Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

3 | Automne 2015

Les écritures dramatiques & la radio

Monsieur X... ou les années d'apprentissage d'André Hodeir

Pierre Fargeton

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1212>

DOI : 10.4000/skenographie.1212

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 39-52

ISBN : 978-2-84867-537-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Pierre Fargeton, « *Monsieur X... ou les années d'apprentissage d'André Hodeir* », *Sken&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1212> ; DOI : 10.4000/skenographie.1212

Presses universitaires de Franche-Comté

MONSIEUR X... OU LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE D'ANDRÉ HODEIR

PIERRE FARGETON

Au printemps 1951, le *Club d'Essai de la radiodiffusion française*, chaîne fameuse de l'avant-garde radiophonique, diffuse une pièce de théâtre radiophonique d'une durée de deux heures signée André Hodeir : *Monsieur X...*, 35 ans, compositeur. Cette réalisation, totalement oubliée mais conservée dans les archives de l'INA¹, constitue un témoignage de la richesse et de la diversité des productions radiophoniques de l'époque, en même temps qu'elle offre une approche instructive des questionnements qui agitent la vie musicale à l'approche du demi-siècle, entre néo-classicisme et sérialisme, tonalité, modalité et atonalité. Enfin, *Monsieur X...* est aussi un témoignage autobiographique précieux des années d'apprentissage d'André Hodeir.

Avant d'aborder cette émission elle-même, nous présenterons brièvement Hodeir et ses différentes collaborations avec la radio.

Hodeir en bref

André Hodeir s'est éteint le 1^{er} novembre 2011 à l'âge de 90 ans, au terme d'une vie foisonnante essentiellement reliée à la musique et au monde de la musique. Certes, le nom d'Hodeir reste surtout attaché à son activité critique (ses nombreux articles dans des revues diverses – *L'Écho des*

¹ Identifiant de la notice : PHD88018585.

étudiants, Arts, Paris-Comœdia, Disques – et en particulier dans le magazine *Jazz Hot*, dont il fut rédacteur en chef entre 1947 et 1951), et plus largement à ses écrits sur la musique et le jazz en particulier (du livre pionnier *Hommes et problèmes du jazz*² [1954] à son maître-livre *Les Mondes du jazz*³ [1970], en passant par la publication américaine de *Toward Jazz*⁴ [1962] ou celle, simultanément française et américaine, du polémique *La Musique depuis Debussy / Since Debussy*⁵ [1961]). Mais si Hodeir doit l'essentiel de sa notoriété à ses publications, c'est d'abord comme compositeur qu'il entendit s'inscrire dans son temps, même si son œuvre reste encore très méconnue. Hodeir a d'abord été élève dans les classes de violon du conservatoire, sa mère ayant décidé d'en faire un jeune prodige – qu'il ne sera jamais, connaissant alors essentiellement les échecs et les humiliations des concours d'entrée et de sortie. De cette époque, date un certain nombre de pièces de virtuosité pour violon récemment retrouvées dans les archives de la famille Hodeir – lesquelles, si elles ne présentent pas un intérêt musical capital, attestent au moins d'une évidente vocation de compositeur. Durant quatre années de convalescence en sanatorium (1938-1942), Hodeir écrit également un nombre important de mélodies pour voix et piano, quelques-unes faisant l'objet d'une harmonisation chorale ; toutes ces œuvres de prime jeunesse restent inédites et reniées par Hodeir – quoique précieusement conservées. C'est également pendant ces années de maladie que Hodeir se prend de passion pour le jazz, publiant rapidement de nombreux articles sur le sujet, et réinvestissant son savoir-faire de violoniste classique dans l'improvisation de jazz. Un bagage qui lui permet, dès son retour à Paris à l'été 1942, d'enregistrer son premier disque comme violoniste de jazz, sous le pseudonyme de Claude Laurence, devenant alors subitement un violoniste vedette sous l'Occupation. Parallèlement, Hodeir retrouve le conservatoire, où il est admis en classe d'harmonie, puis de contrepoint et fugue, et Histoire de la

² André HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, suivi de *La Religion du jazz : Essai sur l'œuvre d'Hugues Panassié et son influence*, Paris, Le Portulan, 1954. Réédition dans *La Religion du jazz*, Marseille, Parenthèses, « Epistrophy », 3/2006.

³ André HODEIR, *Les Mondes du jazz*, 1^{re} édition Paris, U.G.E., 1970, « 10/18 », 3/2004, Pertuis, Rouge Profond, « Birdland ».

⁴ André HODEIR, *Toward Jazz*, New York, Grove Press, 1962

⁵ André HODEIR, *La Musique depuis Debussy*, Paris, P.U.F., 1961 ; *Since Debussy: A View of Contemporary Music*, trad. Noel Burch, New York, Grove Press, 1961.

musique – il obtiendra tous ses Premiers Prix entre 1945 et 1947, fréquentant alors quelque temps la fameuse classe d'analyse d'Olivier Messiaen. Ces années d'apprentissage marquent un premier tournant dans la production (toujours inédite et reniée par Hodeir) du compositeur. L'atonalité s'insinue, les harmonies de quarts et quintes parallèles et tous les procédés visant à estomper les logiques tonales font leur apparition, la série pointera même brièvement son nez pour une pièce d'orgue en 1953 (*Fugue sur les douze sons*). Du côté du jazz, les années 1947-1954 sont également marquées par une disparition progressive du violoniste Claude Laurence, au profit de l'arrangeur et compositeur que Hodeir s'essaie à être, écrivant quelques arrangements pour James Moody, Don Byas ou Bobby Jaspar, ainsi que quelques musiques de films dont il tirera des partitions qui sont les premières qu'il reconnaîtra (*Autour d'un récif*, ballet sous-marin de Jacques-Yves Cousteau, et *Saint-Tropez, devoirs de vacances*⁶, court-métrage de Paul Paviot dans lequel apparaît notamment Boris Vian, alors ami d'Hodeir). La période 1947-1954 correspond à ce qu'André Hodeir appelait rétrospectivement lui-même sa « période de bilinguisme », qui est une période de découvertes et d'apprentissage, mais aussi et surtout une période de grande souffrance, pour celui qui avait su lire les notes de musique avant les lettres de l'alphabet et qui n'avait jamais envisagé d'exister autrement que par et pour la musique. Ce bilinguisme stérilisant est d'ailleurs un double bilinguisme produisant un double déchirement. Du côté du jazz, Hodeir est alors partagé entre ses amours de jeunesse (Armstrong, Ellington...) et son engouement pour le jazz moderne, découvert peu après la Libération (Parker, Gillespie...). Du côté de la musique « savante », il est tiraillé entre un néo-classicisme très attaché à la tonalité, et les avant-gardes de la musique concrète (on le trouve au GRMC de Pierre Schaeffer, en 1953) et de la musique sérielle (qu'il regarde rapidement comme la seule voie d'avenir, faisant quelque temps route, dans l'ombre de Pierre Boulez, avec le Domaine Musical). Déchiré entre deux mondes, il est donc également déchiré à l'intérieur de chacun d'eux, et réduit à une impuissance créatrice au sujet de laquelle il semble avoir été très lucide. Cette période douloureuse s'achèvera définitivement

⁶ *Musiques de films par André Hodeir*, 33t/25cm, Disque Swing 33.343, 1953, réédité en CD sous le titre *André Hodeir : The Vogue Sessions*, BMG, 1999, 74321610202, « Original Vogue Masters ».

fin 1954, avec la fondation du *Jazz Groupe de Paris*, lequel marque le basculement définitif d'André Hodeir, comme compositeur, du côté du jazz. Ce sont ces années d'apprentissage et ces années de bilinguisme que met en scène, sous un vernis plus ou moins mince de fiction, *Monsieur X...*, 35 ans, compositeur. Si l'on ne peut pas réellement dire qu'Hodeir fut un homme de radio (comme le furent André Francis, Franck Ténor ou Lucien Malson), il est cependant certain que la radiodiffusion joua un rôle crucial dans sa vie, que ce soit sous le régime de l'initiation, de la collaboration artistique ou du soutien institutionnel.

La radio : le premier compagnonnage

C'est par la radio, en 1937, qu'André Hodeir a découvert le jazz : il connaît donc bien la valeur de ce média encore balbutiant et désorganisé. Dès 1941, alors qu'il soigne sa tuberculose dans un sanatorium des Pyrénées et signe ses premiers articles dans un journal de la zone libre, *L'Écho des étudiants*, il attire l'attention sur la médiocrité des programmes consacrés au jazz et réclame qu'ils soient confiés à un connaisseur. Tout en applaudissant de rares avancées⁷, il poursuivra régulièrement ses récriminations, jusqu'à écrire dans son premier numéro de *Jazz Hot* en tant que rédacteur en chef, en 1947 :

Une seule conclusion s'impose. [...] L'organisation des émissions de jazz à la Radio française ne peut plus être confiée à plusieurs services différents [...]. Il faut donc, de toute évidence, créer un service de jazz autonome⁸.

Dès 1948, grâce à André Francis, pionnier capital du jazz à la radio, qui sera le metteur en ondes de l'émission, André Hodeir anime ou co-anime *Le Club du jazz* de 1948 à 1950⁹. Par son contenu diversifié, cette émission, diffusée le mercredi soir sur Paris-Inter, jette les bases de ce que seront la plu-

⁷ « Du nouveau à la radiodiffusion nationale », *L'Écho des étudiants*, Montpellier, n° 65, samedi 25 avril 1942, p. 4.

⁸ « Le Jazz à la radio », *Jazz Hot*, Paris, n° 17, novembre 1947, p. 4-5.

⁹ Avec une interruption en octobre 1948 (voir *Jazz Hot*, n° 26, p. 25), puis une reprise en mars 1949 (voir *Jazz Hot* n° 31, p. 31). Voir aussi le numéro spécial « 1932-1982 : un demi-siècle de jazz sur les radios francophones », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, n° 75, janvier-mars 2003, p. 55.

part des émissions de jazz par la suite : tantôt tribune radiophonique où musiciens et spécialistes (comme Charles Delaunay et Franck Ténôt) échangent des points de vue critiques sur des disques ou sur l'actualité du jazz ; tantôt émission liée à un événement¹⁰ ; tantôt portrait d'un musicien¹¹ ou d'un orchestre¹² par ses disques ; tantôt présentation analytique d'une seule œuvre¹³.

En 1953, Hodeir conçoit aussi une émission originale visant à comparer l'expression et la perception d'un même tempo, à travers plusieurs enregistrements n'ayant pour point commun que leur mouvement métronomique, d'où le titre *Le Jazz au métronome*, diffusé quelque temps sur Paris-Inter¹⁴. Puis en octobre de la même année, il anime sur la chaîne parisienne une émission intitulée « L'École française du jazz moderne », qui consiste à faire connaître les principaux acteurs du jazz parisien du moment, invités au micro (Pierre Michelot, Bernard Peiffer, Sacha Distel, Christian Bellest, Christian, René Urtreger, William Boucaya, Hubert Fol, Francly Boland, Tony Proteau, Bobby Jaspar...). On a là le premier témoignage de la conviction hodeirienne selon laquelle la radio publique doit servir à soutenir la création au moins autant qu'à valoriser et démocratiser le « patrimoine » du jazz. Mais cette tribune inespérée pour le jazz moderne sera de courte durée, puisqu'elle est supprimée au bout de deux mois, laissant les auditeurs de la deuxième chaîne avec la seule émission du lundi, confiée à Hugues Panassié (et donc peu encline à la promotion du jazz moderne).

La radio n'est par ailleurs pas pour Hodeir un outil de promotion de la seule musique de jazz. Comme espace d'expérimentation et d'avant-garde, elle offre à Hodeir l'occasion d'une expérience pionnière, celle de la musique concrète. Sous l'égide de la Radiodiffusion française, Pierre Schaeffer fonde en effet en octobre 1951, au sein du Club d'Essai, le Groupe de Recherche de Musique Concrète, pour lequel il recherche un premier groupe

¹⁰ Le 2 mai 1949, présentation des principaux musiciens présents lors du prochain Festival international du jazz, salle Pleyel.

¹¹ Le 6 mars 1949, portrait de Charlie Parker. Archives INA.

¹² Le 11 décembre 1949, portrait de l'orchestre de Duke Ellington. Archives INA.

¹³ Le 24 juin 1950, émission consacrée à la *Liberian Suite* de Duke Ellington. Archives INA.

¹⁴ Jean-Jacques LEDOS, « André Hodeir », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, n° 75, janvier-mars 2003, p. 146.

de stagiaires expérimentateurs. Hodeir se porte candidat, sur les conseils d'André Francis, et il fera partie des six pionniers de cette aventure, parmi lesquels il retrouve son camarade de conservatoire Pierre Boulez (rencontré dans la classe de contrepoint et fugue en 1945), et fait la connaissance de celui qui sera un ami au long cours, Jean Barraqué. Peu convaincu par la personne de Pierre Schaeffer, comme la plupart des stagiaires, Hodeir concevra toutefois une pièce pour bande et pianiste de jazz, intitulée *Jazz et jazz*¹⁵.

Dans la foulée de cette expérience, Hodeir propose à Jean Tardieu une émission régulière sur la musique contemporaine, qui est probablement la première du genre. Intitulée *Jeune Musique*, elle dura une saison (1952-1953), pendant laquelle elle entreprit de faire le plaidoyer vivant de la musique la plus récente, de plusieurs façons. D'abord en essayant de situer les différents courants de la musique du début XX^e et les tendances de la mi-XX^e (Jean Barraqué tenait en ce sens les chroniques « démarches musicales du demi-siècle », et une « anthologie de la musique moderne »). Ensuite en donnant directement la parole aux compositeurs du temps, qu'ils soient encore à peu près inconnus (comme Boulez venant lire sa fameuse analyse du *Sacre du printemps* — « Stravinsky demeure ») ou déjà en place (comme Messiaen, invité et questionné au micro). Enfin, *Jeune Musique* réservait un espace pour des œuvres de jeunes compositeurs rarement ou pas encore jouées ; Maurice Ohana, Marius Constant, Michel Philippot, Georges Delerue, Jean-Michel Faye, et bien sûr Pierre Boulez ou Jean Barraqué (dont un extrait de la *Sonate* fut donné par Yvonne Loriod) ont ainsi profité de cette émission pour faire entendre, voire pour créer l'une ou l'autre de leurs œuvres récentes. Hodeir lui-même semble avoir fait donner en avant-première audition sa *Sonate pour violon seul*, jouée par André Doukan, dans la programmation de *Jeune Musique*. Mais comme pour sa *Symphonie pour cordes*, créée au Club d'Essai en 1949 sous la direction de Georges Delerue, les archives de l'INA sont malheureusement lacunaires et n'ont conservé aucune trace sonore de ces œuvres de jeunesse dont les manuscrits sont à ce jour perdus.

¹⁵ Publié en CD dans *Les Trésors du Jazz : 1952*, 5 CDs, Harmonia Mundi, « Le Chant du Monde », 2003, 574 1221-25. [CD 1, page 1].

1954-1964 est une décennie faste pour Hodeir en tant que compositeur et directeur du *Jazz Groupe de Paris* : il n'est pas étonnant qu'on ne relève alors plus guère d'activité radiophonique de sa part, durant ces années-là. En 1964, Hodeir tourne la page du *Jazz Groupe* et fonde son premier grand orchestre, dont l'existence sera très irrégulière. Aussi lorsqu'en 1965, Lucien Malson, créateur du Bureau du Jazz à la radio française, obtient la première émission de jazz régulière sur France Culture, il se tourne vers Hodeir, qui animera en grande partie les premiers numéros de « Connaître le jazz », d'octobre à décembre 1965 – une émission plutôt « patrimoniale », mais organisée comme une dissertation sur un sujet précis, avec extraits ciblés de disques appuyant les démonstrations.

1965 et 1966 marquent le compagnonnage le plus important d'André Hodeir avec la radio, puisque, comme compositeur, il obtient la commande d'une œuvre de longue durée destinée à concourir pour le Prix Italia, concours radiophonique créée en 1949 et mettant en compétition vingt-cinq radios européennes. Ce Prix, ayant suscité quelques œuvres d'importance (citons par exemple *Électre* de Pousseur, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Sinfonia* et *Laborintus II* de Berio, *Momente* de Stockhausen) donnera naissance à l'œuvre la plus connue d'André Hodeir, *Anna Livia Plurabelle*, sur un large extrait de *Finnegan's Wake* de James Joyce. Une pièce d'une heure intégralement écrite (sans place pour l'improvisation usuelle), conçue pour deux voix de femmes et un orchestre changeant et hétéroclite, qui rendait tout à fait justice à la volonté initiale des créateurs du Prix Italia de susciter des œuvres spécifiquement radiophoniques remédiant à ce constat : « La radio réussit presque toujours à reproduire des œuvres déjà connues avant elle [...], mais ne réussit presque jamais à être *en premier* le moyen de lancement et de divulgation d'œuvres d'esprit inédit¹⁶ ». N'étant absolument pas pensée comme une œuvre de concert (l'effectif change constamment, certains instruments n'apparaissent que pour quelques minutes, il y a des glissements stéréophoniques simulant l'éloignement des deux lavandières de part et d'autre de la

¹⁶ Angela IDA DE BENEDICTIS, « Art à la radio – art pour la radio : réflexions sur le Prix Italia, suivies d'un panorama des éditions 1949-1970 », *Musique et Dramaturgie (esthétique de la représentation au XX^e siècle)*, sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003 (série Esthétique, n° 7), p. 657.

Liffey dublinoise), *Anna Livia Plurabelle* fut, sous ce rapport, vraiment conçue comme une œuvre radiophonique. Suite à différents imbroglios administratifs qui empêcheront l'œuvre de concourir au Prix Italia, Hodeir obtiendra à nouveau en 1972 un soutien de la Radiodiffusion française, lui permettant d'écrire et de faire enregistrer un deuxième volet joycien, construit, sur le monologue final de *Finnegan's Wake*, comme l'exact opposé d'*Anna Livia Plurabelle*, avec un groupe vocal dominant (les huit voix des *Swingle Singers*) et une petite formation instrumentale constante (un quintette avec trompette, saxophones alto et ténor et contrebasse-batterie). Peu après *Bitter Ending*, Hodeir se retirera définitivement de la composition, pour se reconvertir à partir des années quatre-vingts dans une carrière d'écrivain, avec plusieurs romans (*Play-back*¹⁷, *Musikant*¹⁸, *Mat et Brian*¹⁹) et des recueils de nouvelles (*Si seulement la vie*²⁰, *Le Rire de Swann*²¹).

Son compagnonnage avec la radio perdure toutefois ça et là dans le dernier tiers du XX^e siècle, avec quelques importantes contributions. En 1970, à l'occasion du cinquantenaire de la naissance de Charlie Parker, Hodeir conçoit une série d'émissions radiophoniques en huit heures sur le saxophoniste, mêlant extraits musicaux, analyses, témoignages historiques, contextualisation sociale, littérature, poésie, voire philosophie, avec de nombreux intervenants dont Yves Buin, Félix Guattari, Lucien Malson, Alain Gerber, et Jacques B. Hess, qui traduit pour des comédiens des fragments de la biographie de Robert Reisner. Ce mélange des genres (qui est une véritable création radiophonique) résonne parfaitement avec celui des *Mondes du jazz*, paru la même année. Hodeir récidivera en 1982, à l'occasion de la mort de Thelonious Monk, en consacrant au pianiste une série d'émissions de quinze heures optant pour la même diversité de points de vue. Plus ou moins détaché du monde du jazz et de la vie musicale en général, Hodeir apparaîtra encore régulièrement au sommaire de *Black and blue* de son ami Alain Gerber, mais comme un invité extérieur.

¹⁷ André HODEIR, *Play back*, Paris, éd. de Minuit, 1983.

¹⁸ André HODEIR, *Musikant*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁹ André HODEIR, *Mat et Brian*, Paris, Stock, 1994.

²⁰ André HODEIR, *Si seulement la vie*, Paris, Joëlle Losfeld, 2001.

²¹ André HODEIR, *Le Rire de Swann*, Pertuis, Rouge Profond, 2008.

Dans son compagnonnage irrégulier mais fidèle avec la radio, Hodeir aura été tantôt voix de légitimation tantôt voix de création voire d'avant-garde. En revanche, on n'a pas d'autre exemple de créations radiophoniques dans lesquelles, à l'instar de *Monsieur X...*, 35 ans, compositeur, Hodeir livre, sous couvert de fiction, autant d'éléments dissimulés ou recomposés de sa propre vie et de sa propre musique – pratique qui préfigure étrangement son œuvre littéraire, et cela à trente années de distance. Sorte de roman radiophonique d'apprentissage, *Monsieur X...* (1951) vaut à ce titre qu'on s'y arrête, indépendamment de sa qualité littéraire et radiophonique intrinsèque.

Les années de formation de Monsieur X

La pièce est conduite, dans un ordre non chronologique, par la voix du narrateur, Vincent X, qui, dans de réguliers monologues intérieurs, fait retour sur des épisodes de sa vie – épisodes au sein desquels s'insèrent à leur tour un voire plusieurs *flash-backs* successifs. Si la pièce vise à mettre en scène la vocation certaine mais tourmentée d'un compositeur de la mi-XX^e siècle, de son enfance à l'âge de 35 ans, le cœur des scènes dialoguées concerne les années de formation du héros, puisqu'il met aux prises les élèves d'une classe d'harmonie, puis de fugue, au conservatoire : Vincent, l'élève débutant aux progrès fulgurants ; Yves, l'élève modèle, académique et suffisant ; Hélène, brillante organiste aux goûts conservateurs, et que courtisent Vincent (en vain) et Yves (avec succès) ; Wenceslas, zélé sectaire du dodécaphonisme ; Tania, musicienne versatile, compagne de Wenceslas, puis de Vincent. Ce petit cercle entretient de constantes disputes, soit sous la forme de scènes de jalousie amoureuse (Vincent-Yves convoitant Hélène), de rivalités musicales (Prix de Rome, Prix de conservatoire, succès publics ou d'estime), ou de longues controverses esthétiques (sur les enjeux de la musique moderne, sur le bien-fondé ou non du retour à la modalité, à Bach, sur les mérites comparés de Stravinsky ou Bartók, sur la nécessité ou non de la série, etc.). Le petit groupe travaille sous la férule bienveillante du « maître », Monsieur Garderet – secrètement amoureux d'Hélène. Malgré l'émulation et la sincérité qui règnent au sein du groupe, celui-ci n'est pas toujours exempt de mesquinerie ni d'un certain snobisme –

en quoi Hodeir s'est visiblement amusé à pasticher certains traits de ses camarades de conservatoire (et de lui-même) à la manière d'un petit salon mondain, où l'on cause des dernières tendances en tâchant d'émettre un jugement toujours sûr et original à leur égard. Sur ce point, les positions de Vincent tranchent nettement avec celles de ses camarades. Wenceslas prêche l'avant-garde sérielle sinon rien ; Yves est ouvert aux tendances modernes mais fort sagement (Bartók dépasse les bornes de son panthéon personnel) ; Hélène est réactionnaire (elle fustige les « dissonances gratuites » et voit Bartók comme un « fumiste ») ; l'opinion de Tania vogue au gré des situations ; seul Vincent semble ne pas avoir de *posture*, mais être réellement en proie au plus grand désarroi, quant au chemin musical qui pourrait le mieux le révéler à lui-même, et donc – car il ne conçoit pas d'être « de ceux qui traversent l'existence sans laisser trace de leur passage » – au monde. En effet, l'opinion de Vincent se forge au gré de ses découvertes, qui sont chaque fois pour lui un bouleversement violent de sa sensibilité et de ses convictions, qu'il confie toujours avec sincérité et exaltation, parfois à Hélène (qui ne le comprend pas), parfois à son professeur (qui le regarde d'un œil attendri mais impuissant), ou le plus souvent à son ami Charles, qu'il surnomme « mon vieux Carolus » et qui est à la fois un confident, un initiateur, un conseil et un soutien infaillible – celui qui croit le premier à sa vocation de compositeur. Charles est celui qui a poussé Vincent au conservatoire ; il est celui qui se démène pour faire jouer la musique de Vincent ; celui qui lui décroche sa première commande, pour une musique de scène ; celui, enfin, qui est à ses côtés (sans qu'on sache vraiment quel musicien il est) dans les engagements « alimentaires » que Vincent honore de temps à autre au sein d'un orchestre de variété jazzée, depuis qu'à côté de ses études, il s'est pris d'intérêt pour le jazz, et joue de la trompette (apprise pendant son service militaire). Difficile, avec cela, de ne pas relever la minceur du vernis de fiction qui sépare Vincent X d'André Hodeir lui-même... Un sentiment que renforce l'évocation des années de jeunesse du protagoniste, qui là encore sont une démarcation serrée de celles de l'auteur.

Les années de jeunesse de Monsieur X

En effet, Hodeir a dressé le portrait d'un Vincent X enfant qui lui ressemble étrangement, ce qui nous vaut nombre de dialogues dans lesquels l'auteur paraît mettre en scène sa propre mère — dont on sait combien elle est à l'origine de la vocation musicale d'André Hodeir, même si de concertiste, comme elle l'avait rêvée, cette vocation glissera à celle de compositeur. En donnant à son personnage une sœur, Françoise, plutôt qu'un frère nommé Raymond, Hodeir s'est contenté d'une maigre substitution pour nous faire revivre un épisode dont on sait aujourd'hui qu'il est authentique : celui de la découverte de son « don » de musicien. Hodeir a tout bonnement fait rejouer la scène durant laquelle sa mère prit conscience que son second fils, âgé de quatre ou cinq ans, soufflait le nom des notes à son frère aîné lorsqu'il faisait une erreur sans s'en apercevoir dans un exercice de piano. S'ensuivirent des cours de violon donnés au jeune André, puis, après qu'elle eut assisté bouleversée au premier concert de Yehudi Menuhin enfant, en 1927, à Paris, la « folie » de sa mère, qui se mit en tête de faire de son fils la réplique du petit virtuose (qui devient « le petit Marconi » dans *Monsieur X*), et qui décida d'employer pour cela les grands moyens, en payant très cher les leçons d'un professeur réputé dont le foyer Hodeir aura de la peine à assumer le coût, et en déscolarisant l'enfant pour le consacrer intégralement à l'étude du violon. André Hodeir, à travers la mère de son personnage, semble réciter de mémoire les mots de sa propre mère, Angèle :

Jouer devant deux mille personnes, si attentives que dans les silences on entendrait les mouches voler ! Et toi, sur la scène, tout petit dans ton costume marin, à côté du grand piano noir, tu tiens tout ce monde suspendu à ton archet !

Il évoque aussi sa position pénible d'enfant sans cesse ramené à un modèle rêvé, dans certaines scènes dialoguées :

LA MÈRE : Tu dis que tu es le plus fort en ceci, le plus fort en cela, mais au concours d'entrée, tu n'as été reçu que le neuvième... et tu vas avoir treize ans. Moi j'avais toujours cru qu'à treize ans tu aurais ton Premier Prix... À ton âge, le petit Marconi jouait déjà devant cinq mille personnes !

VINCENT : Oh, je t'en prie maman, laisse-moi tranquille avec ton Marconi ! S'il est venu au monde avec un archet entre les doigts, tant mieux pour lui.

Il rappelle les raisons de ses échecs à répétition aux examens du conservatoire, et la conviction aveuglée de sa mère, dans de larges monologues absolument autobiographiques :

Au fond, ma mère était bien persuadée que j'étais l'élève le plus doué du Conservatoire et que j'allais bientôt donner des récitals. Mais il fallait que sa croyance fût profondément enracinée pour résister aux échecs que j'essuyais presque à chaque concours entre mon entrée au Conservatoire et mon service militaire. Pourtant j'étais arrivé à jouer assez bien du violon mais j'étais sujet à un trac incompréhensible que je ne parvenais pas à vaincre. Dès que me trouvais devant un jury mes doigts refusaient de réciter la leçon apprise. J'arrivais ainsi à 20 ans avec pour tout bagage un talent de violoniste à peu près inutilisable.

Il décrit aussi sa relation ambiguë et perverse au violon, dans ce qui est aussi une critique de la pédagogie de conservatoire de cette époque :

Cependant je faisais des progrès. Il fallait bien... À douze ou treize ans je commençais à jouer des morceaux difficiles : des concertos de Vieuxtemps, de Wieniawski, de Paganini... Quelle musique ! C'est ainsi qu'on inculque aux apprentis musiciens l'amour de la musique... Et le pire c'est qu'on me l'avait fait aimer cette hideuse caricature de musique ! Je me délectais, en jouant le concerto de Paganini.

Et il retrace en plusieurs passages cette espèce de transfert de vocation qui a consisté à conserver le sentiment de prédestination à être un grand musicien, que sa mère projetait dans la figure de l'enfant-prodige virtuose, en le déplaçant insensiblement vers la figure du compositeur qu'il s'est peu à peu senti « missionné » de devenir. Un déplacement qui est d'abord passé par le violon, puisque les premières œuvres d'André Hodeir, écrites dès 1935 (à l'âge de 14 ans) sont des concertos entièrement tournés vers la virtuosité. Vincent X en joue d'ailleurs un extrait à sa mère, regrettant qu'ils n'aient aucune chance d'être acceptés comme morceaux de concours par son professeur de violon. Sentant instinctivement la menace, la mère lui répond :

LA MÈRE : Tu n'es pas entré au conservatoire pour composer des concertos, mais pour avoir ton Premier Prix de violon, un point c'est tout. Compose si tu veux, mais quand tu auras fait tes deux heures de gammes, deux heures d'exercices de Ševčík, travaillé tes études et ton Paganini. Et ne va pas ennuyer ce bon monsieur Lemarchand avec tes concertos, hein ? Plus tard, je verrai si je dois te faire prendre des leçons d'harmonie. Allons, au travail, mon garçon.

Et de fait, Hodeir comprendra, au fil de ses échecs dans les classes du conservatoire, que de violoniste il lui fallait devenir musicien. Mais la conversion sera lente, comme se le remémore l'auteur, dans la peau de son personnage :

En ce temps-là on ne se souciait guère au Conservatoire de former des musiciens, on fabriquait des instrumentistes. Je n'avais pas l'ombre de culture. J'étais peut-être un peu moins persuadé qu'autrefois du génie de Paganini, mais personne ne m'avait appris à aimer la vraie musique, les vrais grands musiciens. Pourtant, je commençais à les aimer. Je commençais à soupçonner que Mozart, ce n'était pas si simplet que je me l'étais figuré, que Beethoven avait écrit d'autres musiques que son concerto pour violon.

En déplaçant ainsi la vocation rêvée par sa mère, Hodeir en conservera cependant le caractère de prédestination. C'est en ce sens que Vincent X dira bientôt à sa mère qui lui reproche la vanité du métier de compositeur : « Je ne l'ai pas choisi, c'est lui qui m'a choisi ».

Un *Bildungsroman* radiophonique prématuré

Monsieur X... est donc une sorte de roman d'apprentissage mis en scène pour la radio. Mais ce *Bildungsroman* présente deux particularités, dont l'une est proprement radiophonique. En racontant la vie de Vincent X, Hodeir lui a prêté ses propres musiques, dont quelques-unes ont peut-être été écrites spécifiquement, mais dont la plupart font partie de la véritable production de jeunesse d'André Hodeir. Or celle-ci est à ce jour inédite, et à ce titre, cette émission constitue un document sonore unique de la musique reniée ou oubliée d'André Hodeir. En particulier, une mélodie écrite en 1940 en sanatorium et harmonisée définitivement en 1945 (*Il pleure dans mon cœur*, sur un poème de Verlaine), une mélodie de 1951 (*Lancinante*, texte d'Hodeir lui-même), et plusieurs pièces d'orchestre non identifiées, permettent de se faire une idée du cheminement de l'écriture hodeirienne, de la tonalité et modalité timides de ses premières mélodies à l'atonalité malgré tout assez néo-classique de ses années post-conservatoire. L'autre particularité de ce *Bildungsroman* radiophonique est que l'on peut se demander s'il ne fut pas prématuré. En effet, en 1951, Hodeir est âgé de trente ans, et, comme musicien, il est encore assez loin de se douter qu'il deviendra le compositeur de jazz que l'on sait, à partir de 1954. Aussi, à la structure tripartite fréquente et archétypale du roman d'apprentissage, qui comporte années de jeunesse, années d'apprentissage et années de maturité, semble manquer la dernière période, faute d'avoir été atteinte. À moins que l'auteur, au contraire, n'ait cru l'avoir atteinte, puisque la maturité du compositeur fictif Vincent X

s'achève en 1951 sur une musique d'André Hodeir datée... de 1951. Le parcours vers cette maturité est d'ailleurs illustré en musique par les découvertes successives du héros, qui sont sans doute bien proches de celles d'André Hodeir : celle de Bartók, dont il écoute bouleversé le *Cinquième Quatuor* en concert, ou plus tard, en disque, l'adagio du *Deuxième concerto* pour piano, dans lequel il mesure effondré que sa « musique de quintes » fiévreusement découverte quelques jours plus tôt en écrivant sa symphonie²², est depuis longtemps explorée par Bartók et sans doute bien d'autres ; celle aussi de Schoenberg et de la série, à laquelle tente de le convertir Wenceslas (parodie plus que probable de René Leibowitz), et vis-à-vis de laquelle il exprime d'abord de nombreuses réticences – qu'il faut peut-être voir comme les réticences réelles d'André Hodeir envers une technique qui ne le convaincra que peu à peu, notamment à partir de sa rencontre, à l'automne 1951, avec Jean Barraqué. Mais si la musique atonale d'André Hodeir sur laquelle s'achève *Monsieur X* semble être apparue à son auteur comme la plus acceptable de sa production d'alors, de nombreuses réflexions du héros suggèrent le désarroi dans lequel il était alors plongé, avant la révélation du *Jazz Groupe de Paris*, qui sera l'accouchement véritable de sa vocation de compositeur. Ainsi de cette réflexion :

Ce qui est plus grave, c'est que sur le plan humain, nous ne sommes plus capables d'exprimer la joie ! Cette joie délirante du deuxième Brandebourgeois ou de la Neuvième Symphonie. Même lorsque je compose dans le plus parfait état de quiétude intérieure, je retrouve dans chacune de mes œuvres une seule note dominante : l'angoisse.

C'est pourquoi *Monsieur X*... apparaît comme un *Bildungsroman* écrit trop tôt, et à ce titre, comme une préfiguration des romans et nouvelles ultérieurs d'André Hodeir, dans lesquels abonderont les allusions autobiographiques et les références à la musique et au milieu musical. Mais alors, Hodeir aura acquis une réelle habileté d'écrivain, et ne se contentant plus de coller aussi étroitement à sa propre vie, il saura en dissimuler les allusions, les noyer et les déployer dans un véritable projet de littérature.

²² Que le héros écrit mesure par mesure devant l'auditeur qui entend ce qui passe par la tête du compositeur, lors d'une scène fascinante où l'on semble entendre Hodeir découvrir l'atonalité.