Pierre Fargeton

André Hodeir
Le jazz et son double

Préface de
Martial Solal

Cet ouvrage est publié avec le soutien
de la Fondation Francis et Mica Salabert,
de la SACEM au titre de la Bourse des muses
et du laboratoire Sciences et technologies de la musique et du son
(IRCAM-C.N.R.S.-U.P.M.C., U.M.R. 9912)

collection Symétrie recherche, série 20-21, 2017

SYMÉTRIE ISBN 978-2-36485-028-6

Symétrie Recherche est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

La **série 20-21**, dédiée aux musiques contemporaines, des années 1920 à nos jours, est dirigée par Nicolas Donin (IRCAM-Centre Pompidou, Paris).

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

Symétrie recherche : ISSN 2266-2782
Symétrie recherche. Série 20-21 ISSN 2270-2466
ISBN 978-2-36485-028-6
dépôt légal : mars 2017
© Symétrie, 2017

Crédits
illustration de couverture : L'Orchestre en concert avec Hubert Rostaing, soliste de *Arte della commedia dell'*, 22 janvier 1967, studio 104, O.R.T.F. © photo Jean-Pierre Leloir.
Fragment d'une analyse d'*Anna Livia Plurabelle* par André Hodeir, date inconnue (possiblement 1976, à l'occasion des cours d'Hodeir à Harvard). photo X © droits réservés – collection Hodeir.
conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie www.standart.lt, info@standart.lt

Préface

André Hodeir, est un personnage multiple. Connu par les uns pour ses écrits sur la musique, par les autres pour ses compositions, moins fréquemment pour son talent de violoniste, pour ses romans ou autres *livres pour la jeunesse*. Pour moi, tous ces talents sont indissociables : quoi qu'il fasse, André Hodeir est un artiste hors du commun. Même si son activité essentielle est la composition musicale, il n'est pas simple d'établir une hiérarchie dans cet ensemble de qualités qui font de lui un très grand artiste.

Comme violoniste tout d'abord. Je ne l'ai découvert qu'assez récemment, mais un seul chorus entendu par hasard à la radio m'a suffi pour réaliser quel violoniste et quel authentique musicien de jazz il était.

Comme compositeur, ensuite. Je l'ai rencontré très tôt, presque à mes débuts. J'ai immédiatement été séduit par l'originalité de son écriture et notamment par son goût et son talent pour l'utilisation du contrepoint, technique si rarement employée à bon escient par les compositeurs de jazz. Son disque *Kenny Clarke's Sextet Plays André Hodeir* montre également sa maîtrise et son invention en matière de réécriture de thèmes du répertoire courant. Quant aux œuvres de sa composition, elles sont uniques en leur genre, alliant de grandes connaissances techniques à des audaces rythmiques peu courantes.

J'avoue avoir été très influencé par plusieurs de ses innovations : l'improvisation simulée, le point d'orgue inattendu au milieu d'une phrase, la transformation de la métrique, le goût pour des œuvres de longue durée. Ces trouvailles de compositeur m'ont notamment beaucoup stimulé à la fin des années 1950 lorsque je cherchais, de manière plus empirique et souvent plus orale, sans vraiment me le formuler de la sorte, à renouveler quelque peu la forme d'un morceau de jazz. Au sein de mon quartette, avec Roger Guérin (fidèle « hodeirien » s'il en est), Paul Rovère et Daniel Humair, d'abord, avec des pièces comme la *Suite en ré bémol*, et surtout au début des années 1960 en trio avec Guy Pedersen et à nouveau Daniel Humair, avec des choses comme *Vice versa*, je me suis engagé dans un chemin de prospection tout à fait voisin de celui qu'avait emprunté André dans ses partitions. J'ajouterai enfin qu'à côté de sa musique, ce sont aussi les conversations avec lui, sur tous ces sujets, qui m'ont parfois aidé à voir plus clair dans ce que je voulais faire et à mettre des mots sur ce que je cherchais à tâtons : le sens de la forme, l'unité de la composition, le goût du développement et de la variation hors des cadres immuables et cycliques de la chanson américaine. Tout cela allait rapidement devenir essentiel, pour moi, aussi bien comme pianiste que comme compositeur.

J'ai toujours éprouvé pour André Hodeir le plus grand respect. Et de l'admiration pour son humour et sa subtilité, qui sont évidents dès qu'on le connaît mieux. On ne peut donc que se réjouir qu'un livre lui soit enfin consacré, car il ne faut oublier ni l'homme qu'il a été ni la musique qu'il nous laisse – et qui reste encore méconnue.

Martial Solal

La maladie (1938-1942)

La carrière de jeune virtuose rêvée par sa mère semble donc déjà bien compromise, lorsque la maladie vient mettre un terme définitif à l'éducation violonistique d'André Hodeir. Une broncho-pneumonie dégénérant en une grave pleurésie, qui nécessite bientôt un transfert à l'hôpital de Montfermeil, où la persistance d'un abcès froid dans le dos oblige le malade à rester presque constamment couché, de septembre 1938 à mai 1939. Un nouveau traitement en juin, cette fois à l'hôpital Saint-Antoine, vient à bout de l'abcès froid et Hodeir, très affaibli, rentre quelque temps chez lui, avant d'être toutefois envoyé fin septembre au sanatorium des étudiants de Saint-Hilaire-du-Touvet, près de Grenoble, en face du massif de Belledonne. Là-bas survient une complication supplémentaire. Le genou gauche du nouveau pensionnaire enfle de manière inquiétante et conduit rapidement au diagnostic suivant : tumeur blanche donc tuberculose osseuse. Plâtré de la cheville aux aisselles, Hodeir est à nouveau immobilisé et apprend bientôt de son partenaire de bridge[24], le Dr Cohen, qu'il doit absolument être transféré dans un centre d'héliothérapie. Le transfert a lieu en décembre 1939, en direction de la clinique L'espérance de Font-Romeu, dans les Pyrénées-Orientales.

> Entre Saint-Hilaire et Font-Romeu, le transbordement d'un train à l'autre reste un curieux souvenir : couché sur un brancard, j'entendais les curieux se demander à quelle bataille j'avais été blessé[25] !

Pourvu d'un plâtre bivalve couvrant uniquement la jambe, Hodeir peut désormais s'asseoir (ce qui aura bientôt son importance en regard du violon…). Pourtant, les radios sont toujours aussi mauvaises au bout de dix-huit mois de soleil pyrénéen, si bien que le Dr Capelle décide d'opérer une résection du genou durant l'été 1941. Hodeir remet ainsi pied à terre autour de Noël et retrouve enfin une autonomie et une indépendance qu'il avait perdues depuis presque trois années d'immobilisme et d'inconfort. En définitive, il sera quand même resté deux ans et demi à Font-Romeu, soit une très longue parenthèse pendant laquelle paradoxalement, au milieu de cet isolement et de ces déboires de santé, se mettent en place les principaux jalons de son avenir et de sa réorientation vers une vocation plus éloignée du désir maternel initial…

Sur le versant de la musique « savante », d'abord, André Hodeir s'emploie à étudier sérieusement l'écriture qu'il n'avait jusqu'ici abordée que d'une manière autodidacte. Il obtient des cours d'harmonie par correspondance de Mme Fleury-Roy, qui les lui offre gracieusement et lui corrige ses devoirs par la Poste et qui lui permettront, au terme de sa convalescence, d'intégrer les classes d'harmonie du Conservatoire de Paris avec un niveau de bon débutant. Tout novice qu'il est en matière d'harmonie, il écrit pendant sa longue convalescence un grand nombre de mélodies (essentiellement sur des poèmes de Verlaine) dont certaines seront arrangées pour chœur a cappella à son retour à Paris. Une page de sommaire avec l'incipit de chaque mélodie, leur date et lieu d'écriture atteste d'un projet de recueil de vingt-quatre mélodies dont seules quelques-unes sont en effet mises au propre avec accompagnement de piano[26]. Certes naïves et sans intérêt musical réel,

24. Jeu qui tiendra une place importante dans la vie d'André Hodeir. Il tiendra d'ailleurs tout au long de l'année 1943 une chronique régulière sur le bridge dans les colonnes de *L'Écho des étudiants*. À propos de ce journal qui accueille les premiers écrits connus d'André Hodeir, voir p. 19 de ce chapitre. Dès les années 1970, il pratiquera le bridge au plus haut niveau, dans les compétitions internationales.
25. André Hodeir, courriel à l'auteur, 5 mars 2011.
26. Collection Hodeir.

Count Basie… Les violentes dissensions entre Delaunay et Panassié, fin 1946, vont encore précipiter les choses et l'année 1947 achèvera de brouiller mortellement Hodeir avec son premier maître à penser.

De Django Reinhardt à Olivier Messiaen (1946-1948)

À l'heure où Hodeir écrit et publie de manière régulière, l'étudiant du Conservatoire qu'il est s'emploie à construire un abondant début de production de compositeur « classique[52] ». Si aucun disque ne témoigne de ces nombreuses œuvres de jeunesse (plus tard reniées), de nombreux manuscrits ont été conservés et donnent la mesure de l'ambition de compositeur d'André Hodeir, qui n'a alors d'égale que l'errance stylistique dans laquelle il navigue, même s'il se situe globalement dans une manière franchement néo-classique. Une brève parue dans *Jazz Hot* en mars 1946 donne ainsi le programme d'un concert avec chœurs et orchestre placés sous la direction d'André Hodeir :

> Tous les amateurs de jazz également curieux de musique classique contemporaine viendront entendre, le samedi 16 mars, à 20 h 45, à l'École normale, les œuvres nouvelles de notre collaborateur et ami André Hodeir, qui donnera à cette occasion, en première audition à Paris, des mélodies, six chœurs « a capella », des fragments d'un ballet et une messe pour *soli*, chœurs et orchestre dans le style ancien[53].

Certaines de ces œuvres sont de toute évidence des travaux d'école (la *Messe en si bémol*), des pièces « dans le style de » ; d'autres en revanche ont de véritables prétentions de compositeur. Mais toutes, sachant que leur auteur est aussi le violoniste et critique de jazz bien connu, permettent de prendre conscience du bilinguisme musical dans lequel Hodeir se débat durant les années d'après-guerre, bilinguisme qui ne tardera pas à lui poser problème, même s'il peut dans l'immédiat constituer un de ses atouts professionnels. En effet, c'est sans doute parce qu'il est l'un des rares musiciens de jazz capable de lire et d'écrire des partitions symphoniques, qu'il est contacté à l'automne 1946 par Naguine, la femme de Django Reinhardt, et que le guitariste lui délègue bientôt l'écriture de la musique du film *Le Village de la colère* de Raoul André[54] :

> Django m'avait demandé d'écrire la partition d'un film (*Le Village de la colère*) pour lequel un réalisateur l'avait sollicité – il avait eu cette idée parce que le sujet parlait des gens du voyage[55]… Mais d'une part, Django était incapable d'écrire quoi que ce soit, et d'autre part, il venait d'être invité à New York pour

52. Il semble que les cours du Conservatoire aient précipité les ambitions symphoniques ou chambristes d'André Hodeir puisque dans la première moitié de la décennie, il n'écrit que des mélodies ou des petites pièces naïves (dont deux « Noëls ») pour chœur mixte. Sa *Messe en si bémol*, datée de septembre 1945, est la première pièce symphonique connue. Dans le même temps, il écrit aussi quantité de rengaines commerciales sans paroles (prêtes à l'emploi pour d'éventuels chanteurs à succès) qu'il vend aux éditions Francis Day sous son pseudonyme, mais c'est là une activité purement « alimentaire », que reflètent bien les titres interchangeables : *Mélodie pour vous*, *Je vous avais vu dans mes rêves*, *Souvenez-vous*, *Soir d'automne*, *Valse d'un soir*, *Lola* (collection Hodeir).

53. « André Hodéir [sic] à l'École normale de musique », *Jazz Hot*, nº 5 (mars 1946), p. 18. Les fragments de ballet mentionnés par *Jazz Hot* sont tirés d'un « ballet mimé » intitulé *Aller et Retour*, dont le manuscrit est daté de juin 1949 (collection Hodeir). Ce ballet pourrait être celui dont se souvient André Francis, lorsqu'il écrit, se remémorant le Club d'essai, que « des œuvres originales d'André Hodeir (un ballet pour la Télévision) […] y furent données en première audition » (André Francis, « De la poésie au jazz… et la suite », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, nº 48 (mars-mai 1996), p. 63-66). Aucune trace n'a cependant pu être retrouvée dans les archives de l'INA.

54. *Le Village de la colère* fut le premier film de Raoul André (1916-1992).

55. Ou plus exactement, comme le précise *Jazz Hot*, parce que « l'action se déroule dans un château hanté par une vieille bohémienne » (« Django Reinhardt aux États-Unis », *Jazz Hot*, nº 10 (novembre 1946), p. 3).

peut regarder cette dernière collaboration avec Don Byas comme une sorte de confirmation par l'erreur de ce que l'écriture d'André Hodeir ne s'exprime jamais mieux qu'en petite ou moyenne formation.

Pièce de jeunesse, pièce mineure, *Saint-Tropez* est donc malgré tout l'œuvre dans laquelle on assiste à la découverte par Hodeir d'aspects fondateurs de son style d'écriture et, sur ce plan, elle est avec le recul très bénéfique. Bénéfique aussi parce qu'Hodeir s'entoure progressivement de musiciens de qualité qui lui font confiance. Parmi eux, des fidèles, comme Rostaing, Bellest ou Peiffer, mais aussi des découvertes plus récentes du jazz parisien comme Pierre Michelot, l'américain Nat Peck ou le Belge Bobby Jaspar, qui vont jouer un rôle déterminant dans l'orientation d'André Hodeir vers le jazz et qui lui portent une estime considérable, si l'on en juge par ces propos rétrospectifs de Jaspar :

> C'est lorsque j'entendis *Boplicity* que je quittai le laboratoire de chimie où je travaillais pour me consacrer exclusivement à cette musique que je jugeais enfin digne d'un avenir esthétique exceptionnel [...]. Depuis lors, j'espérais toujours pouvoir participer à un événement comparable à ces sessions d'enregistrements. J'ai pu enfin rencontrer le rare musicien qui ait réussi aussi pleinement à élever la musique de jazz contemporaine à la dignité d'un art majeur. Je veux parler d'André Hodeir. À mon arrivée en France, il y a quatre ans, je fus surpris de ne pas voir André Hodeir considéré par tous les musiciens comme leur chef de file incontestable[197].

Sans doute Jaspar est-il approximatif dans sa chronologie puisque la production jazzistique d'André Hodeir est, « à son arrivée en France », encore très mince pour en faire un éventuel « chef de file », mais enfin les propos du saxophoniste disent bien son respect et son admiration pour Hodeir et peut-être l'espèce de respectabilité (« la dignité d'un art majeur ») qu'il représente pour lui. État d'esprit qui nous permet de comprendre assez bien que Bobby Jaspar aille solliciter Hodeir pour qu'il se prête pour lui à une expérience assez improbable : une pièce entièrement construite sur une série de douze sons.

L'impasse sérielle : *Paradoxe I* (1953)

Hodeir est d'emblée très sceptique à l'égard de la compatibilité entre jazz et technique sérielle, mais il finit par consentir à la demande de Jaspar et compose en 1953 à son intention *Paradoxe I*[198] (pièce pour saxophone ténor, trombone, contrebasse et batterie). Le saxophoniste l'enregistre sur un disque à son nom le 12 janvier 1954[199] (et il sera réenregistré en 1956 par le Jazz Groupe de Paris[200]). Ceci constitue historiquement la première expérience d'intégration du langage dodécaphonique au jazz[201]. Mais si la pièce comporte certains passages remarquables, elle est une

197. Bobby Jaspar, « Bobby Jaspar parle du jazz moderne », *Jazz Hot*, n° 96 (février 1955), p. 11.

198. Il y aura l'année suivante un *Paradoxe II*, non-sériel mais atonal.

199. Voir *Bobby Jaspar's New Jazz*, vol. I, Swing, M. 33 333, 1954, réédité en CD sous le titre *Bobby Jaspar and his Modern Jazz*, BMG 74321559512, 1998.

200. Ce qui fait que dans la discographie du seul Jazz Groupe de Paris, *Paradoxe II* précède *Paradoxe I*, *Paradoxe II* figurant dans les *Essais I* de 1954 et *Paradoxe I* dans les *Essais II* de 1956.

201. Rolf Liebermann a créé en octobre 1954 à Donaueschingen son *Concerto pour jazzband et orchestre symphonique*, ce qui laisse supposer que l'œuvre a été écrite dans la même période que *Paradoxe* et peut-être même avant. Outre qu'il importe peu de savoir à qui revient la primeur de l'expérience, il faut souligner que l'œuvre de Liebermann, si elle intègre des éléments jazzistiques, reste une œuvre purement symphonique et ne peut aucunement s'apparenter au domaine du jazz, à l'inverse de *Paradoxe*, qui ne s'apparente à rien d'autre qu'à du jazz. Pour le *Concerto* de Liebermann, voir le quatrième disque du coffret *75 Jahre Donaueschingen MusikTage (1921-1996)*, 12 CD, Südwestfunk – Col Legno, W.W.E. 31899, 2000.

La maturité (1964-1972)

La révélation de L'Orchestre (1964)

Pour passer radicalement à autre chose et conjurer en quelque sorte l'échec du Septuor en lequel il avait placé tant d'espoir, Hodeir s'attelle à la constitution d'un grand orchestre, soit une formation plus conséquente que ne l'étaient les précédentes (en dehors de rares projets pour le cinéma) : trois trompettes, deux trombones, quatre anches (saxophones – deux altos, un ténor, un baryton – pouvant tous doubler soit à la flûte, soit au soprano ou à la clarinette, voire à la clarinette basse) et contrebasse-batterie, soit ce qu'on pourrait appeler un « *big band* léger », car ne comprenant pas d'instruments polyphoniques accompagnateurs (piano, guitare). Parmi les membres de cet orchestre, on retrouve en partie des « anciens » ou « habitués », comme Roger Guérin et Christian Bellest (trompette), Armand Migiani (saxophone baryton), ou le tandem Michelot-Humair à la rythmique ; des « anciens » nouvellement utilisés comme le ténor Georges Grenu (qui double au soprano) ou l'altiste Pierre Gossez (qui double au soprano et à la clarinette basse) ; et des nouveaux venus comme Michel Portal (alto, ténor, flûte et clarinette), Maurice Thomas (trompette) ou encore Raymond Katarzynski et Michel Paquinet[1] (trombone). Cette formation qui fait, grâce à André Francis, sa première apparition publique le 13 avril 1964 à la Maison de l'O.R.T.F. ne reçoit pas de nom spécifique – elle est tantôt baptisée Orchestre André Hodeir, Grand orchestre André Hodeir ou André Hodeir orchestra, Jazz Groupe de Paris ou New Jazz Group ou encore L'Orchestre (que nous retiendrons ici).

Hodeir mentionne dans sa présentation orale quelques-unes des spécificités de son orchestre, dont la principale, la recherche d'une relation plus souple entre l'écrit et l'improvisé, le conduit à demander au public de ne pas applaudir les musiciens à la fin de leurs solos, mais à la fin de la pièce seulement – contrairement aux usages du jazz[2]. Le répertoire de cette toute nouvelle formation est au départ plutôt mince en quantité. Quelques pièces plus « fonctionnelles », comme ce *Masse Medium* conçu comme un « morceau "facile" pour décontracter les musiciens en début de concert[3] », avec uniquement du phrasé de masse, en tempo *medium* (comme l'indique, jeu de mots en prime, son titre) ou encore *Fantaisie*, tempo rapide laissant à chaque musicien une partie soliste. De nouvelles œuvres poursuivant la réflexion du compositeur sur le renouvellement formel, comme *Triplicité*, sorte de triple concerto valorisant trois solistes sur une sorte de tempo *stomp* peu habituel à Hodeir, ou surtout *Transplantation I* qui inaugure un principe qui ne

1. À ne pas confondre avec son frère André qui jouait notamment dans *Jazz cantata* et qui intégrera l'orchestre pour d'autres concerts.
2. Xavier Prévost a rediffusé des extraits de ce concert dans son émission « Le Bleu la nuit » (France musique) après le concert-hommage du Caratini Jazz Ensemble, le 17 décembre 2011.
3. Hodeir, entretiens avec l'auteur, Aumeville-Lestre, 27 et 28 juillet 2010.

Les deux concerts suivants, le 25 avril à l'O.R.T.F. et le 29 au Théâtre de l'est parisien (T.E.P.), reprennent l'essentiel de ce répertoire transversal, à côté du répertoire courant de L'Orchestre lui-même, jouant même pour la circonstance deux nouvelles œuvres.

La première œuvre, *Catalyse*[68] est l'une des plus extraordinaires pièces de Petite Forme, l'une des plus innovantes constructions sonores d'André Hodeir, où passe de toute évidence l'esprit du *free jazz* porté par une écriture éblouissante. L'autre œuvre nouvelle s'intitule *Bagatelle*[69] et elle organise le glissement entre plusieurs types d'improvisations, comme Hodeir l'explique en préambule à l'auditoire, lors du concert de l'O.R.T.F. :

> On parle beaucoup d'improvisation libre et d'improvisation dirigée, dans le jazz. En fait, ces deux grandes formes – l'improvisation complètement libre du jazz moderne et l'improvisation sur canevas, qui était de tradition avant les années 1960 – s'opposent à une troisième forme d'improvisation qui appartient spécialement au langage orchestral, que nous appelons l'improvisation écrite, ou que l'on pourrait aussi appeler l'improvisation simulée, dans la mesure où le compositeur s'efforce d'improviser lorsqu'il écrit à la place de celui qui doit jouer la partie, et celui qui joue la partie la joue comme un acteur joue son rôle, c'est-à-dire en s'efforçant de l'inventer lui-même au fur et à mesure qu'il joue la partie qu'il connaît pourtant.
>
> Dans la pièce que nous allons exécuter [...], toutes les formes d'improvisations sont employées, c'est-à-dire que les premières improvisations, où chacun est soliste à tour de rôle, sont des improvisations écrites et ensuite, peu à peu, l'improvisation se transforme en improvisation réelle, jusqu'à déboucher sur une espèce de polyphonie collective[70].

On a là, semble-t-il, la première apparition officielle du terme d'« improvisation simulée » dans le vocabulaire d'André Hodeir, apparition tardive donc, en regard tout au moins de la ténacité et de la constance avec lesquelles cette notion est rétrospectivement restée attachée à son nom. On a aussi dans cette courte présentation un bon exemple synthétique de la vision historique d'André Hodeir et de la position dans laquelle il se trouve vis-à-vis de l'avant-garde *free* du moment, laquelle devient précisément à cette période des plus conflictuelles.

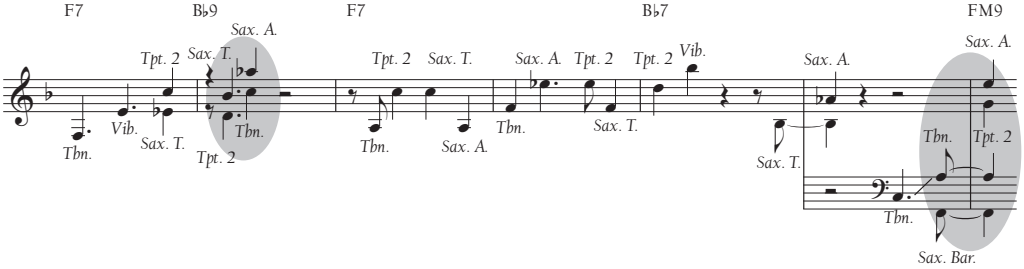
Le « schisme » de la *free music* (1967-1969)

Depuis 1966 au moins, Hodeir a donné à plusieurs reprises son sentiment sur le mouvement de la *free music* : en entretiens, tables rondes, articles, dans *Les Mondes du jazz*, Hodeir a répété qu'il avait spontanément éprouvé un mouvement de sympathie à l'égard d'une génération qui prétendait rompre avec les aspects les plus sclérosés et les plus commerciaux du jazz – qu'il s'est évertué à déplorer comme critique et à dépasser comme compositeur. Ainsi dès 1966 :

> Ce côté dégagé du commercialisme qu'affichent certains musiciens d'avant-garde, c'est pour moi assez sympathique ; je crois même qu'il y avait vraiment là une vocation du jazz, qui se réalise enfin, par des moyens douteux, peut-être, mais toute la question est là. [...] Je dirais que les musiciens actuels ont raison dans le principe et qu'ils ont tort dans l'application[71].

68. « *Catalyse* aux segments abrupts cassés sur le silence. » (Alain Gerber, « Une rigueur subversive », *Jazz magazine*, nº 167 (juin 1969), p. 12-13).
69. Dont le thème est la ré-utilisation d'un thème secondaire en $\frac{6}{8}$ de *Détails* de 1962 (joué en question-réponse par hautbois-cor anglais et les trompettes).
70. André Hodeir, préambule au concert du 25 avril à l'O.R.T.F. (archives INA).
71. Koechlin, « Hodeir 66 », p. 22.

Par l'alternance systématique des timbres et par l'éclatement des hauteurs qui en est le corollaire, Hodeir peut habiter l'espace harmonique sur une tessiture très large, mais sans le surcharger. S'installe alors une stratégie fragile et imprévisible de changements d'éclairage permanents et très subtils. Une subtilité d'autant plus intéressante qu'elle ouvre de nouvelles possibilités de contraste radical lorsque l'agencement des « points » épars du *background* s'assemble soudainement en un accord puis en un autre plus ouvert :



Exemple 19. André Hodeir, *The Alphabet*, pointillisme – chorus U, mesures 1-7.

À chaque note, un timbre différent et des durées très précises qu'il faut respecter scrupuleusement, certains sons étant « remplacés » dès leur extinction par les suivants tandis que d'autres doivent durer pour être « renchéris » par les suivants. La réussite de ce jeu dépend donc, en aval, de la souplesse avec laquelle les interprètes parviennent à lier ces points isolés[27]. En amont, elle dépend évidemment de l'à-propos avec lequel le compositeur choisit quel timbre doit être assigné à quel point. Ce choix est déterminant quant à la dynamique que peut incarner l'écriture. À la deuxième mesure par exemple, l'apparition brusque d'un accord, c'est-à-dire de points *concomitants*, là où n'évoluaient que des points *successifs*, est d'autant plus porteuse d'énergie qu'elle est véhiculée par deux instruments qui jouent au sommet de leur tessiture, lieu de tension « naturelle » (le trombone – *do*^{4} passe d'ailleurs, avec l'alto – *la*♭^{4}, au-dessus du ténor et de la trompette). Une réflexion semblable guide le choix de l'étagement vertical des sons. À la mesure 7, l'accord de tonique produit le contraste non plus par des raisons organologiques (instruments « tendus » dans l'aigu), mais par la disposition extrêmement ouverte d'un accord de quatre sons, en trois intervalles décroissants (dixième, septième et sixte – *fa*^{1}, *la*^{2}, *sol*^{3}, *mi*^{4}). On obtient ainsi une très riche variété d'éclairages proposés au soliste. Sur l'enregistrement réalisé à New York en 1957, c'est Idrees Sulieman qui chorusse à la trompette bouchée ; même s'il ne prend pas les risques que l'on aurait pu souhaiter, il semble visiblement que le *background* hodeirien oriente inexorablement son jeu vers l'éclatement, la discontinuité ou le pointillisme. Sulieman est en quelque sorte poussé au dialogue et si sa tâche est périlleuse, il nous donne quand même à deux reprises un aperçu du bénéfice concertant que l'on peut retirer de cette perpétuelle variation de timbres, en entrant au début de U et au début de V totalement dans le jeu d'éparpillement du *background*. L'auditeur a alors l'impression que c'est le soliste qui déclenche l'émission des points isolés de l'accompagnement et ce jeu de ping-pong imprévisible s'avère très excitant, bien qu'éphémère. Ceci fait resurgir la question de l'interprète : ici, il semble évident que Sulieman ne conçoit pas même la possibilité

27. Il faut souligner d'ailleurs la difficulté certaine de ce type d'écriture, lors de l'interprétation. Il suffit pour s'en convaincre de lire les parties une par une, pour comprendre immédiatement que les interprètes doivent être plus que jamais reliés aux parties de leurs confrères, la leur n'ayant absolument aucune existence autonome.

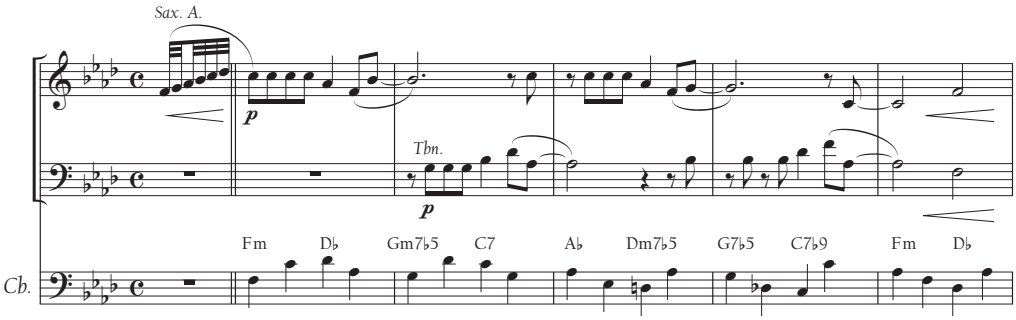
montrer comment les techniques contrapuntiques utilisées par Hodeir ne sont pas des procédés scholastiques greffés au jazz ; comment elles sont en fin de compte des moteurs du langage (soit des techniques fécondes pour l'écriture) plutôt que des moules formels (soit des carcans stérilisateurs de la pensée).

Formes et techniques contrapuntiques « savantes »

On a souvent dit qu'André Hodeir empruntait à des formes contrapuntiques « savantes » dans sa musique. Nourri au contrepoint de conservatoire dans sa jeunesse, puis au lait de la musique de Bach et d'autres contrapuntistes experts par son goût personnel[11], Hodeir aurait logiquement conservé des traces de ces penchants contrapuntiques en grande partie étrangers à l'écriture orchestrale du jazz d'alors. De fait, ces traces existent, mais elles montrent la plupart du temps que le compositeur a cherché à rendre possible un contrepoint né en quelque sorte de l'intérieur du langage du jazz, plutôt qu'importé de force d'une autre culture musicale. En ce sens, il est utile de s'arrêter sur les différents usages et sur les fonctions du contrepoint qu'on peut observer dans l'écriture d'André Hodeir, depuis les exemples les plus simples à deux voix égales jusqu'aux mécanismes de contrepoint les plus développés, en passant par les rares occurrences de techniques spécifiques comme le canon.

À voix égales

La technique du chant–contre-chant est peut-être le principe contrapuntique dont la logique fondamentale est la plus simple, puisqu'elle consiste à mettre en relation deux voix dont l'une est toutefois censée conserver le primat sur la seconde ayant avant tout un rôle accompagnateur. Dans le jazz, la relation chant–contre-chant prend souvent un aspect responsorial et c'est sur cette logique traditionnelle de *call and response* que fonctionne l'arrangement du *Tahiti* de Milt Jackson (1956), dans une simplicité rarement de mise chez Hodeir :



Exemple 85. Milt Jackson, *Tahiti*, exposé en *call and response*, mesures 10-15.

Mais au sein de cette logique, il arrive aussi que la voix de second plan vienne « contester » la première et retienne en définitive presque plus l'attention que la partie conductrice. C'est Louis Armstrong, dans le fameux *Saint Louis Blues* du 14 janvier 1925 avec Bessie Smith, outrepassant son rôle responsorial par l'ampleur du discours qui tend inexorablement vers le solo. C'est encore Sidney Bechet, ne pouvant se résoudre à n'être pour Satchmo qu'un Johnny Dodds de

11. Notamment Bartók à qui il voue un véritable culte, pendant ses années de conservatoire et dont il a en particulier retenu la fugue du début de la *Musique pour cordes, percussions et célesta* et médité les quatuors.

Vers une plus grande fluidité structurelle

La question des structures, nous l'avons dit en introduction, n'est qu'un aspect très partiel de la question de la forme. Elle est néanmoins incontournable et peut être profitable, à condition de ne pas confondre richesse structurelle et richesse formelle, celle-ci émanant plutôt du parti que le discours parvient à tirer des cadres dans lesquels il s'exprime. En ce sens, une forte puissance formelle peut parfaitement se dégager sur la base de structures ultra-conventionnelles, comme le montre l'exemple de Monk, n'ayant que très peu remis en cause les modèles structurels traditionnels du jazz (*blues*, anatole, etc.)[1], mais ayant réussi à en tirer un parti absolument neuf, en regard de ses contemporains, à travers une conception du développement essentiellement fondée sur le « mouvement des figures sonores[2] ». Sur ce point précis, il est possible de tendre un parallèle entre le jazz et la bande dessinée, dans la mesure où ils reposent tous deux sur un principe structurel voisin, que Roman Gubern définit pour la bande dessinée comme « la réunion d'un *découpage* et d'une *mise en page*[3] », organisation dont la parenté structurelle avec le jazz apparaît avec évidence dans l'écriture en « grilles », avec son découpage en cases partageant la « page » que constitue l'agglomération complète des mesures en un chorus (de trente-deux mesures par exemple). Si les sections (de huit mesures, le plus souvent), elles-mêmes partagées fréquemment par une progression harmonique cyclique (de deux mesures, dans l'anatole, par exemple), peuvent aisément figurer les cases de la bande dessinée, chaque grille ou chorus peut se voir comme autant de pages se tournant à chaque trente-deuxième mesure. De la même manière que des mises en page ont tenté, dans la bande dessinée, de reconsidérer le découpage conventionnel en cases relativement régulières, on a vu fleurir dans le jazz des carrures étirées ou rognées, des groupes de mesures impairs et des mètres changeants, ou encore une atomisation des structures rendant la « page » de la grille moins signifiante. Mais comme l'écrit Benoît Peeters :

> Ce n'est pas en tant que tel qu'un certain type de mise en page peut être qualifié de moderne, c'est en fonction des rapports qu'il entretient avec l'ensemble de la bande. Il ne s'agit pas de se demander si une mise en page est extravagante ou banale, *il est question d'examiner la manière dont une œuvre tire parti du dispositif qu'elle met en place*[4].

1. Ce qui fait dire à Laurent Cugny que « Monk s'est totalement désintéressé de la question formelle, au moins dans sa dimension architectonique » (Cugny, « L'idée de forme dans le jazz », p. 153).
2. L'expression est empruntée à André Hodeir, qui décrivait, dans les notes de pochettes originales du disque *Kenny Clarke's Sextet Plays André Hodeir*, la conception monkienne comme « une conception où le mouvement des figures sonores et leur évolution dans le discours musical prennent le pas sur toute autre considération » (*Kenny Clarke's Sextet Plays André Hodeir*).
3. Cité dans Peeters, « Les aventures de la page », p. 32.
4. Même référence, p. 34. Nous soulignons.

Le catalyseur joycien

On a vu, en faisant apparaître l'existence du phénomène onirique dans trois pièces de 1956[56], que si une parenté joycienne pouvait s'établir sur le plan formel, l'onirisme précédait en réalité la « révélation » que sera la découverte de *Finnegans Wake* par Hodeir au début des années 1960. Il n'empêche que la puissance formelle de l'ultime roman de Joyce a d'autant plus été en mesure de recevoir un écho chez Hodeir que le terrain onirique était, justement, amplement préparé – *Finnegans Wake* aurait ainsi été le catalyseur d'un sens formel déjà impulsé. On peut lire la force de cet écho dans l'article « Annamores Leep », consacré à Joyce ; on y sent bien que le compositeur a été profondément marqué par ce texte « ouvert à une semiosis infinie, à un déchiffrage sans fin[57] », en raison prioritairement de l'état multiple et insaisissable de son langage[58] par lequel rien n'est plus univoque et tout est sujet à dédoublement :

> Ces dédoublements [...] évoquent bien plus que la dualité sujet – contre-sujet. C'est au moyen d'associations d'idées et de structures, [...] dont les ajustements nourrissent la trame du récit, que celui-ci progresse. La conception reste musicale, mais en un sens plus contemporain. On pourrait évoquer une musique peut-être tonale, mais dont les tonalités glisseraient en un mouvement quasi perpétuel, une musique peut-être thématique, mais dont les thèmes à peine dessinés, reconnaissables par accident – et en cela moins directionnels que le leitmotiv wagnérien – se dissoudraient les uns dans les autres jusqu'à former des familles aussi indistinctes que l'identité des personnages de *Finnegans Wake*.
>
> [...] Ainsi, tel fragment éveille-t-il, dans une autre partie du livre, des harmoniques qu'il faut savoir entendre, bonheur hasardeux que réserve la fréquentation assidue de l'œuvre. Ce peut être la rencontre d'une même idée-cellule accédant à une autre vie, ou celle d'une sonorité, d'un rythme qui paraîtront familiers[59].

Ces liens enfouis qui font naître des coïncidences possibles entre des éléments parfois contraires (*coincidentia oppositorum*) et qui sont rendus possibles par le pouvoir protéiforme du langage abondent dans le « diptyque joycien » d'André Hodeir. Sans doute n'est-il pas possible, sinon utile, de les saisir tous, mais il est possible d'en faire apparaître certains qui peuvent nous aider à comprendre comment ces œuvres si changeantes, si fuyantes, conservent dans cette fluidité totale une telle force d'unité.

Si l'on se souvient que nous avions, en début de troisième partie, postulé une certaine *épaisseur* de la texture qui lui donnait ce pouvoir de simultanéité (avec l'exemple de *Paraphrase*[60]), s'il l'on se souvient que nous venons d'en montrer aussi le pouvoir de virtualité (avec *'Round Midnight*[61]), si l'on se souvient enfin de cette prédominance du langage sur laquelle repose le principe même de

56. On aurait pu aussi renvoyer à *Triads*, de la même année, où l'introduction d'abord énigmatique s'explique dans le courant de la pièce et où le « thème » initial donne lieu (lettre L) à une réexposition puissamment onirique, sortie de nulle part et poussant le « thème » jusqu'à une sorte d'éblouissement lyrique (la partition note « *intensely lyrical* »).
57. Rabaté, *James Joyce*, p. 191.
58. Fondé sur une invention verbale multilingue passant par le mot-valise et les mots à *dublintente*, le calembour, l'onomatopée, le pastiche et la parodie, les intertextualités diverses et autant de procédés fondés sur ce que Jean-Michel Rabaté appelle « *coincidentia oppositorum* » (Même référence, p. 192-193) et qui nourrissent les possibilités de plurivalences du texte.
59. Hodeir, *Jazzistiques*, p. 185-186.
60. Voir « Ubiquité de la texture », p. 521 de ce livre.
61. Voir ce que nous appelons « le "rhizome onirique" », p. 618 de ce livre.

Coda

Arrivés au terme de ce travail, il semble qu'en dépit d'un avancement certain dans la réflexion que nous nous étions proposé de mener, nous ne puissions que tirer un bilan provisoire de ce qu'il a pu contribuer à rendre sensible et des enseignements qu'il peut espérer motiver.

Sans doute peut-on considérer que la biographie d'André Hodeir, sa production, ainsi que la dépendance étroite entre la réflexion manifestée par ses écrits d'une part et sa musique d'autre part, ont été décrites et envisagées avec plus d'exhaustivité que ce qu'avaient risqué jusqu'ici les commentaires et les études partielles concernant le compositeur.

Sans doute peut-on estimer, bien que l'analyse ne puisse jamais prétendre à l'exactitude et l'irréfutabilité en ce qu'elle engage nécessairement la perception et la sensibilité de celui qui la conduit, avoir mis à la disposition du lecteur une quantité appréciable d'outils permettant de saisir plus précisément le fonctionnement d'un langage et la constitution d'un style qui ont donné naissance à l'une des œuvres les plus intimement fondées sur les rouages spécifiques de l'écriture, que le jazz ait suscitées. Sans doute peut-on espérer s'être – et avoir – donné les moyens de disposer désormais d'une terminologie précise pour désigner les principes qui traversent avec une constance étonnante l'écriture d'André Hodeir.

Sans doute peut-on enfin se prévaloir d'avoir abordé le problème de la forme sous un angle plus large et plus ambitieux – mais, nous voulons le croire, plus vivant – que ce que la musicologie du jazz a entrepris jusqu'ici.

Le problème des critères esthétiques

Si nous déplorons que la notion de forme soit si superficiellement traitée dans le champ jazzistique, alors qu'elle a donné lieu à de multiples travaux dans le champ de la musique « savante », nous ne pouvons pas éluder la question que cette position même adresse à l'angle de réflexion de tout notre travail : en effet, soutenir l'affirmation d'une *lacune* formelle, n'est-ce pas l'expression d'un esprit « occidental », évaluant la musique selon un système de coordonnées qui ne peut avoir de pertinence dans le champ du jazz ? Est-il d'ailleurs légitime d'avoir donné tant d'importance aux partitions ? Plus encore, on nous a vu convoquer souvent les termes d'*unité*, de *projet*, d'*œuvre*, de *déduction*, etc. et parfois les noms de Beethoven, de Bach ou de Webern (comme compositeurs), et Boulez, Boucourechliev ou Souris (comme penseurs) ; ce champ lexical ne reflète-t-il pas explicitement une démarche placée sous l'emprise excessive de la pensée « savante » occidentale ? De toute évidence, eussions-nous puisé nos sources chez LeRoi Jones, pour qui « la musique noire est essentiellement l'expression d'une attitude ou d'un ensemble d'attitudes concernant le monde et

Séances d'enregistrements, émissions et concerts. Discographie

Nous recensons ici, chronologiquement, les dates d'enregistrement qui concernent la musique d'André Hodeir et de ses différentes formations[1], en détaillant le personnel et les titres enregistrés (avec leurs numéros de matrice lorsqu'ils sont signifiants – principalement dans le cas des 78 tours). Afin que cette recension s'articule à la discographie, nous indiquons pour chaque séance les disques originaux auxquels elles ont donné matière ainsi qu'une éventuelle réédition, généralement la plus récente. Nous incluons également les émissions de radio et les concerts et enregistrements de concerts, lorsqu'il a été possible de documenter suffisamment leur contenu. Enfin, vue l'impossibilité de détailler précisément les dates d'enregistrement et le personnel des musiques de film d'André Hodeir (pour ne rien dire de la difficulté à démêler la part du travail qui y revient à Hodeir ou à ses collaborateurs – comme Crolla, Rostaing ou d'autres), nous les excluons de ce recensement, à l'exception de celles qui marquent des étapes capitales de sa musique (*Chutes de pierres, danger de mort* ; *Le Palais idéal*) et de celles qui ont donné lieu à publication discographique (depuis *Autour d'un récif* à *L'Écume des jours*[2]). Pour l'inventaire des musiques de film, le lecteur pourra en revanche se reporter à la filmographie[3].

Nous indiquons à côté du titre le ou les auteur(s) du thème emprunté, dans les quelques cas où André Hodeir joue des thèmes qui ne sont pas de lui (période Claude Laurence) ou dans les cas d'arrangement[4]. En dehors de ces cas de figure, tous les titres sont des compositions d'André Hodeir[5]. Les numéros entourés dans la distribution permettent de déterminer les instruments joués par les musiciens dans les différentes pièces détaillées ensuite.

1. Outre les renseignements déjà donnés par les discographies existantes, de nombreux compléments ont été apportés par des documents inédits tirés de fonds d'archives divers, au premier rang desquels figure la collection Hodeir – et en particulier les agendas du compositeur, qui donnent des précisions jusqu'ici hors de portée.
2. Et à l'exception de *Voulez-vous danser avec moi* de Michel Boisrond, en 1959 (disque 45 tours de 17 cm, Philips 432 454 BE, 1960), pour lequel tout semble montrer qu'André Hodeir, bien qu'il soit crédité au générique, a délégué entièrement ou presque la musique de ce film à Henri Renaud.
3. Voir la filmographie, p. 739 de ce livre.
4. L'arrangement du *Jordu* de Duke Jordan par André Hodeir est par exemple indiqué ainsi : « *Jordu*, Jordan ».
5. À l'exception absolument unique de *Blues for Pablo* joué à deux reprises (Paris, Hambourg 1959) par le Jazz Groupe de Paris dans l'arrangement original de Gil Evans. Nous le signalons ainsi : « *Blues for Pablo*, Evans ».

Table des matières

Préface 3
Martial Solal

Première partie
Vies multiples d'André Hodeir

Les années de jeunesse (1921-1942) 9
De Yehudi Menuhin à Alexandre Dumas (1921-1932) 9
Les années de violon (1932-1938) 12
La maladie (1938-1942) 18

La période de « bilinguisme » (1942-1954) 23
De Claude Laurence au Conservatoire (1942-1943) 23
Des premiers prix et un « péché de jeunesse » (1944-1947) 29
De Django Reinhardt à Olivier Messiaen (1946-1948) 35
Un rédacteur en chef exigeant (1947-1951) 39
Claude Laurence, dernier tour de piste (1948) 43
Récifs du bilinguisme (1949-1951) 47
Les Formes de la musique, la musique concrète et « Jeune musique » (1951-1953) 52
Saint-Tropez et la première mutation stylistique (1952-1953) 60
L'impasse sérielle : *Paradoxe I* (1953) 71
Autour de Pierre Boulez (1953-1954) 78
Hommes et problèmes du jazz (1954) : le livre fondateur ? 82
Arnold J. Toynbee et le panassiéisme « retourné » 91

La folle décennie (1954-1964) 99
Le Jazz Groupe de Paris et les *Essais* (1954) 99
Les *Essais II* et le Festival de l'art d'avant-garde (1956) 104
Kenny et Martial (1956) 113
États-Unis (1957) 118
Nantes, Donaueschingen et « l'année cinéma » (1957-1958) 129
Modern Jazz Quartet (1958) 139

« Monk ou le malentendu », « popularité et reconnaissance » et le Jazz Workshop de Hambourg (1959) 142
Excursions : de Barraqué à Resnais (1959-1960) 149
Jazz et Jazz : le troisième recueil (1960) 154
Le scandale de *Since Debussy* (1961) 158
Le Septuor (1961-1963) 164
Toward Jazz et autres aventures américaines (1962-1964) 174

La maturité (1964-1972) 185
La révélation de L'Orchestre (1964) 185
Les « Trois dialogues » (1964-1965) 189
Anna Livia Plurabelle (1965-1966) 193
L'Orchestre : deuxième période (1966-1969) 199
Le « schisme » de la *free music* (1967-1969) 203
Les Mondes du jazz (1970) 216
Le jazz et son double ou le modèle proustien de l'œuvre d'art 225
Radio, télévision et retour à Joyce (1970-1972) 235
Bitter Ending et la fin d'une œuvre (1972) 238

Retrait, reconversions et redécouvertes (1973-2011) 245
Désœuvré (1973-1983) 245
IRCAM (1978-1986) 252
Les premiers romans et *Play-back* (1983) 254
Redécouvertes : Orchestre Solal et *Jazzistiques* (1983-1984) 257
Musikant : le roman du violon (1985-1987) 260
Anna Livia Plurabelle : la recréation (1992-1994) 264
Mat et Brian (1994) 266
Le *blues*, les nouvelles et la fin (1994-2011) 268

Interlude. Le Jazz comme œuvre composée 275
Au-delà du conflit écriture-improvisation 275
La notion d'œuvre composée 278
De l'usage de l'analyse 281

Deuxième partie
Techniques du langage musical d'André Hodeir

Préambule 287

« Chercher le relief » : le timbre et l'espace sonore 291
Klangfarbenmelodie 293
Klangfarbenrhythmus 309

Klangfarbenharmonie 316
Consistance et balises sonores 322
Relief et profondeur de champ : le prolongement monkien 334
La « leçon » de *Flautando* 348

Texture et contrepoint 359
Formes et techniques contrapuntiques « savantes » 361
La texture rythmique (et texture de la rythmique) 382
Texture harmonique 401
Texture contrapuntique 424

Conclusion 447
Des sortilèges de l'écriture 447
De leur mise en *forme* 449

Troisième partie
Penser la forme selon André Hodeir

Préambule 453

Vers une plus grande fluidité structurelle 457
Le « cinématisme formel » 458
L'estompement du découpage en chorus 468
L'assouplissement des « formes thématiques » 473

Le principe de Variation 489
Variation continue... 491
... et variation amplifiante 501
Avatars de la variation 512
Les seize « galaxies » de *Jordu* 517

Ubiquité de la texture 521
Pouvoir de simultanéité 521
Privilèges du compositeur 534
Impacts texte-texture 539
Ressources de la citation 551

Un levier original : l'improvisation simulée 563
Enjeux et implications esthétiques 563
Mise en œuvre : une double fonction 573
Un exemple : le nº 11 d'*Anna Livia Plurabelle* 575
Des solutions intermédiaires 586

L'ouverture onirique 597
Le modèle *Moon Dreams* de Gil Evans 598
L'ouverture onirique chez Hodeir 605
L'esthétique du glissement 630
Conclusion 655
Coda 659
Le problème des critères esthétiques 659
De l'éventualité d'une réévaluation 666

Annexes

Bibliographie d'André Hodeir 673
Livres 673
Périodiques 676
Contributions à des dictionnaires, encyclopédies, ouvrages généralistes et ouvrages de référence 693
Recensions et études concernant les ouvrages et la musique d'André Hodeir 697
Ouvrages sur la musique 697
Romans et nouvelles 700
Critiques de disques 700
Annonces et comptes-rendus de concerts 703
Bibliographie indicative sur Hodeir en général 708
Séances d'enregistrements, émissions et concerts. Discographie 711
Filmographie 739
Index des œuvres d'André Hodeir 747
Index des œuvres 751
Index des personnes 757