

LA CONSTITUTION DU DISCOURS SUR LE JAZZ DANS LES ÉCRITS DE ROBERT GOFFIN

CHRISTOPHE PIRENNE

1. ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Le développement de la critique et la réception des musiques afro-américaines en Europe doit beaucoup à l'action de Robert Goffin (1898-1984). Sa biographie, d'une densité et d'une richesse rares, se divise au moins en trois pôles distincts : une brillante carrière d'avocat au barreau de Bruxelles, une œuvre de poète et d'écrivain en partie au service de sa passion pour le jazz et une vie mondaine intense qui l'amena à fréquenter une partie de l'intelligentsia culturelle d'Europe et d'Amérique. C'est ainsi qu'il fréquenta plus ou moins assidûment Cocteau, Cendrars, Eluard, Sartre, Vian, Langston Hughes, Delvaux, Chagall, Dali, Maurois...

Il découvre le jazz à l'issue de la première guerre mondiale et, très tôt, de Bruxelles à Berlin, de Paris à Amsterdam, il suit les premiers musiciens en Europe tout en se liant d'amitié avec certains d'entre eux comme Arthur Briggs. Dès 1922, il publie un recueil de poésies intitulé *Jazz Band*. Quelques temps après, son admission au barreau lui permet de multiplier les séjours à Paris

où il côtoie de nombreux musiciens de jazz. De ces multiples expériences naîtra *Aux frontières du jazz* (1932), un ouvrage préfacé par Pierre Mac Orlan et dédié à Louis Armstrong. Son retentissement sera énorme. C'est lui qui inspirera à Hughes Panassié le fameux *Jazz Hot* publié deux ans plus tard.

Durant la seconde guerre mondiale, Robert Goffin se réfugie aux États-Unis où il s'occupe de la rubrique jazz du magazine *Esquire* ainsi que de l'organisation du fameux concert du Metropolitan¹. Il effectue de nombreux voyages d'étude et de découverte, recherchant notamment à Chicago et à La Nouvelle-Orléans, les racines de ses musiciens préférés : Bix Beiderbecke et Louis Armstrong. De ces expériences naîtront encore plusieurs volumes directement consacrés au jazz, mais publiés pendant et après la guerre².

II. LES SOURCES

Robert Goffin découvre les premiers sons des musiques afro-américaines par le biais de soldats canadiens qui s'installèrent six mois dans son village natal à l'issue de la première Guerre Mondiale : "Grand Mac m'initia aux premiers ragtime que les soldats américains essayaient d'apprendre aux paysannes ; je connus le fox-trot et le two-step. C'est ainsi que je fus, dès les premiers jours, baigné par la musique nouvelle qu'on taxait de sauvage [...]. Le premier dont les contretemps se fixèrent en moi, fut le ragtime de Robinson Crusoe"³.

1 Robert GOFFIN, *Souvenirs avant l'adieu*, Charleroi : Édition Institut Jules Destrée, 1980, p. 7.

2 Ces ouvrages sont : *Jazz from the Congo to the Metropolitan* (1946), *Histoire du jazz* (1946), *La Nouvelle Orléans, Capitale du Jazz* (1946), *Nouvelle histoire du jazz* (1948), *Louis Armstrong, le roi du jazz* (1949).

3 Robert GOFFIN, *Souvenirs à bout portant : poésie, barreau, jazz*, Charleroi : Édition Institut Jules Destrée, 1979, p. 34. Il y cite le texte du ragtime : "In an island a day or maybe more/Robinson Crusoe landed a fine day/No rent to pay and no wife to obey/His good man Friday was his only friend/He didn't borrow or lend".

Une fois inscrit à l'Université de Bruxelles, sa quête des nouvelles musiques s'accroît. Il court sans arrêt les dancings "pour écouter les nouveaux airs envoûtants que l'Amérique nous envoyait sans relâche"⁴ ; pour écouter de près tous les orchestres qui jouaient à Bruxelles : "C'est ainsi que nous nous retrouvions quotidiennement à l'Alhambra pour entendre les Georgians et à l'Abbaye où l'on applaudissait Arthur Briggs"⁵. Enfin, en corollaire, il finit par former avec des amis son propre orchestre de jazz. C'est dans ce climat de découverte juvénile qu'il récolte son matériau pour un bref recueil de poésie, achevé en décembre 1921 et publié le 30 novembre 1922 aux éditions des Écrits du Nord sous le titre de *Jazz Band*.

La rédaction de son dernier ouvrage, *Aux frontières du jazz*, débute en 1929, lorsque Robert Goffin et son épouse s'installent à la campagne suite au grave accident que cette dernière venait de subir. Ce livre : "auquel, affirme-t-il, [il] pensai [t] depuis longtemps"⁶ se construit à partir de sources très ténues. "A cette époque, écrit-il, je ne voyais la musique syncopée qu'à travers quelques orchestres blancs comme les New Orleans Rhythm Kings, les Original Dixieland et tous les groupes qui pivotèrent autour de Red Nichols et des Dorsey, sans oublier le grand Bix Beiderbecke"⁷. Même pour les amateurs, le jazz des afro-américains, le jazz "authentique" comme on l'appellera plus tard, n'est encore qu'une sorte de Graal qui déjà meuble les discours, mais auquel bien peu ont été confrontés. Les rares disques qui arrivent en Europe sous leur papier kraft ont, en outre, le défaut de ne proposer que des informations bien laconiques. Hormis le nom de la firme discographique et celui de la vedette ou de l'interprète, nul trace des musiciens ni de la date ou du lieu de l'enregistrement. Les répercussions de cette nouvelle musique dans les médias sont évidemment à l'avenant. Pas de programmes radio,

4 *Op. cit.*, p. 45.

5 *Op. cit.*, p. 57.

6 *Op. cit.*, p. 82. Il semble y avoir pensé dès la période durant laquelle il effectue son service militaire.

7 *Ibid.*

peu de concerts, peu d'écrits⁸, de sorte que le commentateur est obligé d'oeuvrer sur un matériau limité : des supports parfois mal enregistré et de rares concerts. Pour compléter son travail d'heuristique, Robert Goffin effectue de fréquents déplacements à Paris, où, en compagnie de Hughes Panassié avec lequel il gardera toujours de profondes accointances, il découvre les orchestres résidents : "C'est en sa compagnie que j'avais retrouvé Briggs, Noble Sissle et même Django Reinhardt qui jouait à Montparnasse avec le violoniste Grapelli à côté d'un noir, Al Cooper"⁹.

Concerts et disques contribuent donc à alimenter un travail de rédaction, rythmé par des découvertes quasi quotidiennes. Cependant, comme en témoignent les pages qu'il publie anticipativement dans *Music* à partir de 1931, il continue à se focaliser presque exclusivement sur les orchestres blancs. Mais, alors qu'il achève son livre, c'est la révélation : "Quand éclata comme un coup de cymbale le jeu de Louis Armstrong, je dus modifier mon texte au dernier moment, car je sentis immédiatement que cette apparition du génie sans dimension du trompettiste noir modifiait complètement le problème de la création musicale. Louis était la révélation géniale du jazz et les autres n'étaient que ses disciples"¹⁰.

III. LES FACTEURS DE L'INTÉRÊT POUR LE JAZZ

Les motivations qui poussent Robert Goffin à se passionner pour le jazz sont multiples et exemplaires. Si les relations qu'il noue avec le nouveau style ont un fond esthétique et scientifique,

8 En France, la revue *Jazz Hot* ne sera fondée qu'en 1935. Pour obtenir des informations sur le jazz, il faut dès lors se reporter à des revues plus générales qui, parfois, laissent une place à des articles traitant de jazz. C'est le cas de *Jazz Tango* en France et de *Music* en Belgique. C'est le cas aussi de quelques publications ponctuelles de grande valeur, mais dont il semble que Robert Goffin n'ait pas eu connaissance. On peut citer à cet égard l'article de Arthur HOURÉE, "Le Jazz", *La Revue Musicale*, 11 (1927).

9 Robert GOFFIN, *op. cit.*, p. 103

10 *Ibid.*

elles ont aussi un tour affectif qui prend naissance dans un environnement bien particulier. La découverte du jazz "vivant" coïncide en effet avec son arrivée à Bruxelles. Goffin est un provincial "lâché" dans une capitale dont les tentations le subjuguent. Dans ses autobiographies, il avoue sans honte qu'il céda plus souvent qu'à son tour aux séductions des bars, de la musique et de la danse. Dans ces milieux interlopes, il rencontre ses amis, parle de poésie, de littérature, écoute distraitemment les orchestres de jazz, séduit les courtisanes ou réinvente un monde détruit par les "vieux bonzes"¹¹. C'est là aussi qu'il suit les évolutions de la mode avec une attention qui semble au moins égaler son intérêt pour la musique : "On cintrait les vestons, on portait des guêtres blanches, des cols qu'on appelait aller-retour se substituaient aux cols à coins cassés. La mode féminine proposait une débauche de soies, de fards et de bijoux qui exaltaient, jusqu'au paroxysme, ma vieille réserve paysanne"¹². Et ce sont les musiciens de jazz qui plus que quiconque contribuent à ce renouvellement : "[Ils]...nous apportaient pour la première fois de larges pantalons clairs, des souliers à bouts carrés, des petites moustaches pointues..."¹³.

Pour Goffin, comme pour beaucoup de ses contemporains, le jazz est chargé d'un poids affectif intense. C'est la musique qui accompagne à la fois la fin de la guerre et son entrée dans la "vraie" vie : celle de ses premières amours et de l'acquisition d'une certaine indépendance matérielle et intellectuelle. Bande sonore de ses plaisirs et de ses aspirations, la qualité première que Robert Goffin prêta au jazz fut d'avoir été le témoin indulgent de sa jeunesse dissolue.

Dans un tel contexte, il n'est guère étonnant de découvrir

11 "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 fixe-moustache, des rimes riches et des romans psychologiques est définitivement close et qu'il faut en faire son deuil". Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1932, p. 14.

12 Robert GOFFIN, *Souvenirs à bout portant*, op. cit., p. 41.

13 Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, op. cit., p. 104.

que, tant dans ses premiers écrits que dans ses biographies, l'évocation de cette période est partout empreinte de nostalgie. Dès *Jazz Band*, cette réminiscence semble imprégner chaque poème, et dans *Aux frontières du jazz*, nombre de formulations mélancoliques reviendront comme un leitmotiv : "Fuite irréparable des jours" écrit-il en ouvrant le volume¹⁴, et plus loin, il ajoute : "Je retourne invinciblement vers les quelques soirées qui émergent de ma jeunesse morte"¹⁵. En s'engageant dans cette rhétorique du souvenir, Robert Goffin donne un ton résolument mélancolique à ses écrits ; une expression puissamment lyrique, riche de métaphore, qui s'imposera auprès d'une large part de la critique¹⁶

La fascination qu'exerce le jazz sur Robert Goffin ne dépend pas seulement du contexte. Il éprouve pour lui d'intenses affinités électives. Entre le jazz et la poésie, entre la musique d'Arthur Briggs et celle des mots qu'il assemble, il y a plus qu'un simple parallèle formel : il y a coïncidence spirituelle. Le jazz constitue "la poésie à l'état le plus pur"¹⁷, et à une époque où celle-ci se désintègre sous les coups de boutoir du dadaïsme, et où lui-même se sent peu enclin à cette pratique, le jazz semble prouver que l'art de la syncope et de l'improvisation mesurée ouvre d'autres voies que celle de l'avant-garde la plus outrée. L'alternative est d'autant plus séduisante qu'elle coïncide, au début des années vingt, à l'émergence du mouvement surréaliste, particulièrement actif en Belgique : "La première forme de surréalisme, c'est le besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifes-

14 *Ibid.*, p. 11

15 *Ibid.*

16 L'importance de ce facteur affectif/nostalgique dans la perception des musiques afro-américaines est toujours bien présent aujourd'hui. Dans l'introduction du colloque *Africain American Music and Europe* (24-27 avril 1996 : Paris, Sorbonne), Michel Fabre soulignait que sa découverte de Sidney Bechet coïncidait avec ses premiers émois amoureux et la fin de la seconde guerre mondiale. De même, la table ronde "Souvenirs et rencontres de musiciens afro-américains" a donné lieu à des évocations bien plus anecdotiques que musicales.

17 *Op. cit.*, p. 254.

tations spontanées du subconscient”¹⁸. Séduit, il semble vouloir adopter cette pratique à son art et *Jazz Band* en est le résultat éloquent. Trop peut-être, car la référence aux productions culturelles de l’Amérique est alors perçue comme une concession à la vogue du moment. Dans sa préface, Jules Romains se fait d’ailleurs l’écho de cette opinion en écrivant, un brin exaspéré, que le titre “est un peu trop à la mode”¹⁹. Qu’importe, en proposant le jazz comme alternative à l’impasse dans laquelle semble s’engager la poésie occidentale, Goffin donne aux musiques afro-américaines un argument de validation qui, détourné, deviendra son principal atout. Panassié, Thoorens, Goffin et bien d’autres défendront rapidement l’idée du jazz comme antidote à l’hermétisme de la musique classique d’une part, et à l’affadissement de la musique populaire d’autre part : “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”²⁰.

Finalement, cette perception du jazz comme générateur de créativité explique pourquoi dans *Jazz Band*, il est fort peu question de jazz. Goffin n’y décrit pas des pratiques musicales. Il tente de rendre les atmosphères, les climats, les impressions que produisent sur lui la musique et les lieux du jazz. C’est ainsi que sur la vingtaine de poèmes que compte le recueil, seuls quatre ou cinq font une allusion directe à la musique. C’est le cas de *Liminaire* dans lequel on peut lire :

Je me souvins jadis de chants d’église
Et ce soir j’écoute le jazz-band
Qui est le plus beau Tè Deum du monde.
Des nègres hurlent de tous leurs instruments
Et le jazz-drummer derrière son tambour
Est simple ainsi que Diogène²¹

18 *Ibid.*

19 Jules ROMAINS, “Préface”, in Robert GOFFIN, *Jazz-Band*, Bruxelles : Ecrits du Nord, 1922, p. 7.

20 John OUWERX, “Préface”, in Edmond BERNHARD, Jacques de VERGNIES, *Apologie du Jazz*, Bruxelles : Presses de Belgique, 1945, p. 8.

21 Robert GOFFIN, *op. cit.*, p. 15.

Pour le reste, le volume est constitué d'un ensemble de poèmes disparates, écrits autant sous l'influence des théories unanimistes de Jules Romains que dans une veine poétique plus exaltée, "qui cherchait sa voie entre Cendrars et Appolinaire, avec une inspiration renouvelée par le jazz"²².

Si le jazz permet de résoudre la question du style, il laisse le poète démuné face au problème de la langue. A cet égard, Goffin éprouve une pointe d'amertume en constatant que son mode d'expression ne bénéficie pas de l'incommensurable avantage de l'universalité : "Que suis-je avec mes mille lecteurs mystérieux alors qu'il [Armstrong] est connu dans les cinq continents ? [...] Je ris en songeant que j'ai consacré ma vie à la poésie française et que ne suis pas compris par le voisin qui habite le village flamand où je suis cloisonné"²³.

En dépit de l'avantage du musical sur le poétique, Robert Goffin estime que le jazz et a fortiori la poésie ne bénéficient pas de la notoriété qui leur est due. Il va donc œuvrer à leur défense et à leur illustration. Dans le cas des musiques afro-américaines, son action lui semble d'autant plus indispensable qu'elle touche à différentes disciplines : il faut surmonter certains a priori musicaux, vaincre les réticences esthétiques, combattre des préjugés raciaux et détourner le public d'imitations mercantiles. Sa position qui deviendra le credo de générations d'amateurs, n'est pas désintéressée. En défendant le jazz, musique marginale et méconnue, il semble nourrir le secret espoir de voir la poésie, sa poésie, bénéficier d'un retour de balancier : qu'un jour le jazz serve la cause de l'écrit et contribue à agrandir son audience.

V. LA CONSTITUTION DU DISCOURS

Les raisons affectives, esthétiques ou poétiques qui incitent Robert Goffin à se tourner vers le jazz vont influencer autant la forme que le fond de ses écrits. Le modèle d'étude qu'il est l'un

22 Robert GOFFIN, *Souvenirs à bout portant*, op. cit., p.67.

23 Robert GOFFIN, *Souvenirs avant l'adieu*, op. cit., p. 23.

des premiers à proposer va ainsi comporter quelques "passages obligés" tant dans les questions qui sont abordées que dans la manière de les structurer. Ainsi, avant même d'aborder son sujet, il s'interroge sur sa légitimité de commentateur. Puisqu'aucune institution officielle ne délivre des brevets de compétence dans cette nouvelle discipline, il faut que sa compétence soit validée par un tiers dont la renommée est bien établie. Le critique se doit donc de trouver un préfacier dont la notoriété lui servira de caution. Robert Goffin trouve de précieux alliés en Jules Romains pour *Jazz Band* et Pierre Mac Orlan pour *Aux frontières du jazz*. Certes, le premier n'est pas une sommité dans le domaine du jazz, mais à l'époque, Goffin cherche d'abord à être reconnu comme poète ; quant au second, il s'est acquis une grande reconnaissance dans les milieux du jazz en parsemant ses romans de belles évocations. Conscient peut-être de leur peu de poids dans le domaine du jazz stricto sensu, il n'hésite pas alors à faire part lui-même de ses compétences. Dès les premières lignes de son livre, il écrit : "Nous sommes quelques-uns à peine en Europe qui pouvons parler [du jazz] avec tranquillité"²⁴. Deux ans plus tard, Hughes Panassié, confronté à un problème identique, trouvera une caution bien plus glorieuse encore grâce à une préface signée par Louis Armstrong. Ce dernier écrit que "Mr. Panassié ne se trompe jamais quant il s'agit de juger un disque hot ou un musicien hot", lui apportant ainsi une sorte de caution ultime²⁵.

Le recours systématique à des préfaciers permet de constater que l'approche de la matière se fait suivant une organisation pyramidale qui n'est pas sans évoquer le néo-platonisme de Plotin. Au sommet, le Dieu des premiers critiques : Armstrong. Juste en dessous, les auteurs dont le rôle est de transmettre et d'expliquer le message divin au plus grand nombre. Les dancings et les clubs font office de lieux culturels et les disques de textes sacrés. Cet aspect de l'historiographie a déjà été largement évoqué, mais il faut souligner qu'en ce domaine, Goffin fait office de

24 Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, op. cit., p. 10.

25 Louis ARMSTRONG, "Préface", in Hughes PANASSIÉ, *Le Jazz Hot*, Paris : Corrèa, 1934, p. 11.

précurseur²⁶. Il se pose d'emblée comme : "Un apôtre intransigeant et batailleur"²⁷ et prêche pour : "l'instauration d'un comité de salut public qui sévira avec la juste notion de ce qu'il faut sauvegarder pour restituer au jazz son intégrité première"²⁸. La fréquentation assidue des créateurs et l'écoute attentive de leurs œuvres les imprègne ainsi d'une sorte d'"Esprit-Saint" qui leur permet d'aborder la matière avec le savoir requis. Tant les préfaces que l'approche quasi religieuse du jazz, tendent en effet à prouver que le discours sur le jazz requière des qualités intellectuelles et sensibles qui ne sont pas données à tous. Il n'exige pas seulement une connaissance encyclopédique (celle des musiciens et de leurs enregistrements) et des compétences scientifiques (décrire le jeu des musiciens et disséquer leurs enregistrements), mais un instinct, un "feeling" qui permette de "sentir" la musique et d'en apprécier la qualité. C'est ainsi qu'un Hughes Panassié finira par écrire que : "un entraînement assez long est nécessaire pour comprendre où plutôt ressentir l'interprétation hot comme elle doit l'être"²⁹.

Une fois ces précautions oratoires établies, une fois affirmée la compétence de l'auteur, l'approche méthodologique peut être envisagée. Dans ce domaine, Robert Goffin va proposer une organisation de la matière qui elle aussi fera école. Les chapitres d'*Aux frontières du jazz* sont en effet agencés pour répondre à quelques questions essentielles : Qu'est-ce que le jazz ? Quelles sont ses origines ? Quels sont ses paramètres ? Quels sont les rôles et les qualités des instruments utilisés ? Quel est le rôle des Noirs et des Blancs dans la constitution du jazz ? Comment distinguer le "vrai" jazz, le jazz "hot", de ses imitations commer-

26 Philippe GUMFLOWICZ, "France : 1918-1935. La création du jazz. Dévots et praticiens". *La musique : du théorique au politique*, Paris : Klincksiek, 1990, p. 347. Christophe PIRENNE, "À la conquête d'une légitimité artistique : Les écrits belges sur le jazz de 1929 à 1945", *Actes du quatrième congrès de l'association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique*, Vol. 3, Liège, 1995, p. 291-304.

27 *Op. cit.*, p. 88.

28 *Op. cit.*, p. 12.

29 Hughes PANASSIÉ, *Le Jazz Hot*, Paris : Corrèa, 1934, p.342.

ciales ? Comment situer le jazz face à la musique classique ? Quels sont enfin les premiers classiques du "hot" ?

Dans la plupart de ses réponses, Robert Goffin se montre d'une modération tout à son honneur, en particulier lorsqu'il aborde le problème des apports respectifs des artistes noirs et des artistes blancs dans la création du jazz. Tout en insistant sur le rôle essentiel des afro-américains, il a le mérite d'admettre que des Blancs sont à même de produire une musique "hot" de qualité. Il leur attribue même un rôle modérateur en signalant que : "Les Blancs apportèrent dans le hot un sens de l'ordre, de la pondération, de la construction, de la simplicité qui devait pallier aux petits défauts de goût que les Nègres avaient perpétué"³⁰. Sa position a évidemment des relents colonialistes, mais on est loin des arguments extrêmes que développèrent quelques-uns de ses contemporains. D'un côté, Léon Thoorens ne reconnaissait de jazz authentique que chez les Européens et affirmait que : "Depuis quelques temps déjà, les compositeurs américains ont oublié ce que c'est que la musique"³¹. De l'autre, Hughes Panassié instaurera une forme de racisme à rebours, prétendant que seuls les Noirs sont capables de réellement jouer "hot".

S'agissant de la forme, là aussi Goffin impose sa griffe. Le lien entre le jazz et la poésie ne s'estompe pas dans un ouvrage où semble pourtant primer la volonté d'une approche scientifique. Son discours est constamment imprégné de tournures, de formulations très littéraires. Même dans la descriptions de termes musicaux, sa langue regorge de métaphores et de parallèles avec les arts plastiques. Pour expliquer le swing, il recourt à l'indicible ; pour décrire un enregistrement prestigieux, il s'adonne à de longues envolées lyriques. C'est qu'entre son goût pour la littérature et son devoir d'expliquer, de transmettre, il ne choisira jamais clairement sa voie. Comme chez la plupart des amateurs, le ton de ses écrits oscillera toujours entre l'expression de sa propre sensibilité et l'austérité d'une approche historique et musicologique rigoureuse.

30 Robert GOFFIN, *op. cit.*, p. 98.

31 Léon THOORENS, *Essai sur le jazz*, Liège : L'horizon nouveau, p. 20.

IV. CONCLUSIONS

Plus de soixante ans après leur publication, les ouvrages de Robert Goffin s'imposent comme des jalons fondamentaux dans l'historiographie du jazz et des musiques afro-américaines. Leur précocité ; leur construction mettant en exergue un ensemble d'éléments qui, pendant plusieurs décennies, vont orienter les discours sur le jazz ; la modération dont fait preuve leur auteur sur des points particulièrement sensibles incite à réhabiliter les écrits d'un auteur trop vite occulté. Car ce qu'illustre l'œuvre de Goffin, c'est en fait la supériorité de la tradition spéculative de l'art. Pour lui, le jazz est d'abord un savoir extatique dont certains aspects révèlent des vérités inaccessibles aux activités intellectuelles de la majorité des gens. On assiste donc à un véritable processus de sacralisation par lequel le jazz se voit octroyer une place similaire à celle qui incombe à la religion. Le discours résultant de cette conception esthétique va ainsi privilégier la contemplation plutôt que la description. L'appréciation du jeu des artistes ne sera pas justifiée par une analyse de sa construction, de ses spécificités objectives (récurrence de formules, phrasé, composition, forme...) mais par une série de descriptions consacrant le mystère d'un style dépendant d'éléments évanescents comme le "hot", le swing ou le timbre.

Sans condamner cette approche spéculative, il s'avère néanmoins que Robert Goffin fut l'initiateur d'une tradition critique qui a contribué à desservir la cause du jazz et à accentuer sa crise de légitimité. Alors que depuis le début des années 1960, la musicologie germanique et anglo-saxonne s'est emparée du jazz en proposant une approche descriptive et analytique, une part de la tradition critique francophone persiste à marcher dans les traces de Goffin en évoquant le jazz dans un discours tantôt poétique, tantôt symptomal, tantôt psychanalytique.