

## DIMENSION ESCHATOLOGIQUE DU CHANT CHRÉTIEN

LA RÉFLEXION DES PÈRES et, après eux, des auteurs médiévaux<sup>1</sup>, sur le chant et la musique, se distribue principalement suivant deux axes. Le premier s'apparente à la rhétorique des « *effectus musicae* » commune chez les auteurs gréco-latins, et que résumeront les docteurs favoris des médiévaux : Boèce, Cassiodore, Martianus Capella et, bien sûr, Isidore de Séville. On peut en trouver un *compendium*, par ailleurs fort habile, dans les quatre premiers chapitres de la *Musica Disciplina* d'Aurélien de Réomé<sup>2</sup>. Dans ce type de textes, qui constitue souvent le *prooemium* d'un traité par la suite plus technique, on s'interroge sur les pouvoirs de la musique : les réponses, posi-

1. Nous autorisant de l'exemple d'H. MARROU-DAVENSON, dans son *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1948, nous nous permettrons ici une lecture libre et surtout réactive, de quelques auteurs majeurs, sans recherche d'exhaustivité. On trouvera de nombreuses suggestions dans J. GELINEAU, « Le chemin de musique », *Concilium*, n° 222 (1989), p. 157-170.

2. Aurélien de RÉOMÉE (vers 830), *Musica disciplina*, in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, Saint-Blaise, 1784, t. 1, p. 29-34.

tives, comme on le devine, dans un contexte de « défense et illustration de l'*ars musica* », font appel à une cosmologie croisant les conceptions païennes et les *loci* exemplaires de la Bible : Orphée y voisine avec David. Saint Augustin amènera en ce domaine toute la profondeur de sa réflexion psychologique. Tous sont persuadés de l'efficacité de l'action musicale sur les passions, les affections de l'âme et du corps. C'est ici que s'ancreront la conception « impulsive » du chant ecclésiastique, la valeur édificatrice de la psalmodie, et ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la componction, ou de l'art de briser les résistances. Amalaire ne verra-t-il pas, dans le psalmiste au sommet de son art, le « laboureur des cœurs<sup>3</sup> » ?

Si ce premier axe de réflexion s'intéresse à la *vis effectiva*, on ne peut en ignorer un second, consacré cette fois à la *vis significativa*. La réunion de ces deux éléments formant, comme on le sait, la logique propre du sacrement, ou, d'une manière plus générale, du processus anagogique<sup>4</sup>.

Cette approche qui s'interroge sur la portée significative du chant sera donc de ce point de vue moins sensible à son exercice, à sa valeur ascétique, qu'à sa portée prophétique, à sa valeur de signe ou de promesse. Dans le chant comme chant s'annoncerait quelque trait constitutif du nouvel exister inauguré dans et par le mystère du Christ. Quelque chose s'y laisserait entendre de l'opération du salut, à tout le moins comme mémoire entretenue pieusement et intuition analogique. Cette conception apparaît d'emblée comme « eschatologique ». Son lieu visionnaire reste bien

3. AMALAIRE, *Opera liturgica omnia*, éd. J.-M. Hanssens, vol. 2 : *Liber Officialis*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1948, Livre III, p. 296. On consultera aussi : A. EKENBERG, *Cur cantatur ? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Stockholm, Almquist et Wiksell Int., 1987.

4. Le petit traité de Tinctoris (c.1435-1511), *Complexus effectuum musices*, mélange les deux points de vue dans l'énumération des vingt « effets » qu'il retient où son eschatologie, moins naïve qu'on ne pourrait le croire, articule sans cesse les *terrena* et les *celestia*. Joannis TINCTORIS, *Tractatus de Musica*, (...), éd. E. de Coussemaker, Insulis, Typis Lefebvre-Ducrocq, 1875, p. 504-527.

sûr le livre de l'Apocalypse, par quoi elle semble bien baigner dans la mentalité apocalyptique plus générale du christianisme naissant.

### *Non necessitate*

La portée eschatologique du chant tient sans doute en premier lieu à sa non-nécessité. Non pas qu'il soit inutile. Toute une tradition en vante les bienfaits<sup>5</sup>. Mais il répugne à tout ce qui ressemble à une détermination contraignante. Il participe de la gratuité de l'excès. Sa futilité (et aucune autre institution que l'Église des Pères n'en soulignera autant la déficience et les dangers) finirait même par en garantir la portée significative et anagogique. Le chant est peu de chose, voué à perte. C'est ce qui en lui pose une ouverture, mais en fait aussi le support par excellence de la vanité, au point qu'Augustin hésitait à y voir, hors une droiture acquise en la voix de l'Église, le support d'une *bona concupiscentia* par où le désir sanctifié s'enrichirait de lui-même<sup>6</sup>.

D'être si peu, et pourtant beaucoup, prend alors valeur de signe, et l'eschatologique s'y entend de l'écart qui s'y creuse. Car, à tout le moins ici-bas, le pur chant ne garantit jamais qu'un réel mouvement de charité anime celui qui s'y livre. Et le chantre, perdu de vanité, n'aura pas, selon Amalaire, au *Kyrie*, autre chose que son chant même pour tenter de circonvenir la miséricorde<sup>7</sup>.

C'est cette non-nécessité du chant qui est pour le même Amalaire la clé de sa fonction invitationalie. Par le chant des

5. Le texte le plus encourageant reste le *De Psalmodiae bono* de NICETAS DE REMESIANA, PL Suppl. III, col. 191-198. Mais c'est sans doute saint Ambroise qui fournit les éléments d'une vaste théologie du chant de l'Église. On en trouvera une indispensable présentation dans J. FONTAINE (dir.), *Hymnes. Ambroise de Milan*, Paris, Éd. du Cerf, 1992, p. 28 s.

6. AUGUSTIN, *Sur le Psaume 118*. Thomassin avait, bien sûr, repéré le passage ; voir *Traité de l'Office divin...*, Paris, 1686, p. 38.

7. AMALAIRE, *Opera liturgica omnia, op. cit.*, p. 282-284.

chantres au début de la messe, l'Église fait entendre qu'elle n'est puissance invitante que parce qu'elle est elle-même invitée. Le *chorus cantorum* est lié dans l'Église à la convocation, à laquelle il donne une figure, et dans le site même une actualisation gracieuse. En effet, si les chantres n'ont pas par eux-mêmes pouvoir de convoquer l'Église, il leur revient en quelque sorte d'en exprimer la manière : ils le font à voix nue pour signifier que la convocation du peuple se fait *suavitate et modulatione vocis*. Car, comme le dit saint Augustin, ceux que Dieu attire, il les attire *delectatione, non necessitate*. Et, continue le liturgiste messin, c'est pour cela même que la *vox dulcis cantorum* est employée sans autre signification que d'entraîner le peuple chrétien, par un charme approprié (*dulcedine idonea*), à reconnaître et à confesser le Seigneur<sup>8</sup>. Et Amalatre élargit soudain sa vision bien au-delà de l'assemblée physique, pour en déployer l'horizon eschatologique : voici le Christ, *Dominus psallentium*, advenant, précédé de ces myriades de fidèles et de la sainte hiérarchie de son Église, au milieu desquels ces *praecones psallentes* qu'il envoie disposer toutes choses pour sa venue et inviter à la convivialité des noces<sup>9</sup>.

### *Quae sursum sunt...*

Le chant est mouvement sonore (*modulatio per acutum et grave*) par la mise en mouvement d'une économie physique. Alimenté et soutenu par le souffle, il met en jeu une *energeia* qui en fait un acte coûteux, une production, même minimale. Il y a dans tout acte de chant une intentionnalité d'abord énergétique qui conditionne en lui le poids du présent en même temps et même procès que sa dépense et sa dispersion. Le chant se présente en double face viscérale et symbolique : ancré ici-même, et déjà là-bas, ailleurs, que ce soit au-dehors ou au-dedans. Pas de chant non plus sans le jeu de quelque

8. *Ibid.*, p. 273.

9. *Ibid.*, p. 279.

économie posturale. Sa valeur exercicielle et ascétique y trouve là sa racine, comme aussi l'extrême de son art.

On peut donc ne pas s'étonner qu'on ait pu trouver en lui un réalisateur à la fois effectif et figural du schème spatio-symbolique *en haut – en avant* qui fait corps avec l'annonce et l'appréhension intuitive de la résurrection, et dont le *sursum corda* des liturgies manifeste la dimension invitational <sup>10</sup>.

Il existe, certes, un autre aspect de l'économie du chant qui en fait une action plus centrée sur la « composition de l'âme » et la méditation du texte sacré, au profit de laquelle on verra même se généraliser la position assise, mais, si l'on considère la vocalisation que le chantre franc, décrit par Amalaire, reçoit des traditions antérieures, gallicanes ou romaines, on y est frappé par la puissance anagogique de cette vocalité haute, claire, soutenue, déjà décrite par Isidore <sup>11</sup>, où les teneurs élevées, vibrantes, chantantes, composent ce chant long, proclamation des merveilles de l'Évangile ; pas seulement information transmise, mais entretien de son retentissement, manifestation de son bonheur, suggestion de sa nature.

On comprend dès lors ce croisement que suggère Amalaire entre cette voix, ce chant, et ce qui est de l'ordre du regard, de loin vers le loin ; anagogie de l'attention qui se fait attente et déplacement de désir vers ce qui vient du plus loin de l'ailleurs et de demain, et qui pourtant se lève aussi en moi, là, maintenant, dans cette assemblée invitée au passage <sup>12</sup>.

10. B. SESBOÛÉ, « Le retour du Christ dans l'économie de la foi chrétienne », in *Le Retour du Christ*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1983, coll. « Théologie », n° 31, p. 144.

11. ISIDORE DE SÉVILLE, *De Ecclesiasticis Officiis*, Livre II, c. 12, éd. C. M. Lawson, CCSL 113, Turnhout, Brepols, 1989, p. 71-72.

12. On se demanderait même si le développement du « chant de chantre » dans les assemblées liturgiques antiques, dès l'époque post-augustinienne, n'est pas en lien avec la généralisation de l'eschatologie « lointaine », consécutive à l'abandon de l'eschatologie « prochaine » qu'avaient pu connaître les communautés des premiers siècles.

Il est possible qu'une trop étroite insistance sur la musique « servante de la parole » ait empêché de voir à quel point le chant, par rapport au dire, était aussi un déplacement, *translatio cum virtute*, selon la définition cicéronienne de la métaphore.

### Le chant comme artifice <sup>13</sup>

Ce déplacement, cette rupture de co-incidence que le chant fait subir à un texte avait été bien vu par les anciens musicographes. Boèce en transmettait l'essentiel aux médiévaux <sup>14</sup> : par rapport à la relative indécision des tons de la parole, le récitatif déjà imposait un schème organisateur par la fixité de ses teneurs et le soutien de sa tonicité, mais le chant déplaçait plus encore la *modulatio* spontanée du flux langagier par le ralentissement et la composition mesurable des valeurs de durée et des intervalles, liée à la dynamique différenciée des échelles et des modèles de développement mélodique (« nomes »).

Par rapport au flux de la parole, le chant se présentait dès lors comme dé-naturalisation, *artificialitas*, passage en deçà et au-delà, stase et déplacement. Par le chant s'établissait une relation d'inconnu avec le domaine à la fois restreint et ouvert des significations possibles du texte. La volubilité et les conduites intonatoires faisaient place à une négociation nouvelle de toutes les variables de la production sonore, à commencer, bien sûr, par les données posturales, attitudinelles et situationnelles. La scène du théâtre en avait fourni des exemples, mais aussi l'art des conteurs, recorders d'épopée, diseurs de poèmes et citharodistes.

Une réalisation frappante de cette *translatio* apparaissait au théâtre dans le passage du parlé au chanté proprement

13. Le mot latin correspondant désigne ici non ce que nous appelons « artificiel », mais ce qui est dû à un travail d'artisan ou d'artiste, rompant en quelque façon la spontanéité de la nature.

14. BOETIUS, *De Musica, Libri Quinque*, Livre I, PL 63, col. 1167-1195. Voir H. POTIRON, *Boèce, théoricien de la musique grecque*, Paris, Bloud et Gay, 1961.

dit <sup>15</sup>. Sans qu'il soit possible d'évoquer en ce point une quelconque filiation, les anciennes liturgies latines connaissent aussi ce phénomène sous la forme de la *lectio cum cantico*, dont le Cantique de Moïse à la Vigile pascale a maintenu le souvenir <sup>16</sup>.

Ainsi éclairés, nous serions tentés de penser que la portée eschatologique du chant, considéré en son *process*, tient aussi, avant toute visée d'un contenu sémantiquement « eschatologique », de cette dissociation qu'il opère, de cette stase minimale qui redirige l'attention, de cet effet de transversalité. Et si, selon l'expression de Joseph Caillot, « une heureuse mise-en-tension eschatologique est constitutive de l'aventure de la foi <sup>17</sup> », on peut voir dans le chant, en tant qu'il constitue un déplacement à la fois heureux et troublant de la communication langagière, comme une *modalisation* du propos et de l'acte de dire. Car, à la différence peut-être de l'acte graphique ou pictural, le chant ne projette pas tant qu'il ne se projette, comme geste qualifiant et visée humorale. L'indécision même de sa fonction modalisatrice fait alors partie de cette transversalité. Le chant échappe. Il est à la recherche du « modal » dans ce qui qualifie la connaissance et détermine l'attention et l'attente. Ainsi peut-on dire que le chant n'a pas pour fonction d'amplifier la louange ou l'action de grâce, par une sorte d'emphase triviale, mais il en modalise l'expression en en manifestant, par la logique de son geste, le côté gracieux et la désirabilité <sup>18</sup>. Comme acte sans nécessité, et sans nul doute fragile, il annonce le salut comme excès, tendresse et libéralité.

---

15. Voir L. NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris, Klincksieck, 1963<sup>3</sup>, p. 83 s.

16. Voir P. BERNARD, *Du chant romain au chant grégorien*, Paris, Éd. du Cerf, 1996, ch. 6.

17. Voir dans ce même numéro, p. 10.

18. On peut ainsi prendre congé sans regret de ces conceptions qui identifient trop souvent la liesse ou la glorification avec le crescendo ou l'accumulation. Faudrait-il imaginer une joie qui se conquerrait par soustraction ?

### *Distentio, extentio, intentio animi*

On ne s'étonnera pas que ce soit saint Augustin qui ait poussé au plus loin l'investigation en de telles matières. On sait aussi que, dans les *Confessions*, il a résolu d'exprimer ses réflexions sous la forme lyrique d'une sorte de chant perpétuel, immense psaume détournant la spéculation dans la voie de l'adresse, de l'appel, de la louange.

Saint Augustin, on le sait aussi, est l'auteur latin qui multiplie plus qu'aucun autre (saint Jérôme compris, ce qui n'est pas peu dire) les recommandations les plus sévères sur les dangers, les futilités, les roueries de l'art musical<sup>19</sup>. Ses *Enarrationes in Psalmos*, sermons effectifs introduits par une psalmodie effective chantée par le psalmiste et les fidèles, ne cessent de rappeler que vain est le chant qui ne procède que de bouche et de langue. C'est la *bona vita* qui est le chant nouveau, comme déjà l'avait proclamé Clément d'Alexandrie<sup>20</sup>. Mais la même vigueur d'esprit qui le pousse à écarter tout usage répréhensible du chant et de l'art musical l'amène à en inventorier mieux qu'aucun autre auteur antique la logique interne et la portée eschatologique.

### *Distentio animi*

Le Livre XI des *Confessions* contient, on le sait, une longue et minutieuse méditation sur le temps<sup>21</sup>. Pour

19. Le début du Livre VI, ajouté longtemps après sa rédaction au *De Musica*, donne bien une idée de ses réticences.

20. Les citations tirées des *Enarrationes* seraient trop nombreuses. Une seule nous suffira pour mesurer la vigueur de l'élocution augustiniennne sur ce sujet : « (*Regno Dei*) *suspiret omnis amor noster, et cantet canticum novum. Cantet canticum novum non lingua, sed vita.* » (*In Ps. 32.*)

21. On consultera sur ce point la longue note d'A. SOLIGNAC, *Œuvres de saint Augustin, 14, Les Confessions, Livres VIII-XIII*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, coll. « Bibliothèque augustiniennne »,

Augustin, le présent n'a pas d'espace, et le son est de soi fugitif et passant : *non stabat, ibat et praeteribat*<sup>22</sup>. Mais dans la déclamation poétique, dans le chant de l'hymne (et Augustin donne son exemple de prédilection en citant les premiers mots de l'hymne d'Ambroise : *Deus, Creator omnium*<sup>23</sup>), il discerne un double niveau de manifestation-production : « *pronuntio et renuntio* » écrit-il<sup>24</sup>. Il y a prononciation, mais cette prononciation est aussi une annonce, une scansion audible et mesurable des valeurs temporelles. Il y a là comme un « dire du temps » qui donne au dire du dit son existentialité, sa cantabilité, son mode, et qui entre pour le poème dans la constitution de son site-action, engageant son inscription active dans la mémoire. La forme du vers et de la strophe, la courbe mélodique, son développement et sa chute composent avec la plastique des mots eux-mêmes et de leurs virtualités prosodiques le principe d'organisation et de construction qui clôt et conjure la dispersion libidinale, et introduisent un bonheur du temps indissociable du bonheur du sens et de l'apaisement de l'âme.

Mais cet apaisement n'est pas l'effet d'une sorte d'action extérieure qui agirait comme une drogue ou un envoûtement, il procède d'une réelle activité de l'esprit, lequel, d'une certaine façon, compose et synthétise le temps vécu. C'est à l'organisation et à la logique de déploiement d'une mélodie chantée qu'Augustin emprunte le modèle de cette synthèse dans des pages justement célèbres : « Je me prépare à chanter un chant que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend vers l'ensemble de ce chant ; mais quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend vers eux à son tour ; et les forces vives de mon activité

p. 581-591. Voir aussi P. RICŒUR, *Temps et récit*, t. I, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 19-53.

22. *Confessions*, loc. cit., p. 328.

23. Voir sur ce point J. PERRET, « Aux origines de l'hymnodie latine. L'apport de la civilisation romaine », *La Maison-Dieu*, n° 173, 1988, p. 41-60.

24. *Confessions*, loc. cit., p. 330. Traduction de E. Tréhorel et G. Bouissou.

sont distendues, vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause de ce que je vais dire. Néanmoins mon attention est là présente ; et c'est par elle que transite ce qui était futur pour devenir passé<sup>25</sup>. »

Ainsi, il y a une activité intentionnelle de l'esprit, faite d'attention, d'attente, de mémoire qui, au prix de cette *distentio*, pourrait, selon Augustin, résoudre l'aporie de la fugitivité du présent. L'acte vocal poétique et mélodique la manifeste et la sur-intentionnalise, faisant ainsi du chant le paradigme de la situation d'un être voué au temps, et tirant de cette économie temporelle la fine pointe de son rapport à soi d'identité et de sensibilité d'être. Il va sans dire que cette conception transférerait le champ de l'expérience musicale du cosmos vers le monde construit du sujet en travail de sa propre intériorité, si l'on peut dire. Et il est dès lors à peine étonnant qu'Augustin reconstruise la cosmologie en sens inverse : « Ce qui se produit pour le chant tout entier se produit pour chacune de ses parties et pour chacune de ses syllabes ; cela se produit pour une action plus ample, dont ce chant n'est peut-être qu'une petite partie ; cela se produit pour la vie entière de l'homme, dont les parties sont toutes les actions de l'homme ; cela se produit pour la série entière des siècles vécus par les *enfants des hommes* dont toutes les parties sont toutes les vies des hommes<sup>26</sup>. »

Ainsi, le chant apparaît comme un lieu exemplaire de l'expérience de la caducité et de la fugitivité du temps. Mais le bonheur qu'il procure, par une sorte de conjuration momentanée de la distention de l'âme, se paie d'une distention plus grande encore quand vient à s'effacer l'enchantement. Comment sortir comme en travers de cet emboîtement des courbes temporelles, et partir plus au loin, sans poids et sans rien qui retienne ?

25. *Ibid.*, p. 337.

26. *Ibid.*

### *Extensio animi Christus*

C'est précisément au plus creux de cette *distentio*, différence oscillante et point zéro du passage entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore, vide logique et vertigineux, que le Christ saisit le fidèle, ouvrant dans l'emboîtement des courbes temporelles une trouée, une transversalité qui véritablement fait irruption et saisissement. Ainsi la dilution des temporalités (« *ego in tempora dissilui* », écrit-il<sup>27</sup>), est résolue non par la striction d'une conscience administrant pour elle-même la tension biface du passé et de l'avenir, mais par le mouvement de l'amour, dont le schème est la consumation. « Mais puisque *ta miséricorde est meilleure que les vies*, voici que ma vie est une "distention", et que *ta droite m'a recueilli*, dans mon Seigneur, le Fils de l'homme, Médiateur entre toi qui est un, et nous, qui vivons multiples dans le multiple à travers le multiple, afin que par lui, *je saisisse le prix, lui en qui j'ai déjà été saisi*, et que, oubliant les jours du vieil homme, je me rassemble en suivant l'Un. Ainsi, *oubliant le passé*, tourné non pas vers les choses futures et transitoires mais vers celles *qui sont en avant*, et vers lesquelles je suis non pas distendu mais *tendu, je poursuis*, dans un effort non pas de distention mais *d'intention*, mon chemin *vers la palme à laquelle je suis appelé là-haut pour y entendre la voix de la louange et contempler tes délices*, qui ne viennent ni ne passent (...) Je me suis éparpillé dans des temps dont j'ignore l'ordonnance, et les variations tumultueuses mettent en lambeaux mes pensées, les entrailles intimes de mon âme, jusqu'au jour où je m'écoulerai en toi, purifié, liquéfié par le feu de ton amour<sup>28</sup>. »

Cette fois, c'est le *jubilus* et l'*Amen* qui deviennent les modèles anagogiques de cette ouverture. *Vox sine verbis*, le *jubilus* est sans mesure et vocalement libre, sa temporalité est une perte et sa durée n'a plus d'importance ni de réver-

27. *Ibid.*, p. 338.

28. *Ibid.*, p. 339.

sibilité. La saisie s'y manifeste par l'admiration : « *Quid est jubilatio, nisi admiratio gaudii, quae verbis non potest explicari*<sup>29</sup> ? » Augustin voit dans l'*Alleluia* le chant même de l'aventure amoureuse, de la *via nova* et de ses *viatores* : « *Cantate vos in hac vita, obsecro vos per ipsam viam, cantate in hac via (...)* *Cantate amatoria patriae vestrae : via nova, viator novus, canticum novum*<sup>30</sup>. »

Quant à l'*Amen*, il exprime en lui toute la tension, l'extension, l'intention, contenues en un point, de la promesse, devenant raison chantée de vivre et de mourir<sup>31</sup>.

Jean-Yves HAMELINE

29. AUGUSTIN, *In Ps.* 32 (Qu'est-ce que la jubilation, sinon une joyeuse admiration, qui ne peut s'exprimer par des mots). L'auteur revient sur cette notion de *jubilatio* dans ses commentaires des psaumes 65, 94, 97, 99. On trouve des passages équivalents chez Jean Chrysostome, Jérôme, Grégoire le Grand. Voir Th. GEROLD, *Les Pères de l'Église et la Musique*, Paris-Strasbourg, F. Alcan, 1931, note 3, p. 40 et p. 121.

30. *In Ps.* 66 (Chantez donc dans cette vie, je vous le dis, sur cette route, chantez sur cette route. Chantez tout ce que votre patrie a de désirable : route nouvelle, voyageur nouveau, chant nouveau).

31. Sur l'*Amen*, voir THOMASSIN, p. 98 s. Sans oublier le chapitre final du Catéchisme du concile de Trente.