



Variations sur *Jazz-Band* (1922) de Robert Goffin

COMMUNICATION DE DANIEL DROIXHE
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 10 MARS 2007

*À mon vieil ami Guy Cabay, en attendant
la tant promise djâz'rèye bluesy-jazzistique*

En 1997, la revue *Europe* a consacré un numéro spécial à « Jazz et littérature ». Traitant du « Jazz dans la littérature française (1920-1940) », Nadja Maillard évoque le « coup de tonnerre » que produisit après la première guerre mondiale la découverte d'une « musique radicalement nouvelle ». Elle choisit, parmi les témoignages les plus suggestifs, celui de Robert Goffin, emprunté à cette *Nouvelle histoire du jazz : du Congo au bebop*, qu'il fit paraître en 1948 et que viennent de rééditer, avec une introduction de Carlos de Radzitsky et une pénétrante lecture de Yannick Séité, les Éditions Les Éperonniers¹. Nadja Maillard et Yannick Séité évoquent ainsi la découverte de la musique syncopée par le jeune homme (Goffin avait vingt ans) :

À l'armistice, les premières troupes qui sont arrivées à Ohain, c'était le 78nd Scotch Battalion from Vancouver. J'ai été les écouter, leur musique était déjà un peu saccadée [...] Ils chantaient des airs de ragtime, notamment Dixie... ou bien *I want to be* ou le *Robinson* [...] Ce fut une des profondes émotions de mon existence, une espèce de choc physique qui me marqua pour la vie².

¹ Robert Goffin, *Nouvelle histoire du jazz : du Congo au bebop*, Loverval, Les Éperonniers, coll. « Passé Présent », 2006. Je remercie Muriel Collart d'avoir attiré mon attention sur cette réédition, dont j'ai pris connaissance tardivement, d'où le caractère fragmentaire de mes références à l'ouvrage.

² Propos recueillis par M. Haggerty dans « Quand la France découvre le jazz », numéro spécial de *Jazz Magazine*, 325, janvier 1984.

La *Nouvelle histoire du jazz* détaille assez précisément les étapes de cette découverte, qui passe par la fréquentation décapante de Clément Pansaers, l'audition des *Jazz Kings* de Louis Mitchell, au Casino de Paris, où Leiris et Cocteau sont aussi dans la salle, etc. Une photo d'époque n'en dit pas moins : celle des *Doctors Mysterious Six*, en compagnie d'Ernst Moerman au banjo.

Goffin a écrit : « Il serait prétentieux de dire que j'ai découvert le jazz, mais peut-être puis-je revendiquer d'avoir été le premier à m'en préoccuper critiqueusement. » À l'appui de cette affirmation, il peut faire valoir l'ouvrage intitulé *Aux frontières du jazz*, paru en 1932. Gérald Arnaud, en 2000, a qualifié l'essai de « premier livre jamais consacré à la musique afro-américaine », estimant par ailleurs que *La Proie pour l'ombre*, paru deux ans plus tard, offre « la première vision à la fois juste et poétique des origines africaines du jazz³ ». Une légère correction s'est largement imposée : *Aux frontières du jazz* n'est précédé, dans la découverte critique de la musique négro-américaine, que par un plaidoyer d'André Schaeffner, élève de Marcel Mauss, paru en 1926. On a aussi écrit par ailleurs que le Belge « fut le premier à insister sur le caractère aventurier du jazz et à célébrer la primauté essentielle de l'improvisation⁴ ».

Certains seraient-ils tentés, demande Yannick Séité, de taxer la revendication de Goffin d'une certaine mégalomanie ? « De sang-froid, il me semble juste d'exprimer la chose ainsi : si c'est l'Amérique qui a créé le jazz, c'est l'Europe qui l'a inventé, c'est la Belgique qui était en pointe dans cette invention et c'est Goffin, le premier parmi les Belges. » En tout cas, ajoute le critique, il prend figure d'emblème dans « cet espace toujours incertain de la rencontre, voire de la fusion des arts, porteurs de catastrophes et de ridicules, poésie jazzée et transémotisme de pacotille ». Ce rapport, « on dirait qu'il l'incarne, le fait exister par sa seule présence », et Séité de rappeler quelques anecdotes symboliques, que je n'hésite pas à reprendre telles quelles.

C'est lui qui entraîne à Harlem un Maeterlinck octogénaire pour écouter du jazz au Savoy. Voir l'auteur des *Serres chaudes* passer de Debussy à Benny Carter est déjà en

³ « Encre noire, plumes blanches. L'Afrique dans la poésie occidentale, de Baudelaire à Pasolini », *Africultures* 24, janvier 2000

⁴ www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/musique/13.html

soi étonnant mais la suite de l'aventure l'est encore davantage. À son arrivée au « home of happy feet », ainsi qu'on nomme le dancing, la petite troupe des Européens (Suzanne Goffin et la comtesse Maeterlinck sont de la partie) s'est installée dans la seule loge inoccupée, devant laquelle bientôt se presse une foule de danseurs hilares. Maeterlinck suggère que son prix Nobel, peut-être, explique cet attroupement. Mais les marques d'intérêt finissant par devenir importunes, on décide de s'en aller et c'est en sortant du dancing que Goffin s'aperçoit qu'ils occupaient la loge réservée aux taxi-girls...

En matière de malentendu, Guy Cabay me glisse cette anecdote, que je n'hésite pas à reproduire. Elle est contée par Volker Kriegel dans *Jazz in Frankfurt* (1990).

Fraîchement débarqué sur le territoire américain, pour ce qui allait être un long et douloureux exil, Adorno assistait, au Cotton Club, en compagnie du jeune — et déjà renommé — critique de jazz Leonard Feather, à une prestation où s'illustrait, au saxophone alto, un Johnny Hodges particulièrement en verve ce soir-là. Manifestement, Adorno semblait apprécier le swing élégant distillé par l'altiste ellingtonien, lorsque, en des termes fort peu châtiés, Feather glissa à l'oreille de son hôte : « *Fucking Hodges is really bad!* » (appréciation élogieuse que l'on pourrait rendre en français par : « Cet enfoiré de Hodges, il joue vraiment terrible ! »). Encore mal familiarisé avec les subtilités sémantiques de l'argot américain, le philosophe allemand aurait compris, de manière inadéquate : « Le jazz hot, c'est vraiment mauvais ! » Décontenancé par cet avis d'expert, interprété à contresens, qui venait inopinément couper l'herbe sous le pied de sa jubilation, Adorno s'éclipsa rapidement du temple new-yorkais du jazz, confus de constater les insuffisances de son sens critique en la matière.

L'anecdote me permet de demander l'indulgence pour mes insuffisances sur le terrain du jazz, tout de même assez différent de celui du blues, qui m'est plus familier. Revenons à Goffin pour une dernière anecdote racontée par Yannick Séité. Une nuit, Goffin emmène Erich Maria Remarque, « un jour de jam-session », là

où le bebop est sur le point de naître, au *Monroe's Uptown House*, dans la 134^e Rue. Alors que cinq trompettistes présents administrent aux auditeurs ce que Remarque appelle « une injection de bruit » et que succombe la troisième bouteille de Rüdeshimer 1934, voilà que Billie Holiday fait son apparition. Goffin et la chanteuse flirtent. Elle dédie au poète son interprétation de *Sugar* :

I'd make a million trips
To your lips
If I were a bee

Quelques jours plus tard, ils se retrouvent à Montréal. Et c'est ainsi, sous le patronage improbable du vin du Rhin et d'*À l'ouest, rien de nouveau*, que s'amorce la liaison du poète et de la chanteuse.

Dès 1922, Goffin avait fait paraître le recueil intitulé *Jazz-Band*, paru sous la double et improbable adresse de l'Université de Bruxelles et des Écrits du Nord, avec une préface de Jules Romains. C'est à cet ouvrage que l'on va ici borner une lecture prenant volontiers le texte comme prétexte, ce qui aurait valu à celle-ci le titre quelque peu racoleur d'*Epistrophy* par référence à une pièce de Thelenius Monk, entendu dans le sens de « prolongement ». Yannick Séité résume en quelques lignes le bouleversement relatif que représente le petit volume, après que Goffin ait donné en 1919 un symboliste *Rosaire des soirs*. « *Jazz-Band* regarde davantage vers la modernité tempérée de l'unanimisme que vers les radicalités dadaïstes, qui, on le devine, laissent perplexe le jeune poète ». Jules Romains, sans facile complaisance, discerne chez l'étudiant en droit quelque chose de la posture d'un habile provocateur. « Les gens sévères trouveront sans doute que le titre du recueil de Robert Goffin est un peu trop à la mode » : « Les années que nous venons de vivre aboutissent assez naturellement à cet emblème. Car ce n'est rien de plus qu'un emblème. » Voire...

Que *Jazz-Band* harmonise une rupture assez juvénile avec les conventions bourgeoises par l'encanaillement dans les plaisirs de la nuit, voilà qui ne demande guère de commentaire ou de citations. On lit dans un des poèmes du recueil, *Tangences* :

Vous aurez beau faire des lois,
Les bars auront d'étroites portes
Et des salles profondes
Où le Jazz-band trépigne.

Les bars seront hospitaliers
Pour ceux qui traînent derrière eux
Le cadavre d'un rêve
Ou la désespérance.

Du fauteuil où je suis assis
Avec mes coudes en équerre
Je domine les chants
Et je contiens les danses.

[...]

Et il n'est rien dans cette place
Cri, joie, parfum, rythme ou lumière
Dont je ne trouve en moi
Des raisons d'exister.

On songe à Blaise Cendrars déclarant, à l'occasion d'un grand festival de jazz en plein air, qui se serait tenu en 1938 : « Le jazz n'est pas qu'une musique ; c'est une raison de vivre⁵. » Pour Goffin-le-bâtard, qui évoque dès le premier poème de *Jazz-Band*, « Liminaire », « l'heure où les courtisanes / jouent à cache-cache avec la fécondité », l'affiliation au jazz peut même représenter une raison d'exister, par la rupture revancharde avec une société qui le rejette⁶. Le bar, le bouge offrent au fils de personne le contact facile, le repli d'un simulacre de matrice, bien qu'ils laissent toujours inassouvi le désir fusionnel du solitaire.

⁵ Goffin écrit dans *Hawaï*, à propos de la « science constructive du géographe » : « Avez-vous parfois songé / Qu'il eût pu se tromper cruellement / Et transporter le golfe de Gascogne / Au fin fond des Amériques / Ou peindre en rouge la mer rouge / Ou marquer Tropicque... du Conert / Au grand effroi des navigateurs / Et que malgré tout ça / Le monde n'en serait pas changé. » Mais Goffin rattrape aussitôt ce qui peut apparaître comme une plaisanterie de potache : « Ce sont là suppositions / Bonnes à amuser Blaise Cendrars / Et je les lui conseille aux soirs d'ennui. »

⁶ Plus d'un important musicien de blues est un bâtard, de Robert Johnson à Eric Clapton.

Voici, dans « Isolement » :

Nous portions un besoin
De caresses mauvaises
Et cela a peuplé
Le vide d'une nuit.

Dans « Bouge » :

Chambre profonde avec des femmes,
Avec des ruts et des désirs
Accrus par l'énorme tapage
D'un pianola mécanique

Et dans « Éveil » :

Après toute une nuit
Avec moi dans les bars,
De mes deux yeux fermés
J'ai tenu le sommeil.

Mon réveil fut plein de ciel
Et malgré le poids des heures,
Rien n'existait que moi-même
Dans le silence du jour.

On n'insistera pas trop sur cette fraternité de l'amateur de jazz avec les ombres et les errances de la nuit. Dans un entretien avec Gérard Bourgadier et Jean-Louis Houdebine, du *Jazz magazine*, Philippe Sollers avertit⁷ : « Qu'on projette, dans ce qui est arrivé à travers le jazz, tout un vécu, toute une viscéralité, toute une subjectivité, toute une série de fantasmes, pourquoi pas ? Encore faut-il, au moment où on en parle, ne pas dire des banalités. » On dira que le plus banal fait aussi la matière du grand écrivain. En cherchera-t-on l'illustration chez un

⁷ « Je voulais devenir musicien de jazz », entretien avec G. Borgadier et J.-L. Houdebine, *Jazz Magazine*, 274, avril 1979.

Simenon, pour le sujet qui nous occupe ? Le jazz ne manque pas de figurer dans ses romans de la vie nocturne parisienne. C'est au titre de décor sonore obligé que la musique nouvelle figure par exemple, note Lucien Malson, dans *Pietr-le-Letton* en 1929⁸. La référence donne à Malson l'occasion de souligner la différence qui sépare ici le Liégeois de Mauriac. Ce dernier parlait franchement de son mépris du jazz, qu'il qualifie en 1928 de « musique de sauvages » (*Destins*). Trente ans plus tard, il se félicitera que ses petits-enfants soient élevés dans le goût et la pratique de la musique classique, « qui ne trouble pas le silence parce qu'elle naît de lui et qu'elle s'en nourrit — le contraire de celle qui procède du jazz ». Tant pis s'il leur arrive, dans leur amateurisme, d'*exécuter* Mozart. « Qu'ils soient bénis de ne pas aime le jazz ! » Cependant, conclut Lucien Malson, « pas de racisme » chez Mauriac. Le modernisme de Simenon lui paraît plus trouble. « On doit savoir que Simenon ne se servait pas du terme race à la manière mauriacienne » — disons : plutôt avec une fragrance maurrassienne. « Chaque race, lit-on dans *Pietr-le-Letton*, a son odeur que détestent les autres races. »

L'orientation idéologique ici en cause empêcherait-elle — même exacerbée — une sensibilité particulière à ce que représentait le jazz, voire l'assimilation d'un nouveau mode général d'expression ? Pour Yannick Séité, Céline illustre tout le contraire. On lit dans *Guignol's Band* : « Le jazz a renversé la valse, l'impressionnisme a tué le *faux jour*, vous écrirez “ télégraphique ” ou vous n'écrierez plus du tout. » La correspondance avec Milton Hindus opposait par ailleurs la création de l'Amérique blanche à l'apport des Noirs. Céline juge la première stérile du point de vue artistique et voit dans la culture des nationaux « l'apothéose des insipides ». Cela tient, dit-il, à ce que « le jazz nègre leur a pris toute l'âme » : « Enfin, je suis gentil, ils n'avaient pas d'âme. » Osera-t-on dès lors discerner un rapport entre « la musique négro-judéo-saxonne », telle que l'écrivain pouvait en percevoir un modèle plus ou moins inconscient, et son style ? Les syncopes du jazz trouvent-elles une sorte d'équivalent dans ses « fameux points de suspension » ? Le geste d'écriture participe-t-il désormais d'un nouvel engagement du corps défiant « l'épuisant “ babillage ” » d'une littérature plus soucieuse d'enrober d'un bruit convenu (quelque chose comme le « bourdonnement des divans » de Rousseau) le plus singulier vécu de l'individu ?

⁸ « Ouverture pour une jam-session », n° spécial de la revue *Europe*, 1997.

Ce vécu du jazz — saisissons au vol la transition — Goffin le situe sans ambages et sans trop de ménagements du côté du désir. Sollicité par Franz Hellens de donner au *Disque vert* une annonce publicitaire pour *Jazz-Band*, il proclame : « Le jazz 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 ; c'est tout cela qui est l'expression d'une race saine et qui doit faire plaisir à notre avachissement chrétien⁹. » Un quart de siècle plus tard, Sartre fera encore œuvre militante en confiant ces lignes célèbres aux *Temps modernes*, à propos de la parution de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre* de Senghor :

Peut-être faut-il, pour comprendre cette unité indissoluble de la souffrance, de l'éros et de la joie, avoir vu les Noirs de Harlem danser frénétiquement au rythme des ces « blues » qui sont les airs les plus douloureux du monde : [...] c'est le rythme [...] qui cimenter ces multiples aspects de l'âme noire, c'est lui qui communique sa légèreté nietzschéenne à ces lourdes intuitions dionysiaques, c'est le rythme — tam-tam, jazz (...) — qui figure la temporalité de *l'existence nègre*¹⁰.

Dans un récent entretien radiophonique, Jérôme Savary, évoquant un spectacle censé raconter l'histoire du jazz, situait encore la découverte provocatrice des musiques négro-américaines à la Libération de la seconde guerre mondiale...

Chez Goffin, le poème « Nuit de nocé » illustre de la manière la plus crue, et cruelle, cette fusion dionysiaque du mal d'être et de l'éros. Un paysan s'égare dans un bouge — « cet homme je le connais ! », écrit Goffin avec ambiguïté.

Son courage a enjambé les saisons,
Ses mains ont tordu la besogne
Et il est là à écouter les nègres
Qui désorganisent des raisons qu'il avait d'être sage.

⁹ Cité par Séité.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949. Voir « Jean-Paul Sartre et le jazz », *Jazz Magazine*, 287, juin 1980.

Son regard tâtonne dans les lumières rouges
Avec la hâte de tout voir.

Il y a autour de la piste
Où l'unité des couples s'affirme ventre à ventre
Une symétrie de tables et de fauteuils
Puis un rebondissement d'estrade avec des noirs
Accolés par la bouche ou les mains
À des instruments hétéroclites
Qui disjoignent des contretemps.

Et puis par-dessus tout cela,
Il y a les femmes pétries de fard et de caresses
Qui épandent de table en table
La sexualité de leurs gestes.

On ne craindra pas de replacer un tel texte dans un cadre d'époque : le contraste des styles fait la différence, même si les images sont proches. Pierre Dejardin publie à Bruxelles en 1924, aux éditions Selecta, « 1 rue des Hirondelles », des *Chansons tristes* préfacées par André Baillon¹¹. Son poème *Fox-Trott*, daté de 1920, est dédié à Ernst Moerman.

Orchestre fou, que le jazz-band enivre. Hystérie en musique. Cris féroces. Hurlements. L'archet bondit sur les cordes tendues. Le violoncelle gémit, la contrebasse se plaint, le pianiste s'affole sur son tabouret.

Un fox-trott jaillit, entêtant et idiot. Les femmes se pâment sur les divans. Les hommes tendent ardemment les bras vers elles et les implorent du regard... Les voilà partis, tout à coup, sur la piste de la danse.

Couples tourbillonnant dans l'hystérie de la musique, dans les cris sauvages du jazz-band et dans le rythme d'un fox-trott entêtant et idiot !

Les femmes s'abandonnent au bras de leur danseur, elles ont des yeux langoureux et prometteurs de voluptés étranges, et les hommes sont brûlés par le désir.

¹¹ Je remercie J.-P. Schroeder, de la Maison du Jazz à Liège, d'avoir attiré mon attention sur cet ouvrage ainsi que sur *Coups de cymbales*, mentionné ci-dessous.

En 1930 paraît aux éditions des Jeunes Auteurs, à Louvain, *Coups de cymbales*, recueil de poèmes de L. Tournois et M. Marbais préfacé par Pierre Vandendries. La présentation n'est pas sans prendre ses distances avec l'imprégnation moderniste par le jazz.

Phono, pick-up, T.S.F., thé-dansant, music-hall, film parlant, tout n'est-il pas envahi, encombré par le jazz ? Certes, tout n'est pas à condamner dans cette nouvelle tendance musicale qui, par certaines modulations plaintives, reflète en somme, tout l'état d'âme d'après-guerre : incertitude, désirs inassouvis, ivresse du mouvement, vertige de la vitesse, surabondance de plaisirs nouveaux et artificiels, culture maladif du « jouer », ménage à trois... et surtout : profonde tristesse qui se dégage de cette soi-disant sur-civilisation, qui est en voie de se détruire elle-même.

Au moins la préface se distingue-t-elle d'une certaine image de la « frénésie haletante du modernisme » par l'accent porté sur l'autre versant du jazz, sur cette part de blues qu'offre la nouvelle musique : « la grisante navrance des guitares hawaïennes, la névrose raffinée des violons traînant des tangos voluptueux, aussi la plainte spleenétique des saxophones ». Les poèmes de L. Tournois équilibrent les deux aspects : *Le jazz pleure*, quand il n'aiguise pas la sensualité dans *Inconséquence* :

Parfois écoutant le silence de plomb de la nuit,
Je me prends à rêver à des plaisirs illimités
Là où le jazz-band et leurs chants syncopés
À haute tension électrisent les jambes.
— Ragdoll... Louise... Together... Sunny. —
Et les étoiles m'envoient des clins d'œil significatifs.
[...]
La femme est reine, en ce moment où la volupté
Caresse les corps, telle une écharpe de soie,
Et partout la fausse joie
Des soirs pesants
Fait des trouées dans le ciel en fox-trottant...

Alors le néant de ces secousses artificielles
M'apparaît chose aussi certaines
Que moi-même,
Et je souris...

La solitude, le sentiment de vanité de l'existence, la « profonde tristesse », comme l'écrit Pierre Vandendries, qui succèdent à l'expérience du jazz comme foyer d'échange, de rencontres, marquent aussi la poésie de Goffin. Celle-ci, pour le reste, si l'on ose dire, intègre-t-elle certains traits de la pratique expressive nouvelle, comme ce « vertige de la vitesse » qu'évoque aussi Vandendries ? On pourrait discerner un contact du musical et du littéraire dans ce « quelque chose de décousu » que Goffin associe à la charge sensuelle du jazz.

Malgré que la route soit belle
Et que les femmes aient des sourires clairs
J'ai besoin de danses et de jarrets tendus

Ah ! oui !
Quelque chose de décousu
Avec des soubresauts et des haltes subites
Et des raclements de banjos
Qu'ils viennent d'Hawaï ou d'Honolulu.

(Danses)

Il appartiendra aux écrivains de la seconde moitié du vingtième siècle de théoriser le modèle du « décousu » adapté à l'écriture.

Dans un premier entretien paru dans *Jazz Magazine*, Michel Butor insistera sur « la façon dont, dans le jazz, on jouait faux exprès, en trébuchant d'une note sur l'autre, ce qui donne un peu plus tard le style de Thelonious Monk¹² ». Un second entretien abordera plus directement la question de

¹² « Michel Butor et le jazz », *Jazz Magazine*, 269, décembre 1978. On filerait sans peine la métaphore. Clément Pansaers ne parle pas encore explicitement de musique, mais de la danse en cake-walk qui en est solidaire, quand il décrit ses « plongeurs », sa manière de « sauter de trombe en trombe » pour « tourbillonner sur l'écume » et transformer en « montagnes russes » les « utopies music-halliennes » (*Le Pan-Pan au Cul du Nu Nègre*, 1920, cité par Séité, 2006, p. 479).

l'improvisation, dont Goffin, on s'en souvient, avait fait la clef de sa découverte afro-américaine¹³.

Cette question d'improvisation me travaille depuis longtemps. [...] Cela a été pour moi un enseignement fondamental, parce que, dans la construction de mes livres, il s'agit de prévoir une structure générale à l'intérieur de laquelle je puisse improviser [...]. Il y a toujours pour moi, dans l'écriture, une longue période d'arrangements mais il y a quand même un moment où il faut que ça sorte¹⁴.

Si on en avait le temps, on montrerait facilement comment le début de la *Modification* comporte sous la répétition descriptive de l'installation en train une variation sur la matière des objets où se lit une sorte de « rhapsody in black » : modulations de la couleur sombre des bagages combinées avec l'éclat des « cuivres » (fermetures, serrures, poignées). Georges Perec infléchira le propos vers la transgression d'un cadre donné¹⁵ :

La problématique du libre-pas libre, du free n'a jamais cessé de m'interroger, de me déterminer. Ce que j'aimais dans le jazz, c'était la liberté dans la contrainte, dans le carcan de la grille, comme la forme du sonnet. J'écoutais récemment un disque de Parker et je me suis dit : ce type avait transgressé les lois sans les nier. Le fait que lui existe sans nier la grille, pour moi, c'est comme Mallarmé qui écrit un sonnet. [...] Ce n'est qu'une affaire de nombre, mais la poésie recommence à partir du moment où les gens vont casser quelque chose qui ne sera pas seulement le nombre de pieds mais à l'intérieur du pied lui-même, une phrase à l'intérieur d'une syntaxe.

¹³ *Jazz Magazine*, 272, février 1979.

¹⁴ Aussi bien est-ce son interlocuteur, Jacques Réda, qui articule la construction chez Butor et le travail sur le timbre : « Je pressens quand même qu'au Michel Butor, plus compositeur, plus axé sur la partition, s'est lentement ajouté un Michel Butor plus instrumentiste, beaucoup plus attentif à la sonorité, aux timbres, aux modulations... de toute façon très différentes. Dans les *Illustrations*, c'est beaucoup plus rythmique, plus éclaté sur la page, tandis que *Matière de rêves* au fond, c'est un long solo, c'est coltranien. » Butor confiera encore à propos de l'improvisation dans l'écriture : « Je sais que ça marche bien quand il y a une certaine qualité du tempo, un certain swing, mais ils sont très variés... ». À cet égard, le phrasé de la machine à écrire électrique, ajoute-t-il, compte beaucoup : « Elle me permet cette souplesse précieuse ; le son de la machine compte beaucoup pour moi. »

¹⁵ « Je me souviens du jazz », *Jazz Magazine*, 272, *op. cit.*

L'appréhension du jazz par Sollers est de loin la plus sophistiquée¹⁶. Il ne craint pas d'enraciner la réflexion dans des considérations sur la structure élémentaire, matricielle, que constitue la « forme blues ». La pauvreté de celle-ci, confie-t-il aux interlocuteurs de *Jazz Magazine*, lui a appris « la façon de charger au maximum la chose la plus simple ».

Autrement dit, que, en tenant deux notes, en catapultant l'expression la plus simple, la plus immédiate, on pouvait faire passer quelque chose. Alors le problème s'est posé comme ça, c'est-à-dire à partir d'une couleur, de sons, un ton [...] — on peut tout de suite avec accès, à quoi ? eh bien à la rage, n'est-ce pas, fondamentale, à l'espèce de tension, bien évidemment sexuelle, qui devrait en principe être canalisée, subrepticement, et de façon ouverte, aussi, dans ce qu'on appelle en général une sublimation acceptable. Là, il y a, comme qui dirait, cette espèce d'immédiateté dans la dépense. Voilà ce qui m'est apparu.

C'est une façon de liquider, de liquider le temps, de liquider le temps dans l'espace [on voit comment l'écriture même de Sollers reprend et travaille la phrase à la façon d'un enroulement mélodique], dans l'espace d'un sujet en train de répéter que le temps, l'espace, tout ça, c'est une question de répétition à creuser de plus en plus profondément, jusqu'à ce que quelque chose de tout à fait inouï, comme la pointe du sujet, son code génétique, passe. À ce moment-là, vous avez cet effet qui fait les très grands musiciens de jazz...

Ce n'est pas ici l'endroit de discuter de quelle manière cette « charge » constitue, quasiment au sens explosif, un des nœuds où s'origine la différence entre blues et jazz. On en discerne la progression dès les premiers titres intitulés « jazz » enregistrés par King Oliver et Armstrong, auquel Goffin, rappelons-le, consacra tout un livre. La formule canonique des douze mesures et des trois accords¹⁷ s'effacera progressivement, par l'enjambement des césures harmoniques, dans *Just Gone*, *Dipper Mouth Blues* ou le plus célèbre *Canal Street Blues* de 1923, soit par le jeu d'Armstrong lui-même, soit par la dentelle de Johnny Dodds à la

¹⁶ *Jazz Magazine*, 274, *op. cit.*

¹⁷ Ceux-ci, comme dans le blues primitif de Charley Patton, peuvent être réduits à deux niveaux. Voir des titres comme *Wabash Stomp* du trompettiste Roy Eldridge, en 1937, ou le fameux *So What* de Miles Davis.

clarinette (un instrument, notons-le, peu cité par les écrivains amateurs de jazz, dont certains montre un curieux dédain pour Sydney Bechet). L'amateur de blues n'en dira pas plus sur le sujet – sauf à signaler, par une pirouette toute liégeoise, une des réponses de Perec lors de son entretien pour *Jazz Magazine*.

J'aimais Charles Verstraete et tous les Verstraete, cette famille du Nord qui avait un saxe, un trombone, une trompette, et puis ce Belge qui est mort... le saxe... Bobby Jaspar (j'aurais dû dire : je me souviens de Bobby Jaspar). J'aimais bien le jazz européen : René Thomas, et aussi un vibraphoniste, Sadi.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Daniel Droixhe, *Variations autour de Jazz-Band (1922) de Robert Goffin* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/droixhe100307.pdf>