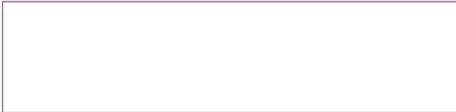


<https://www.epistrophy.fr/le-jazz-millenaire-de-charles.html>

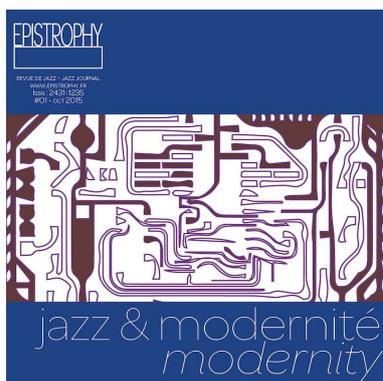
EPISTROPHY



Alain Corbellari

Le jazz millénaire de Charles-Albert Cingria

- 01, 2015 - Jazz et Modernité / Jazz and Modernity -



Date de mise en ligne : jeudi 16 juillet 2015

Copyright © Epistrophy - Tous droits réservés

L'inclassable écrivain suisse romand Charles-Albert Cingria (1883-1954) est l'un des auteurs fétiches de Jacques Réda, qui le cite explicitement et surtout implicitement dans son fameux essai sur le jazz, *L'Improviste*. Le présent article se propose d'éclairer les idées de Cingria sur le jazz, qu'il mettait en parallèle, dès les années 1920 avec le chant grégorien, à propos duquel il professait des idées très originales. Pour Cingria, en effet, toute la musique écrite entre la Renaissance et le début du XXe siècle était, à de rares exceptions près (Bach, les virginalistes), à oublier : le jazz, conjointement avec la musique de Satie et de Stravinsky, lui semblait ainsi renouer avec l'objectivité essentielle de la musique médiévale, qui n'aurait jamais dû évoluer vers un subjectivisme expressif qui l'a détournée de son essence véritable.

The unclassifiable Swiss writer Charles-Albert Cingria (1883-1954) is one of Jacques Réda's fetish authors. Indeed, Réda explicitly and mostly implicitly quotes Cingria in his famous essay on jazz, *L'Improviste*. This paper aims at shedding light on Cingria's ideas on jazz, which he used to put in parallel with his very original views on Gregorian chant, as early as the 1920s. According to Cingria, all music written between the Renaissance and the beginning of the 20th century was, with very few exceptions (Bach, the virginalists), better forgotten ; jazz, conjointly with Satie's and Stravinsky's music, was for him in direct link with the essential objectivity of medieval music, which shouldn't have evolved toward an expressive subjectivism diverting it from its true essence.

Tous les amateurs de jazz francophones connaissent le petit livre *L'Improviste* de Jacques Réda. Mais connaissent-ils tous l'écrivain dont un jugement lapidaire sert d'épigraphe à cet ouvrage classique ? Et pourquoi, d'abord, le fait d'appeler le jazz « cet événement capital dans notre époque » serait-il si original qu'il faille mettre en exergue la formule et son auteur ? La chose peut d'autant plus intriguer que Charles-Albert Cingria n'est plus guère cité dans la suite de l'ouvrage ; cependant, quiconque connaît son oeuvre la retrouve en filigrane de la prose de Réda lorsque celui-ci évoque « le sirventès ou le jubilus sangallien », traite le jazz de « *trobar* afro-américain » ou s'appuie sur « saint Sydoine l'Ancien » [1]. De fait, Réda qui a trouvé en Cingria une figure d'identification (les rapproche l'amour du jazz, le goût de la liberté et la figure du cycliste vagabond parcourant Paris et sa banlieue) s'est inlassablement voué à la défense de son oeuvre, lui consacrant un livre [2] et militant sans trêve pour sa reconnaissance dans la NRF et auprès de toute une génération d'écrivains (Bergounioux, Michon, Macé, Novarina, etc.) pour qui le genevois Cingria « est devenu une référence littéraire majeure. Né en 1883, mort en 1954, ayant passé une grande partie de sa vie à Paris, collaborateur de la NRF, ami de Claudel, Paulhan, Cocteau, Jouhandeau ou Max Jacob, Cingria n'est pas tout à fait un inconnu des amateurs de littérature moderne : sa silhouette replète et son inamovible vélo, ses chroniques virevoltantes et vagabondes font de lui un de ces auteurs dont on a entendu parler sans forcément avoir lu grand-chose d'eux. Ne pouvant nous livrer ici à un portrait détaillé [3], nous nous contenterons d'explicitier ici sa façon particulièrement originale d'envisager le jazz.

Cingria approchait de la quarantaine lorsque le jazz fit son apparition en Europe ; il n'avait encore à peu près rien écrit à cette époque-là, l'envol de sa production littéraire ne datant que de la fin des années 1920. Par contre, il avait beaucoup médité sur la musique et en particulier sur le chant grégorien auquel il consacra en 1929 sa première monographie publiée, *La Civilisation de Saint-Gall*. Le rapport avec le jazz jusque-là n'apparaît pas évident ; mais Cingria, tempérament original que les rapprochements les plus improbables n'effrayaient pas, avait un temps caressé l'idée de devenir compositeur et c'est avec l'oreille du praticien qu'il s'émerveille, en ce début de XXe siècle, de quelques musiques nouvelles qui lui semble enfin renouer avec quelque chose qu'il jugeait perdu depuis la Renaissance. Auteur en 1910 d'un bref « Essai de définition d'une musique libérée des moyens de la raison discursive », Cingria y expliquait qu'il y avait deux sortes de musique : la bonne, impersonnelle, qui avait été la norme (d'où le qualificatif de « normale » qu'il lui accole) dans tous les pays du monde jusqu'à la Renaissance, et la

mauvaise, « anormale », sentimentale et imitative, qui s'était développée en Occident du XVIIe au XIXe siècle et dont la prétention à l'originalité et à la subjectivité le scandalisait au plus haut point : Wagner l'insupportait ainsi au même titre que Debussy, et il ne rêvait que d'un retour à une musique qui pût renouer l'ancienne alliance de la musique et du nombre, d'un art sonore immuable et de l'univers. Or coup sur coup, entre 1910 et 1920, il va découvrir Stravinski, Satie et... le jazz, toutes musiques qui lui paraissent enfin rompre avec ce qu'on pourrait appeler l'intempestive expressivité classico-romantico-symboliste. Si pour Cingria la « musique normale » est « une agréable combinaison des sons ayant pour objet de satisfaire non la raison, mais une faculté contemplative toute spéciale, qui échappe à la compréhension des termes et que l'on pourrait imparfaitement appeler : sens de la délectation supérieure [4] », c'est qu'elle a directement partie liée au corps, que congédiait au contraire la « musique anormale », « ayant pour objet de satisfaire l'esprit [5] ». De ce point de vue, la référence au jazz paraît obvie, mais l'intérêt et l'originalité de la position de notre auteur réside dans le lien qu'il va faire entre le jazz et la pratique médiévale, ne se contentant pas de saluer la corporalité jazzistique, mais la reliant de manière plutôt inattendue à l'idée qu'il se fait d'une musique médiévale tout sauf figée dans la position contemplative qu'on lui prête trop souvent.

Certes, les passions musicales de Cingria, dans les années 1920, sont partagées par beaucoup, au point que le musicologue Henry Prunières pouvait écrire avec agacement, en 1926 (visant sans doute en particulier le groupe des Six et *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau), que « Les nouvelles générations semblent mépriser l'histoire comme l'art du passé. Quelques aphorismes sur Erik Satie, le Jazz-band, Bach et Strawinsky tiennent avantagement lieu de science dans le monde [6] ». Mais la référence au grégorien est moins attendue. On la rencontre pourtant sous la plume d'un certain Jean-Gustave Schencke qui, dès 1924, écrivait d'intéressantes « Réflexions sur le rythme du Plain-chant et du Jazz-band [7] ». Cingria a-t-il connu cet article ? Il n'en parle nulle part, mais ce n'est pas impossible ; si son système était déjà arrêté à cette date, on ne peut cependant pas exclure que Schencke lui ait fourni le germe de la comparaison qu'il va développer. Observons cependant que le point de vue de Schencke est différent de celui de Cingria, le premier estimant que « Le Plain-Chant grégorien est une récitation modulée dont les notes ont une valeur indéterminée et dont le rythme est essentiellement libre est celui du discours [8] », alors que le second va au contraire s'appuyer, comme nous allons le voir, sur la théorie hyper-rythmique des « mensuralistes ».

Par ailleurs, dans la foulée de son travail sur le chant grégorien, Cingria va aussi se passionner pour la poésie des troubadours, dont la grande vertu est d'être inséparable de leur mise en musique, et dont il érige en vertu l'apparente monotonie ; il anticipe par là sur la réévaluation que, dans la seconde moitié du XXe siècle, les médiévistes feront de cet art dont les productions sont, pour citer le romaniste et poète belge Robert Guette, « faites pour être des réussites et non des expressions » [9], position qui dérive directement du postulat de Cingria voulant que le complexe musico-poétique de la chanson troubadouresque n'exprime pas tant une pensée de l'amour qu'un être-là de la conscience amoureuse. D'où l'insistance de Cingria sur une répétitivité qui fait précisément tout le charme de ces oeuvres :

« Il faut au contraire, puisqu'elles [les études languedociennes] sont antipathiques et qu'il est convenu qu'elles sont antipathiques - ce sont les insectes romanistes eux-mêmes qui en conviennent - désirer qu'elles le soient davantage. Tout dans ce sens doit nous être d'un précieux indice. « Monotonie » par exemple. Voilà un grief dont il faut s'emparer pour en faire sans retard l'éloge comme du plus vif des attraits, s'il s'agit d'opposer à la nôtre qui se dégrade par un impertinent et incessant prurit de variété (et cela depuis la Renaissance) une ou d'autres époques, où, avant de l'extérioriser sous forme de défaut, on se la reprochait tout d'abord à soi-même, la monotonie, sous forme d'impuissance [10] ».

Pour Cingria, le jazz est donc une résurrection à la fois de la libre pratique troubadouresque et de la jubilation [11] monacale qui présidait à l'exercice médiéval du chant grégorien et des premières polyphonies. À travers une série de traits qui peuvent sembler inattendus et que nous allons passer en revue, il propose une analogie généralisée entre la liberté ancienne et la liberté moderne, qu'il ne cesse de prôner. Témoin d'une époque de bouleversements

artistiques où les résurgences néo-classiques donnent la main au retour d'une dimension artisanale, chambriste et plus spontanée de la pratique musicale, Cingria voit dans le jazz et chez les musiciens qu'il défend avec ferveur (Stravinski et Satie) l'antidote au « cheveu coupé en quatre » des faux modernistes, dont la « capacité d'étonner par une révolution dans la matière ou l'instrument [12] » reste prisonnière d'une mystique surannée d'où « l'éternel antique actuel » est complètement absent. De là la prééminence qu'il accorde à toute musique qui s'éprouve, qui vit par-delà ses déterminations théoriques ou matérielles, ainsi qu'il le note sur l'un de ses carnets : « La musique écrite est un cadavre. La musique écrite ponctuellement exécutée - pas réalisée - est encore un cadavre. Pour réaliser, il faut un don qui fait de l'exécutant l'égal d'un compositeur [13] ». C'est ainsi que la liberté qu'il entend dans le jazz à€” au même titre que la fraîcheur et l'apparente spontanéité qu'il décèle dans *L'Histoire du soldat* et le *Rake's Progress* de Stravinski, ou dans *Parade* et dans *Socrate* de Satie à€” justifie à ses yeux qu'on élève des nouveautés en parangons d'un modernisme vraiment viable et « actuel ».

Significativement, c'est toujours dans sa généralité que Cingria évoque le jazz, ne citant jamais le moindre nom de grand interprète. De ce point de vue, il est l'anti-Jacques Réda : rien ne lui est plus étranger que l'idée de disserter à perte de vue sur les mérites respectifs de telle interprétation, réalisée et enregistrée à telle date, sous tel label, par tel ou tel géant du jazz. On peut bien sûr mettre cela sur le compte de l'époque : Cingria ayant été un témoin direct de l'irruption du jazz en Europe, cette musique ne s'accompagnait pour lui d'aucun sentiment de nostalgie ; elle était si neuve qu'elle n'avait pas encore d'histoire, ce qui est, on s'en doute bien, un élément décisif de la passion qu'il lui vouait : le jazz était la musique de l'absolu présent, parler d'elle au passé aurait été un non-sens, et Cingria pouvait ainsi d'autant plus facilement en faire l'expression d'une compulsion intemporelle et immémoriale.

Cingria appelle volontiers le jazz le « syncopé anglo-nègre » (expression que l'on retrouve, on l'a vu, sous une forme un peu plus politiquement correcte chez Réda qui parle de « *trobar afro-américain* »), marquant d'emblée la continuité avec l'« art nègre » qui avait fait fureur lors des débuts du cubisme. Au « Assez de nègres ! » qu'il prête à un interlocuteur fictif dans la chronique *Tuba timpanizans*, de 1934, le seul de ses textes à être intégralement consacré au jazz, il répond qu'il s'agit là de bien plus que d'un phénomène de mode et use de toute sa science de musicologue pour asseoir la parenté du jazz et de la musique médiévale :

« - Capital en effet dans notre époque est l'avènement du négro-jazz qui réassujettit l'oreille populaire aux harmonies ingénieuses et savantes, aux contrepoints intuitifs, à une orchestration improvisée - le très heureux contraire des styles d'écriture qui ont installé un académisme dans nos habitudes - à des timbres de cors et de cordes et d'anches tombés en désuétude depuis le haut Moyen Âge ; ensuite à une façon de se servir des voix - ténors femmes, soprani virils, croisements et chevauchement des registres conducteurs...

- Et aussi les fins modales. Cette réapparition est à saluer. De nouveau, comme dans l'Antiquité et le Moyen Âge, l'oreille trouve agréable une solution évitée ou une fin en suspens sur d'autres accords et d'autres systèmes que ceux de l'échelle exercée. Enfin le mélange de majeur et de mineur.

- Enfin surtout le rythme.

- En effet, pensez-y, quelle récupération ! Nous n'avions plus de rythme iambique - j'entends de iambique pur [14] ».

On le voit : pour Cingria, le jazz n'est en rien une nouveauté, il marque au contraire le retour, la « réapparition », ou la « récupération » pour user de ses propres termes, dans la musique occidentale d'éléments que celle-ci avait longtemps pratiqués, mais que les progrès de ce qu'il faut bien appeler une forme d'intellectualisme lui ont fait

abandonner. En quelques lignes, tous les paramètres qui définissent le fait musical sont rappelés : harmonie, contrepoint, timbres, échelles, rythme ont droit à des remarques incisives dont la précision lapidaire offre une des meilleures synthèses qui soit des caractéristiques du jazz. Leur conformité avec la musique médiévale apparaît par contre plus problématique : Cingria croit ainsi identifier dans une illustration de la Bible de Charles le Chauve (IXe siècle) un ancêtre du saxophone, qui « disparut pendant dix siècles pour renaître dans le brandissement du syncopé noir [15] ». (Il est vrai qu'il écrit ailleurs qu'il s'agirait plutôt d'un cor anglais... [16]) On aura beau jeu de dire qu'il s'agit en réalité d'un *lituus*, sorte de trompette d'origine romaine qui, loin d'être neuf à l'époque carolingienne, semble plutôt une survivance de l'instrumentarium antique [17] ; et, de fait, que Cingria pouvait-il réellement savoir des timbres des instruments du bas Moyen Âge ? L'essentiel reste cette affirmation d'une continuité que le caractère analogue des pratiques musicales, à un millénaire de distance, rend, à ses yeux, évidente.

L'affirmation que le contrepoint de cette époque était improvisé ne va pas non plus de soi. Cingria y revient dans un texte sur le mécénat de la Maison de Savoie au XVe siècle, où il évoque l'art de Guillaume Dufay (1400-1474), père de l'école polyphonique franco-flamande et premier musicien, dit-on souvent, de la Renaissance, sans éluder la difficulté qu'il y a à assimiler totalement son art à ce contrepoint libre qu'il recherche presque désespérément :

« C'est donc le contrepoint intuitif - dionysien - issu du délire de toute une masse autour d'un air qu'on aime et qu'on ménage et qu'on répète (*Se la face ay pale*, par exemple, ou *L'Homme armé* ou *Nuper rosarum flores* ou n'importe quel air de plain-chant lu sur le livre) qui est le vrai contrepoint. L'autre est déjà du contrepoint capitalisé, et alors il faut bien dire que Dufay représente déjà dans l'embryon ce contrepoint académique qui est souvent le défaut de nos grands maîtres et le seul d'ailleurs que considèrent comme tel - je veux dire comme contrepoint - les didactiques si horripilants à notre époque [18] ».

On aura noté l'adjectif « dionysien » : il y a en effet du nietzschéisme chez Cingria, pour qui le chant grégorien authentique relève véritablement de l'esprit de Dionysos (par opposition à l'apollinisme de la musique postérieure à la Renaissance). La fameuse « jongleresse » du tropaire limousin 1118 (Xe siècle) qui danse par-dessus les neumes et dont Cingria reproduit l'image dans ses trois monographies [19] en est la parfaite illustration [20] :

« Cette image fait voir un jongleur-fille, donc une jongleresse, danser et marquer le rythme au milieu des neumes d'une séquence présumée jusqu'ici comme toutes les autres à *rythme libre ou oratoire* (hypothèse antimusicale des Bénédictins de la génération de Dom Mocquereau), mais l'on va voir ce que c'est que ces neumes[,] et ce rythme, par force, apparaîtra ni plus ni moins mesuré que celui de toutes les musiques de la terre. [...]

Le rythme est donc ce qu'il a été toujours. Ouvrez vos sens à ce qu'est le rythme actuellement, vous avez le rythme éternel. Ceux qui nous disent que le rythme des Grecs ou celui des Hébreux ou celui des premiers Chrétiens fut différent, ont mal consulté les documents et surtout mal écouté les traditions qui vivent encore [21] ».

Il faut rappeler ici que Cingria, durant l'entre-deux-guerres, prit fait et cause pour la théorie dite « mensuraliste » qui envisageait le chant grégorien comme fortement rythmé, à l'opposé de ce que les moines de Solesmes, restaurateur de la musique liturgique à la fin du XIXe siècle, préconisaient. Si le mensuralisme aujourd'hui a été en grande partie réfuté, certains interprètes récents de la musique médiévale (comme Marcel Perez ou Damien Poisblaud) ont, sans épouser la position extrême de leurs prédécesseurs de l'entre-deux-guerres, mais en puisant leur inspiration dans

certaines musiques populaires, renoué avec l'idée que le chant grégorien n'était peut-être pas aussi plane que les veulent les Solesmiens ; il ne fait aucun doute que Cingria aurait salué leurs efforts [22].

Pour lui, de toute façon, aussi prégnant que soit le rythme, c'est d'abord l'ivresse mélodique qui prime : il la trouve chez les médiévaux, que leur style soit monodique ou polyphonique, et jusque chez Jean-Sébastien Bach, compositeur qui, pour lui, récapitule, toute la musique qui l'a précédé (de la même manière que Pétrarque est moins, à ses yeux, le premier des lyriques modernes que le dernier des troubadours) :

« Tout, dans la fugue, est mélodie - mélodie et rythme - ; mais ce n'est pas une mélodie accompagnée, c'est une mélodie émise simultanément avec soi-même dans un retentissement une et plusieurs fois à l'harmonique. C'est un délire de mélodie qui a engendré la fugue, laquelle à l'origine fut improvisée, bien avant que d'être écrite [23] ».

Autrement dit, la fugue serait née de la *jam session*... On comprend ainsi mieux pourquoi, pour Cingria, les airs « lus sur le livre » sont, au fond, l'équivalent des « standards » de jazz. À la fin de *La Civilisation de Saint-Gall*, rapprochant les séquences grégoriennes de la poésie « moderniste » à grandes envolées de Claudel, Péguy, Cendrars ou Whitman, il développait déjà explicitement l'analogie entre les mélodies grégoriennes et les airs utilisés dans le jazz :

« Bien plus souvent on voit au début des proses : *Puella turbata* (la jeune fille troublée) ou *Ÿ™š©™££'* (la sous-diaconesse), ou *Cygnea*, ou *Virgo plorans*, ou *Nostra tuba* (notre trompette), ou *Bulgarica*, ou *Graeca*, ou *Captiva* (la captive), ou *Filia matris* (la fille à sa mère), comme on dirait, de nos jours : sur l'air de *You'll Think of me* ou de *West Texas blues*, ou des *Bateliers de la Volga*, ou de *Valencia*. Car il y a 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 Romains. Ainsi était Notker, poète à l'écoute [24] ».

Lorsqu'il évoque Dufay, Cingria voit bien que la polyphonie de la Renaissance se sert davantage des airs traditionnels comme d'un prétexte que comme le cœur même de l'exécution musicale. Il remarquait toutefois déjà dans l'« Essai de définition » que la répétition des motifs rythmiques chez Frescobaldi, deux siècles après Dufay, témoignait encore de la survivance d'une pratique improvisatrice qui avait donc eu la vie dure [25]... à moins qu'elle n'ait témoigné de la résistance de la pratique instrumentale sur la pratique vocale, plus vite contaminée par la volonté d'expressivité mimétique de la musique « anormale » ! Parlant des virginalistes de l'époque élisabéthaine, Cingria remarque identiquement que « chez les clavecinistes anglais tels que Byrd on trouve ce iambique médiéval encore fort tard, non mélangé ni alterné [26] ».

Ce qui nous amène à la question du rythme. De fait, c'est peut-être à ce sujet que Cingria nous propose l'analogie la plus originale entre musique ancienne et jazz. Dans « Tuba timpanizans », il développe son intuition d'un « iambique pur » (brève-longue) qui inclut à la fois l'intuition du swing et la reconnaissance du caractère fondamentalement ternaire de ce que la convention d'écriture du jazz rend trompeusement par un rythme pointé :

« Quand il se passe ceci de raffiné, de propice à plus d'art, que le temps fort, celui qui est le temps du début se trouve être bref au lieu d'être long, car s'il est intense en même temps que long, et faible en même temps que bref, il se passe cette désastreuse coïncidence de l'intensité et de la longueur... [\[27\]](#) »

La nonchalance du rythme iambique s'accorde même, dit Cingria, avec des chansons en forme, non de valse, mais de « danse ternaire » (car, précise-t-il, la valse, essentiellement trochaïque, « ne peut être iambique [28] »), comme *Marquita*, fameuse scie des années 1920, qu'il n'hésite pas à mettre en parallèle avec un nouvel exemple de des rapprochements saisissants qu'affectionne notre auteur avec la fugue d'orgue en la majeur de Bach ! Mais c'est bien plus loin encore que remonte Cingria pour fonder la dignité des pratiques jazzistiques, puisque, par-delà le Moyen Âge, il les ancre dans la théorie musico-rythmique de l'Antiquité : outre le terme de « iambique », il évoque en effet également, pour décrire le jazz, « des juxtapositions apparemment irrégulières, où l'égalité est retrouvée par syzygies ou par périodes, des temps de rythmopée rapide (*pepucnomène*) ou lente, ou des syncopes [29] ». On rappellera que la « syzygie » (qui désigne aujourd'hui en astronomie l'alignement de trois corps célestes) décrit la réunion de plusieurs pieds en un seul et que « pépucnomène » est un terme calqué du grec (Πεπυκνόμηνος), signifiant « dru, serré ». Quant à la « rythmopée », cela semble un néologisme de Cingria, sur le modèle de « mélopée ». Ce genre de coquetteries terminologiques se retrouvent d'ailleurs dans les articles consacrés à Stravinski : Cingria voit par exemple de « belles tierces mineures procéleusmatiques [30] » dans la *Perséphone* du maître russe et traite son *Cappriccio* de « fraîche et parfaite citharodie [31] ». Mais ne nous y trompons pas : s'il y met quelque amusement, il n'y a aucune pédanterie dans cet usage de termes grecs. Cingria, qui a des origines constantinopolitaines, disait parler le grec parfaitement, et, surtout, eu égard au rôle essentiel qu'il donne aux théoriciens grecs de l'Antiquité (Aristoxène en particulier, sur qui il a écrit des pages extrêmement savantes [32]) dans la constitution de la musique occidentale, il n'y a là, une fois encore, que ressourcement et « recouvrement ».

De fait, ce sont bien ces rapprochements qui permettent à Cingria d'amener son lecteur à admettre quelque chose qui n'allait pas de soi au début du XXe siècle (et qui reste choquant pour bien des tenants de la « grande musique » !), à savoir l'égalité du jazz et de la musique savante. Il est vrai que l'intérêt proprement esthétique de la musique du Moyen Âge et de l'Antiquité était, lui aussi, loin d'être évident du temps de Cingria, et que notre musicologue quelque peu autoproclamé avait ainsi toutes les chances de voir sa position marginalisée, la preuve en étant qu'en dehors de ses admirateurs son message est resté jusqu'à aujourd'hui assez confidentiel, Jacques Réda lui-même n'ayant montré que peu de goût pour les travaux érudits de Cingria. La réflexion de ce dernier serait pourtant à même de fonder à tout nouveaux frais la véritable dignité du jazz : loin d'apparaître, dans cette optique, comme la régression qu'ont voulu y voir les partisans (aujourd'hui certes bien dispersés) du progrès dans les arts, il se révèle la « récupération » (comme Cingria ne cesse de le répéter) d'une façon éminemment « naturelle » d'envisager la pratique musicale.

On peut toujours rêver de ce que Cingria aurait dit des musiques postérieures au jazz ; son insistance sur le primat de la mélodie lui aurait peut-être fait regarder avec faveur les chansons des Beatles... Mais c'est là un autre débat.

Post-scriptum :

Alain Corbellari, né en 1967, est professeur de littérature française médiévale aux Universités de Lausanne et de Neuchâtel. Spécialiste de l'histoire des études médiévales et en particulier de la figure de Joseph Bédier (Joseph Bédier, *écrivain et philologue*, Genève, Droz, 1997), il est membre du Groupe de recherches sur l'Histoire de la Philologie romane, dirigé par Michel Zink et rattaché au Collège de France et a écrit des ouvrages sur la littérature cléricale du Moyen Âge, sur le Guillaume d'Orange épique, sur la réception de la culture médiévale dans la modernité (en particulier dans la bande dessinée), sur Romain Rolland (*Les Mots sous les Notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l'oeuvre de Romain Rolland*, Genève, Droz, 2010), Ernest Renan et Charles Albert Cingria, à la nouvelle édition des *Ruvres complètes* de qui il participe activement (Lausanne, L'Âge d'Homme).

[1] Réda, 2010, pp. 19, 25 et 28.

[2] Réda, 1984.

[3] Sur Cingria, voir entre autres Courten et Jakubec, 2000, et Jatton, 2007.

[4] Cingria, « Essai de définition d'une musique libérée de moyens de la raison discursive », *in* Cingria, 2014, p. 20.

[5] *Ibid.*, p. 17.

[6] Prunières, 1926, p. 176.

[7] Schenke, 1924.

[8] *Ibid.*, p. 516.

[9] Guiette, 1978, p. 8.

[10] Cingria, « leu oc tan », *in* Cingria, 1967-1980, t. IV, p. 224.

[11] Cingria, mentionnant explicitement les *jubili* des proses de Saint-Gall (voir *La Civilisation de Saint-Gall*, *in* Cingria, 1967-1980, t. II, p. 194), rencontre ici Schenke, 1924, p. 517, qui rapprochait « ce besoin presque animal » qu'ont les Noirs de chanter des « vocalises du muezzin musulman » et du « *jubilare* des chants liturgiques ».

[12] Cingria, « Ce qu'il y a de bien chez Satie... », *in* Cingria, 2014, p. 124.

[13] Page manuscrite d'un carnet conservé au Centre de Recherches sur la Littérature Romande de l'Université de Lausanne, reproduit *in* Cingria, 2014, p. 10.

[14] Cingria, « Tuba timpanizans », *in* Cingria, 2014, p. 103-104.

[15] Cingria, « Les Troubadours et la radio », *in* Cingria, 1967-1980, t. VIII, p. 285.

[16] Cingria, « Tuba timpanizans », *op. cit.*, p. 107.

[17] Voir Corbellari, 2007.

[18] Cingria, « Variétés sur la musique en relation avec l'histoire », texte inédit à paraître dans les *Ruvres Complètes*, t. IV, « Essais 1 ».

[19] Pour les éditions originales, voir Cingria, 1929, Cingria, 1932 et Cingria, 1947.

[20] Pierre Michon centre autour de cette figure de la « jongleresse » son hommage à Cingria intitulé « la danseuse », *in* Michon, 1997.

[21] Cingria, « La jongleresse », texte inédit à paraître dans les *Ruvres Complètes*, t. IV, « Essais 2 ».

[22] Au-delà des débats des praticiens, la littérature savante sur le chant grégorien s'ouvre d'ailleurs aujourd'hui à un comparatisme tourné vers les traditions populaires vivantes, s'appuyant sur le renouveau du débat sur l'oralité. Voir en particulier, à ce propos, Levy, 1990, pp. 185-227, Viret, 2001 (qui cite largement Cingria) et Caporaletti, 2005, qui développe plus particulièrement le parallèle avec le jazz.

[23] Cingria, « Bach et les foules », *in* Cingria, 2014, p. 114.

[24] Cingria, 1967-1980, p. 219.

[25] Cingria, « Essai de définition d'une musique libérée de moyens de la raison discursive », *op. cit.*, p. 24. Notons toutefois que, dans ce texte de 1910, Cingria n'invoque pas le jazz, encore inexistant pour la conscience occidentale, mais l'Orient, et dans un sens quelque peu dépréciatif : « Ce principe simple de l'enchaînement d'un motif invariablement répété qu'accepte l'instinct trop brutalement contemplatif d'un Oriental, le sens

européen le réclame présenté avec plus de ménagement, plus de science et plus de variété ».

[26] Cingria, « Tuba timpanizans », *op. cit.*, p. 104.

[27] *Id.*

[28] *Id.*

[29] *Ibid.*, p. 105.

[30] Cingria, « Perséphone et la critique », *in* Cingria, 2014, p. 153.

[31] Cingria, « Deux concerts », *in* Cingria, 2014, p. 143. Soulignons l'adjectif « fraîche », Cingria ne terminant pas pour rien ce bref article par un péremptoire « Moi, j'aime infiniment la musique fraîche » (*ibid.*, p. 144).

[32] Pages inédites qui paraîtront dans le t. III des nouvelles *Ruvres complètes*. Rencontre intéressante : Schenke, 1924, p. 517, évoque aussi Aristoxène (graphié par erreur « Aristoxène ») à la fin de son article.