



WIENER & DOUCET, ou les Plaisirs du Jazz

PEUT-ÊTRE vous a-t-on conté la mort singulière de ce vieux musicien italien, Nicolas Coviello, 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 blasphème ? Car enfin, et il est pénible de devoir le répéter en 1926, la musique de jazz est de la musique, et vaut davantage par 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 salutaire ; elle nous offre en souriant l'espèce de rafraîchissement 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 Stravinsky et Milhaud, Maurice Ravel à l'Opéra-Comique, Honegger à l'Opéra ont respectivement fait entendre un

fox-trott et un concertino " en bleu " aux mélomanes décontenancés. M. André Messager 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 prestiges 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... "

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 orchestrale, la faute en revient tout entière à M. Paul Whiteman. 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 acro-

baties instrumentales qui, pour plaisantes qu'elles paraissent souvent, ne sont pas toujours très éloignées du mauvais goût. Les variations de *Nadine* qui ne sont que grotesques ; une *Rhapsodie en bleu* déplaisamment fragmentée, où Georges Gershwin a mis au demeurant beaucoup plus d'afféterie, beaucoup plus de complication et beaucoup moins de musique que dans *Facinating Rythm*. Ces *rubatos* hétérodoxes, ces borborygmes infinis, ces clouneries, 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 Etats-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 de mourir pour l'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 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,

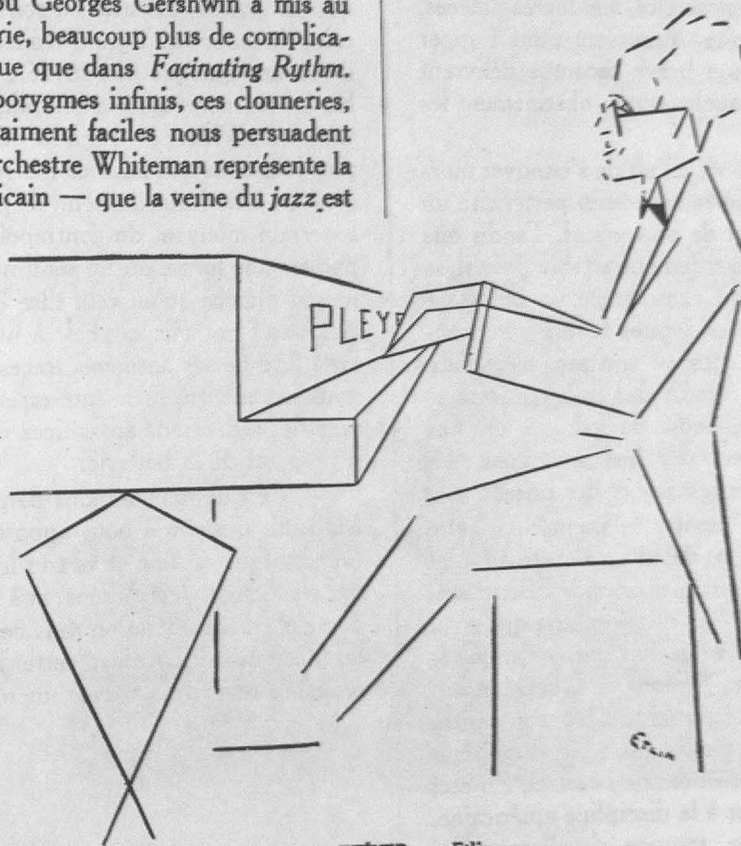
qui ne supposait pas qu'elle fût capable d'une perfection à ce point soutenue, ni d'une spiritualité si grande ? Pour nous en tenir à l'exemple modeste, mais significatif du jazz, voyez Wiener et Doucet.

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 dompteurs de la frénésie américaine et prend leurs deux claviers pour d'incomparables transformateurs d'énergie.

Jean Wiener et Clément Doucet ont acclimaté le blues 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 bien sans y songer. La leçon déjà porte ses fruits, que le grand maître des mélodies syncopées, M. Irving Berlin, n'a pu s'empêcher de savourer cet hiver avec une surprise charmée.

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 Wiener sait évoquer toutes les



Jean WIENER, par Etlin.

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 a 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" 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 médiantes majeure et mineure, les alterne ou les superpose. Ils sacrifient nécessairement à la syncope et constatent volontiers, à l'envi de Zez Confrey, 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 (1) "souligne"

la mélodie et ne la "commande" pas. Ils affirment enfin, en dépit de M. Mascagni, 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 connaissions — 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 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 ?

ROLAND-MANUEL.



(1) Maurice Delage : *la Musique de Jazz*. Revue Pleyel, avril 1926.