

## Wiéner et Doucet, ou les plaisirs du jazz

ROLAND-MANUEL (*Revue Pleyel*, n° 34, juillet 1926, p. 10-12)

France

Roland-Manuel (ou Roland Manuel), de son vrai nom Roland Alexis Manuel Levy (1891-1966), compositeur d'origine belge, est un proche de Satie et de Ravel. Outre les activités de musique de film et d'enseignement, il est l'auteur de plusieurs ouvrages musicologiques, notamment des essais sur l'œuvre de Ravel et d'une poétique musicale écrite avec Igor Stravinsky. Il livre ici un vibrant éloge du duo Wiéner-Doucet<sup>1</sup>, considéré avec l'orchestre de Paul Whiteman comme les modèles les plus représentatifs et éminents du jazz et de ce qu'il doit devenir, en l'occurrence une forme « civilisée » qui a pris le meilleur de la musique « primitive », celle des Noirs, mais qui parviennent à l'« élever », forts de leur savoir musical académique (qui est de fait l'apanage des Blancs).

Peut-être vous a-t-on conté la mort singulière de ce vieux musicien italien, Nicolas Coviello<sup>2</sup>, qui, entendant pour la première fois de sa vie, à Brooklyn, un orchestre de *jazz*, déclara tout net que « cela n'était pas de la musique », et rendit l'âme incontinent. Daubant sur l'anecdote, les gazettes des deux mondes décernent à l'infortuné professeur les palmes du martyr. Nous permettra-t-on de penser que Nicolas Coviello ne mérite point cet excès d'honneur et qu'il a dû mourir foudroyé par son

---

<sup>1</sup> 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 belge Clément Doucet 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. Clément Doucet est un pianiste et compositeur belge (1895-1950), connu principalement pour ce duo avec Jean Wiéner. Sa composition *Chopinata* arrange quelques œuvres de Chopin en jazz (voir Cugny 2014, p. 338-342).

<sup>2</sup> L'anecdote est rapportée dans les *Daily Mirror* du 15 juin (Anonyme 1926, p. 2).

blasphème ? Car enfin, il est pénible de devoir le répéter en 1926, la musique de *jazz* est de la musique, et vaut davantage elle-même que tant d'orgueilleuses symphonies qui se disent modernes et distillent l'ennui. Ce qu'elle instaure et ce qu'elle ranime a plus de prix cent fois que tout ce qu'elle néglige. Elle nous propose avec autant de vivacité que de bonhomie un exemple salubre ; elle nous offre en souriant l'espèce de rafraîchissements dont nous avons précisément besoin. Les meilleurs d'entre nous le savent, et se plaisent à rendre au *jazz* des hommages qui ne laissent pas de scandaliser un peu les dévots de l'austérité sentimentale. Songez qu'après Stravinski et Milhaud, Maurice Ravel à l'Opéra-Comique, Honegger à l'Opéra ont respectivement fait entendre un *fox-trott*<sup>3</sup> [sic] et un *concertino* « en bleu » aux mélomanes décontenancés. M. André Messager<sup>4</sup> enfin, à qui la tradition musicale française a confié ses secrets les plus brûlants, mais que rien au monde ne ferait céder aux vanités de l'extravagance, vient affirmer à son tour que nos compositeurs n'ont pas le droit de rester insensibles aux plaisirs du *jazz* : « Il y a là, écrit le maître de *Passionnement*, beaucoup à chercher et à trouver sans imiter. Les compositeurs pourront juger que notre orchestre traditionnel n'a rien d'immuable et que, pour le théâtre surtout, après les essais d'innovation de Richard Wagner, il y a beaucoup à trouver dans la voie peut-être opposée »<sup>5</sup>.

Ces lignes, qui donnent à penser, vont nous faire attendre avec une impatience particulière le prochain ouvrage de M. Messager... Si le critique du *Figaro*, qui les a écrites pour célébrer la venue à Paris du plus fameux *Jazz-band* d'Amérique, borne ici son éloge à celui de la matière

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> André Messager (1853-1929), compositeur, organiste et chef d'orchestre. Sa production est principalement constituée d'œuvres lyriques (environs trente) et de musiques de ballet. Il a occupé des postes prestigieux à Paris et à Londres (Opéra-Comique, Société des Concerts du Conservatoire, Royal Opera House) en tant que chef d'orchestre.

<sup>5</sup> Messager 1926, p. 4.

orchestrale, la faute en revient tout entière à M. Paul Whiteman<sup>6</sup>. Soit dédain du public français, soit plutôt lassitude des séductions qui ont fait, chez nous et ailleurs, le succès des disques de phonographe enregistrés sous sa direction, Paul Whiteman limite maintenant ses prestiges à des acrobaties instrumentales qui, pour plaisantes qu'elles paraissent souvent, ne sont pas toujours très éloignées du mauvais goût. Les variations de *Nadine*<sup>7</sup> qui ne sont que grotesques ; une *Rhapsodie en bleu*<sup>8</sup> déplaisamment fragmentée, où George Gershwin a mis au demeurant beaucoup plus d'afféterie, beaucoup plus de complication et beaucoup moins de musique que dans *Fascinating Rhythm*<sup>9</sup>. Ces *rubatos* hétérodoxes, ces borborygmes infinis, ces clouneries [*sic*], ces galéjades, tant d'outrances vraiment faciles nous persuadent – pour autant du moins que l'orchestre Whiteman représente la dernière expression du goût américain – que la veine du *jazz* est bien près de s'épuiser aux États-Unis.

Les Américains qui se sont fait, bien avant nous, une éthique de la vitesse et une esthétique de la précipitation, nous protestent d'ailleurs depuis un an que le *jazz* est décidément passé de mode chez eux. Ils nous reprochent de conserver notre faveur à un art qui a cessé de plaire à ses créateurs, comme si le *jazz* que nous prisons était celui qu'ils ont aimé – comme si nous l'aimions pour lui-même ! Au vrai, le *jazz* a commencé à mourir en Amérique du jour où l'Europe a commencé de lui donner audience. Rien de moins étonnant, n'en déplaise aux maniaques de l'*authenticité*, qui laisseraient le plus puissant Génie des *Mille et une Nuits* sommeiller dans sa jarre plutôt que de briser le sceau qui l'y tient

---

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Pièce inconnue.

<sup>8</sup> Il s'agit de la *Rhapsody in Blue*, commandée par Paul Whiteman pour son orchestre à George Gershwin et créée le 12 février 1924 à l'Æolian Hall de New York.

<sup>9</sup> « Fascinating Rhythm », musique de George Gershwin, paroles d'Ira Gershwin, 1924.

enfermé. Si pourtant les Français excellent particulièrement en quelque chose, n'est-ce point à cajoler la beauté qui vient de loin, à la dompter, à l'apprivoiser curieusement, à la décider enfin à s'exprimer à la française, pour l'ébaudissement du monde entier, qui ne supposait pas qu'elle fût capable d'une perfection à ce point soutenue, ni d'une spiritualité si grande ? Pour nous en tenir à l'exemple modeste, mais significatif du jazz, voyez Wiéner et Doucet.

On chagrinerait certainement ces grands artistes en leur disant d'abord qu'ils sont de grands artistes, et peut-être s'inscriraient-ils en faux contre notre sentiment qui admire en eux les meilleurs de la frénésie américaine et prend leurs deux claviers pour d'incomparables transformateurs d'énergie.

Jean Wiéner et Clément Doucet ont acclimaté le *blues*<sup>10</sup> à Paris. Ils l'ont naturalisé français en lui imposant une allure très particulière. Sans presque toucher à la lettre, ils ont si bien allégé et ennobli l'esprit de la musique américaine qu'ils l'ont profondément modifiée, peut-être sans bien y songer. La leçon déjà porte ses fruits, que le grand maître des musiques syncopées, M. Irving Berlin<sup>11</sup>, n'a pu s'empêcher de savourer cet hiver avec une surprise charmée.

---

<sup>10</sup> L'historien australien Daniel Hardie situe l'apparition du mot au début du XIX<sup>e</sup> siècle : « *Early American writers do not refer to "the blues", though the adjective "blue" had been used to describe a low feeling tone since Elizabethan times. The noun "the blues" used to describe a state of mind appears to have originated with Washington Irving in 1807* » (Hardie 2004, p. 140). On trouve l'expression utilisée dans le sens actuel dans le journal de Charlotte Forten Grimké (1837-1914), militante anti-esclavagiste afro-américaine. À la date du 14 décembre 1862 (soit quelques jours avant l'abolition de l'esclavage), elle écrit : « *Nearly everybody was looking gay and happy ; and yet I came home with the blues. Threw myself on the bed and for the first time since I have been here, felt very lonesome and pitied myself. But I have reasoned myself into a more sensible mood and am better now* » (Billington 1981, p. 165). La musique connue sous ce nom est issue d'une tradition orale afro-américaine issue en partie des *works songs* de la période de l'esclavage, progressivement développé dans la période post-esclavage, soit à partir des années 1870, marquée par les grandes migrations vers le Nord suite à la défaite du Sud lors de la guerre de Sécession et à l'abolition de l'esclavage. Il est impossible de fixer une date précise pour son apparition mais il est reconnu que sa diffusion s'est accélérée avec la composition par William Christopher Handy de « The Memphis Blues » en 1912 et de « Saint Louis Blues » en 1914. À la fin des années 1910, le blues est une nouveauté pour les publics francophones puisqu'avant que sa diffusion par disque et partition commence réellement. Il est alors, avec le ragtime, le seul genre associé au jazz dont le nom ne dérive pas directement d'un pas de danse.

<sup>11</sup> Irving Berlin, de son vrai nom Israel Isidore Baline (1888-1989), né en Russie et arrivé aux États-Unis à l'âge de cinq ans, est l'un des compositeurs les plus prolifiques et renommés de Broadway et est considéré comme l'un des pères du *Great American Songbook*. Son succès déborda largement le territoire étatsunien. En France notamment, il est cité à de très nombreuses reprises et souvent présenté, en tant que compositeur, comme un éminent représentant du jazz. Publié en 1911, son

Une espèce de Providence a réuni ces deux hommes de tout point dissemblables, qui empruntent à la disparité même de leur nature et de leur culture, le secret des vives oppositions qu'on aime dans leur jeu – je pourrais écrire dans leur duel. Joutes sévères, à l'issue desquelles le seul auditoire est vaincu. Escrime serrée qui nous restitue les reliefs, les couleurs, les moindres nuances d'un orchestre de *jazz* dont Jean Wiéner sait évoquer toutes les sonorités avec une tendresse presque douloureuse : Ariel ou Coppélius ? Les *blue-Devils* du Docteur Noir le possèdent, victime fluette offerte aux soubresauts de la syncope. Le buste et le chef fréquemment rejetés en arrière, les yeux clos, les lèvres pincées, deux ou trois doigts de sa main droite s'unissent pour frapper perpendiculairement le piano, et d'une brève secousse délivrent la mélodie, cependant que sa main gauche écrase obstinément les dernières touches graves.

Clément Doucet qui lui fait vis-à-vis à l'air de s'ennuyer mortellement. Ce gros Wallon désabusé forme avec son partenaire un contraste tel qu'on n'en peut imaginer de plus grand. Tandis que Wiéner prend du champ, Doucet, lourdement attablé devant sa boîte à *neuvièmes*, fait une moue amère, promène un œil atone sur les tentures, la toile de décor ou les jeunes femmes environnantes, et voici que ses mains courtes et grasses, s'égaillant comme au hasard sur le clavier, font fleurir des arabesques merveilleuses, entourent tendrement la mélodie de gammes en fins réseaux, la bordent de triolets, lancent des fusées, ouvrent des jets d'eaux et des volières, libèrent des oiseaux et des brises.

Ce combat du « stravinskyste » [sic] contre le wagnérien, cette juxtaposition du *staccato* et du *legato*, ce débat de l'obstination et de la désinvolture, se résolvent en figures musicales délicieuses, qui satisfont le double besoin de lyrisme et de géométrie qui est si puissant en nous. Car, pour jouer chacun devant une partition réduite au format d'une carte de visite, Wiéner et Doucet n'improvisent exactement rien et calculent longuement leurs moindres effets. Leur répétiteur, leur chef d'orchestre invisible et présent, leur directeur de conscience musicale se nomme Maelzel. En ceci – et en d'autres choses – ils se plient à la discipline américaine. Leur mélodie, comme leur harmonie, taquine rituellement les

---

« Alexander's Ragtime Band » rencontrait un succès planétaire, au point que des dizaines de versions de la pièce furent successivement enregistrées et un film éponyme fut tourné en 1938.

médiantes majeure et mineure, les alterne ou les superpose. Ils sacrifient nécessairement à la syncope et constatent volontiers, à l'envi de Zez Confrey<sup>12</sup>, que quatre mesures à trois temps égalent trois mesures à quatre temps. Mais ils savent aussi que la syncope, selon l'excellente expression de Maurice Delage<sup>13</sup> « souligne » la mélodie et ne la « commande » pas. Ils affirment enfin, en dépit de M. Mascagni<sup>14</sup>, que cette mélodie doit être l'élément essentiel et prépondérant de leur symphonie en blanc et noir. Leur originalité qui est grande, consiste en somme à émonder la musique américaine de tout ce qu'il y a d'arbitraire dans sa frénésie. Pour la styler, ils en ont quelque peu modéré l'allure habituelle, enrichi et enhardi l'harmonie sans la compliquer. Grand admirateur de Gershwin, Jean Wiéner – qui a lui-même composé deux ou trois des plus jolis *blues* que nous connaissons – procède à l'inverse de son confrère américain, qui tend de plus en plus à entraîner le *jazz* sur le terrain mouvant du contrepoint : « Quand on cherche à compliquer une forme ou un sentiment, écrivait Debussy, c'est qu'on ne sait plus ce qu'on veut dire ». En dépouillant le *blues*, Wiéner et Doucet ont mis sa chair à nu – je veux dire sa mélodie. Ils l'ont lavé de ses dernières traces de sensiblerie anglo-saxonne, ils nous ont montré sa beauté essentielle et peut-être féconde, délivrée des séductions adventices du saxophone et de la trompette, du piment de la batterie.

« Ce que nous aimons dans le *jazz*, confiait Satie à Darius Milhaud, c'est qu'il nous apporte sa douleur et qu'on s'en f... ». La remarque est fine

---

<sup>12</sup> Edward « Zez » Confrey (1895-1971), pianiste et compositeur étatsunien, spécialiste de ragtime et de *novelty piano*.

<sup>13</sup> Maurice Delage (1879-1961) est un compositeur français, disciple et ami de Ravel et membre du cercle « Les Apaches ».

<sup>14</sup> Piero Mascagni (1869-1945), compositeur italien d'opéras. Le compositeur de *Cavalleria rusticana* a à maintes reprises exprimé ses opinions anti-jazz. Dans le *Corriere della Sera* du 7 mars 1926, on lit notamment : « On dit, ajoute Mascagni, que la musique du "jazz-band" a été importée par les nègres. C'est un malentendu ! J'ai rassemblé, voilà une vingtaine d'années, un certain nombre de chansons et d'airs de danse nègres et je peux vous assurer qu'il s'agit d'un matériel musical vraiment remarquable. Je finirai par me décider à écrire une symphonie sur des motifs originaux nègres afin d'ennoblir la musique d'une race humaine des plus respectables ! Quand j'écoute les orchestres de "jazz-band", avec leurs explosions, leurs miaulements, leurs bruits brutaux, j'éprouve une souffrance indicible. Oh, quel est l'homme qui est capable de souffler dans un instrument..., en l'occurrence un saxophone et qui cherche à imiter la voix des animaux les plus ignobles ! Croyez-moi : il vaut bien mieux se tourner vers Johann Strauss, qui n'est certes pas un musicien penseur comme Beethoven mais qui s'acquitte avec une grande noblesse de la tâche que Dieu lui a assignée : écrire de la musique pleine d'abandon, de caresses et de lumières ! » (cité dans in Mazzoletti 2004, p. 119 ; traduction de l'éditeur).

et va très loin. Mais lequel d'entre vous oserait reprocher à Jean Wiéner et à Clément Doucet d'avoir pris cette douleur en considération sans cesser de sourire ; d'avoir dénié la musique américaine, cette belle sauvageonne, et de l'avoir mouchée tendrement, avec un « mouchoir de batiste ? ».

## Bibliographie

Anonyme (1926), « Killed by Jazz? Noted Musician Drops Dead on Hearing U.S. Band—Last Protest », *The Daily Mirror*, n° 7 049, 15 juin, p. 2.

Billington, Ray Allen (1981), *The Journal of Charlotte L. Forten*, New York, Norton.

Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France, tome 1 : Du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.

Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.

Hardie, Daniel (2004), *The Ancestry of Jazz. A Musical Family History*, Lincoln, iUniverse.

Mazzoletti, Adriano (2004), *Il jazz in Italia*, Torino, EDT.

Messenger, André (1926), « Les premières – Théâtre des Champs-Élysées. Paul Whiteman et son jazz-band », *Le Figaro*, 4 juillet, p. 4.