

La musique – Paul Whiteman

Émile VUILLERMOZ (*Candide*, vol. 3, n° 121, 8 juillet 1926, p. 7)

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 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.

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 Dunn »⁹. 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 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,

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 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).

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.

Émile Vuillermoz (1878-1960), l'auteur de cet article, a mené conjointement des études juridiques, littéraires et musicales. Renonçant rapidement à ses ambitions de compositeur, il devient l'un des observateurs les plus attentifs de la vie musicale de son époque, et plus particulièrement de toutes les innovations stylistiques et technologiques susceptibles de faire évoluer la musique. À ses yeux, le jazz constitue bien plus qu'une simple mode, comme certains chroniqueurs de l'époque peuvent l'écrire. Attentif à une musique dont il pressent les bouleversements qu'elle porte en elle, il en propose dans le quotidien du matin *L'Éclair* (fondé en 1888) la première analyse sérieuse en 1919 (article repris dans Vuillermoz 1923). Pionnier de la critique cinématographique, Vuillermoz fut également l'un des initiateurs de la critique de jazz.

Le passage à Paris de l'orchestre de Paul Whiteman suffira-t-il à dissiper les ridicules malentendus qui se perpétuent encore, en 1926, autour de la formule orchestrale du jazz ? Nous osons l'espérer. Whiteman, d'ailleurs, mal conseillé ou mal inspiré, n'a pas fait exactement ce qu'il convenait de faire pour obtenir ce résultat à la fois esthétique et moral.

Voilà pourtant une réunion d'artistes de haute valeur dont le talent découragera les critiques simplistes trop prompts à ranger les spécialistes de jazz dans la catégorie des bruiteurs. La perfection technique de leurs exécutions est telle qu'il faut bien se décider à prendre au sérieux des virtuoses qui se consacrent à un pareil mode d'expression.

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).

Nous nous trouvons ici en présence d'un orchestre d'où les cordes ne sont pas systématiquement exclues. Whiteman emploie les violons, les violoncelles et les contrebasses. Mais ce n'est qu'une petite touche de couleur dans son ensemble. La substance de son instrumentation est constituée par ses trompettes, ses trombones, son hélicon¹² et sa magnifique famille de saxophones. Un peu de banjo, de clarinette, de guitare, d'accordéon, deux pianos à queue, une batterie savante, un glockenspiel cristallin joué aux marteaux et voilà un velours orchestral somptueux et miroitant que l'on peut draper de mille manières. La richesse, la force et la douceur d'une telle disposition de timbres sont inimaginables.

Chaque exécutant est un acrobate musical qui peut jongler avec n'importe quel instrument. Voici quatre musiciens qui n'ont pas moins de dix-huit outils sonores alignés devant leur pupitre et qui les utilisent tour à tour au moment voulu, comme des ajusteurs, qui changent à chaque instant le calibre de leur lime, de leur burin ou de leur tournevis. C'est un chef-d'œuvre du machinisme orchestral. Les pianistes ont un toucher délicieux, les saxophonistes vous arrachent l'âme par leurs sanglots poignants et humains, les trombonistes se jouent des mystères de la coulisse et de la sourdine et nous donnent des sons effleurés, aériens, animés d'un vibrato léger qui rend roucouillante et amoureuse cette brutale voix cuivrée de nos fanfares.

Avec de telles ressources, on peut faire de la musique ultra-raffinée. Un simple fox-trot¹³, bien traité, fournit des possibilités musicales étonnantes. La syncope est, si l'on peut dire, l'art de faire chanter et danser le silence. M. Whiteman excelle dans cette science qui consiste à réduire au minimum l'injonction rythmique réelle et à laisser vibrer, haleter et tourner avec une précision miraculeuse des zones

¹² L'hélicon est un instrument de la famille des cuivres graves, au même titre que le tuba ou le soubassophone.

¹³ Littéralement « pas du renard », il fait partie des différents pas de danse imitant ceux des animaux (*turkey trot*, *horse trot*, *grizzly bear step*, etc.) qui se développent pendant la décennie 1910 sur des morceaux de ragtime. En raison de sa simplicité, le fox-trot finit par s'imposer comme la danse reine de la période 1910-1940, au point que l'étiquette finit par désigner la majorité des morceaux joués par les jazz-bands. Musicalement, les limites du genre sont assez floues. La plupart des morceaux qualifiés de fox-trot comportent généralement une rythmique inspirée du modèle de la « pompe » du ragtime, et des mélodies (parfois en valeurs longues) comportant des rythmes syncopés. Le couple de danseurs Irene et Vernon Castle, qui ont popularisé le fox-trot à partir de 1914, attribuait l'invention de son pas de danse caractéristique à des danseurs afro-américains.

muettes de plus en plus vastes. Il arrive à n'indiquer la ligne mélodique que par quelques-unes de ses arêtes vives et tout le reste est créé par notre subconscient. C'est une jonglerie délicate où la musique vole et n'est reprise que d'un doigt léger qui la touche à peine et lance de nouveau hors de la portée de notre oreille pour la faire retomber dans notre tympan à la minute attendue. La trompette et le piano nous en ont fait une démonstration merveilleuse.

Mais Paul Whiteman ne nous a pas donné les plus remarquables réalisations de son répertoire que nous connaissons par les disques du Gramophone. Il a cru devoir insister sur les clowneries musicales qui amusent la foule. Il nous a présenté un virtuose qui exécute une petite mélodie à l'aide d'une pompe à bicyclette. C'est vraiment fort aimable à lui, mais nous méritons mieux que ces amusettes de cirque. Il faut croire qu'en Amérique nous avons une singulière réputation.

Que cette admirable troupe daigne nous faire plus d'honneur et nous donne, non pas de grandes compositions excentriques et fracassantes, mais les plus musicales et les plus pénétrantes de son répertoire. Elle verra que nous ne sommes pas incapables d'en goûter la fine saveur !

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.
- Rayno, Don (2003), *Paul Whiteman, Pioneer in American Music*, vol. 1 : *1890-1930*, Lanham, Maryland and Oxford, Scarecrow.
- Vuillermoz, Émile (1923), « Rag-time et Jazz-band », dans *Musiques d’aujourd’hui*, Paris, Crès, p. 207-215.
- Whiteman, Paul, et Mary M. McBride (1926), *Jazz*, New York, J. H. Sears & Co.