

Music-hall du Théâtre des Champs-Élysées – Orchestre de Paul Whiteman

André SCHAEFFNER (*Le Ménestrel*, vol. 88, n° 28, 9 juillet 1926, p. 312-313)

France

Le 16 juillet 1925, un entrefilet de *La Lanterne* annonce : « Le célèbre jazz américain de Paul Whiteman¹ sera de nouveau cet automne à Londres. Cet orchestre toucherait 1 750 livres par semaine [souligné dans le texte original]. Nous ne l'entendrons pas de sitôt à Paris » (Anonyme 1925). Pourtant, Paul Whiteman débarque à Paris avec son orchestre en 1926. Sa notoriété est très forte en France, dans les milieux musicaux informés tout au moins. Il est associé au jazz dans sa généralité. On peut même dire qu'il incarne le jazz pour l'essentiel de la critique française, en bon « roi » qui se plaît à régner sur cette musique². La *Rhapsody in Blue* qu'il a commandée à Gershwin deux ans plus tôt, dans sa pureté, est unanimement considérée comme l'apogée du genre. Sa venue parisienne de 1926 est présentée – et préparée publicitairement – comme un événement. S'il était initialement prévu une venue en avril 1926, peut-être à l'Opéra, et en mai aux Ambassadeurs, ce n'est que fin juin que le groupe arrive. Le 1^{er} juillet, *Le Figaro* révèle : « Le célèbre orchestre jazz Paul Whiteman que présentera M. Edmond Sayag³ vendredi

¹ Paul Whiteman (1890-1967) est un altiste et chef d'orchestre étatsunien formé à la musique classique. Musicien du rang dans le San Francisco Symhponic Orchestra, il forme son propre orchestre de danse en 1918. Les enregistrements qu'il réalise pour la Victor Talking Machine Company (la plus importante firme discographique aux États-Unis) font de son orchestre le principal représentant du jazz dans les années 1920. Sa réputation, aussi importante aux États-Unis qu'en Europe, où sa première tournée a lieu en 1926, fait grand bruit et suscite de nombreux articles. Sa musique, qui privilégie les arrangements sophistiqués à l'improvisation individuelle, a suscité l'admiration de nombreux musiciens de jazz dans les années 1920. Dans son autobiographie, Duke Ellington a écrit : « Paul Whiteman était connu comme "le roi du jazz" et personne n'a encore porté ce titre avec autant de conviction et de dignité » (Ellington 1973, p. 103, traduction de l'éditeur).

² Paul Whiteman s'est vu attribuer (ou s'est attribué) le titre de « *King of Jazz* ».

³ Edmond Sayag, de son vrai nom Edmond Saiac, originaire d'Oran, est l'un des plus importants producteurs de spectacles de l'époque. Après la Première Guerre mondiale, il reprend le Casino Kursaal d'Ostende et en fait un lieu très prisé. Parmi d'autres établissements encore, il dirige le Café des Ambassadeurs. Situé sur les Champs-Élysées à l'emplacement de l'actuel Espace Cardin au 1 de l'avenue Gabriel, il sera détruit en 1929 et remplacé en 1931 par un nouveau théâtre, le Théâtre des

2 juillet et pour neuf représentations seulement, aux Champs-Élysées Music-hall, est arrivé hier après-midi à 3h30 à la gare du Nord » (Anonyme 1926a). Dans la même colonne, la production publie un encart publicitaire indiquant : « Demain Paris connaîtra aux Champs-Élysées Music-Hall : la merveille des merveilles, le célèbre orchestre jazz de Paul Whiteman ; 32 virtuoses qui ont bouleversé le monde ». Le lendemain, une curieuse confusion s'étale à la page 4 du même *Figaro*. Deux spectacles sont annoncés séparément. D'une part : « Aux Nouveaux-Ambassadeurs (Théâtre-Restaurant). Pendant le dîner, Florence Mills⁴ dans *La Revue américaine Black Birds* de Lew Leslie⁵, avec Johnny Hudgins⁶, Jones et Jones⁷, Edith Wilson⁸ et l'orchestre du Plantation avec Shrimp Jones et Johnny Dunn⁹ ». De l'autre : « Aux Champs-Élysées-Music-Hall, à 8h30, Paul Whiteman et son célèbre orchestre-jazz de 32 musiciens. Dans la première partie le danseur Harland Dixon » (Anonyme 1926b). Et enfin, quelques lignes plus bas, un encart publicitaire indiquant : « Ce soir, aux Ambassadeurs, première du nouveau spectacle avec le célèbre orchestre Paul Whiteman et la revue américaine *Dixie to Paris*, avec Florence Mills et Johnny Hudgins ». En réalité, il semble que l'orchestre de Whiteman devait prendre la suite de *Black Birds* aux Ambassadeurs, mais le succès de la revue a poussé Edmond Sayag à prolonger et à déplacer Whiteman aux Champs-Élysées-Music-hall, tout en lui laissant assurer la première partie aux Ambassadeurs au moins entre le 2 et le 5 juillet, tel que l'affirme le biographe de Paul Whiteman, Don Rayno¹⁰. Cela est

Ambassadeurs dont la construction est commandée par le même Edmond Sayag. Son frère Max Sayag (Simon-Max Saiac), également dans l'industrie du spectacle, est notamment le fondateur en 1923 du label phonographique Maxsa.

- 4 Florence Mills (1896-1927), chanteuse afro-américaine qui s'illustra à Paris dans les revues *Dixie to Paris* et *Black Birds* (voir Cugny 2014, p. 227-233).
- 5 Lew Leslie (1888-1963), producteur étatsunien, fut l'un des premiers producteurs blancs à monter des spectacles d'Afro-Américains, notamment au Cotton Club de Harlem et sur Broadway. La série des *Blackbirds* connut cinq productions entre 1926 et 1939.
- 6 Johnny Hudgins (1896-1990), comédien afro-américain, devenu célèbre pour un numéro de mime par-dessus un solo de trompette *wha-wha*.
- 7 Ce duo n'a pu être identifié. L'un des deux pourrait être Fernando (Sonny) Jones (1892- ?), danseur afro-américain présent sur la scène française à partir de 1922, qui se produisit un temps dans un autre duo avec le danseur Louis Douglas.
- 8 Edith Wilson (1896-1981), chanteuse afro-américaine. Elle apparaît notamment en 1929 dans le club *Chez Florence*.
- 9 Il s'agit de Ralph « Shrimp » Jones (1891-?), violoniste afro-américain. Il est très difficile de connaître l'identité des musiciens ayant joué dans cette production parisienne de *Black Birds*, à l'exception de Shrimp Jones et du trompettiste Johnny Dunn (1897-1937). En revanche, le personnel de la production londonienne qui devait suivre est en principe connu. Il s'agit de l'orchestre de Pike Davis se composant ainsi : Pike Davis (direction et trompette), Randolph Dunbar, Nelson Kincard (clarinette, sax alto), Alonzo Williams (sax tenor), Johnny Dunn (trompette), Casey Jones (trombone), Bill Benford (tuba), George Smith (violon), Maceo Jefferson (banjo) ; George Rickson (piano), Jessie Baltimore (batterie). Il est possible que l'orchestre ait été le même, en partie ou en totalité, de la production parisienne, mais ce n'est pas avéré.
- 10 Don Rayno donne la chronologie suivante de la présence de Whiteman à Paris : 29 juin 1926 : voyage en train de l'orchestre de Berlin à Paris ; du 30 juin au 1^{er} juillet : répétitions ; du 2 au 5 juillet : prestations simultanées au Théâtre des Champs-Élysées et au Café des Ambassadeurs ; 6 juillet : Champs-Élysées, Ambassadeurs et Opéra ; du 7 au 22 juillet : Champs-Élysées et

confirmé par quatre articles parus dans *Comœdia*, le premier (Darius 1926) dans le numéro du 3 juillet 1926, les autres (Anonyme 1926c, 1926d, 1926e) dans celui du lendemain, tous en page 5, traditionnellement consacrée aux annonces et comptes rendus d'événements musicaux et théâtraux. L'article du 3 juillet est de Pierre Darius¹¹, l'administrateur du théâtre des Ambassadeurs, l'un des deux établissements où se produit l'orchestre de Paul Whiteman. Deux des trois articles du 4 juillet sont anonymes, le troisième est signé P.D., probablement les initiales de Pierre Darius. Cette abondance et les contenus extrêmement louangeurs sont un bon indicateur de la notoriété dont jouissaient alors à Paris Paul Whiteman et son orchestre, dont la prestation est un événement aussi bien musical que mondain, mais aussi d'un certain système de promotion des spectacles où la ligne entre promoteurs et critiques est loin d'être précisément tracée.

André Schaeffner (1895-1980) est un anthropologue et ethnomusicologue français. Maître de recherche au CNRS, il crée en 1929 le Musée d'ethnographie du Trocadéro, qui deviendra le département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il le dirigera jusqu'à sa retraite en 1965. Parmi ses nombreux ouvrages, *l'Origine des instruments de musique* (Schaeffner 1936) restera longtemps une référence incontournable en matière d'organologie. Il est par ailleurs l'auteur principal de *Le Jazz* (Schaeffner et Cœuroy 1926), considéré comme l'un des tout premiers livres sur cette musique. Le dernier chapitre de ce livre (rédigé par André Cœuroy) posait précisément l'orchestre de Paul Whiteman comme le modèle le plus abouti de ce qu'était le jazz et ce vers quoi il devait tendre. Dans toute cette première critique francophone du jazz des années 1920 se pose un conflit entre, d'une part une vitalité, une rugosité « nègre », qui vient renouveler le paysage quelque peu grandiloquent de la musique (le wagnérisme) ou somnolent (l'impressionnisme) et de l'autre une nécessaire évolution vers des formes plus « civilisées » que seuls les Blancs seraient capables de produire. Schaeffner semble ici revenir à la première (le primitivisme) après avoir loué la seconde (l'évolution civilisée), avant de reconnaître à la fin du texte qu'il a joui de la grande technicité musicale de l'orchestre.

L'orchestre Whiteman nous arrivait à Paris vraiment précédé d'une renommée mondiale. Nous lui devons, sans aucun doute, les meilleurs

Ambassadeurs ; 24 juillet : voyage en train vers Le Havre ; du 25 au 29 juillet : retour à bord du S.S. *Rotterdam* » (Rayno 2003, p. 146).

¹¹ Pierre Darius (1896-1978), administrateur de théâtre, homme de presse, critique et écrivain français. Il est directeur de la revue *La Peinture*, puis secrétaire général du théâtre de l'Avenue à partir de 1923 et administrateur du théâtre des Ambassadeurs à partir de 1926. En 1933, il fonde le quotidien *Midi*. En 1934, il est emprisonné plusieurs mois pour s'être compromis dans l'affaire Stavisky. Il est par ailleurs l'auteur de romans, notamment *Le don Juan cosmopolite* (1929) et *Deux grains de café dans du lait* (1959) ainsi que de portraits et de textes documentaires en tous genres, tels que *De l'ombre sur la mosquée. Le Maroc dévoilé* (1925), *Les Administrateurs de théâtre. Silhouettes : M. Frémaux* (1929), *Les Secrétaires généraux de théâtre. Edouard Beaudu* (1929), *Les Secrétaires généraux de théâtre. G. de Wissant* (1929), *M. Fonsigne, directeur du Concert* (1929), *L'amour au Maroc* (1933), *L'histoire de Tullins* (1934).

disques de gramophone sur lequel eussent été recueillis des airs de jazz. Et même – selon nous – mis à part quelques disques de chants andalous avec accompagnement de guitare, jamais le gramophone n'avait encore atteint à semblable perfection, – même si l'idée de [sic] nous nous faisons de l'orchestre Whiteman s'y trouvait un peu faussée. Car le gramophone réduisait à quelques timbres essentiels (cuivres, saxophones, piano et célesta) ce qui dans la réalité se trouvait mêlé à d'autres timbres et comme adouci par eux (nappes de cordes). À la première surprise fournie par le pittoresque de l'ensemble (tout d'abord Paul Whiteman lui-même, comme un gros maître d'équipage échappé d'un roman d'aventure et d'humour qu'aurait écrit Mac Orlan¹² : trente-deux musiciens tous habillés pareillement – pantalon gris, jaquette bleue, boutons d'or, cravate rose abricot) succéda une autre surprise – celle d'apercevoir à gauche des deux pianos, de nombreux violons au jeu large que n'aurait pas dédaigné un orchestre viennois. Dès lors, et au fur et à mesure que les divers numéros du programme se suivaient, nous nous rendions compte que par l'orchestre Whiteman l'Amérique commençait à répudier le jazz. Du jazz de la *Revue nègre* à cet orchestre composé de blancs – sauf un chanteur « coloré », – il y avait toute la distance d'une pirogue à un transatlantique. Ici, quelques nègres comme accrochés à une planche grossière que les rythmes ballotaient ; là, une souple aisance dans les mouvements, tout un attirail perfectionné, des rallentandos, une variété de temps qui ne répondait plus à cette continuité forcenée d'un même rythme que le ragtime¹³ avait toujours été pour nous. Dès lors, *l'Histoire*

¹² Pierre Dumarchey, dit Pierre Mac Orlan, est un écrivain français (1882-1970). Il est l'auteur de très nombreux romans (dont *Le Quai des brumes*), essais, reportages et autres textes de chanson. En 1925, il avait fait paraître un roman, *Aux lumières de Paris*, dans lequel le jazz était déjà évoqué.

¹³ L'expression « ragtime » (ou « rag-time ») remonte à la fin du XIX^e siècle. « Rag » signifie approximativement « bousculer », « altérer ». « Altérer le tempo » (plutôt que « le temps », vraisemblablement) consiste donc à malmener la mise en place rythmique, c'est-à-dire ne pas l'interpréter littéralement. On est ici au seuil de la paraphrase, premier pas vers l'improvisation. Deux grands corpus reçoivent ce même nom de ragtime mais doivent être clairement distingués. L'un est une musique de piano inventée par des pianistes du Missouri. L'autre est joué par des orchestres de grand format, le plus souvent des *brass bands*. Les deux musiques sont majoritairement écrites (mais l'improvisation n'en est pas totalement absente) et elles sont fondées sur une certaine utilisation de la syncope. On considère que l'événement fondateur du ragtime est la Chicago World's Fair (« Exposition mondiale de Chicago ») de 1893 où des pianistes, dont Scott Joplin, se sont réunis pour se confronter et faire connaître leur musique (qu'on n'appelait pas encore de ragtime) à un très large public. Les mots « rag » et « ragtime » commencent à apparaître dans la musique publiée en 1896. En 1897, la première pièce publiée en tant que « rag » est celle de William Krell : « Mississippi Rag », avec pour sous-titre : « The First Rag-Time Two-step Ever Written, and First Played by Krell's Orchestra, Chicago » (« Le premier rag-time two-step jamais

du soldat de Strawinsky et *la Création du monde* de Milhaud nous apparaissaient plus proches du jazz nègre que n'en était cet orchestre de virtuoses, dérivant plutôt de Johann Strauss, de Rimsky-Korsakoff et de Debussy.

La leçon du jazz extraite par Strawinsky, par Milhaud ou par Wiéner-Doucet¹⁴ avait consisté en ce qu'une modicité et une certaine rugosité de moyens pouvaient être dorénavant voulues comme sources nouvelles de plaisir musical : percussion très apparente ; cuivres ou bois à découvert, surpris en leur anguleuse nudité ; blanc et noir des pianos. Au contraire, ici nous revenions à quelque étape russo-viennoise de la somptuosité orchestrale.

De telles remarques ne nous sauraient faire perdre de vue la qualité incomparable de ces sonorités, l'excellence de ces exécutants. Un joueur de banjo – espagnol sans doute – tel que nous n'en avons jamais entendu, penché sur son instrument comme sur une grosse pendule dont il aurait tourné les aiguilles à la plus folle allure. Une sorte d'acrobate capable de souffler en deux instruments à vent à la fois (renouvelant ainsi le paradoxe

écrit, d'abord joué par l'orchestre de Krell, Chicago »). « Louisiana Rag », « Harlem Rag » paraissent la même année. Si le genre perdure, son âge d'or est relativement court, une vingtaine d'années tout au plus. La périodisation la plus courante le découpe en trois phases : *Classic Ragtime* ou *Early Ragtime*, 1896-1906, *Popular Ragtime* ou *Ragtime Craze*, 1906-1912, et *Advanced Ragtime*, 1913-1917. Le compositeur le plus connu est Scott Joplin (1862-1917). Il est l'auteur notamment du célèbre « Maple Leaf Rag », publié en 1899, ainsi que de deux opéras, *A Guest of Honor* (1903) et *Treemonisha* (1911). Parmi les autres grands compositeurs de ragtime, on peut citer aussi Tom Turpin (1873-1922), propriétaire à Saint Louis d'un saloon qui fut un lieu d'incubation du ragtime, et également auteur du premier rag publié par un musicien noir, « Harlem Rag » ; et encore James Scott (1885-1938), Joseph Lamb (1887-1960) et Ben Harney (1872-1938), pianiste blanc qui fut l'auteur du premier manuel de ragtime, *The Ragtime Instructor*, publié en 1897. À la Nouvelle-Orléans, outre Jelly Roll Morton et de l'aveu même de ce dernier, le plus grand pianiste de ragtime – qui ne fut jamais enregistré – était Tony Jackson (1882-1921). Le terme et le genre musical sont connus du public francophone depuis le milieu de la décennie 1900 à partir duquel des enregistrements sont disponibles. Dès 1910, des éditeurs français et belges publient régulièrement des morceaux relevant de ce genre musical. Certains compositeurs savants s'y intéressent lors de cette période : Erik Satie (« Le Ragtime du Paquebot » dans *Parade*, 1917), Igor Strawinsky (« Ragtime », dans *L'Histoire du soldat*, 1917, *Ragtime pour onze instruments*, 1917-1918, *Piano-Rag-Music*, 1918). Maurice Ravel, qui l'évoque dans sa lettre à Colette à propos de *L'Enfant et les sortilèges* (voir Ravel 1919), lui préférera le fox-trot.

¹⁴ Jean Wiéner (ou Wiener, 1896-1982), pianiste et compositeur français. Élève d'André Gedalge au conservatoire de Paris, il s'intéresse très tôt au jazz que lui a fait connaître son ami Yves Nat. En 1923, il rencontre le pianiste et compositeur belge Clément Doucet (1895-1950) avec qui il forme un duo de pianos qui va connaître un énorme succès jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (ils donneront plus de 2 000 concerts). Wiéner compose une multitude de pièces aussi bien de musiques savante ou populaire que pour le cinéma, dont il devient l'un des compositeurs les plus prisés. Il est également l'initiateur à partir de 1921 des « concerts-salade » dans lesquels il s'attache à faire entendre des pièces savantes (souvent des créations) et des musiciens de jazz.

des mystérieux joueurs de doubles flûtes égyptiennes), de mettre son violon dans les positions les plus incommodes et même de jouer de la pompe à bicyclette ! Des cuivres et des saxophones d'une sonorité inouïe. Deux pianistes qui formaient à la fois attentive basse et bondissant concertino. Un virtuose du glissando sur l'accordéon. Bref, à peu près une collection de monstres qu'un Barnum de la musique nous aurait d'abord produits en troupe compacte et disciplinée, puis qu'il aurait détachés un à un – pour la joie de nos yeux autant que de nos oreilles.

Bibliographie

- Anonyme (1925), « Carnet des arts », *La Lanterne*, vol. 51, n° 17 524, 26 juillet, p. 3.
- Anonyme (1926a), « Spectacles et concerts », *Le Figaro*, 1^{er} juillet, p. 4.
- Anonyme (1926b), « Spectacles et concerts », *Le Figaro*, 2 juillet, p. 4.
- Anonyme (1926c), « Musique – L'orchestre Whiteman », *Comœdia*, vol. 20, n° 4 938, 4 juillet, p. 5.
- Anonyme (1926d), « Musique-halls, cirques et cabarets – Une première aux Ambassadeurs », *Comœdia*, vol. 20, n° 4 938, 4 juillet, p. 5.
- Anonyme (1926e), « Musique-halls, cirques et cabarets – Au Music-hall des Champs-Élysées », *Comœdia*, vol. 20, n° 4 938, 4 juillet, p. 5.
- Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : *Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.
- Darius, Pierre (1926), « Des Ambassadeurs à l'avenue Montaigne », *Comœdia*, vol. 20, n° 4 937, 3 juillet, p. 5.
- Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.
- Ravel, Maurice (1919), « [Correspondance avec Colette de Jouvenel] », lettres n° 154 et 155 dans *Lettres, écrits, entretiens*, réunis, présentes et annotés par Arbie Orenstein, traductions de Dennis Collins, interprétations historiques par Jean Touzelet, Paris, Flammarion, 1989, p. 171-172.
- Rayno, Don (2003), *Paul Whiteman, Pioneer in American Music*, vol. 1 : *1890-1930*, Lanham, Maryland and Oxford, Scarecrow.
- Schaeffner, André, et André Cœuroy (1926), *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline.
- Schaeffner, André (1936), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot.
- Whiteman, Paul, et Mary M. McBride (1926), *Jazz*, New York, J. H. Sears & Co.