

*La Maison-Dieu*, 173, 1988, 41-60

Jacques PERRET

AUX ORIGINES  
DE L'HYMNODIE LATINE  
L'APPORT  
DE LA CIVILISATION ROMAINE

**L**ES hymnes, telles que nous les chantons aujourd'hui, n'ont pas toujours fait partie de la liturgie des églises d'Occident. Des témoignages contemporains, confirmés par toute la tradition ultérieure, nous apprennent que les premières y furent introduites par l'église de Milan, à l'initiative de saint Ambroise, composées par Ambroise lui-même, en 386. L'initiative connut un vif succès, fut reprise en plusieurs provinces; elle ne se généralisa pourtant qu'à la longue. C'était en effet une véritable nouveauté : à côté des psaumes ou des cantiques qui lui étaient familiers, l'évêque proposait au peuple des compositions toutes modernes ; le texte était versifié selon les canons de la poésie profane ; l'exécution musicale — et ce fut peut-être le plus important — ne ressemblait pas à ce qu'on entendait d'ordinaire à l'église.

Dans les générations suivantes, Ambroise poète trouva des émules, d'abord si exactement fidèles que dans les

manuscrits liturgiques il est souvent difficile de distinguer ses œuvres des leurs ; on les désigne collectivement, d'ailleurs, sous le même nom (au pluriel) d'*Ambrosiana*. A mesure que le temps passe, les imitateurs prennent des libertés vis-à-vis de la formule primitive : ils restent toujours fidèles à l'organisation strophique qui semble bien essentielle, mais ils essaient d'autres vers. Il arrive aussi que des hymnes soient composées avec des extraits d'œuvres plus étendues primitivement écrites à d'autres usages. Enfin la langue évolue ; la versification primitivement prosodique (syllabe brève/syllabe longue) devient peu à peu rythmique (syllabe accentuée/syllabe atone) ; parfois du vers primitif, il ne subsiste plus guère qu'un nombre fixe de syllabes, mais c'est déjà beaucoup ; à toutes les époques, des fervents tentent, comme ils le peuvent et souvent avec bonheur, de restaurer dans leur netteté les formules anciennes qui n'ont jamais été oubliées. La persistance de ces caractères formels, les contraintes d'un usage communautaire, voire liturgique, la nécessité de s'accorder à un type de chant qui, lui aussi sans doute, doit vivre largement du trésor de ses origines ; — enfin, et plus ou moins dans la dépendance de tout cela, un vocabulaire, une thématique qui, sous le patronage d'Ambroise, tendent eux aussi à devenir traditionnels ; ces divers facteurs concourent à instituer entre toutes les œuvres une sorte d'air de famille : à côté des Psaumes elles seront les Hymnes.

## I — POÉSIE

Qu'est-ce qui fit, à l'époque d'Ambroise l'originalité qu'on reconnut aussitôt à l'hymnodie nouveau-née ?

Sans doute d'abord — c'était le plus visible — d'introduire dans une église, d'y faire chanter au peuple chrétien des pièces modernes composées de la veille et, par surcroît, arborant une forme insolite en tel lieu, familière certes à tous les chrétiens, mais dans la mesure précisément où ils n'étaient pas uniquement des chrétiens

et prêtaient parfois l'oreille aux chants ou aux chansons des païens.

Les chrétiens de l'époque d'Ambroise n'avaient plus sans doute l'allégresse qui avait permis aux premières générations de se donner une liturgie neuve avec des prières neuves, quitte à y intégrer des éléments allogènes. Il y a des cantiques dans les Évangiles, dans l'Apocalypse, chez saint Paul. La fixation progressive d'un canon des Écritures n'avait pas tari cette veine : Clément de Rome, l'auteur de la *Didaché*, Hippolyte composent ou reproduisent d'admirables prières. Un peu plus tard les Latins ont connu quelque chose de cette audace créatrice, le *Gloria*, le *Te Deum*, l'*Exultet*. Mais déjà, avec le foisonnement de productions hérétiques dont il faut se garder, la tendance est à la fermeture : on voudra n'employer pour la prière publique que les seuls textes de l'Écriture, Psaumes, cantiques de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'était sans doute une erreur : il aurait été fâcheux que dans les liturgies, l'homélie, inévitablement vouée au didactisme, constituât le seul élément vivant ; il est important d'avoir aussi, en rapport avec les situations du moment, des prières qui se renouvellent.

### **Psaumes et cantiques à l'église**

Quoi qu'il en soit, on notera qu'avant Ambroise les chrétiens de langue latine n'ont jamais, dans leur liturgie officielle, employé que des textes en prose. Psaumes et cantiques de l'Écriture sont en latin des textes de prose ; le *Te Deum*, le *Gloria* sont bâtis sur le même modèle, dont ils reprennent, de façon sûrement intentionnelle les caractères stylistiques. Et en effet si l'on veut en latin recourir à la poésie, à quelle autre poésie songer qu'à celle qu'ont inventée et que pratiquent encore aujourd'hui les païens ? N'est-ce pas ouvrir la porte à Bélial ? « Que fait Horace avec le Psautier, et Virgile avec l'Évangile ? Nous ne devons pas boire en même temps la coupe du

Christ et la coupe des démons », écrit Jérôme (*Ep.* 22, 29), qui pense peut-être à Ambroise.

Rétrospectivement nous avons, il est vrai, l'impression que, dans d'autres secteurs que celui de la prière, certaines initiatives ont pu préparer la voie à Ambroise. Il n'est pas le premier chrétien de langue latine à avoir écrit en vers. Commodien avait donné forme d'hexamètres à ses invectives contre les Juifs et les païens ; dans le même mètre Juvencus récrit les Évangiles ; Damase compose en l'honneur des martyrs des épitaphes en vers. Si ces tentatives, comme on l'admet généralement, ont préparé l'initiative d'Ambroise, il nous importe de reconnaître ce qui les inspirait. Les chrétiens, ce faisant, voulaient-ils gagner les païens cultivés ? On doutera, en tous cas, que Commodien se soit proposé cette fin. La poésie aurait-elle eu pour eux une fonction purement instrumentale à des fins de propagande ? Ils ont dû le dire quelquefois pour justifier des entreprises qui pouvaient, à de rigoureux censeurs, paraître futiles. Mais Lucrèce, lui aussi, pour s'excuser d'avoir écrit un poème, alléguait son désir de convertir Memmius ; il ne donnait sans doute pas toutes ses raisons. Chez un poète il n'est pas imprudent de supposer l'amour de la poésie, c'est-à-dire, fût-il chrétien ou philosophe, le désir de donner forme belle à ce qu'il croit vrai.

Dans l'antiquité particulièrement, à côté de ceux qui tenaient la poésie comme une vanité, tout un courant de pensée y reconnaissait une réalisation éminente de la beauté ; elle était la langue des dieux, celle de l'âge d'or ; Orphée, Musée, pères de toute civilisation, s'étaient exprimés en vers. Ces idées que Tacite (*Dial. Or.* 12-13) avait illustrées avec un éclat incomparable n'avaient pas disparu au déclin de l'Empire ; on en retrouve l'empreinte dans les milieux les plus modestes où des gens très simples, peu cultivés, chrétiens comme païens, tiennent à honorer leurs défunts d'une inscription en vers. Et quel paradoxe que dans l'Église même, officiellement, quand il s'agit de célébrer des martyrs morts, à ce qu'on disait, en foulant aux pieds les vanités du

monde, Damase, un pape (366-384), entreprenne de leur composer des *elogia* en vers !

Il reste vrai qu'avant Ambroise la poésie de facture profane ne semble avoir jamais franchi le seuil des églises de langue latine. Mais, à aucune époque, la prière de la liturgie officielle n'a été l'unique prière des chrétiens, pour la simple raison qu'il faut toujours prier et que les chrétiens ne passent pas toute leur vie à l'église. Tertullien recommande la prière familiale : « psaumes et hymnes sont un lien entre mari et femme ; ils chantent ensemble et rivalisent à qui chantera mieux pour son Seigneur. Le Christ les entend, les voit et se réjouit, il leur envoie à tous deux sa paix » (*Vx.* 2, 8-9). Il y a aussi les petits groupes, les réunions d'amis qui vivent en communautés ou se rencontrent souvent : autour d'Augustin à Cassiacum, autour de Paulin de Nole, nous entrevoyons un peu de leur vie, premières ébauches d'un monachisme occidental ; là aussi on prie ensemble. Les prières parfois étaient improvisées, Tertullien (*Apol.* 39, 18) l'atteste expressément. Dans une civilisation où l'improvisation poétique a toujours été pratiquée, honorée comme un des éléments de la vie sociale, il y a fort à parier que ces prières chantées étaient parfois en vers.

A plus forte raison la poésie se trouve-t-elle comme en sa patrie propre dans le domaine illimité de la prière personnelle : dans l'effort de la composition poétique, l'âme fidèle cherche un moyen de concerner son attention, d'instaurer des images qui l'aideront à prier ; la quête de mots appropriés arrache l'esprit à sa torpeur. De là parfois le recours à des formes étranges et comme héroïques, les centons où l'on mobilise des hémistiches virgiliens pour chanter la gloire du Christ, certains peut-être des acrostiches et poèmes figurés de P. Optatianus Porfyrius (début du 4<sup>e</sup> siècle) : il est beau de voir apparaître le *chrisma* concrètement sur-imprimé en un poème dont il dévoile tout le sens. En un genre très différent, aux confins de la poésie et de la prose d'art, P. Marius Victorinus compose (vers 360) trois hymnes à la Trinité. Ausone, dans l'*Ephemeris* où il prétend nous dire ses occupations quotidiennes (vers 380), a inséré une longue

prière de 85 hexamètres. Au-delà même des hymnes d'Ambroise, on voit dans les poèmes de Paulin de Nole et de Prudence (début du 5<sup>e</sup> siècle) se continuer la tradition d'une prière devenue, selon l'heureuse expression de J. Fontaine, exercice spirituel.

Ce type de prière personnelle est peut-être une des formes constantes de la vie chrétienne : poèmes de saint Jean de la Croix, épigrammes chrétiennes de la Renaissance, poésies dévotes si sottement moquées dans les *Provinciales*, Angelus Silesius ; sans oublier les poésies que Thérèse de Lisieux improvise à son usage ou à celui de ses sœurs, souvent si touchantes ; sans oublier pour le Moyen Age tant de belles prières que des critères purement formels ont fait ranger parmi les hymnes destinées à la liturgie ; aux origines, les « hymnes » d'Hilaire, surtout la première, écrite en une métrique si ambitieuse, pourraient bien appartenir à cette poésie de dévotion où l'auteur se livre lui-même comme fidèle en train de prier.

Tout cela nous permet de situer un peu l'hymnique liturgique instituée par Ambroise : elle n'est pas née de rien, si nouvelle qu'elle fût ; le milieu, comme on dit, était porteur. Elle répond à une religiosité qui n'est pas celle de la tradition orientale ou juive, mais bien celle de l'antiquité romaine dans ce qu'elle avait de plus estimable : confiante en la vertu de la beauté, profondément attachée à ces perfections de la forme d'où naît la beauté.

### **Le style d'Ambroise**

L'œuvre d'Ambroise n'a pas été seulement d'introduire dans la liturgie ecclésiale des prières composées selon les canons de la poésie profane. Il a sa manière propre de se rattacher à la tradition poétique romaine ; il a son style à lui.

Plusieurs traits sont d'emblée saisissables : ses hymnes sont des pièces courtes (32 vers) alors que les poésies religieuses en usage chez les chrétiens pour leur prière

privée ou semi-privée sont souvent beaucoup plus longues, capables comme les Psaumes de se prolonger indéfiniment, quitte à s'interrompre soudain sans raison apparente ; ses hymnes sont articulées en strophes, les mêmes dans toutes les hymnes et d'une structure très simple, étant composées de quatre vers identiques, eux-mêmes d'un schéma très simple (le dimètre iambique), alors que les autres poètes, même quand ils usent de formes strophiques, ne s'astreignent pas à employer toujours la même et usent souvent de strophes et de vers moins simples ; toutes les hymnes qu'on peut raisonnablement lui attribuer sont superposables : 8 strophes de 4 vers ayant presque toujours 8 syllables.  $8 \times 4 \times 8$ , singulière formule.

Certains des traits que nous venons de rappeler peuvent s'expliquer en partie par les requêtes de l'usage auquel Ambroise a destiné ses hymnes : elles seront courtes parce que cette forme nouvelle doit se contenir dans des bornes modestes, l'hymne devant être une sorte de prélude à la liturgie traditionnelle qui suivra, ou au contraire une conclusion par quoi se prépare le retour des fidèles dans le « siècle » ; la forme strophique ne déconcertera pas des chrétiens habitués sans doute à chanter certains psaumes en chœurs alternants, et tant mieux si, à quelques-uns, elle peut rappeler Horace. Mais cela n'explique ni le choix du dimètre iambique, ni la constance sans faille avec laquelle toutes les hymnes représentent la formule  $8 \times 4 \times 8$ .

Quoi qu'il en soit, il est clair que toutes ces régularités dont on ne retrouve nulle part ailleurs un semblable groupement se renforcent mutuellement dans un effet d'ensemble. Ambroise refuse l'indéfini, l'illimité, ce que les Anciens appelaient l'*apeiron* et qui était pour eux désordre et chaos ; il refuse même les agréments de la *variatio* et toute possibilité de surprendre. Comme chez nous dans le sonnet, le poète se donne à l'avance un champ limité, peu étendu, à l'intérieur duquel tout devra s'organiser, au terme préfix duquel une conclusion s'imposera ; c'est aussi l'esthétique du meilleur classicisme romain, celui d'Horace en particulier. Laissons là le

sonnet ; comme Horace lui-même le fait quelquefois, pensons en termes d'architecture : il est impossible de ne pas ressentir devant ces formules rigoureuses la suggestion d'une monumentalité faite pour durer.

L'étude de la phraséologie, du vocabulaire vient confirmer cette interprétation : phrases courtes souvent conclues dans les huit syllabes du vers, très peu de subordonnées, simplicité de l'ordre des mots, peu d'adjectifs qualificatifs. L'auteur semble avoir tablé sur le poids des réalités que désignent soit les substantifs soit les verbes qui marquent leurs relations : en pareil contexte ces mots se trouvent en effet chargés d'efficacité ; la lecture spirituelle de l'Écriture, un enseignement qui lie tout ce qu'il touche dans un réseau de symboles font de chaque mot le nœud d'harmoniques immensément prolongées ; toute aurore rappelle le Christ, sa génération dans la Trinité, son apparition sur la terre, notre future conversion, le lever du jour final où il viendra tout achever. Qu'ajouter à telle densité, à telle cohérence ?

Dès le début de leurs travaux, les philologues se sont demandé pour quelle raison Ambroise avait composé ses hymnes en dimètres iambiques suivis. Ce n'est pas le mètre de la grande poésie qui privilégie l'hexamètre dactylique ; il ne paraît presque jamais au théâtre ; ce n'est pas le mètre du lyrisme romain, Horace, Catulle n'en ont aucun exemple. La simplicité de sa formule chez Ambroise, l'idée qu'une création neuve, et surtout chez les chrétiens, ne peut que provenir du peuple a fait supposer qu'il s'agissait sans doute d'un mètre populaire ; mais il n'en est aucun indice. Pour nous faire une idée de ce que représente ce vers à l'époque d'Ambroise, nous avons la chance de disposer de l'œuvre d'Ausone ; le dimètre est chez lui, expert en tant de mètres, le vers du badinage, du bavardage non contrôlé, de l'improvisation. Ausone est ici dans le droit fil d'une tradition qui remonte aux Jeux d'amour (*Erotopaegnia*) de Laevius (2<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), que nous retrouvons dans l'épigramme mélancolique d'Hadrien (*animula vagula blandula*), dans une admirable épigramme érotique conservée par Aulu-Gelle (19, 11), dans les recherches souvent extra-



vagantes des *poetae novelli* du 2<sup>e</sup> siècle. Nous sommes aux antipodes de l'hymne ambrosienne. *Volucripes dime-  
tria* ; insaisissable dimètre.

L'histoire de la métrique nous permet peut-être aujourd'hui de nous y reconnaître un peu. A la différence de l'hexamètre (Homère), du trimètre iambique et du tétramètre trochaïque (Archiloque), des vers éoliens (Alcée), le dimètre iambique ne s'est que très tardivement constitué en un vers distinct. Comme tel, il apparaît seulement à l'époque alexandrine quand les grammairiens tentent d'analyser les grands « systèmes » du lyrisme choral des siècles précédents (Pindare, Bacchylide), de donner nom et figure aux éléments qu'ils en dégagent. C'est donc une création de grammairiens et de soi assez chétive : une unité trop courte, trop ouverte en son dessin (elle n'a pas de clause distincte) pour devenir un vers véritable ; elle ne rappelle aucune de ces œuvres prestigieuses qui ont chance d'imprimer durablement un caractère à une forme ; ce n'est qu'un élément sans ethos propre et susceptible d'être employé à n'importe quoi.

Ambroise a donné à ce dont il va faire vraiment une création neuve une carrure, une simplicité auxquelles le dimètre iambique pouvait se prêter mais qu'il n'avait jamais eues et qui lui confèrent à la fois unité et dignité : il le contient dans des strophes tétrastiques régulières ; il tent à en bannir les pieds trisyllabiques qui y avaient toujours tenu tant de place ; il renforce le contraste entre les pieds de chaque dipodie ; il ne se permet presque aucune licence. Le vers ainsi bâti reste, malgré tout, compte tenu des constantes du vocabulaire latin, assez facile à employer, il n'oblige pas le poète à des contorsions syntaxiques ou à l'emploi de mots « poétiques » : du côté des destinataires, et en même temps qu'il donne pleine satisfaction aux oreilles les plus exigeantes, ce vers, devenu un octosyllabe avec alternance régulière d'une syllabe faible et d'une syllabe forte, aura acquis un rythme aisément perceptible aux chanteurs les moins cultivés ; il traversera sans encombre la période difficile où dans le rythme de la langue les intensités se substitueront aux quantités.

Oui, le vers de l'hymne ambrosienne est un vers simple, très propre à un emploi ecclésial, mais le dimètre iambique n'est devenu tel que par la stylisation que lui a imposée, à des fins supérieures, Ambroise, théologien, évêque et métricien. Le septénaire trochaïque se serait prêté à une mise en forme analogue ; Hilaire, d'ailleurs moins puriste qu'Ambroise, a essayé d'en tirer parti, mais à l'époque impériale ce vers, surtout quand on l'emploie en strophes tristiques, avait acquis un caractère martial, presque militaire ; la liturgie l'emploiera parfois avec bonheur (le *Pange lingua* de Fortunat) comme rythme de marche pour ses processions. Ambroise, par rythmes et strophes a voulu certes toucher les cœurs, mais pour les établir en attitude contemplative, dans la paix. Son recours au dimètre iambique l'exposait sans doute aux périls d'un *ductus* trop égal et l'on comprend que plus tard d'autres hymnodistes aient préféré des vers et des strophes plus sensiblement sculptés. Mais aujourd'hui nous n'en pouvons plus juger, car il y avait la musique que nous n'avons plus.

## II — MUSIQUE

L'étude attentive du texte des hymnes peut nous apprendre beaucoup de choses et notamment leur pré-histoire, si l'on peut dire, comme les éléments de leur originalité. Mais le témoignage des contemporains (Augustin, Paulin de Milan) peut n'être pas moins instructif ; ils nous diront comment eux-mêmes ils ont reçu ces hymnes nouvelles et comment ils s'expliquent leur succès. Or ils n'ont pas eu le sentiment d'assister à l'aboutissement de quelque chose qui, de longue date, se préparait, mais bien celui d'une nouveauté radicale, comme explosive. Et cette nouveauté, pour eux, n'est pas l'usage dans la liturgie de pièces inédites ; on ne voit pas non plus que le recours aux mètres de la poésie profane ait directement retenu leur attention ; la chose capitale pour eux, ce fut une musique nouvelle.

A première vue, cette indication, si intéressante soit-elle, semble devoir, entre nos mains, demeurer à peu près stérile : nous pouvons raisonner sur la stylistique des *Ambrosiana*, leur métrique, leur phraséologie, leur vocabulaire ; nous ne pouvons restituer leur musique. Les premières notations n'apparaissent ici qu'à partir du 10<sup>e</sup> siècle ; il est douteux que les mélodies de cette époque puissent nous renvoyer six siècles en arrière ; elles ne sont d'ailleurs pas concordantes. Résignons-nous à réfléchir seulement sur ce que pouvait être dans l'Église à la fin du 4<sup>e</sup> siècle une musique nouvelle.

Cette nouveauté, évidemment, ne peut s'entendre que par rapport au chant pratiqué jusqu'alors dans la liturgie. Ce chant lui non plus nous ne le connaissons guère ; mais nous savons ce qu'on chante, ce sont les Psaumes et les cantiques de l'Écriture, voire quelques compositions plus récentes (*Gloria, Te Deum, Exultet* peut-être) d'une forme littéraire analogue. Or cette forme nous renseigne sur la sorte de musique qui peut lui être appliquée parce que d'elle-même elle l'attire. Quelle qu'ait pu être dans l'original hébreu leur structure poétique, les Psaumes sont en latin des textes de prose où des membres syntaxiques d'une étendue approximativement égale se groupent souvent deux à deux pour des effets de parallélisme ou de contraste, en sorte que leur articulation doit être nettement marquée. Dans une diction solennelle qu'on peut appeler un « chant », la « musique » sera au service des articulations de la syntaxe et de la phraséologie. Un peu comme dans la prose métrique des Latins ou dans les formes les plus simples de la psalmodie d'aujourd'hui : quelques accidents pour notifier les fins de phrases ou de membres, le reste étant énoncé *recto tono*.

Si les hymnes ont une autre musique, ce doit être une musique étrangère à cette cantillation, et l'hypothèse se trouve confirmée par la forme littéraire des pièces : non plus phrases amorphes d'une suffisante longueur pour qu'un accident mélodique à valeur de ponctuation fût le bienvenu afin d'en indiquer le terme ou les articulations, mais vers très courts, exactement mesurés, où chaque

syllabe, selon un schème préfix, a une quantité (ou une intensité), bref une qualité déterminée. Pour nous représenter la musique qui pouvait animer des textes ainsi structurés, il paraît presque inévitable de penser à la musique qui dans cette même civilisation de la latinité tardive accompagnait, dans des circonstances profanes, « mondaines », « séculières », des textes en vers semblablement composés, voire composés des mêmes vers. Cette musique, nous la connaissons directement par quelques textes notés selon la notation musicale antique, et beaucoup mieux encore par les traités de théoriciens très nombreux. Elle procède à partir de notes, définies par des rapports mathématiques qui instituent entre elles des intervalles précis ; c'est la musique tonale, retrouvée par l'Occident moderne : « science des intervalles et des accords » (Alypius, *mus.* 1, p. 367 Jan).

Si abstraite, si intellectuelle qu'elle nous apparaisse chez les musicographes de l'antiquité, cette musique, par la mobilité permanente de sa mélodie, une mélodie qui animait la totalité de l'énoncé, avait — elle a toujours — une présence, une puissance qui inquiétait les chrétiens. Depuis que l'Église avait pénétré dans le monde grec et romain, elle l'a toujours sentie comme une menace, une tentation, et elle l'a souvent rejetée radicalement avec horreur. Sans doute parce que cette musique était trop étrangère aux traditions dont elle avait hérité de la synagogue. Mais elle lui reprochait aussi d'être sensuelle, d'ébranler l'imagination, de confisquer l'attention qu'on aurait dû porter aux textes sacrés. Tous périls, en effet, auxquels les fidèles ne risquaient guère d'être exposés par la cantillation des Psaumes. Sensualité, ébranlement affectif qui risquaient d'être d'autant plus néfastes que cette musique avait partie liée, et à l'origine exclusivement, avec les divertissements, cérémonies et liturgies d'une société païenne hostile.

Peu à peu pourtant la situation se modifie, surtout depuis que l'empereur est devenu chrétien et que l'Église, face à la société, ne peut plus se poser comme un corps étranger : dans la même famille certaines branches sont chrétiennes, d'autres païennes ; les mariages mixtes sont

nombreux, facilités du fait que l'habitude de retarder indéfiniment le baptême maintenait bon nombre de chrétiens dans un statut un peu équivoque. Sans doute les répugnances anciennes n'ont pas disparu d'un seul coup ; au goût d'Athanase, la cantillation psalmique elle-même est déjà trop musicale et il conseille d'en aplanir le plus possible les accidents mélodiques (cf. Augustin, *Conf.* 10, 50). Jérôme (*Ep.* 107, 4-8, vers 400) souhaite qu'une jeune chrétienne ignore, bien entendu, les chansons du monde, ignore même les noms de lyre et de cithare, ignore au moins ce qu'on peut faire des objets que ces noms désignent. Pour discréditer un doctrinaire (Bardesane, Arius, Paul de Samosate), on racontera qu'il fait chanter comme au théâtre, comme dans les mauvais lieux, des hymnes de sa composition ; les donatistes s'excitent par le vin à chanter des psaumes qu'ils ont inventés (Augustin, *Ep.* 55, 34) ; on réveillera contre Ambroise les soupçons de magie qui s'attachent à une musique inconnue (Ambroise, *C. Auxentium*, 34). La musique est toujours du côté de l'hérésie ; si des orthodoxes s'y aventurent un peu, il faut leur chercher des excuses : c'est (Ephrem) pour combattre les hérétiques avec leurs propres armes ; Ambroise a voulu empêcher le peuple de se démoraliser dans des circonstances critiques ; il avait d'ailleurs le précédent des églises orientales (Augustin, *Conf.* 9, 15).

L'attitude de l'Église à l'égard de la musique du siècle répond assez à ce que fut son attitude à l'égard de la philosophie des sages de ce monde. Honnie, bannie, radicalement exclue — au moins le croyait-on — à l'origine, et par la suite indéfiniment vilipendée par ceux-là mêmes qui en tirent parti. Philosophie, musique avaient d'ailleurs une solide parenté, Pythagore, Platon président à l'une et à l'autre. En la personne d'Ambroise on les retrouve toutes deux et, de la part de ses admirateurs, les mêmes imaginations à l'œuvre pour l'en disculper comme d'une tare ; Paulin de Milan (*Vita Ambrosii*, 7-9) tient à nous assurer qu'il voulait tout ignorer de la philosophie, mais il avait lui-même prétendu le contraire pour qu'on ne le choisît pas comme évêque. C'est dans

cette même intention — et nous retrouvons sans doute ici la musique — qu'il aurait à la même époque et ostensiblement fréquenté des femmes publiques (c'est ainsi que les chrétiens appelaient alors chanteuses et musiciennes).

Ces textes nous montrent les résistances que devait affronter une innovation comme celle d'Ambroise. Il fallait pour l'entreprendre une exceptionnelle autorité, puis pour la mener à bien beaucoup de sûreté et de justesse dans l'exécution. Son succès montre pourtant qu'elle a rencontré des oreilles favorables. Ici, pour comprendre un peu ce qu'on y a apprécié positivement, nous sommes presque exclusivement tributaires d'Augustin. La rareté des témoignages ne doit pas nous étonner en une matière où il y avait à dire des choses fines, neuves et qui allaient à contrecourant. Augustin d'ailleurs n'est pas seulement une personnalité exceptionnelle dont on pourrait penser que le témoignage ne vaut que pour lui. Il s'est exprimé sur le sujet jusqu'à la fin de sa vie, en des années où il avait des responsabilités et ne pouvait ignorer que son jugement aurait quelque poids pour l'Église. Dans les *Confessions*, dans son traité *De la musique*, dans ses lettres, ses sermons, dans les *Rétractations* pour finir, nous avons l'impression de percevoir le retentissement, le choc de cette musique nouvelle dans une âme qui reste sensible alors même qu'elle cherche à se défendre de cette émotion et à en reconnaître le principe.

### La musique et l'âme

Il entend les hymnes d'Ambroise, il pleure et il n'a pas honte de le confesser : « En ces jours-là (hiver 386), je ne me rassasiais pas de la surprenante douceur que j'éprouvais à considérer tes desseins salutaires. Combien j'ai pleuré à entendre tes hymnes, tes cantiques, les suaves accents dont retentissait ton Église ! Quelle émotion j'en recueillais ! Ils coulaient dans mon oreille, distillant la vérité dans mon cœur. Un grand élan de

piété me soulevait ; les larmes ruisselaient sur ma joue, mais elles me faisaient du bien » (*Conf.* 9, 14).

Quelques semaines plus tard, au cours des mois où il se prépare au baptême, il entreprend la composition d'un traité *De musica*, œuvre improvisée, œuvre de néophyte en ce domaine mais à laquelle il doit tenir puisqu'il l'emportera en Afrique. Il y travaille encore et notamment pour mettre au point le l. VI à quoi doit aboutir tout le reste et qu'il envoie en 409 à l'évêque Memorius (*Ep.* 101). Or ce n'est pas un traité sur la « musique » traditionnelle de l'Église, mais sur la musique tonale de tradition grecque, la musique profane de son temps. Chez un homme décidé à faire du christianisme le tout de sa vie, une telle entreprise est bien remarquable et d'autant plus que c'est une apologie en profondeur de cette musique dont il rattache la vertu à celle des harmonies numériques — le mot *numerus* revient sans cesse — qui sont image ici-bas de la sagesse de Dieu. Puis c'est la mort de Monique (automne 387). Augustin rentre chez lui ivre de chagrin et sombre dans le sommeil. Au réveil il se trouve apaisé et cette délivrance rappelle à sa mémoire « les vers si vrais de ton Ambroise », l'hymne *Deus creator omnium* dont il cite les deux premières strophes ; « je sentis la douceur de pleurer en ta présence ; ces larmes furent comme un lit que j'étendis sous mon cœur et où il trouva le repos » (*Conf.* 9, 32-33).

Beaucoup plus tard, vers 400, au moment d'achever la partie biographique des *Confessions*, il s'interroge sur ses plus graves faiblesses. « Les plaisirs de l'ouïe m'avaient jadis captivé, mais tu m'en as délivré. Pourtant, aujourd'hui encore, je l'avoue, j'écoute avec une certaine complaisance les sons qu'animent tes paroles lorsqu'ils sont portés par un chant agréable et bien réglé. Non pas que j'en devienne captif : je me reprends quand je le veux. Cependant, pour être accueillis en moi avec les pensées justement qui leur donnent vie, ils réclament à mon cœur quelque considération et j'ai peine à ne leur réserver que celle qu'ils méritent. Il me semble quelquefois que je leur accorde plus d'honneur qu'il ne

convient, alors même que je ressens que ces mêmes paroles saintes pénètrent nos âmes d'une flamme de piété plus ardente, plus religieuse, quand elles sont ainsi chantées, que si elles ne l'étaient pas ; je sens aussi que dans la voix et le chant tous nos sentiments trouvent des correspondances en rapport avec leur diversité, et je ne sais quelle mystérieuse affinité qui les stimule. Quand je me souviens des larmes que me tiraient les chants de ton Église aux premiers temps de ma foi retrouvée et qu'aujourd'hui même je suis ému non par le chant mais parce ce qu'on chante quand c'est à voix pures et menées convenablement, je reconnais une fois de plus la grande utilité de cette institution » (*Conf.* 10, 49-50). On notera ce mot d'institution, comme en 9, 15 à propos de l'initiative d'Ambroise.

Augustin ne s'est pas borné à constater l'efficacité religieuse du chant des hymnes. Il a voulu en rendre compte et les raisons qu'il nous donne nous permettent d'entrevoir un peu ce qu'était l'*ethos* de cette musique. Reprenons le *De musica*. En dépit de la généralité des discussions poursuivies, on ne saurait douter en effet qu'au l. VI en particulier les problèmes sont posés dans la perspective de l'hymne ambrosienne : ce n'est pas un hasard si pour illustrer ses thèses Augustin choisit précisément le cas du dimètre iambique et l'équilibre ordonné qu'il réalise entre ses éléments (6, 14, 47). De même, le seul vers cité dans le livre à titre d'exemple et trois fois répété (6, 2, 2 ; 6, 9, 23 ; 6, 17, 57) est emprunté à l'hymne *Deus creator omnium*, lié aux événements de Milan, aux souvenirs de Cassiciacum et de Monique (*De beata vita* 35, *Confessions*, *supra*). Ce vers initial résumerait d'ailleurs assez bien toute la pensée d'Augustin.

Ce qui charme l'oreille dans la musique qu'il a en vue, c'est une perfection d'équilibre ordonné : les sons produits peuvent être déficients, plus ou moins approximatifs, mais ils supportent un ordre idéal que l'âme leur impose et que l'oreille entend. Si l'âme a ce pouvoir d'être créatrice d'ordre, c'est parce que Dieu imprime en elle son merveilleux équilibre. Ainsi c'est Dieu qui est l'auteur de la musique. Le péril pour l'âme serait



de s'attacher davantage à l'ordre qu'elle a institué dans l'univers des sons, au préjudice de l'ordre plus élevé qui l'a rendue elle-même capable de cette entreprise.

Dans cette représentation selon laquelle la beauté s'imprime dans le sensible en descendant d'en haut, on reconnaît la pensée de Plotin : « Il y a dans la nature un logos qui est l'archétype de la beauté qui est dans les corps ; il provient d'un archétype plus beau qui est dans l'âme. Celui-ci porte dans l'âme, pour l'ordonner, une lumière plus haute encore, celle du Beau originel ne résidant en rien d'autre qu'en soi. Il ne s'agit plus cette fois d'un *logos*, mais du créateur (*poietes*) du *logos* qui est dans l'âme » (*Enn.* 5, 8, 3).

Mais Augustin n'en reste pas là. Chez Plotin l'âme reçoit, dans une contemplation supérieure, l'impression de la beauté, puis elle l'imprime dans le sensible ; mais cette opération reste pour elle sans fruit ni intérêt. « Comment un être capable de contempler la vérité irait-il s'appliquer à ce qui n'en est qu'une image (*Enn.* 3, 8, 4) ? » Concrètement, celui qui est capable de contempler cet ordre supérieur grâce à quoi il pourra, à un degré inférieur, percevoir, instituer la beauté musicale, ne fera ni n'écouter de musique : il contempera l'ordre supérieur. Augustin est bien d'avis, nous l'avons vu, qu'il ne faut pas s'engluer dans ce que la musique comporte de sensible, mais il dit aussi : « Il ne faut pas penser que tout ce qui se passe dans l'âme soit meilleur que tout ce qui se passe dans le corps » (6, 4, 7). « S'il est une beauté, quoique passagère, dans les harmonies sensibles, pourquoi la divine Providence nous refuserait-elle cette beauté qui est liée à notre condition mortelle » (6, 11, 33) ? « L'âme pécheresse elle-même est ordonnée par des harmonies et en produit jusqu'aux plus bas degrés de la corruption charnelle. Ces harmonies ne peuvent manquer tout à fait de beauté et Dieu souverainement bon, souverainement juste, n'est jaloux d'aucune beauté » (6, 17, 56). « Le corps aussi est une créature de Dieu et orné d'une certaine beauté même inférieure. Ainsi toutes ces harmonies en rapport avec notre condition mortelle, ne les excluons pas des ouvrages de la divine

Providence » (6, 14, 46). « Un jour, quand Dieu aura vivifié nos corps mortels, nous les contemplerons sans aucune inquiétude et pleins de joie » (6, 15, 49).

Augustin réhabilite la musique sensible par la foi en un Dieu créateur et par l'espérance de la résurrection. C'est bien là, croyons-nous, le point central et Augustin, en 427, au terme de sa vie, y revient dans ses *Rétractations* (1, 11, 1-2) pour corriger un passage du *De musica* (6, 4, 7 fin) où il s'était, pense-t-il, laissé entraîner à une appréciation trop péjorative des harmonies sensibles : « J'ai eu tort d'écrire que l'âme fait un progrès quand elle se passe des sensations charnelles. Cela, en tout cas, ne vaut pas pour le ciel : alors elle sera affermie et parfaite, les harmonies corporelles ne la détourneront pas de la contemplation de la sagesse, elle les reconnaîtra, elle en jouira. »

Ainsi la musique de ce monde ne trouve qu'au ciel sa place tout à fait assurée. N'est-ce pas dire qu'ici-bas, en dépit de ses incertitudes, elle peut nous donner un avant-goût du ciel ? On aura noté que dans ses traités et analyses théoriques Augustin réjoint les expériences qu'il nous a décrites en ses *Confessions* à l'écoute des hymnes d'Ambroise. D'ailleurs, les termes mêmes qu'il emploie ici pour décrire l'harmonie musicale (*parilitas*, *aequalitas*, *proportio*, *similitudo*, *ordo*, *conuenientia*, *constantia*, *concordia*) ou pour dénoncer ce qui lui est contraire (*perturbatio*, *aestus*, *inquietum*, *lasciuia*, *claudicatio*, *inordinatio*, *imparilitas*) s'appliquent exactement à ces pièces que déterminent de façon si nette la régularité du dimètre ambrosien, l'architecture des strophes, la formule si frappante  $8 \times 4 \times 8$  (cf. *supra*). *Aeternum*, *incommutabile*. Augustin n'a pas été seulement un auditeur exceptionnellement sensible mais un interprète et analyste exact de ce qu'Ambroise avait tenté de réaliser.

### III — UNE DILATATION DE LA SPIRITUALITÉ

Poésie, musique, voilà sans doute, aux origines de l'hymnodie latine, l'apport le plus important de la civilisation romaine. Poésie, musique, plus liées alors l'une à l'autre que nous ne les connaissons aujourd'hui ; pour un Ancien, le terme de chant ferait assez bien leur unité. Mais dans la création ambrosienne, c'est la musique, croyons-nous, qui répond à l'intention fondamentale et représente la plus grande nouveauté : il y a poésie, c'est-à-dire forme métrique, pour qu'il puisse y avoir chant ou plus exactement *ce* chant qui serait de façon pénétrante instaurateur de sérénité, approche de l'éternel. Et c'est sa musique, nous l'avons vu, qui fit la fortune de l'hymnodie.

Intégrées à la vie de l'Église, les hymnes y diffusent leur influence. Inséparables de l'esthétique comme des formes littéraires et musicales de l'Antiquité, elles en conserveront la mémoire ; sur les traces d'Augustin et avec des exigences de plus en plus techniques, les chrétiens étudieront les problèmes théoriques du chant, ils réveilleront de leur sommeil les musicographes d'autrefois, d'où Boèce, Hucbald et la renaissance au 11<sup>e</sup> siècle d'une notation musicale précise. Concrètement l'expérience parallèle de l'hymnodie exercera son influence sur la psalmodie elle-même qui dépouillera sa rudesse monotone ; on verra naître des genres nouveaux, tropes et séquences.

Assurément le texte, les mots, la piété qu'ils inspirent devront, dans cet ensemble métrique et musical, tenir une partie concordante ; on ne met pas n'importe quelles paroles sur n'importe quelle musique, surtout quand c'est le même auteur qui compose (ou choisit) l'une et l'autre. C'est donc par une nécessité interne, non par recherche d'une vaine parure, que le vocabulaire, la réminiscence de la culture antique et notamment des poètes qui l'ont

illustrée apparaissent dans les hymnes d'Ambroise et dans la lignée qui les continue, prenant place à côté des souvenirs de l'Écriture. Il ne s'agit pas seulement de quelques emprunts ou allusions ; pour reconnaître le phénomène dans sa véritable mesure, il faut déchiffrer l'hymne presque mot à mot. On verra ce qu'apporte une pareille méthode dans l'édition des *Hymnes* d'Ambroise présentement en cours dans la Coll. des universités de France sous la direction de Jacques Fontaine, mais déjà dans plusieurs travaux du même rassemblés dans le recueil *Études sur la poésie latine tardive* (Les Belles Lettres, 1980).

Ce vocabulaire contribue à donner aux hymnes une tonalité spirituelle qui n'est pas tout à fait celle des Psaumes. Un Dieu serein, ordonnateur des régularités cosmiques *poli rector*, un fidèle qui ne tremble ni ne gémit mais demande que croissent en lui les vertus, l'effacement de tout égoïsme ou agressivité personnels, une certaine luminosité générale, ces images prolongent ou approfondissent quelques-uns des thèmes les plus estimables de la sagesse romaine. Par rapport à la tradition juive, la spiritualité des hymnes instaure une religion moins pathétique, plus confiante en la docilité de l'homme : quelque chose de l'humanisme avec sa noblesse et ses risques.

Dans le développement de l'Église, l'hymnodie (Ambroise médiateur de la poésie et de la musique romaines) joue au plan de la prière un rôle comparable à celui des théologiens et moralistes (Ambroise encore et Augustin) qui intègrent dans la doctrine les meilleures parts du stoïcisme et du néo-platonisme. La religion du Christ « s'inculture » dans un nouvel univers et intrinsèquement s'enrichit ; Dieu en des langues et selon des tonalités différentes sera plus universellement adoré : prière multiforme, écho de la sagesse multiforme de Celui qui a tout créé, qui ne rejette rien de ce qu'il a créé, mais au contraire le guérit, le dilate et l'assume en lui. *Deus creator omnium.*

J. PERRET