

Ansermet, Cendrars, Cingria : rythmes ternaires

Le 15 octobre 1919, le numéro de *La Revue romande* propose à ses lecteurs une heureuse synchronie qui marque les pulsations d'un attrait pour le monde « nègre¹ », de plus en plus transversal durant les années 1910-1920 en Europe. Dans le même numéro paraissent simultanément un texte de Blaise Cendrars, « Profond aujourd'hui² », prose poétique au style sonore et rythmé, un essai de Charles-Albert Cingria intitulé « Le Grand Rythme ou mon nationalisme surintégré³ » et un commentaire d'Ernest Ansermet « Sur un orchestre nègre⁴ », texte augural de la réception du jazz dans l'histoire de la musique. Relevée par Doris Jakubec⁵, cette conjonction fait émerger un intérêt commun et pluriel pour la notion de rythme, que celui-ci soit musical, politique, littéraire ou coloré, unissant l'originel à l'universel.

Collaborant avec les *Cahiers vaudois* pendant l'année 1919, la *Revue romande* assiste et participe au renouvellement esthétique des années 1920. Le support de la revue constitue un objet intéressant pour penser le primitivisme, non seulement par le type de texte qu'elle véhicule (formats courts, diversifiés et parfois inclassables), par sa valeur pluridisciplinaire, mais aussi par le réseau de sociabilité qu'elle dessine. La constellation Ansermet, Cendrars, Cingria autour du rythme a ainsi valeur emblématique, d'un intérêt et d'une conception des cultures dites « primitives », auxquelles sont associées des recherches esthétiques contemporaines.

Au début du XX^e siècle, la notion de rythme est massivement convoquée pour qualifier le monde « nègre », qu'il suffise de penser aux performances dada ou à la récurrence de la mention du *tam-tam* africain. Convoquant la voix et le corps, associé à l'instinctif plus qu'à l'intellectuel, le rythme constitue une marque distinctive du primitivisme. Les trois textes publiés en 1919 dans *La Revue romande* sont représentatifs de la résonance transversale et pluridisciplinaire que cette notion prend à cette période. Ils témoignent d'une conception non formaliste mais ontologique du rythme qui décrit un certain rapport au monde et à l'art en même temps qu'une recherche expressive.

En une structure ternaire, il s'agira de mesurer et décomposer les battements du rythme dans les trois textes de *La Revue romande*. L'article d'Ernest Ansermet permettra de relever des thèmes importants attachés aux syncopés « nègres » – l'improvisation, la performance, l'authenticité – que je tâcherai de filer dans l'essai de Charles-Albert Cingria. Celui-ci évoque également les rythmes syncopés des « nègres », qu'il investit d'une signification politique. Si ces deux premiers écrits thématisent la notion de rythme,

¹ En signalant le mot « nègre » par des guillemets, je me réfère à la terminologie d'époque et au cadre de pensée évolutionniste. Notons que la catégorie ethnologique du « nègre » avait alors des contours flous et désignait davantage les caractéristiques phénotypiques que l'origine géographique, associant volontiers les Océaniens aux Africains et aux Afro-américains.

² Cendrars Blaise, « Profond aujourd'hui », *La Revue romande*, III^e série, n°10, 15 octobre 1919, p. 6-7. Pour les trois articles, je ferai référence à cette édition pour citer des extraits, sans mentionner le numéro de page.

³ Cingria Charles-Albert, « Le Grand rythme ou mon nationalisme surintégré », *La Revue romande*, III^e série, n°10, 15 octobre 1919, p. 7-10.

⁴ Ansermet Ernest, « Sur un orchestre nègre », *La Revue romande*, III^e série, n°10, 15 octobre 1919, p. 10-13.

⁵ Jakubec Doris, « Cressons, amphores celtiques et libellules bleues : Charles-Albert Cingria et Blaise Cendrars », in Corbellari Alain (dir.), *Charles-Albert Cingria* (Les Dossiers H), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 345-359. Ce même article a paru en 1995 dans *Cendrars. Le bouurlinguer des deux rives*, Leroy, Cl. & Flückiger, J.-C. (dir.), Paris, Armand, Colin, 1995, p. 85-103.

« Profond aujourd'hui » la met en œuvre « dans l'expression même¹ ». Je proposerai finalement une lecture de ce texte en relevant l'importance de l'oralité, dont le travail sur les répétitions est un élément central.

Ansermet et les rythmes authentiques du *Southern Syncopated Orchestra*

Dès les débuts de sa carrière, le chef d'orchestre est en relation avec les acteurs influents du champ artistique romand puis international. Ami de C.-F. Ramuz, il participe à la création des *Cahiers vaudois* en 1914. À la même période, il rencontre Igor Strawinski, avec lequel il collaborera à maintes reprises. En 1915, il est engagé dans les Ballets russes de Diaghilev, dont il suit ainsi les tournées mondiales. C'est lors de leur passage aux États-Unis qu'il découvre et s'intéresse au jazz. « Sur un orchestre nègre » témoigne de cet intérêt pour le phénomène de la musique « nègre », dont il décrit les codes à partir de la représentation du *Southern Syncopated Orchestra*, groupe de jazz afro-américain. La critique a souvent noté le caractère précurseur de cet article dans la réception positive du jazz en Europe. Plusieurs éléments méritent d'être relevés pour saisir la signification dont est chargée la notion de rythme pour le musicologue.

D'entrée le rythme est défini comme essentiel à la musique « nègre ». Il est placé du côté de l'instinct, sens inné qu'aucune « idée quelconque », c'est-à-dire aucune conscience rationnelle, n'anime. Plus spécifiquement, c'est la syncope qui est désignée comme le rythme propre aux musiques « nègres ». La syncope consiste, selon le chef d'orchestre, en un léger décalage avec une structure rythmique classique, une liberté face au tempo, qui est « l'effet d'un besoin expressif ». Ainsi, l'émotion prime sur la régularité dans la pratique « nègre » de la musique. Ansermet relève le même type d'écart face à la norme dans l'interprétation des paroles, lorsque les chanteurs commettent une faute d'accord, « en prononçant l's, pour faire joli ». Se détacher des règles musicales ou grammaticales « classiques » sert une recherche sonore et expressive. On songe alors à l'intérêt de Cendrars pour les fautes d'orthographe et les dialectes, variations en marge des normes académiques qu'il investit d'un fort potentiel créatif.

La syncope ne relève toutefois pas d'une stratégie de provocation mais du « génie de la race ». Si Ansermet remarque que tout le répertoire du *Southern Syncopated Orchestra* est « d'origine étrangère à ces nègres », cela importe peu car « la musique nègre n'est pas matière, elle est esprit ». La formule me semble absolument cruciale pour comprendre ce que représente le primitivisme. Premièrement, elle implique que le caractère « nègre » n'est pas perçu comme lié à une situation géographique ou à une culture spécifique. Il est africain autant qu'afro-américain. Mais il y a une « manière nègre » d'être, de jouer de la musique, de parler. Le génie de la race consiste à savoir s'approprier, c'est-à-dire à bousculer pour renouveler les corpus musicaux « classiques ». Cela signifie aussi que, réciproquement, les compositeurs occidentaux peuvent s'approprier cette « manière nègre ». Dans sa conclusion, Ansermet fait ainsi preuve d'acuité lorsqu'il avance que « ce « own way » [celui des « nègres »] c'est peut-être la grande route où le monde s'engouffrera demain ».

¹ Voir la note qui accompagne « Profond aujourd'hui » dans *La Revue romande*, *op. cit.*, p. 6 : « Nous reproduisons sous ce titre, avec l'autorisation de l'auteur, un des morceaux les plus significatifs de la jeune littérature contemporaine. Cette « orientation », tout affirmative, et où la doctrine non formulée réside dans l'expression même, [...] »

L'intérêt d'Ansermet pour le *Southern Syncopated Orchestra* est moins attaché au référent « nègre » qu'à un certain rapport authentique à la musique¹. Il compare ainsi le rag-time au *yodel* car les deux traditions musicales fondent la cohésion d'un groupe. Dans les deux cas, la musique joue un rôle fédérateur, principe premier d'une identité collective. Le registre populaire de ces pratiques musicales sont gages de leur résonance universelle. Ramuz l'avait noté dans le premier numéro des *Cahiers vaudois*, comme programme d'une littérature à la fois locale et globale : « La vie, l'amour, la mort, les choses primitives, les choses de partout, les choses de toujours². »

En postulant l'universalité d'une certaine authenticité de la musique, Ansermet place sa réflexion musicologique dans un paradigme évolutionniste, qui est commun au début du XX^e siècle. L'art « nègre » présente selon lui « un type parfait de ce qu'on appelle l'art populaire, - l'art qui en est encore à sa période de tradition orale ». La tradition orale est présentée ainsi comme moins développée que la tradition écrite, associée à l'« art savant ». Il est intéressant de noter que le populaire rejoint le « primitif », tous deux appartenant à la tradition orale.

Relevons encore l'attention portée à la dimension performative de la prestation du *Southern Syncopated Orchestra*, liée à la tradition orale. Dans son ouvrage de référence *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor insiste sur l'importance centrale de la performance dans les traditions littéraires orales. Action complexe par laquelle un message est simultanément transmis et perçu, la performance est un élément formel autant que circonstanciel. Elle implique la sensorialité « du corps, à la fois physiquement individualisé de chacune des personnes engagées dans la performance, et celui, plus difficilement cernable mais bien réel, de la collectivité [...] »³. Ansermet décrit en effet non seulement les corps des musiciens pris en transe, ne pouvant « s'empêcher de danser », et l'effet sur l'auditeur, emporté par cette « force irrésistible » :

[...] lorsqu'ils se livrent à un de leurs effets favoris qui est de reprendre le refrain d'une danse dans un mouvement subitement deux fois plus lent et avec une intensité et une figuration redoublées, il se passe vraiment une chose saisissante : il semble qu'un grand vent passe sur une forêt, ou que des portes se sont brusquement ouvertes sur une immense orgie.

Les images qu'il choisit pour évoquer ses impressions de spectateur sont frappantes. Le motif de la forêt constitue un symbole récurrent dans les discours sur les « primitifs », lieu de vie non civilisé, sauvage, qui fonde et alimente la distinction entre nature et culture. Quant à l'orgie, elle file le stéréotype séculaire de la sexualité exacerbée des « nègres », ce qui permet à Ansermet d'insister sur le caractère sensuel de la performance. Par ailleurs, il évoque aussi les possibilités de variation permises par l'oralité, qui font que l'œuvre « n'est pas fixée, [...] elle n'est complètement réalisée que dans l'exécution ». Élément clé de la tradition orale, l'improvisation permet de créer et renouveler à l'infini, à partir de structures adaptées dans l'ici et maintenant de la performance.

Particulièrement riche, l'article d'Ansermet révèle le lien intrinsèque entre le rythme et le « nègre », tel qu'il se pose au début du XX^e siècle. Les nombreuses caractéristiques qu'il relève – la syncope, le rythme collectif, l'improvisation, la corporalité – trouvent écho dans les articles de Cingria et Cendrars.

¹ Voir Langendorf Jean-Jacques, *Ernest Ansermet : Ou La passion de l'authenticité*, Genève, Slaktine, 1997.

² Ramuz Charles-Ferdinand, *Raison d'être* (Les Cahiers vaudois 1,1), Lausanne : C. Tarin, 1914, p. 62. Sur Ramuz et le primitivisme, voir l'article de Laura Laborie dans le même numéro.

³ Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 82-83.

Le Grand Rythme de Cingria

Lorsque paraît « Le Grand Rythme ou Mon nationalisme surintégré » en 1919, Charles-Albert Cingria n'a publié que quelques articles. Il écrit pour des revues, notamment *Les Cahiers vaudois* qu'il a cofondée avec Ansermet, Ramuz, Budry et Gilliard. Dans cet article de 1919 s'annonce son intérêt de musicologue pour le rythme, auquel il consacrera « Le Plain Chant romain » en 1921, et *La Civilisation de Saint-Gall* (1929), somme érudite sur les chants grégoriens de l'abbaye de Saint-Gall. Si sa réflexion sur le rythme naît du modèle musical, le concept prend une valeur ontologique, énergie réalisatrice qui trouve plusieurs expressions – politique, économique, musicale et littéraire – dont je suivrai les transformations.

La réflexion politique de Cingria à partir du concept de rythme me semble particulièrement précieuse car elle est plutôt rare parmi les acteurs du primitivisme. En effet, la culture « nègre » est plus souvent convoquée dans le cadre d'une réflexion esthétique, détachée de l'actualité, que sur le plan géopolitique. En 1919, à la sortie de la Guerre, le rythme permet toutefois à Cingria de repenser le rapport à la nation et à l'identité. En faisant un court survol de l'histoire humaine, il déplore la rigidification des frontières autour d'une identité nationale « n'ayant plus de sens ». Suivant l'exemple de Numa Pompilius « qui détruisit et concassa ces patriotismes de petit rythme », il faudrait retrouver un rythme ample, fait d'échanges. Cingria favorise les circulations mondiales, économiques ou culturelles, pour refonder une identité nationale authentique mais non hermétique. La coopérative mondiale met le monde en mouvement, tout comme les syncopés afro-américains, ce « vrai rythme » qui « envahit le monde et secoue toute chair ». Rag-time et commerce expriment une pulsation vitale, malheureusement desséchée par la Guerre et ses replis identitaires : « En effet tout s'arrête. Et l'échange mondial en souffre immensément. Il n'est plus question que de passementeries, d'insignes et de fanfares et l'on tue des milliers et de milliers de gens. » De par leur authenticité, les syncopés afro-américains ont cette même fonction fédératrice universelle décrite par Ansermet.

Pour les deux musicologues, la notion de rythme semble symboliser une forme d'universalité. Le Grand Rythme représente une pulsation première et donc globale. Ce rythme est capable de traverser les frontières et les diversités, prenant notamment la voie du commerce, celle de l'intercommunication des mondes de Whitman. Chantre de l'homme de masse, de l'industrie moderne et du monde en mouvement, le poète américain et son recueil *Feuilles d'herbe* ont exercé une influence majeure sur les avant-gardes européennes. Dans l'article de Cingria autant que dans celui de Cendrars, on retrouve par exemple la fascination pour les transatlantiques, symboles de la force industrielle et d'un rythme commercial planétaire. Le rythme selon Cingria lie ainsi la course industrielle du monde moderne à la musique « primitive » des « nègres », dans un même tempo régénérateur.

Forme de rapport premier au monde et à l'homme, le rythme est à la fois universel et atemporel, œuvrant dans le dynamisme du commerce autant qu'à l'âge archaïque. Il existe en effet chez Cingria une « histoire subjective, librement recomposée », qui touche selon Doris Jakubec au « fondement même de sa recherche expressive : [il s'agit de] transposer cette vie première, vitale, pour retrouver l'unité fondatrice, cosmique et humaine, dont la

marque distinctive est le rythme, le nombre, la séquence¹ ». Cingria salue le jazz comme une résurrection de la musique grégorienne. Dans *La Civilisation de Saint-Gall*, il explique l'unité harmonique et rythmique qu'il perçoit entre la tradition grégorienne de Notker et la modernité : « Car il y avait ce même internationalisme, et les nègres étaient ces barbares, ces non-romains, maniant le latin avec plus de génie et de sens rythmique vrai que les Romains². » Le primitivisme fait jeu de cet anachronisme.

Derrière la mise en rapport du rythme grégorien et des syncopés « nègres » transparait le primat accordé à la corporalité, commun à l'article d'Ansermet. Car le rythme n'est pas théorique, il est incarné, il est « rythmopée », concept-clé dans l'univers poétique et musical cingrien :

Et ainsi en va-t-il du rythme : non le solfège : non la science : le rythme exercé et c'est-à-dire la rythmopée, aussi « modulation », que celle-ci, à vrai dire, soit hellène ou syrienne ou babylonienne ou afghane ou slave ou finnoise ou nipponne ou aztèque ou mozartienne ou rossinienne ou verdienne ou anglo-nègre moderne. [...] LA RYTHMOPÉE EST L'ÉNERGIE RÉALISATRICE [...]³.

Le « vrai rythme », dans l'article de 1919, est également physique, dansé, c'est celui des syncopés du rag-tim ou du Fox trott :

Cela pendant qu'une frénésie de Fox trott et de rag-time envahit les mondes et secoue toute chair et qu'avec le vrai rythme qui revient – les temps syncopés des nègres – la langue – des mots et des choses, et des disques et des runes et du hollandais, du chinois, des chiffres – se refait et prend corps.

Le concept de rythmopée chez Cingria relève du principe premier, trouvant forme dans un nationalisme authentique, dans le dynamisme des échanges commerciaux, dans la musique mais aussi dans la langue, qui elle aussi devrait prendre « corps ». Cingria cherche à allier une langue nouvelle, en prise avec la modernité, à une tradition liée aux rythmes anciens et à la séquence, forme de composition liturgique. La force de la nouvelle poésie – avec Rimbaud, Cendrars, Whitman – est de raviver le phrasé et la sonorité des séquences de Notker, de retourner « aux onomatopées, à une docilité aux rythmes et aux bruits de la terre à quoi assistent les astres⁴. » Cingria voit en effet en Cendrars un séquentaire, comme il l'explique plus loin dans *La Civilisation de Saint-Gall*.

La publication du « Grand rythme ou mon nationalisme sur-intégral », suscita de nombreuses réactions, pour la plupart défavorables, ce qui poussa Cingria à revenir en partie sur ses affirmations. En 1920, dans une lettre à Ramuz, il écrit : « À mes moments perdus je refais le *Grand Rythme* car Cendrars qui est venu ici pour deux jours – très enchanté d'avoir correspondu avec vous – m'en a dit un grand bien et s'est brouillé avec 5 personnes qui ne l'aimaient pas⁵. » Cendrars et Cingria, malgré les futures dissensions, se retrouvent dans des conceptions analogues du rythme, dont il s'agira maintenant de montrer les ressemblances.

¹ Jakubec Doris, *art. cit.*, p. 346.

² Cingria Charles-Albert, *La Civilisation de Saint-Gall*, Lausanne, Payot, 1929, p. 128.

³ Cingria Charles-Albert, « Le temps premier indivisible », in *Essais 1*, t. 3, Lausanne, L'Age d'homme, 2018, p. 40-41.

⁴ Cingria Charles-Albert, *La Civilisation de Saint-Gall*, *op. cit.*, p. 128.

⁵ Cingria Charles-Albert, *Correspondance Générale*, t. 3, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 143.

« Profond aujourd'hui » ou le rythme de l'écriture

Les affinités entre Cingria et Cendrars sont nombreuses autant que profondes¹. On n'en retiendra ici que quelques éléments significatifs des années 1910-1920. Tous deux ont voulu être compositeurs avant de choisir la littérature ; tous deux étaient liés aux avant-gardes ; tous deux se sont intéressés aux traditions littéraires du bas Moyen-Âge, à Gourmont, aux « nègres » et au rythme. En 1919, Cendrars a d'ailleurs lu le numéro de *La Revue romande* et cite à plusieurs reprises l'article de Cingria², en relevant son intérêt à la fois musical et linguistique pour le rythme : « Actuellement de retour à Paris, il travaille à la rédaction d'un ouvrage fondamental sur l'origine du rythme musical et du rythme parlé³. » Notons par ailleurs que Cendrars avait gardé une copie de l'article d'Ansermet dans ses cahiers⁴. Je suis ainsi tentée de penser que le carrefour qu'offre la revue du 15 octobre 1919 est autant représentatif d'une tendance transversale à cette période qu'agent de nouvelles réflexions artistiques.

Publié pour la première fois en 1917 à la Belle édition, « Profond aujourd'hui » a valeur de manifeste poétique dans l'œuvre de Cendrars⁵. Entrepris comme « une préface poétique », le texte a été détaché de *La Fin du Monde*, premier état de ce qui deviendra *Moravagine* en 1926⁶. Il n'est ainsi pas étonnant de retrouver des traces de « Profond aujourd'hui » dans le livre-monstre. Certaines réflexions y sont reprises, notamment sur le thème du rythme. Lorsque Moravagine étudie la musique, il est obsédé en effet par l'idée de trouver le « rythme originel⁷ », car le rythme n'est pas une affaire de grammairiens de la musique mais une « palpitation initiale qui est le noyau autogénérateur de l'œuvre ». On retrouve là l'usage de la notion comme principe premier de l'homme et du monde : « Au commencement était le rythme et le rythme s'est fait chair⁸. » C'est aussi l'importance du corps qui apparaît ici, vibrante dans les trois articles.

Aux côtés des essais d'Ansermet et Cingria, le texte de Cendrars occupe une place singulière. Il ne se situe pas dans une démarche descriptive ou théorique mais présente une réflexion poétique, travaillant la chair des mots. Le terme de « rythme » y apparaît malgré tout trois fois. Dans sa première occurrence, le rythme est constitutif du sujet dont la conscience hallucinée diffracte le monde et l'unité de l'ego :

La roue qui tourne. L'aile qui plane. La voix qui s'en va au long d'un fil. Ton oreille dans un cornet. Ton sens d'orientation. Ton rythme. Tu fonds le monde dans le moule de ton crâne.

L'homme est par essence « rythmique⁹ », comme le pense Moravagine, et ce rythme essentiel rejoint celui, originel, du monde : « tu renonces à toi pour devenir tout le monde. » S'il définissait une identité collective chez Cingria, il est ici ramené au noyau de l'individu, touchant au cosmique. La deuxième occurrence du terme fonctionne

¹ Voir Jakubec Doris, *art. cit.*

² Notamment dans « Le Principe de l'utilité » et « Les poètes modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine ». Cendrars Blaise, *Aujourd'hui ; Jéroboam et la sirène ; Sous le signe de François Villon ; Le Brésil ; Trop c'est trop*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, Paris, Denoël, TADA, t. 11.

³ Cité en note de « Poètes », in Cendrars Blaise, *Aujourd'hui, op. cit.*, p. 491.

⁴ Cendrars Miriam, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, 1984, p. 380.

⁵ Voir Leroy Claude, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

⁶ Voir la notice de « Profond aujourd'hui » par Flückiger Jean-Carlo, in Cendrars Blaise, *Œuvres romanesques I*, édition établie et préfacée par Claude Leroy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 1334-1342.

⁷ Cendrars Blaise, *Moravagine*, in *Œuvres romanesques I, op. cit.*, p. 539.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

comme une référence au *Rythme coloré* de Leopold Survage, œuvre que Cendrars admirait beaucoup et dont il suggère les impressions visuelles dans « Profond aujourd'hui » :

Un œil bleu s'ouvre. Le rouge se ferme. Tout n'est bientôt que couleurs. Compénétration. Disque. Rythme. Danse. Un orangé et un violet se mangent.

Non plus liée au modèle musical, la manifestation du « rythme » en peinture vaut comme une interprétation énergétique de l'espace environnant. La dernière occurrence du terme intervient à la fin du texte :

Phénomène de cette hallucination congénitale qu'est la vie dans toutes ses manifestations et l'activité continue de la conscience. Le moteur tourne en spirale. Le rythme parle. Chimisme. Tu es.

« Le rythme parle ». Il est signifiant. Cette idée de langage non logique mais rythmique apparaît aussi dans les textes ethnologiques d'époque à propos des peuples « primitifs ». Par exemple, pour décrire la langue des Warumbis, Joseph Maes relève l'usage des percussions : « Pour correspondre au loin les Warumbis se servent du tam-tam dont les combinaisons de roulements et la variation des sons permettent de transmettre toutes les idées¹. » Le modèle africain permet de penser d'autres formes de langages, non discursives, comme les affiches publicitaires, chères à Cendrars, ou les choses, les runes et les disques de Cingria. Dans l'écriture, cela signifie miner le langage aseptisé par le savant qui « se casse les dents sur d'antiques consonnes » et retrouver une expressivité primitive. Le populaire et le référent « nègre » se croisent pour Cendrars comme pour Ansermet.

Face au texte de Cendrars, il me paraît nécessaire de ne pas s'arrêter à un relevé thématique de la notion de « rythme » mais d'en proposer une lecture poétique. Dans la lignée des travaux de Paul Zumthor, je considère le rythme comme un élément caractéristique d'une forme d'oralité. L'intérêt de l'écrivain pour l'oralité est toutefois moins lié à la recherche d'un parler populaire qu'à une fascination sonore : « Cendrars cherche toujours à rendre le signifiant palpable². »

« Profond aujourd'hui » mobilise ce référent sonore qui laisse deviner l'action de la voix et du souffle, corporalité relevée aussi par Ansermet et Cingria. La ponctuation est en effet abondamment utilisée, marquant suspensions et pauses, en un rythme tout à tour haletant ou suffoqué. La longueur des phrases varie, créant des mouvements d'accélération lorsqu'elle se réduit au noyau nominal. Notons que les 169 phrases ne sont organisées par aucun connecteur, mis à part la conjonction de coordination « et » qui induit une logique de liste. L'enchaînement semble tenir de l'improvisation, associant une image à une autre sans argumentation globale apparente, mais avec quelque chose de l'instinct dont parlait Ansermet, celui qui pousse à chercher l'expressivité hors des normes, dans la sonorité des mots. L'absence de connecteurs laisse aussi supposer que l'organisation interne du texte ne repose pas sur une argumentation discursive mais sur des éléments prosodiques et rythmiques, dont l'usage des répétitions.

¹ Maes, Joseph. « Les Warumbi », *Anthropos*, vol. 4, n° 3, 1909, p. 626. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40442585.

² Meizoz Jérôme, *L'Âge du roman parlant, (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2015, p. 299.

Pour Paul Zumthor, le rythme est créé par la répétition, qui se marque à tous les niveaux du langage : strophe, phrases, mots, phonèmes, mais aussi effets de sens¹. « Profond aujourd'hui » travaille le langage de manière sonore et joue des répétitions pour créer parallélismes et effets rythmiques. Si certains mots sont répétés à plusieurs reprises – l'adverbe « comme » par exemple, révélateur de la malléabilité de cette conscience, « chimisme », qui devient le monde, fétiche nègre, etc. – le travail sur les sons est encore plus frappant. En effet, le mot « comme » fait résonner aussi la consonne fricative [m] qui est omniprésente dans le texte, apparaissant entre autres dans les mots « femme », « homme », « monde », qui, répétés plusieurs fois chacun, suggèrent une forme d'isotopie cosmogonique. Notons encore le retour des phonèmes [tu] – dans « tout », « tous », « tour », « tourne », etc. – qui pourrait sembler anecdotique s'il n'appelait pas l'idée de totalité, d'universalité, de vie primitive et universelle, que Cendrars cherche à rendre de manière poétique et qu'Ansermet et Cingria trouvent dans les syncopés « nègres ».

Conclusion

La synergie des articles d'Ansermet, Cendrars et Cingria dans *La Revue romande* fait apparaître l'importance centrale et transversale de la notion de rythme dans les années 1910-1920, que ce soit dans le domaine de la musique, de la littérature ou de la peinture. Les contretemps des musiques « nègres » confrontés au Grand Rythme surintégré de Cingria et aux cadences poétiques de Cendrars esquissent une ontologie du rythme qui, en pleine période coloniale, trouve une expression privilégiée dans les cultures « noires ». Le numéro d'octobre 1919 est à la fois témoin et acteur d'un primitivisme d'avant-garde qui, de fait, servira plus tard de terreau à la construction d'une identité « noire » par les auteurs de la négritude. Vingt ans après, les mots de Senghor semblent en effet vibrer de la même pulsation : « Cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le *rythme*. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence². »

JEHANNE DENOENT
Université de Lausanne

¹ Zumthor Paul, « Le rythme dans la poésie orale », in *Langue française*, n°56, 1982, p. 115.
https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5152

² Senghor Léopold Sédar, « Ce que l'homme noir apporte », in *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 35.