

AGNIESZKA KUKURYK

Université de la Commission de l'Éducation Nationale de Cracovie,

Faculté des Sciences Humaines

agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

ORCID 0000-0003-1721-6820

Le jazz fut-il la première forme du surréalisme ? – la poésie du jazz selon Robert Goffin

Was Jazz the First Form of Surrealism?: The Poetry of Jazz According to Robert Goffin

Abstract

This article is an attempt to parallel literature and jazz music, which, according to the Belgian poet Robert Goffin, created new trends at the beginning of the 20th century. Touched by the cosmopolitanism of Blaise Cendrars, the simultaneous poetry of Guillaume Apollinaire, the author tries to synthesize a new spirit in a new poetry in syncopated rhythm. He sees musical improvisation as an element that can shape creative writing in various aspects, from narrative to structure, reflecting the surrealist-inspired need to create outside the traditional ontological framework. According to him, jazz not only illustrates the quest for independence in the artistic and social spheres, but is also a means to reach the unconscious.

Keywords: hot jazz; surrealism; Robert Goffin; avant-garde poetry; modernism; improvisation

Mots clés : hot jazz ; surréalisme ; Robert Goffin ; poésie d'avant-garde ; modernisme ; improvisation

Techniquement, le jazz est un progrès musical.

Spirituellement, il apporte autre chose.

Pour parler du progrès spirituel que marque le jazz, il faut sortir de la musique et considérer l'esprit du jazz d'une manière générale.

Comme l'autre, ce progrès-là tient en un mot : liberté.

(Dotremont 1947–1948 : 12)

Introduction

Dans son célèbre essai *Aux frontières du jazz* (1932), Robert Goffin (1898–1984), *homme de lettres et de musique*, a eu l'idée parfaite de raconter l'évolution du jazz à travers sa vie. Il nous fait ainsi assister à ses surprises et découvertes successives, nous vivons avec lui les premières années du swing en Europe et, au terme de ce récit, nous comprenons mieux quelle merveille représente cette musique, née d'une manière si étrange, inexplicable et qui ne ressemble par ses traits essentiels à aucune de celles qui l'ont précédée. Dans ce premier aperçu historique de la genèse du jazz sur le sol européen¹, comprenant souvenirs, impressions et portraits de « classiques » tels que Louis Armstrong, Duke Ellington, Red Nichols ou Bix Beiderbecke, nous nous intéressons particulièrement à la relation surprenante entre le rythme syncopé et le surréalisme, devenue le *leitmotiv* du poète. Goffin réitère son point de vue dans une interview pour le journal *La Meuse* (1940), dans sa *Nouvelle Histoire du jazz* (1948), et enfin, en 1956, lors d'un entretien télévisé pour l'émission « À la Recherche du jazz » (ORTF, 1956), dans lequel il déclare :

Il y a à mon sens entre le jazz et le surréalisme une unité extraordinaire. Le jazz est exactement à la musique classique ce que le surréalisme-poésie pourrait être à la tragédie classique. C'est-à-dire que d'un côté vous avez la logique qui contrôle exactement et qui pré-établit la tragédie ; de l'autre côté, dans la poésie surréaliste, l'auteur, le poète, se laisse aller exactement selon sa subconscience : il en est de même en musique (Goffin 2010 : 520–521).

Avec le poète belge apparaît une critique marquée par le surréalisme qui, à l'exception de quelques militants notamment Michel Leiris², Robert Desnos³ et Jean Cocteau⁴, n'a pas porté d'attention particulière au phénomène du jazz. Goffin, convaincu de la poésie automatique, célèbre surtout l'improvisation y voyant, d'abord, « le seul et véritable surréalisme d'avant la lettre » (Goffin 1932 : 87), puis sa « première forme » et même, sa « manifestation supérieure » (Goffin 1932 : 255).

1. Premières tendances à « jazzifier » le style poétique

La polyphonie spontanée, qui prendra plus tard le nom de jazz, a été créée par des Noirs au confluent de plusieurs civilisations (latine, anglo-saxonne, afro-américaine) dans le port de la Nouvelle-Orléans à la fin du XIX^e siècle. En tant que musique populaire, il porte en lui toute la nostalgie qui résonnait des chants de plantation et du blues. Après les souffrances de la Grande Guerre, le jazz devient en Europe synonyme de liberté et de provocation⁵. Il trouve ses premiers échos dans les « Cake-Walks », ces danses caricaturales

-
- 1 Les caractéristiques typiques du jazz avaient déjà été abordées dans le domaine francophone par l'ethnomusicologue André Schaeffner et le critique André Coeuroy dans *Le Jazz* (1926). Ce livre est cependant une analyse purement théorique du jazz, ignorant complètement le côté émotionnel de la musique afro-américaine.
 - 2 Voir à ce sujet Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Éditions Gallimard, 1946 [1939] et Michel Leiris, *La Règle du jeu*, Tome III, *Fibrilles*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.
 - 3 Voir à ce sujet Robert Desnos, *Les Voix intérieures. Chansons et textes critiques*, Paris, L'Arganier, 2005.
 - 4 Voir à ce sujet David Gullentops et Malou Haine, *Écrits sur la musique*, Paris, Vrin, collection Musicologies, 2016.
 - 5 L'introduction de cette musique syncopée est communément associée à l'arrivée sur les côtes françaises, en décembre 1917, du 369^e régiment d'infanterie, qui comprenait les Harlem Hellfighters, des musiciens noirs dirigés par le lieutenant James Reese Europe.

créées pour se moquer des riches propriétaires blancs lors des bals populaires du sud des États-Unis, qui évoluent progressivement vers un style musical plus structuré appelé par la suite Ragtime. Parmi les premiers adeptes du rythme syncopé figurent des écrivains qui y voient une nouvelle source d'inspiration pour leurs œuvres. Yannick Séité, par exemple, ose même suggérer que Paul Verlaine « le premier [...] a, dans son “Nocturne parisien” (*Poèmes saturniens*, 1866), isolé et décrit le jazz » (Séité 2010 : 321). Il est persuadé que la musique populaire de l'orgue de Barbarie qui « donnerait la fièvre à Rossini » (Verlaine 1866 : 121) et « brame » ses « polkas » pour faire « vibrer l'âme aux proscrits, aux femmes, aux artistes » (*ibidem*) peut certainement évoquer des comparaisons avec les blues joués par de pauvres musiciens noirs sur des instruments de fortune à la fin du XIX^e siècle. Il est douteux que des auteurs qui n'ont pas connu cette musique aient pu « jazzifier » leur style. Ce n'est que quelques décennies plus tard que le rythme syncopé est devenu non seulement le fond sonore de la vie artistique, du cinéma, des clubs de Manhattan et des caves de Saint-Germain-des-Prés mais aussi l'inspiration pour les expérimentations musico-littéraires.

2. Au croisement de l'art performance, des arts plastiques et de la poésie sonore

Plusieurs compositeurs du début du XX^e siècle succombent à la fascination de la musique négro-américaine qui, comme l'observe Przemysław Strożek, devient « une véritable explosion de manie de cakewalk dans la capitale française » (Strożek 2013 : 47). Les œuvres de Darius Milhaud (*La Création du Monde*, 1922–23), d'Igor Stravinsky (*Ragtime pour onze instruments*, 1917–1918), de Maurice Ravel (*L'Enfant et les Sortilèges*, 1919 et 1925) et surtout d'Erik Satie en sont des exemples remarquables. Ce dernier fut l'un des premiers musiciens français, sinon le premier, à s'intéresser au jazz qui, en 1904, a composé son ragtime intitulé *Le Piccadilly*. Il est suivi par Claude Debussy qui crée « Golliwogg's Cakewalk », pièce pour piano tirée de l'album *Children's corner* (1908) et, moins réussi, le ragtime *Le Petit nègre* (1909)⁶. Une dizaine d'années plus tard Satie présente au Châtelet le plus célèbre *Ragtime du paquebot de Parade* en mêlant cubisme, futurisme et music-hall. Imaginé par Jean Cocteau, avec des décors et des costumes de Pablo Picasso et une chorégraphie de Léonide Massine, le ballet fait scandale et marque la naissance d'une nouvelle esthétique qui ouvre la voie à de nombreux artistes, tant en musique qu'en peinture⁷ et en littérature. « Tout était neuf – argument, musique, spectacle. [...] Chaque art ruait dans les brancards » dira Francis Poulenc (1963 : 88–89) et Rollo Myers ajoutera : « Satie était un maître de la musique statique – une musique qui n'avance pas, ne se développe pas, mais tourne, pour ainsi dire, autour d'elle-même, [...] produisant un effet presque hallucinatoire » (Myers 1963 : 968). Le premier à avoir remarqué cette mélomanie ou mélanophilie, selon la formule mentionnée par Guillaume Apollinaire

6 Debussy reprend ce thème dans *La boîte à joujoux* (1913), puis dans « Minstrels » du premier livre de *Préludes* (1910), où il utilise les rythmes de cakewalk de manière plus subtile, et enfin dans « Général Lavine » du deuxième livre (1910–1913), où il utilise l'expression « Dans le style et le mouvement d'un cakewalk ».

7 Qu'il suffise de citer les calligraphies d'Henri Matisse intitulées *Jazz* ou la série *Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian.

dans son article⁸ pour le *Mercure de France*⁹, est Paul Morand. « Le jazz a des accents si sublimes, si déchirants que, tous, nous comprenons qu'à notre manière de sentir, il faut une forme nouvelle. [...] Nous devons répondre à cet appel des ténèbres, aller voir ce qu'il y a derrière cette impérieuse mélancolie qui sort des saxophones » – note-t-il dans l'avant-propos de son roman *Magie noire* (Morand 1928 : 5–6). Cela coïncide avec les bouleversements culturels qui ont secoué Montmartre et la Rive Gauche dans l'entre-deux-guerres, remettant en cause la tradition rationaliste. Le jazz, lorsqu'il est donc apparu en Europe, s'est inscrit dans le système général de rejet de l'Occident, voire d'aversion pour le capitalisme, et a réorienté les conditions de la création esthétique comme en témoignent les propos de Michel Leiris dans *C'est-à-dire* :

On était nettement contre l'Occident. D'ailleurs, dans les déclarations surréalistes et dans les manifestes cela est marqué d'une façon violente : il s'agit bel et bien d'une rébellion contre la civilisation occidentale (Leiris 1992 : 11)¹⁰.

À cet égard, nous pouvons constater que dans ce contexte « le jazz a été l'avant-garde de la littérature d'avant-garde. Par lui la musique a su, avant les lettres, trouver le langage pour dire [ou « exprimer », selon la formule de Leiris] le monde qui lui était contemporain » (Séité 1999 : 44). En conséquence, grâce au rythme syncopé qui s'oppose à tout ce qui est mécanique ou métrique, la musique a connu, avant le dadaïsme et le surréalisme, « toutes les candeurs sauvages dont le désir, bien que tout à fait informe encore, nous ravageait » (Leiris 1939 : 160). Il « a su donner forme à la modernité ; à nos désirs une figure » – remarque Séité (Séité 1999 : 44). Cela correspond d'ailleurs à l'hypothèse d'interdépendance artistique proposée par Stéphane Mallarmé dans *Crise de vers*, selon laquelle la poésie reprend à la peinture et à la musique son « bien » :

Je me figure [...] que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement, mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique (Mallarmé 2003 : 212).

Cette recherche d'innovations formelles mais aussi celle d'un nouveau rapport au monde sensible est suggéré, entre autres, par Blaise Cendrars dans *Profond aujourd'hui*, un poème en prose dans lequel l'auteur expose les principes de l'analogie universelle :

Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme. Avec tout ce qui est racine et cime, et qui palpité, jouit et s'extasie. Phénomènes de cette hallucination congénitale qu'est la vie dans toutes ses manifestations et l'activité continue de la conscience. Le moteur tourne en spirale. Le rythme parle. Chimisme. Tu es (Cendrars 2017 : 342).

8 Il s'agit du texte intitulé « Mélanomanie ou mélanophilie » dans lequel l'auteur utilise le terme mélomanie pour décrire l'engouement littéral pour l'art tribal, en particulier l'art nègre, qui a commencé à se manifester dans l'art occidental au début du XX^e siècle. Plus généralement, le terme explique aussi l'intérêt croissant pour la culture « primitive » dans toutes ses manifestations.

9 Cf. Guillaume Apollinaire et Paul Guillaume, *Sculpture des nègres*, Paris : Paul Guillaume, 1917.

10 Le thème a été abordé par Philippe Soupault dans son roman *Le Grand Homme* (1929).

De ce fait, Cendrars trouve une expression hors normes, dans la sonorité des mots par l'enchaînement des 169 phrases qui semble improvisé, associant une image à une autre sans argument global clair. La ponctuation, qu'il utilise abondamment, marque des suspensions et des pauses, et la longueur variable des phrases crée des mouvements d'accélération ou de décélération. L'absence de conjonctions, en revanche, laisse supposer que l'organisation interne du texte ne repose pas sur une argumentation discursive, mais sur des éléments prosodiques et rythmiques, y compris l'utilisation de la répétition.

La liberté d'échapper aux normes préconçues a également été aussi parfaitement décrite par Tristan Tzara qui restitue l'atmosphère des soirées du Cabaret Voltaire sur un rythme syncopé :

Grande soirée – poème simultané en 3 langues, protestation bruit musique nègre / Hoosenlatz
Ho osenlatz / piano Typerary Laterna magica démonstration, proclamation dernière !! invention
dialogue !! Dada !! dernière nouveauté !!! syncope bourgeoise, musique bruitiste, dernier cri,
chanson Tzara danse protestations – la grosse caisse – lumière rouge, policemen – chansons tableaux
cubistes cartes postales chanson Cabaret Voltaire – poème simultané breveté Tzara Ho osentlaz
et van Hoddis Hü ülsenbeck Hoosenlatz tourbillon Arp – two-step réclame alcool fument vers les
cloches / on chuchote: arrogance / silence Mme Hennings, Janco déclaration, l'art transatlantique =
peuple se réjouit étoile projetée sur la danse cubiste en grelots (Tzara 1920 : 11).

Ces expériences poétiques se déroulent dans le cadre de spectacles accompagnés de musique qui valorisent la spontanéité afin de remettre en question les codes linguistiques, sociaux et littéraires.

3. Tentatives prudentes de combiner le jazz et la littérature

Les avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle, exprimant leur rébellion contre l'ordre existant, ont trouvé une nouvelle forme de créativité dans la musique. Comme les futuristes italiens, les acolytes de Tristan Tzara misent sur l'influence du bruit et de la glossolalie dans la poésie et ouvrent la voie au lettrisme¹¹. Tout aussi décisives sont les performances scéniques, le music-hall en particulier, qui intègrent l'arsenal transgressif de Dada, où se mêlent simultanément poésie, musique bruyante et danses. Cette forme hybride, issue des traditions orales et populaires, est devenue une grande source d'inspiration pour Jean Cocteau, qui a initié en Europe l'association du jazz avec le texte poétique¹², y voyant l'essence de la simplicité, de la pureté et de l'authenticité dont manque la musique française :

Le music-hall, le cirque, les orchestres américains de nègres, tout cela féconde un artiste au même titre que la vie. Se servir des émotions que de tels spectacles éveillent ne revient pas à faire de l'art d'après l'art. Ces spectacles ne sont pas de l'art. Ils excitent comme les machines, les paysages, le danger – explique-t-il dans *Le Coq et l'arlequin* (Cocteau 1979 : 111).

11 Dès le départ, le programme du Cabaret Voltaire a privilégié les textes poétiques à caractère acoustique, dont deux des précurseurs les plus immédiats de la poésie sonore dadaïste : les compositions lyriques de Vassily Kandinsky, publiées sous le titre pertinent de *Klänge* en 1913 et considérées par Hugo Ball comme les premières à faire l'usage le plus abstrait des voyelles et des consonnes, et les *Parole in libertà* de Filippo Marinetti (publiées à partir de 1912), poèmes qui combinent la juxtaposition a-syntaxique de noms et de verbes avec des transcriptions onomatopéiques de sons extra-linguistiques.

12 Dès 1918, Cocteau réunit de jeunes musiciens du Groupe des Six et les initie au jazz. Il organise des concerts auxquels il participe lui-même en jouant de la batterie. Il dirige même le jazz band de Louis Mitchell lors du vernissage de l'exposition de Picabia le 9 décembre 1920 à la galerie La Cible.

La découverte de la musique nouvelle déclenche chez Cocteau un besoin personnel d'expérimentation : « se libérer de la forme fixe (à moins qu'on ne s'abandonne aux rythmes vagues du vers libre) oblige le poète à une méthode individuelle », note-t-il dans la préface du recueil *Le Cap de Bonne-Espérance* (1919 : 5), rapidement associé au cubisme par la critique : « Mr J. Cocteau [remarque Paul Souday] va jusqu'à éliminer la syntaxe, à procéder par suite de mots sans lien logique (ce qui est proprement du petit nègre) et à tomber dans la suite de syllabes sans signification précise (onomatopée ou langage des animaux...) » (Souday 1999 : 1557). Le poète voit bien la capacité du jazz à s'adapter aux tendances contemporaines. Dans une lettre à sa mère du 30 mars 1921, il note : « Stravinsky m'a prêté son jazz et je me suis le plus souvent possible distrait en jouant de cet instrument qui me passionne pour plusieurs raisons, dont la poésie n'est pas exempte » (Steegmuller 1973 : 234). Le rythme syncopé le captivant autant que la poésie, il était inévitable qu'il tente de juxtaposer les deux genres, ce qu'il a démontré, entre autres, en enregistrant des vers de son recueil *Opéra* (1927) aux studios Columbia. Le poème « La Toison d'or » est particulièrement remarquable, car il est davantage composé par le son que par le contenu narratif et repose sur un jeu continu d'assonances. En établissant une série de motifs rythmiques internes, Cocteau a créé, *de facto*, une version verbale du texte musical. Séité qualifie ce processus d'« écriture Jazz » (Séité 1992 : 137), qui transpose textuellement des principes structurels caractéristiques de la musique afro-américaine, tels que le mètre à quatre temps¹³, le blues à douze temps, les phénomènes de répétition et de syncope. Une voie similaire a été suivie par de nombreux poètes d'avant-garde, notamment Philippe Soupault, Robert Desnos ou, cité plus haut, Michel Leiris. Ce dernier, en dépit de l'attitude plutôt prudente du rapprochement formel entre le jazz et la littérature qu'il aborde dans « Musique en texte et musique antitexte », trouve un espace où les deux domaines fusionnent secrètement mais authentiquement : la voix. Il écoute ce que lui dit le langage. « Ne pas [s]e contenter d'user des mots comme de pierres dont l'assemblage prendra sens selon des voies sensibles [...] mais [s]e porter à l'écoute de ces éléments eux-mêmes » – expliquera-t-il dans le recueil *Langage tangage* (Leiris 1985 : 99).

4. Le jazz – d'un nouvel art de vivre à une forme d'art

Cependant, ces tentatives de mariage entre le jazz et la littérature n'ont pas convaincu le père du surréalisme français. Alors que le dadaïsme plaçait de grands espoirs dans la musique, André Breton lui attribuait un rôle critique afin de favoriser l'échange entre la créativité poétique et les arts strictement visuels – peinture, cinéma muet et photographie. Sa formule : « que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre » (Breton 1925 : 26) est bien connue. Robert Wangermée, expliquant les raisons de ce refus, affirme que « [p]our Breton, il ne peut y avoir ni une musique surréaliste ni usage surréaliste de la musique, car à la différence

13 Il convient de rappeler que l'une des caractéristiques des premiers poèmes de Baudelaire est déjà la combinaison de différents mètres. Par cette imitation formelle, Baudelaire semble rechercher l'harmonie et la musicalité. Les 12 poèmes du volume *Fleurs du Mal*, dont « À une mendicante rousse » (7 / 7 / 4) et « Le Beau Navire » (12 / 12 / 8 / 12), en sont l'illustration : la disposition hétérométrique des poèmes a des connotations chansonnières très nettes. Ceci est particulièrement évident dans ce dernier poème qui, avec son refrain, adopte le ton d'une berceuse pour décrire le pays idéal pour une femme aimée. Pierre Reverdy, à la suite de Baudelaire, dans son poème « Stop », publié en 1916 dans *Quelques poèmes*, montre également une fascination pour le rythme syncopé, grâce à sa division en trois grands blocs séparés par des blancs, eux-mêmes constitués de strophes, le plus souvent monostiches. Ces « blancs » servent à rompre la continuité, parfois même entre un adjectif et un nom ou entre un verbe et son complément.

des mots ou des images, les sons musicaux sont inaptes à exprimer l'imaginaire ou l'inconscient et ne peuvent non plus exalter la volonté de changer le monde, essentielle au surréalisme » (Wangermée 2001 : 7). Pour le représentant de la pensée surréaliste, seules les images créées par la peinture et la poésie sont capables de donner accès aux représentations inconscientes et aux rêves, tandis que l'expression musicale, jugée trop confuse, est incapable de véhiculer un modèle interne. Pourtant, soulignons-le, le terme « surréalisme » fut utilisé pour la première fois par Apollinaire dans un contexte musical, dans la préface au livret de *Parade* (Apollinaire 1991 : 865), que Henri Gonnard définit comme « une rencontre sans précédent de différents horizons artistiques » (Gonnard 2021 : 30).

Le groupe bruxellois autour de Paul Nougé avait une vision très différente de la musique, la considérant comme partie intégrante de l'« esprit » du surréalisme et lui accordant même une option spéciale dans leur programme diffusé dans la série *Correspondance*. C'est d'ailleurs le compositeur André Souris qui, dans une lettre datée du 17 décembre 1927 déclare :

La matière musicale est plus propre qu'aucune autre à épouser fidèlement les mouvements intérieurs ; réciproquement, elle les nourrit, les développe dans leur propre sens, ce qui procure au musicien un plaisir sans limites, presque irrésistible et lui donne l'illusion de la plus grande plénitude de vie. Mais cette activité se résorbe dans l'individu même et lui supprime tout contact avec le dehors. (La musique constitue probablement le moyen le plus conforme aux démonstrations surréalistes) (Souris 2000 : 135).

Dans le même ordre d'idées, Nougé intervient lors d'une conférence à Charleroi, où il déclare : « Il faut d'abord imaginer une observation extrêmement attentive et réfléchie des effets des sons et de la musique sur l'auditeur, sur le public, dans des circonstances infiniment différentes » (Nougé 1984 : 203) et encourage de les mettre en pratique : « Quel musicien a donc jusqu'ici réellement traité des conséquences humaines du jazz, de la chanson populaire, du timbre, de la syncope ? » (Nougé 1984 : 203). Pour les Belges, la musique avait une mission performative et un potentiel révolutionnaire ; elle devait pousser les gens à l'action, déstabiliser leur perception du monde : « Nous retrouvons ici, transfiguré, le touchant espoir des magiciens, des guérisseurs et des thaumaturges ... », conclut Nougé dans son *Histoire de ne pas rire* (Nougé 1984 : 204). C'est également dans ce contexte que s'inscrit l'étroite collaboration entre Nougé et Souris (1925–1936), au cours de laquelle l'écrivain convainc le compositeur d'adapter à la musique son approche consistant à transformer des lieux ordinaires en « objets bouleversants »¹⁴. Ils étaient accompagnés par Robert Goffin¹⁵, le plus grand prosélyte¹⁶ du jazz dans le monde francophone qui fut « le premier à insister sur [son] caractère aventurier [...] et à célébrer la primauté essentielle de l'improvisation » (Droixhe 2007 : 2). En 1922, il publie le recueil *Jazz-Band*, préfacé par Jules Romains, dans lequel il fait l'éloge de la musique nègre des films muets de Charlie Chaplin, qu'il qualifie de « plus beau TE DEUM du monde » (Goffin 1922a : 15). Ce sont aussi des observations transcrites en vers,

14 Les mises en musique du *Dessous des cartes* (1926) et des *Quelques airs de Clarisse Juranville* (1928) sont également le fruit de cette collaboration.

15 On pourrait également citer Ernst Moerman (1897–1944) ou Carlos de Raditzky (1915–1985).

16 Son premier contact avec la musique syncopée date de 1910 : il a douze ans, découvre Bruxelles et son Exposition universelle, et entend la scène du cake walk. Mais ce n'est qu'en 1919 qu'il rencontre le « black jazz » ; les Jazz Kings de Mitchell, qui viennent à l'Alhambra de Bruxelles, lui font subir un choc physique qui le marquera à vie. Il se lie ensuite d'amitié avec le trompettiste américain Arthur Briggs. Encore à l'université, il fonde le groupe amateur Doctors Mysterious Six, dans lequel il joue de la trompette.

dans une nouvelle rigueur poétique, rythmée et simple, afin de réaliser la synthèse d'un esprit nouveau : la géométrie de la ville et la simultanéité des impressions. Goffin défend, *ipso facto*, le principe d'une poésie de révolte, d'une poésie en mouvement, ce qui semble être confirmé par ses propos dans *Patrie de la poésie* (1945), selon lesquels : « en matière de poésie, il n'est qu'une grande vitalité : la force du renouvellement » (Goffin 1945 : 13). Ainsi, le poète décrit les désirs du voyage (« Les cartes coloriées chantent dans ma mémoire »), la mode unanimiste (« Il y avait des couples en tension d'unité, / L'esprit des masses convergeait / Vers des satisfactions immédiates »), mais aussi des sujets quotidiens reflétant le climat de l'époque notamment « Les bars [aux] étroites portes / Et des salles profondes / Où le Jazz-band trépigne » (Goffin 1922a : 13), « l'heure où les courtisanes / jouent à cache-cache avec la fécondité » (Goffin 1922a : 15). Les descriptions de Goffin font penser aux mots de Cendrars qui, dans une lettre à Hugues Panassié, remarque qu'« il faut penser le jazz non pas comme une musique, mais comme une posture nouvelle, un rapport au monde. [...] Oui, le jazz est une manière de vivre » (Cendrars 2011 : 154). Le poète belge, « qui cherchait sa voie entre Cendrars et Apollinaire, avec une inspiration renouvelée par le jazz » (Goffin 1979 : 67), s'oppose au rationalisme de la civilisation occidentale et valorise les cultures non-européennes. La même année, dans un article publié pour le *Disque vert*, faisant la promotion du *Jazz-Band*, il marque sa rupture avec la musique traditionnelle qu'il trouve trop organisée, et qui est « l'expression d'une humanité usée et intellectualisée » (Goffin 1922b : 72) par opposition au jazz, qui constitue une « manifestation spontanée de la brute, composition polyphonique d'animalité. Hourra, hourra ! c'est tout cela qu'il faut aimer dans le jazz ; c'est tout cela qui est l'expression d'une race saine et qui doit faire plaisir à notre avachissement chrétien » (Goffin 1922b : 72). L'atmosphère de joie et de liberté qui émerge après quatre années de guerre se reflète dans le jazz, dont Goffin devient un fervent adepte. Pendant plusieurs années, il y consacre beaucoup d'études¹⁷, dont la plus remarquable est *Aux frontières du jazz* (1932), qui lui vaut le titre de premier historien de la musique afro-américaine et où il écrit :

À la faveur de la guerre intercontinentale, des crises mondiales, des révolutions politiques, des romans policiers, des poèmes d'aventure et de ce besoin de perversion morbide noyauté au cœur de la jeunesse de 1920, le jazz est devenu la substance nécessaire qui a nourri notre génération. Les vieux bonzes ont eu beau crier casse-cou et faillite. Ils n'y ont rien compris, comme ils n'ont rien compris à la révolution russe, comme ils n'avaient rien compris à la guerre, ni à la paix, comme ils n'avaient rien compris à Apollinaire et à Cendrars, à Picasso et à Chagall, à Fragonard et à Chevalier, à Barbettes et à Petit-Breton, à un match de boxe ou à un match de foot-ball [*sic*]. Tous les phénomènes d'aujourd'hui causés par les erreurs de nos aînés indiquent à suffisance de droit que le crépuscule des vieux a commencé et que l'époque des jaquettes, des valse romantiques, des baise-mains, des rimes riches, des romans psychologiques et des maisons de rendez-vous est définitivement close et qu'il faut en faire son deuil (Goffin 1932 : 17).

L'auteur exprime ainsi une rébellion contre les institutions et le pouvoir dominant. Le texte construit deux réseaux isotopiques concurrents (modernité *versus* tradition) ; il juxtapose les arts (la rime et le

17 *Aux frontières du jazz* (1932), *Jazz : from Congo to swing* (1946), *Histoire du jazz* (1946), *La Nouvelle-Orléans, capitale du jazz* (1946), *Louis Armstrong, le roi du jazz* (1947) et *Nouvelle histoire du jazz. Du Congo au Bebop* (1948). Parallèlement, il est chroniqueur de jazz tout au long des années 1930 : il rédige des critiques de disques dans *Music*, des « chroniques d'avant-minuit » dans *Les Beaux-Arts*, des « Nuits de jazz à Harlem » dans *Le Rouge et le Noir* et une chronique de jazz dans *La Revue des artistes*.

roman psychologique contre l'avant-garde) et les mœurs (contre la valse et les sports américains brutaux) en un tout indivisible – on ne peut pas aimer Cendrars, la boxe ou les films de cow-boys et ne pas aimer le jazz (*vice versa*) (Huybrechts 2020 : 188–189).

5. L'improvisation musicale et l'écriture automatique

Ce qui fascine le plus Goffin dans le jazz, c'est l'improvisation, le besoin constant de renouvellement et, par conséquent, l'élan de joie, la libération qu'apporte la musique nouvelle. Au jazz « straight », qui respecte servilement la musique telle qu'elle a été conçue et écrite par l'auteur, il préfère le jazz « hot », qu'il considère comme une sorte de « commedia dell'arte musicale ». En outre, Goffin établit une analogie entre le surréalisme et le jazz, comparant l'improvisation dans la performance musicale à l'écriture automatique en tant qu'outil permettant au créateur de puiser directement dans les ressources du subconscient. Il reconnaît même la primauté du jazz sur le mouvement d'avant-garde. Le jazz, note-t-il,

c'est le premier besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient. Si cette forme d'art heureusement déterminée par Breton constitue bien l'expression la plus individuelle d'une personnalité qui annihile toute intervention d'entendement pour se livrer aux divagations les plus aventureuses, le jazz est la manifestation supérieure du surréalisme parce qu'il a été réalisé par des musiciens parfois anonymes et jamais cultivés qui ont abordé cette passion et s'y sont soumis sans avoir contrôlé d'abord leur assentiment définitif à ce lyrisme éperdu (Goffin 1932 : 255).

Comme l'écriture automatique des surréalistes, l'improvisation des musiciens noirs laisse place au hasard et à la spontanéité pour remettre en cause les ordres établis. Albert Bettonville appelle ce type d'état extatique la paranoïa du jazz¹⁸, expliquant que :

[L'improvisation] peut se définir comme l'expression d'un langage intérieur procédant par succession d'idées musicales associatives en dehors de tout contrôle ou préparation consciente exercée par la raison. [...] Son éloge, qui n'est plus à faire, s'identifie à celui de la création surréaliste. La vie efficace du jazz est liée à l'improvisation (Bettonville 1939 : 9–10).

Le meilleur représentant de ce concept est Louis Armstrong, chez qui Goffin appréciait non seulement la liberté d'interprétation musicale, mais aussi la capacité de chanter « avec son cœur, avec son sentiment, avalant ses mots, les mâchant, les triturant, les oubliant pour les remplacer par des syllabes désarticulées qui éclatent comme des coups de trompette » (Goffin 1932 : 199). Ce chant, selon l'auteur, « est une véritable élucubration digne d'une Pythie possédée par un esprit. [Louis Armstrong] a découvert le seul langage fluide et surréaliste qui convienne à l'amateur de hot » (*ibidem*). L'écrivain rejette les formes qui restreignent la libre circulation des mots, de sorte que l'improvisation devient un modèle non seulement structurel mais aussi stylistique dans l'œuvre. C'est également l'avis du surréaliste belge, Christian Dotremont qui, dans « Sept notes », affirme que le jeu de la trompette de Louis Armstrong ou de la clarinette de Sidney Bechet « est automatique, parce que sa syntaxe s'inspire directement de la vie réelle, parce qu'elle est libre, la musique de jazz est la plus proche du surréalisme. Il suffit, pour s'en

18 Voir à ce sujet Albert Bettonville, *Paranoïa du jazz. L'improvisation dans la musique du jazz*, 1939, Bruxelles : Éditions Les Cahiers du Jazz.

rendre compte, d'ouvrir un journal de l'entre-deux-paix : le surréalisme et le jazz sont cloués au même pilori » (Dotremont 1947–1948 :). Le jazz passe ainsi de l'art de vivre à une « forme d'art », ce que Goffin recherche aussi dans son écriture poétique. « L'idée, [déclare-t-il dans ses *Souvenirs à bout portant* (1979)], m'importait plus que la manière dont je l'exposais. [...] j'en arrivai à la matérialisation d'une écriture parlée que je ne travaillais pas suffisamment [...] je cherchais moins la perfection qu'un plaisir d'improvisation [...] » (Goffin 1979 : 102). Ses écrits poétiques sont donc presque de purs récits, des chroniques de voyages et de souvenirs avec de très longs vers, qui prennent la forme d'improvisations à la trompette et au saxophone, agrémentées d'une série de mots locaux, de noms de lieux ou de personnes, comme dans le poème « Pouvoir des pointes » du volume *Le versant noir* (1967) :

Revenu de la patrie du pouvoir des pointes à fonds perdus
Où tu me suis de nuit en jazz en jazz et d'ombre en ombre
Du côté où le rêve prémonitoire entrevoit les corps nus
A jamais incendiés des femmes, des succubes et des gueuses sombres
Aujourd'hui c'est le rendez-vous des danseuses au cénotaphe du five o'clock
Celles en peau de désir celles des nuits blanches et les noires tigresses
Qui se donnaient jusqu'à l'os pour trahir leurs serments avant le chant du coq

Il en va de même pour le poème du recueil *Phosphores chanteurs* (1970), un hommage à son ami Paul-Gustave van Hecke, grand admirateur et promoteur du surréalisme, mais aussi aux « vieux révoltés romantiques de la subversion artistique » (Goffin 1970 : 52), où l'on retrouve, dans un rythme syncopé, l'atmosphère du début du XX^e siècle :

C'était l'heure où de la Nouvelle-Orléans les contretemps de Buddy Bolden
Arrivèrent jusqu'à l'Alhambra de Bruxelles par le tromblon du Mississipi
Dans la nocturne plainte syncopée des Mitchell's Jazz King
[...]
Il y avait Zézette doublement poétique à qui succéda Malou
[...] Magritte [qui] avait fait feu et Valentin [qui] traçait ses nuits boréales
[...] [et] le typhon sans pitié d'André Breton allumant ses commandos [...] (Goffin 1970 : 49).

La perspicacité de Goffin se révèle dans des domaines très variés, où nous voyageons avec lui à travers la vie de musiciens afro-américains, mais aussi de Rimbaud, Cendrars, Apollinaire et bien d'autres. Le poète, d'après lui, doit « imaginer, rêver, oser forcer le destin, vaincre les mots, les amalgamer, les tordre à les faire crier, les bouleverser dans des rencontres heurtées dont le contact subi peut provoquer des télescopages de la subconscience » (Goffin 1945 : 41). Tels sont les objectifs du surréalisme. Pour les atteindre, tous les moyens sont bons car, comme le remarque Christian Dotremont, « le surréalisme s'enseigne, pardon, se communique par le *Second Manifeste* de Breton, aussi bien que par *Capitale de la douleur* d'Eluard, les tableaux de Magritte, les films des frères Marx, le jazz, automatique ou collectif, l'exemple vivant... » (Dotremont 1943).

*

D'un point de vue socioculturel, Goffin voit dans le jazz l'expression du désir d'abolir la discrimination et l'inégalité entre les personnes et un symbole de liberté, soulignant qu'il est « avec tous ceux qui sont pour la plus complète libération » (Goffin 1935 : 18). Et d'un point de vue esthétique, il pense que la musique de jazz, qu'il considère comme un phénomène d'improvisation et de transe, peut être considérée comme un exemple de l'inspiration pour les surréalistes et leur besoin de créer une littérature qui dépasse le cadre

ontologique traditionnellement compris, et donc une tentative d'atteindre une réalité surréaliste : « De même que le poète moderne s'est affranchi du mètre, de la rime etc. mais la poésie y est toujours, de même certains musiciens de jazz ont-ils dépassé les formes premières du gospel, du blues, du New Orléans », note-t-il dans une interview accordée à la revue *Le Pont de l'épée* (Goffin 1973 : 23). Goffin est, adoptant les mots de Carlos Radzitzky, un récepteur ultra-sensible qui, contrairement à Breton, s'est imprégné du jazz, mais son approche de cette musique a toujours été celle d'un poète. Il n'est donc pas étonnant que Jean Rousselot définisse ce jazzman en écriture comme suit : « Nul, depuis Apollinaire, n'a mieux manié que lui le long vers libre, ondoyant et syncopé, qui permet de saisir au vol les vagues et les éclairs de la réalité aussi bien que de répondre aux plus furtifs attouchements de l'irréel » (Rousselot 1998 : 11).

Bibliographie

- Apollinaire, Guillaume (1917a) « Mélanomanie ou mélanophilie. » [In :] *Mercur de France* ; 557–561.
- Apollinaire, Guillaume et Paul Guillaume (1917b) *Sculpture des nègres*. Paris : Paul Guillaume.
- Apollinaire, Guillaume (1991) *Œuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard. Vol. 2.
- Bettonville, Albert (1939) *Paranoïa du jazz. L'improvisation dans la musique du jazz*. Bruxelles : Éditions Les Cahiers du Jazz.
- Breton, André (1925) « Le surréalisme et la peinture. » [In :] *La Révolution Surréaliste*. Vol. 4 ; 26–30.
- Cendrars, Blaise (2011) « Lettre à Hugues Panassié. » [In :] Yannick Séité. *Jazz Belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*. Paris : Éditions Classiques Garnier ; 154.
- Cendrars, Blaise (2017) « Profond aujourd'hui. » [In :] *Œuvres romanesques précédées des Poésies complètes*. Vol. 1, Paris : Gallimard.
- Cocteau, Jean ([1918] 1979) *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*. Paris : Édition de La Sirène.
- Desnos, Robert (2005) *Les Voix intérieures. Chansons et textes critiques*. Paris : L'Arganier.
- Dotremont, Christian (1943) « Interview de Gil Quarré. » [In :] *L'Avenir*; 13–14.
- Dotremont, Christian (1947–1948) « Sept notes. » [In :] *L'Escholier de Louvain*. n° 6 ; 8.
- Droixhe, Daniel (2007) *Variations autour de Jazz-Band (1922) de Robert Goffin*. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique ; 1–14, <https://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/droixhe100307.pdf> (consulté le 25/02/2023).
- Goffin, Robert (1922a) *Jazz-band*. Bruxelles : Les Écrits du Nord.
- Goffin, Robert (1922b) « Jazz-Band. » [In :] *Le Disque vert*, I, 3 ; 72.
- Goffin, Robert (1932) *Aux frontières du jazz*. Paris : Sagittaire.
- Goffin, Robert (1945) *Patrie de la poésie*. Montréal : Éditions de l'Arbre.
- Goffin, Robert (1970) *Phosphores chanteurs*. Bruxelles : De Rache.
- Goffin, Robert (1973) *Le Pont de L'Épée. Hommage à Robert Goffin*. Vol. 49 ; 23.
- Goffin, Robert (1979) *Souvenirs à bout portant*. Charleroi : Institut Jules Destrée.
- Goffin, Robert (2010) « Entretien télévisé pour l'émission "À la Recherche du jazz". » [In :] Yannick Séité *Le Jazz, à la lettre*. Paris : P.U.F.
- Gonnard, Henri (2021) *Musique et surréalisme en France, d'Erik Satie à Pierre Boulez*. Paris : Honoré Champion.
- Huybrechts, Florence (2020) *L'écrivain mélomane, entre presse et livre (1919 – 1939) Pratiques, éthique et genres d'un discours sur la musique*. Mémoire présenté au concours de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles.
- Leiris, Michel ([1939] 1966) *L'Âge d'homme*. Paris : Éditions Gallimard.

- Leiris, Michel (1930) « Disques nouveaux. » [In :] *Documents*. Vol. 1 ; 48.
- Leiris, Michel (1985) *Langage Tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris : Gallimard.
- Leiris, Michel (1992) *C'est-à-dire*, Paris : Jean-Michel Place.
- Mallarmé, Stéphane (2002) « Crise de vers. » [In :] *Œuvres complètes*. Vol. 2, Paris : Gallimard.
- Morand, Paul (1928) *Magie noire*. Paris : Bernard Grasset.
- Moulin, Marc (1998) « Le jazz de Robert Goffin. » [In :] *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*. Vol. LXXVI ; 139–150.
- Myers, Rollo (1963) « Erik Satie. » [In :] Manuel Levy, Alexis Rolan (éds.) *Histoire de la musique II*. Paris : Gallimard ; 968.
- Nougé, Paul (1980) *Histoire de ne pas rire*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Poulenc, Francis (1963) *Moi et mes amis*. Paris : La Palatine.
- Rousselot, Jean (1998) « Robert Goffin jugé par ses contemporains. » [In :] Marc Danva *L'insaisissable Robert Goffin. De Rimbaud à Louis Armstrong*. Bruxelles : Quorum ; 9–13.
- Schaeffner, André (1926) *Le jazz*. Paris : Claude Aveline.
- Séité, Yannick (1999) « L'âge du jazz. » [In :] *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*. n°25 ; 26–44.
- Séité, Yannick (2010) *Le Jazz, à la lettre*. Paris : P.U.F.
- Souday, Paul (1999) « Notice. » [In :] Jean Cocteau « Le Cap de Bonne-Espérance. » *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard ; 1557.
- Steegmuller, Francis (1973) *Jean Cocteau*, Paris : Buchet-Chastel.
- Strożek, Przemysław (2013) “Futurist Responses to African American Culture.” [In:] Fionnghuala Sweeney, Kate Marsh (éds) *Afromodernisms*. Paris: Harlem, Haiti and the Avant-Garde, Edinburgh, Edinburgh University Press; 43–61.
- Tzara, Tristan (1920), « Chronique zurichoise. » [In :] *Dada Almanach*. Berlin : Eich Reiss ; 10–23.
- Verlaine, Paul (1866) « Nocturne parisien. » [In :] *Poèmes saturniens*. Paris : Lemerre ; 117–123.
- Wangermée, Robert (2002) « Avant-propos. » [In :] Robert Wangermée (éd.) *P. Nougé, La musique est dangereuse*. Bruxelles : Devillez ; 5–8.