

ANDRE HODEIR
*violoniste, compositeur, arrangeur,
musicologue et écrivain français
(Paris, 22 janvier 1921)*

*

*Venu à la musique dès l'âge de cinq ans, il a fait de fort complètes études techniques, se destinant primitivement à une carrière de violoniste classique. De 1942 à 1947, il est élève du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris (entre autres dans la classe d'Olivier Messiaen), dont il sort avec trois premiers prix (harmonie, fugue, histoire de la musique). Découvrant le jazz peu avant la guerre, il se produit (parallèlement à ses études de composition) à compter de 1942 sous le pseudonyme de Claude Laurence, avec le sextette d'André Ekyan et sa propre formation ; il dialogue par la suite avec Django Reinhardt (travaillant avec lui comme arrangeur pour le film *Le Village de la colère*, 1946), Kenny Clarke (à ses côtés, il va agir en précurseur, se préoccupant d'adapter au violon le langage « bebop » : *Laurenzology*, 1948), puis côtoie Don Byas (1949), James Moody (il est l'arrangeur et chef d'orchestre de sa séance avec cordes de 1951), Bobby Jaspar qui, en 1954, l'assiste dans la fondation du Jazz Groupe de Paris dont il est le leader (mais où il ne joue pas) et qui, jusqu'en 1960 (puis, au concert, de 1964 à 1969), se consacre exclusivement à l'interprétation de ses œuvres et arrangements.*

*1954 est, pour André Hodeir, une année marquante : elle voit en effet la publication, outre celle des *Essais* – son premier album d'importance –, de son quatrième ouvrage, qui le désigne comme le véritable fondateur de la critique de jazz : *Hommes et Problèmes du jazz* (Flammarion, coll. « Le Portulan », 1954 ; rééd. : Parenthèses, coll. « Epistrophy », 1981, 1985). Ce livre déterminant et internationalement salué se constitue d'une série d'articles publiés les années précédentes dans la revue *Jazz-Hot*, dont il a assuré la rédaction en chef de 1947 à 1951 (on le retrouvera quelques années plus tard à la tête de *Panorama de la musique*), et cristallise l'importance du geste critique (et d'écriture) pour ce musicien exigeant, rigoureux, inquiet des conditions de possibilité et des possibles de la musique.*

Cette attention à la réflexion (tôt montrée : ses premiers articles datent de 1941) lui avait fait auparavant écrire Le Jazz, cet inconnu (Éditions France-Empire, coll. « Harmoniques », 1945) – un premier texte d'obédience panassiéiste qu'il reniera (et dont « La Religion du jazz », appendice de la première édition d'Hommes et Problèmes du jazz, abandonné dans les suivantes, est comme l'exorcisme) –, Introduction à la musique de jazz (Larousse, coll. « Formes, écoles et œuvres musicales », 1948) et, au plan de la musicologie classique, Les Formes de la musique (Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1951), vite reconnu comme un livre de référence quant au repérage structurel et à l'histoire des formes de la musique occidentale écrite. Tout au long de sa carrière, Hodeir ne rangera, d'ailleurs, guère l'arme musicologique (et musicographique : cf. notamment sa collaboration aux recueils de fiches Jazz classique et Jazz moderne, publiés sous la direction de Henri Renaud – Casterman, 1971), intervenant dans les deux « champs », a priori étanches, du classique et du jazz : vont ainsi se succéder La Musique étrangère contemporaine (« Que sais-je ? », 1954), La Musique depuis Debussy (Presses universitaires de France, 1961 : cet ouvrage reprend l'essentiel du précédent), dont l'originalité et la fermeté de regard s'attirent, à parution, des réactions houleuses de la part de l'institution « classique » et de ses descendances « contemporaines », notamment pour l'importance qu'il accorde alors, et le tout premier, à l'œuvre du compositeur Jean Barraqué... Suivent encore : Toward Jazz, recueil d'articles longtemps disponible dans la seule traduction de Noël Burch aux États-Unis (New York, Grove Press, 1962) ; sous une forme augmentée, ce livre (qui comprend, entre autres, une lumineuse étude sur Thelonious Monk : « Monk ou le malentendu ») sera publié en France en 1984 (Jazzistiques, Parenthèses, coll. « Epistrophy ») ; puis, en 1970, Les Mondes du jazz, Grand Œuvre hodeirien, hybride et aigu, essai-fiction sur la nature et les morts du jazz, ses devenirs et repentirs, l'angoisse de perte qui strie l'improvisation, les « ratés » du geste sans assise suffisante, le clair appel à la bascule dans le mouvement salvateur de l'écriture, seul en mesure de faire que le jazz dépasse le jazz, et le pérennise (UGE-10/18, 1970 ; rééd. : Rouge Profond, coll. « Birdland », 2004).

Écrit au long de sept ans (1961-1968), ce livre foisonnant et d'infaillible tension stylistique marque un autre saut de frontière – la dévoration de Hodeir par la littérature. Après les étapes des contes et roman historique

pour enfants (Les trois bouteilles de Warwick, Grove Press, 1966 ; Cléopâtre, Grove Press, 1967, Casterman, 1984 – tous deux illustrés par Tomi Ungerer ; Les Aventures de la chevalière, Casterman, 1983), c'est l'accord décisif au roman : Play-Back (Les Éditions de Minuit, 1983) et, avant Mat et Brian (Stock, 1994), avant les nouvelles de Si seulement la vie et Le Rire de Swann (Joëlle Losfeld, 2001 et 2004), Musikant (Éditions du Seuil, 1987), texte virtuose, ironique et émouvant, où l'on se prend à entendre, en filigrane, les raisons de l'abandon du violon par André Hodeir à la fin des années quarante.

Un retrait de l'instrument : c'est que l'improvisateur a, chez lui, vite cédé le pas au rêveur de monde, à l'artiste-théoricien souhaitant donner son statut, sa validité à la composition de jazz – qui n'est ni la confection de thèmes, ni même celle d'arrangements –, à ce regard particulier sur l'essence jazzistique qui les intègre, s'inscrit loin en avant d'eux et n'avait guère été sollicité jusqu'aux partis pris de Hodeir. Du Jazz Groupe de Paris à l'exécution de ses compositions par le grand orchestre de Martial Solal (1984), des retrouvailles avec Kenny Clarke – qui, en 1956, enregistre tout un album de ses œuvres et arrangements de « standards » du jazz moderne – à l'aventure américaine de 1957 (février à mai) dont a découlé l'un de ses plus beaux disques (American Jazzmen Play André Hodeir, avec entre autres Annie Ross, Donald Byrd, Bobby Jaspar, Eddie Costa, Hal McKusick...) et aux précieux travaux où s'illustrent Christiane Legrand, Martial Solal, Roger Guérin, Christian Bellest, Pierre Michelot, Raymond Guiot (Jazz et jazz, 1960), une même ligne intransigeante, une même affirmation de positions solitaires dont le joyau est incontestablement le diptyque « Jazz On Joyce », qui marque le passage de Hodeir à la « grande forme » : Anna Livia Plurabelle, cantate de jazz pour deux voix de femmes – Monique Aldebert, soprano, Nicole Croisille, contralto – et orchestre de jazz (1966 – le disque ne paraîtra qu'en 1971), et Bitter Ending, pour huit vocalistes (les Swingle Singers) et quintette de jazz (1972). Deux oeuvres « musiquant » des extraits de la grande épopée panglossique de la littérature occidentale, Finnegans Wake, au plus près de son rythme et sa poésie. Vingt-six ans après sa composition, Anna Livia Plurabelle est créée à la scène par l'Ensemble Cassiopée sous la direction de Patrice Caratini (au printemps de 1992 à Brest ; reprises à l'automne dans le cadre du Festival de jazz de Paris et à Vienne en Autriche) qui, un an plus tard,

réalise avec cet orchestre un nouvel enregistrement de l'œuvre (Label Bleu, 1994).

*Il faudrait ajouter qu'André Hodeir a été un collaborateur assidu des cinéastes (plus de trente musiques de films composées dont celles de *Autour d'un récif* – Jean-Yves Cousteau, 1949 ; *Saint-Tropez. Devoirs de vacances*, Paul Paviot, 1953 ; *Une Parisienne*, Michel Boisrond, 1957 ; *Les Tripes au soleil*, Claude Bernard-Aubert, 1958), qu'il a écrit plusieurs pièces pour le Modern Jazz Quartet (*Around The Blues*, 1960), enseigné l'arrangement et la composition de jazz en France et aux États-Unis (Harvard, 1976) et a été chargé de diriger un programme de recherches à l'IRCAM (1978 à 1986).*

*On se souvient du titre de l'essai publié en 1963 par Pierre Boulez : *Penser la musique aujourd'hui*. Tout l'œuvre d'André Hodeir pourrait, en ses diverses occurrences jazzistiques – musicales, critiques, et prospectives –, se rassembler sous une appellation générique voisine : *Penser le jazz aujourd'hui*. « Aujourd'hui » : l'implication dans le contemporain, ses enjeux esthétiques multiples, contradictoires, et la netteté d'engagement qu'ils induisent (Hodeir est aux antipodes du laxisme ou du compromis), la réflexion sur l'actuel et les jeux de l'à venir musical ont toujours, en effet, été au principe de son travail. John Lewis a pu dire de lui : « Il est celui qui indique des directions et donne des idées nouvelles. » De fait, se plaisant à répéter qu'« il faut agrandir le jazz pour ne pas en sortir », Hodeir a refusé de considérer l'idiome-jazz comme allant de soi, lui a tendu un miroir incomplaisant et ainsi révélé ses limites – ce que ses beautés pouvaient cacher de facilités et faiblesses. Sans intention de dénigrement : commandée par une indubitable passion, son inclination rigoriste a voulu éveiller la musique aimée, l'inciter à ne se contenter d'aucun acquis, à barrer le piétinement, la redite, cette mollesse inhérente à l'héritage que le présent ne mettrait pas en crise. Aussi a-t-il proposé au jazz non d'investir de nouveaux territoires où se diluerait sa nature (dans l'incertitude, la boiterie esthétique née d'un élan de légitimation : la logique hodeirienne a fort peu à voir avec les positions du Third Stream) mais de reconnaître les développements potentiels de sa géographie intime, et d'y prendre assurance, assise ; ceci en le fermentant de modes de conception censés décider d'une langue tout autre et qu'il a su comme personne mettre en phase avec la dynamique jazzistique. « Agrandir le jazz » : en usant, et dès ses débuts, de techniques d'écriture « classiques », ici contraintes par les mouvements vernaculaires du swing, organiquement liées à la dimension*

véritablement essentielle du beat (seuls en ce sens – mais d'évidence à un moindre degré – pourraient lui être comparés certains Westcoasters, tout particulièrement Lennie Niehaus). Tracés structurels (canon, marches contrapuntiques...), décisions harmoniques (polytonalité, sérialisme, atonalité...), souveraine attention à la texture, à la couleur sonore (pratique de la Klangfarbenmelodie – « mélodie de timbres ») qui, après le constat d'impossible adéquation de l'atonalisme et du jazz, l'ont mené à la perspective de la « forme ouverte », auto-engendrée au flux de la variation permanente. Cette incessante déclinaison formelle impliquant de restreindre au mieux la part de l'« accident » (la saillie, par le chorus, de la parole personnelle dans le tissu d'ensemble) afin d'écartier le risque de déstabilisation de l'unité stylistique de l'œuvre, d'abaissement de sa « tension poétique », Hodeir a étayé sa pratique compositionnelle de la notion d'« improvisation simulée » (écrivant les solos dans la manière même des instrumentistes à qui ils incombent), tôt présente chez lui (Esquisse I, 1954) et qui voit son apogée au fil de l'élaboration d'Anna Livia Plurabelle et de Bitter Ending. Option controversée : d'aucuns la comprennent comme une négation des fondements jazzistiques. Voilà qui est bien hâtif, et sourd au fait que la prééminence revendiquée du texte n'a jamais signifié, chez Hodeir, quelque réductivisme que ce soit : elle a, au contraire, pour vocation de favoriser l'expansion maximale d'une complexité veinée de l'absolu respect des critères constitutifs du jazz, où ceux-ci peuvent se régénérer, requérir plus encore – et la musique qu'ils dessinent se garantir du piétinement. La soif de contrôle d'André Hodeir n'est ni d'un dogmatique ni d'un cœur sec : c'est la méticulosité d'un sensualiste qui ne veut rien laisser se distendre du lien amoureux ; c'est le dévoilement foncier, la traque inlassablement donnée au mot juste d'un écrivain – sans doute le plus pur du jazz avec Duke Ellington et Gil Evans.

Christian TARTING

Laurenzology (au violon, 1948), Esquisse I (1954) ; avec Kenny Clarke : Bemsha Swing, Oblique, Eronel (1956) ; Jordu (1956), The Alphabet (1957), Jazz cantata, Jazz et Jazz (1960), Anna Livia Plurabelle (1966 et 1994).

In Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Comolli, Dictionnaire du jazz, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988. (5^e édition, revue et augmentée : 2001.)

