



Les Batutas et Duque, 14 Août 1922, de retour au Brésil. Debout, de gauche à droite: Pixinguinha (flûte); José Alves de Lima (banjo); José Monteiro (reco-reco); Sizenando Santos «Feniano» (pandeiro); Duque. Assis, de gauche à droite: China (guitare); Nelson dos Santos Alves (cavaquinho); Donga (guitare).

Les Batutas, 1922

Une anthropologie de la nuit parisienne¹

*Rafael José de Menezes Bastos*²

Introduction

En 1922, Les Huit Batutas – réduits à sept musiciens –, sous la direction de Pixinguinha et comprenant Donga et d'autres membres importants du cercle de musique populaire de Rio de Janeiro, ont passé six mois à Paris, de février à août.³ Pendant cette période, le groupe – appelé en France, Les Batutas – s'est

1 Une version antérieure de ce texte a paru dans *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 58 (2005). Une autre se trouve dans la presse dans *Latin American Musical Review* 29 (1) [2008]. Grâce à une bourse de la Capes, j'ai pu avoir accès aux sources françaises qui sont à la base de ce texte, au moment de mon séjour à Paris, de septembre à décembre 2002, en tant qu'invité du Laboratoire d'Ethnomusicologie du Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme et du Centre d'Études nord-américaines de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Je remercie Bernard Lortat-Jacob, Jean-Michel Beaudet et Sara Le Menestrel, pour le partenariat. Je remercie aussi Anne Decoret, Kali Argyriadis et Didier Chantillon, pour les gentilleses. Je remercie encore les collègues du Département d'Anthropologie de l'Université Fédérale de Santa Catarina (UFSC) Alberto Groisman, Theophilus Rifiotis, Jean Langdon, Márnio Teixeira Pinto, Carmen Rial et Miriam Grossi, pour leurs conversations sur la recherche. Merci aussi à Samuel Araújo et Carlos Sandroni pour leurs contributions, et aux membres du groupe de recherche Art, Culture et Société en Amérique Latine et aux Caraïbes (<<http://www.musa.ufsc.br>>), pour le partage des idées pendant les dernières années. Merci finalement à Michel Abes pour la présente version française du texte en portugais.

2 Département d'Anthropologie, Université Fédérale de Santa Catarina. Chercheur du CNPq, rafael@cfh.ufsc.br.

3 Pixinguinha, c'était le surnom du compositeur, arrangeur, chef d'orchestre, flûtiste et saxophoniste Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973); Donga, le surnom du compositeur, guitariste et joueur de banjo Ernesto dos Santos (1890-1974), auteur de la musique de *Pelo telefone* (1917). Les autres membres du groupe pendant le voyage à Paris étaient: China (compositeur, guitariste et pianiste Otávio Lipplepow da Rocha Viana, frère aîné de Pixinguinha [1888-1927]), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho, viole et reco-reco [1895-1960]), José Alves Lima (banjo, viole et ganzá), Feniano (Sizenando Santos, tambourin) et José Monteiro (chant, guitare et reco-reco). Monteiro est peut-être l'auteur (connu sous le nom de Zé Boiadêro) du tango brésilien *O boi no telhado*, lancé à Rio de Janeiro pendant le carnaval de 1918, une musique qui a donné le nom au *Le boeuf sur le toit*, de Darius Milhaud (voir site de Daniella Thompson). La photo de Les Batutas, avec la présence de Duque, publiée chez Cabral (1978), a été, originellement, publiée dans le journal carioca *A Noite*, le 14 août 1922, quand le groupe est arrivé au Brésil, de retour de Paris. Sur le séjour du groupe en France, voir Cabral (1978, pp. 41-46) et Silva et Oliveira Filho (1979, pp. 43-78).

présenté au Shéhérazade, entre autres lieux.⁴ Ce travail a l'intention de contribuer à la compréhension de ce voyage, un épisode peu connu dans l'histoire de la musique populaire brésilienne, bien que considéré comme étant assez important, par les sources brésiliennes depuis les années 70⁵, pour la carrière de Pixinguinha et pour la musique populaire brésilienne en général, surtout de par le fait qu'il met en évidence, déjà à cette époque-là, les influences musicales nord-américaines, ce qui n'est pas couramment reconnu. De telles sources, à l'exception de Pixinguinha et Donga dans les témoignages contenus dans Fernandes (1970), avancent qu' à Paris les Batutas ont eu des rapports importants avec des collègues nord-américains. Seulement avec ceux-ci, dans une ville comme Paris, où se trouvaient des musiciens du monde entier. Elles soulignent aussi qu'après le voyage, le groupe a intégré aux arrangements, des instruments tels que le saxophone, la clarinette et la trompette, outre des genres musicaux tels que le *fox-trot* et autres, commençant à employer, encore, le style d'arrangement de *jazz-band* (Marcondes, 1998, pp. 583-584, 634). L'excur-sion a aussi été construite par les sources en commentaire comme une aventure épique, c'est-à-dire que les voyageurs-musiciens ont été vus comme des héros et ceux qui ont écrit à leur propos comme des narrateurs épiques (voir spécialement Cabral, 1978, pp. 41-46; Silva et Oliveira Filho, 1979, pp. 43-78).

A l'époque, le voyage a déclenché, dans le pays, un chaleureux débat sur la légitimité de Les Batutas – dans leur majorité noirs, qui faisait une musique considérée comme étant *nationale brésilienne* – d'être les *représentants* brésiliens à Paris. Pour les engagés dans le débat, Paris n'était pas n'importe quelle ville, mais plutôt la *capitale culturelle du monde*, depuis le XIX^{ème} siècle, référence majeure pour la culture brésilienne, surtout pour les élites (Ortiz, 1991, p. 8; Rial e Grossi, 2000, p. 2). Bien que le voyage ne soit pas une mission d'Etat, le débat a tendu à le considérer comme cela.⁶ Dans le débat en

4 Le Shéhérazade se trouvait dans le Faubourg Montmartre, n. 16, 9^{ème} arrondissement. Il y avait une maison homonyme, fondée en 1927, à la rue de Liège, n. 3, entre le 8^{ème} et le 9^{ème} arrondissements (Je remercie Chantillon de cette information). Decoret se rapporte au premier comme étant Le palais de la danse, observant que la maison a été réformée en 1920; et au second en tant que l'un des plus fameux cabarets russes installés à Paris à partir de 1930 (1998, vol. 1, pp. 179, 187). Le groupe a aussi joué dans des fêtes et dans d'autres boîtes de nuit, comme dans Le Duque (rue Caumartin, n. 17, 9^{ème} arr.). Sur l'histoire de la nuit parisienne, voir Richard (1991), Chevalier (1982), Sallée et Chauveau (1985) et Miomandre (1932).

5 Voir Cabral (1978), Silva et Oliveira Filho (1979) et les témoignages sur le voyage, donnés par Pixinguinha et Donga, y compris chez Fernandes, org. (1970). Braga (1997), Alencar (1979), Marcondes (1998, pp. 583-584, 633-635) et une infinité de sites Internet ce sont inspirés de ces sources.

6 A propos de ce débat, voir Cabral (1978, pp. 41-46) et Silva et Oliveira Filho (1979, pp. 43-78). Il

question, les arguments des « contre » avaient une marque raciste et eurocentrique, qualifiant la musique nationale de musique de province et d'une origine de classe basse. Les « pour » louaient la compétence des musiciens et la nature *indigène* de leur musique.⁷ La littérature des années 1970 décrit les présentations du groupe à Paris comme ayant beaucoup de succès, elle considère le contact avec les nord-américains comme étant fertile et qualifie le retour du groupe au Brésil, qui allait participer aux festivités du premier centenaire de l'Indépendance à Rio de Janeiro, de triomphale.

Pixinguinha est un nom consacré de la musique populaire brésilienne, roi du *choro* – un illustre genre instrumental –, et l'un des musiciens les plus importants dans la construction de la samba carioca en tant que genre emblématique de la musique populaire brésilienne (Vianna, 1995).⁸ Cet endroit sans pareil est le résultat de plusieurs facteurs: de sa situation centrale dans l'univers de la samba, en passant par sa virtuosité comme flûtiste jusqu'à sa génialité en tant que compositeur et arrangeur. Ces qualifications ont été progressivement reconnues par les collègues, par le public et par les critiques de la musique populaire brésilienne. Bien qu'il n'ait pas été *sambista*, mais *chorão*, Pixinguinha avait ses entrées dans le monde de la samba, surtout en ce qui concerne sa variété la plus ancienne (du genre de *Pelo telefone*, de 1917). Malgré le fait d'être de Rio, il était profondément loyal envers Bahia, car, comme Donga et João da Baiana,⁹ c'était le fils d'un père carioca et d'une mère de Bahia (Baiana, 1970, p. 60).¹⁰ Tout ceci a donné les conditions pour qu'il

a eu une portée considérable: journaux et revues de Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, parmi d'autres villes brésiennes.

7 Le nom « indigène », indiquant la musique nationale en opposition à étrangère, était employé dans le pays depuis le début du XX^e siècle. Le cas de l'œuvre de Chiquinha Gonzaga (compositeur, chef d'orchestre et pianiste Francisca Edwiges Neves Gonzaga [1847-1935]) est caractéristique à cet égard (Menezes Bastos, 1998, p. 207). A partir des années 1930, le terme a été abandonné en faveur d'une nouvelle façon d'interpréter la musique nationale, c'est-à-dire, comme fusion de facteurs d'origine africaine et portugaise, n'ayant rien d'indigène (Menezes Bastos, 2002a).

8 Sur Pixinguinha, voir Fernandes (1970), Cabral (1978), Alencar (1979), Silva et Oliveira Filho (1979), Braga (1997), Marcondes (1998, pp. 583-584, 633-635). Sur le *choro*, voir Rangel (1962) et Cazes (1998).

9 João da Baiana était le chanteur, le compositeur et le percussionniste João Machado Guedes (1887-1974).

10 La mère de l'un d'eux était la marraine des autres (Baiana, 1970, p. 60). Ce montre le système de rapports en vigueur dans le monde de la samba de l'époque, où le degré de parenté était essentiel. Sur les antécédents, au XIX^e siècle, de ce genre de sociabilité, que l'on trouvait dans la « petite Afrique » de Rio de Janeiro et habitée par un grand nombre d'émigrants de Bahia – lieu d'origine de la samba carioca d'après les commentaires les plus autorisés –, voir Moura (1983). Les notes biographiques qui font partie

ait une insertion privilégiée dans l'univers de la samba qui, depuis la fin des années 1920, était dominé par des disputes entre une faction qui s'identifiait à la variété la plus ancienne, appelée *baiana*, et, une autre, qui s'identifiait à la plus récente dite *carioca* (Sandroni, 2001).¹¹ De plus, Pixinguinha avait accès à la musique érudite occidentale – et un contact avec des musiciens comme Villa-Lobos –, un facteur qui contribuait grandement à la création d'une véritable aura autour de sa personne.

Ce texte a l'intention de montrer que le voyage à Paris de Les Batutas a été fondamental et a donné la première impulsion vers la construction de Pixinguinha en tant que *primus inter pares* de la musique populaire brésilienne.¹² Le séjour en Europe et le débat engendré, ici, au Brésil, autour du voyage ont signifié l'apogée d'un mouvement qui avait débuté avec la fondation de Les Batutas en 1919, au travers duquel Pixinguinha a été confirmé en tant que grand musicien et la musique produite par le groupe, sous sa direction, immédiatement reconnue, devenant par la suite le centre de l'univers de la samba. C'est à partir de cette aventure que Pixinguinha a commencé à créer des liens musicaux et à rendre compatible sa musique avec le *jazz*, qui, à l'époque, se trouvait dans un clair processus de devenir le nouvel univers de la musique populaire.

La trajectoire musicale de Pixinguinha a eu plusieurs phases. La première est mise en évidence dans son adolescence, quand à 14 ans c'était déjà un flûtiste virtuose (Cabral, 1978, pp. 21-26).¹³ La première, en 1919, de Les Batutas a marqué l'ouverture de la seconde phase de leur trajet. Il y avait, à Rio de Janeiro, une forte présence de la musique nord-américaine, fondée sur la *jazz-band*, identifiée comme étant *moderne* (Tinhorão, 1990, pp. 195-203), ce qui s'opposait à l'idée d'une musique nationale – populaire – *sertaneja* et *indigène*, associée, par l'*intelligentsia*, au groupe de Les Batutas. Donc, il y avait une opposition entre cette musique populaire et l'étrangère et, encore, entre la po-

des études sur Pixinguinha parlent beaucoup plus de son père – lettré et employé de la Poste – que de sa mère, d'origine populaire.

11 La plus ancienne (samba « amaxiado ») appartient à la famille du tresillo (deux croches pointées, une croche) de genres latino-américains. La plus récente apparaît en 1930, inaugurant ce que Sandroni (2001, pp. 19-37) appelle « paradigme de Estácio » (présent, par exemple, dans la chanson *Se você jurar*).

12 Sur la singularité de Pixinguinha, Vasconcelos a écrit : « Si vous avez 15 volumes pour parler de toute la musique populaire brésilienne, soyez certain que c'est peu. Mais, si vous ne disposez que de l'espace d'un mot, tout n'est pas perdu; écrivez rapidement: Pixinguinha » (1964, vol. 1, p. 84).

13 A propos des phases et de la trajectoire de Pixinguinha, voir Menezes Bastos (2005).

pulaire et l' *aristocratique*, c'est-à-dire, la musique érudite, y compris l'opéra (Cabral, 1978, p. 31). Les Huit Batutas a été formé pour jouer dans la salle d'attente de l'élégant Ciné Palais, et a eu comme public des membres de l'élite carioca, beaucoup d'entre eux – comme Arnaldo Guinle (1884-1964) – liés à un idéal nationaliste en défense de la culture populaire pensée comme rurale par excellence, en opposition à l'urbaine (*Idem*, pp. 31-32). Guinle sera le mécène du groupe, finançant ses voyages au Brésil, en 1919 et 1921, outre le séjour à Paris.

Dès leur fondation, Les Huit Batutas ont engendré la polémique. Le fait d'être, dans leur majorité, noirs et le genre de musique qu'ils faisaient étaient des motifs pour la controverse. Les identifier à la pure musicalité nationale signifiait pour beaucoup une disqualification en termes d'une prétendue universalité – selon le canon de la musique classico romantique occidentale – et un classement comme étant provinciale. En outre, la négritude était vue comme étant un signe d'infériorité socioculturelle. Après le voyage à Paris, ces questions ont eu tendance à être absorbées positivement et le *choro* a commencé à jouer un rôle central dans notre culture jusqu'à être consacré, lié à la samba, comme étant le symbole de la musique populaire brésilienne, à l'époque où il devenait compatible avec le *jazz*, le nouveau langage musical du système mondial.¹⁴

Au retour de Paris, Les Batutas – maintenant, huit musiciens – sont allés à Buenos Aires, de novembre 1922 à avril 1923,¹⁵ où ils ont enregistré pour Victor et se sont présentés dans des théâtres, avec beaucoup de succès. Cependant, pendant cette période a eu lieu la dramatique séparation en deux du groupe sous les directions de Pixinguinha et Donga.¹⁶

14 Le *choro* et la samba maintiennent, depuis le temps de la maison de Tia Ciata – au début du XXème siècle – une relation du genre « à travers », selon laquelle, l'un conduit à l'autre et vice-versa (Menezes Bastos, 2005). A propos de Tia Ciata, l'une des principales matriarches de Bahia de la « petite Afrique » de Rio de Janeiro, voir Moura (1983).

15 A cette occasion, le groupe avait inclus dans les arrangements des instruments comme le saxophone (Pixinguinha), le banjo (Donga, China) et la batterie (João Thomaz) [Marcondes, 1998, p. 584]. A propos du développement du *jazz* comme nouveau langage musical du système mondial – son nouveau katholon, universel –, à partir des années 1920, voir Menezes Bastos (1996, 1999a, 1999b).

16 Les motifs de la division du groupe auraient été des mésententes entre les musiciens. De retour au Brésil, en avril 1923, Donga a fondé Les Huit Cotubas et Pixinguinha a conservé Les Huit Batutas. Le premier ensemble se présentait comme *jazz-band*, au contraire de celui de Pixinguinha. Cotuba (*cutuba*) est un mot d'origine tupi qui signifie « courageux » (Cunha, 1982, p. 126). Le nom du nouveau groupe se rapporte à l'éthos de la faction de Donga devant les vicissitudes vécues en Argentine. A propos des enregistrements argentins, voir Barg (s.d.). Douze d'entre eux se trouvent chez Braga et Hime

Entre 1919 et 1922, le Brésil, gouverné par Epitácio Pessoa (1865-1942) – un important politicien, ex-gouverneur, ministre et chef de la délégation brésilienne à la Conférence de Paix de Paris en 1919 –, a connu une période d’une grande prospérité économique, comme exportateur agricole, surtout de café au cours de la Première Guerre Mondiale (Fausto, 1999, pp. 292-295). Politiquement, cela a été un moment turbulent, marqué par des grèves de travailleurs des villes et par une grande tension entre le gouvernement et les militaires (*Idem*, pp. 295-315). La fondation du Parti Communiste Brésilien (PCB) date de 1922. Dans le domaine de la culture, cela a été une époque de mobilisation, marquée par la Semaine d’Art Moderne à São Paulo, en 1922, qui a engagé l’avant-garde artistique du pays – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre autres (Carpeaux, 1964, p. 270) –, avec Villa-Lobos parmi les principaux participants de la musique érudite (Wisnik, 1977). Le mouvement luttait pour un art national brésilien, d’inspiration folklorique, ayant comme l’une de ses principales cibles de critique les conceptions classiques-romantiques européennes. La France, en 1922, vivait les catastrophiques conséquences de la Première Guerre; son économie était fragile, avec de grands taux de chômage et il y avait, politiquement, un climat de grande perturbation (Aguilhon *et al.*, 1993, pp. 35-50). En 1918, 200 mille soldats nord-américains se trouvaient dans le pays et cela représentait une évidence éloquente de « l’invasion musicale » de la part des Etats-Unis (Richard, 1991, pp. 214-216; Tournès, 1999, pp. 11-32; Martin et Roueff, 2002, pp. 93-104).

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}, la France était « envahie » de *danses exotiques* et *danses nouvelles* (Apprill et Dorier-Apprill, 2001, p. 31). Les premières comprenaient tout ce qui était étranger; les secondes, surtout les manifestations artistiques venant des Amériques – le *cake walk* nord-américain, le tango argentin, le maxixe brésilien, le *paso doble* espagnol, la rumba cubaine, entre autres. Les genres venant d’Amérique Latine et les orientaux – danses cambodgiennes, par exemple – étaient très prisés (Decoret, 1998, vol. 1, pp. 59-132).¹⁷ Tous se mélangaient, conjointement avec

(2002). En octobre de la même année, les deux groupes se sont unis dans le Bi-Orquestra Os Batutas, qui alternait entre être une jazz-band et un ensemble de choro (Cabral, 1978, pp. 50-57). Sur le séjour de Les Batutas à Buenos Aires, cf. Coelho (2006).

17 Le tango ne faisait pas partie des danses latines, car il était considéré une danse stardard, passible d’inclusion dans des championnats (Apprill et Dorier-Apprill, 2001, p. 34). Les danses exotiques latines étaient, en fait, réduites aux danses afro-américaines (*Idem*). Sur les danses latines, voir aussi Bernand (2001). Sur la musique à Paris de 1870 à 1925, voir Brody (1987).

les genres spécifiquement français, au *music hall* – si les *années folles* ont été le temps de consécration, en France, de Joséphine Baker, ils l'ont été aussi pour Mistinguett et Maurice Chevalier.¹⁸ Après la guerre, le *bal musette* – interdit de 1914 à 1919 – a été repris en tant que principale possibilité de danse française dans les *dancings* et les cabarets (Argyriadis et Le Menestrel, 2003, p. 27).

Les musiciens-voyageurs, le danseur-chef d'entreprise, le chef d'entreprise-mécène et l'aficionado politique

C'était le climat culturel en France, quand le voyage de Les Batutas – une aventure sans égale comprenant plusieurs imprésarios et agences autour de trois personnalités remarquables: l'entrepreneur Arnaldo Guinle, dans le rôle du mécène; le danseur Antonio Lopes de Amorim Diniz (1884-1953) – dont le surnom, Duque, soulignait l'élégance –, comme agent culturel; et le politicien et diplomate Mauro Müller (1863-1926) qui donnait à l'aventure, une idée, dirions-nous, de mission presque diplomatique. Ce qui unissait ces personnalités étaient le goût de la musique de Les Batutas, l'idée que le Brésil avait une mission dans le monde et la conviction que la musique – nationale d'inspiration folklorique, faite par des noirs, oui, dans le cœur de l'élégante bohème carioca – constituait l'essence de cette mission.

Installé à Rio de Janeiro depuis 1906, le Duque a été responsable de la création de superbes chorégraphies pour les genres brésiliens, surtout, la *matchiche*, vue comme étant le genre des classes défavorisées. En 1909, il a émigré à Paris où il a dansé dans des bars et des théâtres avec Maria Lino – une célèbre danseuse italo-brésilienne. Ils sont devenus célèbres en 1913 en gagnant le premier prix d'une compétition à Berlin. Il a fondé une école de danse à Paris en 1915, il est allé à Londres et New York afin de s'y présenter; ensuite, il est rentré au Brésil d'où il s'est rendu à Montevideo et Buenos Aires; en 1921, il est rentré à Paris où il a lancé la samba au théâtre Albert Premier, devenant, ensuite, le directeur artistique de *Le Schéhérazade*. Après cela, à Rio de Janeiro, il a été accompagné par Les Batutas qui, pour la première fois, jouaient pour une présentation de danseurs à l'élégant cabaret Assírio (*Pixinguinha*, 1970, p. 23). Duque a été enchanté par l'ensemble, obtenant une aide financière de Guinle et un soutien politico-diplomatique de Müller afin

18 Cf. Chevalier (s.d.), une autobiographie et Coquart et Huet (1996), sur Mistinguett.

de rendre possible le voyage en France pour y divulguer les danses brésiliennes (Marcondes, 1998, p. 254).¹⁹

Guinle, ingénieur et chef d'entreprise, possédait une grande fortune qui venait de l'exploitation du port de Santos (Alvarenga, 2001); raffiné et philanthrope, il a été le mécène de l'un des premiers efforts, au Brésil, de collecte de musique folklorique. Avec son sponsoring et sous la supervision de Villa-Lobos, Pixinguinha, Donga et João Pernambuco (compositeur et guitariste, João Teixeira Guimarães [1883-1947) – ce dernier était alors aussi membre de Os Oito Batutas – ils sont allés dans l'intérieur des terres de São Paulo et du Minas Gerais, en 1919, et dans l'intérieur des terres de Bahia et du Pernambuco, en 1921, afin d'y relever, par des transcriptions faites d'oreille, des manifestations de musique folklorique (Cabral, 1978, pp. 32-35, 38-40; Donga, 1970, pp. 88-89). D'origine française, Guinle était un *habitué* de *Le Schéhérazade* à Paris. A Rio de Janeiro, il fréquentait les élégants *music halls*, faisant connaissance de Os Batutas à l'Assírio (Pixinguinha, 1970, p. 23). Avec son frère Carlos, il a financé le séjour de Villa-Lobos à Paris, de 1927 à 1930.²⁰

19 Duque était dentiste, mais a abandonné son métier pour devenir acteur de théâtre et de cinéma. De retour au Brésil, après le séjour de Les Batutas à Paris, il est devenu journaliste et chroniqueur de théâtre, compositeur et parolier (cf. Efeğê, 1974, pp. 129-140; Marcondes, 1998, p. 254; et le site du Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira). La *matchiche* est apparue à Rio de Janeiro dans la seconde moitié du XIX^e siècle et, aujourd'hui, elle est considérée comme étant la première musique dansante urbaine spécifiquement brésilienne (Marcondes, 1998, p. 494; Efeğê, 1974; Sandroni, 2001, pp. 62-83; Tinhorão, 1990, pp. 187-193; 1991, pp. 58-96). Vue comme étant lascive et de bas niveau, ses compositeurs l'appelaient *tango brasileiro*, comme c'est le cas pour Ernesto Nazare (compositeur, pianiste [1863-1934]) et Chiquinha Gonzaga (cf. Menezes Bastos, 2000, p. 13). La *matchiche* était assez populaire en Europe depuis le début du XX^e siècle et même avant (cf. Efeğê, 1974, pp. 141-156; Tinhorão, 1991, pp. 58-96): en 1905, la chanson *La matchiche* (musique de P. Badiá, paroles de Paul Briollet et Léo Lelièvre, arrangement de Charles Borel-Clerc et Mayol en étant l'interprète) a fait un grand succès en France (cf. Saka et Plougastel, 1999, p. 13). A propos du lancement de la samba par Duque au Théâtre Albert Premier, voir *La Danse* (1922a). Pixinguinha a déclaré, en novembre 1922, que le groupe était allé à Paris avec un contrat de l'homme d'affaires G. Calmet, propriétaire, à l'époque, de *Le Schéhérazade* (Cabral, 1978, p. 45).

20 Il y a plusieurs sites qui se rapportent aux activités philanthropiques de Guinle, dans les sports et dans le scoutisme. Il a été, aussi, président de l'Orchestre Symphonique Brésilien (1940-1947, 1952-1956 et 1960-1962). A propos de ses rapports avec Os Batutas et Villa-Lobos, voir l'information sur une investigation de Edilene Matos sur <<http://www.usp.br/agen/bols/2003/rede1209.htm>>, selon laquelle le matériel collecté par Pixinguinha, Donga et Pernambuco dans leurs enquêtes – qui mettent en évidence, une fois de plus, que les musicologies (dans ce cas, l'éthnomusicologie au Brésil) est une invention des musiciens qui ont toujours pensé que la science était quelque chose de trop sérieux pour ne la laisser qu'aux scientifiques (Menezes Bastos, 1995) – a été transféré, en 1929, dans les mains de Mário de Andrade et se trouve actuellement à l'Institut d'Etudes Brésiliennes de l'Université de São Paulo. Pour des références à Guinle, ancêtre du fameux *playboy* Jorginho, décédé récemment, voir Cabral (1978) et Fernandes (1970).

Müller, au départ ingénieur militaire qui a atteint le grade de général, était disciple de Benjamin Constant Botelho de Magalhães (1836-1891) – ingénieur militaire aussi –, l’un des intellectuels et politiques les plus importants brésiliens liés au positivisme de Comte, une doctrine qui a eu un grand impact au Brésil, surtout parmi les militaires (Fausto, 1999, pp. 232-233; Giannotti, 1978, pp. xv-xviii). Müller a été député fédéral, sénateur et, de 1912 à 1917, ministre des relations étrangères, comme successeur du Baron de Rio Branco. En vertu de son prestige, il a été une pièce primordiale dans le voyage de Os Batutas, en leur apportant l’appui politico-diplomatique au Brésil et en France. C’était aussi un *habitué* de l’élégante vie nocturne carioca, où il a connu le groupe (Donga, 1970, p. 89).²¹

Les Batutas à Paris: sur l’américanisation française de la musique populaire brésilienne

Les ‘étoiles’ d’aujourd’hui sont artificielles; elles sont guindées et mécaniques parce qu’elles n’ont pas la même ressource, ce qui reste de monde autour d’elle [sic] s’adonnant [sic] aux tangos et matchiche qui n’ont aucun rapport avec la chorégraphie des théâtres officielles, pour laquelle [sic] travaillent nos compositeurs de ballets.

M. Lebond, 1922²².

Comment a été construite la *persona* de Os Batutas à Paris? Quelle réception a eu le groupe dans cette ville? Ce sont les questions qui doivent être explorées maintenant, dans le contexte d’une étude en cours, sur la base, aussi bien de la littérature spécialisée, que de la lecture d’un nombre important de jour-

21 Sur Müller, voir Konder (1957). Müller a aussi été membre de l’Académie brésilienne de Lettres, étant responsable, en tant que ministre des Relations Etrangères, du rapprochement du Brésil avec les autres pays des Amériques (voir le site de l’Académie). Pendant le séjour de Os Batutas à Paris, le ministre des relations étrangères de l’époque était José Manoel de A. Marques. Le Brésil n’avait pas d’ambassadeur en France, mais un attaché, Carlos Taylor. En novembre 1922, le Brésil a nommé comme ambassadeur dans ce pays, Luiz Martins de Souza Dantas, qui, avant, se trouvait à Rome. Souza Dantas est cité par Pixinguinha en tant qu’amphitryon du groupe dans une fête au Palais des Affaires Publiques (Cabral, 1978, p. 45). Il est possible que Dantas ait fréquenté Paris avant d’y devenir ambassadeur. Je remercie l’ambassadeur João Hermes Pereira de Araújo, directeur du Musée Historique du Ministère des Relations Etrangères, des données sur la diplomatie brésilienne.

22 Je crois certain que le nom Lebond a été écrit d’un façon erronée dans la chronique et, en réalité, la chronique dont l’extrait compose l’épigraphe de cette partie était de Marius-Ary Leblond, pseudonyme de George Athénas (1877-1953) et Aimé Merlo (1880-1958), qui écrivaient à deux et ont gagné, en 1909, le célèbre prix Goncourt. Voir, à ce propos, le site du Dictionnaire des auteurs.

naux et de revues françaises de l'époque et, aussi, sur des sources brésiliennes. L'objectif est de recomposer non seulement les intentions du groupe et de son équipe – Duque et le *staff* de Le Shéhérazade –, mais aussi le profil du public et ses réactions. En somme, j'ai l'intention d'analyser comment l'acquisition et l'attribution de la *persona* de Os Batutas se sont combinées à Paris. Dans ce sens, il faut jeter un coup d'œil sur l'ambiance culturelle de la ville à cette époque – la nuit parisienne dans les années 1920, quand la capitale commençait à être dessinée dans l'imaginaire mondial comme étant la ville des plaisirs. A la manière de Geertz, l'analyse sera faite *dans* la ville, *dans* les rues, *dans* les cabarets, *dans* les lupanars.

La chronique d'où l'on a extrait l'épigraphe de cette section est une plainte sur la situation de la danse et de la musique françaises pendant l'époque à l'étude. Outre le fait d'être une attaque au tango et à la matchiche, elle fait des comparaisons acides entre la musique et la danse françaises et les correspondantes russes en France, évaluées comme ayant du succès au détriment des françaises.

Je n'aborderai pas la question intéressante qui peut être tirée de la chronique des Leblond, qui est comment les écrivains sont liés à la lutte pour la validation du point de vue du colonisé et, donc, engagés profondément avec le thème du *déracinement*, en contact avec des expressions culturelles d'ex-colonies européennes – *tangos* et *matchiche* –, ils s'alignent aux canons français, disqualifiant les genres musicaux de pays comme le Brésil et l'Argentine. Pour mes objectifs, ici, ce qui est important d'extraire de la chronique, c'est l'évidence selon laquelle en juillet 1922, à la fin du séjour de Os Batutas à Paris, la matchiche (conjointement avec le tango) non seulement était très connue dans la ville – ce qui confirme l'effectif travail de Duque –, mais, aussi, était utilisée comme diacritique d'opposition par rapport à la musique française canonique. Il ne s'agissait pas, la chronique commentée, d'un éditorial ou d'un texte dont l'origine pourrait être mise au crédit de l'équipe de rédaction du journal, mais d'une chronique signée par d'illustres écrivains et engagés dans le monde colonial français, outre le fait d'avoir été publiée par un important journal français du domaine des arts et des spectacles.²³ Il est, aussi, instructif d'extraire de la chronique la vérification selon laquel-

23 Il s'agit du journal Paris-Midi qui a compté sur des auteurs comme Jean Cocteau et Louis Delluc. Cocteau a écrit, en 1919, les articles Carte blanche. Delluc a inauguré, en 1921, la section « Cinémagazine ». Voir, respectivement <<http://www.uneautredimension.free.fr/cocteau/oeuvre/bio1919.htm>> et <<http://www.ecrannoir.fr/dossiers/critique/histoire.htm>>.

le la matchiche brésilienne était, au début du XX^{ème} siècle, considérée comme étant un « envahisseur », « guindée », « mécanique », par d'importants auteurs de la ville reconnue, par l'élite brésilienne, comme étant la capitale culturelle du monde.²⁴ Sur l'efficacité du travail de Duque, il faut rappeler que de 1906 à 1923, plusieurs partitions de compositions brésiennes ont été lancées en France et que la samba était citée comme exemple paradigmatique du type *fantaisiste* parmi les *danses nouvelles*.²⁵ Comme danseur et professeur de danse, il est aussi, souvent, cité en tant que figure remarquable dans différents manuels de danse courants en France, pour le moins depuis 1913.²⁶

Quelques jours avant la publication de cette chronique, il est sorti en première page du même journal, un article intitulé « Orchestres et jazz-band: la protection des musiciens français », dans lequel les critiques sont sévères et révèlent la crainte des français en ce qui concernait « l'invasion » du pays par des genres musicaux étrangers: « aujourd'hui, c'est la concurrence de la jazz-band et autres orchestres exotiques qui porte un préjudice considérable aux musiciens français [...] » (*Paris Midi*, 1922). Les plaintes de musiciens et de propriétaires de cabarets français deviennent évidentes. En 1922, une crise a menacé le secteur, provoquée, d'après ce et d'autres textes de journal, par l'excessif grand nombre de musiciens étrangers à Paris et par le fait que l'État faisait payer une taxe de 13% aux propriétaires de restaurants et de cabarets qui engageaient des orchestres. La menace de chômage des musiciens français devant la possibilité de dissoudre des groupes et de fermer des établissements a été annoncée dramatiquement dans des éditions successives d'autres journaux importants dans le domaine des arts et des spectacles.²⁷ Une solu-

24 Dès le XVIII^{ème} siècle, avant même l'Indépendance (1822), la musique populaire « brésilienne » est tenue comme étant une excellente « envahisseuse ». Du Portugal, dans ce cas, par l'intermédiaire du lundu et de la *modinha* (cf. Menezes Bastos, 2005).

25 Voir, entre autres, les partitions disponibles dans la section musicale de la BNFM: pour orchestre, La vraie polka brésilienne (4 Vm15 4488), La vraie samba (4 Vm15 8875), Bregeiro [sic] (4 Vm15 4706); pour piano, Gaúcho (Fol. Vm12 5354), Araguaya (Fol. Vm12 3956), La vraie samba (Fol. Vm12 8594). Je remercie Carlos Sandroni de ces références. D'après Decoret (1998, vol. 2, p. 477), à cette époque, les français classaient les danses nouvelles comme étant acrobatiques, excentriques, mondaines et fantaisistes. Comme exemple de la première et de la deuxième, respectivement, l'auteur cite la Valse chaloupée et la danse des Nouveaux clowns.

26 Voir Rivere (1913, pp. 73-78), Lefort (s.d., pp. 95-98), Buxon et Guzmão (1924, pp. 46-51), et Jattefaux (1926, pp. 274-275, 291). Le livre de Buxon et Guzmão rapporte que la samba, classée comme fantaisiste, évoque les danses de l'Afrique noire, en raison de son rythme bizarre, recommandant à ses danseurs d'être discrets pour éviter une telle association.

27 Consulter Le Journal (1922a, b et c).

tion provisoire à la crise – proposée par le ministre de l'économie de l'époque, lors d'une réunion avec des musiciens et des propriétaires – a été d'exempter de paiement de la taxe les établissements dont l'activité principale n'était pas la musique et la danse, ce qui excluait les *dancings* et les cabarets.²⁸ Lors de la même rencontre, les représentants des musiciens ont exigé du ministre l'imposition d'une limite de 10% d'étrangers dans des orchestres de la ville (*Le Journal*, 1922d).²⁹ Cette question a continué à occuper les journaux de Paris pendant plusieurs éditions de 1922.³⁰

Cependant, le débat ne se limitait pas à ce côté, je dirais, protectionniste ou, voire, intolérant, par rapport à l'*invasion* de Paris par des étrangers. Non, il avait, au moins, un autre côté, concernant le souhait que Paris continue à être la *capitale culturelle* de l'Europe (Martin et Roueff, 2002, p. 9), une *capitale* qui révélait, de plus, une forte prédisposition par rapport à l'Autre (Clifford, 1988, p. 136). Cet autre côté désigne l'avant-garde artistique parisienne – à laquelle appartenaient de nombreux étrangers – et son style de vie bohème (Franck, 1998). D'après Clifford (1998), cette avant-garde, surtout le surréalisme, maintenait de proches rapports avec l'anthropologie et voyait l'Afrique comme un univers privilégié. En termes musicaux, le *jazz* était au centre de cet intérêt, étant considéré le fils prestigieux d'une Afrique noire généralisée, né aux Etats-Unis, un pays dont la puissance était suffisamment grande pour aider la France à récupérer de la dévastation.³¹ Cette fascination pour l'Afrique et pour les manifestations culturelles, tenues pour être d'origine africaine, a atteint, non seulement l'avant-garde artistique et les domaines de l'anthropologie, mais aussi de grands contingents de la classe moyenne parisienne qui, émule de la sensibilité de l'avant-garde, formait un public de plus en plus nombreux, avide d'expérimenter, le soir, tous les genres d'exotisme, en les vivant comme des voyages symboliques (Decoret, 1998, vol. 1, p. 277).

28 L'usage français du terme *dancing* date de la fin de la Première Guerre Mondiale. Il s'agissait d'un salon de bal différent du cabaret: on allait au *dancing* pour danser, de 17:00hs à 19:00hs; aux cabarets, on y allait pour voir les danseurs professionnels, le soir (Miomandre, 1920, 1924; Decoret, 1998, vol. 1, p. 16).

29 A propos de la limite de 10%, *La Danse* (1922b) affirme que la décision a été prise en octobre 1922 par le Conseil Municipal pour entrer en vigueur en 1923 et que la limite incluait non seulement des musiciens, mais tous les employés des maisons.

30 Voir *Comœdia* (1922a).

31 Sur le *jazz* dans la France de cette fin des années 1910, voir les textes publiés dans des journaux français rassemblés par Martin et Roueff (2002, pp. 163-312). Pour certaines contributions récentes sur le thème, voir aussi Tournès (1999) et certains des articles chez Jamin et Williams (2001).

Une chronique écrite par un intellectuel de niveau moyen, le librettiste René Jeanne (1922), et publiée dans un important journal du domaine des arts et des spectacles, montre clairement cette recherche intense du vécu de l'exotique le soir, évaluant d'une manière positive la grande présence de noirs dans la ville – africains, nord-américains, latino-américains.³²

Dans ce contexte, quelle était la place de la musique-danse populaire brésilienne à Paris, *avant* les Os Batutas? D'un côté, elle faisait partie des *danses exotiques*, un univers en opposition au français (*civilisé*), indiquant les domaines de l'ethnicité et de la nationalité. D'un autre, elle était considérée, aussi, l'une des *danses nouvelles*, qui comprenaient le *cake walk* nord-américain, le tango argentin, le *paso doble* espagnol, la rumba cubaine, entre autres genres. De plus, elle se trouvait parmi les *danses latines*, de fait, parmi celles venant d'*Amérique Latine*, c'est-à-dire, d'autres domaines, liés aussi à l'ethnicité et à la nationalité, le dernier lié, d'une façon particulière, à la géopolitique française du XIX^e siècle.³³ Il faut rappeler, enfin, comment les manifestations artistiques brésiliennes de musique et de danse étaient fortement identifiées au Duque, leur génial divulgateur *blanc*. Il semble, donc, que du point de vue français, sa place à Paris, avant les Os Batutas, était plus aux côtés du tango argentin, selon ce qui a été établi par les Leblond, que de la rumba cubaine.³⁴ Comme on l'a vu, l'association de la matchiche avec le tango avait lieu au Brésil comme une tentative d'échapper aux jugements qui la condamnaient – toute la musicalité considérée comme étant africaine au Brésil – comme lasciv-

32 Vingt ans après, Jeanne (1887-1969), écrivain et acteur, allait être l'un des auteurs du libretto de la fameuse opérette *Violettes impériales*, dont la musique a été composée par le célèbre compositeur Vincent Scotto (1874-1952) [Saka et Plougastel, 1999, pp. 397-398]. Cette opérette a débuté en 1948 au Théâtre Mogador (voir site <<http://perso.wanadoo.fr/anao/oeuvre/violettes.html>>). Quelques décennies plus tard, il donnera le nom au Prix René Jeanne, de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (Sacem, voir site). La notion de middle ground intellectual (« intellectuel de niveau intermédiaire ») est de Rabinow (1989, p. 13), pour parler des intellectuels situés entre les maîtres de la culture érudite et les expériences de la vie courante, dans le contexte du modernisme.

33 La catégorie Amérique Latine date de la moitié du XIX^e siècle, en tant qu'invention de la géopolitique française en réaction aux intérêts anglo-saxons dans la région, dans le contexte de l'ascension des États-Unis sur la scène mondiale (cf. Vayssière, 1999: 4; Menezes Bastos, 1999a, p. 22; Delannoy, 2000, p. 22, n. 1).

34 A l'époque, l'association de la matchiche avec le tango était très forte à Paris, au point de provoquer des bagarres entre des musiciens et des clients brésiliens et argentins dans les maisons de spectacles nocturnes (cf. Tinhorão, 1991, p. 85; et les mémoires de Maurice Chevalier [Chevalier, s.d.], citées par Tinhorão [Idem]). On observe, ainsi, que cet être à côté l'un de l'autre – de la matchiche et du tango – était conflictuel.

ve et de basse qualité. Si l'argument central de ce texte est celui selon lequel la construction de Pixinguinha, en tant que nom consacré de la musique populaire brésilienne, a été fait au moment de son séjour à Paris, son fondement est que cette tournée a été stratégique pour le changement de la façon de comprendre le Brésil, selon laquelle l'africanité était un problème, et non pas une solution. Le voyage, donc, a anticipé des horizons qui, seulement dans les années 1930, allaient être consolidés dans le pays (Vianna, 1995), ce qui illustre d'une façon heureuse l'idée de la vocation prophétique de la musique (Attali, 1992, p. 4; Jameson, 1992, p. xi).

Les Batutas à Paris: petit essai hémérographique

Le 21 février 1922, *Le Journal* annonçait l'arrivée de Les Batutas (*sic*) à Bordeaux et leur *début sensationnel* à Paris la même semaine. Le 13, une note projetait la tournée du groupe comme l'un des grands succès de la saison.³⁵ Le lendemain, le même journal publiait l'annonce suivante:

Les Batutas, cet extraordinaire orchestre brésilien, unique au monde, d'une gaieté endiablée, composé de virtuoses surnommés les rois du rythme et de la SAMBA, joue tous les jours aux thés et aux soupers de Shéhérazade, 16, Faubourg Montmartre. Direction: Duque (*Le Journal*, 1922g).

Avec de petites altérations dans le texte, cette même annonce est sortie dans le *Le Figaro* (1922a) jusqu'au 31 mars. Le *Comœdia* du 14 février, aussi, (dans une section non spécialisée) montrait une publicité sur Les Batutas au Le Shéhérazade. Du 15 jusqu'à la fin mars, maintenant dans la section « Les Music-Halls » et à la dernière page – où se trouvent les annonces des maisons de spectacles nocturnes – a paru la même publicité,³⁶ qui est redevenue une nouvelle d'avril jusqu'au 20 mai.. A partir de là, aucune autre information sur le groupe n'a été publiée dans le *Comoedia*. Le 16 février, *Le Journal* a publié:

L'orchestre des Batutas n'est pas un jazz-band. Il ne comprend ni piano ni batterie, composé d'instrumentistes spéciaux, d'une virtuosité accomplie, il est d'une gaieté communicative formidable. Aujourd'hui, soirée de gala pour fêter son début sensationnel (*Le Journal*, 1922h).

35 Respectivement, *Le Journal* (1922e et f).

36 Respectivement, *Comœdia* (1922a et b).

Toujours en février, le 22, ce même journal disait:

Les Batutas, le célèbre orchestre brésilien, unique au monde, a débuté avec le plus grand succès au Shéhérazade, le féerique établissement du faubourg Montmartre. Allez entendre Les Batutas vous ne regretterez pas votre déplacement (*Le Journal*, 1922i).

Jusqu'au 22 mai, des annonces semblables, de Le Shéhérazade, sont sorties dans ce journal. Du 16 février au 25 mai, le journal *L'Intransigeant* (1922) a annoncé le séjour du groupe au Le Shéhérazade. Ce jour-là, *Le Journal* a publié la publicité suivante sur le groupe, maintenant à l'établissement de Le Duque:

Batutas. Orchestre à la Mode. Chez Duque. Au Thé et Soirée Dansante.
17, rue Caumartin – Tél. Louvre 43-09
Samba Danse Nouvelle (*Le Journal*, 1922j).

Depuis lors, les annonces du groupe ont varié en fréquence dans *Le Journal*, réapparaissant le 5 mai (1922k) et certains jours de juin. Des publicités sur Le Shéhérazade sans rien sur Les Batutas ont continué à paraître, signe que le changement pour Le Duque était définitif. En même temps, *Le Figaro* (1922b) a publié du 1^{er} au 30 juin:

Chez Duque. 17, rue, Caumartin, Tél. Louvre 43-09. Thés dansants de 4 à 7 heures. Soupers de 10 h à 3 h du matin, avec le concours des Batutas, l'orchestre à la mode, et le Bernard Kay's Jazz Trio.³⁷

Du mois suivant et par la suite, on ne trouve aucune annonce dans les journaux cités sur Les Batutas et sur Le Duque au Le Shéhérazade. Aucune n'est non plus trouvée sur la maison de spectacles Le Duque.

La campagne – il y a eu, ici, oui, une campagne – afin de promouvoir Les Batutas à Paris a commencé à la mi-février, très près de sa première et a duré jusqu'au dernier jour de juin. Sa principale caractéristique a été le dessin de la musicalité du groupe comme étant quelque chose d'unique par rapport à l'identité ethnique nationale, construite comme étant indubitablement brésilienne et, à propos de la formation orchestrale, elle est identifiée par un genre

37 Je n'ai pas trouvé dans des sources brésiliennes, françaises et américaines, de références à Bernard Kay's Jazz Trio. Argyriadis m'a suggéré qu'il pourrait s'agir d'un groupe français qui avait un nom anglais.

assez percussif (la samba). En choisissant la samba comme marque, la campagne a libéré le groupe de la possibilité de l'associer au tango argentin et sa relation avec le monde des blancs, ce que le choix de la matchiche – création du *blanc* Duque à Paris – pouvait provoquer. De plus, ce choix a exacerbé l'esprit *nouveau* de la musique exécutée par le groupe.³⁸ Avec les choix de l'univers du *jazz* comme pôle de contraste et du rythme de percussion comme territoire de gaieté du groupe, la campagne a inséré sa musicalité sur le plan mondial (et non plus restreint à l'Amérique Latine), foyer du puissant Autre et l'a rapprochée de la musique africaine, considérée, par le public, en général (et aussi, déjà, par de nombreux musicologues) extrêmement rythmique et percussive – Les Batutas, Duque, Guinle et Müller voulaient projeter l'idée d'un grand Brésil qui se trouvait au centre du monde et d'une musique populaire – noire, oui -, au centre de toute sa grandeur.

D'après la publicité, l'itinéraire de Les Batutas à Paris comprenait les maisons de spectacles Le Shéhérazade et Le Duque – le groupe a débuté dans la première à la mi-février, en s'y présentant jusqu'au 25 mai environ; ensuite, il est passé à la deuxième, où il est resté jusqu'au 30 juin 1922. On peut supposer que le transfert du groupe chez Le Duque a été le résultat d'un conflit de perspectives entre les projets des brésiliens et du propriétaire du Le Shéhérazade.³⁹

La tournée de Os Batutas à Paris ne comprenait pas que des représentations dans des cabarets et autres. Le 28 mars, un long article, en première page, dans le *Comœdia* (Silver, 1922), informe que le groupe serait l'un des deux à jouer lors d'une réception largement organisée pour les Reines de la Mi-ca-

38 Sur le répertoire du groupe à Paris, voir Pixinguinha (1970, p. 24) et Donga (1970, p. 90). D'après le premier, il n'y avait que des musiques brésiliennes: sambas, choros et maxixes. Des valse – courantes dans le choro – ont été évitées afin d'empêcher l'association de Os Batutas à d'autres groupes, typiquement européens. Cf. Barg (s.d.), Braga et Hime (2002) et certains CDs inclus chez Francêschi (2002) pour avoir une idée de cette musicalité. Sur l'association du tango argentin au monde des blancs, voir Bernard (2001, p. 34).

39 Pour l'histoire du Shéhérazade: dans une lettre du 1^{er} novembre 1920 (prés d'un an avant l'arrivée de Os Batutas à Paris), Frédéric, du Carlton de Monte-Carlo – le nouveau gérant ou le propriétaire du Le Shéhérazade – informe les clients qu'il venait de terminer sa réorganisation « sur le modèle de l'an dernier, de Shéhérazade, en Restaurant-Dancing élégant ». La lettre comprenait une invitation pour le Réveillon 1920 (cf. Frédéric, 1920). A la fin mars 1922 – quand Les Batutas s'y présentaient déjà –, Fernand Lamy était probablement membre du staff du dancing (cf. Silver, 1922). Pour d'autres données sur cette histoire voir la note 2. Dans les journaux étudiés, on n'a pas trouvé de références au La Réserve de Saint Cloud, un autre établissement ouvert par Duque, au Boulevard Senard, près du Parc de Béarn (cf. Cabral, 1978, p. 69).

rême au Le Shéhérazade, offerte par le journal *Comoedia*. La veille de l'événement (25 mars), on lisait dans le journal:

M. Duque a organisé à cette occasion une fête splendide. Un jazz endiablé dirigé par M. Bouvier et le *curieux* orchestre "Les Batutas", que le directeur de Shéhérazade est allé chercher *au Brésil même*, mènera la danse après le dîner. On dansera la "Samba", la nouvelle danse à la mode, et l'amusant black-out ou Pas de Nègre, ainsi que la farandole brésilienne. Enfin, à minuit: grand cotillon!
(Notes personnelles).⁴⁰

Un article semblable a paru le jour de la réception (*Comoedia*, p. 5). De l'article de Marcel Silver et des annonces citées se rapportant à cette réception, on peut en tirer qu'aussi bien Duque que Les Batutas étaient très connus sur la scène parisienne de l'époque. De plus, il est évident que si, d'un côté, la samba constituait la marque du groupe, d'un autre, il avait le désir de maintenir une relation contrepunctuelle avec le jazz, à un seul temps de pertinence et d'indépendance par rapport à ce genre musical. Enfin, on peut, aussi, en conclure que la caractéristique principale de Les Batutas à Paris était d'être *curieux* – originaires du *Brésil même* –, déclencheurs d'indiscrétion et de *curiosité*, c'est-à-dire, le désir de voir, connaître et apprendre (Larousse, 1954, p. 96).⁴¹

Sur le succès du groupe à Paris, l'évaluation de Pixinguinha est discrète, disant que le succès dans la ville de l'époque – tonitruant – était le privilège des nord-américains (Pixinguinha, 1970, p. 24). Donga est plus emphatique; il affirme que le succès de Les Batutas a été considérable, n'ayant pas été plus important en raison du manque d'appui du gouvernement brésilien, étant donné que le gouvernement nord-américain soutenait les *jazz-bands* (Donga, 1970, p. 91). A propos des *influences* ressenties par le groupe à Paris, Pixinguinha continue discret en déclarant que, pour lui, il s'agissait plus d'une question d'admiration et de choix actif – donc, *d'appropriation* – que

40 Dans les sources étudiées, il n'y a aucune référence à M. Bouvier. On observe dans cette annonce l'usage de l'archaïsme *semba* qui, en quimbundo, signifie « coup de nombril » (Marcondes, ed. 1998: 704).

41 Donga (1970), Cabral (1978) et Silva et Oliveira Filho (1979) rapportent la participation du groupe à d'autres fêtes à Paris, qui ne sont pas citées dans les sources étudiées. Donga (1970, p. 91) parle avidement de son engagement affectif – et de Pixinguinha – avec des femmes françaises, montrant que l'univers de la sexualité était assez présent dans le voyage du groupe à Paris. Voir les numéros des revues féministes *Paris Plaisirs* (1922) et *Femina* (1922a), pour des références à des cabarets, y compris le Le Shéhérazade, en tant que lieux fréquentés par des femmes à la recherche d'émancipation sexuelle (cf. Roueff, 2002, p. 96).

d'influence, naturalisée, passive (Pixinguinha, 1970, pp. 24, 32-33). Il se rapporte aux nord-américains mais aussi aux collègues d'autres endroits, comme les musiciens de l'admirable sextet qui jouait dans la maison en face du Le Shéhérazade. C'est au contact du violoncelliste de cet ensemble – dit-il – que son intérêt pour le saxophone s'est éveillé (*Idem*, p. 26).

Considérations finales

Depuis ces dix dernières années, je développe l'idée que la musique populaire brésilienne – comme n'importe quelle musique populaire nationale, dans le contexte des relations des États-nations modernes – ne peut être bien comprise que dans un cadre dont les liaisons ont, simultanément, une pertinence locale, régionale, nationale et globale et qui prend les musiques érudite, folkloriques et populaire comme des univers en communication. Cette idée s'est montrée productive pour l'étude de la musique populaire brésilienne depuis sa phase inaugurale, de la *modinha* et du *lundu*, des genres qui ont constitué, au XVIII^e siècle, l'un des premiers cas de globalisation dans le domaine de la musique populaire de l'Occident. Le roman vocal et l'aria de cour français, le *bel canto* italien et d'autres univers de chants ont constitué leurs connexions européennes. Les genres, avec leurs variantes brésilienne et portugaise formaient le noyau luso brésilien du système, un noyau entre autres plausibles euro latino-américains. Ces variantes étaient des versions locales en vigueur dans l'État luso brésilien, s'établissant bientôt en tant que symboles des identités nationales respectives. Domingos Caldas Barbosa (1738- 1800) a été le demiurge de cette rencontre dans la formalisation des genres luso-brésiliens. La moulure internationale est aussi congénitale dans la formation de la samba, depuis l'époque où l'étiquette – comme celle du *tango* (Sandroni, 1996, p. 140) – montrait l'africanité pan latino-américaine dans la sphère de la musique et de la danse, du Mexique et Cuba à la région platine (Menezes Bastos, 2005).

Je comprends aussi, que la présente étude apporte des évidences importantes dans le sens de vérifier la consistance de l'idée en référence ci-dessus: c'est dans la ville Lumière des années 20 du siècle passé – ville mondiale (*capitale culturelle du monde*, pour les élites brésiliennes), siège d'un univers de rencontres musicales inter-nationales (et pluri locales) de grandes dimensions – que la musicalité de Os Batutas a pu se développer dans la direction de l'invention d'une brésilinité musicale qui, seulement dans la décennie suivante,

serait consacrée. La sphère internationale des relations musicales engagées dans l'engendrement de la musique populaire brésilienne, donc, pris comme étant survenu dans la grande majorité des études, en un cas de plus – et d'extrême intérêt –, se met en évidence comme étant absolument congénitale, tout semblant indiquer le fait que le contact intermusical (comme l'interculturel en général), au lieu de s'établir juste en tant qu'exemple spécial de la genèse musicale (et culturelle en général), semble se constituer en l'un de ses exemples les plus marquants.

Je développe dans plusieurs travaux la proposition selon laquelle depuis son origine, au XVIII^{ème} siècle, la musique populaire brésilienne a été un espace privilégié de discussion des principales questions du pays. L'État – et son actualisation en gouvernements concrets – et les coutumes – engageant des relations de classes, ethniques, inter-nationales, de genre, familiales et autres – ont été certains de ses thèmes centraux. Cette vocation de la musique populaire brésilienne s'est montrée spécialement évidente pendant les périodes critiques de l'histoire du Brésil – comme, par exemple, dans les années 1930 (Menezes Bastos, 1999b) –, quand la société s'est partagée en positions irréconciliables. La musique populaire brésilienne, donc, depuis ses origines, est un univers dialogique crucial au moyen duquel la société brésilienne discute le pays, le monde, en négociant des armistices et les destins de la nation.

L'aventure de Os Batutas, étudiée ici, semble aussi donner un support à cette idée que je développe dans ces dernières années: le débat bruyant, suscité à propos de la légitimité qu'un groupe à majorité noire qui exécutait une musique *indigène* puisse représenter le Brésil dans la *capitale culturelle du monde*, peut être lu comme un immense dialogue sur l'identité du pays. C'est de la rencontre avec le grand Autre musical, le *jazz*, rendu possible sur la scène parisienne de la décennie de 1920, que, ce qui, avant, semblait un grand problème pour le Brésil – la musicalité noire – a pu se transformer en une solution. Le caractère épique – voire hagiographe – selon lequel les sources des années soixante-dix du XX^{ème} siècle construisent l'excursion de Os Batutas semble rencontrer une consistance exactement dans celle-ci, pour ainsi dire, la victoire du groupe dans son aventure au centre du *monde civilisé*, là où le *noir* était inventé comme centre de la musique populaire du système mondial.

Je pars de l'évidence selon laquelle à la même époque où la samba carioca a été construite en tant que genre emblématique de la musique populaire bré-

silienne – entre les années 20 et 30 du siècle passé –, il semble avoir eu lieu un phénomène semblable en Argentine avec le tango (Grünewald, 1994), sachant que les deux événements sont, symptomatiquement simultanés à la disparition, au Brésil, dudit *tanguinho* ou *tango brésilien* (Tinhorão, 1991, pp. 97-102). Dans d'autres pays d'Amérique Latine – comme à Cuba en ce qui concerne la rumba (Alén, 1984; Daniel 1995) – il semble s'être passé un processus analogue. Tout ceci indique le fait essentiel selon lequel ces processus ne sont pas simplement coïncidents, mais qu'ils sont, de façon systématique, liés à l'intérieur du système international d'États-nations modernes, engageant l'Amérique Latine et ses liens avec l'Europe Occidentale et les États-Unis, ce qui ne peut être bien compris que dans un cadre global de relations musicales à plusieurs couches, dans lequel les genres musicaux personnifient les formes de sociabilité de chaque endroit (villes, régions, pays). Dans ce sens, la Paris des années 1920 a joué un rôle crucial comme lieu de consécration des genres musicaux nationaux emblématiques de l'Amérique Latine – samba, tango, rumba, entre autres –, mais pas seulement cela. C'est aussi à cet endroit et à la même époque que le jazz a commencé à se construire comme le nouveau *ka-thólon* musical du système mondial. Après les années 1930, ce rôle semble avoir migré vers les États-Unis.

Références Bibliographiques

- AGULHON, Maurice *et al.* 1993. *La France de 1914 à 1940, 2ème. ed.* Paris: Nathan.
- ALÉN, Olavo. 1984. *Géneros de la música cubana.* Havana: Pueblo y Educación.
- ALENCAR, Edigar de. 1979. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha.* Rio de Janeiro: Cátedra.
- ALVARENGA, Telma. 2001. "Saudades do tempo da fatura: como vivem os Guinle". *Jornal do Brasil*, 15/09/2001 [*Caderno de Domingo*].
- APPRILL, Christophe & DORIER-APPRILL, Élisabeth. 2001. "Entre imaginaires et réalités, la géographie mouvante des danses 'latines'", *Revue Mutations*, 207: 32-47 [*Le dossier: danses latines – le désir des continents*, org. por Élisabeth Dorier-Apprill].
- ARGYRIADIS, Kali & LE MENESTREL, Sara. 2003. *Vivre la Guinguette.* Paris: PUF.

- ATTALI, Jacques. 1992. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAIANA, João da. 1970. “Témoigne”. In: Antônio Barroso Fernandes (org.), *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, pp. 51-69.
- BERNARD, Carmen. 2001. “Danses populaires, danses latines: une esquisse historique”. *Revue Mutations*, 207: 16-31 [Le dossier: danses latines – le désir des continents, org. par Élisabeth Dorier-Apprill].
- BRAGA, Sebastião. 1997. *O lendário Pixinguinha, 2ème. ed*. Niterói: Muiraquitã.
- BRODY, Elaine. 1987. *Paris: the musical kaleidoscope, 1870-1925*. New York: George Braziller.
- BUXON & GUZMÃO. 1924. *Les danses modernes en quelques leçons*. Paris: Morice Frères.
- CABRAL, Sérgio. 1978. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte.
- CARPEAUX, Otto Maria. 1964. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letras e Artes.
- CAZES, Henrique. 1998. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34.
- CHEVALIER, Maurice. S.d. *Ma route et mes chansons: 1900-1950*. Paris: Juillard.
- CHEVALIER, Maurice. 1982. *Histoires de la nuit parisienne*. Paris: Fayard.
- CLIFFORD, James. 1988. “On ethnographic surrealism”. In: *The predicament of culture: Twentieth-Century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 117-151.
- COELHO, Luís Fernando H. 2006. *Los Ocho Batutas en Buenos Aires: de musicalidades locais e globais no início do século XX*. Projet de recherche de doctorat en Anthropologie Sociale, Université Fédérale de Santa Catarina - Florianópolis⁴².
- COQUART, E. & HUET, P. 1996. *Mistinguett: la reine des années folles*. Paris: Albin Michel.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. 1982. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi, 2ème. ed*. São Paulo: Melhoramentos.
- DANIEL, Yvonne. 1995. *Dance and social change in contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press.
- DECORET, Anne. 1998. *Les danses exotiques en France, 1900-1940*. Tese de doutorado, Université Paris VIII, 2 vols - Paris.

42 Voir <<http://www.musa.ufsc.br>>.

- DELANNOY, Luc. 2000. *Caliente! Une histoire du latin jazz*. Paris: Éditions Denoël.
- DONGA. 1970. “Témoigne”. In: Antônio Barroso Fernandes (org.), *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, pp. 73-95.
- EFEGÊ, Jota. 1974. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista.
- FAUSTO, Boris. 1999. *História do Brasil, 6ª ed.* São Paulo: Edusp.
- FERNANDES, Antônio Barroso (org.). 1970. *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som.
- FRANCÊSCHI, Humberto M. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.
- FRANCK, Dan. 1998. *Bohèmes*. Paris: Calmann-Lévy.
- GIANNOTTI, J. A. 1978. “Comte: vida e obra”. In: Auguste Comte, *seleção de textos*. São Paulo: Abril Cultural, pp. v-xviii (coleção “Os Pensadores”).
- GRÜNEWALD, José Lino. 1994. *Carlos Gardel, lunfardo e tango*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- JAMESON, Fredric. 1992. “Foreword”. In: Jacques Attali, *Noise: the political economy of music*. Minneapolis,: University of Minnesota Press, pp. vii-xiv.
- JAMIN, Jean & WILLIAMS, Patrick (orgs.). 2001. “Jazz et anthropologie”. *L’Homme*, 158-159.
- JATTEFAUX, M. 1926. *Apprenons à danser*. Paris: Garnier.
- KONDER, M. 1957. *Lauro Müller:ensaio biobibliográfico*. Florianópolis: Imprensa Oficial.
- LAROUSSE (org.). 1954, *Larousse de poche*. Paris: Librairie Larousse.
- LEFORT, G. C. S.d. *La danse: de la valse au fox-trot: theories illustrées de toutes les danses anciennes et nouvelles*. Paris: Édition Universelle.
- MARCONDES, Marcos Antônio (org.). 1998. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica, 2ª ed.* São Paulo: Art Editora.
- MARTIN, Denis-Constant & ROUEFF, Olivier. 2002. *La France du jazz: musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*. Marseille: Éditions Parenthèses.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1995. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. *Anuário Antropológico/1993*: 9-73.

- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1996. "Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraiba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting". *Revista de Antropologia*, 39 (1): 145-189.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1998. "Chiquinha Gonzaga or the epics of female musician in Brazil". In: T Hautamäki and H. Järviluoma (orgs.), *Music on show: issues of performance*. Tampere: Tampere University Printing Service, pp. 205-208.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1999a. "Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras". In Rodrigo Torres (org.), *Música popular en América Latina: actas del II congreso latinoamericano IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, pp. 17-39.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1999b. "The 'origin of samba' as the invention of Brazil: why do songs have music? *British Journal of Ethnomusicology*, 8: 67-96.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2000. "Brazilian popular music: an anthropological introduction (Part I)". *Antropologia em Primeira Mão*, 40, UFSC/PPGAS.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. (2002a), "O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento". *Antropologia em Primeira Mão*, 52.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2002b. "Brazilian popular music: an anthropological introduction (Part II)". *Antropologia em Primeira Mão*, 50.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2003. "Brazilian popular music: an anthropological introduction (Part III)". *Antropologia em Primeira Mão*, 59.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2005. "Brazil". In J. SHEPHERD, D. HORN e D. LAING (orgs.), *The continuum encyclopedia of popular music of the world* [vol. 3: *Latin America and the Caribbean*]. Londres: The Continuum International Publishing Group, pp. 212-248.
- MIOMANDRE, Francis de. 1932. *Dancings*. Paris: Flammarion.
- MOURA, R. 1983. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte.
- ORTIZ, R. 1991. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense.
- PIXINGUINHA. 1970. "Témoigne". In Antônio Barroso Fernandes (org.), *Pixinguinha, Donga, João da Baiana: as vozes desassombradas do museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, pp. 13-47.

- RABINOW, Paul. 1989. *French modern: norms and forms of the social environment*. Cambridge: The MIT Press.
- RANGEL, Lúcio. 1962. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora.
- RIAL, Carmen S. Moraes & GROSSI, Miriam P. 2000. “Vivendo em Paris: velhos e pequenos espaços numa metrópole”. *Antropologia em Primeira Mão*, 42.
- RICHARD, Lionel. 1991. *Cabaret, cabarets: origines et décadence*. Paris: Plon.
- RIVERE, Max. 1913. *Le tango et les danses nouvelles*. Paris: Pierre Lafitte & Cie.
- ROUEFF, Olivier. 2002. “La mode du jazz-band américain”. In Denis-Constant Martin et Olivier Roueff, *La France du Jazz: Musique, Modernité et Identité dans la Première Moitié du XXe Siècle*. Marseille: Éditions Parenthèses, pp. 93-104.
- SAKA, Pierre & PLOUGASTEL, Yann (orgs.). 1999. *La chanson française et francophone*. Paris: Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (Sacem)/Larousse.
- SALLÉE, André & CHAUVEAU, Philippe. 1985. *Music-hall et café-concert*. Paris: Bordas.
- SANDRONI, Carlos. 1996. *Transformations de la samba à Rio de Janeiro: 1917-1933*. Tese de Doutorado, Université de Tours – Tours, 2 vols.
- SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SILVA, Marília T. Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. 1979. *Filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte.
- TINHORÃO, José Ramos. 1990. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- TINHORÃO, José Ramos. 1991. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada, 6ème. ed*. São Paulo: Art Editora.
- TOURNÈS, Ludovic. 1999. *New Orleans sur Seine: histoire du jazz en France*. Paris: Fayard.
- VASCONCELOS, Ary. 1964. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 2 vols.
- VAYSSIÈRE, Pierre. 1999. *L’Amérique Latine de 1890 à nos jours*. Paris: Hachette.
- VIANNA, Hermano. 1995. *O mistério do samba, 2ème. ed*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- WISNIK, José Miguel. 1977. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades.

Discographie

BARG, Leon (ed.). S.d.. *Pixinguinha: no tempo dos Oito Batutas*. Curitiba: *Revivendo*, RVCD-064.

BRAGA, Kati Almeida & HIME, Olivia (orgs.). 2002. *Memórias musicais da Casa Edison*. Rio de Janeiro: Sarapuí [boîte avec 15 CDs].

Sites sur Internet (consultés entre Septembre 2002 et Octobre 2004)

Bibliothèque Nationale de France:

<http://www.bnf.fr>.

Daniella Thompson [*Le Boeuf Chronicles*, Part 5]:

http://daniv.blogspot.com/archives/2002_09_01_daniv_archive.html.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira:

<http://www.dicionariompb.com.br>.

Dictionnaire des auteurs de la littérature-réunionnaise:

<http://www.litterature-reunionnaise.org/auteurs.htm#L>.

Edilene Matos: nouvelle de la recherche, "A Outra Face dos 'Fundos Villa-Lobos'":

<http://www.usp.br/agen/bols/2003/rede1209.htm>.

Jean Cocteau: note biographique:

<http://www.uneautredimension.free/cocteau/oeuvre/bio1919.htm>.

Critique cinématographique (dossier sur Louis Delluc):

<http://www.ecrannoir.fr/dossiers/critique/histoire.htm>.

Lauro Müller: note biographique:

<http://www.academia.org.br>.

Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM):

<http://www.sacem.fr/portailSacem/jsp/ep/home.do?a=1>.

Violettes Impériales (opérette):

<http://perso.wanadoo.fr/anao/oeuvre/violettes.html>.

Références dans des journaux et magazines français de l' époque

Comœdia. 1922a. Information sur le danger de dissolution des orchestres en raison de la taxe de 13%, avr. (Microfilm D-69, cote D2-651 L 1.15.MFM [Site François-Mitterrand/Tolbiac Rez-de-Jardin de la Bibliothèque Nationale de France – BNF]).

Comœdia. 1922b. Annonce de Les Batutas au Le Shéhérazade, 14 fév., pg 2 (Microfilm D-69, cote D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

- Comœdia*. 1922c. Annonce de Les Batutas au Le Shéhérazade, 15 fév., pg. 3 et finale (Microfilm D-69, cote D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Comœdia*. 1922d. “*Comœdia* convie les reines au Shéhérazade dimanche prochain”, 25 mars, pg. 1 (Microfilm D-69, cote D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Comœdia*. 1922e. “En l’honneur des reines – Les reines sont fêtées ce soir au Shéhérazade”, 26 mars, pg. 1 (Microfilm D-69, cote D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Femina*. 1922. Articles sur la femme de la nuit parisienne, fév.-mai, plusieurs numéros (Fol.Z-876 [BNBA]).
- LEBOND [sic], Marius-Ary. 1922. “Quand restaurera-t-on (sic) la danse française?”. *Paris-Midi*, 24 juillet., pp. 1-2 (Microfilm D-83, cote L 1.15.MFM [BNFM]).
- La Danse*. 1922a. Article sur Duque et le lancement de la samba fait à Paris en 1921, jan., n. 22, pg. 15 (cote Fol. Jo. W 765 [Bibliothèque de l’Arsenal – BNBA]).
- La Danse*. 1922b. Article sur la limite de 10% de participants étrangers dans des établissements nocturnes, oct. n. 25, pg 15 (Fol. Jo. W 765 [BNBA]).
- Le Figaro* 1922a. Annonce de Les Batutas au Le Shéhérazade, 14 fév., p. 5 (Microfilm D-13, cote D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Le Figaro*. 1922b. Annonce de Les Batutas au Chez Duque, 1er juin, pg 6 (Microfilm D-13, cote D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922a. Information sur le danger de dissolution des orchestres en raison de la taxe de 13%, , 31 mars, pg 3 (Microfilm D-105, cote D2 L1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922b. “Paris sans Orchestres”, 1^{er} avr., pg 1 (Microfilm D-105, cote D2 L1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922c. “Les restaurateurs de nuit de Montmartre menacent de fermer leurs portes”, 2 avr., pg 4 (Microfilm D-105, cote D2 L1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922d. Information sur une solution provisoire à la crise des orchestres, 6 avr., pg 3 (Microfilm D-105, cote D2 L1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922e. Information sur l’arrivée de Les Batulas (sic) en France, 12 fév., pg 5 (Microfilm D-105, cote D2 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922f. Information sur l’arrivée de Les Batulas (sic) à Bordeaux, 13 fév., pg 5 (Microfilm D-105, cote D2 L 1.15.MFM [BNFM]).

- Le Journal*. 1922g. Annonce de Les Batutas au Le Shéhérazade, 14 fév., pg 5 (Microfilm D-105, cote D2 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922h. Annonce de Les Batutas au Le Shéhérazade, 16 fév., pg 5 (Microfilm D-105, cote D2 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922i. Information sur la première de Les Batutas au Le Shéhérazade, 22 fév., pg 5 (Microfilm D-105, cote D2 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922j. Annonce de Les Batutas au Chez Duque, 22 mai, pg 4 (Microfilm D-105, cote D2 L 1.15.MFM [BNFM]).
- Le Journal*. 1922k. Annonce de Les Batutas au Chez Duque, 25 mai, pg 4 (Microfilm D-105, cote D2 L 1.15.MFM [BNFM]).
- L'Intransigeant*. 1922. Annonce de Les Batutas au Le Shéhérazade, 16 fév., pg 2 (PER Microfilm D-38 [BNFM]).
- JEANNE, René. 1922. "La conquête de Paris par les nègres". *Comœdia*, 1er jan., pg 4 (Microfilm D-69, cote D2-651 1.15.MFM [BNFM]).
- MIOMANDRE, Francis de. 1920. "Au dancing, in Europe Nouvelle", 23 sept. (Archive RO 13017 [BNBA] – Cet archive intitulé "Les dancings: généralités (1919-1935)", contient des chroniques de journaux et des articles).
- MIOMANDRE, Francis de. 1924. "Les dancings, choses vues". *Candide*, 27 mars, pg 2, in Denis-Constant et Olivier Roueff, *La France du jazz: musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*. Marseille : Éditions Parenthèses, 2002, pp 171-174.
- Paris Plaisirs*. 1922. Annonces de Le Shéhérazade, mars-août., n. 1-4 (RO 16455 [BNBA]).
- Paris-Midi*. 1922. "Orchestres et jazz-band: la protection des musiciens français", 12 juillet, pg 1 (Microfilm D-83, cote L 1.15.MFM [BNFM]).
- SILVER, Marcel. 1922. "Réception des reines de Paris par "Comoedia" au Shéhérazade". *Comœdia*, 28 mars, pg 1 (Microfilm D-69, cote D2-651 L 1.15.MFM [BNFM]).

Document

- FRÉDÉRIC. 1920. "Lettre aux clients de Le Shéhérazade avec invitation au réveillon 1920", 1er nov. (Microfilm RO 13028 [BNBA]).

