

WIENER DOUCET

Jean Wiéner

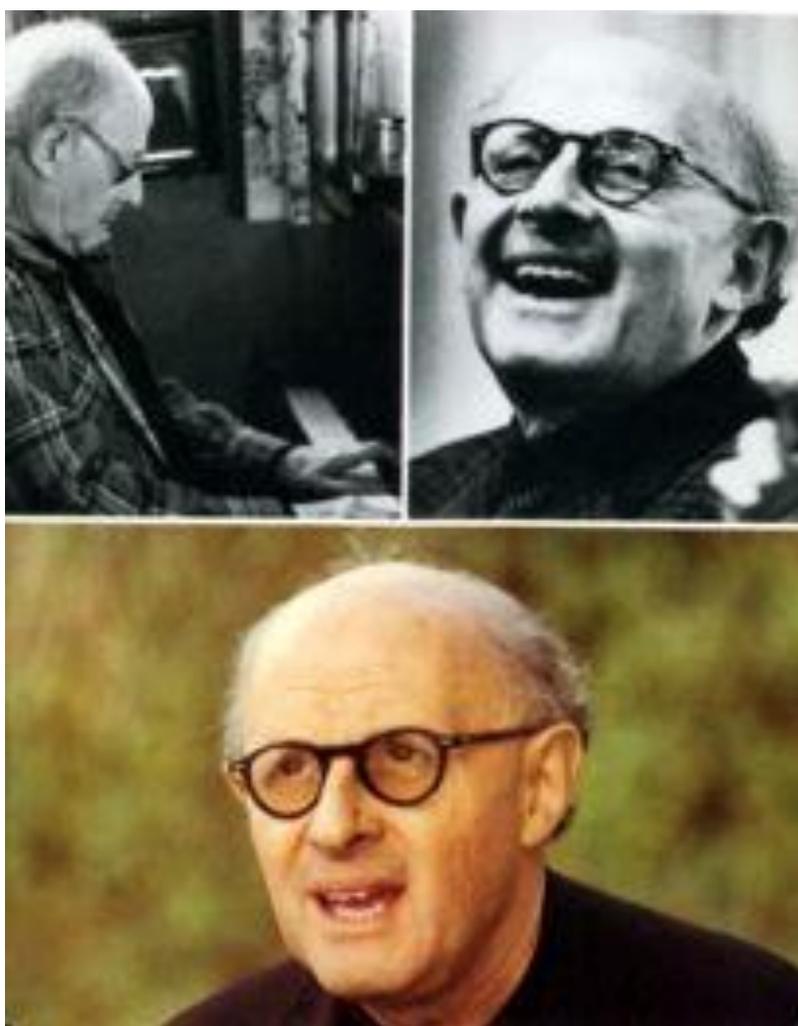
le barde
des années folles



JEAN WIÉNER, LE BARDE DES ANNÉES FOLLES

« ...c'est une musique libre, dépourvue d'esprit de système
comme d'un académisme suranné, une musique dans la vie,
pour la vie de ses contemporains, fraternelle, charnelle,
donnée comme un cadeau que nous n'avons qu'à recevoir ».

Henri Sauguet (1986)



2

Le petit air d'harmonica du film *Touchez pas au Grisbi*, le faux orgue de Barbarie des *Histoires sans parole* de la télévision, la *Valse de l'Huma* ou le Concerto pour accordéon et orchestre ...

Derrière cette musique éclectique et primesautière se cache pourtant la figure délicate et modeste de Jean Wiener... Grand bourgeois aux manières d'aristocrate, devenu membre actif du parti communiste, musicien français formé à l'école la plus rigoureuse, enfant prodige du piano, créateur et animateur de l'emblématique Bœuf sur le toit des Années folles et des prestigieux concerts-salades, membre du célèbre duo **Wiéner & Doucet**, improvisateur de génie, compositeur au catalogue abondant, « frère Jean » fut le compagnon de route des plus grands: Stravinski, Ravel, Satie, Picasso, Cocteau...

PATRICK CRISPINI : JEAN WIÉNER, le barde des Années folles

Compositeur français, né à Paris le 19 mars 1896.

Après avoir été encouragé par **Gabriel Fauré**, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe d'André Gédalge

À 15 ans, il fait la connaissance de **Darius Milhaud** qui sera son guide et son ami toute sa vie.

En 1913, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Gédalge.

Marquées par cette formation classique, ses premières œuvres (*Sonate pour violoncelle et piano*) laissant assez peu présager la fantaisie inventive de celui qui, à l'enseignement du *Bœuf sur le toit*, allait devenir en compagnie de **Clément Doucet**, le pianiste introducteur du Jazz en France, et un infatigable improvisateur.

Il découvre le jazz et, dès 1920, tente de le faire connaître. Il donne son premier récital en 1920 avec la cantatrice Jane Bathori.

Dans le sillage de Cocteau et du *Groupe des six*, il prend ainsi une part active à l'explosion des formes artistiques au lendemain de l'armistice de 1918. Il fonde les *Concerts Wiéner* (premier concert le 6 décembre 1921), organise des concerts de musique contemporaine (« concerts-salade ») où sont révélées des œuvres de Falla, Schönberg (*Pierrot Lunaire*, 15 décembre 1921) et Stravinsky.

Grâce au pianiste **Yves Nat**, il découvre la musique afro-américaine qu'il s'attache à faire connaître pendant l'entre-deux-guerres. Ses œuvres d'alors, influencées par la musique nord-américaine, sont diversement appréciées dans les milieux musicaux conservateurs, et son *Concerto franco-américain pour piano et orchestre* provoque même un petit scandale aux Concerts Padeloup en 1924.

Il compose en 1921 la *Sonatine syncopée pour piano* ; son écriture est marquée par le jazz.

De 1921 à 1925, il présente les fameux *concerts salades* dans les salles à la mode (Gaveau, Champs Elysées) qui se consacrent à la diffusion de la musique nouvelle, il contribue à faire connaître des musiciens contemporains encore peu connus tels que Milhaud, Poulenc, Stravinski et Falla. Il joue également des œuvres de Schoenberg (1^{ère} audition en France du *Pierrot Lunaire* dirigé par Darius Milhaud, 1921), Berg et Webern.



PATRICK CRISPINI : JEAN WIÉNER, le barde des Années folles

Avec le pianiste belge Clément Doucet, il forme le duo pianistique **Clément Doucet**.

Il est le premier à proclamer que le jazz est une forme artistique légitime et forme avec **Clément Doucet** un célèbre duo de piano au **Bœuf sur le toit**, fréquenté par les musiciens du *Groupe des Six*, dont les programmes s'étendent de Mozart au jazz et où Wiéner joue entre autre avec le saxophoniste noir B. Lowry.

Le duo, dès 1925, présente des œuvres classiques et du jazz (plus de 2000 concerts avant 1939). En 1928, il joue pour la première fois en France *Rhapsody in blue* de **Gershwin**.

Wiéner a écrit dans des styles très divers, ne dédaignant pas l'accordéon. Poésie, verve, pudeur, humour...

Ses dons d'improvisateur le conduisent vers le cinéma, au temps du muet, mais à titre amical : c'est pour accompagner des projections privées de films de **Marcel L'Herbier**.

En 1933, Wiéner compose sa première musique de film (*l'Ane de Buridan*). Il en signera près de trois cents, dont la plus populaire est sans doute celle de **Touchez pas au grisbi !** (1954).

En 1938, il participe à l'un des spectacles du Front populaire et devient critique à *Ce soir*.

En 1943, il signe la cantate *Lamento pour les enfants assassinés*. Après les musiques de scène pour les *Mystères de Paris* (Vidalie), *l'Épouse injustement soupçonnée* (Cocteau), l'opéra-bouffe *La Belle rombière* (Hanoteau, créé à la Huchette en 1952).

En 1923 : *Concerto franco-américain*.

En 1958 : *Mort de Lénine*.

En 1961 : *Concerto pour accordéon et orchestre*.

En 1963 : *Printemps 1871* d'Adamov. Un *Concerto à deux guitares* dédié à Ida Presti et Alexandre Lagoya.

En 1968 : *Sonate pour violoncelle* (1968) demandée par Rostropovitch.

En 1970, à 74 ans, Mstislaw Rostropovitch donne la première audition du *Concert pour violoncelle et piano*.

L'extraordinaire toucher de Wiéner, son sens inné de l'improvisation (qui remonte à sa petite enfance), son imagination intarissable étonnent les plus grands pianistes d'aujourd'hui.

Son premier contact avec le cinéma sonore, c'est pour la première version de *Knock* avec Jovet, signée Roger Goupillières. Plus de 350 partitions de courts et longs métrages vont lui faire suite, et, à partir des années cinquante, nombre de partitions et improvisations pour la télévision. « *Si j'ai écrit autant de musiques de film, avoue-t-il, c'est sans doute à cause de mon amour de la vie* ».

Convaincu du fait que le cinéma est le lieu d'unification des formes musicales populaires et savantes, Wiéner écrit généralement pour des ensembles instrumentaux réduits, plus soucieux de l'opportunité d'un thème et d'un timbre particuliers que des développements orchestraux.

Parfaite osmose du thème et du timbre, l'air d'harmonica de **Touchez pas au grisbi** (Jacques Becker, 1953) fit le tour du monde mais surtout constitua un exemple unique d'identification d'un personnage à un thème musical, joué sur un instrument peu utilisé alors, et dont l'acidité mélancolique exprime la lassitude et l'amertume de l'ex-truand vieillissant.

PATRICK CRISPINI : JEAN WIÉNER, le barde des Années folles

Cette réussite célèbre ne doit pas occulter d'autres manifestations probantes des talents divers de Wiéner, autant à son aise dans l'univers de Renoir (*Le Crime de Monsieur Lange*, 1935, *Les Bas-fonds*, 1936) qu'au milieu des dessins animés de Paul Grimault (six films entre 1936 et 1944, de *Monsieur pipe fait de la peinture* au *Voleur de paratonnerre*).

La générosité de Louis Daquin (six films, à partir du *Voyageur de la Toussaint*, 1942, jusqu'à *Maître après Dieu*, 1950), le pessimisme de Julien Duvivier (dix films, de *Paquebot Tenacity*, 1934, à *La Femme et le pantin*, 1958), la grâce de Jacques Becker (*Rendez-vous de juillet*, 1949, avant le *Grisbi*) et la rigueur de Robert Bresson (dont il signa le premier film -un burlesque !-, le court métrage *Les Affaires publiques*, 1934, trente ans avant *Au Hasard Balthazar* et *Mouchette*, 1966) offrent au musicien des approches et des exigences diverses, quelquefois opposées, de la fonction musicale dans le film : décor, atmosphère, continuité dramatique, commentaire...

Il se dégage néanmoins une certaine unité de style : il mêle une tradition populaire pleine de gouaille et de tendresse à un classicisme qui n'exclut pas la fantaisie (les bruits d'automobile dans *L'homme à l'Hispano*).

Mais Wiéner n'oublie jamais la règle de simplicité et de clarté qui lui semble devoir être celle du compositeur au cinéma ; règle qui ne contredit en rien le style de ses œuvres à destination du théâtre et du concert écrites entre temps : *Psaume de la Quarantaine* (1948), l'opéra *Les Taureaux* (1949), le fameux *Concerto pour accordéon et orchestre* (1957) et un *concertino pour piano et orchestre* contemporain du film de Franju *La Faute de l'abbé Mouret* (1970).

Depuis, Wiéner a mis en musique *Duelle* de Jacques Rivette (1975), prouvant ainsi qu'il est loisible à un compositeur amoureux du cinéma de travailler avec plusieurs générations de metteurs en scène. « Le cinéma peut être aussi bien admirable que détestable, dit-il. Il faut en écrire les musiques avec le même amour que pour un concerto ».

5

En 1978, Jean Wiéner a publié, aux Editions Belfond, un livre de souvenirs : *Allegro Appassionato* et, en 1980, Bobigny a inauguré l'Ecole Nationale de Musique et de Danse, dénommée *Conservatoire Jean Wiéner*.

Jean Wiéner a eu trois enfants, Maud Wiener, née en 1918, et Stéphane Wiener, musicien, comme son père, devenu altiste ; de son second mariage avec Suzanne de Troye, il a eu une troisième enfant, l'actrice et chanteuse Elisabeth Wiéner.

Il meurt à Paris le 8 juin 1982.

MORCEAUX CHOISIS

extraits de

JEAN WIÉNER: ALLEGRO APPASSIONATO

Autobiographie du compositeur

© Editions Belfond – Paris, 1978

ERIK SATIE, LE PAUVRE D'ARCEUIL

Le 1^{er} juillet, il expira muni des sacrements de l'Eglise qu'il avait acceptés, ce qui était inattendu. Il avait peut-être retrouvé le mysticisme de son adolescence. Conrad Satie, son frère, nous demanda de l'accompagner à Arcueil, ce que nous refusâmes. Cependant, il insista à tel point, se lamentant de ne rien savoir de la vie de son frère, que nous fûmes obligés de l'y suivre.

Ce fut pour nous un terrible choc.

On n'aurait jamais pu imaginer une telle misère : un lit-cage, sans draps, recouvert seulement de deux couvertures des wagons-lits. Une cuvette et un pot à eau ébréchés. Un piano droit à l'intérieur duquel s'entassaient des dizaines de petits paquets ficelés contenant des produits desséchés.

Les carreaux de l'unique fenêtre complètement opacifiés par une couche de poussière d'une épaisseur telle qu'il nous fut impossible de l'ouvrir. Partout, des paquets, sur la table, sur la chaise.

Dans l'armoire, des piles de partitions et de chemises.

Au mur, une toile tant recouverte par la crasse qu'il fut impossible de savoir ce qu'elle représentait.

Désormière l'emporta chez lui. Il la nettoya durant tout un après-midi. Finalement, il s'est trouvé devant un portrait de Satie par Zuloaga. Comment faisait-il, « Monsieur le Pauvre », pour être si propre, si digne ? Ses cols cassés étaient si blancs, et ses mains si soignées ?

Quand on recevait de lui un pneu, il était si magnifiquement calligraphié !

C'était une véritable œuvre d'art qui, quelquefois, se terminait par ces mots : Bonjour et Bouzou.

DU GAYA...

Un soir, Schwartz m'appela au téléphone. Mon père m'avait annoncé cet appel : son directeur avait acheté une boutique rue Duphot, tout près de la Madeleine, qu'il destinait à un jeune ami, fils d'un limonadier de Charleville. Jusqu'ici, on avait vendu dans ce magasin un vin de Porto, le « Gaya ».

Aussi voulait-on en faire un bar ; mais le jeune homme de Charleville ne connaissant personne à Paris, Schwartz désirait me demander un conseil.

Le lendemain, j'allai voir ce local : les murs étaient recouverts de faïence aux motifs bleu de ciel assez jolis ; mais ce décor évoquait une salle de bain. Schwartz me présenta le jeune homme qui était anormalement grand et timide : ses mains et ses pieds me parurent gigantesques.

J'avais souvent entendu les habitués du samedi, chez Darius, ou dans l'un ou l'autre des petits restaurants qu'ils fréquentaient, dire comme il leur serait agréable d'avoir « leur » bistrot. J'eus l'idée, le jour même, de parler à Milhaud, qui me promit d'alerter Cocteau.

À midi le lendemain, nous étions tous les trois au bar Gaya. Jean, aussitôt, devint lyrique. Il imaginait déjà le succès que devait remporter notre entreprise. Et, enthousiastes, nous nous mîmes au travail.

On décida d'une date d'ouverture : nous avons deux semaines pour tout organiser.

En cinq ou six coups de téléphone, Cocteau mobilisa tout Paris.

Pour ma part, je louai un piano droit et me précipitai avec Darius chez Stravinski, que Gustave Lyon avait installé dans l'hôtel Pleyel où il travaillait déjà sur la musique des *Noces*, dans une pièce encombrée de timbales, de caisses claires et de cymbales.

Nous venions lui demander de nous prêter un petit matériel de « drummer », c'est-à-dire une caisse et une timbale, ce qu'il nous accorda volontiers.

J'avais prié un ami noir d'Amérique de me trouver un musicien qui puisse jouer du banjo et de la trompette. La veille de l'ouverture, alors que je n'avais encore engagé personne, un Noir élégant et hilare entra dans le bar : je sus que c'était lui que j'attendais. C'était un vrai musicien et un homme charmant, qui jouait du banjo et du saxophone. Son nom : Vance Lowry.

Et l'ouverture de notre *Gaya* eut lieu. J'avais reçu les derniers airs de Gershwin, de Youmans et d'Henderson. Avant même « l'ouverture des portes », je jouais, aidé de mon ami noir ; mais je m'arrêtai dès l'arrivée des premiers invités, car il me fallait recevoir mes amis qui, en un quart d'heure, occupèrent tous les sièges.

Il y eut bientôt plusieurs dizaines de personnes debout à l'intérieur du bar et quantité de gens qui durent rester dehors, dans la rue et même sur la chaussée, empêchant les voitures d'avancer et déclenchant un épouvantable concert de klaxons !

Le succès de cette « boîte » fut énorme. *Louis Moysès*, le jeune homme de Charleville, devint rapidement une personnalité parisienne. Cocteau avec qui il se lia d'amitié lui communiqua ses dons d'animateur ; en peu de temps, il apprit à reconnaître les uns et les autres et sut comment se comporter et parler à chacun.

Son intelligence évidente et son charme l'aidèrent à se transformer en un personnage brillant et accessible et, s'il sut être parfois opportuniste, il ne cessa d'être bon et généreux.

Sans doute sa personnalité élégante et optimiste et sa manière de « continuer » Cocteau, trop accaparé par d'autres tâches, contribuèrent à faire du *Gaya* et, plus tard, du *Bœuf sur le Toit*, un endroit absolument différent des autres lieux de rencontre.

D'ailleurs, *Gaya* ne fut jamais une « boîte », encore moins une « boîte de nuit », de ce genre d'endroits lamentable, sinistre, macabre, que j'ai exécrés toute ma vie : ce fut vraiment un « lieu de rencontre », et de quelles rencontres !

En effet, ce fut la « clientèle » qui créa l'« esprit » du *Gaya*.

Certes, la situation sociale de notre pays (et de la plupart des autres pays) était indigne en ce temps-là, mais il faut reconnaître que bien peu d'époques ne pourront se vanter d'avoir réuni autant d'artistes créateurs, autant de talents nouveaux, d'ouvertures de portes que l'après-guerre 14-18.

Et il m'est permis de penser qu'on ne reverra peut-être jamais ce que j'ai vu certain soir au *Gaya*, en 1920 [...]

...AU BŒUF SUR LE TOIT

Dès le milieu de la saison, Moysès pensa que sa « formule » était un succès et, d'accord avec Cocteau et nos amis, il se mit à la recherche d'un local plus vaste, dans le quartier de la Madeleine. L'affaire était rentable.

Plusieurs dames américaines lui ayant offert plus de dollars qu'il n'en fallait, il fixa bientôt son choix sur deux magasins, rue Boissy-d'Anglas, et commença très vite à les installer : le « Bœuf » était né.

Il me dit que, bien entendu, je faisais partie de la « maison » et que *le Bœuf* serait la mienne comme l'avait été le *Gaya*. Je le remerciai et lui expliquai que je préférais reprendre ma liberté. J'avais une famille, et aussi une carrière de musicien à considérer ; je viendrais au *Bœuf* aussi souvent que je le pourrais, aussi souvent que mon travail me le permettrait. Il comprit mon point de vue et, pour la vie, nous demeurâmes d'excellents amis.

LES CONCERTS-SALADE

Mais l'époque était, malgré tout, illuminée par des astres : les Ballets russes, avec tout ce qu'ils apportaient ; la musique négro-américaine ; le théâtre des Champs-Élysées de Gabriel Astruc, où allait apparaître Hébertot, puis Jouvett ; les Pitoëff ; les « Six », que nous découvriions : Darius et *La Création du Monde*, Poulenc dont chaque mois nous menait à une petite merveille ; Stravinski, et Picasso, et Braque, et Brancusi, et Léger, et Claudel, et Gide, qui étaient en pleine forme, et Éluard, et Max Jacob, et L.-P. Fargue, et les grands de la couture, et les architectes...

Je sentais bien qu'il fallait faire quelque chose : il y avait à Paris un public disponible et gourmand. Avec Marya Freund, on avait beaucoup parlé de Schoenberg et de l'école de Vienne. Mon goût pour la « salade » demeurait en moi, plus que jamais. J'avais lu plusieurs partitions de Schoenberg et de Webern. J'imaginai parfaitement ce que pourrait être un programme dans lequel on aurait les *Cocardes* de Poulenc, un Schoenberg, un Mozart, un Gershwin et une ouverture d'Offenbach !

[...] Le premier « concert salade » que je réalisai, salle des Agriculteurs, eut lieu le mardi 6 décembre 1921. Il avait une définition assez nette et se composait ainsi : l'orchestre américain de Billy Arnold (six musiciens de jazz, installés sur l'estrade, comme on eût installé le quatuor Capet). Tous les musiciens se trouvant à Paris ce soir-là étaient présents. Parmi eux, Maurice Ravel et Albert Roussel.

À peine le petit ensemble américain avait-il commencé à jouer que Roussel se leva et, avec ostentation, quitta la salle en claquant la porte.

Quant à Ravel, il assista à tout le concert et vint au foyer après le dernier morceau. « *Comme vous avez bien fait, me dit-il, de faire entendre ces musiciens américains ! C'était merveilleux !* »

Sans commentaires... Puis on y entendit *Le Sacre du Printemps* transcrit par l'auteur pour le Pleyela et actionné par Stravinski lui-même, et la *Sonate pour piano et instruments à vent* de Darius Milhaud avec l'auteur au piano.

Il est facile de comprendre, en raison de la situation de la musique en 1920, l'énorme envie que j'eus d'organiser une série de concerts. Avant tout, il y avait Stravinski qui parlait de *Mavra*, puis de l'*Octuor*, en plus de tout ce qui était déjà à son répertoire.

Mais il y avait aussi mon Darius qui n'arrêtait pas d'écrire, et Poulenc, et les autres des « Six », et Satie dont on ne connaissait à peu près rien, et il y avait surtout cette musique négro-américaine dont je rêvais de hâter l'entrée dans les concerts de « musique-musique ».

Déjà, en ce temps-là, je pensais à ma « salade ». Déjà je croyais qu'on peut faire passer des choses difficiles et inédites en les proposant tout de suite après des œuvres admises d'avance. Pour toutes ces raisons et d'abord pour la raison de mon amour pour toutes les musiques vraies, il fallait que « j'embraie » ma tentative.

CLÉMENT DOUCET, LE GÉNIE BELGE

Une idée me vint... Ce gros pianiste belge *Clément Doucet*, de retour des Etats-Unis et dont j'avais fait la connaissance quelques jours auparavant, ferait peut-être l'affaire ? Je l'avais découvert tout à fait par hasard : un collègue de mon père, industriel hollandais, ayant acquis le brevet d'un instrument mécanique inventé par un ingénieur belge, avait essayé de vendre ce brevet aux Etats-Unis.

Il y était parti en compagnie d'un pianiste belge, ami de l'inventeur, qui connaissait bien le maniement de l'appareil. Ils avaient échoué et étaient rentrés à Paris. Sachant que j'étais musicien, ce monsieur hollandais souhaitait que j'aie écouté l'instrument et que je donne mon avis. Un après-midi, j'étais allé rue Maurice-Mayer, non loin de la place d'Italie. Au rez-de-chaussée, trois petites pièces.

Dans la première, une chaise ; dans la seconde, un piano agrémenté d'une curieuse machine ; dans la troisième, un gros homme en bras de chemise dort, affalé sur une chaise, et ronfle bruyamment.

Je le réveille. Avec un fort accent belge, il me dit : « Vous venez pour l'« Orphéal » ? »

Il me conduit dans la première pièce, me prie de m'asseoir, puis il passe dans la seconde pièce, et alors quelque chose de mystérieux va se produire. J'entends tout d'un coup des violons, un trombone, des bois, des basses de contrebasse, tout un orchestre wagnérien.

Je pense qu'il s'agit d'une farce, et je vais dans la pièce voisine : l'homme promène ses grosses mains sur le clavier. C'est bien lui qui fabrique « cette musique »...

Il s'est arrêté, tandis que je m'approche de la « machine ». Il y a des tirettes comme celles de l'orgue. Sur l'une d'elles, je lis : quatuor ; sur une autre : trompette ; sur une troisième : harpe ; et il y en a d'autres...

10

Et il m'explique l'« *Orphéal* ». Je suis stupéfait ; il se remet à jouer ; c'est diabolique...

L'instrument est conçu à base d'anches. L'inventeur a du génie, mais je pense tout de suite qu'il ne s'agit pas seulement d'un instrument mécanique, mais bien d'une formule qui exige un « driver » de grand talent. J'imagine ce que pourraient donner les ébats d'un musicien médiocre aux prises avec une telle invention.

Mes appréhensions se confirmèrent peu après : il y eut, en effet, presque autant de procès que de ventes d'« Orphéal ».

Quand l'organiste de Nevers ou la jeune fille amateur de Lille recevait l'instrument, comme il n'avait pas été question d'envoyer Clément Doucet avec le colis, le client se fâchait, parlait d'escroquerie et, éventuellement, s'adressait à la justice...

Très vite, le riche commanditaire arrêta la fabrication et on n'entendit plus parler de l'« Orphéal ». Entre-temps, j'avais pu juger de la rare musicalité de ce pianiste, en même temps que de son inconscience.

J'avais devant moi un modeste qui, je le sus plus tard, cachait un très grand pianiste. Je restai tout l'après-midi avec lui. Il me raconta ce qu'il avait entendu aux Etats-Unis. Il me joua des airs d'une manière presque authentiquement américaine, avec les fameuses dixièmes de la main gauche et une harmonisation à la fois riche et exacte.

Je lui parlai de mon *Concerto* et de la soirée chez Jacques Rouché. Il commença par refuser, disant : « *Vous n'y pensez pas, je suis un pianiste pour bordels, un teneur pour cinémas...* » Effectivement, il partageait souvent avec Maurice Yvain le tabouret de piano dans un cinéma de la place Pigalle. Finalement, il accepta.

J'allai chez Pleyel, rue Rochechouart : grâce à la gentillesse de Marcelle Blanchard et à la précieuse amitié de Gustave Lyon, l'âme de cette maison, j'obtins de pouvoir y travailler chaque matin, dans une petite salle où l'on nous avait installé deux pianos.

Dès la minute où nous posâmes nos quatre mains sur deux pianos, il se produisit une espèce de miracle : il y avait entre deux hommes, absolument différents l'un de l'autre, une harmonie, une intimité inexplicables ; aussi peu cérébral qu'il fût, Doucet s'en apercevait et il nous arrivait, parfois, d'en rire d'un piano à l'autre.

Je pense que ce phénomène n'a pu se produire ailleurs que dans le cas d'embrassement entre deux êtres qui se rencontrent, par hasard, un jour une nuit, et qui, peut-être, eux, ne se reverront jamais.

Nous avions deux semaines pour mettre au point notre affaire, et la soirée chez les Rouché eut lieu : un succès véritable nous y attendait ; il fallut même rejouer mon final. Le Tout-Paris musical était rassemblé là : dix fois, vingt fois peut-être, on nous demanda quand on pourrait nous réentendre. Je décidai Clément à donner un concert à la rentrée. Je mis sur pied un programme, choisis une date et, avec beaucoup de courage et de bonne volonté de la part de mon partenaire, qui était un tout petit peu paresseux, nous donnâmes notre premier concert, le 23 janvier 1926, avec Mme Gabrielle Gills, à la Comédie des Champs-Élysées. C'était une dame de la grande bourgeoisie, qui chantait le mieux du monde. Depuis que je l'avais entendue chez une de ses sœurs, un peu avant la guerre, avec mon ami le Dr Serge Simon, je rêvais de l'avoir au programme d'un de mes concerts. Je crois n'avoir jamais entendu de meilleure interprète de Fauré : c'était encore plus beau que ce que faisait Mme Croiza.

Une fois encore, « le Bœuf », Cocteau et les Six, la vogue des concerts Wiéner, et cette heureuse curiosité du beau monde pour la musique, tout cela contribua au succès de la soirée. On refusa du monde, et même beaucoup de monde. La critique fut dithyrambique. Paul Landormy, Roland-Manuel et quelques autres, qui avaient déjà écrit tant d'articles élogieux sur les concerts Wiéner, nous couvrirent de louanges. Aussitôt après, tous les organisateurs de concerts de tous les pays se manifestèrent et entrèrent en rapport avec les Dandelot.

C'est ainsi que, jusqu'en 1939, Wiéner et Doucet jouèrent plus de deux mille fois en public.

WIÉNER ET DOUCET, LE DUO MAGIQUE

Quinze années de voyages avec un compagnon aussi étonnant, aussi inconscient, aussi gros que Clément Doucet (il pesait, en moyenne, cent vingt kilos) ; quinze années de « trimbalag » d'un « team » aussi baroque, aussi incompréhensible que fut le nôtre, auraient justifié un carnet de notes de deux mille pages. Or je n'ai pas pris la moindre note, et Clément, à part quelques dessins mémorables abandonnés en route, ne garda naturellement aucune trace écrite de nos curieuses balades qui débutèrent il y a une cinquantaine d'années.

C'est donc dans un désordre certain que j'évoquerai quelques souvenirs d'une assez longue période de succès que je m'explique difficilement encore aujourd'hui.

Pour situer l'homme que fut Doucet, je raconterai ceci : un soir, pendant la pause dans le foyer, à Lausanne, une des villes où on nous appréciait au point que les salles étaient vendues quinze jours avant le concert, Clément, qui faisait les cent pas, s'arrête devant une grande glace murale : il s'y regarde et dit à voix basse, pour lui-même : « Faire ça, à mon âge ! »

Et il reprend sa marche, tête basse, jusqu'à l'entrée du garçon de salle qui nous annonce que l'entracte est terminé.

Il ne faudrait pas croire qu'il s'agissait là d'une boutade : durant ces quinze années, il m'en a toujours voulu de l'avoir entraîné dans ce tourbillon de lumière, qui l'a empêché « d'entrer dans les chemins de fer... », le rêve de toute sa vie.

Quand il arrivait dans une ville, son but, c'était la gare et les locomotives, mais après la découverte du bistrot idéal où, dès le matin, il commençait à accumuler les soucoupes, caché au fond du café, entre la cuisine et les toilettes. Suivant le nombre de demis absorbés, il pouvait être un enfant adorable ou une espèce de monstre écarlate dont la brutalité était à l'échelle de sa force physique.

De toute manière, il était bon, totalement désintéressé et nettement neurasthénique -comme on disait à l'époque- et ses humeurs excessives, il ne les avait que dans le cas d'une absorption exagérée de liquide. Combien de fois l'ai-je vu pleurer, le matin, pendant que je lui racontais quelque méchant geste qu'il avait eu contre moi la nuit précédente.

Je prenais toujours à l'hôtel, quand c'était possible, un appartement ainsi disposé : ma chambre, une salle de bain et sa chambre, les trois pièces communiquant entre elles.

Ainsi, je pouvais avoir un contrôle, relatif d'ailleurs, sur ses activités. Mais, en général, il se levait avec le jour, à l'heure où je me mettais au lit, et, ainsi, il était libre. J'ai dit qu'il était désintéressé, et c'était vraiment, chez lui, à l'état de vertu. Chaque fois que je lui remettais de l'argent, il ouvrait de grands yeux et s'exclamait : « C'est pas vrai, je n'ai pas gagné tout ça ! »

J'avais pris l'habitude de ne pas lui donner en une fois toute la somme qui lui revenait.

Mais il me disait par exemple : « *Cet après-midi, si tu veux bien venir avec moi, on ira à la poste et j'enverrai de l'argent à ma femme et à ma mère. Est-ce que tu crois que cent dollars à ma femme et cinquante à ma mère, c'est suffisant ?* » Je donnais mon accord, mais si nous n'avions pas déjeuné ensemble, je ne le revoyais que le soir. Et il m'expliquait alors : « *Il faut absolument que nous allions demain à la poste et que j'envoie soixante dollars à ma femme et trente à maman.* »

Et ainsi de suite, pendant deux ou trois jours : après quoi, il n'était plus question de la poste.

En revanche, il me racontait qu'il avait passé de bien joyeuses heures avec des « Chevaliers de la Trogne » (c'est ainsi que se nommaient entre eux les adeptes internationaux de la sainte bière).

On imagine les moments d'angoisse que j'ai pu vivre, quand, parfois vingt minutes avant l'heure du concert, Clément n'était pas dans sa chambre et que son frac était accroché dans l'armoire. Il me fallait descendre au bureau de l'hôtel et demander qu'on expédie les grooms dans les bars voisins.

On me le ramenait, la cravate dénouée, une mèche collée sur son visage en sueur. Il fallait alors que je l'habille en lui racontant des histoires drôles, car si je le grondais, il pouvait avoir une réaction regrettable.

Très vite, je le poussais dans la voiture qui nous attendait devant la porte de l'hôtel et, quelques minutes plus tard, nous étions devant nos pianos. Bien souvent -car il n'y eut que deux ou trois catastrophes durant ces quinze années- il ne jouait jamais mieux que ces soirs-là.

En somme, il fut un parfait personnage de Bruegel, et j'ai regretté, toute ma vie, de ne l'avoir pas connu adolescent. Il était très beau. Son père avait été valet de chambre du roi des Belges, Léopold II.

Les dames de la Cour étaient très intéressées par ce joli jeune homme qui jouait si bien du piano. Contre son gré, elles l'avaient fait entrer au Conservatoire, dans la classe du maître De Groote, qui créa une école de piano sensationnelle. Mais Clément, plusieurs fois, quitta la classe, désireux de n'y plus revenir. Les dames de la Cour le ramenaient encore au Conservatoire.

Un beau jour, avec une petite valise, il partit à Anvers et se fit engager sur un cargo mixte comme pianiste. C'est ainsi qu'il vécut un certain temps, imprenable, repu de grand air et de boissons alcoolisées. Il fit de beaux voyages, libre et heureux. Puis il revint à Bruxelles, où il essaya d'entrer aux chemins de fer. Mais la musique ne l'avait pas perdu de vue, et pour toujours l'emprisonna.

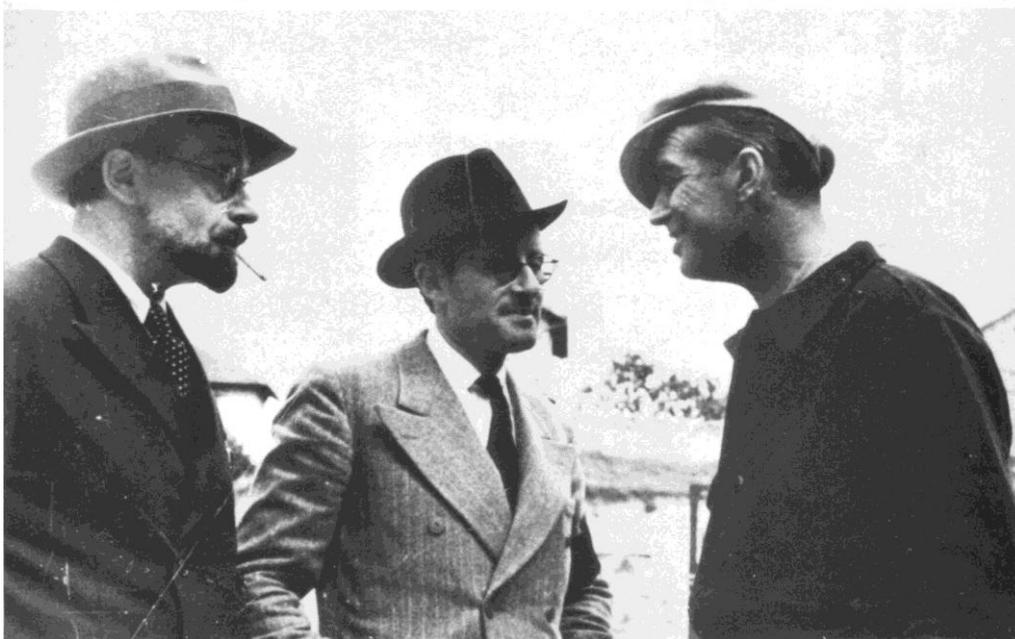
Comme il avait fait de passionnants voyages, à la cadence des lourds paquebots, il avait vraiment vécu dans des pays lointains et ce qui ne lui déplut pas dans notre association (bien qu'il ait toujours considéré que « la musique n'était pas un métier véritable »), ce furent nos constants déplacements.

Notre succès intéressa naturellement le monde du disque et, dès la fin de 1925, la firme Couesnon, qui représentait les disques Columbia en France, nous fit des propositions. Jean Couesnon et surtout Jean Bérard, un excellent musicien qui était le conseiller artistique de la maison, nous établirent un bon contrat et firent de notre tandem les « best-sellers » de l'époque. Dufresne et Varna nous engagèrent à l'Empire, le nouveau et grand music-hall de Paris.

Nous étions « la vedette » du programme et le grand public, émerveillé par les rythmes de jazz qui étaient pour lui une découverte, nous réservait un énorme succès. Il faut avouer aussi que la perfection technique et le synchronisme de notre jeu à deux pianos, particulièrement dans les mouvements rapides, devaient avoir quelque chose d'exceptionnel, de stupéfiant. Et puis, c'était la grande époque des Gershwin, des Cole Porter, des Henderson, des Kern, des Youmans, c'est-à-dire le temps des plus beaux airs américains.

Nous allâmes souvent à Londres, seuls, et aussi avec Maurice Chevalier, qui admirait notre métier et avec qui nous avons enregistré une série de chansons.

Charles Vildrac, Jean Wiéner et Maurice Chevalier au cours du tournage d'un film.



Un après-midi, alors que nous avons terminé plus tôt que prévu et nous apprêtions à quitter le studio, M. Sterling entra. C'était le grand patron : « *Vous n'allez pas partir ; puisque vous êtes à Londres, vous allez enregistrer deux autres faces.* » Nous avons préparé un programme bien défini. En général, nous travaillions chaque morceau pendant au moins trois mois avant de le faire entendre à qui que ce soit. Je lui fis comprendre et il semblait désolé. « *Alors, faites-moi un plaisir, dit M. Sterling. Enregistrez une face jouée par Doucet et l'autre face par Wiéner.* »

PATRICK CRISPINI : JEAN WIÉNER, le barde des Années folles

Je me rappelai qu'un soir, chez Pleyel, Clément avait improvisé des valse de Chopin à quatre temps, façon Broadway, et que j'avais trouvé cette facétie étonnante, parce que Chopin n'y était ni déformé ni abîmé. Je proposai la chose, et le père Sterling accepta l'idée. Moi, je jouerais n'importe quoi sur l'autre face, par exemple un air dont le titre était « Got no time ».

Nous avons enregistré ce disque en une demi-heure : il devint un des 78 tours les plus vendus, et recherché aujourd'hui encore par les collectionneurs.

Alfred Cortot, qui avait entendu ce disque de *Chopinata* joué par Clément Doucet, m'avait prié de lui en envoyer un exemplaire. « Tout Chopin est là-dedans, m'avait-il dit, et sa musique n'est nullement dénaturée ».

Voir aussi : [L'ARLEQUIN SUR LE TOIT](#)

