



Agnieszka Kukuryk

UNIwersYTET KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ W KRAKOWIE

MIĘDZY MUZYCZNĄ IMPROWIZACJĄ A ZAPISEM
AUTOMATYCZNYM: „JAZZOWANIE” STYLU POETYCKIEGO
WEDŁUG ROBERTA GOFFINA*

ENTRE L'IMPROVISATION MUSICALE ET L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE :
« JAZZIFIER » LE STYLE POÉTIQUE SELON ROBERT GOFFIN

BETWEEN MUSICAL IMPROVIZATION AND AUTOMATIC WRITING:
“JAZZIFYING” THE POETIC STYLE BY ROBERT GOFFIN

(streszczenie)

Robert Goffin (1898–1984), belgijski pisarz o wielu talentach, zanurza czytelnika w świat, w którym muzyka i literatura harmonijnie się przenikają. Jego wiersze, przesyczone modernizmem i surrealizmem, zgłębiają zawilości ludzkiej duszy poprzez długie, prozatorskie wersy inspirowane jazzem i jego filozofią improwizacji. Poeta, według Goffina, musi odważyć się przekroczyć granice języka, łącząc słowa, aby stworzyć burzliwe spotkania, które ujawniają głębię nieświadomości. Jego piśmarstwo, porównywane do twórczości Apollinaire’a, wyróżnia się płynnością i synkopowanym rytmem, oferując czytelnikowi wyjątkowe doznania. Niniejsze studium analizuje znaczące miejsce jazzu w twórczości Goffina, gdzie muzyka wykracza poza granice literatury, ucieleśniając pragnienie wolności artystycznej i społecznej, a jednocześnie eksplorując zakamarki podświadomości.

SŁOWA KLUCZOWE

Robert Goffin; improwizacja; jazz; zapis automatyczny

Agnieszka Kukuryk – dr, Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, <https://orcid.org/0000-0003-1721-6820>, e-mail: agnieszka.kukuryk@uken.krakow.pl

* Artykuł został przetłumaczony z języka francuskiego na język polski przez jego autorkę – Agnieszkę Kukuryk.

(résumé)

Robert Goffin (1898–1984), écrivain belge aux multiples talents, plonge le lecteur dans un univers où musique et littérature se mêlent harmonieusement. Ses poèmes, empreints de modernisme et de surréalisme, explorent les méandres de l'âme humaine à travers des vers longs et prosaïques, influencés par le jazz et sa philosophie de l'improvisation. En effet, pour Goffin, le poète doit oser défier les limites du langage, fusionner les mots pour créer des rencontres tumultueuses qui révèlent les profondeurs de l'inconscient. Son écriture, comparée à celle d'Apollinaire, se distingue par sa fluidité et son rythme syncopé, offrant au lecteur une immersion sensorielle unique. Cette étude se penche sur la place prépondérante du jazz dans l'œuvre de Goffin, où la musique transcende les frontières de la littérature pour incarner un désir de liberté artistique et sociale, tout en explorant les recoins du subconscient.

MOTS-CLÉS

Robert Goffin ; improvisation ; jazz ; automatic writing

(abstract)

Robert Goffin (1898–1984), a Belgian writer of many talents, plunges the reader into a world where music and literature blend harmoniously. His poems, imbued with modernism and surrealism, explore the intricacies of the human soul through long, prosaic verses influenced by jazz and its philosophy of improvisation. Indeed, for Goffin, the poet must dare to defy the limits of language, fusing words to create tumultuous encounters that reveal the depths of the unconscious. His writing, compared to that of Apollinaire, is distinguished by its fluidity and syncopated rhythm, offering the reader a unique sensory immersion. This study looks at the prominent place of jazz in Goffin's work, where music transcends the boundaries of literature to embody a desire for artistic and social freedom, while exploring the recesses of the subconscious.

KEYWORDS

Robert Goffin; improvisation; jazz; automatic writing

MIĘDZY MUZYCZNĄ IMPROWIZACJĄ A ZAPISEM AUTOMATYCZNYM: „JAZZOWANIE” STYLU POETYCKIEGO WEDŁUG ROBERTA GOFFINA

Trzeba myśleć o jazzie nie jako o muzyce, ale jako o nowej postawie, sposobie odnoszenia się do świata. [...] Tak, jazz to sposób na życie (Cendrars 2011: 154)

Wprowadzenie

Od momentu, gdy pod koniec czerwca 1917 roku armia amerykańska dotarła do Europy, Stany Zjednoczone zaczęły zyskiwać wśród Europejczyków na popularności. Nowoczesność tego kraju była postrzegana jako symbol dynamicznego, hedonistycznego i przemysłowego stylu życia, odzwierciedlającego nowo narodzone wartości związane z Wielką Wojną (1914–1918). Wydarzenia te zbiegły się z kryzysem społeczeństwa francuskiego, przejawiającym się w odrzuceniu tradycyjnego porządku, który doprowadził do strasznych doświadczeń wojny w okopach. Również artyści, jako reprezentanci grupy poszukującej swojej tożsamości, wyrażali pragnienie doznania czegoś nowego. Wielu Europejczyków z zapałem odkrywało amerykańską muzykę, uznając jazz za symbol współczesnej im epoki. W ramach kultury music-hallu i kabaretu zespoły jazzowe zaczęły być traktowane jako nowa forma sztuki, oznaczająca estetyczne odrodzenie zgodne z duchem tamtych czasów.

Jednym z pierwszych fanów tej muzyki stał się Jean Cocteau, który w 1918 roku odkrył amerykańskie tańce w Casino de Paris¹. Był przekonany, że manifestują one nową muzyczną inspirację daleką od konwencji romantyzmu, wagneryzmu i impresjonizmu. Zahipnotyzowany nowymi dźwiękami, wzywał do zaniechania popularyzacji spuścizny Debussy'ego, twierdząc, że nadszedł czas, by porzucić elementy oniryczne na rzecz muzyki zakorzenionej w realiach codziennego życia: „Wystarczy już chmur, fal, akwariów, wodników i perfum nocą” – postulował w znany zbiórce *Le Coq et l'Arlequin* [Kogut i arlekin] z 1918 roku (Cocteau 2016: 120). Dzięki swoim działaniom stał się również jednym z prekursorów fuzji tekstów poetyckich z muzyką jazzową², która miała na celu stworzenie

¹ Zamiłowanie Cocteau do nocnego życia oraz nienasycona ciekawość miały istotny wpływ na jego wczesne odkrycia. W latach 1910–1921 poświęcił się zarówno muzyce, jak i literaturze, nawiązując bliskie relacje z wybitnymi kompozytorami, takimi jak Erik Satie, Igor Strawiński i Siergiej Diagilew. Współpracował z nimi, tworząc libretta, a także wprowadzał jazz w kręgi młodych muzyków z *Grupy Sześciu*.

² W 1929 roku Jean Cocteau wielokrotnie odwiedzał studio przy rue Albert w 10. dzielnicy Paryża, gdzie nagrywał dla wytwórni Columbia swoje wiersze ze zbioru *Opéra*. Wybrane teksty

nowej formy ekspresji. W różnorodnych tekstach – jak wspomniane wyżej aforyzmy oraz zbiór artykułów redagowanych dla „Paris-Midi” w 1919 roku³ – a także podczas wykładu w Collège de France w maju 1923 roku⁴, w sposób wyrazisty wyrażał pogląd, że „jazz-bandyzm” jest symbolem nowoczesności.

Koncepcja ta odnosiła się również do awangardy artystycznej z początku XX wieku, która za pośrednictwem muzyki manifestowała swój sprzeciw wobec ustalonych norm, czerpiąc inspirację z włoskich futurystów oraz akolitów Tristana Tzary. Występy sceniczne, zwłaszcza w music-hallach, również coraz częściej sięgały po transgresyjny arsenał dadaizmu. Mimo podejmowanych prób złączenia jazzu z literaturą André Breton, ojciec francuskiego surrealizmu, utrzymywał jednak, że jedynie słowa i obrazy są zdolne oddać twory wyobraźni i podświadomości, traktując muzykę jako zbyt złożoną formę ekspresji. Wystarczy przywołać jego znane słowa: „Niech noc nadal pada na orkiestrę” (Breton 1925: 26). Sytuacja we francuskojęzycznej części Belgii była jednak zupełnie inna, do czego przyczyniło się trzech poetów odgrywających kluczową rolę w popularyzacji jazzu: Robert Goffin (1898–1984), Ernst Moerman (1897–1944) oraz Carlos de Radzitzky (1915–1985). Choć wszyscy oni zgłębiali poetyckie aspekty jazzowej wyobraźni, w różnym stopniu uczestniczyli *de facto* w procesie, który miał na celu precyzyjne określenie specyfiki nowego gatunku muzyki. Krytyczne przedsięwzięcie szybko przerodziło się w encyklopedyczne dzieło.

Spośród wspomnianej trójki to Goffin uznawany jest za pioniera badań nad muzyką jazzową. W 1922 roku opublikował zbiór wierszy zatytułowany *Jazz-Band*, do którego wstęp napisał francuski poeta Jules Romains. Goffin chwalił w nim dźwięki grane przez czarnoskórych artystów jako „największy hymn na świecie” (Goffin 1922a: 15). Jego pierwsze studium na temat „czarnej muzyki” opublikowane zostało w tym samym roku w literackim czasopiśmie „Le Disque vert” (Goffin 1922b), a kilka lat później światło dzienne ujrzało najsłynniejsze dzieło Goffina: *Aux frontières du jazz* [U granic jazzu] (Goffin 1932)⁵, opatrzone

zostały przedstawione prozą, w formie krótkich szkiców lub tekstów dyskursywnych. Niektóre z nich były wersyfikowane i rymowane. W literackiej Francji w latach 1919–1939 również wielu innych uznanych pisarzy, takich jak Michel Leiris, René Crevel, Pierre Reverdy i Philippe Soupault, czerpało inspirację z jazzu.

³ Zbiór ten opublikowany został pod wspólnym tytułem *Carte blanche* 4 sierpnia 1919 roku, ponownie ukazał się w *Écrits sur la musique* [Pisma na temat muzyki] (Cocteau 2016: 166–170).

⁴ Cocteau został zaproszony przez Cercle International des Étudiants do wygłoszenia wykładu pt. *D'un ordre considéré comme une anarchie*. [O porządku uznanego za anarchię], któremu towarzyszyły utwory foxtrot i ragtime wykonywane przez amerykańskiego pianistę Maca Cowna. Aby uzyskać więcej informacji na ten temat, warto zapoznać się z relacją René Lehmana z 1923 roku (Lehmann 1923: 2).

⁵ Warto zaznaczyć, że pomiędzy styczniem 1930 a lipcem 1931 roku, magazyn „Music” zamieszczał fragmenty eseju pt. *Aux frontières du jazz* [U granic jazzu]. Tekst ten został później

wstępem Pierre'a Mac Orlana. Praca ta jest szczególna, ponieważ autor zongluje w niej liryzmem oraz nowatorskimi pomysłami na temat jazzu, oferując zarówno przegląd historyczny gatunku, jak i estetyczną definicję jego stylu. Nie ukrywa przy tym swoich teoretycznych aspiracji, różnicując „straight” jazz lub melodyjny jazz, reprezentowany przez komercyjnych artystów, takich jak Paul Whiteman i Jack Hylton, od kierowanego do intelektualnej elity „hot” jazzu, który charakteryzuje się improwizacją i nowoczesnym brzmieniem. Chociaż Goffin doceniał autentyczność nowojorskich klubów jazzowych i talent Louisa Armstronga, któremu poświęcił swoją pracę⁶, w przeciwieństwie do innych krytyków muzycznych ówczesnej epoki unikał w swoich tezach sztywnego dogmatyzmu⁷. Dążył raczej do uchwycenia akrobatycznych arabesk jazzowych wirtuozów, trąbki Armstronga czy Kinga Olivera, saksofonu Jimmy'ego Dorsey'a czy też zapierających dech w piersiach solówek puzonisty Miffa Mole'a. Potężny efekt szoku, jaki wywołują te odważne i impulsywne kontrapunkty, ów zgiełk nut i kolorów, w którym przypadek splata się z umiejętnościami, tworząc wyjątkowe spotkania, stanowi również czar improwizacji jazzowej, której Goffin uległ. I choć pragnienie naukowego podejścia wydaje się przeważać, związek między jazzem a poezją jest w jego esejach wyczuwalny. Sposób wyrażania się pozostaje nieustannie prześiąknięty literackimi zwrotami i sformułowaniami. Przykładem może być taki oto krótki fragment:

Panie i Panowie, na scenie króluje Jazz – tajemnicze lekarstwo produkowane w amerykańskich fabrykach, zamknięte w dyskach tak czarnych jak serca przemytników, którzy go dostarczają i szmuglują. Europejczycy, zachwyceni tym brzmieniem, chłoną je bez końca, a dla Stanów Zjednoczonych jest to cudowny przemysł eksportowy, który podbija rynek za Atlantykiem (Goffin 1932: 15).

Nawet gdy Goffin omawia pojęcia związane z muzyką, jego narracja obfituje w metafory oraz odniesienia do sztuk wizualnych. Aby przybliżyć zjawisko swingu, sięga po nieuchwytnie obrazy, a przy opisie nagrania pozwala sobie na rozwlekłe, liryczne opowieści. W ten sposób Goffin nie tylko tworzy pierwszą

zredagowany i rozszerzony przez Éditions du Sagittaire, co zaowocowało jego publikacją w 1932 roku.

⁶ Poza tym, że w *Aux frontières du jazz* Robert Goffin poświęcił Armstrongowi obszerny rozdział, ukazując go jako kluczową postać nowego nurtu muzycznego, autor opracował również jego biografię zatytułowaną *Louis Armstrong, le roi du jazz* (1947).

⁷ Wymienić tu należy przede wszystkim Hugues'a Pannasié oraz jego publikacje, takie jak *Le Jazz Hot* z 1934 roku oraz *La Véritable Musique de jazz* [Prawdziwa muzyka jazzu] z 1942 roku. Nie można też zapomnieć o felietonach Borisa Viana, które ukazywały się w takich gazetach jak „Combat, Jazz-hot i Arts” [Walka, Hot-jazz i Sztuki], a następnie zostały zebrane w tomie *Écrits sur le jazz* [Pisma o jazzie] wydanym w 1982 roku.

książkę poświęconą jazzowi, ale także staje się jego gorącym orędownikiem, „jazzując” swój poetycki styl. Temu zagadnieniu poświęcony będzie niniejszy artykuł.

Poeta i ambasador jazzu

Robert Goffin, urodzony 21 maja 1898 roku w Ohain, prowadził niezwykle życie, pełne talentów, inteligencji i nieograniczonej kreatywności. Przez lata z powodzeniem eksplorował różne obszary, takie jak: prawo, poezja, jazz, literatura, historia, eseistyka, gastronomia oraz dziennikarstwo. Swoją przygodę z poezją rozpoczął od wydania w 1918 roku zbioru *Le Rosaire des soirs* [Różaniec wieczorów] (Goffin 1918), w którym zanurzył się w hipnotyzującej atmosferze sal tanecznych, poszukując inspiracji w nowej amerykańskiej muzyce: „Codziennie spotykaliśmy się w Alhambrze, aby posłuchać Gruzinów, a także w Opactwie, gdzie wspólnie oklaskiwaliśmy Arthura Briggsa” – napisał w swojej książce *Souvenirs à bout portant* [Wspomnienia z bliska] (Goffin 1979: 57). W 1919 roku odkrył legendarny zespół Mitchell's Jazz Kings, który wprowadził go w świat synkop: „[...] To było jedno z najintensywniejszych doświadczeń w moim życiu, [wspomina]. Rodzaj fizycznego szoku naznaczył mnie na całe życie [...] Narodziło się dla mnie coś nowego, obok wierszy Guillaume'a Apollinaire'a czy Blaise'a Cendrarsa oraz obrazów Celnika Rousseau [...]” (Goffin 1948: 79). Oprócz podziwu, jakim darzył Cocteau, Éluarda, Aragona i Cendrarsa, którzy byli jego bliskimi przyjaciółmi, to właśnie głęboka pasja do jazzu umożliwiła mu afirmację własnej niezależności. Potwierdzenie tego stanowią jego słowa:

Jazz ułatwia życie
Jest czysty i piękny
Niczym szóste przykazanie (Goffin 1922a: 73).

Poezja w tomiku *Jazz-Band* wyróżnia się zarówno formą, jak i inspiracjami, tworząc wyraźny kontrast względem wcześniejszych wierszy autora, mieszczących się w nurcie parnastyczno-symbolicznym. Różni się również od bardziej egzaltowanej poezji, którą Goffin stworzy w przyszłości, balansując między wpływami Cendrarsa i Apollinaire'a, a jednocześnie pozostając uwiedzionym przez synkopowe rytmy (Goffin 1979: 75). Poeta inspiruje się raczej subtelną nowoczesnością unanizmu niż dadaistycznymi radykalizmami. Stara się uchwycić istotę miejsc związanych z jazzem, odwołując się bezpośrednio do muzyki. Tak dzieje się w wierszu *Luminaire*, w którym przywołuje śpiewy kościelne i orkiestrę jazzową, porównując tę ostatnią do najwspanialszego *Te Deum* na świecie:

Czarnoskórzy muzycy szaleją na wszystkich instrumentach
A perkusista jazzowy za swoim bębnem
Jest bezpośredni jak Diogenes (Goffin 1922a: 15).

Podobnie jak Cocteau, Goffin odkrył w jazzie źródło, które zainspirowało go do buntu przeciwko burżuazyjnemu społeczeństwu. Proklamuje przy tym swoje intensywne pierwotne pragnienie, twierdząc, że „jazz jest nierozzerwalnie związany z seksualnością: stanowi spontaniczną manifestację brutalności, polifoniczną kompozycję zwierzęcości. Hurra, hurra! to właśnie to, co należy kochać w jazzie” (Goffin 1922b: 72). Warto jednak podkreślić, że to głębokie uznanie dla synkopowanej muzyki wykraczało daleko poza jej prosty kontekst. Goffin postrzegał ją przede wszystkim jako „najczystsza formę poezji” (Goffin 1932: 254). Choć dostrzegał dadaizm, który stawiał pod znakiem zapytania tradycyjne podejście do poezji, oferował kuszącą alternatywę, umożliwiając poprzez sztukę synkopowania i improwizacji odkrywanie nowych dróg, odbiegających od propozycji najbardziej radykalnych ruchów awangardowych.

Doskonale korespondowało to z pojawieniem się na początku lat 20. XX wieku surrealizmu – ruchu, który w Brukseli, w przeciwieństwie do Paryża, był mocno związany z muzyką: „Pierwszą formą surrealizmu [wyjaśniał] była odczuwana przez czarnoskórych muzyków potrzeba zneutralizowania racjonalnej kontroli⁸, aby stworzyć przestrzeń dla spontanicznych przejawów podświadomości” (Goffin 1932: 254). W podobnym duchu wyrażał się Carlos de Radzitzky: „Uważam, że mam słuszość, mówiąc, iż hot jazz stanowi bezpośrednią, spontaniczną formę ludzkiej ekspresji, bliską surrealizmowi, i zasługuje na uwagę wszystkich” (de Radzitzky 1935: 7). Improwizacja czarnoskórych muzyków, podobnie jak automatyczny zapis surrealistów, opiera się na przypadku i spontaniczności, kwestionuje ustalone normy. Albert Bettonville określa ten ekstatyczny stan mianem „jazzowej paranoi” (Bettonville 1939: 9–10), wskazując, że improwizacja polega na wyrażaniu wewnętrznego języka, opartego na skojarzeniowych pomysłach muzycznych, bez świadomej kontroli czy racjonalnego przygotowania. Surrealizm ostatecznie nie zlekceważył jazzu, mimo panujących uprzedzeń. Nawet André Breton, w konkluzji swojego tekstu *Introduction au discours sur le peu de réalité* [Wprowadzenie do dyskursu o niewielkiej rzeczywistości] (Breton 1927), odniósł się do „tajemniczego powiewu jazzu”, co świadczy o jego

⁸ Zjawisko to zyskało dużą popularność w artystycznych i intelektualnych kręgach na początku lat 20. Apollinaire, prekursor tej tematyki, używał terminu „melanomanii” do opisanja fascynacji, jaką wywoływało przedstawienie *Przegląd Murzyński* (z Josephine Baker) oraz jazz (któremu Michel Leiris oddał się bez reszty). Ten intensywny afrykański entuzjazm dominował przez całą dekadę, aż do Wystawy Kolonialnej w 1931 roku, która oznaczała schyłek zjawiska znanego jako „negrofilia”. Por. Clifford 1993: 844–850.

otwartości na ten gatunek muzyczny. Twierdził, że należy przyrzeć się podobieństwom między tymi dwiema płaszczyznami sztuki, koncentrując się na automatycznej ekspresji i jednocześnie upewniając się, że nie jest ona zredukowana do serii bezsensownych słów. Surrealiści nie dążyli do odtworzenia hałaśliwego dadaizmu rosyjskich futurystów, lecz pragnęli odkryć na nowo pierwotne słowo i wyrazić je w języku mówionym. Improwizacja jazzowa muzyków dość dobrze odpowiada temu postulatowi, nawet jeśli wokalnosc stała się czysto dźwiękowa poprzez przejście na instrument. Christian Dotremont ujął to następująco:

Niektórzy z nas mogą poczuć, jak trąbka Louisa Armstronga czy klarnet Sidneya Becheta trafiają do naszych serc.

Muzyka jazzowa, będąca zjawiskiem kolektywnym zarówno w ramach orkiestry, jak i w interakcji z publicznością, ma swoją naturę automatyczną, ponieważ jej forma czerpie inspirację z prawdziwego życia i emanuje wolnością, co sprawia, że jest najbliższą nam interpretacją surrealizmu.

Aby to zrozumieć, wystarczy sięgnąć po gazety z okresu międzywojennego, gdzie surrealizm i jazz są przedstawiane w podobny sposób.

Gdy jazzmani zyskają świadomość surrealizmu, a surrealiści odkrywają jazz, stanie się to krokiem naprzód w kierunku najwyższego celu: wewnętrznego wyzwolenia człowieka (Dotremont 1947–1948: 8).

Uwiedziony tymi tezami Goffin wydawał się zdeterminowany, aby zintegrować obie formy artystyczne. Ostatecznie odważny zamysł stał się fundamentem jego poezji⁹. Podkreślając, że jazz stanowi alternatywę dla impasu zachodniej poezji, dostarczył tym samym niezbędnej legitymacji dla muzyki afroamerykańskiej. Twierdził, *eo ipso*, że koncepcja jazzu może być sposobem na uproszczenie złożoności muzyki klasycznej oraz na ożywienie banalności muzyki popularnej. John Ouwerx ujął to w następujący sposób: „Zniknęły muzyczne paplaniny, ospałość, rozmycie kolorów, drogocенność rzadkiej ekspresji. Męska epoka: jazz przyszedł nas otrzeźwić” (Ouwerx 1945: 8). W przypadku belgijskiego poety istotne jest podkreślenie krytyki osadzonej w surrealizmie, która, pomimo kilku oddanych zwolenników, tak naprawdę nie badała świata jazzu.

⁹ Jego drugi tom, noszący tytuł *La proie pour l'ombre* [Ofiara dla cienia] (Goffin 1935), ukazał się dopiero po trzynastu latach. W tym okresie Goffin większość czasu poświęcał karierze prawniczej. Dopiero od 1950 roku miał możliwość, by w pełni zaprezentować swój talent poetycki. Jego przygoda z poezją została wznowiona zbiorem *Le Voleur de feu* [Złodziej ognia] (Cocteau, Goffin 1950), którego okładkę zaprojektował Jean Cocteau, a zakończyła się w 1982 roku wydaniem tomiku wierszy zatytułowanego *Le Chant de mai* [Śpiew majowy] (Goffin 1982).

Surrealizm poetycki Goffina: celebrowanie improwizacji i transu

Goffin, głęboko przekonany o wartości poezji automatycznej, szczególny nacisk kładł na improwizację i trans, które postrzegał jako autentyczną awangardę surrealizmu – jego pierwotną formę, a nawet najwyższą manifestację. Tę odważną tezę podkreśla słowami:

Poeta jest tym, który przekracza własne ograniczenia, sięgając poza swój indywidualny świat, by stać się kimś większym niż on sam. Wymaga to wyobraźni, marzenia oraz odwagi, aby stawić czoła przeznaczeniu, przekształcać słowa, bawić się nimi, by mogły głośno krzyczeć. Niezbędne jest także ich odwrócenie, wciągnięcie w intensywne spotkania, których nagle zetknięcie może uruchomić głęboko skrywane pokłady podświadomości (Goffin 1945: 41).

Według Goffina, „jazzowanie” stylu poetyckiego polega na integracji z nim elementów jazzu, takich jak synkopowany rytm i improwizacja, w celu kreowania atmosfery zbliżonej do muzyki afroamerykańskiej. Taka technika może obejmować wprowadzanie złożonych rymów, zabawę słowami, powtórzenia oraz zmiany rytmu, co nadaje poetyckiemu tekstowi unikalną dynamikę i płynność. Początki tego podejścia można odnaleźć w tomie zatytułowanym *La proie pour l'ombre* [Ofiara dla cienia] (Goffin 1935), w którym Marc Danval zauważa unikalny styl, określany mianem: „goffinowski wers” (Danval 2015: 14). Wyróżnia się on bogactwem obrazów i zmaganiem się z materią, przekracza granice niejasności. Słowa są wybierane przez osobę zmysłową, która potrafi docenić doświadczenia związane z dotykiem, zapachem oraz snami. Dzięki temu autor z uporem eksploruje najbardziej zachwycające i fascynujące ścieżki, które niekiedy pozostają ukryte przed naszym wzrokiem. Doskonale ilustruje to fragment poświęcony piosenkarzowi jazzowemu Harry’emu Fragsonowi:

Sarah Bernhardt umiera przynajmniej raz dziennie w *Damie kameliowej*
Jestem jeszcze taki młody, wciąż tkwię w mimozie brabanckich żniw
Czasami, po mszy, piosenkarka pod swoją żółto-zieloną parasolką rozświecila echa
*Frou-Frou*¹⁰
Znów widzę wiśniowe i warzywne kapelusze parafianek pieszczone w ulotnej chwili
lansjerów
Weterynarz z mojej wioski uciekł z tajemniczą kochanką o maślanych oczach
Rolnicy wciąż noszą koszule zapinane z tyłu i gotowe krawaty
A w piątek ulicą przejeżdża kabriolet rzeźnika, którego krwiste mięso budzi we mnie
przerażenie

¹⁰ Sztuka w pięciu aktach napisana w 1869 roku przez Henriego Meilhaca i Ludovica Halévy’ego.

Zaś gdy zapada mrok, wycinam osiągnięcia François Fabera¹¹, Lapize'a¹² czy Petit-Bretona¹³ z magazynu „Auto” w kolorze pralinowym (Goffin 1935: 28).

Słowa zderzają się ze sobą, a powtórzenia splatają w szalonym tańcu, oferując poezję pulsującą życiem i pełną spontaniczności. Aspekt dźwiękowy jest tutaj niezwykle wyraźny, co autor ilustruje słowami: „Pomysł był dla mnie ważniejszy niż sposób, w jaki go przedstawiłem [...] Doszedłem do materializacji słowa mówionego [...]. Szukałem mniej perfekcji, a więcej przyjemności z improwizacji” (Goffin 1979: 102). Dzięki temu, jego kroniki – czy raczej wiersze-rozmowy – złożone z rozbudowanych zdań, pełnych nostalgii i czułości, przywołują postaci takie jak Louis Armstrong czy Duke Ellington, a także filmowe ikony: Gretę Garbo, Głorię Swanson i Marlenę Dietrich. Słowa oddają głębię i złożoność jazzowych improwizacji na trąbkę i saksofon. Goffin zanurza się w nurt życia, a jego wolne wersy rezonują jak dźwięki wydobywające się z rowków starych płyt winylowych, których słucha przez całą noc, nadając całości subtelną, bluesową melancholię:

Wiem, że moja miłość nic nie znaczy w grawitacji gwiazd,
Wiem, że mój smutek nie ma absolutnie żadnego znaczenia.
A jednak poświęciłbym dla ciebie gwiazdy i planety,
Jesteś mi bardziej potrzebna niż odkrycie zaludnionych ciał niebieskich
Dalej, wyżej może kryje się coś zupełnie nieznanego, co budzi we mnie niepokój,
Jednak ty jesteś bardziej tajemnicza niż cokolwiek, co moglibyśmy odkryć
(Goffin 1935: 28).

Co więcej, w tomie wierszy *Phosphores chanteurs* [Śpiewające fosfory] (Goffin 1970) autor zapewnia, że tylko namiętna miłość zasługuje na to, by ją przekazywać, gdyż to właśnie ona pozwala mu na nowo odkrywać ekstazę, niezbędną do interpretacji jazzu. W tym autentycznym i inspirującym stanie wszystko staje się źródłem refleksji:

Bez przypomnień gazet
Nowin następnego dnia,
Które przedłużają jedynie pamięć
Niewytłumaczalnego przeznaczenia (Goffin 1970: 32).

¹¹ Znany luksemburski kolarz, który w 1909 roku osiągnął historyczny sukces, triumfując jako pierwszy zawodnik spoza Francji w wyścigu Tour de France.

¹² Louis Octave Lapize, francuski kolarz i zwycięzca Tour de France w 1910 roku (po raz pierwszy wyścig przejechał wówczas przez Pireneje).

¹³ Lucien Georges Mazan, lepiej znany jako Lucien Petit-Breton, był francuskim kolarzem szosowym uznawanym za jednego z czołowych zawodników w pionierskiej erze kolarstwa.

Trans i odurzenie są ze sobą ściśle powiązane, jak wyjaśnia w *Musique de silence* [Muzyka cisy] – wierszu, w którym każda strona ozdobiona jest imieniem kobiety i nazwami luksusowych hoteli, takich jak Ritz w Paryżu, Negresco w Nicei czy La Bécasse w Laethem Saint-Martin, jednym z jego ulubionych miejsc. Te wszystkie słowa towarzyszą jego „trwałej klęsce nadziei” (Goffin 1970: 32).

*

Wiersze Roberta Goffina, tworzone przez całe jego życie, ukazują fascynację długimi, prozatorskimi i niemal improwizowanymi wersami, które doskonale odzwierciedlają rozwój poezji modernistycznej na przełomie XIX i XX wieku. Od czasów Apollinaire’a nikt nie posługiwał się tak błyskotliwie wolnym wierszem, którego płynność i rytm wychwytyują zmieniającą się istotę rzeczywistości, odpowiadając jednocześnie na efemeryczność nierzeczywistości. Fuzja poezji i jazzu tworzy wyjątkowe, zmysłowe oraz emocjonalne doświadczenie, w którym słowa i muzyka łączą się, tworząc dzieło sztuki przewyższające sumę swoich części. Jak zauważył Mac Orlan: „niezwykła płynność jazzu, jego pierwotna siła, potrafi przeniknąć nawet najbardziej zasłoniętą wyobraźnię. Potrzebny jest tylko rytm. Ten rytm pojawił się we właściwym czasie, tuż po zakończeniu wojny, gdy Europa i świat starały się odnaleźć siebie, kręcąc się w kółko do beznamiętnych, starych melodii” (Mac Orlan 1932: 9). Goffin, analizując osobliwości życia oraz fascynujące osobowości wokół nas, pozostaje mocno osadzony w zmieniającej się rzeczywistości swoich czasów, w których poezja odgrywa niezwykle istotną rolę. Jego twórcza innowacyjność oraz bystrość obserwacji wyróżniają go na tle innych artystów swojej epoki.

ENTRE L'IMPROVISATION MUSICALE ET L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE : « JAZZIFIER » LE STYLE POÉTIQUE SELON ROBERT GOFFIN

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)

Introduction

Depuis l'arrivée de l'armée américaine en Europe à la fin du mois de juin 1917, les États-Unis ont gagné en popularité auprès des Européens. Leur modernisme est perçu comme un symbole de mode de vie dynamique, hédoniste et industriel, reflétant les nouvelles valeurs nées de la Grande Guerre. Cela coïncide avec une crise de la société française, qui se manifeste par un rejet de l'ancien monde responsable de l'horreur des tranchées, et où les artistes expriment leur désir de nouveauté, reflet d'une société à la recherche de son identité. De nombreux Européens se sont rapidement intéressés à leur musique, adoptant le jazz comme emblème de leur époque. Intégré à la culture du music-hall et des cabarets, le jazz-band est apparu comme une nouvelle forme artistique, marquant un renouveau esthétique en adéquation avec l'esprit de l'époque.

L'un des premiers amateurs de cette musique est Jean Cocteau qui, dès 1918, découvre avec passion les danses américaines au Casino de Paris¹, convaincu qu'elles représentent un nouveau souffle musical loin des conventions du romantisme, du wagnérisme et de l'impressionnisme. Il prône une rupture avec l'héritage de Debussy, déclarant qu'il est temps d'abandonner les éléments oniriques au profit d'une musique ancrée dans la réalité de la vie quotidienne : « Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums la nuit », note-t-il dans son fameux recueil *Le Coq et l'Arlequin* de 1918 (Cocteau 2016 : 120). Il fut également l'un des premiers à marier un texte poétique à la musique de jazz² en cherchant une nouvelle forme d'expression. D'une manière profonde et diver-

¹ Sa fascination pour la vie nocturne et sa curiosité insatiable ont joué un rôle déterminant dans sa découverte précoce. De 1910 à 1921, il s'est consacré à la musique autant qu'à la littérature, établissant des liens étroits avec des compositeurs renommés tels qu'Erik Satie, Igor Stravinsky et Serge Diaghilev. Il a travaillé avec eux en écrivant des arguments et des livrets, tout en introduisant le jazz aux jeunes musiciens du Groupe des Six.

² Pendant l'année 1929, Cocteau fait de nombreuses visites aux studios de la rue Albert, situés dans le 10^e arrondissement de Paris. Il enregistre là-bas, pour la firme Columbia, des poèmes tirés de son recueil *Opéra*. Ces textes choisis se présentent en prose, sous forme de brèves saynètes ou de courts textes discursifs. Certains sont même versifiés et rimés. D'ailleurs, dans la France littéraire des années 1919–1939, plusieurs grands écrivains ont été véritablement « inspirés » par le jazz, notamment Michel Leiris, René Crevel, Paul Reverdy et Philippe Soupault.

sifiée, à travers ses écrits comme dans les aphorismes ci-dessus, sa contribution dans une « Carte blanche » pour *Paris-Midi* (1919)³ ou lors d'une causerie au Collège de France en mai 1923⁴, il exprime l'idée que le « jazzbandisme » est un symbole de modernité.

Il en va de même pour les avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle, qui proclament leur rébellion contre l'ordre établi par le biais de la musique, en s'inspirant des futuristes italiens et des acolytes de Tristan Tzara. D'autre part, les performances scéniques, notamment au music-hall, intègrent l'arsenal transgressif du dadaïsme. Malgré ces tentatives d'associer jazz et littérature, André Breton, le père du surréalisme français, estime que seuls les mots et les images peuvent traduire l'imaginaire et l'inconscient, la musique étant considérée comme trop confuse. Il est suffisant de rappeler sa célèbre formule « que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre » (Breton 1925 : 26). La situation est radicalement différente dans le contexte francophone de Belgique. Trois poètes jouent un rôle essentiel dans la reconnaissance du jazz sur la scène bruxelloise : Robert Goffin (1898–1984), Ernst Moerman (1897–1944) et Carlos de Radzitzky (1915–1985). Bien qu'ils explorent également un imaginaire poétique lié au jazz, ils participent *de facto* (à des degrés divers) à une démarche visant à définir clairement un domaine spécifique pour cette musique : une entreprise critique qui se transformera rapidement en un travail encyclopédique.

Parmi ces trois hommes, Goffin est reconnu comme un précurseur dans l'étude de la musique jazz. En 1922, il publie le recueil *Jazz-Band*, préfacé par Jules Romains, dans lequel il fait l'éloge de la musique noire comme « le plus grand hymne du monde » (Goffin 1922a : 15). Sa première étude sur cette question paraît la même année dans la revue littéraire « Le Disque vert », et en 1931 il publie *Aux frontières du jazz*⁵, préfacé par Pierre Mac Orlan. Cet ouvrage est tout d'abord unique par son lyrisme. Goffin y propose une approche inédite du jazz en dressant un panorama historique et en tentant de définir esthétiquement ce style musical. Il ne cache pas ses aspirations théoriques et établit une distinction entre le jazz « straight » ou mélodique, représenté par les artistes commerciaux tels que Paul Whiteman et Jack Hylton, et le jazz « hot », caractérisé par son improvisation

³ Recueil d'articles publié sous le titre commun de *Carte blanche* le 4 août 1919, qui a été repris dans *Écrits sur la musique* (Cocteau 2016 : 166–170).

⁴ Cocteau a été invité par le Cercle international des Étudiants pour donner une conférence intitulée « D'un ordre considéré comme une anarchie », accompagnée de morceaux de musique fox-trot et ragtime interprétés par le pianiste américain Mac Cown. Pour en savoir plus sur cet événement, voir le compte rendu de René Lehmann (Lehmann 1923 : 2).

⁵ Il est à noter que de janvier 1930 à juillet 1931, le magazine « Music » a publié des « épisodes » de l'essai *Aux frontières du jazz*, qui a été revu et augmenté par les éditions du Sagittaire pour être publié en 1932.

et sa modernité, accessible à une élite intellectuelle. Bien qu'il célèbre l'authenticité des clubs de jazz new-yorkais et le talent d'Armstrong, à qui il dédie son travail⁶, Goffin évite tout dogmatisme dans ses théories, contrairement à d'autres critiques musicaux de son époque⁷. Il essaie cependant de transmettre les arabesques acrobatiques exécutées par les virtuoses de la musique jazz tels que la trompette d'Armstrong ou de King Oliver, ou encore le saxophone de Jimmy Dorsey, ainsi que les solos époustouflants du trombone Miff Mole. L'effet de choc puissant de ces contrepoints audacieux et impulsifs, de ce tumulte de notes et de timbres où le hasard et l'habileté se mêlent pour créer des rencontres uniques, est également l'un des charmes de l'improvisation jazz à laquelle Goffin a succombé. Le lien entre le jazz et la poésie reste présent dans l'essai où semble prévaloir la volonté d'une approche scientifique. Son discours est en permanence empreint de tournures, de formulations très littéraires. À titre d'exemple, citons ce court passage :

Mesdames et Messieurs, le règne du Jazz, médecine infernale fabriquée dans les usines américaines, mise en conserve dans des disques noirs comme l'âme des bootleggers qui la fraudent et la transportent, renflée et humée par les Européens pour qui elle est devenue une nécessité, pour les États-Unis une merveilleuse industrie d'exportation qui conquiert le marché outre-Atlantique (Goffin 1932 : 15).

Même dans la description de termes musicaux, sa langue regorge de métaphores et de parallèles avec les arts plastiques. Pour expliquer le swing, il a recours à l'indicible ; pour décrire un enregistrement prestigieux, il se livre à de longues envolées lyriques. Ce faisant, Goffin est non seulement l'auteur du premier livre sur le jazz, mais aussi un fervent défenseur de ce genre musical en « jazzifiant » son style poétique. Ce sujet sera au cœur de cette contribution.

Poète et ambassadeur du jazz

Né à Ohain le 21 mai 1898, Robert Goffin a mené une vie exceptionnelle, marquée par ses multiples talents, son intelligence et sa créativité débordante. Au fil des années, il s'est essayé avec succès à divers domaines tels que le droit, la poésie, la musique jazz, la littérature, l'histoire, l'essai, la gastronomie et le journalisme. Il a commencé sa carrière de poète avec le recueil *Le Rosaire des soirs*,

⁶ Outre le fait que, dans *Aux frontières du jazz*, Robert Goffin consacre à Armstrong un chapitre substantiel le présentant comme une figure clé du nouveau courant musical, l'auteur a également rédigé sa biographie intitulée *Louis Armstrong, le roi du jazz* (1947).

⁷ Il convient de mentionner Hugues Panassié et ses livres *Le Jazz Hot* (1934) et *La Véritable Musique de jazz* (1942) ou les chroniques de Boris Vian, parues dans des journaux comme « Combat, Jazz-Hot, Arts », qui ont été rassemblées en 1982 dans le volume *Écrits sur le jazz*.

paru en 1918, alors qu'il était plongé dans l'ambiance enivrante des dancings à la recherche des nouvelles musiques américaines : « C'est ainsi que nous nous retrouvions quotidiennement à l'Alhambra pour entendre les Georgiens et à l'Abbaye où l'on applaudissait Arthur Briggs » écrivait-il dans son livre *Souvenirs à bout portant* (Goffin 1979 : 57). En 1919, il découvre donc les légendaires Mitchell's Jazz Kings qui l'initieront à la syncope : « [...] Ce fut une des profondes émotions de mon existence, [note-t-il]. Une espèce de choc physique me marqua pour la vie [...] Quelque chose de nouveau était né pour moi, à côté des vers de Guillaume Apollinaire ou de Blaise Cendrars, et de la peinture du Douanier Rousseau [...] » (Goffin 1948 : 79). Outre son admiration pour Cocteau, Éluard, Aragon et Cendrars, qui sont ses amis, c'est sa passion dévorante pour le jazz qui le pousse à affirmer son indépendance. Ses paroles le confirment :

Le jazz qui simplifie la vie
Et qui pur et beau
Comme un sixième commandement (Goffin 1922a : 73).

La poésie de *Jazz-Band* se distingue tant par sa forme que par son inspiration, marquant un contraste net avec les premiers poèmes de l'auteur, de type parnasso-symboliste. Elle se démarque également de la poésie plus exaltée que l'auteur explorera par la suite, oscillant entre l'influence de Cendrars et Apollinaire tout en étant renouvelée par le jazz (Goffin 1979 : 75). Le poète s'inspire de la modernité nuancée de l'unanimité plutôt que des radicalités dadaïstes. Il s'efforce de saisir l'essence des endroits associés au jazz, en faisant référence directe à la musique. C'est le cas du poème *Luminaire*, dans lequel l'auteur évoque des chants d'église et un orchestre de jazz, comparant ce dernier au plus magnifique *Tē Deum* du monde :

Des nègres hurlent de tous leurs instruments
Et le jazz-drummer derrière son tambour
Est simple ainsi que Diogène (Goffin 1922a : 15).

À l'instar de Cocteau, Goffin a donc découvert dans le jazz une source d'inspiration qui le poussait à s'opposer à la société bourgeoise. Il représente aussi un désir ardent, « le jazz – [dit-il] – est intégralement sexuel : il est manifestation spontanée de la brute, composition polyphonique d'animalité. Hourra, hourra ! c'est tout cela qu'il faut aimer dans le jazz » (Goffin 1922b : 72). Notons toutefois que son admiration profonde pour cette musique syncopée va bien au-delà du simple contexte. Il la considère comme « la poésie à l'état le plus pur » (Goffin 1932 : 254) et, alors que le dadaïsme remettait en question la poésie traditionnelle, elle lui proposait une alternative séduisante car l'art de la syncope et de

l'improvisation pouvait ouvrir de nouvelles voies, différentes de celles proposées par les mouvements les plus radicaux de l'avant-garde.

Cela correspondait parfaitement à l'avènement du surréalisme au début des années 1920, un mouvement très présent en Belgique : « La première forme de surréalisme, [expliquait-il], c'est le besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable⁸ pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient » (Goffin 1932 : 254). Dans le même ordre d'idées, Carlos de Radzitzky affirme : « Je crois dire juste en déclarant que le jazz hot est un mode d'expression humaine, directe, spontanée, se rapprochant par là du surréalisme, et qu'il a droit à l'attention de tous » (de Radzitzky 1935 : 7). L'improvisation des musiciens noirs, tout comme l'écriture automatique des surréalistes, repose sur le hasard et la spontanéité pour remettre en question les normes établies. Albert Bettonville qualifie cet état extatique de « paranoïa du jazz » (Bettonville 1939 : 9–10), expliquant que l'improvisation consiste en l'expression d'un langage intérieur basé sur des idées musicales associatives, sans contrôle conscient ou préparation rationnelle. Le surréalisme, en fin de compte, n'a pas complètement ignoré le jazz, malgré les préjugés. Même André Breton lui-même, à la conclusion de son texte *Introduction au discours sur le peu de réalité* (Breton 1927), fait référence au « vent mystérieux d'un jazz », ce qui témoigne de son ouverture à cette forme musicale. Il convient d'explorer les similitudes entre ces deux formes artistiques en mettant l'accent sur l'expression automatique, tout en veillant à ce que celle-ci ne se résume pas à une série de mots dénuée de sens. Les surréalistes ne s'efforcent pas à reproduire le *bruitisme dada* ou le *zaoum* des futuristes russes, mais à retrouver la parole originelle et à la faire ressortir dans le langage parlé. L'improvisation jazz des musiciens correspond assez bien à cette exigence, même si la vocalité est devenue purement sonore en passant à l'instrument. Christian Dotremont l'exprime de la manière suivante :

Nous sommes quelques-uns à sentir la trompette de Louis Armstrong ou la clarinette de Sidney Bechet descendre jusqu'au fond de notre cœur.

Parce qu'elle est collective (collective dans l'orchestre et collective entre l'orchestre et le public), parce qu'elle 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 rendre compte, d'ouvrir un journal de l'entre-deux-paix : le surréalisme et le jazz sont cloués au même pilori.

⁸ Ce phénomène est très répandu dans les milieux artistiques et intellectuels au début des années 1920 : Apollinaire, pionnier en la matière, parle de « mélanomanie » pour décrire l'engouement suscité par « la Revue nègre » (avec Joséphine Baker) ou le jazz (auquel Leiris s'adonne sans réserve). Cette grande mode de l'Afrique domine la décennie jusqu'à l'Exposition coloniale de 1931, qui marque la fin de cette « négrophilie ». Voir Clifford 1993 : 844–850.

Que les jazzmen prennent conscience du surréalisme, que les surréalistes prennent conscience du jazz, et un grand pas sera gagné vers l'objectif suprême : la libération intérieure de l'homme (Dotremont 1947–1948 : 8)

Séduit par cette pratique, Goffin semble résolu à fusionner ces deux expressions artistiques pour engendrer ainsi ses poèmes⁹. En mettant en avant le jazz comme une alternative aux impasses de la poésie occidentale, il apporte une légitimation essentielle aux musiques afro-américaines. Il soutient, *eo ipso*, que l'idée du jazz peut devenir un remède à la complexité de la musique classique et à la banalité de la musique populaire, comme en témoignent les propos de John Ouwerx : « Finis les bavardages musicaux, les alanguissements, les brouillages du coloris, les préciosités de l'expression rare. Époque mâle : le jazz est venu pour nous doucher » (Ouwerx 1945 : 8). Avec le poète belge, l'accent est mis sur une critique imprégnée de surréalisme qui, mis à part quelques fervents partisans, n'a pas vraiment exploré le monde du jazz.

Le surréalisme poétique de Goffin : célébration de l'improvisation et de la transe

Convaincu de la poésie automatique, Goffin célèbre principalement l'improvisation et la transe, les considérant comme le véritable surréalisme avant-gardiste, sa première forme et même sa manifestation la plus élevée. Il éclaire cette thèse audacieuse par les mots suivants :

Le poète est celui qui se dépasse, qui sort de sa personnalité pour être plus grand que lui-même. Il faut 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 subit peut provoquer des télescopes de la subconscience (Goffin 1945 : 41).

Selon Goffin, « jazzifier » le style poétique consiste à intégrer des éléments du jazz tels que son rythme syncopé et son improvisation dans la poésie afin de créer une atmosphère semblable à celle de la musique jazz. Cette approche peut inclure l'utilisation de rimes sophistiquées, de jeux de mots, de répétitions et de variations de rythme pour apporter au texte poétique un dynamisme et une fluidité particuliers. Les prémices de cette démarche se retrouvent dans *La Proie pour l'ombre* (Goffin 1935), où Marc Danval dévoile un style singulier qu'il baptise

⁹ Il a fallu attendre treize ans pour que son deuxième recueil, intitulé *La proie pour l'ombre*, voie le jour (Goffin 1935). Pendant cette période, Robert Goffin s'est principalement consacré à sa carrière d'avocat. À partir de 1950, il a enfin pu laisser libre cours à son talent de poète. Son œuvre poétique a redémarré avec *Le Voleur de feu*, dont la couverture a été illustrée par Jean Cocteau (Cocteau, Goffin 1950), et s'est achevée en 1982 avec *Le Chant de mai* (Goffin 1982).

le « vers goffinien » (Danval 2015 : 14). Celui-ci se distingue par sa richesse d'images et son combat contre la matière, naviguant aux frontières de l'obscurité. Les mots sont sélectionnés par un être sensuel qui apprécie les sensations tactiles, olfactives et oniriques. L'écrivain parcourt ainsi avec détermination les chemins les plus captivants, envoûtants, parfois dissimulés à nos yeux. Le passage dédié au chanteur du jazz Henry Fragonard l'illustre parfaitement :

Sarah Bernhardt meurt au moins une fois par jour dans *La Dame aux Camélias*
 Je suis si jeune encore enlisé dans le mimosa des moissons brabançonnes
 Parfois, après la grand-messe sous son ombrelle caca-d'oie une chanteuse brûle les
 échos de Frou-Frou¹⁰
 Je revois le chapeau à cerises et à légumes des paroissiennes que l'on caresse à l'heure
 fugace des lanciers
 Le vétérinaire de mon village vient de s'enfuir avec la sombre adultère aux yeux de
 papillon
 Des fermiers ont encore des chemises que l'on boutonne dans le dos et des cravates
 toutes faites
 Et vendredi passe le cabriolet du boucher dont la viande sanguinolente m'effraie
 Et le soir je découpe François Faber¹¹, Lapize¹² ou Petit-Breton¹³ dans l'*Auto* couleur
 pralinée (Goffin 1935 : 28).

Les mots s'entrechoquent, les répétitions se superposent dans une danse effrénée, offrant une poésie aussi vive que spontanée. L'aspect sonore est également très perceptible. L'auteur le décrit ainsi : « L'idée m'importait plus que la manière dont je l'exposais [...] j'en arrivais à la matérialisation d'une écriture parlée [...] je cherchais moins la perfection qu'un plaisir d'improvisation » (Goffin 1979 : 102).

Ses chroniques – ou poèmes-conversations – constitués de phrases étendues évoquant avec nostalgie et tendresse Louis Armstrong et Duke Ellington, ainsi que les icônes cinématographiques Greta Garbo, Gloria Swanson et Marlène Dietrich capturent la profondeur et la complexité des improvisations de trompette et de saxophone dans le jazz. Goffin se laisse porter par le courant de la vie, ses vers libres résonnent comme les sillons des vinyles anciens qu'il écoute toute la nuit, lui conférant la douce mélancolie du blues :

¹⁰ Pièce de théâtre en cinq actes écrits en 1869 par Henri Meilhac et Ludovic Halévy.

¹¹ Coureur luxembourgeois de renom, il est devenu le premier cycliste non-français à remporter le Tour de France en 1909.

¹² Louis Octave Lapize, cycliste français, vainqueur du Tour de France 1910, qui traverse pour la première fois les Pyrénées.

¹³ Lucien Georges Mazan, plus connu sous le nom de Lucien Petit-Breton, était un cycliste sur route français considéré comme l'un des principaux coureurs de l'ère pionnière du cyclisme.

Je sais que mon amour n'est rien dans la gravitation des étoiles,
Je sais que mon cafard n'a absolument aucune signification
Et pourtant je sacrifierais pour toi les étoiles et les planètes,
Tu m'es plus nécessaire que la découverte des astres habités
Plus loin, plus haut, il y a peut-être tout l'inconnu qui m'inquiète,
Pourtant tu es plus inconnue que tout ce qu'on trouvera jamais (Goffin 1935 : 28).

En outre, dans son recueil de poésie *Phosphores chanteurs* (Goffin 1970), l'écrivain affirme que seul l'amour passionné mérite d'être transmis, car c'est grâce à lui qu'il peut retrouver l'extase indispensable à son interprétation du jazz. Dans cet état réel et stimulant, toute matière devient sujet à réflexion :

Sans que les journaux se souviennent
Aux nouvelles du lendemain
Qu'ils ne prolongent que chène
D'un inexplicable destin (Goffin 1970 : 32)

La transe et l'ivresse y sont intimement liées, comme l'auteur l'explique dans *Musique de silence*. Chaque page est ornée d'un prénom féminin, et de noms d'hôtels luxueux comme le Ritz à Paris, le Negresco à Nice, ou La Bécasse à Laethem Saint-Martin, l'un de ses refuges préférés. Tous ces mots accompagnent sa « débâcle au long cours de l'espoir d'espérer » (Goffin 1970 : 32).

*

Les poèmes de Robert Goffin, écrits tout au long de sa vie, expriment une certaine prédilection pour les vers longs, prosaïques, presque improvisés qui illustrent le développement de la poésie moderniste au tournant du XX^e siècle. Depuis Apollinaire, personne n'a aussi brillamment utilisé le vers libre, fluide et rythmé, pour capturer l'essence changeante de la réalité et répondre à l'éphémère de l'irréel. Le mariage de la poésie et du jazz crée une expérience sensorielle et émotionnelle unique, où les mots et la musique se fondent pour composer une œuvre d'art plus grande que la somme de ses parties. Comme l'a souligné Mac Orlan, « l'extraordinaire fluidité de cette force provisoire de la nature qu'est le jazz, lui permet de pénétrer dans les imaginations les mieux closes. Il ne fallait qu'un rythme à trouver. Ce rythme est venu à l'heure qui était prévue, au moment même où quelques minutes après la fin de la guerre, l'Europe et le monde tâchaient à tourner en rond sur des vieux airs impuissants ». Robert Goffin, en interprétant les excentricités de la vie et les personnalités fascinantes qui nous entourent, reste ancré dans la réalité changeante du temps, où la poésie joue un rôle crucial. Il se distingue par sa capacité à innover en tant que créateur et observateur attentif.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

- 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.* « La Révolution Surréaliste », vol. 4. P. 26–30.
- Breton André.** 1927. *Introduction au discours sur le peu de réalité.* Paris : Gallimard.
- Cendrars Blaise.** 2011. *Lettre à Hugues Panassié.* [In:] Aude Locatelli. *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature.* Paris : Éditions Classiques Garnier. P. 154.
- Clifford James.** 1993. *Nérophilie.* [In:] *De la littérature française.* Éd. Denis Hollier. Paris : Bordas. P. 844–850.
- Cocteau Jean.** 2016. *Écrits sur la musique.* Paris : Vrin.
- Cocteau Jean, Goffin Robert.** 1950. *Le Voleur de feu.* Bruxelles : L'écran du monde.
- Danval Marc.** 2015. *Robert Goffin, avocat, poète et homme de jazz.* « Emile & Ferdinand », n° 9. P. 12–16.
- Dotremont Christian.** 1947–1948. *Sept notes.* « L'Escholier de Louvain », n° 6. P. 8.
- Goffin Robert.** 1918. *Le Rosaire des soirs.* Bruxelles : Van Campenhout.
- Goffin Robert.** 1922a. *Jazz-band.* Bruxelles : Les Écrits du Nord.
- Goffin Robert.** 1922b. *Jazz-Band.* « Le Disque vert », t. I, n° 3. P. 72.
- Goffin Robert.** 1932. *Aux frontières du jazz.* Paris : Éditions du Sagittaire.
- Goffin Robert.** 1935. *La proie pour l'ombre.* Bruxelles : R.-A. Corréa.
- Goffin Robert.** 1945. *Patrie de la poésie.* Montréal : Éditions de l'Arbre.
- Goffin Robert.** 1948. *Nouvelle Histoire du Jazz, du Congo au Bebop.* Paris : Les deux sirènes.
- Goffin Robert.** 1970. *Phosphores chanteurs.* Bruxelles : De Rache.
- Goffin Robert.** 1979. *Souvenirs à bout portant.* Charleroi : Institut Jules Destrée.
- Goffin Robert.** 1982. *Le Chant de mai.* Ottignies-Louvain-la-Neuve : J. Dieu-Brichard.
- Lehmann René.** 1923. *Quelques mots sur... Le jazz qui jase au Collège de France.* « L'Intransigeant », P. 2.
- Mac Orlan Pierre.** 1932. *Préface.* [In:] Robert Goffin. *Aux frontières du jazz.* Paris : Éditions du Sagittaire. P. 7–8.
- Nola Jean-Paul.** 1958. *Les poètes de la rue des sols, anthologie des poètes de l'Université libre de Bruxelles.* Paris : Éditions universitaires.
- Ouwerx John.** 1945. *Préface.* [In:] *Apologie du Jazz.* Dir. Edmond Bernhard, Jacques de Vergnies. Bruxelles : Presses de Belgique. P. 5–8.
- Radzitsky Carlos de.** 1935. *L'Avant-garde.* « Revue universitaire de Louvain », n° 36. P. 7.