

La Maison-Dieu, 161, 1985, 7-31
Charles PERROT

LE CHANT HYMNIQUE CHEZ LES JUIFS ET LES CHRÉTIENS AU PREMIER SIÈCLE

LE chant hymnique chez les Juifs et les premiers chrétiens, tel est le sujet considérable de cette conférence qui nous obligera à opérer un choix dans la masse des matériaux à produire. Nous le tenterons d'une manière simple, dégagée d'érudition, en typant quelques situations caractéristiques vécues : 1) au Temple de Jérusalem, peu avant sa destruction en l'an 70 de notre ère ; 2) puis à la synagogue, c'est-à-dire dans les nombreuses maisons-synagogues d'Israël, appelées aussi des « proseuques » ou maisons de prière dans le monde juif de la Diaspora hellénistique ; 3) enfin, au sein des premières communautés chrétiennes, et particulièrement dans les communautés pauliniennes.

AU TEMPLE

Avant sa destruction par les Romains, le Temple de Jérusalem demeure le lieu par excellence du chant psalmique accompagné de musique. Considérons rapidement les lieux, avant de dire un mot sur le chant et la musique, sans oublier la question complexe de l'enracinement liturgique des Psaumes.

1. Les lieux

Hérode le Grand avait fait reconstruire le Temple, dit Second Temple, dès l'an 20 avant J.-C. L'ouvrage n'était pas encore entièrement achevé à l'époque de Jésus ; il le sera seulement en l'an 64 de notre ère, c'est-à-dire six ans à peine avant sa destruction ! Quittons le bruit de la rue et par le bel escalier du sud, nouvellement redécouvert, passons le mur d'enceinte avec ses gros blocs de pierre dont témoigne encore « le mur des lamentations », pour nous rendre au plus vite aux endroits où l'on chante. Une rampe d'accès amène à l'intérieur de l'enceinte sous une splendide galerie à trois nefs, dit Portique Royal. Les colonnes de marbre blanc succèdent alors aux colonnes avec leur chapiteau corinthien à près de douze mètres de haut. Et de là nous voyons s'étaler le parvis fait de dalles de pierre aux couleurs diverses, qui entoure l'espace sacré où le païen ne peut pénétrer. L'animation est ici très grande, avec les tables des changeurs de monnaie et les vendeurs de colombes (Mc 11, 15). Plus loin, des stèles écrites en latin et en grec avertissent le païen : « Que nul étranger ne pénètre à l'intérieur... Celui qui commettrait cette infraction serait lui-même la cause de la mort qui s'ensuivrait. » Puis, la barrière franchie, le fidèle voit devant lui le *hiéron*, une construction magnifique dont les murs atteignent les 19 mètres de haut. Une grande porte, plaquée d'or et d'argent, lui permet d'accéder à la cour des femmes, entourée de ses magasins divers, pour le bois et l'huile par exemple. Là aussi, dans des petites pièces courant le long des hauts murs, des familles se rassemblent pour offrir « un sacrifice de communion ». Durant le repas cultuel qui suivra (1 Co 10, 18), des psaumes adaptés à la circonstance seront chantés. L'animation est grande dans cette cour intérieure. Le bruit du parvis des gentils laisse néanmoins la place à des résonances déjà plus religieuses, y compris durant la fête des Tentes où le parvis des femmes devient le lieu de la danse joyeuse. Ainsi l'on peut entendre le Hallel (Ps 113-118) accompagné de la flûte.

Continuant sa visite, une fois monté le perron semi-circulaire de quinze marches, le fidèle passe la porte de Nicanor et se trouve dans la cour des Israélites. Un peu plus haut encore, il voit devant lui la cour des prêtres avec son autel monumental sur lequel on accède par une rampe de sept mètres de haut. Dans le silence le plus entier s'accomplissent là les multiples sacrifices sanglants, quotidiens ou festifs, tels ces 300 bœufs offerts par Hérode après la construction de l'autel. Le rocher, actuellement enchâssé dans le Dôme de la Roche, se trouvait probablement sous cet autel des holocaustes. Enfin, un peu plus loin encore, le fidèle contemple le sanctuaire ou *Naos*, avec sa façade carrée de 46 mètres et l'aigle d'or accroché en haut. De là, il peut deviner l'entrée du Saint avec son voile immense aux couleurs multiples et une vigne d'or sur le tympan. L'intérieur du Saint avec son autel des parfums et son chandelier à sept branches, et plus encore le Saint des Saints, restent à ses yeux entièrement voilés. Le lieu est obscur, où seul le Grand Prêtre peut pénétrer le Jour de Kippour (expiations). Mais à l'extérieur tout éclate de lumière, de la pierre blanche des murs jusqu'au toit hérissé d'aiguilles dorées pour empêcher les oiseaux de se poser.

Le silence du lieu est impressionnant durant tout le long rituel des sacrifices du matin et du soir. Seulement au terme des longues actions sacrificielles, s'élève le chant des lévites. Juchés sur les marches qui séparent la cour des israélites de celle des prêtres où se trouve l'autel des holocaustes, les lévites chanteurs et les lévites musiciens marquent les grands moments de l'action sacrificielle. On ne chante donc pas durant les holocaustes, ces sacrifices entièrement brûlés, mais seulement après, une fois le vin de libation versé. Au fait, le psautier canonique mentionne souvent des sacrifices, mais il s'agit alors des sacrifices dits de communion, dont une partie était mangée en famille ou en groupe dans les pièces réservées à cet effet dans la cour des femmes: les psaumes de communion étaient alors chantés.

Autrement, le Temple est le lieu du silence, y compris et surtout lorsque la foule se prosternait sur les pierres de parvis au moment où le prêtre mettait l'encens sur l'autel

des parfums, tel Zacharie le père de Jean (Lc 1, 9). Le bruit sourd du « magrepha » (une sorte de grosse caisse), entendu au-delà même du Mont des Oliviers, creusait plus encore le silence du prosternement. Du bruit de l'extérieur au silence du *Naos*, tel est l'itinéraire d'un quémendeur de Dieu, et sa montée des degrés successifs des parvis s'accompagne d'un chant qui s'élève, tel l'encens de l'autel des parfums.

2. Le chant et la musique au Temple

Parler du chant hymnique à l'époque du Temple, c'est parler aussi de la musique qui l'accompagne, et plus précisément des instruments à cordes. Sans doute le *shofar* (la corne) et la trompette, l'instrument du prêtre, sont-ils cités dans les Ps 47, 6 et 150, 3: ils rythment alors les temps, le début et la fin du sabbat ou du Jour de Kippour. Mais les instruments à cordes (Nebel, Kinnor, cithare et harpe) accompagnent le chant, d'où le nom de *Mizmor* pour désigner un psaume, du radical hébreu *zamar*, cueillir une corde, exactement comme le mot grec *psallô* qui a donné « psaume » : un psaume à corde cueillie. En dehors du Temple le chant populaire réclamait plutôt la flûte, le sistre ou le tambourin, comme il est dit par exemple dans Mt 11, 17 (« Nous avons joué de la flûte, et vous n'avez pas dansé »). Evidemment, ces instruments demandaient des professionnels, avec au moins douze lévites sur les marches accédant au parvis des prêtres (neuf lyres, deux harpes et une cymbale). Au 3^e siècle avant J.-C., à l'époque du Chroniste, on assista d'ailleurs à une véritable promotion de ces lévites chanteurs et musiciens, répartis comme les prêtres en 24 classes et semaines de service au Temple (1 Chr 25). Une certaine lutte les opposait même aux prêtres : ils voulaient être assimilés aux prophètes (1 Chr 25, 1-5), sinon s'approprier le titre presbytéral comme les fils de Coré (Nb 16 et 17). Cela n'a rien qui puisse étonner. Les rapports entre un organiste et son curé sont parfois assez tendus ! Bref, le chant et la musique ont bien leur place au Temple. Plusieurs textes de la *Mishna* donnent

même des renseignements précis sur les nombreuses sonneries de trompette (*M. Sukka* 5, 5) ou sur les divers instruments de musique utilisés au Temple (*M. Arakhin* 2, 3-6). *M. Tamid* 7, 3 indique même le moment précis du chant des lévites après les sacrifices: « Lorsque (le Grand Prêtre) se baisse pour la libation (de vin) et que le préfet agite l'étoffe, Ben Azra (le préposé aux sonneries) frappe la cymbale, les lévites entonnent leur chant. Lorsqu'ils ont terminé, on sonne de la trompette et le peuple se prosterne. » Ces chants du Temple ont été composés pour le Temple. N'est-ce pas justement le cas pour de nombreux psaumes ?

3. L'enracinement liturgique des Psaumes

Pendant longtemps les psaumes ont été considérés comme des produits de la piété individuelle, et celle de David d'abord. Mais depuis Gunkel et Mowinckel surtout, les exégètes ont largement reconnu leur origine première dans la liturgie. Dans le cadre de cette large conférence, centrée surtout sur les premiers siècles, nous n'aborderons pas ce sujet complexe. Relevons seulement quelques marques plus ou moins tardives d'une utilisation liturgique des psaumes, tels les titres des psaumes et quelques rubriques.

L'homme du premier siècle n'attribue apparemment guère d'importance à l'ordre des psaumes suivant les anciens recueils : les collections davidiques, lévites, les psaumes du Règne, etc. L'ordre des psaumes est singulièrement bouleversé dans le manuscrit qumrânien-essénien 11Q Ps, comprenant en plus les Ps 151 et 154-155, connus déjà dans la tradition syriaque. Par ailleurs, les titres des psaumes hébreux n'étaient plus compris, comme on le voit d'après la traduction grecque dite des Septante. Tous les psaumes sont alors attribués à David, sans prendre garde aux anciennes indications désignant seulement certains psaumes comme appartenant à la « collection » dite de David ou d'Asaph. Quelques rubriques apportent des renseignements plus précis. Ainsi, d'après l'hébreu, le

Ps 100 (*letodah*) est chanté durant les sacrifices de communion mentionnés plus haut ; les Ps 120-134 ou Psaumes des Degrés, sont chantés lors des pèlerinages à Sion, peut-être sur les quinze marches précédant l'accès au parvis d'Israël ; le Ps 30 est pour la Dédicace du Temple et le Ps 9, pour le sabbat. Les Septante précisent les chants quotidiens : le Ps 28 (27), le sabbat ; 24 (23), le dimanche ; 48 (47), le lundi ; 94 (93), le mercredi ; 93 (92), le vendredi. Puis, selon la *Mishna Tamid* 7, 3 et les *Vieilles Latines* : le Ps 82, le mardi ; 81, le jeudi ; et le septième jour de la fête des Tentes, le Ps 29 (28). D'autres indications plus tardives donnent le Hallel, les Ps 113-118, pour toutes les fêtes (et pas seulement pour la Pâque). Ces trop rapides remarques restent fragmentaires, sans donner une idée suffisante de l'importance du chant hymnique au Temple et *a fortiori* de ses modalités qui largement nous échappent. Mais peut-être l'institution synagogale, qui véritablement prit son essor en Palestine à partir du 2^e siècle avant notre ère, apportera-t-elle quelques nouvelles lumières en la matière ?

A LA SYNAGOGUE

1. Le chant à la synagogue

Les psaumes étaient chantés aussi dans la synagogue. Ainsi, le matin du sabbat, après la lecture de la Torah et des Prophètes, mais avant l'homélie, un psaume est choisi pour accompagner les lectures de manière à en faire mieux résonner le message. Si, dans Ac 13, 15, Luc mentionne successivement les trois éléments fondamentaux du déroulement de l'office du sabbat, avec la lecture de la Loi puis celle d'un morceau choisi tiré des Prophètes avant le mot d'exhortation ou l'homélie, le même évangéliste énumère précisément dans Lc 24, 44 : « la Loi de Moïse, les Prophètes et les Psaumes », comme les lieux scripturaires d'une explication christologique (cf. Lc 24, 27). Le mot « psaume » est à prendre ici en rigueur de terme, et non pas

comme une manière de désigner les « Écrits » en général. Sur tous ces points, nous pouvons renvoyer à notre article paru dans cette revue : « La lecture de la Bible dans la synagogue au 1^{er} siècle de notre ère » (L.M.D. 126 (1976), pp. 24-41).

En 1962 A. Arens a émis l'hypothèse suivante. Dans le Psautier actuel, on constate l'existence d'une division en cinq livres (Ps 1-41 ; 42-72 ; 73-89 ; 90-106 ; 107-150). Une telle division ne correspondrait-elle pas aux cinq livres de la Torah ? Dès lors, dans le cadre du Cycle Triennal Palestinien divisant la Torah en 154 lectures sur trois ans, n'existerait-il pas une certaine correspondance entre ces lectures et les psaumes dans leur classement actuel ? En fait, rien ne permet de corroborer cette hypothèse, y compris après les 2^e-3^e siècles de notre ère, c'est-à-dire lors de l'établissement du Cycle de lecture en question. Bien au contraire, l'ancienne pratique synagogale reflète plutôt le libre choix des psaumes, en fonction probablement du motif propre à chaque sabbat.

La situation au 1^{er} siècle de notre ère est encore plus obscure. Dans le cadre des petites et pauvres maisons-synagogues de Palestine, comme en témoignent les découvertes récentes de Gamla, de Massada et de l'Hérodion, l'assemblée alors réunie restait modeste, sans qu'on puisse imaginer un développement du chant quelque peu analogue à ce que le Temple produisait. Au reste, l'expression « Maison de prière » désignait en Israël le Temple seulement (cf. Mc 11, 17), à la différence des « proseuques » de la Diaspora. Si dans la synagogue palestinienne on entendait aussi des bénédictions et quelques psaumes, le lieu restait d'abord au service d'une parole à interpréter et non pas à celui d'une prière psalmique. De toute façon, il n'était pas question de jouer de la musique à la synagogue (l'orgue n'a été introduit qu'au 19^e s. dans les synagogues dites libérales !). Les *Psaumes de Salomon* d'origine pharisienne comme les *Hymnes* de Qumrân ne parlent jamais d'instruments de musique. Le psaume n'est pas accompagné de la corde. La musique est réservée au Temple encore debout ou au Temple eschatologique. Au fait, dans le N.T., non plus, on ne parle pas d'un

accompagnement musical des chants et des hymnes, sinon au jour eschatologique, dans les Cieux : ainsi dans Ap 5, 8 lorsque les 24 vieillards joueront de la harpe.

2. Des chants adaptés et des rythmes nouveaux

Les psaumes, choisis à la suite des lectures susdites, s'adaptent évidemment plus ou moins bien à la circonstance. Mais ces pièces hymniques doivent justement leur durée millénaire à cette malléabilité quasi « tout terrain » qui permet leur continuelle actualisation. Il fallut attendre nos liturges pontificaux pour émonder le texte des éléments soi-disant trop violents ! Grâce à Dieu, l'ancienne synagogue a su rester fidèle, alors même que ces textes pouvaient aussi la heurter. Mais l'interprète est là, dont on voit le travail dans le *Targum* et le *Midrash des Psaumes*, qui adapte le texte à la situation présente, ou du moins, fait jaillir la diversité des sens. En chantant le Ps 45 par exemple, on ne pense plus alors au mariage d'Achab et de Jézabel qui a probablement suscité la composition de cette pièce royale. Ce qui n'empêche point sa « relecture », tardive il est vrai, où le Messie et la synagogue sont substitués au roi et à la reine du psaume. Les Commentaires modernes des Psaumes, souvent absorbés par l'originnaire, ne mettent pas suffisamment en relief cette vie des Psaumes à travers le temps. La lecture d'un psaume varie selon le temps et les circonstances, avant l'Exil comme après, avant la ruine du Second Temple comme après, sans parler de l'interprétation chrétienne. Au fait, le Psautier, et particulièrement les Ps 22 et 69, n'est-il pas la première pièce scripturaire à avoir été utilisée lors de l'écriture du récit chrétien par excellence, à savoir la Passion ? Le point n'a rien d'étonnant. Si la composition de ce premier d'entre les récits chrétiens s'est effectuée dans le cadre du repas-parole chrétien, lieu de « l'eucharistie » et donc de la louange nouvelle (cf. *Jésus et l'histoire*, Desclée 1979, pp. 291-312), n'était-il pas naturel d'en appeler d'abord aux chants de la prière d'hier, pour dévoiler la réalité actuelle ? Mais laissons là ces points, pour insister

seulement sur le suivant, concernant cette fois le remodelage rythmique des psaumes dans la synagogue.

Le passage d'un psaume du Temple à la synagogue ne va pas sans poser quelques problèmes. Non seulement le psaume perd son support musical, et donc le rythme des instruments à corde, mais aussi la manière même de le chanter varie sensiblement. Les lévites chanteurs accoutumés à la strophique particulière de chaque morceau, avec des stiques différemment rythmés — ou ce rythme asymétrique des *qinôt* ou lamentations —, laissent maintenant la place à une petite assemblée de non-professionnels. Les rythmes anciens sont cassés au profit surtout de la césure de type binaire. Sans la musique, les formes se diluent. La poésie devient prose simplement scandée, et le chant proprement dit devient lecture ou simple monodie. Plus tard, la pèlerine Ethérie parlera des psaumes « lus » dans les communautés chrétiennes (*Peregrinatio* 37, 6). Dans ces synagogues aux dimensions réduites (19 m × 15 m à Gamla), où sont ces danses et ces balancements du corps qui cadencent le chant du Temple ? Comment respecter ces strophes à plusieurs membres dont le mot *sélah* (pause) rappelle parfois l'existence dans le Psautier hébreu (71 fois ; voir aussi les strophes à huit stiques du Ps 119, bien marquées à Qumrân dans 11Q Ps). La monodie synagogale privilégie le rythme binaire, qui sera plus tard antiphonné, au risque d'imposer des coupures parfois catastrophiques dans la disposition nouvelle des éléments (cf. Ps 39, 6 et 68, 8). Certes, ces changements restent actuellement difficiles à mesurer avec précision, mais on ne peut les oublier : non seulement le sens des psaumes a évolué, mais aussi le mouvement qui les anime.

De tels changements n'impliquent cependant pas l'adoption d'une coutume partout unifiée. Un texte de Talmud de Babylone (*T.b. Sota* 30b) évoque d'ailleurs la diversité autrefois connue dans la manière même de chanter. Il s'agit en l'occurrence du chant de Moïse suivant Ex 15. D'après R. Aqiba, au temps de Moïse la communauté reprenait chaque premier stique, à la manière du Hallel. Ainsi Moïse dit : « Je vais chanter le Seigneur », et la communauté reprend ces mots ; puis il ajoute : « Car il a fait un coup

d'éclat », et la communauté de répéter : « Je vais chanter le Seigneur. » Mais selon Eliézer fils de José le Galiléen, la communauté doit reprendre chacun des stiques, comme à l'école où tout est répété. Enfin, d'après R. Néhémie récitant le *Shema* à la manière d'un maître d'école, la lecture s'opère en alternance, avec chacun son stique. Cette triple tradition, apparemment de l'époque tannaïte, reflète au moins la diversité des pratiques juives au 2^e siècle de notre ère. Dans la *Mekhilta* sur Exode 15, on lit une donnée analogue, à propos encore du cantique de Moïse : « R. Aqiba enseigne : comme les hommes qui entonnent le Hallel, Moïse commença : « Je vais chanter le Seigneur, car il a fait un coup d'éclat », et les Israélites répondirent « Cheval et cavalier à la mer, il jeta. » Cette fois, le chant est bien antiphoné. Mais revenons au 1^{er} siècle de notre ère, dans le milieu juif égyptien où le chant de Moïse est particulièrement mis en valeur.

3. Les chants de l'Égypte

Dans un contexte sensiblement différent du précédent, celui des Thérapeutes ou Serviteurs de Dieu dont parle Philon d'Alexandrie dans sa *Vie Contemplative*, on peut relever des éléments à la fois connus dans le monde hellénistique, ainsi qu'au Temple et sans doute aussi dans les « proseuques » ou maisons de prière de la Diaspora juive du premier siècle. Relevons quelques éléments de ce récit passionnant : les Thérapeutes « ne s'adonnent pas seulement à la contemplation, mais aussi à la composition de chants et d'hymnes à la louange en Dieu, sur des mètres et sur des mélodies variées ; ils les écrivent, cela va de soi, sur les rythmes les plus solennels. » (*de Vita Contemplativa* § 29, trad. P. Miquel, Cerf 1963). Après l'homélie, mais avant le repas (car là aussi le chant constitue un rite de passage) « le président se lève et chante une hymne composée à l'adresse de Dieu : soit une hymne nouvelle composée par lui-même, soit une hymne ancienne des poètes d'autrefois — ils ont laissé, sur des mètres et des mélodies variés, des hexamètres, des trimètres iambiques,

des hymnes pour les processions, pour les libations, pour l'autel, des stances pour le chœur, dont les strophes contiennent de beaux arrangements métriques. Les autres le font après lui selon leur rang, dans l'ordre convenu, tandis que tous écoutent dans un grand silence, sauf lorsqu'il faut chanter les refrains et antiennes : alors tous et toutes donnent de la voix » (§ 80). Comme on le voit, le milieu judéo-égyptien prise particulièrement le chant hymnique aux formes variées, suivant la mode hellénistique pour répondre aux besoins divers de la communauté où hommes et femmes sont rassemblés. Le chant du proèdre ou président est ici suivi de celui de chacun des membres, suivant son rang, et le tout est accompagné de « refrains et antiennes » ou plutôt de ces mots qui répercutent la finale d'un stique ou un stique tout entier (voir aussi *Testament de Job* § 43).

Un autre extrait de la *Vie Contemplative* décrit la veillée sacrée qui suit le repas communautaire. Là encore, la description est saisissante, avec ces deux chœurs d'hommes et de femmes qui chantent les strophes et les antistrophes suivant le mouvement scénique qui va de gauche à droite et inversement. Les deux chœurs se renvoient le chant dans l'alternance des strophes, avant de tous chanter à l'unisson. La communauté juive répercute ainsi le chant de Moïse et de Myriam selon Ex 15. Lisons le texte : « Après le repas, ils célèbrent la veillée sainte. La veillée se célèbre de la manière suivante : tous se lèvent ensemble et au milieu de la salle du banquet on commence par former deux chœurs : un chœur d'hommes, un autre de femmes. Dans chacun on choisit un maître de chœur plein de talent, celui qui chante le plus juste ; ensuite, ils chantent des hymnes composées à l'adresse de Dieu, sur des mètres et des mélodies divers. Tantôt ils chantent à l'unisson, tantôt ils frappent des mains en cadence et ils dansent avec des chants qui se répondent, exécutant sur un rythme divinement inspiré soit les chants de procession, soit les stances, exécutant les strophes et les antistrophes de la danse des chœurs... Les hommes avec les femmes pris d'enthousiasme, formant un seul chœur, chantaient des hymnes d'action de grâce à Dieu, leur sauveur. Parmi les hommes (dont parle Ex 15), c'était le

prophète Moïse qui entonnait les chants et parmi les femmes la prophétesse Myriam. Le chœur des Thérapeutes, hommes et femmes, imitation fidèle de celui-ci, combine à la voix grave des hommes la voix aiguë des femmes en des chants qui se répondent et se font écho, réalisant un ensemble harmonieux et vraiment musical» (§ 83-85 et 87-88 ; voir aussi *de Agricultura* § 79-82). Les synagogues palestiniennes ne manifestent apparemment pas une aussi grande exubérance dans le chant et la danse. La liberté restait néanmoins grande pour composer des chants nouveaux.

4. De nouveaux psaumes

Non seulement le synagogue puise dans le recueil des 150 psaumes et autres chants vétéro-testamentaires, mais on assiste aux premiers siècles surtout à une extraordinaire floraison de pièces hymniques. Nous sommes à une époque où l'on aime les chants nouveaux à la manière des Ps 33, 3 et 40, 4 et Is 42, 10 (« Chantez pour moi un chant nouveau »). Il est question « d'hymnes nouvelles » dans Philon (*Vie Contemplative* § 80 ci-dessus) ou « d'un psaume nouveau avec ode » dans les *Psaumes de Salomon* 15, 5, et d'un « cantique nouveau » dans Ap 5, 9 et 14, 3. Le large panorama qui suit, dans le cadre de cette trop brève conférence, ne permet guère qu'un renvoi aux pièces importantes après avoir seulement suggéré quelques pistes. Il serait, par exemple, important de mieux distinguer les productions propres à chacun des grands mouvements spirituels qui partageaient alors le Judaïsme. Les chants de la Diaspora alexandrine (ainsi peut-être le *Testament de Job* § 32-33 ; 43 ; 53) peuvent différer des productions pharisiennes à la manière des *Psaumes de Salomon*, écrits vers 43 avant J.-C., ou encore des chants et des prières contenus dans le *Livre des Antiquités Bibliques* du Pseudo-Philon (probablement avant l'an 70 de notre ère), dans le *Testament de Moïse* (10, 1-10) et dans l'*Apocalypse syriaque de Baruch* (2 Bar 10-12 ; 14, 8-10 ; 35 ; 48) ; enfin, le *Rouleau des Hymnes* découvert à Qumrân reflète la

haute spiritualité du milieu essénien. Mais contentons-nous ici de quelques remarques sur la forme des pièces hymniques.

La création de pièces nouvelles peut s'opérer de diverses manières, trois en particulier :

1) Un auteur peut fabriquer un nouveau psaume à partir de pièces psalmiques déjà existantes. Il use alors largement du « style anthologique » dans la fabrication de ces sortes de mosaïques textuelles. Les synagogues palestiniennes de Galilée et d'ailleurs cultiveront beaucoup ce genre assez artificiel, dans le cadre du Cycle Triennal Palestinien par exemple. Ces pièces sont appelées *piyyutim* (ou *piyyut* au sing., dérivé du grec *poiètès*, fabricant, d'où le mot « poète »). Les *Piyyutim* de Yannaï sont particulièrement célèbres : ces psaumes, faits d'autres psaumes, orchestrent parfaitement le thème propre à chacun des sabbats. Mais un tel genre était déjà connu au 1^{er} siècle de notre ère où l'on savait habilement user d'une « Concordance », disons, orale. Le *Magnificat* et le *Benedictus* en sont les témoins. A partir du cantique d'Anne (1 Sm 2) et de nombreux versets psalmiques, la communauté judéo-chrétienne a su parfaitement dire la nouveauté des temps par la bouche de Marie (Lc 1, 46-55). De même, tissé d'éléments bibliques, le *Benedictus* (Lc 1, 66-79) chante le salut déjà apporté par le nouveau David, avant que Luc ne reprenne l'ensemble et l'adapte (à l'aide des versets 76-77 surtout) au cas particulier de Jean le baptiste. Dans le milieu judéo-chrétien aussi, les chants restent des pièces toujours vivantes, susceptibles d'une continuelle adaptation au temps présent.

2) Suivant une deuxième formule, déjà moins scolaire et besogneuse que la précédente, le compositeur n'hésitait pas à récrire entièrement une pièce hymnique vétéro-testamentaire. La liberté littéraire était grande alors dans l'usage des textes traditionnels, appelés plus tard canoniques. Car il ne s'agit pas ici de simples *targums* ou productions plus ou moins paraphrasées, comme il a été dit plus haut, mais bien de nouvelles productions à partir de motifs traditionnels. Au fait, cela n'a rien qui puisse étonner. Les prières du premier siècle, en usage dans les synagogues ou chez soi (ainsi les prières pour les repas)

n'étaient pas « fixées » dans une expression rigidement figée. A partir de larges motifs véhiculés par la tradition, le prier devait au contraire s'attacher à réinventer de l'intérieur les mots de sa prière. Glissons une parenthèse : le *Pater* dans sa double expression (Mt 6, 9-13 et Lc 11, 2-4) manifeste, à la fois, cette liberté dans la prière communautaire judéo-chrétienne et aussi, dans ce milieu populaire chrétien de Palestine, un certain souci de fixation à l'encontre des pratiques déjà plus libertaires des groupes juifs intellectuellement plus habiles. Bref, la Bible était ici proprement réécrite. Donnons un exemple tiré du Pseudo-Philon où le Cantique d'Anne est entièrement reformulé : Anne pria et dit :

« Accourez à ma voix, toutes les nations,
et prêtez attention à ce que je vais dire, tous les royaumes,
car ma bouche s'est ouverte à mes paroles
et mes lèvres ont reçu l'ordre de chanter un hymne au Seigneur.

Coulez, mes mamelles,
et faites connaître votre témoignage,
puisque vous avez reçu l'ordre d'allaiter.

Car il sera établi (par Dieu) celui qui boira de votre lait :
le peuple recevra lumière de ses paroles,
aux nations il fera connaître les arrêts (divins),
et sa corne s'élèvera très haut.

.....
Dis-le, Anne, dis-le, ne te tais pas,
chante un hymne, fille de Batuel,
sur les merveilles que Dieu a faites en toi,
Qui est Anne, pour que d'elle naisse un prophète ?
Qui est la fille de Batuel, pour enfanter la lumière des peuples ? »

Ainsi, ce nouveau cantique d'Anne, tiré du *Livre des Antiquités Bibliques* (LAB 51, 3 et 6 ; cf. Sources Chrétiennes n° 229-230, Cerf 1976), célèbre Samuel le prophète

avec des accents presque messianiques, comme la lumière d'Israël et la lumière des peuples, à la façon d'Is 51, 4. Le cantique de 1 Sm 2, 1-11 est entièrement récrit.

3) La troisième manière de procéder est de produire des pièces tout à fait nouvelles. Le contexte hellénistique favorisait certainement de telles productions. Déjà, Jésus ben Sira glorifiait les Pères pour avoir inventé « des chants des musiciens et écrit des poésies » (Sir 44, 5 ; le texte de Qumrân parle seulement d'un *mizmor*, un psaume). A Qumrân en particulier, dans le contexte d'une communauté très resserrée sur elle-même et portée à la méditation continuelle, les chants sont nombreux. Ainsi le patriarche nestorien Timothée I (vers 786) rappelait la découverte près de Jéricho d'un recueil de 200 psaumes de David. A Qumrân, dans 11Q Ps col. 27, il est question de 4 050 psaumes de David pour tous les jours de l'année, le sabbat et les fêtes. Par ailleurs, le *Rouleau des Hymnes*, peut-être écrit de la main même du Maître de Justice, offre un ensemble d'une qualité spirituelle indéniable. Les traductions en sont facilement accessibles (cf. M. Delcor, *Les Hymnes de Qumrân*, Paris 1962).

Mais le milieu synagogal, sous l'emprise des scribes d'affinité pharisienne, sait aussi écrire de nouveaux chants. Les *Psaumes de Salomon* (trad. F. Martin, Paris 1911) donnent avant le 1^{er} siècle de notre ère une série de chants où perce l'espérance messianique d'un nouveau David. Ces pièces, apparemment adaptées au service synagogal de l'époque, sont bien insérées dans le contexte politique et religieux du temps, à mots voilés et précis à la fois (cf. *Psaumes de Salomon* 17, contre les Hasmonéens et Pompée). Car c'est aussi le rôle d'un chant de dire la fidélité du projet divin dans l'événement concret d'aujourd'hui.

DANS LES COMMUNAUTÉS CHRÉTIENNES

Les judéo-chrétiens ont apparemment suivi la coutume synagogale ou, du moins, le Psautier a vite fait l'objet de leur méditation christologique, comme en témoignent Lc 24, 44 et l'utilisation des psaumes dans le récit de la

Passion. Néanmoins, les indications concernant le chant sont plutôt rares. Les Chrétiens chanteraient-ils moins qu'à la Synagogue ? Ou l'usage abondant des chants dans le monde hellénistique, en particulier dans le contexte cultuel, ne les incitait-il pas à quelques réserves en la matière ? Après tout, Jésus ne chante jamais, hormis le soir de la Cène : « ayant chanté des psaumes, ils partirent pour le mont des Oliviers » (Mc 14, 26). On peut penser au Hallel dont la seconde moitié (Ps 114-118 ou 115-118) suivait le repas pascal (*M. Pesahim* 10, 7). Mais le point n'est pas certain. Car il apparaît finalement peu probable que la Cène ait été un repas proprement pascal... soi-disant anticipé (Jn 19, 31 situe justement la Pâque le jour même de la mort de Jésus, et non la veille). Sans doute les premiers chrétiens, remémorant la Cène, ont-ils rapidement mis en valeur sa dimension pascale de libération, sans oublier alors les chants qui accompagnaient la fête. Le Hallel chantait la joie en de nombreuses occasions.

Si Jésus ne chante guère, on doit cependant reconnaître que les diverses communautés chrétiennes ont assez vite repris cette coutume dans la joie de la Pâque nouvelle. Nous pourrions alors relever la liste des pièces hymniques, et parfois de simples fragments, qui parsèment le Nouveau Testament. Mais la liste en question reste toujours très discutée, en dehors de quelques morceaux d'importance majeure : Phi 2, 6-11 ; Col 1, 15-20 ; Ep 1, 2-13 ; 1 Tm 3, 16, etc. Nous n'aborderons pas ce sujet (voir R.P. Martin, J.T. Sanders et R. Deichgräber). Dans le relevé qui suit nous nous contenterons de souligner : 1) quelques indications pauliniennes sur le chant ; 2) puis, deutéro-pauliniennes et lucaniennes ; 3) ensuite, divers éléments tirés de l'Apocalypse et 4) de l'ancienne littérature chrétienne. Nous ne ferons que suggérer un itinéraire.

1. Le chant chez Paul

Dans les écrits proprement pauliniens les allusions au chant sont peu nombreuses : 1 Co 14, 15 et 26 et Rm 15, 9. Dans ce dernier texte Paul évoque les chants des

communautés helléno-chrétiennes, en rappelant les nations qui « glorifient Dieu, selon qu'il est écrit : Voilà pourquoi je te célébrerai parmi les nations, et pour ton Nom je jouerai un cantique ». L'Apôtre cite ici le Ps 18, 50 et plus loin (v. 11), un élément du Hallel, le Ps 117, 1. Dans 1 Co 14 les allusions sont heureusement plus précises. Mais il faudrait ici faire l'exégèse de tout ce chapitre portant sur la glossolalie, c'est-à-dire ce langage de la prière facilement assimilable à une sorte de musique. D'où la comparaison musicale du verset 7 : « Il en va de même pour les instruments de musique, flûte et cithare ; s'ils n'émettent pas de sons distincts, comment reconnaîtra-t-on ce que joue la flûte ou la cithare ? » De la même manière, une prière chrétienne doit pouvoir se traduire en langue claire. Comme le demande expressément l'Apôtre : « Je prierai avec l'esprit, mais je prierai aussi avec l'intelligence ; je dirai un hymne avec l'esprit, mais je le dirai aussi avec l'intelligence » (1 Co 14, 15). Ainsi, la parole chrétienne qui s'élance vers Dieu, dans la prière et le chant qui lui est connexe, doit non seulement se laisser investir par l'Esprit dans l'intime de notre esprit, mais aussi s'exprimer de manière compréhensible (en grec *nous*, l'intelligence, désigne la faculté d'exprimer une pensée claire). La prière des glossolales doit aussi s'exprimer dans des prières communautaires. Le chant chrétien doit « dire » quelque chose, sans se laisser aller dans la seule émotion spirituelle.

1 Co 14, 26 est plus précis encore : « Lorsque vous êtes réunis, chacun de vous a un psaume, un enseignement, une révélation, (un discours en) langue, une interprétation. Que tout se passe en vue de la construction (communautaire) ». Le psaume est ici nommé en premier, suivi par l'enseignement portant d'ordinaire sur le comportement chrétien à avoir, puis par la parole de révélation où le prophète chrétien délivre le message de Jésus ; enfin, par la prière glossolale accompagnée du charisme d'interprétation pour délivrer des prières clairement compréhensibles. On pourrait presque se demander si une telle suite ne reflète pas en partie le déroulement d'une première liturgie chrétienne où la prière psalmique et ce que nous appelons la prière eucharistique (cf. v. 16) entourent une parole

rappelant le message de révélation et le comportement à avoir. Le psaume du départ n'est pas forcément emprunté au Psautier ; il s'agit plutôt d'une pièce psalmique composée pour la circonstance. Ainsi donc, la liturgie commencerait par un psaume chrétien avant d'en arriver à la prière glossolale, dûment interprétée, où l'hymnique a sa part (prière glossolale et hymne sont pour une part liés, cf. v. 15).

2. Dans les communautés pauliniennes postérieures

Les églises sous la coupe de l'Apôtre ou héritières de lui à quelque degré que ce soit ne semblent pas avoir entièrement négligé le chant, peut-être sous l'influence hellénistique aussi. L'auteur de Colossiens écrit : « Chantez à Dieu dans vos cœurs votre reconnaissance par des psaumes, des hymnes et des cantiques inspirés par l'Esprit » (Col 3,16). Au début de ce même verset il est question de l'enseignement et de l'avertissement mutuel. Là encore, le chant fait corps avec la parole délivrée dans la communauté rassemblée. Et là aussi, il est demandé de chanter « dans vos cœurs », c'est-à-dire en pensant bien à ce que vous dites (le cœur est le siège de la pensée). Mais est-il possible de distinguer les psaumes, des hymnes et des cantiques susdits ? S'agit-il de trois catégories de chants ou d'une même réalité sous trois mots différents ? Il est difficile de répondre. Sans doute le psaume est-il bien distinct du chant de louange, mais le cantique (en grec *ôdai*, des odes) désignerait plutôt un chant profane, d'où peut-être la précision qui suit : des odes spirituels. Mais tous ces mots interfèrent facilement. L'absence d'un support musical pouvait rapidement conduire à une dilution des formes. Flavius Josèphe dira, par exemple, que David a composé « des odes en trimètres et pentamètres » (*sic* ; *Antiquités Juives* 7 § 305) ; Philon parle de « chanter un hymne avec ode » (*de Virtutibus* § 72). L'auteur d'Éphésiens ne permet pas de trancher, puisqu'il se contente de répéter ou presque le texte précédent, en demandant aux chrétiens de « dire entre vous des psaumes, des hymnes et des cantiques

inspirés, en chantant et célébrant le Seigneur de tout votre cœur » (Ep 5, 19). Enfin, les Pastorales ne mentionnent pas de chant. L'auteur d'Hébreux reprend seulement un élément du Ps 22, 23 : « j'annoncerai ton nom à mes frères, au milieu de l'assemblée je te chanterai » (He 2, 12).

L'église lucanienne, héritière de l'Apôtre à sa manière, aime aussi dire sa joie dans le Seigneur (près de 30 mentions dans Lc-Ac). Déjà, dans le récit de Pentecôte où l'auteur projette en quelque sorte toute sa théologie de l'Église dans cet événement archétypal, la première activité du peuple alors ressuscité consiste à « proclamer les merveilles de Dieu » (Ac 2, 11). Non point, appeler à la conversion dans un discours de mission, mais d'abord prier. Car tel est bien le sens de ces derniers mots, désignant une proclamation de type prophétique des *Mirabilia Dei*, c'est-à-dire des actions de salut de Dieu à la manière des psaumes justement (Ps 70, 19 ; cf. Lc 1, 49, le psaume de Marie). Une telle proclamation appelle le chant, comme la prière des glossolales s'assimile à une musique.

Dans Ac 16, Luc est plus précis encore quand il décrit l'arrestation et la délivrance de Paul à Philippes. Or, à la manière de son récit sur la résurrection d'Eutyche où l'on peut suivre le déroulement d'une assemblée chrétienne (« le premier jour de la semaine » ; la parole de Paul durant la veillée, puis le repas, cf. Ac 20, 7-12), on découvre aussi dans le récit de Philippes (Ac 16, 16-34) quelques échos de ces premiers rassemblements chrétiens : « aux environs de minuit » (v. 25) Paul annonce la parole du Seigneur, baptise et mange (v. 32-34). Et dans ce contexte il est justement question de chant : « Aux environs de minuit, Paul et Silas, en prière, chantaient des hymnes à Dieu » (v. 25). L'église de Luc devait suivre un tel modèle et, plus tard, Pline le Jeune dans sa *Lettre à Trajan* rappellera cette pratique chrétienne du chant hymnique durant la nuit.

3. Dans les autres églises et l'Apocalypse

Nous ne connaissons guère les églises situées hors de l'orbite paulienne. L'Épître de Jacques montre seulement

que le chant n'était pas oublié, pour une part lié à la prière : « L'un de vous souffre-t-il ? qu'il prie. Quelqu'un a-t-il bon moral ? qu'il chante des psaumes ou des hymnes » (Jc 5, 13). Le verbe grec *psallô*, ici employé à l'image des Septante (56 fois), vise généralement le chant de la louange (Ps 7, 18 ; 9, 2, etc.) ; le même verbe se trouve dans 1 Co 14, 15 ; Rm 15, 9 ; Ep 5, 19 et Col 3, 16. La joie se puise dans l'épreuve selon Jc 1, 2, et l'épreuve invite à la prière, à moins de chanter comme celui qui « garde courage » avec un bon moral. En dehors de cette trop courte mention, la documentation fait défaut. On pourrait presque se demander jusqu'à quel point les cercles judéo-chrétiens les plus étroits favorisaient vraiment le chant. En outre, les événements de Palestine ne portaient guère à la gaieté.

Dans le milieu johannique au sens large, encore proche d'un monde juif hostile et, en même temps, déjà atteint quelque peu par ce qui deviendra la gnose à proprement parler, l'auteur de l'Apocalypse manifeste assurément un plus grand intérêt pour le chant. Le milieu hellénistique d'Éphèse, à la fin du 1^{er} siècle, explique peut-être cet engouement. Les pièces poétiques aux allures de cantique sont nombreuses dans le texte, plutôt bien intégrées dans l'ensemble : Ap 4, 8. 11 ; 5, 9-10. 12-13 ; 7, 12 ; 11, 17-18, etc. Relevons seulement les éléments où le chant est mentionné : Ap 5, 9 ; 14, 3 et 15, 3.

« Lorsqu'il eut pris le livre, les quatre Vivants et les vingt-quatre Vieillards tombèrent devant l'Agneau ayant chacun une cithare et des coupes pleines de parfums, qui sont les prières des saints. Et ils chantent un cantique nouveau, disant : Tu es digne de prendre le livre et d'en ouvrir les sceaux, parce que tu as été égorgé... et (les anges) disaient d'une voix forte : Il est digne l'Agneau qui a été égorgé... » (Ap 5, 8-9. 12 ; trad. Osty-Trinquet). Ainsi tous les êtres vivants (les vivants des quatre coins de l'horizon) et tout le peuple de Dieu (l'Israël divisé en 24 classes) se prosternent devant l'agneau pascal immolé, en jouant de la cithare. Avec les anges ils reprendront ensuite le chant. Car les derniers temps sont maintenant arrivés, et la cithare qui, au Temple, accompagnait la

psalmodie (Ps 33, 2 ; 98, 5 ; 147, 7 ; 150, 3) peut à nouveau se faire entendre. Les instruments à cordes sont ici liés au « cantique nouveau (*ôdè kainè*) », comme dans le Psaume : « Je te chanterai un cantique nouveau et pour toi je jouerai sur la harpe à dix cordes » (Ps 144, 9 ; cf. Ps 33, 2-3 : la cithare, la harpe et le chant nouveau).

Dans Ap 14, 2-3, la liturgie céleste des anges, accompagnée aussi de cithares, entonne le même cantique nouveau devant le trône divin et, cette fois, c'est le peuple racheté des 144 000 qui pourra seul le reprendre. Dans Ap 15, 2-3, les chrétiens victorieux (« les vainqueurs de la bête ») « tenant les cithares de Dieu » vont entonner le cantique de Moïse, le premier de tous les cantiques : « Ils chantent le cantique de Moïse, le serviteur de Dieu, et le cantique de l'agneau : Grandes et admirables sont tes œuvres, Seigneur... » (v. 3). Le cantique débute en effet comme le chant d'Ex 15, dont nous avons dit, plus haut, les résonances dans le contexte juif d'Égypte (Philon, *de Vita Contemplativa* § 87). Le cantique qui suit comprend en fait un centon de citations scripturaires (Ex 15, 11 ou Ps 98, 1 ; Dt 32, 4 ou Ps 145, 17 ; Jr 10, 6-7 ou Ps 86, 9 ; Mal 1, 11 ou Ps 86, 9-10). A l'exemple des *piyyutim* de la Synagogue ou du Magnificat, la Bible entière, et particulièrement le Psautier, entre pour ainsi dire en résonance, afin de chanter la louange nouvelle. Le Peuple nouveau peut désormais jouer et chanter le plus admirable des chants.

4. La littérature postérieure

Pour achever cette large fresque, rappelons seulement quelques données de la littérature immédiatement postérieure. Si, d'après l'Apocalypse, les églises d'Asie Mineure chantent ainsi leur Seigneur, on situe mieux alors les *Odes de Salomon* produites probablement peu après, à Antioche de Syrie. Mais c'est le même milieu proche du johannisme et déjà en contact avec ce qui deviendra la Gnose (pour s'en imprégner ou s'en défendre selon le cas). Là aussi s'élève « la louange nouvelle » (Odes 31, 3 ; 41, 16) par l'entremise du chant (Odes 16, 3 ; 41, 2 ; le syriaque comme

l'hébreu use du radical *zemar* qui a donné *psallô*). C'est le même l'Esprit qui chante en vérité : « La colombe vola sur la tête de Notre Seigneur, le Christ... et elle chanta sur lui et on entendit sa voix » (Odes 24, 1-2). Là encore, le chant des Odes s'accompagne de la cithare : « la cithare de ton Esprit Saint, donne-la moi » (Odes 14, 7-8). Aussi l'odiste peut-il demander à ceux qui connaissent « les chants sur la Parousie du Seigneur de sortir à Sa rencontre et de les lui chanter dans la joie, avec la cithare aux multiples accents » (Odes 7, 17 ; cf. aussi 26, 2-3. 8). Cet ancien témoignage à la suite de l'Apocalypse montre, croyons-nous, l'existence d'un accompagnement musical dès cette haute époque (contre J. Quasten), dans certaines églises du moins. La musique pouvait retentir à nouveau, car les temps derniers sont arrivés. De toute façon, le chant occupe une place essentielle dans les Odes : « Comme le travail du laboureur est (de tirer) la charrue... ainsi mon travail est de chanter les louanges du Seigneur » (Odes 16, 1 ; cf. 7, 22 ; 36, 2). Un tel chant s'accompagne enfin d'antiennes : « Ma langue s'adoucit par Ses répons et mes membres sont huilés par ses odes » (Odes 40, 3).

Il n'est donc pas étonnant d'entendre Ignace d'Antioche s'exprimer ainsi : « Votre presbyterium justement réputé, digne de Dieu, est accordé à l'évêque comme les cordes de la cithare ; ainsi, dans l'accord de vos sentiments et l'harmonie de votre charité, vous chantez Jésus-Christ. Que chacun de vous aussi, vous deveniez un chœur, afin que dans l'harmonie de votre accord, prenant le ton de Dieu dans l'unité, vous chantiez d'une seule voix par Jésus-Christ (un hymne) au Père... » (*Éphésiens* 4, 1-2 ; trad. P. Th. Camelot, Cerf 1975 ; voir le chant d'*Éphésiens* 19, 2-3). En outre, dans le contexte asiaticque encore, qui ne connaît le mot fameux de Pline le jeune (vers 112-113) : « *Stato die ante lucem... carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem* » (*Lettres* X, 96) ? Le dimanche avant l'aube les chrétiens chantent donc un hymne (*carmen*, hymne plutôt que psaume, selon Tertullien et Eusèbe qui reprennent cet élément) au Christ comme à un dieu ; et le chant est antiphonné (*secum invicem*) ou, du moins, il s'accompagne de ces répons ou antiennes dont parle l'Ode

de Salomon qui précède (40, 3). Enfin, Eusèbe rappelle aussi ces premiers chants de l'Église : « Nul n'ignore les nombreux cantiques et hymnes écrits par les frères fidèles des premiers temps, où ils chantent le Christ comme le Verbe de Dieu et le célèbrent comme Dieu » (H.E. 5, 28). Mais si les Églises continuèrent alors de chanter, les gnostiques usèrent avec abondance des hymnes de toutes sortes pour répandre leur pensée, à la manière des 150 psaumes composés par Bardesane d'Edesse (154-222) ou des cantiques avec musique de son fils Harmonius. D'où la réaction ecclésiale. Et bientôt les Églises qui n'eurent pas la chance du monde syriaque, avec les belles compositions d'Eprem surtout, en furent progressivement réduites à revenir aux psaumes de l'Écriture à partir du 3^e siècle de notre ère. Le chant allait-il donc laisser la place à la lecture psalmique (Éthérie, *Peregrinatio* 37, 6) simplement monodiée à la manière de la Synagogue ? Une communauté chrétienne d'Égypte continua heureusement de chanter des hymnes. On lui doit même le premier manuscrit portant la notation musicale d'une hymne à la Trinité, de la fin du 3^e siècle : « ... Qu'ils ne se taisent pas les astres porteurs de lumière... (ni) toutes (les sources) des fleuves impétueux. Alors que nous chantons le Père et le Fils et le Saint-Esprit, que toutes les Puissances entonnent : Amen, Amen, Force, louange au seul dispensateur de tous les biens » (Papyrus Oxyrhinque 1786).

Charles PERROT

Bibliographie

1. Le chant et la musique: F.J. Dölger, *Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, Munich: 1925 ; A.Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York: 1972 (1929) ; J. Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen*, Münster: 1930 ; S. Rossowsky, *The Cantillation of the Bible*, New York: 1957 ; E. Wellesz éd., *Ancient and oriental Music*, Londres: 1957 ; S.H. Ventura, *La*

musique de la Bible révélée, Paris: 1976; E.J. Revell, «Biblical punctuation and chant in the second Temple period», dans JSJ 7 (1976), 181-189; E. Gerson-Kiwi, «Musique», dans SDB 5 col. 1411-1468; K.E. Grozinger, *Musik und Gesang in der Theologie der frühen jüdischen Literatur. Talmud Midrash Mystik*, Tübingen: 1982; J.H. Eaton, «Music's Place in Worship. A Contribution from the Psalms», dans *Oudtestamentische Studien* 23 (1984), 85-107; J. Adler, «La musique religieuse juive», *Le Monde de la Bible* 37 (1985), 18-21.

2. Au Temple et à la synagogue : I. Elbogen, *Der jüdische Gottesdienst*, Hildesheim: 1962 (1931); A. Arens, «Hat der Psalter seinen Sitz im Leben in der Synagogalen Leseordnung des Pentateuchs?», dans *le Psautier*, éd. R. de Langhe, Louvain: 1962, p. 107-131; C. Perrot, *La lecture de la Bible. Les anciennes lectures palestiniennes du shabbat et des fêtes*, Hildesheim : 1973, p. 30; S. Safraï, «Temple», «Synagogue», dans Safraï-Stern, *The Jewish People in the First Century*, vol. 2, Assen: 1976, pp. 865-944; J. Heinemann, *Prayer in the Talmud*, Berlin: 1977; J.H. Charlesworth, «A Prolegomenon of a New Study of the Jewish Background of the Hymns and Prayers in the NT», dans JJS 33 (1982), 265-285.

3. Sur les Hymnes du NT : J. Kroll, *Die christliche Hymnodik bis zu Klemens von Alexandria*, Königsberg: 1921; G. Dellings, *Worship in the New Testament*, Philadelphia: 1962; G. Schille, *Frühchristliche Hymnen*, Berlin, 1965; R.P. Martin, *Carmen Christi*, Cambridge : 1967 (1983); J.T. Sanders, *The New Testament christological Hymns*, Cambridge: 1971; K. Wengst, *Christologische Formeln und Lieder des Urchristentums*, Gütersloh: 1972; J. Schlosser, «Chants et hymnes dans le christianisme primitif», dans *Le Monde de la Bible* 37 (1985), 26-30.

4. La littérature chrétienne postérieure : B. Fischer, «Le Christ dans les Psaumes», dans *La Maison-Dieu* 27 (1951), 86-113; I.H. Dalmais, «L'apport des Églises syriennes à l'hymnographie chrétienne», dans *l'Orient Syrien* 2 (1957), 243-261; D.E. Aune, *The Cultic Setting of Realized Eschatology in Early Christianity*, Leyde: 1972,

pp. 167-197; I. Saint-Arnaud, « Psaumes », dans SDB 9 (1979), col. 206-213.

5. Les hymnes gnostiques : E. Hennecke, *New Testament Apocrypha*, vol. 2, 1975, pp. 227-232; A.K. Helmbold, « Redeemer Hymns gnostic and christian », dans R.N. Longenecker-M.C. Tenney, *New Dimensions in NT Study*, Grand Rapids: 1974, pp. 71-78; P.H. Poirier, *L'hymne de la Perle des Actes de Thomas*, Louvain: 1981; K. Rudolph, *Gnosis*, Edinburgh: 1983, pp. 220-225.