

Polémiques sur l'authenticité.

Le jazz a-t-il perverti la musique brésilienne ? Pixinguinha et les *jazz bands* parisiens en 1922.

• ÉRIC PLAISANCE

En hommage à Paulo Moura, clarinettiste et saxophoniste, décédé en juin 2011, grand représentant brésilien du « choro jazzifié ».

Parmi les musiciens de la musique populaire brésilienne (connue aussi en portugais sous le sigle MPB), Pixinguinha figure au sommet des références historiques. Né en 1897, décédé en 1973, de son vrai nom Alfredo da Rocha Viana, il est unanimement considéré comme le grand représentant du style *Choro*, style né et développé à Rio de Janeiro à partir de la fin du XIX^e siècle. D'abord virtuose de la flûte, il a ensuite pratiqué le saxophone ténor, tout en composant des thèmes qui restent fameux et sont encore joués actuellement par les musiciens brésiliens. De plus, il a réalisé de nombreux arrangements pour les orchestres dont il était le responsable. Sa venue à Paris en 1922 avec son groupe intitulé Os *BATUTAS* (que l'on peut traduire approximativement par « les Maîtres ») a suscité de nombreuses controverses de différentes natures : sur la représentation du Brésil à l'étranger par un groupe de musiciens noirs ; sur la pertinence de leurs prestations musicales dans une ville considérée par les brésiliens de l'époque comme le sommet du raffinement ; et, au retour des musiciens, sur les perversions de leur style d'origine par leur fréquentation parisienne des *jazz bands* de musiciens nord-américains. Était alors soulevée au Brésil par les journalistes de l'époque (mais encore aujourd'hui par certains spécialistes de la critique musicale), la question de la préservation de l'authenticité de la musique populaire représentée par le groupe. Le séjour du groupe à Paris a-t-il subi une contamination jazzistique, au point de lui faire perdre ses racines populaires nationales, son originalité, ses références aux traditions ancrées dans une culture déjà mixte, héritière à la fois des musiques européennes, surtout portugaises, et des rythmes issus de l'Afrique. En bref, le jazz a-t-il été une fatale perversion de l'authenticité ? ►¹

¹ Dans un article antérieur des *Cahiers du jazz* (n° 3, 2006), nous avons analysé les rapports entre le jazz et le style Choro, en évoquant rapidement le séjour parisien de Pixinguinha et de son groupe. Nous souhaitons maintenant fournir les références documentaires précises sur cet épisode en nous appuyant sur des publications en portugais non traduites en français. Nous insistons surtout sur la problématique de l'authenticité qui a été, et est encore, au centre de fortes polémiques .../...

Au départ : le succès à Rio de Janeiro

Avant leur voyage à Paris, Pixinguinha et son groupe avaient déjà connu du succès. Les BATUTAS ² avaient joué dans la salle d'attente du cinéma « Cine Palais » à Rio de Janeiro, à la demande de son gérant. L'objectif avoué était d'attirer le public au cinéma, avec une musique populaire jouée par des Noirs, mais seulement à l'entrée et non dans la salle elle-même où jouait un autre groupe avec un répertoire différent, plus « acceptable » par l'élite carioca. La discrimination raciale régnait dans le Rio de l'époque, ici manifestée concrètement dans l'usage différencié des lieux, pourtant officiellement ouverts à tous, mais aussi présente dans les propos hostiles de certains journalistes à l'égard de ces prestations de musiciens noirs devant un public de l'élite. Pour ceux-là, c'est une honte, un scandale, mais pour d'autres, c'est l'occasion de défendre une position quasi nationaliste en faveur de la présentation de musiques populaires qui touchent au cœur des brésiliens ³. Malgré ces polémiques, les témoignages révèlent que le groupe obtenait un grand succès, non seulement à Rio, mais aussi au cours de ses différentes tournées au Brésil, par exemple dans la ville de São Paulo, y compris dans son Salon du Conservatoire Dramatique et Musical, mais aussi dans des villes de l'intérieur du pays, par exemple dans l'État du Minas Gerais, à Belo Horizonte, et jusqu'aux villes du Nordeste. Les premiers enregistrements du groupe effectués par la marque Odéon montrent aussi que les nouvelles technologies ont contribué aux promotions musicales.

Le type de musique jouée contribuait-elle à ce succès ? Il semble que la référence au « populaire », au « typique », dans les appellations faites par le groupe lui-même, ait attiré un public soucieux de trouver des références à une originalité en voie de se perdre, du fait de l'urbanisation grandissante du pays. De fait, le répertoire combinait des musiques très variées, mais perçues et revendiquées comme authentiquement traditionnelles, par exemple inspirées des musiques dites « sertanejas », des *emboladas*, mais aussi des tangos, des *modinhas*, des polkas, des sambas, des *lundus*, et aussi des danses les plus diverses ⁴. L'habileté du groupe était de savoir s'adapter aux différents types de publics, y compris dans la tenue vestimentaire : des tenues campagnardes de style « caboclo »,

.../... sur les traditions musicales, y compris en jazz. L'authenticité peut être considérée comme une construction sociale impliquant une multiplicité d'acteurs : bien évidemment les musiciens eux-mêmes, mais aussi producteurs, mécènes, gestionnaires de salles de spectacles, journalistes et écrivains spécialistes de la critique musicale, publics, voire pouvoirs politiques etc. (voir : Richard Peterson sur la country music, Jorge Caldeira sur le samba...). En ce sens aussi, les mondes de l'art sont des actions collectives, au sens que lui donne Howard Becker (1985).

² Constitué régulièrement à partir de 1919 et jusqu'en 1928, par Pixinguinha à la flûte et Donga au violon, le groupe a connu divers changements chez d'autres musiciens : les uns jouant du piano, de la guitare, de la mandoline, ou pratiquant des instruments spécifiquement brésiliens (comme le *cavaquinho*, le *ganzá*, le *pandeiro*, la *bandola*, le *reco-reco*), sans parler des chanteurs.

³ Une des publicités pour la prestation du groupe à Rio annonçait : « L'unique orchestre qui parle fort au cœur des Brésiliens ».

⁴ Sur ces termes, voir l'excellent glossaire du livre en français « Musiques du Brésil » de Gérard Béhague (Actes Sud, 1999), qui propose la définition suivante de « música sertaneja » : « genre de musique populaire, de type musique country, du folklore rural des régions du Sud, du Sud-Est et du Centre ». Ce type de musique qui, à l'origine, est surtout paysanne (« caipira »), est devenu un phénomène urbain, maintenant fortement apprécié dans des grandes villes, par exemple dans l'État de Sao Paulo. Un autre excellent glossaire des termes musicaux est consultable dans « Le son du Brésil » de Chris Mac Gowan et Ricardo Pessanha, lui aussi en français (Éditions Lusophone, 1999).

avec sandales de cuir et chapeaux de paille devant les publics de l'intérieur des États et, à l'opposé, des costumes-cravate quand il s'agissait de jouer dans des occasions diplomatiques, devant des hôtes prestigieux comme le Roi Albert de Belgique. En tout cas, dans cette période initiale, le groupe ne présentait pas de répertoire faisant référence à des influences possibles de type jazzistique, apparemment non plus à des danses plus modernes qui pourtant commençaient à se développer dans les grandes villes, comme le *shimmy* ou la *matchiche*... ► 5

Le projet de voyage à Paris ne provient pas, semble-t-il, des initiatives du groupe lui-même. Les tournées effectuées au Brésil étaient déjà financées par un mécène, Arnaldo Guinle, dont la fortune provenait de l'exploitation du port de Santos, dans l'Etat de Sao Paulo, et qui était habitué à fréquenter Paris. C'est lui qui, financièrement, va soutenir le voyage, mais ce sont ses contacts parisiens, dans le dancing élégant *Le Shéhérazade*, au Faubourg Montmartre, avec un danseur raffiné, internationalement connu, dénommé Duque, qui vont concrétiser le projet. Le tout avec l'appui diplomatique brésilien d'une autre personnalité, adhérente aux idées positivistes d'Auguste Comte ► 6.

L'objectif du voyage et du séjour ne fut pas d'y rencontrer d'autres musiques, d'y trouver des ouvertures, mais bien plutôt d'y montrer une production spécifique, voire exotique, avec des musiciens véritablement brésiliens. La perspective d'y voir jouer du jazz étasunien était encore moins présente, car la représentation dominante au Brésil était que Paris était le summum de la distinction, la ville-lumière, le berceau du classicisme. Et c'est bien en fonction de ces représentations que les divergences journalistiques ont été vives, avant même le voyage lui-même. Pour les uns, ce groupe de Noirs jouant une musique considérée comme peu sélecte allait conduire à une vision négative du Brésil, à une dévalorisation du pays. Comment concevoir qu'ils puissent représenter le Brésil sous une couverture quasi diplomatique, alors qu'ils vont montrer un Brésil « arrogant, négroïde et ridicule » ou jouer du « choro lubrique avec des instruments rudimentaires » ? Faut-il en rire ou en pleurer, dit l'un des commentateurs violemment hostile ► 7.

Pour d'autres, au contraire, c'est précisément leur musique de métissage qui est digne de représenter le Brésil, la « musique de notre terre », la véritable musique brésilienne qui n'aurait pas été contaminée par les influences étrangères ► 8. À l'appui de cette dernière prise de position, le journaliste et écrivain brésilien Benjamin Costalat pronostique le succès du groupe des BATUTAS à Paris selon une représentation très sentimentale, voire nationaliste, de leur production musicale, précisément contre l'enfer du jazz band : « Le succès des "Oito Batutas" à Paris sera grand. Ce sera la révélation d'une musique entièrement neuve dans la beauté de ses rythmes et de sa mélodie. Le Paris que j'ai vu, il y a encore quelques mois, faisait fête à un grand orchestre de Noirs américains. Le « Syncopated Band » jouait du Beethoven et tous les classiques avec un accompagnement

⁵ Sur les termes qui désignent des danses, voir Sophie Jacotot (2013). La *matchiche* s'écrit *maxixe* en portugais.

⁶ Un dénommé Müller qui avait été ministre et sénateur au Brésil et bénéficiait d'un prestige socio-politique.

⁷ Chroniques journalistiques citées par Braga p. 76 et suiv.

⁸ Cité par Cabral p. 84.

ment de klaxons d'automobiles, de sifflets de train, de clochettes, de vieilles boîtes de métal, avec les bruits les plus infernaux et les plus prosaïques que l'imagination morbide du jazz band réussissait à inventer, un orchestre qui rendait fou, une musique **donnait** la colique. Paris venait en masse, en jaquette, avec de luxueuses toilettes, écouter religieusement un tel bruit absurde au Théâtre des Champs-Élysées. Il savait faire naturellement la distinction entre nos musiques et ces clowns des États-Unis. Ces hommes nord-américains ont apporté du bruit. Les brésiliens apportent de l'affectif. Ce qui sortait des boîtes de métal va maintenant sortir des cœurs. La différence est grande. Ce n'est plus du Beethoven à crécelles que les Français vont écouter. C'est la musique d'une terre et de l'âme d'un peuple lointain [...] Terre admirable du sentiment, à tel point que les cocotiers en meurent de nostalgie !... » ► 9



Le séjour parisien : la confrontation entre les Batutas et les jazz bands américains

Le séjour des BATUTAS se déroula de février à août 1922. Mais quelle ne fut pas la surprise du groupe de rencontrer à Paris des musiciens noirs, soit américains, soit antillais, jouant une musique fort éloignée des canons stylistiques imaginés pour la ville de Paris ! Ils jouèrent dans le dancing *Shéhérazade*, comme prévu avant leur départ, mais aussi dans d'autres lieux, tels le dancing *Chez Duque* (rue Caumartin), ou *La Réserve de Saint Cloud*, où jouait aussi un jazz band américain dirigé par un certain Bernard Kay. Les témoignages divers, dont ceux des musiciens eux-mêmes, révèlent qu'ils ont obtenu un très grand succès, y compris auprès de publics socialement privilégiés qui fréquentaient les dancings à la mode, les séances spéciales **por** publics distingués.

Le point évidemment essentiel pour nous est de savoir quels contacts ils ont pu avoir avec les jazzmen américains. Là encore, les croisements de témoignages, les articles de journaux ou encore les annonces de spectacles concordent. On jouait du jazz et les Brésiliens y ont été sensibles. Voici, par exemple, cette annonce de la réception des Reines de la Mi-Carême dans le cabaret *Shéhérazade* : « M. Duque a organisé... une fête splendide. Un jazz endiablé dirigé par M. Bouvier et le curieux orchestre "Les Batutas" que le directeur du *Shéhérazade* est allé chercher au Brésil même, qui mènera la danse après le dîner. On dansera aussi la "Semba" [*sic*], nouvelle danse à la mode, et l'amusant *black-step* ou Pas de Nègre, ainsi que la farandole brésilienne. Enfin, à minuit, grand cotillon. » ► 10

Les témoignages des musiciens sont plus explicites. Le joueur de cavaquinho, Nelson Alves, relate directement l'influence des jazz bands et particulièrement de quatre d'entre eux qui se produisaient tout à côté. Il ajoute que les relations de camaraderie qui se sont établies entre musiciens des deux nationalités ont été telles que les Nord-américains ont

⁹ Extrait de : *Gazeta de Noticias*, 22 janvier 1922, cité par Braga p. 92. Traduit par nous.

¹⁰ Extrait de : *Comedia*, 25 mars 1922, cité par Bastos p. 21. Texte d'origine en français.

quelquefois **accompagnés** les Brésiliens avec leur batterie qu'il qualifie d'« extravagante » et de « démoniaque ». C'est de cette communion, selon l'expression même de Nelson Alves, que serait né chez le directeur du groupe, Pixinguinha, l'immense désir de jouer du saxophone ►¹¹. Le violoniste du groupe, Donga, a aussi tenté d'expliquer ce qui était arrivé à Paris : « C'était l'après-guerre et les Américains y avaient établi leur quartier général. Pour égayer les mutilés, ils avaient répandu la musique américaine, grâce à quatre orchestres payés par le gouvernement des USA. Et nous, nous y sommes allés gratuitement... » ►¹²

La question du répertoire joué par le groupe au moment de leur séjour à Paris ne fait guère de doute. Les Brésiliens étaient annoncés comme jouant la musique typique de leur pays et ils se sont conformés à cette attente. Ils ont, en conséquence, joué le même type de répertoire qu'ils présentaient au Brésil, un répertoire varié, voire éclectique, avec des tangos, des chorinhos, des matchiches et des sambas. La presse parisienne ou, tout au moins certains journalistes, ne s'y sont pas trompés : « L'orchestre des Batutas n'est pas un jazz band. Il ne comprend ni piano ni batterie, il est composé d'instruments spéciaux, pratiqués avec virtuosité accomplie, il est d'une gaieté communicative formidable. Aujourd'hui, soirée de gala pour fêter son début sensationnel. » ►¹³

Le contexte parisien qui a suivi la première guerre mondiale offrait des conditions favorables à la fois au succès du groupe brésilien et à sa rencontre avec des musiques extra européennes. C'est alors la vogue des musiques exotiques, des danses dites nouvelles, comme le *matchiche* brésilien, le tango argentin, le cake-walk et le fox-trot nord-américain, le paso doble espagnol, la rumba cubaine. La dansomanie post-Armistice est ainsi une course à ce qui apparaît comme moderne en provenance des États-Unis : « Le corps moderne, adulé ou rejeté mais néanmoins prégnant dans l'imaginaire des contemporains, est avant tout un corps américain » (Jacotot, 2013, p. 28). Mais paradoxalement, ce modernisme est aussi associé à une vision du primitivisme. C'est la fascination pour les arts nègres et pour ce qui semble provenir de l'Afrique qui constitue une nouveauté dont les *Batutas* ont déjà profité en 1922, eux dont l'origine était plus lointainement africaine. Certes, c'est un peu plus tard, en 1925, que la « Revue Nègre » sera créée, avec Joséphine Baker comme grande vedette, et qu'elle consacrera de manière plus évidente cette attirance pour une sorte d'authenticité primitive à laquelle les surréalistes seront sensibles. C'est alors que le jazz apparaîtra de plus en plus comme une incarnation authentique de sa négritude originelle (Martin, Roueff, 2002, p.111).

¹¹ Cité par Almeida (2010, p. 134), qui relate un extrait du journal brésilien *A Notícia* du 16/08/1922.

¹² Cité par Braga (2006, p. 137), qui a relevé ce témoignage au Musée de l'image et du son, à Rio de Janeiro. Traduit par nous.

¹³ Extrait de : *Le Journal* 16 février 1922, cité par Bastos (2004, p.19) qui n'a pas pu retrouver quel était le groupe de jazz « endiable » de M. Bouvier évoqué dans le texte. Traduit par nous.

Le retour en Amérique du Sud : enrichissement musical ou perversion jazzistique ?

Le groupe dirigé par Pixinguinha connaît un succès grandissant après une période de réorganisation et de dissidences de certains musiciens. À Rio de Janeiro, il se produit dans le cadre d'une troupe française intitulée BA-TA-CLAN, dont l'objectif était de présenter des danses sensuelles avec des danseuses et aussi de la musique dite de jazz. Le spectacle avec le groupe est affiché **V'la Paris. Os BATUTAS** et il devient, semble-t-il, une véritable attraction. Le groupe accomplit aussi plusieurs tournées en Argentine, dans plusieurs villes du pays, dont Buenos Aires, où il y enregistre une douzaine de disques.

Le retour du séjour est à nouveau l'objet de polémiques, principalement sur la question de savoir si le style musical a été perverti par le jazz entendu à Paris. Le voyage en France est ainsi, selon la belle expression de Braga, un « catalyseur de tensions ». En réalité, quels sont les changements repérables ?

Il y a d'abord les photographies disponibles qui témoignent des évolutions vestimentaires et instrumentales. Le groupe abandonne définitivement les costumes d'allure paysanne (à la façon « sertaneja ») que les musiciens pouvaient utiliser auparavant en fonction de leur public. Une sorte de mimétisme s'opère avec la présentation des ensembles de jazz de l'époque : costumes sombres, cravates ou nœuds papillon, poses exagérément tendues simulant le jeu des instrumentistes. On y remarque surtout les changements d'instrumentation du groupe qui sont les conséquences incontestables du séjour parisien et qui révèlent l'influence des fréquentations jazzistes. Le flûtiste Pixinguinha a reçu un saxophone de la part de son mécène Arnaldo Guinle, le même qui avait financé le voyage à Paris. C'est encore ce dernier qui a permis qu'une batterie soit embarquée au Brésil pour le joueur de *pandeiro* João Thomás, un *Batuta* qui n'avait pu voyager pour des problèmes de santé au dernier moment. Le violoniste Donga a adopté le banjo à six cordes. China, chanteur, pianiste et violoniste, a lui aussi adopté le banjo, de même que José Alves, dit « Zezé », joueur de bandoline et de *ganzá*. Sur les photographies, on constate aussi la présence d'un trompettiste et d'un tromboniste.

C'est l'utilisation de la batterie qui a suscité le plus d'hostilités, ce qui ne manque pas de surprendre quand on sait l'importance et la variété des instruments de percussion dans la musique brésilienne. C'est vraisemblablement la nouveauté de l'utilisation de la batterie par un seul musicien, son jeu sur les cymbales et sur les caisses, qui déclenchaient les hostilités de certains chroniqueurs particulièrement virulents. C'est, disaient-ils, une musique bruyante qui consacre la domination désastreuse du jazz band. C'est même la consécration scandaleuse du cri, selon l'un d'entre eux: « Quiconque parmi nous a connu, lors d'une crise dans une circonstance de la vie, le désir de crier, un désir très naturel et qui pèse très fortement... Le monde paraît avoir expérimenté, en conséquence de la guerre, ce même désir, et cela a donné l'expansion d'une orgie de jazz. Et comme on se sent mieux en criant (comme nous le faisons), on continue à crier...jusqu'à aujourd'hui [...] Il est absurde de dire que le jazz est immoral. Il serait, au maximum, amoral, par son caractère primitif, sauvage et déréglé. Ce n'est pas de la

musique, car la musique est harmonie et rythme, alors que le jazz est du désaccord et de la syncope. » ► 14

Incontestablement, la mode du jazz band était déjà une réalité dans le Rio de Janeiro de l'époque. N'oublions pas que c'était alors la capitale et qu'elle réunissait donc à la fois les pouvoirs administratifs et les grandes nouveautés culturelles. Certes, le *jazz band* pouvait se limiter à l'imposition d'un mot en vogue, sans recouvrir pour autant un genre musical bien défini ► 15. Pâtisseries et cafés élégants affichaient des orchestres les plus divers sous le titre de jazz band. Néanmoins des groupes s'étaient constitués dès les années 1919-1920, sous des titres comme *Rag-Time*, *Jazz Band do Batalho Naval*, et ensuite, en 1923 et années suivantes, sont apparus des intitulés tels que *Jazz Band Brasil-America*, *Jazz Band Sud-Americana*. Pour certains observateurs, le style des groupes s'inspirait du jazz New Orleans, ou encore incorporait le fox-trot, mais en réalité la majorité d'entre eux pratiquaient des genres mixtes, un mélange de jazz et d'éléments nationaux brésiliens ► 16.

C'est donc au-delà de l'extension superficielle du seul vocabulaire, que des oppositions concrètes à l'instrumentation jazzistique se sont manifestées. Le Centre musical de Rio de Janeiro en était arrivé à établir des normes de formation des orchestres pour tel ou tel lieu, en liaison avec les syndicats de musiciens. Comme on pouvait s'y attendre, les instruments qui étaient l'objet d'exclusion étaient d'abord la batterie dite « américaine », puis le banjo et le saxophone, instruments contraires aux « bonnes normes de la dignité de l'art » ► 17.

On reste cependant dans l'incertitude sur le type de répertoire que jouait le groupe de Pixinguinha ou de certains de ses musiciens qui avaient pu constituer leur propre ensemble dans un moment de dissidence provisoire. Comment évaluer l'éventuelle évolution du style, ce qui est joué après le séjour parisien en comparaison avec ce qui était joué auparavant ? Quelques enregistrements existent mais ils ne permettent pas d'effectuer des remarques précises sur ce qu'ils jouaient en public et sur les phases jazzistes du groupe, parfois signalées explicitement dans des témoignages. En se reportant à nouveau aux avis critiques, parfois aux souvenirs des musiciens eux-mêmes, souvent formulés bien plus tard, on estime que le groupe de Pixinguinha a incorporé dans son répertoire, sans doute grâce à la présence de nouveaux instruments, des fox-trot, le *shimmie*, peut-être le charleston, incitant à l'utilisation de nouveaux pas de danse. Des titres de morceaux sont cités : *Bright Eyes*, *Jazz Babees's Ball*, *Wamping Rose*, *Way Way Blues*... Une difficulté supplémentaire d'appréciation, déjà mentionnée, se présente : les genres musicaux ne sont pas définis de manière rigide dans l'ensemble des groupes de l'époque et, chez Pixinguinha, on pratique le mélange des genres, ce qui semble convenir parfaitement à ses publics. Si la proximité

¹⁴ Sous le titre *Jazz band* extrait de : *Revista Musical*, 15 Février 1924 (cité par Almeida, 2010, p. 139). Traduit par nous.

¹⁵ La même observation est faite à propos de Paris où bien des orchestres se disent de jazz en jouant de façons très variées (Martin et Roueff, p. 29).

¹⁶ Ceci est particulièrement relevé par Almeida, p. 137-138.

¹⁷ Cité par Cabral p. 116. Une réaction défensive du même type est repérée par Bastos dans le journal *Paris Midi* de 1922 : « ... aujourd'hui c'est la concurrence du jazz band et autres orchestres exotiques qui portent un préjudice considérable aux musiciens français. »

avec le jazz américain se fait sentir, ce n'est pas au détriment des références aux styles brésiliens. Contrairement aux avis de certains détracteurs des évolutions, se maintenaient les références brésiliennes spécifiques. De fait, les répertoires joués ultérieurement par Pixinguinha sont restés plus nettement brésiliens, avec des thèmes aussi fameux que *Pelo Pelô*, *Um a zero*, *Carinhoso*... Dans les années 1920 et suivantes, malgré les polémiques suscitées par son séjour parisien, Pixinguinha a été présenté comme le dépositaire de la tradition musicale brésilienne, particulièrement celle du **choro** qui a éclipsé les emprunts auparavant utilisés, comme le tango brésilien ou la polka ► 18.

Conclusion

Après leur séjour parisien de six mois, où ils ont été en contact étroit avec les musiciens nord-américains et où ils ont bénéficié de l'effervescence de la mode de l'Art Nègre, les BATUTAS dirigés par Pixinguinha ont été identifiés de plus en plus à un groupe de *jazz band*. Bien que la dénomination de *jazz band* ait été, elle aussi, le résultat d'un effet de mode pour une meilleure publicité du groupe, il est bien confirmé que Pixinguinha a intégré de nouvelles sonorités, grâce à une « écoute ouverte » ► 19 à des styles divers, s'inspirant à la fois des musiques populaires brésiliennes, des danses à la mode, et aussi du jazz entendu à Paris.

Pour plusieurs observateurs, ce séjour a constitué un moment crucial dans la carrière du groupe. L'étape parisienne a permis la construction de Pixinguinha comme le nom consacré de la musique populaire brésilienne, comme l'épisode stratégique qui a suscité un changement radical, au-delà même de ses musiciens, permettant de situer cette musique dans la réputation internationale et plus encore, de constituer l'africanité brésilienne non plus « comme un problème mais comme une solution originale » ► 20.

Ce fut le moment-clef d'un processus de reconnaissance et de professionnalisation de ces musiciens, en même temps que le renforcement idéologique de leur authenticité. Mais en suivant les travaux d'Almeida, on peut faire l'hypothèse de deux phases différentes de la carrière de Pixinguinha. Une première phase, bien représentée par le séjour parisien et par ce qui s'en est suivi (tournées et succès au Brésil et en Amérique du Sud), une phase créative, d'appropriation de thèmes sonores aussi variés que le fox-trot, le *choro*, les marches et les sambas carnavalesques... C'est une période de constitution d'un univers sonore, qui s'insère à la fois dans les tendances de l'époque et dans des représentations journalistiques de l'authenticité avec des notions telles que « typique », « exotique », « métissé », « nègre », « moderne ». ► 21

¹⁸ À cela s'ajoute que Pixinguinha considérait le choro, qu'il jouait dans différentes salles de spectacles, comme un genre plus structuré et plus noble que le samba qui, lui, était pratiqué à l'extérieur par des personnes d'origine plus modeste.

¹⁹ Selon l'expression d'Almeida.

²⁰ Selon l'expression de Bastos.

²¹ À la question d'un journaliste qui souhaitait savoir qui fut le responsable de l'attribution de la notion d'« orchestre typique » au groupe de Pixinguinha et de Donga, Pixinguinha répondit : « Orchestre typique ? Je ne me souviens pas [...] Ce terme a dû être donné par celui qui se chargeait de la publicité... ».

Progressivement, au-delà des années 1930 environ, Pixinguinha a été promu comme le dépositaire, voire comme le gardien de la tradition musicale populaire. Dans les années 1940 et 1950, par exemple, il a été impliqué dans des manifestations musicales organisées par une radio de la ville de São Paulo, sous le label très valorisé de « La Vieille Garde ». C'est un exemple caractéristique de cette identification à une tradition de la musique populaire mais c'est aussi un oubli des racines historiques d'une telle tradition, constituée en fait par de multiples influences, au sein de tendances très hétérogènes. En ce sens, « l'authenticité », qui, dans notre exemple, a été tout à la fois promue commercialement et défendue par les musiciens eux-mêmes, repose sur l'occultation de son histoire de mélanges de genres encore peu définis à l'origine et sur une réinterprétation du passé. Comme le formule Richard Peterson à propos de la *country music* à partir des années 1920 aux États-Unis, «... l'authenticité n'est pas un trait inhérent à l'objet ou à l'événement que l'on déclare "authentique" : il s'agit en fait d'une construction sociale, d'une convention, qui déforme partiellement le passé [...] la mémoire collective est systématiquement infidèle au passé afin de satisfaire les besoins du présent. »

Le jazz est lui aussi au cœur de ces processus de construction – reconstruction dans l'imaginaire des représentations. Dans l'exemple du séjour parisien du groupe de Pixinguinha, il est l'élément à rejeter, car trop dérangeant, bruyant, primitivement sauvage, en parenté avec le cri, alors que la musique populaire brésilienne représente la valeur positive, proche du cœur et du sentiment. Mais au sein du développement du jazz lui-même, la question de l'authenticité de ses productions a été posée, parfois avec force polémiques, par exemple par les défenseurs d'une naturalisation et d'une ethnicisation de ses origines, et par l'invocation de la valeur supérieure d'un jazz dit « noir ». Ainsi, les productions artistiques, dans leurs inévitables évolutions, sont objets de résistance mais aussi de construction de leur histoire au nom d'une revendication de l'authenticité, permettant aux « entrepreneurs de morale » ²² de développer leurs normes de bienséance et de jeter aux orties les contrevenants.

• Éric PLAISANCE

Bibliographie

- Almeida Bessa, Virginia de. *A escuta singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*, São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2010.
- Bastos, Rafael Jose de Menezes. « Les Batutas, 1922 : uma antropologia da noite parisiense », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2005, vol. 20, n° 58 (1^{re} éd. en anglais : « Les Batutas in Paris, 1922 : An Anthropology of (In) discreet Brightness », *Antropologia em Primeira Mão*, 2004, n° 66).

²² Nous empruntons l'expression à Howard Becker qui l'utilise dans ses premiers travaux sociologiques sur la déviance considérée comme objet de déclarations de normes de comportement.

- Braga Martins, Luiza Mara. *Os Oito Batutas: uma orquestra melhor que a encomenda*, Thèse de doctorat, Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2009.
- Becker, Howard. *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1985 (édition USA, 1982).
- Cabral, Sérgio. *Pixinguinha. Vida e obra*, Rio de Janeiro, Funarte, 2007 (1^{re} éd. 1978).
- Caldeira, Jorge. *A construção do samba*, São Paulo, Mameluco Produções Artísticas, 2007.
- Jacotot, Sophie. « Corps dynamique, corps mécanique, corps moderne... Imaginaires des danses jazz dans les années 20 », in: Vincent Cotro, Laurent Cugny, Philippe Gumpłowicz (éd), *La Catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, Paris, Outre Mesure, 2013, p. 23-31.
- Martin, Denis-Constant & Roueff, Olivier. *La France du jazz: musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- Peterson, Richard A. « La fabrication de l'authenticité. La country music », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 1992, n° 93, p. 3-19.
- Rivron, Vassili. *Enracinement de la littérature et anoblissement de la musique populaire. Étude comparée de deux modalités de construction culturelle du Brésil (1888-1964)*, Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2005.

Discographie

Une liste des enregistrements discographiques de Pixinguinha ou de groupes s'y référant dans la période 1911-1977 figure dans le livre de Sergio Cabral p. 241-280.

Une liste de programmes de radio comportant les interprétations et les arrangements de Pixinguinha (et de quelques autres arrangeurs) figure dans le livre de Virginia de Almeida Bessa p. 302-314.