco (1906) dans leur corpus des bas-fonds et le lisent comme un petit couplet transgressif provenant de la « mauvaise vie »<sup>1994</sup>.

### e. Les bas-fonds, une poétique du tango chanté

Gobello identifie un quatrième type de textes métacanailles : des chansons-tango, écrites par les premiers auteurs-compositeurs-interprètes du tango. Gobello isole les textes de ces chansons et en fait des indices de ce qui se chantait avant dans les bas-fonds. Pour lui les chansons de Villoldo demeurent des « œuvres primitives » (*obras primigenias*), « allègres » et simplistes, ce chanteur n'est que le porte-voix des marginaux. En réalité, ce sont des chansons écrites par ou pour les premières vedettes de la chanson, comme Ángel Villoldo et Alfredo Gobbi, qui les interprètent eux-mêmes au théâtre ou dans les cafés-concerts, mais dont les paroles de certaines chansons sont aussi éditées dans des *folletos*, comme celles de *El Taita* chanté par Gobbi ou de *La Morocha* de Villoldo, publiées dans la brochure *¡Echále bufach al catre !* en 1907<sup>1995</sup>. Ces chanteurs participeront également aux premiers enregistrements de tangos au début du siècle. Ces chansons mettent en œuvre, pour certaines d'entre elles, la poétique des bas-fonds. Elles témoignent de la mise en œuvre de la poétique canaille dans la chanson tango. Villoldo, issu des classes populaires portègues, connaît ces couplets grivois que le peuple applique sur des mélodies, ces chansons de théâtre – il en a écrit lui-même –, cette poésie *lunfarda*, ces poèmes de brochures et de recueils. Il s'inspire de cette poétique pour composer ses chansons. Cela a donné toute une série de textes pittoresques et comiques, où un

---

<sup>1993</sup> Le même genre d'approche littérale a été fait pour la danse : cette scène dont on n'a que le texte sert de preuve aux théories du tango initialement dansé entre hommes dans les faubourgs et les maisons closes. De façon similaire, la scène de théâtre, désincarnée, devient un texte qui sert de document des pratiques dansées dans les faubourgs.

<sup>1994</sup> Voir Rodriguez : 2011 : 89.

<sup>1995</sup> Gobello : 1997 : 1.

voyou prend la parole et se présente, déclinant les qualités et les prouesses qui font de lui un caïd hors pair. Villoldo les chantait en s'accompagnant à la guitare, dans un style dramatisé, avec des passages parlés et de nombreux effets vocaux empruntés au théâtre.

▪ **Du « parnasse » au tango et de la scène au caf'conc'**

Les poèmes en argot de pègre et les premiers tangos chantés par Villoldo sont donc, d'une certaine façon, judicieusement réunis par José Gobello et comme il le dit, la *literatura lupanaria* se « prolonge dans les paroles du tango de *varieté* »<sup>1996</sup> – à la nuance près, mais qui fait toute la différence, que la poésie *lupanaria* est une poétique du lupanar et non une poésie qui proviendrait du lupanar. Ces textes appartiennent en réalité tous au même régime de la chanson métacaille : représentation des bas-fonds, fondée sur un imaginaire commun, poétique urbaine qui s'échange entre la poésie écrite et la poésie chantée et en particulier au tango. La poésie *lupanaria* n'est pas un corpus oral et authentique de maisons closes, mais une poétique contemporaine du tango qui a été mise en œuvre par les paroliers et adaptée au format des chansons. Nous pouvons alors reformuler l'expression consacrée par Gobello et Barros, « le tango, du bordel au parnasse » et dire : « les poétiques du bordel, du parnasse au tango ». Quand le tango devient la chanson principale à Buenos Aires, cette chanson s'approprie la poétique du marlou et de la fille.

Les premières chansons d'Ángel Villoldo, de Ricardo J. Podestá et d'Alfredo Gobbi des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et du tout début XX<sup>e</sup> reprennent les personnages types et les modèles poétiques de la scène et de la poésie populaire, qui font partie de l'univers de référence des Portègues. Le personnage du *compadrito* fanfaron, le duo du souteneur et de la prostituée soumise, et le cadre pittoresque du faubourg, sont figurés dans les paroles des premières chansons tango. C'est là où, sans doute, que la comparaison avec le fado permet de mettre à jour une spécificité du tango. En effet, le fado demeure essentiellement une pratique collective et anonyme jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Pinto de Carvalho et Alberto Pimentel signalent quelques interprètes renommés, mais ce sont des travailleurs pour lesquels la chanson est un loisir, ou des acteurs et des chanteurs professionnels qui interprètent occasionnellement un fado sur scène, comme Taborda ou Maria Vitória, chanteuse de théâtre ayant joué et chanté dans la pièce de Dantas *A Severa*. Le chanteur de fado « vedette »

---

<sup>1996</sup> *Ibid.*

n'existe pas avant 1920<sup>1997</sup>. Les premières figures marquantes sont peut-être João Black et Avelino de Sousa qui s'imposent avec leurs fados anarchistes à partir de 1910. Le fado reste « un art de lettrés de diffusion populaire » (Hirschi) jusqu'à l'essor de l'industrie du disque au Portugal après 1905 et surtout après 1910 – surtout, contrairement au tango, les archives de ces enregistrements sont indisponibles<sup>1998</sup>. Tandis qu'à Buenos Aires dès les années 1890 des auteurs-compositeurs-interprètes se distinguent comme professionnels de la chanson et surtout comme vedettes du tango, et leurs pratiques sont assez bien documentées. Ils constituent des répertoires qui leur appartiennent. Avec eux la chanson qui devient un art de la scène.

Comme le montre bien Miguel Alberto Guérin, la chanson *Don Juan, el taita del barrio* (« Don Juan, le caïd<sup>1999</sup> du quartier ») de Ricardo J. Podestá est une chanson tango aux paroles du type *Yo soy*. Elle « articule une morphologie procédant de la zarzuela et du premier *sainete* avec le genre musical tango et tend à ce que le résultat se constitue en unité autonome »<sup>2000</sup>. Autrement dit, elle applique la poétique canaille. Pour Guérin, la chanson *Don Juan* est un « discours scénique » : « l'interprète est un acteur qui incarne un personnage-type, et engage une relation directe, d'abord avec le spectateur, en réclamant son attention visuelle, et ensuite avec les instrumentistes qui font partie du spectacle (« *Calá, che, calá. / Siga el piano, che. / Dése cuenta usted / y después dirá : / "Con este taita / podrán por el Norte. / Calá, che, qué corte. / Calá, che, calá"*) »<sup>2001</sup>. On retrouve dans ce tango-chanson la poétique fixée au théâtre et dans la poésie de la pègre et les mêmes invariants : l'énonciateur se présente en vantant une à une les prouesses qui font de lui un *compadrito*, notamment la danse, la bagarre et la séduction. La chanson est écrite en argot et en langage familier. Le texte est « territorialisé » par des références portègues et des termes vernaculaires, ici le *che* caractéristique du parler argentin. Cette chanson est un bon exemple de la façon dont la chanson tango circule entre pratiques instrumentales et pratiques chantées et entre scène et chanson populaire. Cette chanson nous rappelle que le tango chanté est une pratique vivante.

---

<sup>1997</sup> Sur ce point voir le bilan de Nery dans Nery : 2004 : 137.

<sup>1998</sup> Nery : 2004 : 139.

<sup>1999</sup> Nous traduisons *taita* par « caïd » malgré le léger anachronisme. En effet le terme n'est pas attesté dans le *Dictionnaire d'argot fin-de-siècle* de Charles Virmaître (Paris : 1894). D'après le *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines* (Larousse, Paris : 2002), le terme n'est attesté qu'en 1921. Il est toutefois plus signifiant que ses équivalents « dur à cuir », « crâne », « fort à bras ».

<sup>2000</sup> Guérin : 2000 : 5.

<sup>2001</sup> Guérin : 2000 : 6.

Elle a été répétée, reprise, successivement réécrite par différents « auteurs ». Le tango chanté de la « Vieille Garde » est institutionnalisé et canonisé<sup>2002</sup>, mais il reste une chanson populaire, une « pratique vive ».

***Don Juan, El Taita del Barrio* (« Don Juan, Le Caïd du Quartier »)**

Paroles : Ricardo J. Podestá / musique : Ernesto Ponzio

Yo soy el taita* del barrio nombrado en la Bateria y en la Boca cualquier día no se me dice “señor”. Y si voy por los Patricios se acobarda el más valiente y estando entre mucha gente me la largo*... me la largo de “dotor”.	Je suis le caïd du quartier renommé à <i>la Bateria</i> et à <i>la Boca</i> n’importe quel jour on ne me dit pas "monsieur". Et si je vais à <i>los Patricios</i> le plus crâne a la trouille et quand il y a du monde je me la joue... je me la joue "docteur".
--	---

**REFRAIN :**

Calá*, che, calá Siga el piano, che. Dese cuenta usted y después dirá: con este taita* podrán por el Norte, Calá*, che, qué corte, calá, che, calá.	Allez, pardi <sup>2004</sup> , allez En avant, le piano, pardi. Rendez-vous compte, vous autres et après vous direz : avec ce caïd ça va rouler pour ceux du Nord, Allez, pardi, quel <i>corte</i> , Allez, pardi, allez.
--	--

En el tango soy tan taura* que cuando hago un doble corte corre la voz por el Norte si es que me encuentro en el Sur. Y pa’ bailar la Yuyeta si es que me visto a la moda la gente me dice toda: Dios le de... Dios le de vida y salud.	Au tango je suis si balèze <sup>2005</sup> que quand je fais un double <i>corte</i> le bruit court jusqu’au Nord si je m’avère être dans le Sud. Et pour danser la <i>Yuyeta</i> il suffit que je m’habille à la mode Pour que tout le monde me dise : Que Dieu vous donne... Que Dieu vous donne vie et santé.
--	---

**REFRAIN**

No hay teatro que no conozca pues hasta soy medio artista y luego tengo una vista que hasta dicen que soy luz. Y la forma de mi cuerpo	Les théâtres j’les connais tous car je suis même un peu artiste et j’ai un tel regard / une telle vue qu’on dit que je suis brillant. Et l’aspect de mon corps
--	--

---

<sup>2002</sup> Voir le chapitre 2 sur la généralisation du tango en 1900.

<sup>2003</sup> Cité dans Romano : 2007 : 21-22. La partition originale, la couverture d’une des éditions de la partition et un enregistrement de la musique sont disponibles sur le site [todotango](http://www.todotango.com) à l’adresse : [www.todotango.com](http://www.todotango.com).

<sup>2004</sup> Faute d’équivalent, nous traduirons l’interjection typiquement portègne, *che*, par « pardi », qui ne rend pas compte du *criollismo* mais est une interjection caractéristique de l’argot parisien, qu’on trouve chez Zola.

<sup>2005</sup> *Taura* : *lunf.* Joueur audacieux / Fanfaron, qui se vante d’être fort et courageux. / Viril, fort. La traduction par l’argot « balèze » est proposée par Fabrice Hatem dans sa propre traduction du texte. Voir Fabrice Hatem, *Une anthologie bilingue du tango argentin*, revue *La Salida*, hors-série n°3, mai 1995. Téléchargeable en ligne sur le site de l’auteur : <http://fabrice.hatem.free.fr/images/stories/food/anthofev.pdf>.

arreglada a mi vestido  
me hace mozo\* muy querido  
lo juro... lo juro por esta cruz.

ajusté à mon habit  
fait de moi un gars très aimé  
je le jure... je le jure sur cette croix.

### REFRAIN

Yo soy el taita\* del barrio  
pregúnteselo a cualquiera  
no es ésta la vez primera  
en que me han de conocer.  
Yo vivo por San Cristóbal  
me llaman Don Juan Cabello  
anóteselo en el cuello  
y ahí va... y ahí va si me quieren  
ver<sup>2003</sup>.

Je suis le caïd du quartier  
demandez à n'importe qui  
ce n'est pas la première fois  
qu'ils entendent parler de moi.  
Je vis à *San Cristóbal*  
on m'appelle Don Juan Cabello  
mettez-vous ça dans le crâne  
et c'est comme ça... et c'est comme ça si  
vous voulez d'moi.

La musique est composée par Ernesto Ponzio dit « *El Pibe Ernesto* » (1885-1934). D'après l'*Anthologie du tango rioplatense*, Ponzio est né dans une famille modeste de musiciens d'origine italienne du quartier de Recoleta. Il apprend le violon avec son oncle puis au conservatoire. Enfant, il joue du violon dans la rue et dans le tramway pour récolter quelques pièces, puis gagne sa vie en jouant dans les cantines, tavernes et bastringues d'*Abasto* et de *Retiro*<sup>2006</sup>. Quand il a 14 ans la guinguette de Palermo *Chez Hansen* engage le trio qu'il forme avec Genaro Vásquez (violon) et Luis Tesseire (flûte), deux autres figures de la « Vieille Garde ». Ils se produit également dans d'autres lieux comme *El Tambito*, la maison de *Laura* et celle de *María la Vasca*. C'est alors qu'il aurait créé le tango « *Don Juan* », dans la maison close *Mamita* tenue par Concepción Amaya et fréquentée par les bourgeois de la ville, morceau édité quelques années plus tard (en 1900). Il se produit ensuite avec *El Tano Vicente* » (flûte) et *El Cieguito Aspiazú* (guitare). Il joue ensuite dans diverses formations, animant bals, guinguettes, cafés-concerts et fêtes populaires. Il se marie en 1906, alors qu'il est déjà un musicien « côté »<sup>2007</sup>. En 1912 il tue un homme lors d'un concert<sup>2008</sup>, et est condamné pour homicide. Dans la notice biographique que lui consacre l'*Anthologie du tango rioplatense*, l'auteur précise qu'il se forge alors une réputation de « dur », et qu'il se bat « toujours lors d'altercations dans des lieux peu recommandables » – ce précision qui montre que l'imaginaire des bas-fonds vient contaminer la mémoire des *tangueros* de la Vieille Garde. En réalité, l'événement a lieu durant une tournée du groupe à Rosario. Il est incarcéré à Rosario et relâché en 1928, en partie, selon l'auteur, grâce à une campagne menée par *El*

---

<sup>2006</sup> D'après Rubén Pesce, dans Pesce : [1977] 2011 : 460-461.

<sup>2007</sup> Pesce : 2011 : 462.

<sup>2008</sup> Sur les causes du « drame » voir Pesce, *ibid.*

*Malevo Muñoz* (« Le Malfrat Muñoz ») dans le journal *Crítica*. Quand il revient à Buenos Aires il est « devenu une légende »<sup>2009</sup>. Ruben Pesce à l'inverse insiste plutôt sur la réputation honorable du musicien et présente le meurtre comme un accident. Ponzio forme avec Juan Carlos Bazán un « orchestre typique », l'*Orquesta Típica de la Guardia Vieja Ponzio-Bazán*, et joue notamment au stade Luna Park lors des bals du Carnaval de 1932 et au théâtre National dans le cadre d'un festival, participe au concours d'orchestres du journal *Crítica*, et joue avec son orchestre dans le film *Tango* en 1933. Plusieurs de ses compositions ont été éditées de son vivant, comme *La milonga de mi barrio* (« La milonga de mon quartier »), *Quiero papita* (« Je veux la purée ») ou *Trovador de arrabal* (« Trouvère de faubourg »)<sup>2010</sup>. Ernesto Ponzio est l'archétype du musicien de la Vieille Garde : musicien d'origine modeste reconnu comme musicien prestigieux, ayant réalisé une ascension « de la rue à la scène » (la *success story* de l'imaginaire collectif), voyou et artiste. Le musicien Francisco Canaro dit de lui dans ses *Mémoires* qu'il a su conserver son style « typiquement *compadre*, chahuteur et faubourien »<sup>2011</sup>.

Concernant la création du tango *Don Juan*, nous possédons plusieurs récits contradictoires, tous fondés sur des témoignages rétrospectifs : Ponzio l'aurait improvisé au piano chez *Mamita* en adaptant un thème populaire, ou l'aurait entendu jouer par un autre musicien et l'aurait adapté et arrangé au piano<sup>2012</sup>. Une autre version veut qu'il s'agisse d'un emprunt des premiers couplets d'un tango antérieur, *Que polvo con tanto viento*. D'après Roberto Selles, le même thème mélodique se retrouve dans d'autres morceaux de l'époque<sup>2013</sup>. Il l'aurait dédié à un dénommé don Juan Cabello un soir chez Hansen, d'où le titre<sup>2014</sup>. Il s'agit en tout cas d'un arrangement effectué à partir d'une mélodie populaire. Par ailleurs, d'autres musiciens ont composé et interprété des chansons portant le même titre, notamment plusieurs payadors<sup>2015</sup>. Le morceau de Ponzio devient une chanson quand Ricardo

---

<sup>2009</sup> Novati : 1980.

<sup>2010</sup> *Ibid.*

<sup>2011</sup> Cité dans Pesce : 2011 : 465.

<sup>2012</sup> Voir Roberto Selles, « Temas centrales : el tango y sus dos primeras décadas », dans Benarós & Selles [1976] 2011 : 181 ; et R. Selles, « *Historia del tango "Don Juan"* », sur le site *todotango* : [www.todotango.com](http://www.todotango.com).

<sup>2013</sup> Voir l'article de Roberto Selles, « *Historia del tango "Don Juan"* », *op. cit.*

<sup>2014</sup> Romano : 2007 : 22.

<sup>2015</sup> Le payador portègne Higinio Cazón enregistre sa propre chanson *El Taita* en 1905 avec Manuel Campoamor au piano, chanson allègre interprétée dans un style similaire à celui qui caractérise Ángel Villoldo. Arturo de Nava, autre *payador*, a lui aussi composé et enregistré un morceau du même nom mais classé comme *estilo*, cette musique traditionnelle argentine intégrée dans les répertoires de *payadores* et dans les premières compilations enregistrées de musique *criolla*. Il existe aussi un *Taita* du payador Luis Garcia enregistré par ce

Podestá<sup>2016</sup> ajoute des paroles quelques années plus tard, en 1900, pour la première édition sous forme de partition<sup>2017</sup>. Le chanteur Alfredo Gobbi composera un nouveau texte sur la musique de Ponzio sous le titre *Mozos Guapos* (« Les P'tits Bravaches ») et enregistrera sa chanson en 1911<sup>2018</sup>.

Eduardo Romano présente les premières chansons tangos composées et chantées par Villoldo, Silverio Manco, Ricardo Podestá et Alferdo Gobbi comme une première « synthèse » des différentes pratiques chantées de l'époque : la *payada* urbaine, la chanson de zarzuela, les couplets obscènes de maisons closes du « tango primitif », la poésie *lunfarda*, et la poésie faubourienne de Carriego<sup>2019</sup>. Par les couplets « obscènes de maisons closes », il désigne en fait les poésies de la pègre et plus généralement les poèmes et couplets populaires canailles et grivois. Cette précision faite, il nous semble que cette idée de synthèse est bien illustrée par cette chanson connue dans différentes versions. Elle témoigne de la variété et de la diversité des pratiques musicales et chantées dans lesquelles s'inscrivent les chansons appelées « tango ». Cette combinaison d'une musique et d'un texte a été produite pour une maison d'édition, et a donc circulé d'abord par écrit. Elle était destinée au marché et n'était pas écrite pour un chanteur en particulier. Elle est de style syllabique (une syllabe est chantée sur une note) et composée de quatre couplets comprenant à chaque fois huit vers, sept vers de huit syllabes et un vers de onze ou douze syllabes. Chaque couplet est chanté sur une période musicale de seize mesures, chaque vers sur une phrase de deux mesures. Le dernier vers est chanté sur un tempo plus rapide (des double croches au lieu de croches), ce qui produit un effet d'accélération du débit vocal mais ne perturbe pas le cadre régulier de la mesure à deux temps (quatre croches par mesure). Le refrain (*Calá, che...*) est répété après chaque couplet. Il est composé de huit pentasyllabes. Il est chanté sur une période de huit mesures, deux vers sont chantés à cheval sur une mesure. La période musicale est complétée par un intervalle

---

dernier en 1909. D'après Ricardo Horvath, *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*, Biblos, Buenos Aires, 2006, p. 44. Celui-ci est une chanson lente, en mode mineur, aux paroles tristes. Enfin, Silverio Manco et Alfredo Eusebio Gobbi (père) enregistrent leur *Taita* en 1907.

<sup>2016</sup> Ricardo Podestá, parolier, fils du célèbre acteur et artiste de cirque José Podestá.

<sup>2017</sup> Chez Caviglia. La seconde édition est effectuée par la maison de Carrano. D'après Pesce : 2011 : 466. Le premier enregistrement du morceau de Ponzio est toutefois instrumental, par l'orchestre *Orquesta Típica Criolla* de Vicente Greco chez Columbia Records en 1910 (n° T 215, matrice 55 401). La chanson avec paroles de Podestá a été enregistrée quant à elle à plusieurs reprises et apparaît dans le film *Tango* de 1933 où figure Ponzio.

<sup>2018</sup> Ernesto Ponzio et Alfredo Gobbi, chant Alfredo Gobbi avec orchestre, 1911, Disque Columbia Record, n° T447, matrice 55842.

<sup>2019</sup> Romano : 2007 : 7.

instrumental joué sur les quatre mesures restantes. Deux thèmes musicaux sont ainsi alternés, celui des couplets et celui des refrains. La structure du texte et celle de la musique sont donc parfaitement isomorphes<sup>2020</sup>. La forme métrique implique un phrasé rigide, faisant coïncider la mesure musicale et le mètre poétique sans autoriser de pauses ni de suspensions dans le phrasé. Le texte est donc chanté de façon régulière dans un phrasé uniforme. Le retour du refrain après chaque couplet crée une cohésion et donne une forme cyclique. Les interjections sont énoncées en rythme. Chaque vers est enfermé dans une unité rythmique. Le registre est comique et fanfaron. Nous sommes loin d'une chanson menaçante ou dissonante. Cette esthétique canaille codifiée est une célébration joyeuse des bas-fonds.

D'après Romano, les paroles de la chanson font référence aux chambres des *chinas*, aux cafés et bastringues de Retiro et du quartier du port de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le « quartier général des caïds, malfrats et voyous *milongueros* »<sup>2021</sup>. Il aborde le texte comme une représentation factuelle des bas-fonds de la ville. Horacio Salas et d'autres analysent les textes de ces chansons réalistes et pittoresques comme des documents des bas-fonds, véhiculant les valeurs hétérodoxes des voyous des quartiers populaires, et permettant de reconstituer la psychologie du *compadrito*<sup>2022</sup>. José Gobello les cite pêle-mêle avec les couplets prostitutionnels. Salas reconnaît néanmoins que ces chansons métacanailles – ou composées *in absentia*, autrement dit fictionnelles – sont « gaies », représentent des personnages « vaniteux et insolents » mais dans un ton « allègre et sympathique » dont les « fanfaronnades ne renferment aucune provocation »<sup>2023</sup>.

L'humour est en effet le principal ressort de la chanson de la « Vieille Garde ». C'est un texte stéréotypé qui déroule une série de « lieux ». Il reprend les motifs de la poésie canaille comme la fanfaronnade et des-mots d'argot, mais, comme dans les chansons de théâtre, l'énoncé reste décent et léger. Le « caïd » affirme son identité de voyou en dansant le tango et en soignant son apparence de dandy, il est apprécié de son entourage, va au théâtre et se dit artiste : la misère, le vice et le crime ont été effacés de cette représentation du voyou des faubourgs. La chanson n'est pas transgressive : c'est une chanson des bas-fonds destinée à un public large.

---

<sup>2020</sup> Pelinski : 1981.

<sup>2021</sup> Romano : 2007 : 22.

<sup>2022</sup> Voir par exemple Salas : 2003 : 93.

<sup>2023</sup> Salas : 2003 : 121.



▪ **Les chansons « allègres » d'Ángel Villoldo : vers une chanson réaliste portègne**

Le grand représentant de ce style est Ángel Villoldo. Il est la première vedette du tango chanté. Il crée un style *tanguero* qui combine une poésie, un style vocal et, dans une moindre mesure, un style musical. Il écrit ses chansons, en compose souvent aussi la musique : il est le premier auteur-compositeur-interprète de l'histoire du genre et l'initiateur d'une chanson-tango au sens où l'entend Stéphane Hirschi<sup>2024</sup> – bien qu'il collabore parfois aussi avec des amis musiciens<sup>2025</sup>. Il se produit dans des cafés, cafés-concerts et au théâtre, en s'accompagnant à la guitare et à l'harmonica. À partir de 1905, il enregistre une partie de son répertoire, et plusieurs partitions de ses chansons sont vendues dans les kiosques et les librairies musicales. Son vaste répertoire est facilement identifiable car les mélodies sont similaires d'une chanson à l'autre, et ses paroles réalistes toujours écrites selon le même principe : un voyou des faubourgs énumère ses exploits dans un registre fanfaron. C'est une chanson « allègre » : ce qualificatif apparaît dans plusieurs chansons de l'époque et a été utilisé par plusieurs spécialistes de la chanson pour qualifier ces chansons de la Vieille Garde<sup>2026</sup>, il convient bien à la chanson d'Ángel Villoldo car c'est une chanson gaie et bravache sans être insolente, la marginalité y est énoncée dans des registres comiques et parodiques.

Ángel Villoldo écrit de nombreuses chansons canailles qui relèvent d'une même poésie. Il chante les faubourgs, les souteneurs et les gigolettes, les défis et les rixes au couteau entre voyous, et utilise un lexique argotique puisé dans la poésie *lunfarda*<sup>2027</sup>. Un grand nombre de ses chansons sont à la première personne et commencent par l'amorce *Yo soy*. Chez lui, la distinction entre le chanteur et les « je »-énonciateurs est nette. Pourtant,

---

<sup>2024</sup> D'un ensemble fixe parole-musique formant un tout, et non d'un texte et d'une mélodie interchangeables. Hirschi : 2008.

<sup>2025</sup> En cela nous contestons la thèse de José Gobello, dominante dans la critique, selon laquelle la chanson tango, appelée tango-chanson (*tango-canción*), commence avec Pascual Contursi, Enrique Delfino et Samuel Linnig après 1915. En-dehors des considérations de goût et des critères esthétiques, fort relatifs, cette thèse repose sur l'argument que c'est seulement alors que l'on passe du régime des paroles *pour* le tango (« *letras para tango* ») autrement dit de paroles écrites sur des mélodies préexistantes, au régime de la chanson produite par la collaboration d'un poète et d'un musicien produisant ensemble une œuvre. Voir Gobello : 1997 : 4. Cette idée est également présente par exemple chez Pelinski : 1981. Or Ángel Villoldo dès le tournant du siècle compose des chansons associant texte et musique. Selon ces critères c'est Villoldo qui devrait être considéré comme le créateur du tango-chanson.

<sup>2026</sup> Qualificatif qui apparaît dans plusieurs chansons, et déjà repris par Briand (1972) et Puccia (1976).

<sup>2027</sup> C'est pourquoi, nous pourrions considérer Ángel Villoldo comme une sorte d'Aristide Bruant argentin. Cette piste serait à développer.

comme nous l'avons annoncé plus haut, la critique continue de considérer d'aborder ses chansons par le seul texte, pour en faire des énoncés indiciels, autrement dit des traces de ce qui se chantait dans les bas-fonds et plus généralement du quotidien des faubourgs. Gobello comme nous l'avons réduit Villoldo au statut de « porte-parole » des bas-fonds. Villoldo parlerait au nom des voyous, voix des marginaux. Nous voudrions montrer au contraire que Villoldo dilue le voyou « type » dans un pittoresque joyeux et innocent qui l'inscrit dans la galerie des personnages inoffensifs. De plus, ses personnages se présentent comme les membres d'une série et chaque texte comme une variante. L'intertextualité et l'usage de stéréotypes sont exhibés, parfois même thématiques, faisant de chaque texte une « vignette ». Villoldo a composé et chanté pour le théâtre, et de nombreux procédés dramatiques sont exploités dans sa chanson.

Il écrit la chanson *El Pechador* (« Le Tapeur ») vers 1905-1906. Il a enregistré cette chanson à trois reprises : en 1907 chez Odeón ; en 1909-1910 chez Era avec un orchestre de type fanfare (*banda de música*) ; et en 1909-1910 chez Columbia avec l'*Orquesta Heyberger*. Notre enregistrement de référence est celui de 1909 avec fanfare<sup>2028</sup>. Villoldo est accompagné par un ensemble composé d'un tuba, d'un trombone et/ou d'une trompette, d'une clarinette, de deux flûtes dont une soprano, et de percussions<sup>2029</sup>. Malgré les déformations importantes dues à la technique d'enregistrement<sup>2030</sup>, nous avons transcrit les paroles suivantes, en indiquant les « trous » par des crochets droits :

---

<sup>2028</sup> Matrice 60.279, *con banda de música*. Cet enregistrement est accessible sur quelques compilations récentes de ses chansons et sur internet.

<sup>2029</sup> D'après Enrique Binda, [échange privé]. Voir Binda, *Bandas, rondallas y tangos* (s.d.).

<sup>2030</sup> L'analyse doit prendre en compte les défauts de l'enregistrement, qui ont altéré certaines caractéristiques instrumentales et vocales de l'interprétation, comme la voix de Villoldo qui paraît plus fausse et nasillarde qu'elle ne l'est en réalité. Voir Binda, *A que velocidad se grabaron los 78 ?* (s.d.) ainsi que Binda et Brunelli, (à paraître).

**El Pechador (« Le Tapeur »)**

Section musicale	Couplet. strophe		
0		Introduction instrumentale	
1	A.a	Yo me llamo Fortunato mi apellido es Peñaflo conocido en todo el barrio por el primer pechador*,	Je m'appelle <i>Fortunato</i> <sup>2031</sup> mon surnom est <i>Peñaflo</i> connu dans tout le quartier comme le plus grand des tapeurs <sup>2032</sup> ,
	A.b	de los pesaos* soy el taita* y al que quiera balancear*, pelando mi fariñera* ¡chulinga ! lo hago al momento espiantar.	des voyous je suis le caïd et celui qui veut me défier, en dégainant mon couteau – flûte ! je le fais fuir sur le champ.
2	B.a	Como resorte, soy pa'l cuchillo y no hay chimango* que me las dé, y el que ha querido meterse a guapo, con dos planazos lo abataté.	J'utilise mon couteau comme un ressort et aucun écervelé ne m'la fait, et celui qui a joué au malin, en deux coups je l'ai abattu.
	B.b	[ 4 vers ]	[...]
3	C.a	En este mundo, señores, yo lo puedo asegurar, muchos viven del pechazo* y algunos de calotear.	Dans ce monde, messieurs, je peux vous l'assurer, y'en a beaucoup qui vivent en tapant <sup>2033</sup> et quelques-uns en arnaquant.
	C.b	Yo no soy manco* y me atengo a lo que dice el refrán : el vivo vive del zonzo* y el zonzo de trabajar !	Moi je n'suis pas un pigeon et j'm'en tiens à ce que dit le refrain : le malin vit de l'idiot et l'idiot de son travail !
0'		interlude	
1'	D	[ couplet ]	[...]
2'	E	[ couplet ]	[...]
3'	C'.a*	Hoy [...] lo que quiero es la verdad : unos viven del pechazo y otros de trabajar.	Aujourd'hui [...] je n'veux dire que la vérité : certains vivent en tapant et d'autres de leur travail.
	C'.b'	Yo no soy manco y me atengo A lo que dice el refrán : El vivo vive del zonzo y el zonzo de trabajar !	Moi je n'suis pas un pigeon et j'm'en tiens à ce que dit le refrain : le malin vit de l'idiot et l'idiot de son travail !

Le texte, si on l'isole, est provocateur, l'énonciateur y prône une philosophie individualiste contraire aux normes sociales : il se vante de ne pas travailler et valorise la ruse au détriment de l'honnêteté. Nous proposons d'analyser cette chanson comme un tout, en examinant comment l'union des paroles, de la musique et de l'interprétation vocale s'unissent

<sup>2031</sup> *Fortunato*, patronyme dérivé de *fortuna*, chance, bonne fortune.

<sup>2032</sup> Tapeur, celui qui « tape », emprunte souvent de l'argent sans nécessairement le rendre. En français le terme désigne aussi une personne qui joue mal du piano, et une personne qui tape, qui frappe (quelqu'un ou quelque chose). TLFi.

<sup>2033</sup> *El pechazo (lunf.)*, fait de « taper », d'emprunter de l'argent à répétition sans le rendre.

pour donner une chanson comique et satirique où le personnage du « teneur » est mis à distance et chanté avec humour.

La mélodie, composée en mode majeur, est formée de trois thèmes populaires cousus et arrangés par Villoldo<sup>2034</sup>. Trois sections musicales, de durée égale, se suivent et l'ensemble est répété à l'identique. La forme est cyclique et peut être reprise indéfiniment. L'accompagnement par l'orchestre apporte un soutien principalement mélodique : la flûte et la clarinette redoublent le chant intégralement, et les cuivres le redoublent à la fondamentale et à l'octave, ce qui produit une redondance entre la partie chantée et la partie instrumentale<sup>2035</sup>. On remarque en outre un certain ralentissement de la cadence au moment de l'entrée de la voix, confirmant que c'est elle qui régit la chanson. Nous voyons-là un indice de l'autonomie de cette dernière vis-à-vis des pratiques instrumentales et de la danse. La matrice rythmique est la cellule habanera, faiblement marquée par la basse (trombone et percussions) mais perceptible<sup>2036</sup>, avec une syncope typique du tango criollo intervenant à intervalles réguliers. Cette musique répétitive et binaire est propre à encourager une participation active du public.

Le poème chanté est lui aussi de forme cyclique et régulière. Il est composé d'octosyllabes, type de vers commun dans la poésie populaire du Rio de la Plata. Six couplets constitués de huitains se suivent. Ce sont des quatrains associés par deux (d'où notre subdivision de chaque couplet en deux). On observe que le couplet C'est une répétition de C : d'abord une reformulation des mêmes énoncés (C'.a\*), puis leur répétition exacte (C'.b'). Ce couplet sert de refrain, retour du même qui renforce l'effet de répétition et de récurrence. Ce refrain s'énonce d'ailleurs explicitement comme tel (*lo que dice el refrán*, voir C.b), par un procédé métapoétique. Diction, règle de vie, il formule une assertion ayant valeur de rengaine et à répéter à loisir.

Plusieurs mots familiers et argotiques sont employés (signalés par une astérisque). Villoldo s'approprie la poétique des bas-fonds dans ce portrait d'un voyou type, comme l'indique le titre de la chanson avec l'article défini *el* généralisant. Ce personnage stéréotypé est présenté à la première personne du singulier, mais il est mis à distance par la caricature et l'ironie. La somme des chansons de Villoldo constitue ainsi un répertoire de caractères dont

---

<sup>2034</sup> Voir Novati & Cuello : 1980, PN.

<sup>2035</sup> *A contrario*, les interludes instrumentaux sont, eux, harmoniques.

<sup>2036</sup> Ou de type polka, la cellule habanera s'inscrivant alors comme variante. On entend l'interpénétration de plusieurs rythmes binaires, exemplaire des synthèses musicales de l'époque. Voir Plisson (2001) et Novati & Cuello : 1980.

chaque personnage se présente comme une variante. Villoldo se réapproprie le modèle de la chanson de zarzuela et de *varieté*<sup>2037</sup>. La chanson n'est pas référentielle, elle renvoie au genre comique du théâtre et à d'autres « textes » sur le voyou, l'intertextualité prime sur l'illusion de réel. Le cadre du faubourg est d'ailleurs absent. La chanson n'est que la répétition d'une rengaine à laquelle se conforme celui qui se croit pourtant plus malin que les autres. Ce « tapeur » inoffensif est tourné en dérision. Le « je »-personnage vante ses exploits et revendique un code de mauvaise vie (l'oisiveté, des délits comme le vol, un code de l'honneur poussant à dégainer son couteau en cas de provocation, et même le meurtre). Mais la façon légère dont Villoldo l'interprète désamorce toute possibilité d'y voir une chanson de menace.

En effet, Villoldo interprète ce texte dans une tonalité joyeuse, chez lui l'*alegre* n'est qu'allégresse. Son énonciation théâtralisée et le ton ironique de sa voix mettent à distance le « je »-chanté et créent une coupure nette entre le chanteur et le « je » chanté. L'exagération qui caractérise le personnage vantard et la dramatisation vocale de Villoldo créent une théâtralisation de la marginalité faubourienne aux accents comiques. La voix dialogue avec les instruments dans une série de jeux sonores. La flûte domine l'accompagnement. Dans trois vers du premier couplet, les deux dernières syllabes nettement détachées sont immédiatement suivies de deux notes projetées par la flûte exactement sur le même rythme, faisant écho à la voix de façon mimétique. Ce son aigu, qui peut évoquer un sifflement d'oiseau, agit comme un commentaire moqueur des paroles chantées. Le redoublement de la voix par l'instrument produit une image verbale et acoustique du « tapeur » légère et facétieuse, qui souligne le ridicule du personnage. C'est dans la même veine que s'inscrit le refrain légèrement provocateur. Le personnage y prône une philosophie de profiteur. La portée burlesque de ce défi à la morale commune est manifestée par un chiasme sémantique (*El vivo [a] vive del zonzo [b] / y el zonzo [b] de trabajar [a]*) et une double allitération en [v] et [z], qui montrent la dextérité de ce beau parleur vivant au détriment des autres. L'inversion des valeurs communes contenue dans le texte, où l'homme de bien était traité de naïf, subit un second renversement : c'est le « tapeur » qui est figuré en bouffon. *Fortunato* est imposé en personnage comique. Le phrasé de Villoldo est syllabique, un syllabisme presque exagéré par sa prononciation très articulée des mots comme martelés en rythme sur la musique. Son phrasé est une forme de parlé-chanté : il récite dans un « style scandé »<sup>2038</sup> qui sépare les vers, tout en accentuant les mots d'une façon qui se rapproche de la langue parlée. L'interjection *j*

---

<sup>2037</sup> Villoldo lui-même a écrit des chansons pour ce genre théâtral. Voir Rey de Guido et Guido (1989).

<sup>2038</sup> Le « style scandé » est opposé à la « prosodie libre » par Jakobson (1963). Cité par Chabot-Canet : 2008 : 16.

*Chulinga !* et la prononciation de *taita* (1.5) sont parlées. L'interprétation instrumentale est isomorphe à cette parole mélodisée, car les instruments de musique semblent eux aussi « parler » : quand ce n'est pas la flûte qui répond au chanteur (voir *supra*), c'est la clarinette qui conclut la phrase à la place de la voix en l'amenant à sa résolution mélodique (au niveau du vers 4 de la section 1). L'interprétation de la chanson va du style *parlato* du chanteur aux « réflexions » de l'orchestre. Villoldo, quand il chante le personnage du *Pechador* à la première personne du singulier, joue un rôle<sup>2039</sup>. La cadence relativement rapide ajoutent à cette tonalité générale gaie et entraînante.

Tous ces ressorts semblent permettre à Villoldo d'obtenir l'adhésion de son public et l'inviter à reprendre en chœur. La relation au public est organisée avant tout autour du texte, dont l'enjeu est de faire rire l'assemblée. La chanson est un dialogue entre voix et musique, mais aussi une adresse directe au public, le « je » s'adressant directement aux *señores* (C.a) qui écoutent. Nous pouvons imaginer une assemblée effectivement majoritairement masculine et adulte à l'époque, riant ou souriant dans la salle d'un des cafés ou café-concert où chante Villolo.

#### ▪ Nostalgies faubouriennes

Contrairement à l'opinion commune et à ce que répètent certains spécialistes qui excluent la chanson « allègre » de la tradition chantée, la chanson tango a d'abord été une chanson joyeuse et comique<sup>2040</sup>. C'est seulement avec Pascual Contursi que le *compadrito* commence à pleurer son quartier perdu, sa bien-aimée et sa jeunesse. La chanson canaille de la fin du XIX<sup>e</sup> et du tout début du XX<sup>e</sup> siècle n'est pas, contrairement au fado, amère et dissonante. Ce sont d'autres genres de l'époque qui chantent la nostalgie : la payada, la milonga, les chansons paysannes. Certes quelques tangos de Villoldo comme *La Morocha* sont nostalgiques, mais leur cadre est la campagne et elles sont écrites dans la veine *criolla* de la chanson rurale, et non dans le style canaille. C'est là sans doute une des principales différences entre le fado et le tango des bas-fonds : le fado des *fadistas* peut être cynique et parfois même comique, ou appliquer le style du contrepoint, comme nous l'avons vu, mais il

---

<sup>2039</sup> Le jeu ne se réduisait sans doute pas à la seule mise en voix : on peut imaginer toute une gestuelle comique et une expressivité du visage associées à la chanson allègre, comme celles des chanteuses célèbres qui reprendront ses chansons. Mais, en l'absence d'archives, ce ne sont là que conjectures.

<sup>2040</sup> C'est ce que rappelle Eduardo Romano dans son article justement intitulé « Le tango qui rit » sur la chanson comique d'après Villoldo. Eduardo Romano, « El tango que ríe », in *Escritos sobre tango*, vol. 2, 2011, op. cité, p. 109.

est essentiellement « sanglotant », la dépravation des *fadistas* s'exprime dans la mélancolie, tandis que l'immoralité du *compadrito*, jusqu'en 1915, est toujours gaie et burlesque. Elle célèbre la ville et ses faubourgs, le peuple citadin à travers des figures pittoresques dont les types deviennent typiques. La chanson exploite un imaginaire devenu un folklore urbain.

Cette reprise critique et pragmatique du corpus de tangos des bas-fonds tel qu'il a été établi par la critique met à jour la façon dont a été fabriquée la « bibliothèque fantôme » d'un premier tango inventé. Elle nous a en outre permis de découvrir deux choses importantes : d'abord, qu'à partir du stéréotype du voyou et de la prostituée improvisant des paroles obscènes dans l'antre des bordels, la critique contemporaine a recomposé une réalité historique qu'elle a illustrée d'un corpus composé en rassemblant des poèmes écrits, des couplets populaires, des chansons scéniques et des vers fictifs. En somme, c'est une « tradition inventée ». Elle est élaborée en détournant, s'appropriant et dénaturant des énoncés. Deuxièmement, nous découvrons qu'il existe une pratique largement popularisée dans la ville au tournant du siècle, qui consiste à appliquer sur des mélodies existantes, des textes. Les couplets recueillis par Puccia, Lehmann-Nitsche et Quesada, ainsi que leurs commentaires, bien qu'ambivalents, témoignent de ces pratiques courantes. En articulant nos observations du chapitre 3 sur les premières pratiques de tango et de fado dans la ville, nos analyses sur la circulation de la poétique des bas-fonds du chapitre 4, et nos analyses des textes canailles et métacanailles de ce chapitre, nous pouvons proposer une nouvelle définition de la chanson canaille : une pratique poético-musicale écrite par des lettrés mais appropriée par les classes populaires et par les autres classes sociales (l'importante commercialisation de partitions aux titres grivois ou canailles l'indique notamment). Elle consiste à appliquer (phraser) sur les mélodies populaires de l'époque, dont le tango, des textes de différents types, soit des poèmes publiés dans des petits formats et des brochures, soit des paroles de chansons de théâtre, soit des couplets populaires réappropriés d'autres traditions chantées, soit en créant une variation à partir des modèles récurrents, plus ou moins fixes. Il y a donc une pratique populaire et anonyme de chansons de style canaille. Avec Villoldo et Gobbi, la poétique canaille est réappropriée par des auteurs-interprètes, initiant une tradition de chanson à texte. Le tango était un lieu commun de la poétique des bas-fonds, et les bas-fonds, l'une des poétiques du tango. Le succès de ces chanteurs va renforcer l'association établie dans l'imaginaire collectif entre le tango et les bas-fonds.

## Conclusion du chapitre 5

Alberto Penas, dans *Sociología Tanguera*, assure que le tango est un « témoin social » : une chanson « de protestation », le « cahier de doléances du faubourg » (la formule est de M. D. León), un « souffle magique » qui « exprime collectivement, sans honte et sans peur » le peuple marginalisé des faubourgs et des *conventillos*<sup>2041</sup>. Cette assertion est à l'image de la façon dont la critique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles a constitué et analysé ce corpus qu'elle considère comme la trace d'une *subculture* originelle. Il y a deux façons de synthétiser ce que notre analyse critique nous a permis de mettre à jour.

D'un côté, nous avons décomposé la fabrique du corpus. La critique maintient le Grand Récit du tango et du fado fixé par les intellectuels de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, selon lequel la stabilisation et la diffusion de ces deux chansons dans la ville aurait été précédée d'une phase orale et communautaire où ces deux genres auraient été improvisés dans la nébuleuse des bas-fonds. Ce récit est illustré par des exemples de ces paroles spontanées et primitives. Un corpus est rassemblé, en appliquant les théories ordinaires du chant marginal, improvisé par un monde souterrain de délinquants en périphérie de la ville. Cette « bibliothèque fantôme » est composée à partir de fragments et d'énoncés décontextualisés et homogénéisés, unis par des effets de montage. Mais l'illusion ne résiste pas longtemps à une analyse des sources, des modes de citation et des pratiques effectives. En fait, il apparaît clairement que ce corpus « canaille » n'est pas marginal. Il est essentiellement composé en détournant des poèmes et des chansons écrits par des hommes de lettres à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou au début du XX<sup>e</sup> pour être intégrés à des fictions, publiés dans des recueils, des chansonniers et des partitions à disposition du public, ou écrits pour la scène, ou en se réappropriant des couplets populaires transcrits dans les recueils de folklore urbain. Ce corpus monté de toutes pièces par les hommes de lettres et après eux par la critique contemporaine, correspond en quelques sorte à ce que Eric Hobsbawm et Terence Ranger ont nommé une « tradition inventée »<sup>2042</sup>. En effet, l'écrivain Augusto Palmeirim, les historiens Alberto Pimentel, Pinto de Carvalho d'un côté, Ernesto Quesada et Hector et Luis Bates de l'autre, ont conçu ce corpus rétrospectivement, selon une « logique patrimoniale », prélevant des énoncés et les instituant en monuments, en *artefacts* mis au service d'une mémoire du « premier » tango et du

---

<sup>2041</sup> Alberto Penas, *Recopilación antológica para una Sociología Tanguera*, Buenos Aires : Corregidor, 1998.

<sup>2042</sup> Hobsbawm & Terence Ranger : 1983 / 2006.



« premier » fado. Ils ont fondé un répertoire et lui ont donné une fonction dans l'histoire des deux genres. En retour, ils assurent que c'est par identification à ces pratiques primitives que les chanteurs et paroliers de la « seconde phase » se sont approprié le tango et le fado. Ils n'auraient fait que purifier des textes. Pimentel va même plus loin : le fado a été domestiqué par les hommes de lettres ; et c'est par nostalgie de ces premières pratiques disparues, que le fado devient mélancolique. Il pleure ses origines. Ce faisant, la critique inscrit la chanson et la poésie sur les bas-fonds (métacaille) de la « seconde période », dans la continuité de ces premières pratiques. Elles prolongent une tradition.

Cette position fait autorité dans la critique traditionnelle de ces deux genres mais aussi dans les discours actuels des musiciens, poètes et chanteurs du XX<sup>e</sup> siècle. Si le tango et le fado chantent les marginaux, c'est parce qu'à l'origine, ils viennent des bas-fonds. Et comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, cette origine est prise en charge dans la composition même des chansons au XX<sup>e</sup> siècle : le fado et le tango chantent leurs origines dans les bas-fonds. Autrement dit, le récit et le répertoire construits par les savants deviennent opératoires dans les pratiques mêmes du fado et du tango au XX<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, plusieurs textes de fado et de tango contemporains font référence à ces « premiers fados » et « premiers tangos » et s'inscrivent dans la tradition du fado et du tango « canaille ».

De l'autre côté, cette tradition inventée nous a mis sur la piste d'une réalité peu abordée sous cet angle dans les histoires des deux genres : la poétique canaille envahit la ville, elle est mise en oeuvre dans la poésie savante, dans la poésie « hors du livre », dans la chanson populaire et la chanson de salons, au théâtre, et devient un sous-genre privilégié dans le tango et le fado au moment de leur généralisation dans les deux villes, à partir de 1860 pour le fado et de 1890 pour le tango. Il y a des échanges constants, à Buenos Aires comme à Lisbonne, entre la littérature, la poésie érudite, la poésie populaire, le théâtre et la chanson. La critique en a fait des indices d'énonciations marginales, mais nous y avons vu au contraire le signe que la chanson canaille devient une pratique ordinaire. Nous avons proposé d'aborder cette chanson canaille, moins comme un « témoin social », que comme une esthétique, avec ses codes, ses figures, ses formules figées. Ce monde fictionnel chanté dans le fado et le tango s'impose dans la culture urbaine. Ainsi, ce que la critique traditionnelle présente comme l'archive d'une chanson marginale pratiquée par des sous-groupes exclus, doit être en réalité abordée comme un corpus poétique qui met au défi les frontières entre centre et périphérie, entre culture savante et culture populaire, entre délinquants et bourgeois.

# Conclusion générale

## « fouilleurs de bas-fonds »

À la question « qu'est-ce que les bas-fonds ? », et plus précisément, « qu'est-ce qu'une chanson des bas-fonds ? », plusieurs réponses sont possibles au terme de ce travail. Elles sont comprises dans cette proposition : une chanson des bas-fonds appartient à un imaginaire dont les paroles chantées sont une forme esthétique. Elle n'émane pas d'un groupes d'exclus, dont on retrouverait la voix ; ce qu'on reconstitue, c'est cet imaginaire urbain. La chanson des bas-fonds est une des dernières épaves d'un imaginaire englouti, remontant au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cet imaginaire, qui permettait de circonscrire ce qui à l'époque était désigné par la métaphore spatiale et sociale des « bas-fonds », des populations en marge auraient inventé une forme de vie qui leur était propre, une vie en rupture avec les normes de la majorité, criminelle et obscène, menaçante et fascinante. Dans cette culture urbaine marginale serait née une forme chantée spécifique qui en aurait exprimé par les paroles les aspects sombres et abjects. De ces chansons, aucune trace n'est restée. Néanmoins, nous possédons des corpus de fados et de tangos canailles. Assurément, il est impossible de les attribuer à des filles de joie ou à des surineurs balafrés, mais ces chansons sont là, présentes, monuments pour des origines fictives. Nous proposons de répondre en quatre temps.

Des chansons de voyous et de filles sont encore chantées aujourd'hui à Lisbonne et à Buenos Aires, dans des commémorations nostalgiques des premières chansons canailles, par lesquelles les chanteur(se)s s'inscrivent dans la continuité des marginaux ancestraux. Par ailleurs, la récurrence du récit des bas-fonds comme origines au sein des discours ordinaires des *fadistas* et des *tangueros* montre qu'il continue de hanter la mémoire collective des Lisboètes et des Portègnes. Les bas-fonds, « tradition inventée », agissent à ces différents niveaux comme un lieu commun fédérateur. Le fado et le tango authentiques et traditionnels tels que les conçoivent les communautés *fadistas* et *tangueras* coïncident en grande partie avec les bas-fonds, toujours disparus. La répétition du récit des origines dans les discours ordinaires, dans les paroles chantées et plus globalement dans les performances permet de penser la façon dont discours et poétique s'articulent dans la pratique. Le tango comme le

fado sont des chansons réflexives, qui chantent leur propre histoire. Comme le dit Lila Ellen Gray, « le fado porte la trace, dans ses pratiques performatives, ses répertoires, ses lieux et ses discours de ces anciens récits politiques et de classe »<sup>2043</sup>. Ce récit est également indispensable à la constitution de ces deux genres comme patrimoines : garant d'un « sentiment de continuité », il l'est aussi du caractère « intangible » de ces traditions, au sens de ce qui ne peut pas être altéré.

C'est dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de l'apparition des deux genres à Buenos Aires et à Lisbonne, que les élites sociales et culturelles assimilent le tango et le fado aux bas-fonds sociaux. L'engouement des habitants pour le tango est stigmatisé par les conservateurs comme le signe de la dégradation des mœurs. Danse abjecte, indécente, elle est intégrée aux discours sur la débauche. Elle est engendrée par les faubourgs et la prostitution. Née dans la ville moderne, produit de la culture industrielle et de l'immigration, elle symbolise la déchéance de la civilisation moderne. Ainsi, le tango est associé aux bas-fonds parce qu'il est dénigré par les élites – et non le contraire. À l'opposé, certains célèbrent ce genre populaire, authentique, purement criollo. Sa « nature faubourienne » est alors valorisée par les intellectuels. De façon analogue, à Lisbonne, le fado est le symbole de la culture urbaine. D'un côté, enfanté par la ville-catin, il appartient aux classes vicieuses. Lady Jackson en 1877 assure que les *fadistas* improvisateurs et joueurs de guitare de mauvaise réputation sont des vauriens aux mœurs dissolues qui pervertissent les ouvriers dans les fêtes et lieux de divertissements populaires<sup>2044</sup>. Le récit des origines du tango et du fado est articulé aux discours de l'époque sur les « classes dangereuses ». En même temps, son enracinement dans la ville et son succès populaire en font un emblème de la culture nationale. À ce titre, le chroniqueur portègne qui défend en 1910 que le tango est une « berceuse faubourienne » qui « impr[ègne] l'âme » et que « seuls le connaissent ceux qui ont senti son rythme au berceau »<sup>2045</sup> fait singulièrement écho au proverbe *fadista* selon lequel « n'est pas *fadista* celui qui le veut mais celui qui est né *fadista*<sup>2046</sup> ». Dans les deux cas, une dialectique du populaire et de l'inné est appliquée.

---

<sup>2043</sup> « *Fado bears traces, in its performance practices, repertoire, venues, and discourses, of these earlier class and political histories.* » Gray : 2013 : 13.

<sup>2044</sup> Lady Jackson, *A formosa lusitânia*, 1877, citée dans Sucena : 1992 : 38.

<sup>2045</sup> Cité au chap. 3 p. 333.

<sup>2046</sup> « *Não é fadista quem quer mas sim quem nasceu fadista.* » Cité dans Gray : 2013 : 27.

C'est quand ils appartiennent à des temps révolus que les bas-fonds sont fantasmés en sources de la chanson. Les origines du tango et du fado sont inventées dans des récits dramatisés et pittoresques où ils passent des bordels aux salons. Nous avons montré que le geste de fondation est aussi un geste de coupure : historiciser permet de distinguer le fado et le tango populaires, rabattus dans un « avant », du fado lettré ; le primitif du civilisé. À ce titre la comparaison des récits de la migration des bas-fonds aux salons élaborés à la même époque à Buenos Aires et à Lisbonne a révélé des convergences importantes. Dans les deux cas, elle relève d'une vision duelle de la société dans laquelle s'opposent centre et marges, élites et basses classes. Mais d'un côté comme de l'autre, le fado bâtard et discordant des anciens voyous est aussi une chanson authentique. La métaphore de la fleur du borbier est structurante dans les deux traditions. La chanson issue des bas-fonds de la société est une fiction inventée par les élites et les hommes de lettres à la fin du XIXe siècle pour rendre intelligibles ces deux nouveaux genres urbains, leur donner une histoire et des racines, mais relève aussi d'une stratégie de légitimation des pratiques contemporaines de ceux qui racontent l'histoire de ces chansons. C'est ainsi que Cesar de Neves, dans son chansonnier de 1893, rappelle le stigmatisme attaché au « premier fado » afin de distinguer le fado des élites. Il oppose le fado d'« autrefois », « musique vile et obscène, propre aux ruelles et aux antres du vice, que marins et soldats ivres jouaient brutalement sur des *banzas* immondes en l'accompagnant de vers inconvenants », et le fado moderne, « purifié dans l'eau lustrale de la civilisation », adapté aux « chastes oreilles du sexe faible », et ajoute que « l'idée de son lieu d'origine a été remplacée par une assimilation du milieu et par le sens artistique, qui méprise la matérialité de sa réalisation première et sa poésie sensuelle spécifique »<sup>2047</sup>. Quelques années plus tard, P. de Carvalho reprend la même idée en assurant que « le fado présente deux phases complètement distinctes », qui recourent la distinction entre la chanson malfamée et la chanson élégante. Rappelons que tous ces récits sont élaborés au moment où, comme le fait remarquer Carolina Michaelis de Vasconcelos à Lisbonne, la noblesse de Lisbonne apprécie tellement le fado que « rares sont dans la génération actuelle les jeunes filles de la bonne société qui ne chantent pas au piano le fado anobli ». Les jeunes nobles ont « imposé au fado des manières délicates et artistiques et l'ont porté de façon triomphale aux salons et aux théâtres », et ont transformé et réhabilité ce genre « vulgaire, resté obscur, méprisé et sans intérêt jusqu'en 1840 »<sup>2048</sup>. De même, à Buenos Aires, c'est l'engouement des élites pour le

---

<sup>2047</sup> Cité p. 414.

<sup>2048</sup> Cité page 150.

tango qui suscite les réactions les plus tranchées. Et à Buenos Aires aussi, les intellectuels ont besoin de passer par une étape de purification et d'anoblissement pour justifier l'adoption d'une pratique populaire par la population, toutes classes sociales *confondues*. Le monde des bas-fonds est indispensable aux discours sur l'origine d'une pratique urbaine à la mode. À ce sujet, il est intéressant de noter que la revalorisation de la guitare portugaise est racontée exactement dans les mêmes termes que celle du fado à la même époque. Rui Vieira Nery cite l'exemple d'une méthode de guitare portugaise de 1875 dans laquelle il est précisé que cet instrument était encore récemment le « domaine exclusif des tavernes et des mendiants aveugles », « joué dans les profondeurs d'une gargote répugnante et sombre, emplissant l'atmosphère avinée de ses sons plaintifs [...] », mais qu'elle est aujourd'hui réhabilitée au point que rares sont ceux qui n'ont pas entendu « les harmonies irrésistibles d'un *fadinho* » joué à la guitare<sup>2049</sup>. Nous retrouvons le canevas de l'ascension des bas-fonds aux salons, appliqué cette fois à la guitare. Le bas-fond, paradigme du populaire urbain, resurgit dès qu'il s'agit d'évoquer l'origine d'une nouvelle pratique urbaine. Au même moment, les écrivains publient des récits et des poèmes fascinés de bandits et de prostituées, dans lesquels la scène de chant et de danse constitue un topos incontournable. Dans ces fictions, les marginaux improvisent des tangos et des fados obscènes dans les taudis des quartiers disparus de la ville mystérieuse des décennies passées.

Cet imaginaire des bas-fonds a inspiré une poétique canaille dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Nous avons montré que cette poétique circule entre la scène, la poésie et la chanson. Les bas-fonds sont chantés dans toute la ville, des fêtes et réunions populaires aux maisons bourgeoises où les mélomanes intègrent le tango criollo et le fado à leurs répertoires en passant par le théâtre musical et le café-concert. Des poèmes de voyous et des chansons de courtisanes circulent par écrit dans les feuillets, petits formats, recueils, almanachs et partitions et sont appropriés par les habitants. D'après P. de Carvalho et Alberto Pimentel, en 1900, *fadista* est une attitude et un mode de vie : le chanteur de fado revendique une position marginale et une attitude bravache. On s'est demandé s'il s'agissait là d'une projection des deux historiens imprégnés des stéréotypes fin-de-siècle, ou s'ils témoignent d'affects, de sensibilités et d'identités investis dans les pratiques. Nous avons commencé à interroger un aspect moins connu de l'histoire de ces deux genres, et qui, telle une fouille, reste ouvert à exploration : les modes d'inscription de ces poétiques dans les pratiques de tango et de fado et

---

<sup>2049</sup> *Methodo para Aprender Guitarra (...) Offerecido à Mocidade Elegante da Capital por um Amador*, Lisboa, Tipografia de Cristovão Augusto Rodrigues. Cité dans Nery : 2004 : 121.

plus largement dans la vie urbaine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les performances poétiques et musicales auxquelles elles donnent lieu, et les types de subjectivation à l'œuvre. Peut-être pouvons-nous ici déplacer une de nos propositions antérieures<sup>2050</sup>, et chercher la trace d'expériences du tango et du fado canaille dans la ville. Il nous a fallu déconstruire le récit monolithique, dépasser la conception de la chanson populaire comme chanson-témoin, et sortir d'une conception binaire réalité/représentation incitant à n'aborder les fictions des bas-fonds que sous l'angle du témoignage, pour ouvrir à une exploration des pratiques du XIX<sup>e</sup> siècle en termes d'*expérience*, où se joindraient l'imaginaire social et la performance. Nous sommes alors confronté aux limites de la « bibliothèque fantôme » : les paroles de chansons canailles sont transcrites ou reproduites sans être accompagnées d'informations sur les situations énonciatives. Alberto Pimentel en 1904 signale que ce sont souvent des lettrés qui écrivent les paroles des fados populaires. Ces fados qui parlent du « quotidien de la rue » sont « fort méprisables, mais appréciés par le peuple, qui les connaît de près<sup>2051</sup>. » Le peuple se serait identifié à ces poésies de voyous. De même, en 1902, Ernesto Quesada assure que les domestiques apprécient la poésie en argot et chantent des poèmes de marlous publiés dans les brochures. Le « Fado de Severa », qui enjoint les *fadistas* à pleurer la mort de la prostituée des ruelles de la vieille ville, première chanteuse de fado (« avec elle le fado a perdu / sa saveur d'antan »), a eu une popularité assez importante entre 1867 et 1900 pour que de nombreuses variantes en soient chantées.

Les textes rassemblés par la critique reprennent les stéréotypes bourgeois sur les criminels et les prostituées : ils figurent dans un style pittoresque des marginaux alcooliques, oisifs et corrompus, vautrés dans « l'infâme lupanar » et « l'immonde borbier » à Lisbonne, « flanquant » des « rossées » et exploitant leur maîtresse à Buenos Aires. Faut-il se contenter d'en déduire que ces stéréotypes sont disséminés par le biais de la chanson populaire ? De Lisbonne à Buenos Aires en passant par Paris, les bourgeois(se), employé(e)s, domestiques et ouvrier(e)s qui se délectent de ces chansons moroses ou effrontées ne font-ils que se conformer à un exotisme bourgeois ? Faut-il, comme le raille Paul Morand dans ses *Chroniques* (1942), voir dans le jeu social où s'épanouissent la poésie et la chanson canailles fin-de-siècle seulement un spectacle émoustillant ? Selon Morand, « cette poésie de la pègre et du faubourg était essentiellement bourgeoise. La poésie, pour la classe bourgeoise, étant un

---

<sup>2050</sup> Sur l'impasse qui consiste à chercher dans les récits des bas-fonds la trace d'expériences « émiques » dans les marges. Voir la conclusion du chapitre 4 et l'introduction du chapitre 5.

<sup>2051</sup> Cité page 511.

dépaysement, le bourgeois se dépaysait dans cette zone interdite, au climat dangereux et excitant, et voyait dans ses habitants une race exotique dont l'odeur l'exaltait<sup>2052</sup>. » L'une des scènes du roman *Os Maias* de Eça de Queirós (1888) tourne en dérision cette tendance : lors d'un dîner mondain, les hommes de la bonne société évoquent Zola et avouent leur fascination pour cette poésie du trottoir. Pour reformuler le problème dans des termes contemporains, la chanson des bas-fonds véhicule-t-elle un discours contestataire des normes dominantes, ou en reconduit-elle les stéréotypes ? Ici, une comparaison avec la chanson réaliste en France présenterait sans doute un intérêt : la chanson réaliste d'Aristide Bruant a certes été une chanson de la pègre destinée aux bourgeois et aux artistes du Chat Noir à Montmartre<sup>2053</sup>, mais elle a aussi entraîné des identifications chez certaines chanteuses de cabaret. En outre, cette chanson était popularisée bien au-delà des cafés bohèmes. Comme les Parisiens qui écrivent à Eugène Sue en 1842 pour se comparer aux protagonistes des *Mystères de Paris*, devenus des modèles peuplant l'imaginaire de la ville, on peut supposer que les chansons canailles procurent des expériences et déterminent des pratiques au-delà de l'éphémère fascination ou répulsion d'un soir. Pour vérifier cette hypothèse, il faudrait voir de quelles manières les différents groupes sociaux se sont réappropriés, individuellement et/ou collectivement, ces poétiques canailles, par exemple pour se distinguer de la crapule, chantée avec ironie à la troisième personne, ou pour reconduire des normes, ou encore par des récupérations parodiques et subversives des chansons moralisatrices, pour faire sienne une irrévérence transgressive, ou encore pour tourner en dérision les normes dominantes. Il faudrait également examiner les rapports et les variations entre les pratiques informelles et les pratiques du théâtre et du cabaret, considérer le café, le café-concert, le salon, la fête populaire et la rue. La rhétorique de l'infortune, le stéréotype de la voix rauque et abîmée, du souffle, de la « brutalité » de la voix (brute/brutale), qui déterminent par ailleurs certains styles vocaux actuels, sont-ils opératoires dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Pour reconstituer ces pratiques urbaines dans leur diversité il faut dépasser la conception binaire de la « société bourgeoise » qui définit les oppositions entre centre et périphérie, bas-fonds et élites, selon une vision structurale du pouvoir, pour aller vers une conception relationnelle, stratégique et productive des relations de pouvoir. En dernière analyse, peut-on attribuer un projet politique à la chanson canaille ? « N'est-ce pas là la proposition-piège réservée à toutes celles et tous

---

<sup>2052</sup> Paul Morand, « Le Centenaire du Chourineur », dans *Chroniques, 1931-1954*, Paris : Grasset, 2001.

<sup>2053</sup> Pour une lecture politique de la chanson de Bruant, voir J. Viau, « Aristide Bruant : le chant des asociaux est-il un chant social ? », dans Hirshi, Vaillant, Pillet : 2006 : 299-312.

ceux que l'on construits comme marge<sup>2054</sup> ? » Nous avons vu que, paradoxalement, le tango et le fado des bas-fonds sont une construction des lettrés, liée à une représentation bourgeoise du monde ouvrier et des marginaux ; néanmoins il serait restrictif de s'en tenir là, dès lors que cet imaginaire se manifeste dans des pratiques de performance, de lecture et d'écriture collectives et largement popularisées.

Il faut dès lors distinguer les discours et l'imaginaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'esthétique poético-musicale et vocale qu'ils ont déterminée, autrement dit ce qu'ont été le fado et le tango à cette époque ; leurs actualisations dans les pratiques et les scripts contemporains ; et les théories postérieures, qui dominent encore le champ des recherches sur le tango et le fado, susceptibles de faire l'objet d'une approche critique. Certains érudits des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ont en effet pris au mot la fiction des origines et sont allés chercher dans les représentations des bas-fonds de la période antérieure les traces de ces premières pratiques, selon une démarche généalogique incitant à considérer toute référence au chant et à la musique qui se trouvaient dans ces « témoignages » comme des indices de pratiques marginales en gestation. Ce faisant, ils ont occulté trois éléments : « tango » et « fado » ne sont pas des catégories opérantes dans les documents qu'ils consultent ; d'autres documents invitent à briser l'uniformité du Grand Récit, à réinterpréter les processus dans leur diversité, et à opérer un déplacement de champ pour envisager l'origine comme un discours accompagnant l'apparition des genres ; enfin, les « bas-fonds » sont un monde fictionnel qui doit être abordé dans ce qu'il permet de configurer pour ceux qui l'utilisent et non comme une réalité tangible et reconstituable en-dehors de ces discours et représentations. La critique a recomposé des corpus à partir des théories ordinaires de la chanson canaille. Sur ce point, nous voudrions confronter nos interrogations à l'ouvrage de Richard Bauman et Charles Briggs, *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*, paru en 2003, et dont la discussion de la construction de la « modernité » apporte des pistes intéressantes pour tenter de comprendre la persistance du Grand Récit dans la recherche et plus généralement dans les représentations actuelles<sup>2055</sup>. D'après eux, le Grand Partage (*Great Divide*) a joué un rôle clé dans la création idéologique de la modernité. Il faut construire une

---

<sup>2054</sup> Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones, Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Amsterdam, [2006] 2011, p. 71. Le parallèle avec les *subcultures* homosexuelles analysées par Bourcier dans cet ouvrage est un peu lâche et anachronique mais peut-être pas inintéressant.

<sup>2055</sup> Comme celles vues au premier chapitre.



pré-modernité où règnent l'ignorance et le désordre pour pouvoir penser la modernité<sup>2056</sup>. Cela implique une temporalité, la successivité et l'opposition entre le passé et le présent, qui recoupe une opposition entre nature et culture et entre sauvage et civilisé<sup>2057</sup>. Cette opposition sépare deux ordres, ce qui est ancien – marginal, ouvrier, rural, illettré, indigène – et ce qui est moderne – urbain, bourgeois éduqué, cosmopolite<sup>2058</sup>. À ces deux ordres se superpose une opposition entre l'oral et l'écrit. Ceux qu'ils appellent les « agents de la modernité » ont constitué une tradition orale qui serve de pendant à la littérature, à travers une « poétique d'entextualisation et de recontextualisation » convertissant les « textes archaïques » de la tradition orale en *artefacts* adaptés aux modes de circulation « modernes »<sup>2059</sup>. À travers ce processus de littérisation du « folklore », les « catégories sociales, textes, contextes, formes de savoirs et relations sociales sont produits et reproduits, légitimés, niés, défiés, dépassés, et souvent ravivés dans des termes idéologiques<sup>2060</sup> ». L'approche de R. Bauman et Ch. Briggs ouvre une certaine façon de concevoir la fabrication des corpus de tango et de fado canaille par les intellectuels du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces deux genres ont participé comme nous l'avons vu à la formation de la « modernité » et de la « nation » argentine et portugaise. Le Grand Récit et les oppositions qu'il implique sont largement tributaires de ces stratégies. En effet, le récit des origines crée des oppositions qui recourent l'opposition primitif/moderne identifiée par Bauman et Briggs. Dans les théories de la chanson canaille que nous avons examinées, la chanson marginale de la « première « période » est opposée à la chanson savante de la « seconde période »<sup>2061</sup>. La première est folklorique, hybride, orale, primitive, spontanée, marginale et authentique ; la seconde est littéraire, « purifiée », écrite, sophistiquée, reproductible, légitime – et, comme le dit P. de Carvalho, « pleure ses origines ». Eduardo Sucena, dans *Lisboa, o fado e os fadistas* (1992), un essai de référence sur le fado, reconstitue par exemple le « premier fado » des « antres du vice » et des « taudis sombres », chanté par

---

<sup>2056</sup> Les auteurs se réfèrent à Bruno Latour. Richard Bauman et Charles L. Briggs, *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, p. x (prologue). Roger D. Abrahams dans un compte-rendu de cet ouvrage a formulé des questions et des critiques intéressantes de cet ouvrage. Voir Roger D. Abrahams, « Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality by Richard Bauman & Charles L. Briggs, Review », dans *Western Folklore*, 2006, Vol. 65, No. 3, p. 329-331.

<sup>2057</sup> Bauman et Briggs : 2003 : 10.

<sup>2058</sup> Bauman et Briggs : 2003 : 2.

<sup>2059</sup> Bauman et Briggs : 2003 : 15-16.

<sup>2060</sup> Bauman et Briggs : 2003 : 17.

<sup>2061</sup> C'est particulièrement vrai chez Alberto Pimentel (1904), Pinto de Carvalho (1903) et leurs successeurs pour le fado et chez Ernesto Quesada (1902), Leopoldo Lugones (1911 et 1913) et Hector et Luis Bates (1936) pour le tango, comme nous l'avons vu au chapitre 4.

des illettrés dépourvus de sens moral, « confiné à la taverne et au lupanar », « morbide et corrompu », né dans un « sous-monde sombre et atrophiant » (*submundo sombrio, atrofiante*), « manifestation spontanée des classes défavorisées de Lisbonne »<sup>2062</sup>. Ce fado a finalement réussi à vaincre ces barrières et à conquérir tout le peuple de Lisbonne, après un « processus de stérilisation » (*processo da sua higienização*)<sup>2063</sup>. Eduardo Sucena reprend la périodisation de Pinto de Carvalho et crée à la fois une continuité et une rupture entre « le » fado premier et « le » fado moderne. Comme l'explique Véronique Porra, « les termes de périphérie et de marge, qui au demeurant ressortissent de la représentation spatiale des répartitions symboliques, désignent ici, de par leur charge métaphorique, des phénomènes systémiques qui relèvent moins d'une quelconque origine géographique des productions littéraires étudiées – même si cette composante est impliquée – que du traitement antinomique des valeurs esthétiques ou idéologiques du centre auquel elles procèdent<sup>2064</sup>. » La critique classique du fado et du tango des bas-fonds serait donc restée prisonnière de l'opposition oralité/écriture et folklore/littérature, rattachée à une définition abstraite de l'oralité et rabattue sur une représentation spatiale et symbolique de l'espace urbain. La séparation entre ce qui relève du monde cultivé et du monde des bas-fonds par les élites du XIX<sup>e</sup> siècle a continué de structurer les analyses ultérieures.

Le système construit par la critique rejoint ici les stratégies patrimoniales comme celles engagées pour faire inscrire le fado et le tango à la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité : les corpus de paroles du tango et du fado des bas-fonds permettent un retour en arrière, la restauration d'une nature première, perdue, que le texte fait renaître, un état authentique de la chanson. Mais cet état premier n'est premier que parce qu'il est perdu, autrement dit quand on se place du point de vue du stade second, qui s'est instauré en excluant le premier. Il est caractérisé par des critères qui relèvent de ce régime second. On retrouve alors la lecture politique que font Bauman et Briggs des reconductions des normes et des hiérarchies que suppose cette opposition. Finalement, il s'agit là sans doute d'un geste tout aussi identitaire, et d'une des formes que peut prendre le « partage du sensible<sup>2065</sup> ».

---

<sup>2062</sup> Sucena : 1992 : 37-42.

<sup>2063</sup> Sucena : 1992 : 43.

<sup>2064</sup> Véronique Porra, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée*, 2005, n° 314, p. 207-225.

<sup>2065</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible, Esthétique et politique, op. cit.*, 2000.



# Bibliographie

## Sources primaires

### Fonds de la Biblioteca Nacional de Portugal, « Música Impressa » :

Militão José de Sousa Coelho, *Fado-Ballada para piano*, Lisboa : Sasseti, 1846 [partition imprimée, 3 p., 34 cm]

Engeström Adolfo Cristiano, *Collecção dos Melhores Fados para Bandolim*, Lisboa : Casa Suéca, 1850 [partition imprimée, 14 p., 32 cm].

S/a, *Cantos Populares, 24 fados para piano*, Lisbonne : Sasseti, 1872 [partition imprimée, 15 p., 34 cm].

Ribas João António, *Álbum das músicas nacionais portuguesas, constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes distritos e comarcas das províncias da Beira, Trás-os-Montes e Minho, Estudadas minuciosamente e transcritas nas respectivas localidades*, [1858] Porto : Vila Nova 2<sup>e</sup> éd. 1860.

S/a., *Cancioneiro do Bairro Alto, Collecção de chistosas poesias de um autor patusco oferecidas a certas meninas que fazem certas coisas*, Cadiz : 1864. Ref BNP.

Braga Teófilo, *História da poesia popular portuguesa*, Porto: Typ. Luzitana, 1867, vol. 1 [ VIII, 221 p.], vol. 2 [V, 223 p.] & vol. 3 [VIII, 216 p.] ; *Cancioneiro popular colligido da tradição*, Coimbra : Imprensa da Universidade, 1867 ; *Romanceiro geral colligido da tradição*, Coimbra : Imprensa da Universidade, 1867.

Neves e Mello Adelino Antonio das (filho), *Musicas e canções populares, colligidas da tradição por*, Lisboa : Imprensa Nacional, 1872.

Neves César das (compil.), Campos Gualdino de (co-auteur), Braga Teófilo (préf.), *Cancioneiro de musicas populares contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularisados, canções políticas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal, collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves ; coord. a parte poetica por Gualdino de Campos ; pref. pelo Exmo Sr. Dr. Teophilo Braga*, Porto : Typ. Occidental, 1893-1899 [75 fascicules, 33 cm].

## Sources secondaires

### 1. Ressources sur le tango et l'Argentine

- **Monographies et chapitres d'ouvrages collectifs :**

ÁLVAREZ José S., *Galería de ladrones de la capital (1880-1887)*, Buenos Aires : Imprenta del Departamento de Policía de la Capital, 1887.

ANDREU Jean, « Autour d'un paradoxe : la ruralité du tango », dans Gerard Borrás (dir.), *Musiques et Société dans les Amériques*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 251-259.

APRILL Christophe, DORIER APRILL Elisabeth, « Espaces et lieux du tango. La géographie d'une danse entre mythe et réalité », dans Dominique Guillaud, Maorie Seysset, Annie Walter (dir.), *Le Voyage inachevé. À Joël Bonnemaïson*, Paris : Orstom/Prodig, 1998.

APRILL Christophe, *Tango : le couple, le bal et la scène*, Paris : Éditions Autrement, 2008.

BATES Héctor, BATES Luis J., *La Historia del Tango : Sus autores, Primer Tomo*, Buenos Aires : Talleres Graficos de la Cia. General Fabril Financiera, 1936.

——— *La Historia del Tango, Tomo II, Los Intérpretes*, compilé par Ángel Martín Sandoval, Buenos Aires : Poesuar, 2006.

BATIZ Adolfo, *Buenos Aires, la Ribera y los Prostibulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, Buenos Aires : Aga Taura, [1908] 1966.

BENARÓS León, *Romancero criollo*, Buenos Aires : Corregidor, 1977.

BENEDETTI Hector Ángel, *Las mejores letras de tango*, Buenos Aires : Booket, [1998] 2003.

BERNARD Carmen, *Histoire de Buenos Aires*, Paris : Fayard, 1997.

BUCH Esteban, « Tangos cultos de compositores argentinos : una introducción », dans Esteban Buch (dir.), *Tangos Cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, Buenos Aires : Gourmet Musical, 2012, p. 5-28.

BYRON Silvestre, GOBELLO Jose, CAMPS Pompeyo, ET AL., *La historia del tango, vol. 6, Los Anos Veinte*, Buenos Aires : Corregidor, 1977.

CAIMARI Lila, *Apenas Un Delincuente : crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires : Siglo veintiuno, 2004

——— *La ciudad y el crimen, Delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 2009.

CAMPRA Rosalba, *América latina : la identidad y la máscara, Con entrevistas a Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh*, Mexico : Siglo XXI, [1987] 1998.

CARRETERO Andres, *El Compadrito y El Tango*, Buenos Aires : Ediciones Continente, 1999

——— *Tango, Testigo Social* Buenos Aires : Ediciones Continente, 1999

CASADEVALL Domingo, *Buenos Aires: arrabal, sainete, tango*, Buenos Aires : Compañía General Fabril Editora, 1968.

CIBOTTI Ema, « El tango argentino como genuina expresión de las clases medias », dans Teresita Lencina (dir.), *Escritos sobre tango, vol. 2. Cultura rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*, Buenos Aires : Centro Feca Ediciones, 2011, p. 91-107.

——— « Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango », dans Teresita Lencina, Omar García Brunelli & Ricardo Salton (dir.), *Escritos sobre tango : En el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires : Centro Feca Ediciones, 2009, p. 46-53.

CONDE Oscar (dir.), *Poéticas del tango*, Buenos Aires : Marcelo Héctor Oliveri, 2003

——— *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Buenos Aires : Taurus, 2008.

DABOVE Juan Pablo, « Eduardo Gutiérrez, Narrativa de bandidos y novela popular argentina », dans Noé Jitrik et Alejandra Laera (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 3, Buenos Aires : Emécé editores, 2010.

DELUY Henri, YURKIEVICH Saúl, *Tango, une anthologie*, Paris : POL, 1988.

DORIER-APPRIL Elisabeth (dir.), *Danses "latines" et identités, d'une rive à l'autre : tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoiara*, Paris : L'Harmattan, 2000.

FEIERSTEIN Liliana Ruth, « De orillas y de textos. Entretango », dans Kristine Vanden Berghe (dir.), *El retorno de los galeones: Literatura, arte, cultura popular, historia*, Bruxelles : Peter Lang, 2011.

GALEANO Diego, *Escritores, detectives y archivistas : la cultura policial en Buenos Aires, 1821-1910*, Buenos Aires : Teseo, 2009.

Garabedian Marcelo H., Szir Sandra M., Lida Miranda, *Prensa argentina, siglo XIX : imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires : Teseo, 2009.

GARCÍA BRUNELLI Omar, *Discografía básica del tango, Su historia a través de las grabaciones (1905-2010)*, Buenos Aires : Gourmet Musical Ediciones, 2010.

GARCÍA FERRARI Mercedes, « "Saber policial". Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1880-1887 », dans Geraldine Rogers (dir.), *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 7-18.

GARCÍA JIMÉNEZ Francisco, *Así Nacieron los Tangos [1965]*, Buenos Aires : Corregidor, 1980.

GAYOL Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires : hombres, honor y cafés, 1862-1910*, Buenos Aires : Ediciones del Signo, [2000] 2007.

GOBELLO José, STILMAN Eduardo, *Las letras del tango de Villoldo a Borges*, Buenos Aires : Brújula, 1966.

GOBELLO José, *Letras de tango : Selección (1897-1981)*, Buenos Aires : Meralma, 1997.

——— *Poesía lunfarda, Del burdel al parnaso, Antología*, Buenos Aires : Corregidor, 2010.

GUÉRIN Miguel Alberto, « El teatro urbano de la trasgresión sociocultural : ¡Qué lindo es estar metido ! [1927], de Pascual Contursi », dans Osvaldo Pellettieri, *Indagaciones sobre el fin de siglo, Teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires : Galerna/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 275-285.

GUY Donna J., *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1991

HESS Rémi, *La valse, la révolution du couple en Europe*, Paris : Métailié, 1989

- *Le moment tango*, Paris : Anthropos, 1997  
 ————— *Les tangomaniaques*, Paris : Anthropos, 1998  
 ————— *Le Tango*, Paris : PUF, [1996] 1999

HORVATH Ricardo, *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*, Buenos Aires : Biblos, 2006

LABAÑA Luis, SEBASTIÁN Ana, *Tango, una historia*, Buenos Aires : Corregidor, 2000

LAMAS Hugo, BINDA Enrique, *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*, Buenos Aires : Hector L. Lucci Ediciones, 1998

LEHMANN-NITSCHKE Robert, *Textos eróticos del Río de la Plata: ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español popular y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor [1923]*, Traduit par Juan Alfredo Tomasini, Buenos Aires : Librería Clásica, 1981

MARTÍNEZ Roberto L., ETCHEGARAY Natalio P., MOLINARI Alejandro, *De la Vigüela al Fueye. Las expresiones culturales argentinas que conducen al tango*, Buenos Aires : Corregidor, 2000

MATAMORO Blas, *Historia del Tango*, Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1971

PELINSKI Ramón (dir.), *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires : Corregidor, 2000

PENAS Alberto, *Recopilación antológica para una Sociología Tanguera*, Buenos Aires : Corregidor, 1998

PESCE Rubén, DEL PRIORE Oscar, BYRON Sivestre, *La historia del tango, vol. 3 : La Guardia Vieja*, Buenos Aires : Corregidor, [1977] 2011.

PLISSON Michel, *Tango. Du noir au blanc* [accompagné d'un CD.], Paris : Cité de la Musique, 2001.

PUCCIA Enrique Horacio, *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, 1860-1919*, Buenos Aires : Corregidor, 1991

————— *Historia del carnaval porteño*, Buenos Aires : Academia Porteña del Lunfardo, 2000.

QUESADA Ernesto, « El "criollismo" en la literatura argentina » [1902], dans Alfredo V. E. Rubione (dir.), *En torno al criollismo, Textos y polémica*, Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1983.

RAMA Angel, *The Lettered City*, Traduit et édité par John Charles Chasteen, Durham and London : Duke University Press, 1996

REY DE GUIDO Clara, GUIDO Walter (dir.), *Cancionero rioplatense (1880-1925)*, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1989.

- RIVERA Jorge B., MATAMORO Blas, GOBELLO José, *La Historia del tango, Sus orígenes*, Buenos Aires : Corregidor, 1976
- RIVERA Jorge B., « El Folletín, Eduardo Gutiérrez », dans *Historia de la literatura argentina, Capítulo 32*, Buenos Aires : Centro Editor de America Latina, 1980
- ROGERS Geraldine, « Ficciones de identidad estatal: de la Galería de Ladrones a las Memorias de un vigilante (1887-1897) », dans Geraldine Rogers (dir.), *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 29-38.
- ROMANO Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1983  
 ———— *Las letras del tango, Antología Cronológica 1900-1980*, Santa Fe : Editorial Fundación Ross, [1991] 2007  
 ———— « El tango que ríe », dans *Escritos sobre tango, vol. 2, Cultura rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*, Buenos Aires : Centro Feca Ediciones, 2011, p. 109-129
- ROSSI Vicente, *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*, Córdoba : Imprenta Argentina, 1926
- SABSAY Leticia, *Fronteras sexuales, espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*, Buenos Aires : Paidós, 2011
- SALAS Horacio, *El tango*, Buenos Aires : Planeta, 1986  
 ———— *Le Tango*, Traduit par Annie Morvan, Paris : Actes Sud, [1989] 2004
- SCOBIE James, *Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires : Solar/Hachette, 1977.
- SEBRELI Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires : Siglo veinte, [1964] 1965.
- SELLES Roberto, BENARÓS León, *La historia del tango, vol. 2 : Primera época*, Buenos Aires : Corregidor, [1976] 2011.
- SELLES Roberto, PELLETERI Osvaldo, TALICE Roberto A., *La Historia del tango, vol. 17, Los Poetas*, Buenos Aires : Corregidor, 1981.
- SOSA CORDERO Osvaldo, *Historia de las variedades en Buenos Aires, 1900-1925*, Buenos Aires : Corregidor, 1978.
- SZIR Sandra M., « Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la Galería de ladrones de la Capital », dans Geraldine Rogers (dir.), *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 18-29.
- TALLÓN José Sebastián, *El tango en su etapa de música prohibida*, Buenos Aires : Instituto Amigos Del Libro Argentino, 1959



ULLA Noemí, *Tango, rebelión y nostalgia* [1967], Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1982

VEGA Carlos, *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires : Ricordi Americana, 1936

VIDAL Edgard, *Littérature et société du Rio de la Plata (1870-1940)*, Paris : Publibook, 2012

VILARIÑO Idea, *Las letras de tango, La forma, Temas y Motivos*, Buenos Aires : Editorial Schapire, 1965

• **Articles de périodiques, conférences et communications :**

BROCLAIN Elsa, « Tango®. Enjeux d'une stratégie de promotion territoriale fondée sur la réappropriation d'un patrimoine musical », *Questions de communication*, 2012, n° 22, p. 123-141.

BUCH Esteban, « À propos de la "danse maudite" : La censure du tango par l'Église », Colloque international *Tango : création, identifications, circulations*, 28 oct. 2011, Paris, EHESS [en ligne], communication audio. disponible à l'adresse : <http://globalmus.net/?Communications-audio-mp3>.

CAIMARI Lila, « Police, tango et argot : culture policière et culture populaire à Buenos Aires au XXe siècle », *Histoire, économie & société*, 2013 /4, 32e année, p. 41-48

CAMPRA Rosalba, « Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y Tango », *Hispanamérica*, 1988, vol. 17, n° 51, p. 19-32

CECCONI Sofia, « Tango Queer : territorio y performance de una apropiación divergente », *Revista Transcultural de Música (TRANS)*, 2009, n° 13, [en ligne] sibetrans.com  
——— « Cuerpos abyectos: figuras del género y la sexualidad en la era del tango prostibulario », Journées doctorales de l'Institut de Investigaciones Gino Germani, sept. 2007, Buenos Aires, Université de Buenos Aires [en ligne], disponible à l'adresse : <http://webiigg.sociales.uba.ar>.

FACCILO Ana María, « Crecimiento industrial, expansión metropolitana y calidad de vida : El asentamiento obrero en la Región Metropolitana de Buenos Aires desde principios de siglo », *Desarrollo Económico*, 1981, vol. 20, n° 80, p. 549-558

GARCÍA Guillermo « El arrabal como hecho estético: la poesía popular de Evaristo Carriego y su aporte a la identidad rioplatense », *Especulo. Revista de estudios literarios*, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, n° 30, 2005 [en ligne], disponible à l'adresse : <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/index.html>.

KOHAN Pablo, « Carlos Vega y la Teoría Hispanista del Origen del Tango », Buenos Aires: Espacios de Cultura y Producción, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, juin 2007, [en ligne] article disponible à l'adresse : [www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar).

KOSACOFF Bernardo, « Les va-et-vient du développement industriel argentin (1890-1990) », *Nouvelle Revue Argentine*, 2008, n°1, p. 58-68.

LYNCH Ventura, *Cancionero Bonaerense*, reimpression de *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* [1883], Buenos Aires : Imprenta de la Universidad, 1925.

NOVICK Alicia, CARIDE Horacio, « La construction de la banlieue à Buenos Aires (1925-1947) », dans Hélène Rivière D'Arc (dir.), *Nommer les nouveaux territoires urbains*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

PELINSKI Ramón, « Dire le tango », *Études Françaises*, 1981, vol. 17, n° 3-4, p. 111-136.

PLISSON Michel, « Horacio Salas. Le tango », *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 1991, n° 4, p. 274-278.

REZZÓNICO Carlos Alberto, « La Tierra del Fuego », *Revista del Notariado*, 2005, n° 881, p. 271.

SAVIGLIANO Marta E., « Whiny Ruffians and Rebellious Broads : Tango as a Spectacle of Eroticized Social Tension », *Theatre Journal*, 1995, vol. 47, n°1, p. 83-104

- **Thèses et mémoires universitaires :**

RODRIGUEZ Gabriela, *Construction d'une identité dans les paroles de tango : genèse et formes contemporaines*, Thèse de Doctorat, IRIEC - Institut de Recherche Intersite Études Culturelles, Université Toulouse le Mirail, 2011, [déposée en ligne], disponible à l'adresse : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00640819>.

- **Multi-supports :**

NOVATI Jorge (dir.), *Antología del tango rioplatense, Vol. 1, Desde sus comienzos hasta 1920*, [Cédérom], Buenos Aires : Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", [1980] 2008.

- **Littérature citée :**

BORGES Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires : Emecé Editores, [1955] 1990  
——— *Evaristo Carriego*, traduit par Françoise Rosset, Paris : Editions du Seuil, 1969  
——— *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires : Ed. Seix Barral, 1993.

BORGES Jorge Luis, BULLRICH Silvina (comp.), *El Compadrito, su destino, sus barrios, su música*, Buenos Aires : Emecé Editores, 2000.

CALLE Ceferino de la (Silverio Domínguez), *Palomas y Gavilanes*, Buenos Aires : Félix Lajouane, 1886.

CARRIEGO Evaristo, *Poesías completas*, Buenos Aires : Editorial Losada, 1996.

GUTIÉRREZ Eduardo, *Juan Moreira*, Buenos Aires : Centro editor de América latina, 1987

——— *Un capitán de Ladrones o sea Antonio Larrea en Buenos Aires*, Buenos Aires : N. Tommasi, 1900.

LÓPEZ Lucio Vicente, *La gran aldea, Costumbres Bonaerenses*, Buenos Aires: Imprenta de Martín Biedma, 1884.

- **Ressources en ligne**

SELLES Roberto, « "El choclo" y su curiosa adaptación en inglés », [www.todotango.com](http://www.todotango.com).

BENARÓS León, « Gatos, cielitos, habaneras y milongas. La verdadera historia del tango Bartolo », [www.todotango.com](http://www.todotango.com).

BINDA Enrique, « Bandas, rondallas y tangos », [www.todotango.com](http://www.todotango.com).

——— « ¿A que velocidad se grabaron los 78? », [www.todotango.com](http://www.todotango.com).

- **Usuels**

GOBELLO José, *Nuevo Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires : Corregiror, 2003

- **Discographie**

« El choclo », Musique : Ángel Villoldo, Paroles : Enrique Santos Discépolo, Juan Carlos Marambio Catán, Interprété par Tita Merello / Orquesta Francisco Canaro, 1954, Buenos Aires, Disque *Odeon* disque n° 61002 matrice 19596

« El Pechador », Musique et paroles : Ángel Villoldo, Interprété par Ángel Villoldo / con banda de música, 1909, *Disque Era*, matrice 60.279

## 2. Ressources sur le fado et le Portugal

- **Monographies et chapitres d'ouvrages collectifs :**

BALDRAN Jacqueline, « La poésie de langue portugaise », dans György M. Vajda (dir.), *Le Tournant du siècle des Lumières, 1760–1820 : les genres en vers des Lumières au Romantisme, Histoire comparée des littératures de langue européenne*, Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins, (1982) 2009

BARRETO Mascarenhas, *Fado : lyrical origins and poetic motivation*, Frankfurt am Main : TFM, 1994

BASTOS Antonio Sousa, *Lisboa velha: sessenta anos de recordações, 1850 a 1910*, Lisboa : Oficinas Gráficas, 1947.

BERJEAUT Simon, *Le théâtre de Revista (1851-2005)*, Paris : L'Harmattan, 2005.

BESSA Alberto, *A Gíria Portuguesa, esboço de um dicionário de "Calão"*, Lisboa : Gomes de Carvalho, 1901.

CARVALHO Pinto de, *A História do Fado*, [1903] 5e édition, Lisbonne : Dom Quixote, 2003  
CASTELO-BRANCO Salwa, « Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado », dans Joaquim Pais de Brito (dir.), *Fado: Vozes e Sombras*, Lisboa : Museu Nacional de Etnologia / Electa, 1994, p. 125-140.

COLVIN Michael, *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*, Cranbury : Associated University Press, 2008.

COEHLO Adolfo, *Os Ciganos de Portugal, Com um estudo sobre o calão*, Lisboa : Imprensa Nacional, 1892.

COUTO Dejanirah, *Histoire de Lisbonne*, Paris : Fayard, 2000.

ELLIOTT Richard, *Fado and the Place of Longing. Loss, Memory and the City*, Surrey : Ashgate, 2010.

FATELA Maria João, « Les mille visages du *vadio* portugais », dans André Gueslin et Dominique Kalifa (dir.), *Les Exclus en Europe, 1830-1930*, Paris : Éditions de l'Atelier, 1999, p. 50

FERNANDES TOMÁS Pedro, *Cantares do Povo (poesia e música)*, Coimbra : F. França Amado, [1913] 1919.

GOUVEIA Daniel, *Ao Fado tudo se canta ?* [avec 4 CD.], Lisboa : DG edições, 2010

GRAY Lila Ellen, *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life*, Durham and London : Duke University Press, 2013.

LEAL João, « The Making of Saudade : National Identity and Ethnic Psychology in Portugal », dans Ton Dekker, John Helsloot, Carla Wijers (dir.), *Roots and Rituals : The Construction of Ethnic Identities*, Amsterdam : Het Spinhuis, 2000, p. 267-287

MACHADO PAIS José, *A Prostituição e a Lisboa boémia do século XIX aos inícios do século XX*, Lisboa : Querco, 1985.

NASCIMENTO Manuel Do, *Cronologia da história du Portugal*, Paris : L'Harmattan, 2002,

MOISÉS Massaud, *A literatura portuguêsês através dos textos*, São Paulo : Cultrix [1968] 2004

LIMA Paulo, *O fado operário no Alentejo, Séculos XIX-XX*, Lisboa : Tradisom, 2004

MACHADO Victor A., *Ídolos do Fado*, [1937], Lisbonne : INCM, 2012

MOITA Luis, *O Fado, Canção de Vencidos*, Lisboa : (s/éd.), 1936

NERY Rui Vieira, *Para uma historia do fado*, Lisboa : Público : 2004  
——— *Pour une histoire du fado*, Traduction et Édition française de Pierre Léglise-Costa, avec la collaboration de Ana Côrte-Real, Paris : Éditions La Différence, (à paraître, automne 2014).

OSÓRIO António, *A mitologia fadista*, Lisboa : Livros Horizonte, 1974.  
PAIS DE BRITO Joaquim, « Sobre o fado e a História do Fado », Préface à Pinto de Carvalho, *História do Fado*, Lisbonne : Dom Quixote, [1982] 2003, p. 9 - 20.  
——— « Fado, Voices and Shadows », dans Joaquim Pais de Brito (dir.), *Fado, Voices and Shadows*, Lisboa : Museu Nacional de Etnologia / Electa, 1994, p. 15-37.

PELLERIN Agnès, *Le fado*, Paris : Chandeigne, [2003] 2009

PIMENTEL Alberto, *A triste canção do sul : subsidios para a historia do fado*, Lisboa : Gomes de Carvalho, 1904.

RELVAS Eunice, *Esmola e degredo, mendigos e vadios em Lisboa (1835-1910)*, Lisbonne : Livros Horizonte, 2002, p. 17.

SALADO Régis, « Pessoa ou l'intranquillité à l'œuvre », dans Christine van Rogger-Andréucci, Jean-Yves Pouilloux, Régis Salado (dir.), *L'Oeuvre inachevée*, Pau : Publications de l'Université de Pau, 1999

SANTOS CRUZ Francisco Ignacio dos, *Da Prostituição na Cidade de Lisboa...*, Lisboa : Tipografia Lisbonense, 1841  
——— *Da prostituição na cidade de Lisboa*, Édition et Préface de José Machado Pais, Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1984.

SARDINHA José Alberto, *A Origem do Fado*, Vila Verde : Tradisom, 2010

SUCENA Eduardo, *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, Lisboa : Vega, 1992

VAZ Maria João, « Gatunos, vadios e desordeiros. Aspectos da criminalidade em Lisboa no final do século XIX et início do século XX », dans Pedro Tavares de Almeida et Tiago Pires Marques (dir.), *Lei e ordem : Justiça penal, criminalidade e policia (seculos XIX-XX)*, Lisbonne : Livros Horizonte, 2006

VIEGAS Liberato Maria Isabel, *Sexo, ciência, poder e exclusão social : a tolerância da prostituição em Portugal (1841-1926)*, Lisboa : Livros do Brasil, 2002

- **Articles de périodiques, conférences et communications :**

BOCQUET Jacques, « Pellerin, Agnès, Le fado, 2003 », *Recherches en anthropologie du Portugal*, 2003, vol. 9, n° 1, 2003, p. 145.

CASTELO-BRANCO Salwa, Toscano Maria Manuela, « "In Search of a Lost World" : An Overview of Research and Documentation on the Traditional Music of Portugal », *Yearbook for Traditional Music*, 1988, n°20, p. 158-192.

CAUFRIEZ Anne, « L'Ethnomusicologie au Portugal des origines à nos jours », *Recherches en anthropologie au Portugal*, 1989, n°1, p. 14-23

GRAY Lila Ellen, « Memories of Empire, Mythologies of the Soul : Fado Performances and the Shaping of Saudade », *Ethnomusicology*, 2007, vol. 51, n°1, p. 106-130.

GUINOTE Paulo, « The Old Bohemian Lisbon (c. 1870 - c. 1920) : Prostitutes, Criminals and Bohemians », *Portuguese Studies*, 2002, Vol. 18, p. 71-95.

LIMA Isabel Pires de, « Camilo e o fantasma do naturalismo : "Eusébio Macário" e "A Corja", *Revista da Faculdade de Letras : Línguas e Literaturas*, Universidade do Porto, 1992, série II, vol. 09, p. 119-138.

- **Thèses et mémoires universitaires :**

EUNICE Noémia Baião, CONSTANTINO Heidrich, *Fado, samba, flamenco e tango como símbolos de identidade nacional : um estudo comparativo das origens e dos contextos sociais que marcaram a sua evolução* [Texte photocopié], Tese Lic. Tradução Alemão, Português e Espanhol, Univ. Humboldt de Berlin, Berlin, 1998.

- **Multi-supports :**

CASTELO-BRANCO Salwa El-Shawan, *Voix du Portugal*, traduit par Pascale de Mezamat [Multimédia multisupport], Paris : Cité de la Musique, 1997

- **Littérature citée :**

(S/A), *Queixumes das pequenas, à vista da próxima mudança : quadras jocosas em que primeiro fallo eu... por hum ratão jade cabellos brancos*, Lisboa : Typ. Nery, 1838.

BOCAGE Manuel Maria Barbosa du, *Poesias*, Lisboa : A. J. F. Lopes, 6 vol., 1853

BRANCO, Camilo Castelo, *Eusébio Macário : historia natural e social de uma familia no tempo dos Cabrais* [1879], préface de Benjamin Salgado, Porto : Lello, 1975.

CARVALHO João Cândido de (Padre Rabecão), *Os Mystérios do Limoeiro, Romance Original* [1849], *Nova Edição*, Lisboa : Typ. da Companhia Nacional Editora, 3 vol., 1891-1892.

MACHADO Júlio César, *Lisboa na rua*, Illustré par Manuel de Macedo, Lisboa : Empresa Horas Românticas, 1874.

ORTIGÃO Ramalho, *As Farpas, Crónica mensal da política, das letras e dos costumes, vol. 2* [en ligne] Lisboa : 1878, disponible sur Gutenberg à l'adresse : <http://www.gutenberg.org>.

PALMEIRIM Luís Augusto, *Galeria de figuras portuguezas. A poesia popular nos campos*, Porto : E. Chardron, 1879 [In-8° , 321-50 p.].

————— *Os Excêntricos do meu tempo*, Lisboa : Imprensa Nacional, 1891.

PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquilité*, édition intégrale, Paris : Christian Bourgeois, 1999.

QUEIRÓS, José Maria Eça de, *Prósas Bárbaras*, Avec une introduction de Jayme Batalha Reis, Porto : Lello e Irmão, [1903] 1912

————— *Os Maias, Episodios da vida romantica...*, Porto : Lugan e Genelioux, 1888

————— *Les Maia*, traduit du portugais par Paul Teyssier, Paris : Chandeigne, 2000

- **Ressources en ligne :**

Site du Musée du Fado : <http://www.museudofado.pt>

<http://lisboanoguiness.blogs.sapo.pt>

<http://www.portaldofado.net>

- **Usuels**

CASTELO-BRANCO Salwa El-Shawan, « Fado », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, 2001, p. 508-510.

CASTELO-BRANCO Salwa El-Shawan, « Etnomusicología », dans Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX*, Lisboa : Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010, p. 419-432.

SANTANA Francisco, SUCENA Eduardo (dir.), *Dicionário da História de Lisboa*, Sacavém: Carlos Quintas & Associados, 1994.

- **Discographie**

Carlos Ramos, *Biografia do fado*, album *Sempre Que Lisboa Canta*, disque n° 9074866, Edições Valentim de Carvalho, 1998, copyright Edições Valentim de Carvalho, 1971.

### **3. Ressources générales**

- **Monographies et chapitres d'ouvrages collectifs :**

ABU-LUGHOD Lila, *Veiled Sentiments : Honor and Poetry in a Bedouin Society*, Berkeley : University of California Press, 1986.

AUSTIN John L., *How To Do Things with Words*, Cambridge : Harvard University Press, 1962.

————— *Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil, 1970.

BARBERIS Isabelle (dir.), *"Archive vivante !" Vies de l'archive sur la scène contemporaine*, Actes du colloque, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, (à paraître en janvier 2015).

BARTHES Roland, *Le grain de la voix : entretiens, 1962-1980*, Paris : Éditions du Seuil, 1981.

BAUMAN Richard et Briggs Charles L., *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

BÉTHUNE Christian, *Le rap : une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, 2003.

BONNET Gilles (dir.), *La chanson populittéraire. Texte, musique et performance*, Paris : Kimé, 2013.

BORTOLOTTO Chiara, « Le trouble du patrimoine culturel immatériel », dans Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel, Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011, p. 21-47.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979.  
——— *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982.

BOURCIER Marie-Hélène, *Queer Zones, Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Amsterdam, [2006] 2011.

BREY Gérard (dir.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel, vol. 2 : Monde luso-hispanophone*, Besançon/Paris : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

BUCH Esteban, DONIN Nicolas, FENEYROU Laurent (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Paris : Vrin, 2013.

BUCH Esteban, « Loisirs et genres musicaux : quelques remarques sur la sociologie de la légitimité culturelle », dans Yolaine Escande et Johanna Liu (dir.), *Culture du loisir, art et esthétique*, Paris : You Feng, 2010, p. 117-128.  
——— « Le duo de la musique savante et de la musique populaire, Genres, hypergenres et sens commun », dans Jacques Cheyronnaud, Emmanuel Pedler (dir.), *Théories ordinaires*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2013, p. 43-65.

BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Traduction de Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris : Éditions Amsterdam, 2004.

CALAME Claude, DUPONT Florence, LORTAT-JACOB Bernard, MANCA Maria, *La Voix Actée, pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris : Kimé, 2010.

CALVET Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris : Payot, 1981.  
——— *Les voix de la ville : Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris : Payot & Rivages, 1994.

CERTEAU Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975.

CHABOT-CANET Céline, *Léo Ferré : Une voix et un phrasé emblématiques*, Paris : L'Harmattan, 2008.

CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, [1958] Paris : Perrin, 2007.

CHEYRONNAUD Jacques, PEDLER Emmanuel, « Penser les théories ordinaires », dans Jacques Cheyronnaud et Emmanuel Pedler (dir.), *Théories ordinaires*, Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2013, p. 13-25.

COLLINGWOOD Robin George, *The idea of history* [1946], Oxford : Oxford University Press, 1993



- CORBIN Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle* [1978], Paris : Flammarion, 2010
- DAVIS Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York : Free Press, 1979.
- DEMEULDRE Michel (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil, 1967.  
*Mal d'Archive, Une impression freudienne*, Paris : Galilée, 1995.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, 1973.
- DUMOULIÉ Camille (dir.), *Fascinations musicales. Musique, littérature, philosophie*, Paris : Desjonquères, 2006.
- DUPONT, Florence, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, Paris : La Découverte, 1998.  
 ——— *Homère et Dallas : Introduction à une critique anthropologique*, [1991] Paris : Kimé, 2005.  
 ——— *L'Antiquité territoire des écarts, entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Taussig*, Paris : Albin Michel, 2013.
- DURING Jean, « De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales », dans Michel Demeuldre (dir.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal...*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 137-149.
- DUTHEIL PESSIN Catherine, *La chanson réaliste, Sociologie d'un genre*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- FOLEY John Miles, *How to read an oral poem*, Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2002.
- GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris : Seuil, 1991.
- GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973.
- FELD Steve, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, [1982] 1990.
- FOUCAULT Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : PUF, 1971.  
 ——— *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, [1966] 1996.  
 ——— *Histoire de la sexualité 1, La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, [1976] 2003.
- GADAMER Hans-Georg, *Vérité et Méthode, Éd. intégrale*, Paris : Seuil, 1996.

- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, [1979] 2004.
- *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris : Flammarion, 1986.
- GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Traduit de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris : Minuit, [1979] 1986.
- *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- GONON Laetitia, *Le fait divers criminel dans la presse française du 19e siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- GUESLIN André, « Introduction » à André Gueslin et Dominique Kalifa (dir.), *Les exclus en Europe, 1830-1930*, Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, Paris : 1999.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* [1950], Édition critique établie par Gérard Namer, Paris : Albin Michel, 1997.
- HEBDIGE Dick, *Sous-culture, Le sens du style*, Traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry, Paris : Éditions de la Découverte, 2008.
- HEIDMANN Ute (dir.), *Poétiques comparées des mythes : de l'Antiquité à la modernité, En hommage à Claude Calame*, Lausanne : Payot, 2003.
- HIRSCHI Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris : Nizet, 1995.
- *Chanson, L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris : Les Belles Lettres, 2008.
- HIRSHI Stéphane, VAILLANT Alain, PILLET Elizabeth (dir.), *L'Art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2006.
- HOBBSAWM Eric, RANGER Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- HOBBSAWM Eric, RANGER Terence (dir.), traduit par Christine Vivier, Paris : Éditions Amsterdam, 2006.
- HUGLO Marie-Pascale, MECHOULAN Eric, MOSER Walter (dir.), *Passions du Passé, Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- KALIFA Dominique, *L'Encre et le Sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris : Fayard, 1995.
- *Crime et culture au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris : Perrin, 2005.
- *Les bas-fonds, Histoire d'un imaginaire*, Editions du Seuil, Paris, 2013.
- KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Eve, VAILLANT Alain (dir.), *La Civilisation du Journal, Histoire culturelle et littéraire de la presse française au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris : Nouveau Monde, 2011.

- LEPOUTRE David, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langage*, Paris : Éditions Odile Jacob, [1997] 2001.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- MAINGUENEAU Dominique, *La Littérature pornographique*, Paris : Armand Colin, 2007.
- MANCA Maria, *La poésie pour répondre au hasard, Une approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne*, Paris : CNRS éditions, 2009.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier, 1982.
- OLIVIER Emmanuelle, « Logique patrimoniale de la musique et globalisation musulmane à Djenné (Mali) », dans Monique Desroches (dir.), *Mise en scène des territoires musicaux : tourisme, patrimoine et performance*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 216-233.
- ONG, Walter Jackson, *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Traduit par Hélène Hiessler, Paris : Les Belles lettres, 2014.
- PARENT-DUCHÂTELET Alexandre, *La prostitution à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Édition abrégée, présentée et annotée par Alain Corbin, Paris : Seuil, [1981] 2008.
- PASQUALINO Caterina, *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*, Paris : CNRS / Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1998.
- PATRICE Pierre, *Les élites politiques et le peuple dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle : l'ordre face au désordre*, Paris : L'Harmattan, 2010.
- SANDERS Peirce Charles, « Elements of Logic », [1903], dans *Collected Papers*, Harvard : Harvard University Press, 1960.
- PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil, [1996] 2010.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.
- REVEL Nicole, Rey-Hulman Diana (dir.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris : L'Harmattan, 1993.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit 1*, Paris : Seuil, 1983.  
 ——— *Temps et récit 2, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984.  
 ——— *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985.
- ROSE Tricia, *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*, Hanover : University Press of New England, 1994.
- SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, New York : Routledge, 2002.

STEINGRESS Gerhard, *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization : a Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*, Münster : LIT Verlag, 2002.

THÉRENTY Marie-Ève, *Mosaïques, Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris : Honoré Champion, 2003.

VERDIER Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard, 1979.

VETTORATO Cyril, *Un monde où l'on clashe : La joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris : Archives contemporaines, 2008.

VIAU Jean, « Aristide Bruant : le chant des asociaux est-il un chant social ? », dans Alain Vaillant, Elizabeth Pillet, Stéphane Hirschi (dir.), *L'art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, p. 299-312.

WACHTEL Nathan, *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris : Gallimard, [1971] 1992.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983.

——— *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris : Seuil, 1987.

#### ▪ **Articles de périodiques, conférences et communications :**

ABRAHAMS Roger D., « Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality by Richard Bauman & Charles L. Briggs, Review », *Western Folklore*, 2006, Vol. 65, No. 3, p. 329-331.

AUROUX Sylvain, « Les modes d'historicisation », *Histoire Épistémologie Langage*, 2006, Tome 28, fasc. 1, « Histoire des idées linguistiques et horizons de rétrospection », p. 105-116.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, p. 1-27.

BAUMAN Richard, Sherzer Joel, « The Ethnography of Speaking », *Annual Review of Anthropology*, 1975, n°4, p. 95-119.

BAUMAN Richard, BRIGGS Charles, « Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life », *Annual Review of Anthropology*, 1990, n° 19, p. 59-88.

BAUMAN Richard, « Verbal Art as Performance », *American Anthropologist*, 1995, n° 77, n°2, p. 290 –311.

BEAUJOUR Michel, « "Ils ne savent pas ce qu'ils font", L'ethnopoétique et la méconnaissance des "arts poétiques" des sociétés sans écriture », *L'Homme*, 1989, tome 29, n°111-112 « Littérature et anthropologie », p. 208-221.

BÉRARD Eva, « L'expressivité vocale dans la parole chantée », *Semiotica*, 1996, n° 111, n° 3-4, p. 295-318.

- BOURDIEU Pierre, « La critique du discours lettré », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, 1975, n° 5, p. 4-8.
- BRANDILY Monique, « Quand dire, c'est faire », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1998, n° 11, p. 3-12.
- BUCH Esteban, « Musique et pouvoir, une introduction », Journée d'études CRAL Musique et pouvoir : de l'institution à la passion, EHESS, 26 mai 2006 [en ligne], disponible à l'adresse : <http://musique.ehess.fr>.
- BUFFARD-MORET Brigitte, « De l'influence de la chanson sur le vers au 19<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, 2008, n° 140, p. 21-35.
- CALAME GRIAULE Geneviève, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », *Langages*, 1970, n°18, p. 22-47.
- COYAUD Maurice, « La transgression des bienséances dans la littérature orale », *Critique*, 1980, n°394, p. 325-332.
- DILLAZ Serge, « Diffusion et propagation chansonnières au 19<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, 1993, n° 80, p. 57-66.
- DUMOULIÉ Camille, « La Capoeira. Une philosophie du corps », *Revue Silène, Centre de recherches en littérature et poésie comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 2006, n° 58-59 [en ligne], disponible à l'adresse : <http://www.revue-silene.com>.
- « Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique », *Malice*, 2012, n° 3, Actes du 36<sup>e</sup> congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence, Université d'Aix-Marseille, revue [en ligne], publié à l'adresse : <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/527>.
- DURAND Pascal, « Peuple absent, peuple introuvable : le fantôme du 19<sup>e</sup> siècle », *Hermès*, 2005, n° 42, p. 38-46.
- FELD Steven, FOX Aaron, « Music and Langage », *Annual Review of Anthropology*, 1994, vol. 23, p. 25 – 53.
- GUILLEBAUD Christine, « Nimbuda ou la carrière d'un citron amer », *Gradhiva*, 2010, n° 12, p. 56-79. Mis en ligne à l'adresse : <http://gradhiva.revues.org/1847>
- GINZBURG Carlo, « Nos mots et les leurs. Une réflexion sur le métier de l'historien aujourd'hui », Traduction de Martin Rueff, 2013, *Essais*, Hors série n° 1, « L'étrangement : Retour sur un thème de Carlo Ginzburg », École Doctorale Montaigne-Humanités, 2013 [en ligne] disponible à l'adresse : [www.fabula.org/atelier.php?Ginzburg\\_Nos\\_mots\\_et\\_les\\_leurs](http://www.fabula.org/atelier.php?Ginzburg_Nos_mots_et_les_leurs)
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, « Intangible Heritage as Metacultural Production », *Museum International*, 2004, n° 221-222, p. 52–65.
- LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX<sup>e</sup> siècle. Du "peuple" au "public", *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°19, 1999, p. 89-103.

LOWENTHAL David, « Heritage is not history », *History and Memory*, 1998, vol. 10, « Fabricating heritage », p. 5-24.

MARCADET Christian, « La chanson : un rapport social pertinent. Le cycle exemplaire du rébétiko », *L'Homme et la société*, 1997, n° 126, p. 51-57.

———« Des genres populaires chantés à l'épreuve des histoires culturelles et sociales nationales : *fado, tango, blues, calypso, samba* et *rébétiko* », 7<sup>e</sup> congrès de l'IASPM, La Havane, 19 juillet 2006 (non publié).

PORRA Véronique, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée*, 2005, n° 314, p. 207-225.

RIEGER Dietmar, « "Ce qu'on voit dans les rues de Paris" : marginalités sociales et regard bourgeois », *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 19-29.

SAWYER Keith, « The Semiotics of Improvisation: The Pragmatics of Musical and Verbal Performance », *Semiotica*, 1996, n° 108, p.269-306.

TAUSCHEK Markus, « Filmer le patrimoine, produire de la valeur », *Ethnographiques.org*, 2012, n° 24, « Ethnographies des pratiques patrimoniales : temporalités, territoires, communautés » [en ligne], disponible à l'adresse : [www.ethnographiques.org/2012/Tauschek](http://www.ethnographiques.org/2012/Tauschek)

VIROLLE-SOUBES Marie, « Le Raï entre résistances et récupération », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 1989, n°51, p. 47-62.

ZUMTHOR Paul, « Oralité – un inédit de Paul Zumthor », *Intermédialités*, 2008, n° 12, « Mettre en scène », p. 165-202.

#### ▪ Littérature citée

GONCOURT Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux* [1865], Paris : Flammarion, 1990.

HUGO Victor, *Les Misérables*, Édition de Maurice Allem, Paris : Gallimard, 1986

MORAND Paul, *Chroniques, 1931-1954*, Paris : Grasset, 2001.

SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, [1842] Paris : Robert Laffont, 1989.

ZOLA Émile, *L'Assommoir* [1877], Paris : LGF, 1996.

#### ▪ Usuels

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : Quadriga /PUF, 2002

COLIN Jean-Paul *et. al*, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Paris : Larousse, 2002.

VIRMAÎTRE Charles, *Dictionnaire d'argot fin-de-siècle*, Paris : A. Charles, 1894

▪ **Autres**

UNESCO, « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », Paris, 17 octobre 2003, disponible à l'adresse : [www.unesco.org](http://www.unesco.org).

Tango (Argentine et Uruguay), « Candidature pour l'inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité », UNESCO, Quatrième session, Abou Dhabi, 28 septembre - 2 octobre 2009, téléchargeable à l'adresse : <http://www.unesco.org>.

Fado (Portugal), « Candidature pour l'inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité », UNESCO, Sixième session, Bali, novembre 2011, téléchargeable à l'adresse : <http://www.unesco.org>.

# Lexique

Afin de faciliter la lecture, nous rassemblons ici les définitions des termes données une première fois en note (voir page 10 note 2).

## 1. Termes argentins :

**Academia** : salle de danse où sont donnés des bals publics.

**Alegre** : allègre, enjoué. En partic. dans le vocabulaire des bas-fonds : provocateur, tapageur, nous traduisons par « turbulent ».

**Atorrante** : mendiant vagabond et oisif – « vagabond ».

**Arrabal** : faubourg.

**Canfinflero** : marlou, proxénète qui exploite sa maîtresse.

**Chambergó** : chapeau à large bord de la famille des *sombreros*.

**Comadre** : commère, type de la femme du peuple hardie, espiègle, voire effrontée et bagarreuse selon les contextes. Fonctionne de pair avec le type du *compadre*. Peut avoir le sens d'entremetteuse.

**Compadrage** : terme qui rassemble les *compadres* et/ou les *compadritos* dans un même substantif, que nous traduisons par la « canaille » (qui signifie à l'époque selon les contextes basse classe du peuple, populace, classes dangereuses, pègre, et englobe donc, comme le terme argentin, le peuple et les voyous). Nous laisserons parfois le terme en espagnol pour en marquer l'usage.

**Compadre** : compère, type de l'homme du peuple, le « faubourien » dans l'argot fin-de-siècle, entre le bon bougre et le mauvais voyou selon les usages. Type intermédiaire entre le travailleur et le voyou *compadrito*. En usage adjectival : canaille, fanfaron.

**Compadrito** : voyou. Le type du *compadrito* est à Buenos Aires ce que le « voyou » est à Paris au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, puis son successeur, l'« apache », au tournant du siècle. Nous traduisons par « voyou » ou laissons en espagnol pour en marquer l'usage. (Adj.) : fanfaron, canaille.

**Conventillos** : logements collectifs des classes populaires de Buenos Aires dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, généralement vétustes et insalubres.

**Corte** : figure rythmique et chorégraphique qui consiste en une « coupe », autrement dit en une suspension du rythme qui implique une suspension de la marche dans la danse. Elle participe de l'imprévisibilité de la musique et de la danse.

**Costumbrismo** : peinture de mœurs.

**Cuartheador** : homme à cheval chargé de venir en aide aux voitures embourbées. Nous traduisons par « dépanneur » faute de mieux ou gardons le terme en espagnol. Métier typique du XIX<sup>e</sup> siècle, réputé difficile et mal payé mais doté d'un prestige dans l'imaginaire urbain car réservé à des hommes forts et sachant bien monter à cheval. Le métier a cessé d'exister en même temps que la traction à cheval.

**Cuartos de chinas** : quartiers des prostituées bon marché, près du port et des rives.



**Gaúcho** : figure emblématique de la ruralité argentine. C'est le fermier à cheval de la Pampa, fier et indocile, du temps des plaines et des grands espaces, disparu au moment de l'exode rural et de l'urbanisation. Carmen Bernand traduit par « vacher » : « Les *gauchos* sont l'équivalent austral des cow-boys américains »<sup>2066</sup>.

**Lata** : jeton que les clients donnaient aux prostituées et aux danseuses en rétribution des « tours » (passes ou danse) et contre lequel elles étaient payées par le (la) patron(matronne).

**Milonga** : chanson et danse populaire pratiquée à Buenos Aires en 1860-1870, synthèse de plusieurs traditions musicales et dansées, et dont les historiens considèrent en général que le tango est dérivé d'un point de vue formel.

**Mina** : fille, compagne du voyou.

**Niño bién** : type du jeune homme de bonne famille fêtard et turbulent, parfois violent, qui fréquente la bohème et s'encanaille dans les bas-fonds. Nous traduisons par « dandy » faute de mieux.

**Orillas** : littéralement, rives, mais le terme est communément utilisé au sens plus large de marges, confins d'une ville. Selon les contextes, nous traduisons par « rives », quand l'auteur désigne précisément les zones bordant les fleuves de la ville, ou par « marges » quand le terme est utilisé au sens large pour désigner les espaces marginalisés de la ville.

**Otario** : idiot, naïf, petite frappe malhabile ou bourgeois aisément dupé. Nous traduisons par son équivalent français dans l'argot français fin-de-siècle, « pante ».

**Pampa** : campagne de l'intérieur des terres.

**Payador** : chanteur improvisateur itinérant de la campagne argentine (la Pampa). À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le terme désigne également le chanteur public de Buenos Aires.

**Peringundín** : bastringue, cabaret où sont donnés des bals publics.

**Pulpería** : établissement qui fait à la fois boutique, bistrot et auberge, typique de la campagne et des faubourgs jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les hommes du village ou du quartier s'y retrouvent pour boire, manger, jouer et chanter. Lieu typiquement associé dans l'imaginaire collectif aux sociabilités rurales et faubouriennes, aux *gauchos* et aux *payadores*.

**Quebrada** : figure de rupture rythmique, syncope. Sur le plan chorégraphique, la *quebrada* entraîne une flexion et un mouvement de balancement<sup>2067</sup>.

**Queco** : mot familier et vieilli pour désigner un bordel de bas étage, un mauvais bouge, équivalent du « tripot » en argot français.

**Quincenario** : petit délinquant, sujet connu des services de police, régulièrement arrêté pour des petits délits – vol à la tire, ivresse publique, désordre – et relâché faute de preuves. À distinguer du criminel (*ratero*).

**Ratero** : criminel, escarpe. Nom donné par la police aux criminels dits professionnels, récidivistes. *Rata carcelera* : pègre.

**Rioplátense** (adj.) : qui provient du Rio de la Plata, incluant la région de Buenos Aires en Argentine et celle de Montevideo en Uruguay.

**Rufián** (vieilli) : ruffian, type du souteneur et du voyou, débauché.

---

<sup>2066</sup> Bernand : 1997 : 406.

<sup>2067</sup> D'après Hess : 1999 : 22.

## 2. Termes portugais :

**Banza** : petit instrument à corde d'origine africaine, populaire à Lisbonne en 1840. Mal traduit par *banjo*, nous gardons le terme en portugais. Son usage est toutefois moins restrictif : comme le précise R. V. Nery, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> le terme sert couramment à désigner tout instrument à cordes pincées, y compris la guitare, quand il est joué dans les milieux populaires, et est souvent employé dans un sens dépréciatif<sup>2068</sup>.

**Café de camareiras** : café doté de chambres à l'étage, dont les serveuses peuvent offrir des services autres que le thé. Ce n'est pas un bordel à proprement parler, les spécialistes le classent parmi les lieux de prostitution clandestine. L'équivalent existe à Buenos Aires sous le nom de *café de camareras*. Nous traduisons par l'équivalent français, « café à serveuses montantes ».

**Casa de meia porta** : expression qui désigne une vieille maison à porte coupée (porte à deux vantaux coupés à hauteur d'appui), et, par métonymie, une maison close, car les prostituées s'installaient à la demi-porte pour racoler. Nous traduisons par « maisons de passe ».

**Casa de pasto** : gargote.

**Fado batido** : chanson dansée afro-brésilienne attestée dans les salons et fêtes populaires de Rio de Janeiro à partir des années 1820-1830, et qui serait parvenue à Lisbonne, du fait de l'importance des échanges économiques et culturels entre les deux villes, dans les années 1830-1840<sup>2069</sup>. **Batido** : interprété corporellement, par la danse ou en marquant la mesure avec le pied. Nous traduisons par « battu » (puisque dans le vocabulaire de la danse on « bat » un pas, c'est-à-dire qu'on marque la mesure avec le pied ou par les mouvements du corps).

**Faia** : malfaiteur, voyou, criminel, synonyme de *fadista*, que nous traduisons par « malfrat » ou laissons en portugais pour en marquer l'usage.

**Hortas** : jardins maraîchers qui entourent la ville de Lisbonne.

**Lundum** : chanson dansée d'origine afro-brésilienne, pratiquée au XIX<sup>e</sup> siècle à Lisbonne aussi bien au théâtre que dans les salons<sup>2070</sup>.

**Marialva** : fils de famille noble (littéralement, « chevalier ») menant une vie dissolue et s'encanaillant dans les lieux de prostitution et les tavernes. Nous traduisons par « noble bohème ». On peut mettre le *marialva* en parallèle avec le type du *niño bién* argentin, bien que ce dernier confère une connotation violente que n'a pas le *marialva*.

**Mote/glosa** : un quatrain fixe, le *mote*, est développé (*glosado*, « glosé ») en quatre dizains (*décimas*), chacun devant être conclu par un des vers du *mote* repris successivement.

**Redondilha maior** : suite de quatrains heptasyllabiques. Forme traditionnelle de la poésie et de la chanson populaires portugaises.

**Saloio** : paysan de la zone maraîchère de la périphérie de Lisbonne, aujourd'hui urbanisée.

---

<sup>2068</sup> Nery : 2004 : 46.

<sup>2069</sup> D'après Nery : 2004 : 19, chap. 3, « *O Fado enquanto dança do Brasil* ».

<sup>2070</sup> Sur le *lundum* et ses affinités formelles avec le fado, voir Nery : 2004 : 26, chap. 5, « *A tentação do Lundum* ».

# Annexes

- 1) (s/a), *Queixumes das pequenas, à vista da próxima mudança : quadras jocosas em que primeiro fallo eu... por hum ratão ja de cabellos brancos*, Lisboa, 1838

a) Couverture du recueil :



© Biblioteca Nacional de Portugal

b) Prologue :

Ajuda ó Musa hum estro escangalhado P'ra cantar toscamente em verso rombo, O trambolhão mais forte e agigantado Que levou até agora humano lombo. (...)	Viens en aide, oh Muse, à une inspiration détraquée Afin de chanter grossièrement, en vers estropiés, La plus puissante et colossale dégringolade Qu'ait subi jusqu'ici le dos d'un homme. (...)
---	--

c) Première partie (extraits) :

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 1 | Hindo eu por certa rua<br>No capote amantilhado<br>Entrei sem saber que entrava,<br>Em huma Casa de Fado. | Allant par quelque rue,<br>Enveloppé dans mon manteau,<br>J'entrai, sans le savoir,<br>Dans une Maison de l'Infortune. |
| 2 | Era já tarde bastante<br>E apenas dos Lampiões<br>Se divisava a existencia,<br>Pelo cheiro dos murrões.   | Il était déjà bien tard<br>Et des Lampions<br>On ne devinait l'existence<br>Qu'à travers l'odeur d'épais murs.         |

- 3            Já se vê que erão, mais, horas    On voit qu'il était davantage heure  
                  De recolher, que passear ;    À rentrer chez soi qu'à de se promener ;  
 Mas quem não tem tudo em casa :    Mais celui qui n'a pas tout chez lui  
                  A' rua o ha-de hir buscar.    Doit dans la rue aller le chercher.
- 4            Faltava-me o tabaquinho,    Il me manquait mon tabac,  
                  Allivio do meu nariz ;    Soulagement de mon nez ;  
                  Pó virtuoso que faz,    Poudre vertueuse qui rend  
                  Bem boa gente feliz !    Bien des braves gens heureux !
- 5            Andei por todo o Loureto,    Je traversai tout le Loreto,  
                  O Bairro Alto passeei,    Et le Bairro Alto,  
                  E hum só Estanco aberto    Et pas un seul Troquet ouvert  
                  Por fortuna não achei.    Par malchance je n'ai trouvé.
- 6            Mal haja o vicio ! e commigo    Maudit vice ! et à moi-même  
                  Hia dizendo á ventinha :    Je disais tout bas :  
                  Tem paciencia que hoje ficas    Tant pis, aujourd'hui tu passeras  
                  De noute sem pitadinha.    La nuit sans ta prise de tabac.
- 7            Hindo assim desanimado    J'allais ainsi, découragé  
                  Diviso huma porta aberta ;    Quand j'aperçois une porte ouverte ;  
                  Vejo luz... o lé ! está dito ;    Je vois de la lumière... chouette ! c'est dit ;  
                  Aqui a pitada hé certa !    Ici c'est sûr j'aurai ma prise !  
                  (...)    (...)
- 9            Mas oh ! dor ! a minha esp'rança    Mais oh, douleur ! mon espoir  
                  Ainda foi illudida !    Fut de nouveau trompé !  
                  Eu não ; mas outro qualquer    Moi non ; mais tout autre  
                  Gostaria da partida.    Aurait apprécié la partie.
- 10            A' vista de tal engano    En voyant telle méprise  
                  Tremi p'la minha virtude :    Je tremblai pour ma vertu :  
                  Deos livre a todo christão    Dieu garde tout chrétien  
                  D'huma experiencia tão rude.    D'une expérience si rude.
- 11            Mas forte dos táes settenta    Mais fort de ces fameuses soixante-dix [années]  
                  Que me pézão no costado,    Que je porte sur le dos,  
                  De pensamentos impuros    De sentiments impurs  
                  Não me senti agitado.    Je ne fus point agité.
- 12            Nem possivel era, olhando    Et ce n'était pas possible, en voyant  
                  A' miseria e porcaria,    La misère et la saleté,  
                  Que d'envolta co'a desgraça,    Que, mêlées à l'infortune  
                  Naquela casa se via !    L'on trouvait dans cette maison !
- 13            Quatro jovens infelizes    Quatre jeunes malheureuses  
                  Talvez mais, que debóxadas    Peut-être, plus que débauchées  
                  Me olharão ao mesmo tempo    Me regardèrent d'un seul œil,  
                  Risonhas e admiradas.    Souriantes et étonnées.

- 14           Huma, vai fechar a porta ; L'une va fermer la porte ;  
              A outra a vélla espitiva ; L'autre allume la bougie ;  
              E todas quatro á porfia Et les quatre rivalisent  
              Querem tomar-me a visita. À qui recevra ma visite.
- 15           Minha filhas enganaes-vos Mes filles, détrompez-vous  
(Lhe digo :) e eu me enganei : (Leur dis-je :) car je me suis moi-même trompé :  
              Pensasteis que era disfarce Pensiez-vous que je rusais  
              Se tabaco procurei ? En venant chercher du tabac ?  
  (...) (...)
- 20           Quando uma dellas risonha Quand l'une d'elle, rieuse  
              Hum armario revolvendo Fouillant dans une armoire  
Tira huma ciaxa... Oh ! que dita ! Sort une boîte... Oh ! joie !  
Hé tabaco o que estou vendo ! ... C'est du tabac que je vois !  
  (...) (...)
- 27           Depois de mil objectos Après avoir abordé  
              Diversos ter-mos tocado ; Mille sujets divers ;  
              O artigo da mudança La question de l'expulsion  
              Foi entre nos ventilado. Fut entre nous débattue.
- 28           Expliquei-me como pude Je m'expliquai comme je pus  
              A respeito das medidas Au sujet des mesures  
              Que determinerão se mudem Qui prescrivent leur départ  
              Das ruas que são prohibidas ; Des rues qui leur sont interdites ;
- 29           Mas a tal do tabaquinho, Mais la fournisseuse de tabac  
(E que era doutora entendo) (Qui passait pour savante)  
              As rasões que eu lhe propuz Aux raisons que j'invoquais  
              Assim me foi respondendo : Me répondit ainsi :
- 30           « Não me opponho a Lei alguma, « Je ne m'oppose à aucune Loi,  
              Tributo a todas respeito ; Je les respecte toutes ;  
              Mas creio posso nottar Mais je crois pouvoir dire  
              O que julgo ser mal feito. Ce que je juge mal fait.  
  (...) (...)
- 33           Não era melhor, primeiro N'eut-il pas mieux vullu, d'abord  
              Evitar, que pelas ruas Éviter que par les rues  
              Durmão tantas infelizes Dorment tant de malheureuses  
              Descalças, rotas e nuas ? Pieds nus, en guenilles et nues ?
- 34           As quaes de dia sem pejo Qui de jour, sans honte  
              Junto ás tabernas sentadas, Assises près des tavernes,  
(Mesmo das ruas da Baixa) (Même dans les rues de Baixa)  
              Se encontrão mui descaradas ? Se trouvent, bien effrontées ?
- 35           Que mil outras, vagueando Que mil autres, errant  
              Em torpe devassidão Dans une débauche obscène

- |    |  |   |
|----|--|---|
|    | Tragão com-sigo creanças<br>Em meia prostituição ?   | Entraînent des enfants<br>Dans quasi prostitution ?   |
| 36 | Creanças, velhas, adultas<br>De noute aos bandos se encontrão,<br>Mil torpezas commettendo<br>Que aos costumes tanto affrontão !<br>(...)  | Enfants, vieilles, adultes<br>De nuit en bandes se trouvent,<br>Commettant mille méfaits<br>Qui défient tant les moeurs !<br>(...)                              |
| 40 | Essas que em tascas immundas<br>Sempre de copo na mão,<br>Desgrenhadas, descompostas<br>De dia e de noute estão :                          | Celles qui dans des gargotes immondes<br>Toujours un verre à la main,<br>Échevelées, débraillées<br>Se trouvent de jour comme de nuit :                         |
| 41 | Que ao son da <i>Banza</i> sebenta<br>O <i>Bóte-laré</i> cantando<br>E o <i>Ai lé qu'estaré qu'és tú</i><br>Como pretas rebolando<br>(...) | Qui au son de la <i>Banza</i> poisseuse<br>Chantant le <i>Bóte-laré</i><br>Et le <i>Ai-lé qu'j'y serai si t'y es</i><br>Comme des noires se déhanchent<br>(...) |
| 43 | Porém, as que em casas altas<br>Se comportão socegadas,<br>E que a propria visinhança,<br>Vê, o melhor comportadas<br>(...)                | Tandis que celles qui dans les bonnes maisons<br>Se comportent sagement,<br>Et que le voisinage même<br>Voit se tenir proprement<br>(...)                       |
| 45 | Vão habitar outras ruas...<br>Travessas, Beccos et cantos<br>Onde menos sejam vistos<br>Diabolicos encantos.<br>(...)                      | Vont habiter d'autres rues...<br>Ruelles, Impasses et recoins<br>Où l'on verra bien moins<br>Leurs diaboliques charmes.<br>(...)                                |

**2) Francisco Ignacio dos Santos Cruz, *Da Prostituição na Cidade de Lisboa...*, 1841, extrait p. 77 :**

[...] É uma destas a notável ofensa por elas causada à moral pública, porque estas mulheres têm uma grande tendência a reunir-se e aglomerar-se umas com as outras em certos pontos das ruas ou praças públicas ; outras divagam por essas praças e ruas, mais todas elas incitam ao deboche e ofendem as pessoas honestas com os seus obscenos convites : as suas palavras impudicas escandalizam os ouvidos das famílias honradas ; a casada, a donzela ou a viúva, enfim toda a pessoa decente e de bons costumes, é escandalizada e ultrajada notavelmente pelos ditos obscenos destas desgraçadas criaturas, destas orgias e bacanais, que frequentando as tabernas ajuntam às suas torpezas cânticos e danças lascivas com os seus amantes, tão imorais como elas, e que facilmente a elas se reúnem, aumentando os seus grupos nas ruas ou mesmo nas tabernas. O vinho lhes produz de ordinário a embriaguez, e neste miserável estado mais requinta sua imoralidade, e dão frequentes vezes ocasião a notáveis desordens, de que resultam ferimentos e mortes ; e não poucas vezes também ocasionam os roubos ; e em resultado de tudo a perturbação da tranquilidade pública.

[...] C'est un des principaux outrages à la morale publique qu'elles commettent, car ces femmes ont une grande tendance à se réunir et à s'agglutiner les unes aux autres en certains points des rues et des places publiques ; d'autres errent par ces places et rues, mais toutes incitent à la débauche et offensent les gens honnêtes avec leurs propositions obscènes : leurs paroles indécentes scandalisent les oreilles des familles honnêtes ; de l'épouse, la demoiselle ou la veuve, et toute personne convenable et de bonne mœurs, est scandalisée et considérablement outragée par les paroles obscènes de ces créatures malheureuses, par ces orgies et ces bacchanales, qui fréquentent les tavernes et joignent à leurs turpitudes des chants et danses lascifs avec leurs amants, tout aussi immoraux qu'elles, et qui se réunissent aisément avec elles, agrandissant leurs groupes dans les rues ou dans les tavernes mêmes. Le vin leur procure d'ordinaire l'ivresse, et dans cet état misérable leur immoralité augmente, et cela donne fréquemment lieu à des désordres notables, dont résultent des blessés et des morts ; et donne régulièrement lieu à des vols ; et dont résulte enfin la perturbation de la tranquillité publique.

**3) João Cândido de Carvalho (Padre Rabecão), *Os Misterios do Limoeiro*, *Romance Original*, [1849] 1891**

**a) Illustration du chapitre 1 dans l'édition de 1891 :**



**b) Extrait du vol. 3, p. 139-141 :**

- 1 Le père Roberto avait un tel ascendant sur tous les esprits, y compris sur celui du prêtre, que ce dernier, l'un des curés les plus zélés dans l'accomplissement de ses devoirs et les plus fermes quant à la rigueur avec laquelle il fallait célébrer les cérémonies religieuses, fut entièrement satisfait de ses explications.
- 5 A présent nous devons de faire quelques observations au sujet de cette question, qui devrait attirer, plus que toute autre, l'attention des gouvernements, et il est regrettable

- que dans un pays de confession catholique, ayant pour loi l'Évangile, ce soit un écrivain public qui doit attirer l'attention du gouvernement sur les questions religieuses.
- 10 Il est malheureux, nous le répétons, qu'en présence d'évêques, de cardinaux, de sièges épiscopaux [...] et d'un clergé immense, l'on assiste à la totale profanation des actes religieux et que les temples du Dieu vivant soient réduits à des scènes de débauche ! On n'en dit jamais trop au sujet de la religion, car elle est le premier moteur d'une société bien organisée.
- 15 Son Eminence le Cardinal Patriarche ignore-t-elle par hasard, qu'il existe un temple à Lisbonne, où les actes religieux se pratiquent dans une pompe théâtrale ? Où un certain nombre de jeunes nantis font étalage de la débauche sous toutes ses formes, poussant l'immoralité jusqu'à faire imprimer des billets d'entrée, divisant le temple en secteurs, indiqués sur ces billets, comme cela se fait dans n'importe quel théâtre avec l'orchestre supérieur, général et inférieur ? Que les gens honnêtes ne peuvent aller dans ce temple
- 20 pour assister aux festivités nocturnes, s'ils n'appartiennent pas à la famille des membres, parce que deux membres au moins sont nommés par la société pour se tenir à l'entrée du temple, recevoir les billets et conduire les dames et les familles à leur place ? Que sous le chœur de ce petit temple est réservé un petit espace pour ceux qui n'ont pas de billets, et que ces gens doivent donc subir à l'entrée du temple toutes sortes de railleries et de
- 25 moqueries, et les femmes subir des bousculades peu honnêtes ? Et cela est toléré depuis quelques années au cœur de la monarchie, là où doit exister le plus grand respect pour la religion ? Puisque le clergé méprise la discipline de l'église, que le gouvernement ne méprise pas la vigilance du clergé, afin qu'il accomplisse ses devoirs.
- 30 Son Éminence le Cardinal Patriarche ignore-t-elle par hasard que dans la plupart des temples du Dieu vivant de la capitale, au moment le plus solennel, comme le sacrement et l'élévation de l'hostie sacrée, dans le moment où l'esprit des fidèles doit s'élever à la contemplation des augustes mystères de la sainte religion que nous pratiquons, des voix profanes, un organe prostitué, détournent l'attention des chrétiens vers la rue de Madragoa, vers la Cotovia, et vers les lupanars du Bairro Alto, jouant le *fado*, le
- 35 *perequito* et d'autres chansons de l'immoralité la plus obscène et relâchée ? Ignore-t-elle qu'une partie des gens, qui à vrai dire ne porte plus beaucoup de dévotion au temple, mais devrait se contenir par respect, si elle voyait encore dans le temple un objet de respect, voyant et entendant ces sons, se met à rire, et se croit le droit de pratiquer là ce qui se pratique dans les lieux immondes, où se jouent ces symphonies orgiaques ?
- 40 Ainsi donc, si l'autorité ecclésiastique ignorait ce relâchement scandaleux, nous le lui dénonçons ici, afin qu'elle prenne les dispositions qui s'imposent et que les temples ne soient pas l'égal des théâtres.
- 45 Il y a encore des ecclésiastiques zélés, et l'un d'eux était certainement le prêtre dont nous avons parlé, qui, dès qu'il soupçonna la supercherie, n'eut plus de repos avant d'avoir la conscience tranquille.

4) « **Fado atroador de Coimbra** », dans João António Ribas, *Álbum das músicas nacionais portuguesas, 1858*:

1 Oh Fado que foste Fado Oh Fado que já não és Oh Fado que te viraram <i>Bravo</i> * Da cabeça par'os pés Oh Fado que te viraram <i>Bravo</i> *	1 Oh Fado qui fus Fado Oh fado qui n'es plus Oh Fado qu'on a renversé <i>Bravo</i> De la tête aux pieds Oh Fado qu'on a renversé <i>Bravo</i>
--	--



Da cabeça par'os pés ;  2 Que importa que o mundo falle ?!.. Que importa que o mundo diga Que vai esta trossa toda, <i>Bravo*</i> Furtar hũa rapariga ?!..	De la tête aux pieds ;  2 Qu'importe que le monde parle ?! Qu'importe que le monde dise Que toute cette troupe aille, <i>Bravo</i> , Enlever une jeune fille ?..
3 Dem esses bravos ! bem fortes ; Que tudo venha á janella... Entre outras moças bonitas, <i>Bravo*</i> Não heide ver se não ella !..	3 Faites des bravos ! bien forts ; Que tout le monde vienne à sa fenêtre... Parmi les autres jolies filles, <i>Bravo</i> Je ne verrai qu'elle !..
* parlé ( <i>fallado</i> )	

**5) José Rodrigues, *O Cego Rabequista* (« L'Aveugle Violoneux »), 1855 :**



huile sur toile, 170 x 122 cm, Musée du Chiado

**6) Viejo Tanguero, « El tango, su evolución y su historia », *Crítica*, 1913:**

« (...) El tango, cuya partida de bautismo se registro en los anales populares del viejo barrio corralero, ha tenido insospechable resurgimiento. Es casi seguro que, en la voluminosa historia de los bailes nacionales, no existe un caso semejante al que hoy preocupa a la atención publica, no solamente en su tierra natal, sino también en el extranjero, donde ha extendido sus contoneos con caracteres apasionados. Hasta hace pocos años nadie se ocupaba de él, sino para condenarle por sus extravagancias de arrabal. Se le consideraba como un baile

genuino de gente bravía, de los que en cada mirada mandan envuelta una puñalada de desafío. Hoy la opinión ha cambiado y por el contrario, se le mira con simpatía, por la hermandad de viejas tradiciones con vidalitas y sentimentales estilos. A la negra condenación en que vivió durante años por innegable sentencia social de adversas teorías, le ha precedido un acto de gentil amnistía y amable exequátur reivindicatorio. Se engendró en el bajo fondo, tuvo vida parasitaria con impurezas maleantes y resucitó a la corte palaciega con el calor de nuevas y exuberantes ansias. El republicanismo de sus progenitores que ignoraban las bellas prendas de este hijo nacido en días aciagos y de lujurias nefastas, no sospechó jamás que pudiera regenerarse y rehabilitarse a la mayoría de edad para escalar los suntuosos recintos de añejos palacios, donde otrora brillara el oropel de nobles estirpes europeas. Por eso, sus compatriotas le levantan hoy un pedestal de honor y le entonan himnos de alabanzas en desagravio a la injusticia con que fue tratado durante veinte años. Ahora que su nombre se impuso en los regios salones de naciones civilizadas, sus conciudadanos le otorgan carta de honestidad por el triunfo obtenido y le recepcionan con las trompetas de la fama. (...) El tango nació por accidente: fue un adefesio y luego tomó formas sugestivas y delirantes. [...] Corría el año 1877 [...]. El nuevo baile se hizo general y a poco de ser difundido, lo tomaron para sí los compadritos de arrabal y lo llevaron al barrio crudo de los corrales, donde ya funcionaban los peringundines con la tradicional milonga. El tango, llegó a formar una especie de divisa, tras la cual se escudaban los que cacareaban de diestros y valientes en el manejo del acero. Así pues, el que mejor bailaba, era el más "tauro" y el más requerido de las damas. La danza se arraigó con tal furor, que los intérpretes, empezaron a surgir por todas partes con diversas características, pero siempre bajo un plan de arte y de destreza. Como en todas las cosas novedosas, no tardó en extenderse por otros barrios, trasportándose a las academias que, poco después empezaban a funcionar (...) Allí dejaron sentada su fama de súper tanguistas (...) la parda Refucilo, Pepa la chata, Lola la petisa, La mondonguito, María la vasca, la china Venicia, María la Tero y otras de originales apodos que ejercían el cetro de las preferencias arrabalescas. (...) A los ennegrecidos salones, asistía no solamente la gente de avería, sino hasta los que por ese entonces se denominaban "cajetillas", pero que en la interpretación del tango, resultaban más hábiles y maestros en el juego de los pies. Todavía se recuerdan a muchos de apellidos conocidos que ocupan altos puestos en la administración nacional y hasta diputados y militares que con el amor propio de buenos bailarines, disputaban el honor del triunfo en un entrevero. Indiferentes a cualquier crítica, no reparaban en codearse y hasta trenzarse en una de fierro a fierro con cualquier compadrito pendenciero. (...) Las crónicas policiales llegaron a ocuparse frecuentemente de los duelos criollos que se producían casi todas las noches y ésta fue la causa para que se clausurara tan peligroso punto de reunión. (...) Por aquel entonces había verdadero culto por el valor temerario y caballeresco de los combatientes, citándose casos en que uno de los duelistas resistía ir al encuentro, si su adversario no estaba en igualdad de armas. (...) Se respetaba al valiente y se condenaba a los malos pegadores, cuando éstos atacaban y herían por la espalda. El repudio que se sentía por un individuo de tales condiciones era peor que una condena por veinte años. (...) Antes de estas Academias (...) existieron los célebres Peringundines (...). Este Peringundin se clausuró al poco tiempo debido a la estadística de crímenes que se registraban. (...) Por el año 1880, después de la revolución, el tango resurgió con mayor empuje, trasponiendo los límites de arrabal e implantándose en el centro de la ciudad. (...) El tango ha llegado a las alturas y se trata de imponer en los círculos aristocráticos. Esta noche, pues, el viejo tango que con vergonzoso estigma llegó a la vida nacional, resurge como el viejo Fausto de Gounod a la aristocrática escena para hacer su entrada triunfal de niño bien, acicalado con la estirada indumentaria del impecable frac y gentiles manos enguantadas. »

## 7) Eça de Queirós, « Lisboa », *Gazeta de Portugal*, 1867 :

Antigamente a cidade, urbs, era o lugar que pensava e que falava, que tinha o verbo e a luz. [...] As vezes, porém, [Lisboa] comete o mal, enterrando ideias. Onde? Na escuridão, no silêncio, no desprezo. Lisboa é um pouco coveira de almas! Como Roma, ela tem as sete colinas; como Atenas, tem um céu tão transparente que poderia viver nele o povo dos deuses; como Tiro, é aventureira do mar; como Jerusalém, crucifica os que lhe querem dar uma alma. Todavia, Lisboa o que faz? Come. [...]

Mais acima, nos andares modestos, ressonam aquelas famílias, vulgares e ásperas, que nascem com a alma cheia de frio, que vivem entre a beleza, a graça, a paixão, como insectos entre os cabelos duma santa, e morrem solitárias, invejosas, com os corações cheios de revolta, porque não amaram!

Depois, mais em cima, nos últimos andares, é a gente do trabalho: operários severos, doces raparigas com alma de pássaro, gargantas onde, como nas veigas de Israel, todo o dia se canta; e, também, a gente estúpida e metálica que tem a brutalidade do trabalho com a rudeza do coração, índoles ásperas, olhos invejosos, mãos avaras, peitos vazios, que a essas horas da noite, com os cabelos caídos, vêem a vida tão nua, tão apertada, tão brutal, tão suja como a sua trapeira!

E depois mais acima, debaixo dos telhados, os mendigos, os esfomeados, os miseráveis, a essas horas, com grandes olhos aterrados, catam-se, ou roem as côdeas, ou gemem de dor, ou morrem entre a caliça e as aranhas, ou se remendam, cantando impuramente ! [...]

Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O Fado. Fatum era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras, e uma iluminação de cigarros. O palco está mobilado com uma enxerga. A cena final é no hospital ou na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha! [...]

Tu tens a beleza, a força, a luz, a graça, a plástica, a água resplandecente, a linha magnífica! Resigna-te, ó Lisboa querida, ó clara cidade bem-amada, ó casta graça silenciosa, resigna-te, ó doce Lisboa, coroada de céu, resigna-te – a não ter alma!

## 8) Ramalho Ortigão, « A criminalidade em Lisboa e o fadista... », *As Farpas*, 1878 :

Ha dois mezes que os periodicos annunciam quasi quotidianamente os casos de espancamento, de ferimentos e de roubos commettidos em Lisboa e seu termo. De quando em quando a policia, para o fim de dar uma especie de satisfação á sociedade pela frequencia de tantos crimes, prende um fadista. O que temos que perguntar é : Porque se não prendem os fadistas todos ? Em cidade nenhuma do mundo existe uma palavra de significação analoga a esta – o fadista. Ser fadista quer dizer : ser um criminoso tolerado (...) O fadista não trabalha nem possui capitães que representem uma accumulção de trabalho anterior. Vive dos expedientes da exploração do seu proximo. Faz-se sustentar de ordinario por uma mulher publica, que elle espanca systematicamente. Não tem domicilio certo. Habita successivamente na taberna, na batota, no chinquillo, no bordel ou na esquadra da policia. Está inteiramente atrophiado pela ociosidade, pelas noitadas, pelo abuso do tabaco e do alcool. É um anemico, um covarde e um estúpido. Tem tosse e tem febre; o seu peito é concavo, os braços são frageis, as pernas cambadas, as mãos finas e pallidas como as das mulheres, suadas, com as unhas crescidas, de vadio; os dedos queimados e enegrecidos pelo cigarro; a cabelleira fetida, enfarinhada de poeira e de caspa, reluzente de banha. A ferramenta do seu officio consta de

uma guitarra e de um santo christo, que assim chamam technicamente a grande navalha de ponta e triplíce calço na mola. É habitado por uma molestia secreta e por varios parasitas da epiderme. (...) Não ataca de frente como o espadachim ou o pugilista, in veste obliquamente, tergiversando, fugindo com o corpo, fazendo fintas com uma agilidade proveniente do seu único exercício muscular — as escovinhas. (...) A guitarra debaixo do braço substitue n'elle a espada á cinta, por meio da qual se acamaradavam com a nobreza os pimpões seus ascendentes do seculo XVI. É pela prenda de guitarrista que elle entra de gôrra com os fidalgos, acompanhando-os ainda hoje nas feiras, nas toiradas da Alhandra e da Aldeia Gallega, e uma ou outra vez nas ceias da Mouraria (...) A guitarra, seu instrumento de industria e de amor, dedilha-a elle com um desfástio impavido, deixando pender o cigarro do canto do beijo pegajoso, gretado e descaido; com um olho fechado ao fumo do tabaco e o outro aberto mas apagado, dormente, perdido no vago em uma contemplação imbecil; o tronco do corpo caído mollemente para cima do quadril; a perna encurvada com o bico do pé para fóra; o cachucho da amante reluzindo na mão pallida e suja. Tambem canta, algumas vezes, apoiando a mão na ilharga, suspendendo o cigarro nos dedos, de cabeça alta, esticando as cordoveias do pescoço e entoando as melopeias do fado, em que se descrevem crimes, toiradas, amores obscenos e devoções religiosas á Virgem Maria, com uma voz soluçada, quebrada na larynge, acompanhada da expressão physionomica de uma sentimentalidade de enxovia, pelintra e miseravel. (...) É da classe dos fadistas que saem para os tribunaes e para as cadeias os incorrigiveis da criminalidade. (...)

Elle procura ainda hoje como ha duzentas annos parecer-se e confundir-se pelo modo de trajar com os fidalgos ou com os que julga taes. A classe dos fidalgos que tresnoitam hoje pelas tabernas e pelos alcouces de Alfama, que são levantados bebedos dos becos mal afamados, que fallam em calão e que fazem troças no Colete Encarnado e na Perna de Pau, esta classe de fidalgos, dizemos, compõe-se hoje principalmente de jovens burguezes febricitantes, filhos de honestos lojistas ou de pacientes alfaiates, desencabrestados da rotina paterna pela educação do lyceu e do collegio nacional, escalavrados pelo alcoolismo e pelo mercurio, profundamente corrompidos, profundamente bestializados. O fadista imita esses senhores na escolha que elles fazem dos seus trajes de pandega. Usa como elles a bota fina de tacão apiorrado ou o salto de prateleira, a calça estrangulada no joelho e apolainada até o bico do pé, a cinta, a jaleca do astrakan e o chapéo arremessado para a nuca pelo dedo pollegar, com o gesto classico do grande stylo canalha.

### **9) Luiz Augusto Palmeirim, « O Fadista », *Galería de figuras portuguezas*, 1879 :**

Au fond des dernières couches sociales, pierre de touche des vices que la civilisation n'a pas encore réussi à corriger, se détache la figure semi-poétique du *fadista*, parfois sombre comme la fatalité qu'il représente en ce monde, parfois oisif et jovial comme qui court le monde en liberté, affranchi des attaches de la famille, peu soucieux des lois qui régissent la société. (...) La personnification de la disgrâce héréditaire, le plus grand poète de ce siècle l'a symbolisée en la figure bien faite de *Ruy Blas* ; mais de là jusqu'en bas, combien de misère encore, et combien d'abjection ! Le type que nous allons esquisser dans cette étude appartient à la grande famille des parias, à la bande de ces affamés de justice pour qui l'heure de la rédemption sonnera tard, sinon jamais.

Le *fadista*, dont le nom sans doute détonne à l'oreille du lecteur, synonyme du relâchement de la dignité humaine, mérite sa place dans la vaste galerie des déshérités de la fortune, dans la caravane infinie de ceux qui traversent la vie comme un désert (...).

Mélange confus et incohérent de bien et de mal, quels comptes la société peut-elle rendre à l'homme que la maison maternelle a repoussé par le crime, que la misère salariée a allaité, ensuite, dans l'abattoir légal surnommé « roue des abandonnés », et qu'une administration myope, ou impuissante, a finalement poussé sans guide dans l'antré dont les pas de celui qui entre réveillent le monstre qui s'appelle vice, et qui dormait là, tapi au fond ? (...)

Si la musique, le chant et la danse populaires sont les caractéristiques les plus sûres de la nationalité d'un peuple, un des plus authentiques représentants de ces arts que nous ayons est incontestablement le *fadista*. Les sons monotones et plaintifs de la guitare [portugaise] se marient admirablement avec les paroles presque toujours tristes du fado, et avec le rythme tantôt languissant tantôt vif de la danse qui l'accompagne.

Le fado est d'ordinaire l'histoire véridique et romanesque de l'homme qui, la guitare au poing, fait les délices des auditeurs, leur racontant les tribulations de sa vie, ou les incidents et péripéties de ses amours.

Le refrain, la devise du *fadista* est :

*Moi je dois mourir en chantant*

*Puisque je suis né en pleurant.*

Poète, et surtout poète improvisateur, le *fadista* excite par son intempérance la sensibilité déjà exaltée de sa nature, et c'est pourquoi il n'est pas rare de le voir tomber dans le crime.

Le couteau à cran d'arrêt, inséparable compagnon de la *banza* du *fadista*, tient un rang d'honneur dans les annales de la police correctionnelle. Et c'est avec cet instrument traître, malheureusement national, que le *fadista* entame et termine toutes ses querelles.

*Plus enclin à la fureur qu'à la tendresse,*

comme disait Bocage au sujet de lui-même, et

*Buvant de ses mains pâles dans une tasse noire*

*De zèles infernaux le poison vénéneux,*

c'est presque toujours la jalousie qui le conduit au banc des accusés, et de là dans les présides inhospitaliers d'Afrique Occidentale. (...)

C'est principalement, presque exclusivement l'amour, qui rend poète le *fadista*, et lui révèle l'intuition philosophique qui caractérise ses chants. Qui ne s'est pas arrêté dans la rue, en entendant sortir d'un modeste bouge enfumé une voix mélancolique chantant :

*Qui a des filles en ce monde*

*Qu'il ne parle pas des infortunées,*

*Celles qui sont aujourd'hui perdues*

*Naquirent tout aussi honnêtes.*

(...) Varié, ingénieux et pittoresque est l'argot du *fadista*. Son langage amoureux, inintelligible des profanes, abonde en diminutifs amusants, en images poétiques et hyperboliques. (...)

## 10) Camilo Castelo Branco, *Eusébio Macário*, 1879, chapitre 3 :

O filho de Macário, o José Fístula, era caçador e fadista de tabernas sertanejas. Tinha andado para padre, e esbanjara a herança materna em Braga, em orgias de frigideiras e na bohemia das Travessas, onde mulheres de saias engomadas que rugem, esfervilham, de penteados altos, untados, com muita caspa e fitas azuis, arrastam chinelos de ligas, com os calcanhares de fora a esbeçarem, com clavículas esqueléticas mordidas das herpes e dos vampiros das noites vinolentas, cheias de delírios devassos e indigestões de iscas de cebolada. Ele tornara para o pai com grande humildade faminta, de lázaro maltrapilho, com a camisa roída de imundície e a cara chupada de deboches e bebedeiras.

— Que se faria ladrão d'estrada – ameaçava – se o pai o não sustentasse ; que estava pronto a labutar na botica.

[...]

Eusébio descançava contente no rapaz ; tinha-se amollecido, chamava-o ao quarto e bebiam ambos uma garrafa da Companhia, muito manos ; e, ás vezes, o Fistula tocava-lhe um fado que punha tremuras involuntárias nas nádegas do pai ; ao mesmo tempo a Custodia, lá dentro na cozinha, sacudida pelos bordões gementes da viola, fazia saracotes de quadris, batendo o pé á frente na attitute marafona de quem apára nos rijos fados batidos. Ella tinha no sangue um ardor de extravagâncias, uma herança viciosa de sua mãe, a Canelas, que dançava fandangos deshonestos. [...]

A mãe, a Rosa Canelas, legára-lhe no sangue os quebrantos lascivos dos lunduns, malagueñas, boleros desnalgados, aprendidos em Verin, e os batuques e os fados do Viegas facultativo. [...] A mãe palpitava-lhe nos ilhais quando, de repente, largava a mão do almofariz e começava a sapatear fados, e a berrar desentoado palavras do conde de Vimioso a Severa :

*“Zora lá na mansão celeste  
Com a viola na mão,  
Farás dos anjos fadistas  
Porás tudo era confusão.”*

A Custodia [...] largava tudo, punha as mãos nas ancas, bamboava-se, e expedia da garganta muito afinada para canções garotas a trova que ouvira ao Cosme, estudante de Coimbra, filho do brasileiro da Casa Grande :

*“Ai! Olá, da parte da ronda,  
Faça alto! ninguém se bula!  
Que eu quero vêr miudamente  
Ai! quem é toda essa matula.”*

E zás-trás, palmadas rijas, um rebater trémulo de calcanhares no sobrado, e uma casquinada explosiva, uma doidice. E o irmão, em baixo, com o cigarro ao canto da boca, e o joelho no ar com o pé sobre o gamão, e a viola na coxa, cantava pungido, com intercadentes ais soluçantes, a apoteose toda da Severa, e a da Escarniche, que

*“Nascera num berço d'ouro  
E não teve uma mortalha.”*

Sabia o martyrologio todo do Bairro- Alto, tinha comniserações profundas por estas desherdadas, anticipára-se em condoimentos da corja das toureiras celebres ás plangencias de Hugo e de Dumas, filho. Era o sangue da avó e da mãe que lhe punha na voz o tom elegíaco das enormes tragedias. Um bandalho — dizia o abbade quando ouvia, noite alta, zangarrear na viola, e depois uma toada rouca de larynge rachada por nicotina e álcool :

*“Ó saloia, dá-me um beijo,  
Que eu te darei um vintém...”*

## 11) J. César Machado, *Lisboa na rua*, 1874, p. 133-136 :

Nunca tivemos outro instrumento senão a guitarra, nem outra música senão o landum e o fado, e é justo que lhe tenhamos amor. O fado é talvez filho bastardo do landum, mas é mais bonito que ele (...)

O vagabundo nocturno assenhoreou-se dele durante muito tempo ; chegou a pensar que era preciso ter desenhos emblemáticos na mão, gravados com tinta e pólvora, caracóis sobre a orelha e uma morte às costas para se poder entender bem a poesia dessa música, que significa a tristeza das desgraçadas, amores que hajam tido por capela o Aljube e o Limoeiro, o ciúme

de faca de ponta, o amargar ventura entre grades, as saudades da pátria, o suspirar do degredado...

Isso não impediu que em todo o tempo um ou outro fidalgo tenha querido dar-se a estudar os segredos daquela música tão vaga, que pede a maior parte do seu encanto ao sentimento do tocador e à doçura plangente dos descantes : citam-se o marquês de F., o conde de V. ; ultimamente, uns poucos de mancebos, grandemente amadores dessa música, e prendados com os dotes mais requeridos para tirarem dela efeitos admiráveis, reúnem-se às noites nalguma quinta dos subúrbios da cidade, e não seria fácil dizer-se com que inspiração ardente, naquele campo, à luz das estrelas, suspiram as vozes dos cantadores e as cordas maviosas das suas guitarras, poética, melancolicamente, como raios da Lua por entre uma chuva de lágrimas. (...)

O fadista, conforme Lisboa o entendia e venerava, era um sujeito temível ainda há poucos anos, até pelo nome : o Facada, o Trinca, o Naifa. Mas, desde que os fidalgos e os janotas gostam de ser fadistas, estão os fadistas a querer parecer janotas e fidalgos, e não se pode contar com eles ; saem-se já de casaca, em grande seriedade de virtuosos, a dar concertos no casino e no circo, e o mais que se alcança deles é cantarem-nos a vida de Salomão e de David...

Uma maçada !

## 12) Luís Augusto Palmeirim, « A Severa », dans *Os Excêntricos do meu tempo*, Lisboa : Imprensa Nacional, 1891 :

### a) En portugais :

#### « A SEVERA »

Tambem eu a conheci.

Vi-a, e fallei-lhe uma unica vez, e foi o bastante para nunca mais me esquecer da esbelta rapariga, que tinha lume nos olhos, uma voz plangente e sonora, e, apesar destas apparentes seducções, uns modos bruscos e sacudidos, que avisavam os seus interlocutores a pôrem-se fóra do alcance *de uma revez de fortuna*.

Gosou em vida a Severa da máxima popularidade, a popularidade do alcoice, é verdade, mas o seu nome de todos conhecido, a sua voz invejada pelas companheiras, e o seu *calão*, original e pictoresco, grangearam-lhe uma celebridade que ainda ha pouco vivia na tradição oral, e depois logrou a consagração do livro, no *fado* em que se lastima a sua morte, e o sr. Theophilo Braga recolheu no seu *Cancioneiro Popular*, na secção destinada a perpetuar pela imprensa os *Fados e canções das ruas*.

Quando eu conheci a Severa tinha ella então uns vinte e tantos annos. Estava na força da vida, e cantava acompanhando-se á guitarra:

*Quem tiver filhas no mundo  
Não falle das desgraçadas,  
As que são hoje perdidas  
Também nasceram honradas.*

E com tão doloroso accento fazia vibrar as cordas da *banza*, que era preciso ter o coração de pedra, para não reconstruir com a melopêa triste d'aquelle fado um vago poema, em que a mocidade da cantora, n'esse tempo petulante de seiva, se confundia com um instinctivo e mal disfraçado horror, aos que *fallavam das desgraçadas*, em cujo numero ella se contava, sem grande arrependimento.

O orgulho de se considerar a primeira da sua classe, de ouvir o seu nome celebrado em todas as *banzas*, e os seus amores assoalhados em todos os *fados*, desde o *rigoroso*, que não

consente variações, até ao mais artístico, em que a voz adormece, e acorda em requebros languídos, tornavam-n'a surda á voz da consciência.

A Severa não era mulher para pieguices, nem para choradeiras. Forte e resoluta como algumas d'esses viragos, de que rezam as nossas chronicas, com os cabellos soltos, e o clássico cigarro ao canto da bôca, não pretendia ser amada pelos seus dotes femininos, mas comprazia-se em subjugar os seus admiradores pela suavidade da sua voz de meio soprano, pelo chistoso desembaraço da sua dança voluptuosa, e, acima de tudo, pela irascibilidade do seu génio, e não pouco também pela fortaleza do seu pulso, arredondado como de mulher, mas rijo como o de um athleta.

Confesso que nunca dei apreço ás mulheres que não sejam exclusivamente mulheres, timidas, tirando toda a sua força da propria fraqueza.

Devo também dizer que nunca me tentou o *fado orgia*, avinhadamente cantado, e brutalmente *batido*, que tem de ordinário por complemento uma policia correccional. Mas se de longe me chega aos ouvidos os sons de uma guitarra tocada com sentimento, deixo-me ir atraz d'esses sons aos mundos dos próprios sonhos, agradecido á aragem que m'os trouxe tirando-me por momentos da aridez da vida positiva.

A Severa, a primeira e única vez que a vi, produziu-me o effeito de uma duellista fanfarrão, que provoca e offende os mais, contando com a destreza que adquiriu no jogo das armas.

Um dia disse-me um amigo meu, grande amator de todas as manifestações do character nacional :

— « Você ha de vir commigo a casa da Severa, mas olhe lá como se porta, porque ella tem uma lingua de prata, e se a provoca, vae ouvir o que Mafoma nunca disse do toucinho. »

Esta prevenção aguilhoou a minha vaidade de rapaz, e resolvi-me a conhecer de perto a grande notabilidade do bairro Alto, de quem até por vezes se occupavam os noticiarios dos jornaes, narrando as suas partidas de estouvada, sem lhe poupar os elogios devidos ás suas prendas de *fadista*, diga-se de uma vez para sempre, ser este o único titulo de gloria que a trazia pelas bocas do mundo.

Quando entrei em casa da Severa, modesta habitação do typo vulgar das que habitam as infelizes suas congéneres, estava ella fumando, recostada n'um camapé de palhinha, com chinellas de polimento ponteadas de retroz vermelho, com um lenço de seda de ramagens na cabeça, e as mangas do vestido arregaçadas até ao cotovello.

Era uma mulher sobre o trigoero, magra, nervosa, e notável por uns magnificos olhos peninsulares. Em cima de uma mesa de jogo estava pousada uma guitarra, a companheira inseparável dos seus triumphos ; e pendente da parede (sacrilégio vulgar nas casas d'aquella ordem) uma péssima gravura, representando o Senhor dos Passos da Graça!

Antes da minha apresentação, que foi rápida, e sem cerimonia, a Severa que logo conheceu não ser eu um official do officio, isto é um fadista emérito, como quasi todas as pessoas que lhe eram apresentadas, mimoseou-me com uma saraivada de injurias, a que eu repliquei de prompto, dando logar a uma sabbatina pouco edificante, de que me saí como defendente a contento d'ella própria, que não esperava encontrar n'um *liró* um contendor capaz de lhe replicar ao pé da letra.

O meu companheiro ria a bandeiras despregadas do pouco modesto dialogo, que em breve terminou, para a Severa se dirigir com grande entusiasmo ao meu amigo, o mais valente dos homens do forcado nas toiradas de curiosos d'aquelle tempo, fallando como conhecedora de causa, da ultima corrida de toiros, do garbo do conde de Vimioso, e da sua mestria sem rival na arte de torear. (...)

A Severa, artista de um género diverso, mas eximia e sem rival no seu, apaixonára-se pelo conde de Vimioso, e da convivência seguida entre ambos resultara um reciproco entusiasmo, d'elle pelas dolências e melancholias do fado ; d'ella por todas as gentilezas equestres, especialmente pelas da escola a que o conde de Vimioso pertencia que era a de Marialva.



A noticia da morte da Severa teve um certo echo doloroso, entre todos os que tocavam e dansavam o fado, deixando funda impressão no animo do fidalgo que ella popularisava na banza com os seus improvisos.

O sr. Theophilo Braga, collecter consciencioso das nossas poesias populares, não podia deixar fora das suas investigações os fados nacionaes, que são a mais genuina expressão do modo de viver do nosso povo.

No seu *Cancioneiro Popular* encontra-se com effeito entre outros fados, o da Severa, segundo a versão de Coimbra, que pouca ou nenhuma differença faz da de Lisboa, onde elle nasceu, e em breve se divulgou.

Os poemas épicos escrevem-se para celebrar os heroes; os fados para archivar as alegrias e os desalentos do povo.

O fado da Severa é um dos mais correctos, e também dos mais melancholicos.

Quem foi o poeta anonymo que deu forma ao sentimento popular?

Ignora-se, e foi de certo do mysterio que nasceu a sua popularidade. Transcrevendo-o para aqui, creio não offender susceptibilidades, nem ferir melindres, apesar da galhofeira referencia a S. Pedro, que de certo perdoará no céu a allusão irreverente que lhe fizeram:

*Chorae, fadistas, chorae,  
Que uma fadista morreu,  
Hoje mesmo faz um anno  
Que a Severa falleceu.*

*O comde de Vimioso  
Um duro golpe soffreu,  
Quando lhe foram dizer  
Tua Severa morreu.*

*Corre á sua sepultura  
O seu corpo ainda vê :  
« Adeus, oh! minha Severa,  
« Boa sorte Deus te dê !*

*« Lá n'esse reino celeste  
« Com tua banza na mão,  
« Farás dos anjos fadistas  
« Porás tudo cm confusão.*

*« Até o próprio S. Pedro  
« As portas do céu sentado  
« Ao ver entrar a Severa  
« Bateu e cantou o fado.*

*« Ponde no braço da banza  
« Um signal de negro fumo,  
« Que diga por toda a parte  
« O fado perdeu seu rumo.*

*« Morreu já, faz hoje um anno  
« Das fadistas a rainha,  
« Com ella perdeu o fado  
« O gosto que o fado tinha.*

*« Chorae, fadistas, chorae  
« Que a Severa se finou*

« *O gosto que tinha o fado*  
« *Tudo com ella acabou.*

Apesar do sentimentalismo d'esta elegia, eu que conheci a Severa (desculpem-me os seus admiradores posthumes), não posso partilhar do seu entusiasmo por uma mulher a quem faltavam dois dos principais predicados femininos – a modestia e a timidez.

## **b) En français :**

### « LA SEVERA »

Je l'ai également connue.

Je la vis et ne lui parlai qu'une seule fois, et ce fut assez pour ne plus jamais oublier cette fine jeune fille, qui avait du feu dans les yeux, une voix plaintive et sonore, et, en dépit de ces charmes, des manières brusques et saccadées, qui incitaient ses interlocuteurs à se mettre hors de portée d'un revers de fortune.

Severa jouit de son vivant de la plus grande popularité, popularité de bordel, c'est vrai, mais son nom, connu de tous, sa voix enviée de ses compagnes, et son argot, original et pittoresque, lui procurèrent une célébrité jusqu'à récemment vivante dans la tradition orale, puis obtint la consécration du livre dans le *fado* où sa mort est déplorée, et que Theophilo Braga recueillit dans son *Chansonnier Populaire*, dans la section destinée à perpétuer par l'imprimé les *Fados et chansons des rues*.

Quand je connus Severa, elle avait alors une vingtaine d'années. Elle était dans la force de l'âge, et chantait en s'accompagnant à la guitare :

*Quem tiver filhas no mundo*  
*Não falle das desgraçadas,*  
*As que são hoje perdidas*  
*Também nasceram honradas.*

Et elle faisait vibrer les cordes de la *banza* d'un accent si douloureux, qu'il fallait avoir un cœur de pierre, pour ne pas trouver dans la triste mélodie de ce *fado* un vague poème, dans lequel la jeunesse de la chanteuse, en ce temps-là éclatante de force, se mêlait à une aversion instinctive et mal déguisée pour ceux qui *parlaient des infortunées*, parmi lesquelles elle se trouvait, sans grands remords.

L'orgueil de se considérer comme la première de sa classe, d'entendre son nom célébré dans toutes les *banzas*, et ses amours sifflotés dans tous les *fados*, du [*fado*] *rigoureux*, qui n'accepte pas de variations, au plus artistique, où la voix s'endort et s'éveille en complaints languissantes, la rendirent sourde à la voix de la conscience.

Severa n'était pas faite pour les mièvreries, ni pour les pleurnicheries. Forte et résolue comme certaines de ces commères dont sont emplies nos chroniques, les cheveux lâchés, et la classique cigarette au coin de la bouche, elle ne prétendait pas être aimée pour ses qualités féminines, mais se complaisait à subjuguier ses admirateurs par la suavité de sa voix de mezzo soprano, par l'aisance cocasse de sa danse voluptueuse, et, par-dessus tout, par l'irascibilité de son caractère, autant que par la force de son poignet, arrondi comme celui d'une femme, mais dur comme celui d'un athlète.

J'avoue que je n'ai jamais apprécié les femmes qui ne soient pas exclusivement femmes, timides, tirant toute leur force de leur fragilité propre.

Je dois aussi admettre que je n'ai jamais été séduit par le *fado* orgie, ivrognerie chantée et brutalement battu [dansé], qui a d'ordinaire pour complément la police correctionnelle. Mais j'entends de loin les sons d'une guitare jouée avec sentiment, et me laisse volontiers choir de ces sons au monde des songes, reconnaissant envers le souffle qui me les amène et qui m'arrache quelques instants à l'aridité de la vie positive.

La Severa, la première et unique fois que je la vis, me fit l'effet d'une duelliste fanfaronne, qui provoque et offense les autres, comptant sur la dextérité acquise au jeu des armes.

Un jour un ami, grand amateur de toutes les manifestations du caractère national, me dit :

— « Vous devez m'accompagner chez Severa, observez-la, car elle a une langue d'argent, et si vous la poussez, vous entendrez les pires choses jamais entendues. »

cette prévention aiguillonna ma vanité de jeune homme, et je me résolus à connaître de près la grande célébrité du bairro Alto, que mentionnaient parfois les nouvelles des journaux, racontant ses sorties imprudentes, sans ménager les éloges dus à ses dons de *fadista*, et qu'on le dise une fois pour toutes, ces derniers étaient le seul titre glorieux qui la faisait citer par tout le monde.

Quand j'entrai dans la maison de Severa, modeste chambre de type vulgaire qu'habitent les malheureuses ses congénères, elle était en train de fumer, avachie dans un canapé de paille, avec des bottes raccommodées au fil de soie rouge, un foulard de soie dru sur la tête, et les manches de la robe retroussées jusqu'au coude.

C'était une femme brune, maigre, nerveuse, et remarquable par de magnifiques yeux péninsulaires.

Au-dessus d'une table de jeu se trouvait une guitare, compagne inséparable de ses triomphes ; et suspendue au mur (sacrilège vulgaire dans les maisons de cet ordre) une affreuse gravure, représentant la Passion de Notre Seigneur Jésus ! (...)

La Severa, artiste d'un autre genre mais tout aussi inégalée et sans rivale dans le sien, fut prise d'une grande passion pour le comte de Vimisio, et de leur fréquentation suivie naquit un attrait réciproque, lui pour les indolences et mélancolies du fado, elle pour la grâce équestre, en particulier celles de l'école de Marialva à laquelle appartenait le comte de Vimisio.

La nouvelle de la mort de Severa eut un écho douloureux, parmi tous ceux qui jouaient et dansaient le fado, laissant une profonde impression dans l'âme du gentilhomme qu'elle avait célébré à la *banza* par ses improvisations.

Theophilo Braga, conservateur consciencieux de nos poésies populaires, ne pouvait écarter de ses recherches les fados nationaux, qui sont la plus simple/authentique expression du mode de vie de notre peuple.

Dans son *Chansonnier Populaire* on trouve en effet entre autres fados celui de Severa, dans la version de Coimbra, qui ne diffère pas ou peu de celui de Lisbonne, où il est né, et se diffusa vite.

Les poèmes épiques sont écrits pour célébrer les héros ; les fados pour archiver les joies et les peines du peuple.

Le fado de Severa est un des plus corrects, mais aussi des plus mélancoliques.

Qui fut le poète anonyme qui donna forme au sentiment populaire ?

On l'ignore, et ce fut certainement du mystère que naquit sa popularité. Le reproduisant ici, je ne crois pas offenser les susceptibilités, ni blesser les délicatesses, malgré la référence railleuse au Saint Pierre, qui pardonnera certainement depuis le ciel l'allusion irrévérencieuse :

*Pleurez, fadistas, pleurez,  
Car une fadista est morte ;  
Cela fait un an aujourd'hui,  
Que Severa est décédée.*

*Le Comte de Vimisio  
Souffrit un violent choc,  
Quand on vint lui dire  
Ta Severa est morte.*

*Il courut à sa tombe,*

*Parvint à voir son corps :  
« Adieu, oh ma Severa,  
Que Dieu te porte chance !*

*Là dans ce royaume céleste  
Ta banza en main,  
Tu feras des Anges des fadistas,  
Et mettras tout en désordre.*

*Et même Saint-Pierre  
Assis à la porte du ciel,  
Voyant entrer Severa  
Battit et chanta le fado.*

*Mettez au manche de chaque banza  
Un signe de couleur noire,  
Qui annonce de toute part  
Que le fado a perdu son étoile. »*

*Elle est morte, cela fait un an  
La reine des fadistas  
Avec elle le fado a perdu  
Sa saveur d'antan.*

*Pleurez, fadistas, pleurez,  
La Severa a disparu ;  
La saveur qu'avait le fado  
Avec elle a disparu. »*

Malgré le sentimentalisme de cette élogie, moi qui connus la Severa (que ses admirateurs posthumes me pardonnent) je ne pus partager l'enthousiasme général pour une femme à qui manquent deux des principaux attributs féminins – la modestie et la timidité.

**13)** José de Malhoa (1907), « *Festejando o S. Martinho* » (« Célébration de la Saint-Martin »), oeuvre plus connue sous le titre « *Os bêbados* » (« Les hommes ivres ») :



Huile sur toile © Musée du Chiado, Lisbonne