

La Maison-Dieu, 161, 1985, 33-74

Jacques FONTAINE

LES ORIGINES
DE L'HYMNODE
CHRÉTIENNE LATINE

*D'HILAIRE DE POITIERS
À AMBROISE DE MILAN*

LES réflexions ici présentées ne sont pas celles d'un musicologue, ni même d'un liturgiste ; mais d'un philologue, c'est-à-dire un homme qui édite des textes, qui se bat avec eux pour essayer d'exprimer ce qu'ils signifient, et qui s'est intéressé à la poésie latine chrétienne.

1. DIFFICULTÉS ET PRÉCÉDENTS ANTIQUES

Il convient de prendre les choses d'assez haut. Pour comprendre l'originalité d'Ambroise, il faut, en effet, partir de cette sorte d'affrontement qui s'est produit très tôt entre les chrétiens et la poésie antique. Le christianisme est une religion qui est née et s'est développée au sein de la civilisation antique. Cela veut dire que la jeunesse de Celui « qui fait toutes choses nouvelles » s'est inscrite, par son Incarnation, dans ce que nous appelons l'antiquité « hellénistique romaine », et qu'il est arrivé en ce lieu où Péguy dit que « les pas des légions avaient marché pour lui. » Bref, le christianisme s'est formé et s'est même exprimé dans une civilisation qui avait déjà ses habitudes, ses formes de

sensibilité, ses catégories de pensée, communes depuis trois siècles — sans compter un héritage sans cesse enrichi au cours du millénaire antérieur. Le fait devant lequel il convient de se situer d'abord est que près de trois siècles séparent, des derniers hymnes du Nouveau Testament, les premières tentatives connues d'une hymnodie chrétienne en langue latine, qui sont celles d'Hilaire de Poitiers.

Ces tentatives d'Hilaire sont très curieuses. Nous ne les connaissons que depuis un siècle à peine : on a retrouvé le prologue du recueil (en vers) et 3 hymnes dans un manuscrit d'Arezzo en 1885. Que s'est-il passé entre Hilaire et l'hymne « des multitudes » à « l'Agneau mystique » que nous avons dans *l'Apocalypse* 14, 3, hymne lié (comme tout ce livre) aux liturgies des Églises d'Asie de la fin du premier siècle, sous le règne de Domitien (81-97) ?

Il faut prêter attention à trois préalables. D'abord, la difficulté qu'a éprouvée le christianisme, même s'il est né dans la civilisation antique, à « s'acculturer » : à accomplir son incarnation et son enracinement dans cette civilisation, en particulier face à la création poétique. L'invention hymnique latine n'est qu'une étape particulière de ce lent processus.

Deuxièmement, il faut tenir compte de la préexistence, à la création d'une hymnodie latine, d'une hymnodie populaire et d'une hymnodie savante en langue grecque.

En troisième lieu, comment est venu le « dégel » ? Quels sont les indices d'une évolution de l'attitude chrétienne envers la poésie, chez les prosateurs latins chrétiens du 3^e siècle et du début du 4^e, de Tertullien à Lactance ?

Le dialogue entre les chrétiens et la tradition poétique antique a eu ses difficultés, mais aussi ses chances, dès les premiers contacts entre le christianisme et l'hellénisme. Le « Discours sur l'Aréopage » est une charte fondamentale des rapports entre le christianisme et la civilisation antique (*Actes des Apôtres*, 17, 16 et suivants). Lorsque Paul adresse ce discours aux Athéniens, c'est seulement lorsqu'il en arrive à « cet homme que Dieu a élu », que ses auditeurs païens lui tournent le dos, en lui disant : « Nous t'écouterons là-dessus une autre fois ! ». Mais auparavant, ils ont entendu quand même, dans ce discours, des choses

étonnantes. Pour s'attirer les bonnes grâces de son auditoire d'Athènes, Paul lui a effectivement cité deux textes poétiques grecs. D'abord, une célébration — nous sommes déjà près de l'hymne — de la filiation divine de l'homme, à travers un fragment d'un poème scientifique, les *Phénomènes célestes*, d'Aratos de Soles. Soles était, dans l'île de Chypre, en l'une de ces régions où les civilisations phénicienne et grecque, sémitique et indo-européenne, s'étaient beaucoup plus compénétrées que ne le sont aujourd'hui, hélas, celles des Turcs et des Grecs. Ce vers d'Aratos disait : « Car nous aussi nous sommes de sa race ». On peut le traduire aussi : « Car c'est de lui que nous tirons notre origine ». Il y a donc là toute la philosophie religieuse monothéiste des Stoïciens, celle que l'on trouve exprimée aussi, par excellence, dans *l'Hymne à Zeus* de Cléanthe.

La seconde citation poétique de Paul aux Athéniens fait l'éloge de la Providence divine universellement répandue. C'est, au verset 28 de ce chapitre 17 des *Actes*, un vers d'Épiménide, poète crétois du 6^e siècle av. J.-C. : « Car en lui, nous avons la vie, le mouvement et l'être ». Ce vers m'est toujours apparu très proche du vers 580 du chant 9 dans l'épopée de *la Pharsale* de Lucain (au temps de Néron), qui dit : « Jupiter est tout ce que tu vois, tout le mouvement qui t'anime ».

Ces deux citations poétiques faites par Paul ne sont pas simplement destinées à lui ménager la sympathie des Athéniens. C'était aussi, de la part de l'Apôtre, poser un geste de communication, et donc de communion possible, avec des païens, dans la célébration d'un Dieu unique et provident : c'est un point de contact avec un hellénisme qui est, alors, attiré par le monothéisme. Ces deux citations poétiques de Paul, au cœur même de son « Kérygme », montrent que les ponts ne sont pas coupés au départ. Ils vont l'être, sans doute, entre la tradition religieuse païenne et la tradition religieuse chrétienne, moins par un polythéisme déjà quelque peu estompé et décoratif, que par des empereurs qui vont se prétendre dieux et s'identifier, en particulier, avec le dieu solaire. Si le Colisée porte ce nom, c'est qu'il était proche du « colosse » : la statue

colossale de l'Apollon Solaire sous les traits duquel Suétone nous raconte, dans sa *Vie de Néron*, que s'était fait représenter cet empereur.

Il se produit alors une double « marginalisation » des chrétiens, par les Grecs et les Latins d'un côté, par les Juifs de l'autre ; et c'est pourquoi on les appelle une troisième race : *tertium genus*. C'est le nom sous lequel Tertullien nous dit, en 197, dans son *Apologétique*, que les païens désignaient les chrétiens. Ceux-ci sont donc amenés à se replier, malgré eux, sur eux-mêmes, et à défendre leur identité. Le problème, pour l'avenir du christianisme grec et romain, est de savoir si la mince pellicule de lettrés qui vivent dans ce monde gréco-romain vont accepter de vivre leur conversion au christianisme non point comme une rupture absolue avec leur passé, mais comme une mutation, au cours de laquelle ils conserveront les moyens d'expression de leur culture. Or, parmi ceux-ci, la poésie a toujours tenu, depuis l'école, une place éminente. Mais très longtemps, le christianisme, surtout dans sa liturgie, a utilisé la langue grecque. Le bilinguisme de l'Empire a facilité l'adoption du grec, même dans la liturgie occidentale la plus ancienne. Ce n'est qu'à partir du 3^e siècle, comme l'a montré jadis Gustave Bardy dans son livre sur *La question des langues dans l'Église ancienne*, qu'il s'amorce une divergence entre l'Orient grec hellénophone et un Occident latin de plus en plus ignorant du grec.

La psalmodie est la mère de l'hymnodie. Il y a une continuité absolue entre les psaumes et les hymnes. En face du trésor, à la fois juif et grec, d'une poésie religieuse spécifiquement biblique, l'emploi du latin, peu à peu, passe dans la liturgie, et par là, dans la poésie liturgique. Mais il n'y passe que très lentement en langue latine. Il y a, à cela, plusieurs raisons. Tout d'abord, la poésie latine antique est très profondément imprégnée par la mythologie et, par conséquent, par le polythéisme. Elle était donc, à ce titre, considérée avec suspicion par les chrétiens en raison de son caractère souvent immoral, et toujours, à leurs yeux, plus ou moins démoniaque, selon l'une des interprétations que les chrétiens donnaient des religions antiques.

D'autre part, les chrétiens reprennent à leur compte ce

qui est d'abord une tradition des philosophes grecs : l'idée que les poètes sont menteurs, que ce sont des « imitateurs » des apparences. C'est la raison pour laquelle Platon voulait les chasser de sa *République*.

Pourtant, à côté d'une telle critique de la poésie, il y avait aussi des attitudes plus positives. Le même Platon n'en affirme pas moins, en particulier dans son dialogue *Ion*, que le poète est un inspiré, un médiateur entre l'homme et la divinité dont il est comme le prophète. Il y a là une parenté entre la conception antique du poète et la conception sémitique du prophète, du nabi. On a pu écrire, sur le poète grec Pindare, un livre qui le nomme « poète et prophète ».

La tradition antique la plus haute se trouve ainsi porteuse d'une attitude contradictoire : à la fois une défiance des vains rêves ou même des mensonges des poètes ; d'autre part, une confiance envers certaine poésie religieuse, ou certaine conception religieuse de la poésie, qui, dépassant les prestiges de l'univers sensible, serait plus attentive et transparente à un au-delà.

Cette poétique ambiguë coexiste, dans les faits, avec une tradition liturgique antique de la poésie hymnique. Les « hymnes homériques », c'est-à-dire qu'on a attribués à Homère, sont adressés à un certain nombre de dieux. Par conséquent, le genre de l'hymne est celui d'une prière chantée, qui célèbre les exploits et les bienfaits d'un dieu, et qui lui demande pour l'avenir de nouveaux bienfaits matériels et spirituels. Nous avons là une définition de l'hymne que l'on peut déduire de ces anciens hymnes grecs païens.

A Rome aussi, cette tradition existe anciennement. Dès le milieu du 3^e siècle av. J.-C., le prisonnier de guerre Andronicus, qui appartenait comme esclave à la *gens Livia*, était un Grec de Tarente. Livius Andronicus, premier auteur connu de la littérature latine, a composé en ce 3^e siècle av. J.-C., en l'honneur de *Iuno Moneta*, « la conseillère », un hymne qui a certainement relevé du lyrisme choral, tel qu'il avait existé en grec : tel qu'il avait été, en particulier, illustré par Pindare. Le poète Horace est aussi, au temps d'Auguste, l'auteur de plusieurs hymnes

à un certain nombre de dieux, dans ses *Odes* ; il est surtout l'auteur de ce *Poème séculaire* (*Carmen saeculare*) qui a été « antiphonné » entre deux chœurs de vingt-sept jeunes gens et vingt-sept jeunes filles qui devaient, pour qu'il n'y eût point de mauvais augure sur l'assemblée liturgique, avoir encore leur père et mère vivants, être *patrimi et matrimi*. Au Musée des Thermes, à Rome, on voit encore une inscription qui commémore ces jeux séculaires de 17 av. J.-C. : elle nomme Horace à ce propos. Ce *Carmen* est une sorte de *Te Deum* à Apollon et à Diane.

Dans Virgile, on peut lire un autre *Te Deum*, en l'honneur d'Hercule : lorsqu'Énée débarque sur les bords de la future Rome, un roi arcadien, du nom d'Évandre, est en train de célébrer un sacrifice au pied du Palatin, devant l'*ara maxima*. Et nous avons là (*Énéide* 8,293 sq.) un chœur qui chante l'hymne suivant :

« C'est toi, invaincu, qui extermines de ta main les fils de la nuée,/(...) C'est devant toi qu'ont tremblé les marais du Styx,/devant toi le portier de l'Orcus (de l'enfer) (...)/mais toi, aucune apparition ne t'a effrayé,(...)/ta raison n'a pas défailli quand le serpent de Lerne t'attaqua.../Salut, vrai fils de Jupiter, gloire nouvelle parmi les dieux... »

Ainsi on a là des schèmes stylistiques — les Allemands parlent du « style c'est toi qui » (*Du-Stil*) que l'on va retrouver dans les hymnes chrétiens. Ils appartiennent donc aux traditions de l'hymnodie latine païenne. L'hymne se termine, naturellement par une *demande* : « viens à nous dans ta bienveillance, en une approche favorable sois présent à ta fête »¹.

C'est donc un « au-delà » de l'homme qui fut célébré à travers des êtres d'exception, comme ici le héros Héraclès — *Hercules*, en latin —. Ces hymnes proposent une lecture poétique et spirituelle de ses exploits. Lorsque le psalmiste chante les merveilles de Dieu pour son peuple, la démarche

1. On peut relire ce texte dans la remarquable édition en trois volumes, que, dans la collection des Universités de France, Jacques Perret a publiée avec une admirable traduction et une quantité de notes considérable.

religieuse de sa *prière de louange* et de *demande* est fort comparable. Les chrétiens, face à ces convergences possibles, sont longtemps restés dans l'expectative. Mais ils ont été amenés, par leur liturgie, à hériter de la célébration.

Nous sommes donc devant un chant tout à fait conforme à ces « hymnes de l'aurore » dont nous verrons un très bel exemple d'Ambroise lui-même.

2. DÉBUTS HYMNIQUES ET RÉFLEXION CHRÉTIENNE SUR LA POÉSIE AU 2^e SIÈCLE

Il y avait aussi des hymnes dans les religions à mystères, d'origine orientale. Nous le savons en particulier pour le maître de chapelle de l'empereur Hadrien (première partie du second siècle), qui s'appelait Mésomède. Il avait composé des hymnes à Hélios, le soleil, à Isis la grande déesse d'Égypte ; et ces hymnes étaient, d'après ce que nous savons, en anapestes. L'anapeste est un « pied » que l'on trouve très souvent : il se compose de deux brèves suivie d'une longue accentuée (UU—). On le retrouve souvent dans les hymnes chrétiens les plus anciens qu'on ait conservés, sur papyrus ; les plus vénérables sont probablement du troisième siècle de notre ère.

En face de ces hymnes du matin, citons un hymne du soir. C'est l'un des hymnes les plus anciens (second ou troisième siècle ?). Il est très attachant par l'intimité simple d'un sentiment religieux spécifiquement chrétien, psalmique, dans la mesure où les chrétiens ont repris les trois heures traditionnelles de la prière juive : le matin, le midi, le soir, ou, comme diront les Latins, « l'heure où l'on allume la lampe » (« le lucernaire »).

Passons rapidement sur le fond ancien du *Gloria*, qui est un hymne chrétien du matin. Le témoignage le plus ancien, en latin, de l'existence d'une hymnodie chrétienne, est indirect.

Il se trouve dans *l'Épître* de Pline le Jeune 10, 96. Ce livre 10 de ses lettres est consacré à une correspondance

avec l'empereur Trajan. Pline, très embarrassé par les chrétiens qu'on lui dénonce, demande conseil à Trajan, et il lui rapporte en ces termes ce qu'il a appris sur leurs cérémonies : « délit ou erreur, ils assuraient que leur affaire se résumait à la coutume de s'assembler à jour fixe » — ce qui nous laisse déjà supposer que ce pouvait être le *dies solis*, le jour du soleil, notre dimanche — « avant le lever du soleil, et de chanter alternativement un hymne (*carmen*) au Christ comme à un dieu ». On a là l'affirmation fondamentale de la foi chrétienne (« Kyrios Christos », le Christ est Seigneur) et même christique. Implicitement appuyé sur un contenu dogmatique précis, c'est l'hymne grec *Phôs hilaron* (« lumière joyeuse »). Il comporte 3 strophes et chaque strophe a 4 vers.

« Lumière joyeuse de la sainte gloire
du Père céleste immortel,
céleste et bienheureux
Jésus-Christ.

Parvenus au coucher du soleil,
voyant la lumière du soir,
nous chantons le Père, le Fils
et le Saint Esprit de Dieu.

Tu es digne en toute occasion
d'être chanté par des voix saintes,
Fils de Dieu qui donnes la vie :
aussi te glorifie le monde.

Il est étonnant de voir, dans cet hymne du 3^e siècle, trois strophes de quatre vers grecs, qui sont déjà en majorité des octosyllabes. Or c'est une définition possible de la structure de l'hymne ambrosien. Mais ici, nous n'avons pas encore une combinaison du nombre des syllabes avec les formes qui caractérisent la métrique antique : des alternances de syllabes longues et brèves et la répartition régulière d'accents.

Le Christ est dit ici : « lumière joyeuse de la sainte gloire du Père céleste immortel ». La pneumatologie n'est pas

encore bien développée. Mais il y a quand même, déjà, une explicitation de la nature de Dieu, un échange hymnique, une action eucharistique envers le Christ créateur, médiateur — comme dans *l'Épître aux Hébreux* — de la vie divine. Il y a beaucoup de vocabulaire johannique ; c'est une sorte de litanie doxologique : une suite de noms que l'on donne à Dieu pour lui rendre gloire. La forme n'est pas métrique. Elle devait être mélodique et accentuelle, à la manière de ce qu'a observé Jean Irigoien dans le texte grec du *Magnificat* : une répartition en petits fragments qui correspondent à des groupes de 4 mots. C'est déjà un ancêtre approximatif de la strophe ambrosienne, et un descendant du double verset psalmique à césure centrale. J'avais en effet observé, lorsque j'ai parlé de prose et poésie chez Ambroise au Congrès de Milan de 1974, un verset de psaume dont les deux parties (paronymiques ou antithétiques) présentaient une césure centrale. On avait donc, dans ce texte latin pris dans la *Vulgate* des Psaumes, 4 fois 8 syllabes qu'on pouvait disposer en 4 lignes : soit, déjà, le schéma d'une strophe ambrosienne.

Passons aussi sur les hymnes conservés dans les *papyri* : ils ont montré qu'il y a une continuité hellénique des formes lyriques. Les plus anciens sont datables de la mi-3^e siècle, avec une mélodie qui semble avoir suivi les accents grammaticaux des mots, et une certaine notation musicale par des accents. Indiqués par des signes aux temps marqués, ils correspondent le plus souvent aux accents de mots. On a donc affaire à une métrique traditionnelle, qui est souvent composée de doubles anapestes (UU—) avec un rythme de type accentuel. Sa nature ne diffère pas de celle des fins de phrase dans la prose oratoire latine : ainsi la finale « esse consortes ». — U — — U

La métrique classique se simplifie beaucoup au moment où l'on perd le sens des quantités, et où il ne reste plus que les accents. Mais nous verrons que le mètre ambrosien est très simple : il a permis de passer aisément d'une forme métrique à une forme de *cursus* accentuel, à ce que nous appelons encore des octosyllabes, avec 4 accents sur les syllabes de numéro pair.

Il y a une métrique savante quantitative qui apparaît

dans le christianisme le plus lettré : ainsi dans l'hymne remarquable qui conclut le *Pédagogue* de Clément d'Alexandrie, au livre III, ch. 101, paragraphe 3. Cet hymne se fonde à nouveau sur l'anapeste, avec un ensemble de couplets inégaux en vers anapestiques d'un caractère assez libre².

Cet hymne du *Pédagogue* est une sorte de litanie des noms du Christ, chaque vers étant un petit tableau alexandrin, bouclant une métaphore originale. C'est un cantique de l'esprit d'enfance, présentant « une infrastructure biblique », disait Marrou, sur « une affabulation païenne ». Il reflète l'esprit de cette Alexandrie où toutes les civilisations, les traditions religieuses, les courants culturels, se mêlaient : l'Alexandrie où a été écrit le *Livre de la Sagesse* ou, comme dit Paul Beauchamp, « le Salomon grec » ; et aussi l'*Ecclésiaste* et les œuvres de ce pieux juif philosophe, autant qu'il était philosophe juif : Philon d'Alexandrie. C'est ce qui fait l'importance historique du *Pédagogue* ; il marque avec éclat la possibilité d'importer, comme diront les Pères de l'Église, les « trésors des Égyptiens » — c'est le cas de le dire puisque nous sommes à Alexandrie ; disons aussi les trésors des Grecs et les trésors des Latins, en inventant une confluence entre la tradition antique et la tradition biblique.

En Occident, on est allé peu à peu vers un certain dégel de la défiance chrétienne envers la poésie païenne à partir du 3^e siècle. J'évoquerai à ce propos trois témoignages : ceux de Tertullien, Minucius Félix, Lactance.

D'abord, celui de Tertullien, au début du 3^e siècle. Ce premier écrivain chrétien de l'Occident latin écrivait autant en grec qu'en latin. A plusieurs reprises, il évoque l'existence d'hymnes chez les hérétiques. Ceci est très important, car à une certaine époque, on a supposé que les hérétiques auraient été les premiers à se servir des hymnes. En ce temps sans « média », la chanson était un moyen de

2. Voir le commentaire de J. Irigoin et H.I. Marrou, à la fin du tome des *Sources Chrétiennes* qui contient le *Pédagogue* de Clément.

diffusion exceptionnel des idées, dans une population en grande partie analphabète, mais qui avait une mémoire auditive extraordinaire. C'est ainsi que les hérétiques ont pu se servir de la chanson pour propager leurs croyances. « La grâce soit avec moi, oui, Père, qu'elle soit avec moi » : tel aurait été, selon Origène, au milieu du 3^e siècle, le refrain d'un cantique des hérétiques « ophites », en mètres trochaïques (trochée = une syllabe longue accentuée puis une brève : — U)

Tertullien atteste aussi l'usage public et privé de la psalmodie : « On lit des textes, ou on chante des hymnes, ou l'on prononce des allocutions, ou l'on adresse des prières » (dans l'assemblée chrétienne). Il témoigne de la subsistance, en son temps, de compositions improvisées. Une grande partie était faite de ces « cantiques spontanés » que nous nous amusons à voir, indiqués par avance sur des tableaux, chez nos frères protestants — : « cantique spontané n° 87 ! » C'est le reste paradoxal de quelque chose de très beau que nous retrouvons là : l'improvisation de la prière à l'intérieur de la liturgie la plus ancienne.

Cette improvisation était parfois chantée, puisque Tertullien dit aussi, dans son *Apologétique* (39, 18) qu'après « les ablutions et l'allumage des lumières » — il s'agit donc des assemblées vespérales — « selon les capacités de chacun, d'après les Écritures divines, il y en a qui se contentent de réciter le cantique de Myriam, ou le Magnificat, ou d'autres de leur propre invention ». Et chacun de ces chanteurs « est appelé à se mettre au centre de l'assemblée pour chanter en l'honneur de Dieu ». Il y avait donc des chants improvisés : « provocatur in medium Deum canere », dit le texte latin. On a ainsi, dans l'Afrique du début du 3^e siècle (la Tunisie actuelle), une hymnodie charismatique individuelle improvisée, et une libre concurrence entre les cantiques bibliques et les improvisations nouvelles. Cela montre à nouveau un fait fondamental : la continuité entre les psaumes et les hymnes. On pense aux deux versets où Paul disait qu'il faut chanter « des psaumes, des hymnes et des cantiques (et des odes — dit le grec —) spirituels » (*Eph.* 5, 19 et *Col.* 3, 16) : on n'a jamais su si cela voulait dire qu'il fallait avoir sa petite chanson

intérieure en l'honneur de Dieu, ou s'il s'agissait de réalités liturgiques, de chants exécutés à haute voix par un improvisateur ou par la communauté³.

Ces quelques citations de Tertullien manifestent cette espèce de bouillonnement encore charismatique dans l'Église d'Afrique, mais aussi l'importance qui y est donnée au chant. Il est difficile de penser que ce chant-là est encore en grec. Bien sûr, on est à Carthage, dans une capitale cosmopolite ; mais en 180, lorsque l'on interroge les chrétiens de la petite localité de Scilli (probablement dans la région de Carthage ?), ces chrétiens-là parlent latin ; on les interroge en latin. Au gouverneur qui leur demande : « Qu'est-ce que vous avez dans votre boîte à livres ? » : « Nous avons les écrits du juste Paul » (« scripta Pauli viri justii »), répondent-ils. Et dans les écrits de Paul, nous venons de rappeler l'invitation à chanter des hymnes.

Il est donc vraisemblable de penser que, dès lors, des hymnes grecs ont pu être traduits en latin, dans des traductions maladroitement comparables à celles des plus anciennes traductions de la Bible. Il faut, en ce domaine des traductions, se représenter une pluralité dont nous avons beaucoup de mal à imaginer la réalité, dans l'Église des premiers siècles, et spécialement au 3^e siècle. Mais l'important est que l'ouverture à la poésie antique traditionnelle s'est ainsi opérée progressivement chez les chrétiens de langue latine.

On le voit dans l'*Octavius* de Minucius Felix (vers les années 220). Cet admirable texte s'ouvre libéralement aux valeurs de la civilisation latine ; et spécialement, même, à la révérence qui est due à la théologie de Virgile, telle qu'elle est concentrée en deux passages cités en partie par Minucius : l'*Énéide* 6, 724 et vers suivants, mais d'abord les *Géorgiques* 4, 221 et suivants. Cette théologie virgilienne

3. Il y a aussi un texte obscur de Tertullien : « la Sagesse, lors de ses sorties, est chantée par des hymnes, on chante en effet aussi le décès des martyrs » (*Scorpiace* 7). Est-ce que cela veut dire qu'on chante déjà des hymnes en l'honneur des martyrs ? On hésite beaucoup sur le sens exact de ce texte.

est grandiose. Elle est cosmique et monothéiste. Minucius Felix montre que certains des vers de ces deux passages témoignent de la reconnaissance, par un païen, de l'unité de Dieu. Bien sûr, c'est un Dieu plus immanent à l'univers, plutôt stoïcien — nous en avons parlé à propos de Paul — que chrétien. Mais on peut même se demander s'il n'y a pas des allusions trinitaires dans un passage qui se trouve dans l'*Octavius* de Minucius Félix, ch. 19, 2 et suivants.

Cette démarche, qui consiste à rendre hommage à des vers de Virgile, est importante ; car l'œuvre de Virgile reste pour tous, païens aussi bien que chrétiens, le livre de base : ils y apprennent leur langue, ils y forment leur sensibilité, même religieuse, ils y découvrent ce qu'est la poésie, et ils y puisent des moyens d'expression poétiques, même et encore lorsqu'ils seront évêques et écriront des hymnes comme Hilaire ou Ambroise. Cette attitude respectueuse envers Virgile est tout à fait liée à la notion antique que l'on trouve chez Platon, et que l'on pourrait suivre à travers toute l'antiquité : celle du poète inspiré. Son premier représentant littéraire est, pour nous, cet aède Démodocos qui vient chanter chez le roi des Phéaciens, Alkinoos, dans l'*Odyssée*, et qui est un aveugle — l'aveugle qui voit ce que l'on ne voit pas —. C'est ainsi que les anciens ont souvent révééré les chantres aveugles : comme des chanteurs mystérieusement inspirés par le monde invisible et transcendant. Cette vue de la poésie religieuse est à replacer dans le cadre d'une véritable réhabilitation de ce que l'on peut appeler la « révélation des païens ». L'existence d'une telle révélation naturelle peut se fonder sur l'*Épître aux Romains*, 1, 20. Elle trouve son aboutissement le plus explicite au temps de Constantin, où l'empereur va devenir chrétien, chez son conseiller qui fut le précepteur de son fils : le rhéteur africain et chrétien Lactance.

Parmi les idées de Lactance qui intéressent notre sujet, retenons quatre points. En premier lieu, une critique modérée des charmes de la poésie païenne, lorsqu'il dit : « ce qui les rend dangereux, c'est la douceur de leurs propos et la mélodie séduisante et fluide de leurs poèmes ». Quand on écrit une chose pareille, c'est qu'on ne les déteste pas tout à fait !

En second lieu, Lactance s'attache à l'idée de ce que Hugo Rahner, dans un très beau livre, a résumé sous la formule : « Mythes grecs et mystère chrétien »⁴. Lactance, de même, énumère des mythes antiques qui peuvent trouver leur équivalent dans la Révélation judéo-chrétienne consignée dans la Bible. Il en est ainsi du déluge, que connaissait la légende grecque, ou du jugement des enfers. Ces correspondances sont liées à la théorie qui avait d'abord été défendue et proposée par les juifs : celle d'emprunts plus ou moins conscients faits par les Grecs à l'Écriture qui leur aurait été antérieure, en particulier en Égypte.

Ceci amène Lactance à affirmer que l'intention délibérée des poètes n'a pas été de mentir, mais d'envelopper la vérité sous le voile des images. On lit cela dans ses *Institutions divines*. Lactance y parle du « détour des figures » (« obliquis figurationibus ») dans le langage du poète. Puis il en vient à dire : la fonction de la poésie — et cela est important pour toute poésie, pour l'hymnodie en particulier — consiste à « métaphoriser » (je traduis ainsi *traducere* puisque *translatio* est l'équivalent latin du grec *métaphora*) : « à métaphoriser des événements réellement arrivés, en les métamorphosant sous d'autres apparences ». Il y a là une théorie du langage poétique. Elle consiste à penser qu'il y a une vérité de la poésie, ce qui est tout à fait à l'opposé du « poète menteur », dont nous avons parlé précédemment.

Lactance considère donc, en définitive, que toute poésie se trouve justifiée comme un *officium*, comme une fonction particulière du poète ; il est autorisé à user de « licence poétique », mais sa « fiction poétique » vise à donner des préceptes par les détours d'une expression figurée.

Quatrième idée de Lactance : le poète peut ainsi enseigner le vrai et le bien sous des formes imagées. La poésie antique se trouve, par là, mise en correspondance implicite avec les oracles prophétiques de l'Ancien Testa-

4. Le titre original est plus clair : « Les mythes grecs dans leur interprétation chrétienne ».

ment, et libérée de tout soupçon. Elle se trouve prête à être utilisée, comme la rhétorique, au service de la vérité et de l'éthique chrétiennes. On en arrive ainsi rapidement à une théorie réfléchie et positive de l'hymnodie qui ne passe pas simplement par l'imitation des Psaumes ; elle trouve sa justification rationnelle dans les traditions antiques. Lactance reconnaît même qu'il y a un plaisir vrai et légitime : le plaisir de la vérité, *vera voluptas*, pour celui qui s'adonne à chanter ou à entendre la louange de Dieu. C'est une allusion probable au Psaume 49, 14 : « Immole à Dieu un sacrifice de louange ». Ainsi l'hymnodie se trouve implicitement engagée au cœur même de la cérémonie liturgique.

Lactance développe la notion paulinienne « de psaumes, d'hymnes et de cantiques spirituels ». Dans ses *Institutions divines*, 6, 25, 7, il dit : « le don que l'on fait à Dieu, c'est la pureté de l'âme. Le sacrifice, c'est l'hymne de louange ». Et il reconnaît la continuité fondamentale entre la psalmodie et l'hymnodie — les psaumes et les hymnes — en appelant David « l'auteur des hymnes divins » (« *divinorum scriptor hymnorum* »).

Au moment de la conversion de l'Empire — et d'abord de celle de l'empereur Constantin, vers 312, lors de la victoire du pont Milvius qui lui livre Rome —, les chrétiens possèdent donc déjà une théorie autonome et rationnelle de la poésie. Ils posent les bases d'une correspondance entre fonction poétique et fonction prophétique, en les concevant toutes deux comme des fonctions de proclamation de la vérité religieuse. Et ils établissent un lien direct, explicite, entre une réflexion générale, justificative de la poésie, et une justification particulière de la légitimité du plaisir esthétique procuré par la psalmodie et l'hymnodie. Lactance n'avait même pas encore, à ce moment, les subtils scrupules de Saint Augustin sur la question.

3. L'HYMNODE « EXPÉRIMENTALE » D'HILAIRE DE POITIERS

L'hymne ambrosien n'est donc pas une création spontanée. L'hymnodie est une création progressive. Elle franchit

une étape décisive avec Hilaire de Poitiers. Cet évêque d'une petite cité des Gaules est l'auteur des premiers hymnes en langue latine. On en croyait bien, sur parole, Isidore de Séville dans son *De ecclesiasticis officiis*, lorsqu'il disait : « Le Gaulois Hilaire, évêque de Poitiers, est le premier à avoir brillé en latin par ses poèmes hymniques ». Et quand le Concile IV de Tolède dit, en 633, qu'il y a dans l'Église des chrétiens qui se plaignent qu'on compose de nouveaux hymnes, et qui affirment qu'il ne faut chanter que les hymnes qui sont dans l'Écriture et rien de plus, le même canon du Concile dit aussi : vous devez chanter des hymnes « comme ceux qu'ont composés les très bienheureux Hilaire et Ambroise ». Ces deux évêques hymnodes du 4^e siècle ne sont pas séparés par ce IV^e Concile de Tolède, en l'année 633. « On connaît d'eux » — dit encore le texte de ce Canon — « quelques hymnes qui ont été soigneusement composés pour la louange de Dieu, et les triomphes des apôtres et des martyrs ».

Il y a une phrase très curieuse de Jérôme, dans son commentaire sur le chapitre 2 de l'*Épître aux Galates* : « Hilaire, ce Rhône d'éloquence latine » (on ne sait si c'est un compliment), « lui-même Gaulois et né à Poitiers, traite les Gaulois de rebelles au chant ». Cela veut-il dire qu'ils ne savent pas chanter — en bons ancêtres des Français — ? Ou bien qu'ils sont très réticents devant les textes et les mélodies que leur propose leur évêque, parce qu'ils les trouvent parfois trop difficiles ?

C'est ce que laisserait plutôt penser le premier des trois hymnes authentiques d'Hilaire retrouvés en 1885 dans un manuscrit d'Arezzo en Toscane. Les deux petits feuillets qui ont transmis ces hymnes portent cette très remarquable épigraphe :

« Heureux le prophète à la harpe, David, qui, le premier annonce au monde, dans ses hymnes, le Christ tout entier. »

Cette expression ramassée de la lecture christique du psautier resserre encore le rapport de filiation qui existe entre les psaumes juifs et les hymnes chrétiens. D'ailleurs, entre les deux, il y a eu d'autres psaumes, comme les *Psaumes* dits *de Salomon*, qui datent de l'extrême fin du

judaïsme antérieur au Christ. Cette épigraphe des hymnes d'Hilaire montre bien que David continuait de passer alors pour le compositeur de tous les Psaumes. Mais il est surtout remarquable qu'un évêque d'Occident, lorsqu'il veut commencer à présenter des hymnes, au début de la seconde moitié du 4^e siècle, se recommande d'abord de David, comme du modèle absolu de tout hymnode chrétien. Il est probable que cette épigraphe et ces hymnes d'Hilaire datent de son retour d'exil. Car Hilaire, défenseur de la foi orthodoxe contre l'empereur Constance, qui soutenait les ariens, a été exilé en 356 en Asie (c'est-à-dire en Asie mineure — la Turquie actuelle —). Il est probable que c'est là qu'en syriaque ou en grec, il a entendu chanter des hymnes dans les églises : dans les langues « vernaculaires », comme on dit aujourd'hui — les langues du pays. En les entendant, il s'est dit : pourquoi ne pas en faire autant pour les chrétiens gallo-romains de langue latine, à Poitiers ?

On peut toujours supposer qu'il a existé des hymnes plus anciens en latin, que nous ne connaissons plus. Mais il est de fait que le *IV^e Concile de Tolède* considérait déjà Hilaire et Ambroise comme les inventeurs des hymnes. La tentative extrêmement hardie d'Hilaire de Poitiers a consisté à employer des mètres antiques d'Horace pour composer des hymnes chrétiens en strophes de quatre vers : deux glyconiques et deux asclépiades, dans le premier poème qui nous a été conservé.

Un *glyconique* est un trochée (— U) suivi d'un dactyle (— UU), puis d'un trochée et enfin d'un temps libre. Si vous introduisez ici, entre le trochée (— U) — qui peut d'ailleurs se condenser en un spondée (— —) — et le second trochée, un *choriambre*, c'est-à-dire une cellule métrique composée d'un *chorée* (ou trochée) et d'un *iambe* (— UU —), le mètre glyconique devient un *asclépiade*. Ici le premier vers est un glyconique, et le quatrième (plus purement que le second) un asclépiade :

— U/— U U/— U/—

Ante saecula qui manes

— —/— U U —/ — U U/— U —

dici, ni pater est, quod pater sit, potest

(avec une licence : la syllabe *ter* du second *pater* est comptée pour brève.)

C'étaient donc en principe des distiques de glyconiques et d'asclépiades qui formaient la trame métrique de cet hymne. On se trouve ainsi devant la gageure qui consiste à utiliser des mètres savants, issus de la métrique grecque, et donc un rythme fondé sur l'alternance des quantités, avec des cellules métriques tout à fait conformes à celles qu'on trouve trois siècles et demi plus tôt, dans les *Odes* d'Horace. Et ceci, pour chanter une prière d'inspiration théologique chrétienne. Ainsi ce début :

« Toi qui subsistes avant les siècles
 toujours le fils d'un père qui l'est toujours
 car sans toi comment peut-on dire
 qu'il soit père, s'il ne l'est en fait ? »

*Ante saecula qui manes
 semperque nate, semper ut est pater
 namque sine te quomodo
 dici ni pater est quod pater sit potest?*

Les Gaulois ont pu trouver cela un peu dur à chanter !

Continuons :

« Dieu engendré pour nous / *Bis nobis genite Deus,*
 deux fois,
 Christ, quand tu nais d'un Dieu / *Christe! dum innato*
 qui n'est point né / *nasceris a deo*
 Quand aussi dans ton corps / *Vel dum corporeum et*
 et ta divinité / *deum*
 t'engendra pour le monde / *mundo te genuit virgo*
 la Vierge qui enfante. » / *puerpera.*

Evidemment, *bis genite* signifie l'engendrement, par la procession éternelle, de la seconde personne de la Trinité, puis la naissance de l'homme-Dieu, né de la Vierge, dans le temps. Bref, Hilaire, dès le début, ne veut faire grâce d'aucun point essentiel du dogme trinitaire à ses fidèles poitevins du 4^e siècle. Et il le fait en une langue serrée, aux constructions aussi complexes que le sont souvent celles des énoncés lyriques d'Horace. La suite est heureusement plus détendue ; elle présente l'assistance à Dieu :

« Un peuple en toi croyant te prie :
 écoute avec bonté nos voix, qui font sonner les hymnes,
 chanter en chœur pour toi, ô saint,
 nous ton troupeau de tous les âges. »

*Credens te populus rogat
 hymnorum resonas mitis ut audias
 voces quas tibi concinit
 aetas omnigena, sancte, gregis tui.*

Arrêtons-nous simplement sur un détail de vers 10, pour faire remarquer que *mitis ut audias* est une alliance de mots qui vient directement de la poésie classique, et plus précisément d'une prière qui se trouve, chez Virgile, adressée à Apollon.

« Lorsqu'il te prie avec sa foi/de demeurer clément pour lui/le peuple qui porte ton Nom/prie en toi le Dieu qui ne peut naître/puisque l'un demeure dans l'autre. »

Là nous retrouvons la Trinité, la singularité du Père et la « circumincession » des personnes :

*in te innascibilem deum
 orat, quod maneat alter in altero.*

Tel est le « laboratoire hymnodique » extraordinaire d'Hilaire de Poitiers, qui a tenu la gageure de faire tenir les affirmations dogmatiques trinitaires les plus abstruses à l'intérieur de mètres horaciens.

Mais son inspiration et même sa forme deviennent plus simples, avec de très belles réussites déjà, dans le deuxième hymne conservé sous son nom. Ce deuxième hymne est tout à fait différent. On n'en citera ici qu'un fragment ; pour que les fidèles retiennent cet hymne, il est « acrostiche » : On lit en effet l'alphabet à la lettre initiale de chacune de ses strophes conservées de 2 vers : elles commencent respectivement par I K L M N O P. Il en était de même pour celles du premier hymne que nous avons traduit : *Ante — Bis — Credens — Dum*. C'est dire que, pour faciliter la mémorisation des paroles, étant donné que nous avons affaire à un public qui apprenait d'une façon quasi uniquement orale, l'acrostiche des lettres initiales de chaque strophe constituait un artifice mnémotechnique.

Ce deuxième poème est tout à fait d'un autre genre.

C'est pourquoi l'on peut parler du « laboratoire hymnique » d'Hilaire de Poitiers. Cet hymne est beaucoup plus descriptif ; il est presque mythologique. Nous y avons affaire au vers le plus répandu dans la comédie et la tragédie latines et grecques : le sénaire iambique (mètre composé de 6 iambes : l'iambe est composé d'une brève et d'une longue accentuée : U—). Ces 6 iambes peuvent être remplacés par des spondées (deux longues = — —).

*Ibat triumpho mort(e) absumpta, Mors, tua
deus inferno vinci regno nesciens*

C'est le type de vers qui se rapproche le plus de toutes les combinaisons possibles dans la langue courante de la conversation. C'est pourquoi il avait été très utilisé dans la comédie grecque et latine. Ces premiers vers rappellent le triomphe du Christ sur la mort, sur un ton qui est assez grandiose, voire romantique, paulinien aussi :

« Il allait en triomphe, ayant englouti, ô mort, ta propre mort

ce Dieu qui ne sait point se laisser vaincre par le royaume infernal. »

Dans la description de la descente du Christ aux enfers, on trouve ensuite deux vers qui sont parfaitement mythologiques. Imaginez que cette deuxième strophe ait été retrouvée isolée dans un manuscrit : jamais on ne penserait que c'est un évêque chrétien qui l'a composée.

« Incandescentes, les eaux figées du Styx se refroidissent.
le Phlégéthon, tout raide, ne sait plus qu'il bout. »

*Kandens frigescit stagnum pallidae Stygis
rigensque nescit Flegethon se feruere.*

Ce sont les fleuves des enfers grecs, issus de la représentation que les anciens s'en faisaient depuis les traditions orphico-pythagoriciennes des 7^e et 6^e siècles av. J.-C. Avec ce *Phlégéthon* c'est-à-dire le « fleuve de flammes » (grec : *phloges*) du monde souterrain des morts, « tout raide » (de glace), qui « ne sait plus qu'il bout », nous sommes aux confins d'une exquise préciosité qui n'ajoute rien au Mystère du Christ venu libérer les morts...

Viennent ensuite des vers qui ne manquent pas de grandeur :

« Un lever de lumière brille pour la nuit vide des enfers et tremble le gardien cruel du Tartare profond. »

*Lux orta vastae nocti splendet inferum
tremit et alti custos saevus Tartari.*

En ce quatrième vers, il s'agit de Cerbère, le chien à trois têtes, gardien traditionnel de l'entrée des enfers antiques ! On lit ensuite une interpellation à la mort, d'une grandeur paulinienne, mais dans une forme amplifiée et emphatique :

« Mort, tu te sens perdue, toi ainsi que ta loi, lorsque tu vois qu'un Dieu t'a fait soumission ; »

*Mors, te peremtam sentis lege cum tua
Deum cum cernis subdedisse se tibi !*

Suit, une profession de foi en la résurrection de la chair, très belle dans sa certitude enthousiaste :

« Non, il n'est pas point mortel, ce corps que tu détiens : sur lui, la corruption n'a pas le moindre droit. »

*Non est caducum corpus istud, quod tenes,
nullumque in illo jus habet corruptio.*

« Toute la faiblesse de notre chair est victorieuse de toi, la nature de la chair est née avec un Dieu » (par l'Incarnation). »

*Omnis te vincit carnis nostrae infirmitas,
natura carnis est connata cum deo.*

A la fin du texte conservé, cette affirmation de foi en la montée au ciel :

« C'est par elle que, dans les hauteurs des Cieux, ressuscitant

je monterai en liesse avec mon corps de gloire. »

*Per hanc in altos scandam laeta cum meo
caelos resurgens glorioso corpore.*

Quand on sort de la théologie alambiquée du premier poème, on se dit quand même qu'il devait y avoir des

réussites assez extraordinaires dans ces hymnes ; en particulier, on vient de le voir, des envolées d'un grand souffle spirituel.

Le troisième hymne conservé d'Hilaire est d'un caractère très populaire. Il est écrit en tétramètres (4 fois un mètre : en fait, deux pieds). Ces tétramètres trochaïques catalectiques comportent donc quatre fois deux trochées (— U) avec une « déficience » ou « cessation » (*catalexis* en grec) de la dernière syllabe du vers : le quatrième « mètre » ne compte donc que trois syllabes au lieu de quatre.

*Adae carnis gloriosa et caduci corporis
in caelesti rursum Adam concinamus proelia,
per quae primum Satanus est Adam victus in novo.*

Ce rythme très scandé était particulièrement employé dans les chansons de soldats. Lors du triomphe de César à Rome, c'est dans ce mètre que les soldats de César ont chahuté leur général en raillant sa liaison avec le jeune roi de Bithynie. Ils lui ont chanté :

« César a soumis Nicomède, Nicomède, César.
Voici que triomphe César qui a soumis les Gaules ;
Nicomède ne triomphe pas, qui a soumis César. »

Trois tétramètres trochaïques (comme chacune des strophes du présent hymne d'Hilaire), qu'a rapportés Suétone dans sa *Vie de César*. Cette forme d'une chanson que l'on chantait dans les triomphes romains convient ici très bien, puisque le thème de ce poème est la lutte victorieuse entre le Christ et Satan. On retrouvera d'ailleurs ce mètre utilisé dans l'hymne triomphal 9 du *Cathemerinon* de Prudence, qui est probablement un hymne pascal. Pour un tel hymne de triomphe sur la mort, il est assez normal qu'un évêque gallo-romain de culture latine ait songé à prendre ce rythme militaire. Le caractère assez facile, et même populaire, de ce troisième hymne d'Hilaire, est tout à fait à l'opposé de celui du premier hymne. C'est une fantaisie sérieuse sur le combat entre Christ et Satan, mais d'abord sur le triomphe de Satan sur l'humanité qu'il tient captive. Prenons la troisième strophe :

« Il se plaît aux autels, il se plaît aux temples, il se plaît au sang corrompu des victimes ;
il se plaît au mensonge, il se plaît aux actes scandaleux, il se plaît au sang de la guerre ;
il se plaît à voir le Créateur du ciel ignoré par les peuples. »

*Gaudet aris, gaudet templis, gaudet sanie victimae ;
gaudet falsis, gaudet stupris, gaudet belli sanguine ;
gaudet caeli conditorem ignorari gentibus.*

Divers, déconcertants, mais d'une exceptionnelle puissance d'invention, les hymnes d'Hilaire représentent une grande « première » dans la poésie liturgique en langue latine. Par leurs trouvailles comme par leurs excès, ils ont frayé la voie à l'invention de l'hymne par excellence, destinée à devenir une forme « classique » de l'hymnodie occidentale : celle d'Ambroise, évêque de Milan entre 374 et 397.

4. CONCEPTION ET FORME DE LA POÉSIE HYMNIQUE D'AMBROISE DE MILAN

Cette réussite ambrosienne suit de peu, relativement, les essais d'Hilaire de Poitiers : il n'y a pas un quart de siècle entre les deux. Hilaire meurt en 367 ; et si nous en croyons la façon dont saint Augustin raconte le fameux affrontement des ariens et des catholiques, à Milan, dans la Semaine Sainte de 386, on constate qu'il y a moins de vingt ans entre la mort d'Hilaire et cette Semaine Sainte, où, dit Augustin, « les voix, les cœurs de tous les frères s'unirent avec grande ardeur en un même chant ». Comment faut-il l'interpréter ? Pour éviter qu'une basilique soit reprise par les hérétiques ariens, Ambroise la fait occuper d'abord par ses paroissiens catholiques. En attendant que ce grave conflit se dénoue, il les aurait fait chanter, pour leur faire passer le temps et maintenir leur « moral ». C'est du moins ce que raconte saint Augustin (*Confessions* 9, 7, 15).

Ambroise est arrivé à l'évêché de Milan d'une façon

extraordinaire, en 374. Le vieil évêque arien, Auxence était mort. On ne savait pas qui allait lui succéder. Serait-ce un arien, alors que les catholiques étaient beaucoup plus nombreux que les hérétiques dans l'Église milanaise ? Les catholiques espéraient donc bien récupérer le siège de Milan. Il y avait un désordre grave, les gens commençaient à s'énerver. On fit alors appel au préfet d'Émilie-Ligurie, gouverneur de la province, donc l'une des plus hautes autorités dans la capitale impériale de Milan. Le préfet arrive ; c'était un certain Ambrosius. Alors un petit garçon dans la foule s'écrie : « Ambrosius epsicopus ! », et tout le peuple assemblé reprend en chœur : « Ambrosius episcopus ! ». Après avoir tenté de refuser, Ambroise se résigne à accepter l'épiscopat.

Cet homme était de grande famille, anciennement chrétienne, et d'une très vaste culture. En particulier, la supériorité de cette culture se marque par le fait qu'il était l'un des seuls, en Occident, à savoir encore parfaitement le grec, ce qui lui permit d'utiliser directement, dans une grande partie de son exégèse prêchée, les œuvres en grec du juif Philon d'Alexandrie, et parfois les œuvres du philosophe néo-platonicien Plotin. Mais Ambroise est en même temps un homme de gouvernement : il a fait d'abord une carrière politique, avant d'être appelé à l'épiscopat. Il s'est trouvé devant une population très orageuse, dans ce qui était alors la capitale de l'Occident : ce n'est plus Rome, c'est Milan et Trèves qui le sont à ce moment-là. Milan, par conséquent, ce « carrefour des sentiers » — un mot d'origine probablement celtique — est, en Italie du nord (elle le reste aujourd'hui) la « ville carrefour » par excellence.

L'hymne ambrosien sera à l'image de la ville où il est apparu. C'est un foyer où se sont concentrés les rayonnements de plusieurs cultures, c'est-à-dire de plusieurs modalités concrètes d'expression d'un groupe social par lui-même et à lui-même. L'hymne ambrosien est par conséquent le produit d'une convergence exceptionnelle : celle-ci s'est opérée par la force d'une personnalité hors du commun, pour qui le mode d'expression poétique n'a pas été le seul. Ambroise a été brusquement amené à inventer,

ou plutôt à combiner d'une façon nouvelle des éléments antérieurs, en prose comme en vers. Dans ses hymnes, il y a convergence entre la poésie latine antique, de tradition romaine non chrétienne, et d'autre part la tradition biblique et paléo chrétienne « des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels ». Le génie d'Ambroise a été, avant tout, un génie simplificateur. En face des rythmes compliqués d'Hilaire, apparaît clairement la simplicité du mètre des *Hymnes* d'Ambroise : chaque vers se compose seulement de 4 iambes (U —). Généralement, ce « dimètre iambique » ambrosien est un mètre octosyllabique. Lisons, par exemple, ces deux premières strophes d'un hymne authentique :

<i>Splendor paternae gloriae</i>	<i>Verusque sol, inlabere</i>
<i>de luce lucem proferens</i>	<i>micans nitore perpeti</i>
<i>Lux lucis et fons luminis</i>	<i>jubarque sancti spiritus</i>
<i>dies dierum inluminans.</i>	<i>infunde nostris sensibus.</i>

Les pieds pairs (2 et 4) doivent être purs (donc des iambes U —), les deux autres (1 et 3) peuvent être « condensés », c'est-à-dire que la partie brève du pied peut être allongée : et l'on obtient ce qu'on appelle un spondée (— —). Et de fait, dans le premier des vers cités ci-dessus : *Splendor* est un spondée ; *pater-* un iambe ; *-nae* et *glo-* à nouveau un spondée ; et *-iae* est un iambe.

La culture poétique biblique est alors très développée dans le peuple chrétien, qui la pratique journallement par la psalmodie, c'est-à-dire en chantant les Psaumes. Le commentaire de ces Psaumes forme aussi une part importante des homélies conservées du 4^e siècle. A Milan même, parmi les œuvres en prose d'Ambroise parvenues jusqu'à nous, nous avons conservé le commentaire de 12 Psaumes. Ce ne sont pas évidemment les énormes *Enarrationes in Psalmos* que nous avons héritées de saint Augustin, mais c'est quand même une œuvre importante ; car Ambroise a commenté aussi le *Psaume* 118. Le développement de la *lectio divina* privée fait que la partie lettrée de ce public est souvent personnellement imprégnée de l'Écriture.

Par conséquent, l'hymne prend place dans cette imprégnation, qui produit aussi, au cours de ce 4^e siècle, l'« épopée biblique » : une traduction méditée, en latin et en hexamètres dactyliques, c'est-à-dire en mètres virgiliens, donc en mètres épiques. Tels sont les quatre chants des *Evangeliorum libri*, composés vers 324 par le prêtre Juvencus, en Espagne. Ce mètre est aussi, souvent, celui de l'épigramme — le poème fait pour être *inscrit-sur* (une tombe, par exemple), comme sont les *Épigrammes* de Damase, évêque de Rome de 366 à 384, en l'honneur des martyrs romains.

Le génie d'Ambroise, au sens premier de son *ingenium* — de son talent et de son caractère — est un génie de sélection et de synthèse. La contrainte pastorale, le coup de théâtre de son élection inattendue qu'on a rappelée ci-dessus, n'y sont pas étrangers. C'est un homme pressé de toute part, et qui se hâte. La création de l'hymnodie se pose à lui comme un cas extrême du problème de la communication pastorale et liturgique. Comment être ministre de la Parole en se faisant tout à tous, en étant communicable, en restant à la fois transparent et profond ? Ambroise doit choisir l'essentiel pour être efficace : pour être bien entendu de tout son peuple — lettrés et illettrés, baptisés anciens et catéchumènes —.

La poésie du 4^e siècle revient ainsi à la vocation fonctionnelle de toute poésie. La difficulté est que cette fonctionnalité, comme celle de tout discours liturgique, implique plusieurs dialogues. Ambroise isole formellement son vers de sa prose par la limite, graphiquement perceptible, qui termine un vers et non pas une ligne. Ce nombre de syllabes limitées et rythmées définit le vers, où l'on est forcé, justement, de « retourner » — *vertere* — alors que la prose est la contraction de *pro(uor)sa (oratio)* : ce qui est tourné vers l'avant et indéfiniment peut « aller vers l'avant ». Chez Hilaire, nous avons un premier état de l'hymnodie. Le premier hymne conservé était bourré à craquer, comme une icône du 17^e siècle ; et puis, au contraire, son troisième hymne, plus détendu, jusqu'à certaine facilité diffuse ; entre deux, des entrechats mythologiques, dans le genre de la deuxième strophe de la

deuxième pièce. Donc un ensemble à la fois riche, audacieux et disparate.

On ne trouve rien de tel chez Ambroise. Mais une alternance mesurée des tons et des niveaux de langue, qui correspond d'ailleurs à l'esthétique contemporaine : une esthétique de mélange des tons et des genres, maintenue chez Ambroise dans des limites pleines de retenue. Ceci en respectant l'impératif premier, qui est celui de la clarté minimale. On peut lui appliquer la formule de Cicéron, qui disait que « l'orateur doit parler d'une manière ouverte et simple ». Pourtant, si Ambroise recherche la mesure et la concision, il reste exigeant envers le contenu doctrinal ; mais il ne l'isole pas de l'agrément et de l'émotion. C'est cet équilibre, entre l'intelligence, la sensibilité religieuse et la sensibilité esthétique, qui définit la poétique ambrosienne.

En analysant des Psaumes dans son *Commentaire de douze Psaumes*, en étudiant aussi le Psaume 118, Ambroise exprime un certain nombre d'idées remarquables sur la façon dont il entend ces psaumes et constate leur efficacité. Lui-même n'est pas moins conscient de l'efficacité particulière de ses propres hymnes. Dans le *Contre Auxence*, au ch. 34, il déclare : « On dit que le peuple a été séduit par les charmes de mes hymnes. Eh bien, même sur ce point je passe aux aveux ; grand charme que celui-là, et puissant entre tous ! Qu'y a-t-il en effet de plus puissant que la confession de la Trinité, chaque jour célébrée par le peuple tout entier, qui s'applique à l'envi à confesser la foi ? Ils savent proclamer, grâce à ces vers, le Père, le Fils et l'Esprit. Tout ceux qui pouvaient être à peine des disciples sont ainsi devenus des maîtres. »

Cette dernière phrase mérite attention. L'hymne est pour Ambroise une sorte de méthode d'« auto-persuasion » de la foi : c'est un lieu de reprise, de répétition, et donc d'assimilation en profondeur, du contenu de la foi chrétienne. Celui qui chante un hymne se fait à lui-même la répétition de l'enseignement reçu : on pourrait dire qu'il fait coïncider, dans le chant commun, l'Église enseignante et l'Église enseignée. Et cette Église, par le chant, s'annonce à elle-même, et comme en écho, l'essentiel de la

Parole de Dieu qui a été d'abord lue, qui a été ensuite commentée, et qui est finalement chantée.

Sans doute, il reste très difficile de savoir où se plaçait le chant des hymnes, dans le déroulement d'une assemblée liturgique. J'incline à penser qu'ils devaient se placer plutôt à la fin : comme une espèce de reprise globale de l'essentiel de la liturgie, qui a été célébration et prière, louange et demande. C'est ainsi que l'hymne ambrosien devient un instrument privilégié de ce que les moines appellent — et Ambroise a appelé, le premier — la ruminantion de la Parole. C'est un exercice spirituel, au sens latin et actif du terme : Ambroise l'explique dans son *Commentaire sur le psaume 118*, 7, 25. Comme l'a dit un critique moderne : « l'hymnodie, par le moyen des rythmes, affermit la mémorisation, de sorte que l'enseignement devient vital, c'est-à-dire qu'il accompagne toutes les circonstances de la vie ». Il y a, par conséquent, une espèce de puissance d'assimilation et de la vérité et du vécu religieux de la liturgie, qui, pour ainsi dire, se concentrent, se fixent et s'enfoncent dans les cœurs de ceux qui chantent ensemble.

La réalité de cet effet escompté de l'hymne, nous en avons un très bel exemple dans les *Confessions* de saint Augustin. Ce sont les pages dans lesquelles il a raconté comment, à la mort de sa mère, il était broyé par le chagrin ; c'est en récitant l'hymne d'Ambroise *Deus creator omnium* qu'il s'est un peu repris, qu'il a senti son chagrin s'alléger.

Au-delà de cet aspect de recette spirituelle efficace, Ambroise approfondit aussi diverses idées sur la fonction ecclésiale de l'hymne. Hilaire l'avait déjà très remarquablement exprimée dans la phrase où il disait : « Supposons que quelqu'un s'arrête hors de la basilique à écouter la voix du peuple en prière, qu'il soit attentif au son puissant de l'hymne, et qu'ainsi, au milieu des rites des divins mystères, il entende la réponse d'une pieuse confession de foi ». Hilaire avait donc identifié déjà hymne et confession collective de la foi : par l'hymne, le peuple tout entier prend et garde la Parole, pour faire et dire l'expérience de son unité intérieure. Cet aspect n'échappe pas non plus à

Ambroise et il avait, on l'a déjà vu, également frappé Augustin.

Comment est née cette strophe de 4 dimètres iambiques, qui caractérise formellement l'hymne d'Ambroise ? En premier lieu, il ne faut pas oublier l'exemple d'Horace. Dans ses *Odes*, la strophe de 4 vers est fréquente. Ce ne sont pas les mêmes pieds : ce ne sont pas des iambes, mais des combinaisons plus savantes du type glyconique (cf. *supra*, p. 49). Les *Odes* utilisent souvent la strophe alcaïque et la strophe saphique, qui tirent leur nom de très anciens poètes grecs des 7^e et 6^e siècle av. J.-C. : Sappho et Alcée. Nous avons là une source possible, dont quelques souvenirs horaciens précis attestent l'importance pour Ambroise.

En second lieu, l'énoncé psalmique était souvent fractionnable en 4 petits segments de sept à neuf syllabes, dont l'assemblage formait les deux vers d'un distique, associés par le parallélisme synonymique ou antithétique.

Le dimètre iambique (4 iambes : U —) était un mètre en disponibilité : une forme métrique qui n'impliquait aucun type de poésie précise, mais qui avait été plutôt populaire, familière, légère. Ce dimètre est utilisé, au 4^e siècle même, par Ausone de Bordeaux, pour faire, en bouts rimés, le récit de ses occupations quotidiennes, dans son poème de l'*Ephéméris*.

Ambroise ne l'a-t-il pas choisi pour équilibrer, en quelque sorte, par cette forme plutôt légère, les graves et hautes pensées, les sentiments profonds, recueillis, les inventions sérieuses, les monitions, aussi, dont il a voulu le charger ? Ce mètre donne ainsi à l'inspiration la plus riche la transparence du quotidien. Ce parti est évidemment très différent de celui que nous avons vu prendre par Hilaire. Mais il y avait eu quelques précédents paléochrétiens : nous avons vu qu'il existait une strophe de l'hymne grec *Phôs hilaron*, au 3^e siècle, qui se répartissait en 8, 8, 8, 9 syllabes ; on était alors bien près, de ce point de vue, du nombre régulier des syllabes dans un dimètre iambique octosyllabique. Et puis, il y a la vertu antique de l'iambe, qui est un pied simple, mais au rythme ascendant et en quelque sorte martial. On monte de la brève non accentuée

à la longue accentuée qui lui fait suite, c'est un pied qui a du « tonus », en quelque sorte.

La poésie iambique a effectivement été, à date très ancienne, une poésie d'invective, par exemple chez le grec Archiloque ; et elle confère à l'énoncé un dynamisme qui est proche de l'agressivité. C'est un aspect qui n'est pas à exclure, lorsqu'on se rappelle le contexte historique qui a fait justement la grandeur dogmatique de ces hymnes : l'affirmation de l'orthodoxie trinitaire contre l'hérésie arienne. Et de fait, constamment, nous avons dans les hymnes d'Ambroise les plus authentiques, des allusions très précises soit aux juifs, soit aux ariens, en plus des variations sur la foi trinitaire orthodoxe, et la divinité de Fils égal aux Pères.

En quoi consiste l'empreinte ambrosienne ?

On peut tenter de la résumer en cinq points :

1. la puissance de l'imagination symbolique, et le goût de jouer avec la pluralité des sens propres et figurés.
2. la force d'une sensibilité à la fois vive et contenue : il y a là une parenté avec celle d'Horace lui-même, qui disait avoir « la bouche épargnante de mots » : être *ore parco*.
3. un sens très romain de la réalité quotidienne des tentations les plus humiliantes (les allusions aux tentations charnelles dans certains passages sont très précises, avec beaucoup de délicatesse de touche, bien sûr) ; plus généralement, des difficultés de l'existence quotidienne. Vraiment l'homme est, ici, pris « en situation » dans sa vie : il est, pour ainsi dire, saisi et interpellé dans son « quotidien ».
4. un sens virgilien et lucrétien, parfois. La grande nature et les rythmes cosmiques sont saisis dans les heures et les jours de l'existence humaine. En ce sens, les hymnes d'Ambroise annoncent le sens liturgique des heures et des jours dans les poèmes que Prudence a rassemblés dans le recueil « Au long des jours » (*Cathemerinon*), à la fin du 4^e siècle.

5. je reprends le mot de Winckelmann sur la définition plastique : « noble simplicité et grandeur silencieuse ». Cette esthétique se retrouve ici dans un équilibre entre les moyens d'expression et la très riche diversité des images et de l'imagination, qui sont en quelque sorte repris en main, arrêtés, *contenus*, par une certaine mesure.

5. TRADUCTION ET BRÈVE ANNOTATION DE TROIS HYMNES D'AMBROISE

L'hymne *Splendor paternae gloriae*. Huit strophes de 4 vers de 8 pieds. Ce schéma, qui a duré pendant deux millénaires, est absolument rigoureux. Dans cette forme brève ($4 \times 8 \times 8 = 256$ syllabes !), le sens est plein, mais sans être *trop* plein ; inversement, il n'y a pas de chevilles. Cette extraordinaire et calme *plénitude* est vraiment la marque d'Ambroise.

D'abord, une invocation au « Christ soleil » et aux trois personnes qui vont apparaître à travers le Christ et autour du Christ, dans les trois premières strophes.

« Splendeur de la gloire du Père de lumière portant lumière lumière de lumière et lumi- neuse source jour des jours éclairant les jours. »	<i>Splendor paternae gloriae</i> <i>de luce lucem proferens</i> <i>lux lucis et fons luminis</i> <i>dies dierum inluminans.</i>
--	--

Les mots sont très simples et il y en a très peu. Souvent trois mots, simplement, par vers. Mais aussi de légères variations dans l'ordre de ces mots, telles que on ne se heurte jamais à la monotonie d'une pure répétition, à moins que ce ne soit véritablement voulu, comme dans *lux lucis et fons luminis*.

« Vrai soleil descends en nos cœurs brillant d'un perpétuel éclat	<i>Verusque sol, inlabere</i> <i>micans nitore perpeti</i>
---	---

répands dans nos intelli- *iubarque sancti spiritus*
gences
les rayons de ton Esprit *infunde nostris sensibus.*
Saint. »

« Mais invoquons aussi le *Votis vocemus et patrem*
Père
le Père à la gloire sans fin, *patrem perennis gloriae,*
le Père à la grâce puis- *patrem potentis gratiae.*
sante. »

(N.B. Le dernier vers de la strophe ouvre un second mouvement (cf. *infra*)).

Observer les effets d'allitération : c'est un procédé d'expressivité très ancien dans la poésie latine : *votis vocemus* ; *patrem perennis* ; *patrem potentis*. Ces procédés d'expressivité, les plus simples, tiennent à la forme de ce que les anciens Latins appelaient le *carmen*, c'est-à-dire le poème « incantatoire ». On les retrouve encore clairement employés par cette poésie de la fin du 4^e siècle.

On passe alors aux demandes qui vont concerner la conduite de tous les jours et la morale pratique ; la pureté de la foi aussi, dans la fin ; et tout ceci n'est pas coupé rigidement aux ciseaux : en l'occurrence, ces demandes commencent avec le vers 12, c'est-à-dire avec le dernier de la troisième strophe.

« Qu'il écarte un faux pas *Culpam releget lubricam,*
coupable,
donne forme à nos actes *informet actus strenuos,*
droits,
lime la dent de l'Envieux, *dentem retundat invidi,*
nous réconforte dans l'é- *casus secundet asperos,*
preuve,
donne la grâce d'accom- *donet gerendi gratiam.*
plir ».

Nous avons une rime : *strenuos/asperos*, d'autant plus sensible que, dans les deux cas, la syllabe identique porte

l'accent de l'iambe final. Cela n'a pas été formellement voulu. Mais on observe aussi rime et assonances entre *lubricam* et *gratiam*.

« gouverne et dirige notre âme	<i>mentem gubernet et regat</i>
dans un corps chaste et plein de foi	<i>casto fideli corpore,</i>
que cette foi brûle fervente	<i>fides calore ferveat</i>
bien loin des venins du men- songe. »	<i>fraudis venena nesciat.</i>

On revient alors à l'assemblée liturgique, c'est à dire à l'évocation de l'eucharistie ; cet hymne pourrait donc avoir été chanté à la fin de la « liturgie de la Parole » et avant le début du canon ?

Puis viennent des demandes, pour que la grâce de Dieu soit présente à toutes les heures.

« Le Christ soit notre nour- riture	<i>Christusque nobis sit cibus</i>
et notre breuvage la foi	<i>potusque noster sit fides,</i>
que nous buvions dans la liesse	<i>laeti bibamus sobriam</i>
la sobre ivresse de l'Es- prit. »	<i>ebrietatem spiritus.</i>

L'expression de « la sobre ivresse » spirituelle remonte à Philon d'Alexandrie, un juif pieux et philosophe platonicien contemporain du Christ, et qui reste un des auteurs préférés d'Ambroise.

« Que ce jour passe dans la joie	<i>Laetus dies hic transeat</i>
notre pudeur soit comme l'aube	<i>pudor sit ut diluculum</i>
notre foi comme le midi	<i>fides velut meridies,</i>
l'âme ignore le crépuscule. »	<i>crepusculum mens nesciat.</i>

Un peu de jeu sur les mots, un peu de préciosité, mais très légère. « Que notre pudeur soit comme l'aube » : il faudrait dire : comme l'aurore. *Diluculum*, en effet est le moment où les ténèbres s'écartent pour laisser légèrement passer la lumière ; par conséquent c'est la rougeur de l'aurore « aux doigts de rose » selon la formule d'Homère, qui fait penser, ici, à ce rouge qui monte au visage dans l'expression de la pudeur. On est donc devant un jeu de mots quelque peu précieux. Pourtant, c'est à peine s'il « rase la prose, mais avec des ailes », comme on l'a dit de Racine. Tout cela reste léger, mais toujours plein d'allusions très riches : c'est une demande de la « garde » divine pour les trois grandes heures du jour.

A la fin, comme dans toute prière (l'hymne est une prière chantée) : une « doxologie » qui « glorifie » Dieu. C'est un hymne de l'aurore ; on revient donc en situation, à l'aurore ; par conséquent, à travers le soleil levant, c'est le Christ qui est à nouveau salué.

« L'aurore avance dans sa	<i>Aurora cursus provehit</i>
course,	
qu'aurore, tout entier, pa-	<i>aurora totus prodeat,</i>
raisse	
le Fils tout entier dans le	<i>in patre totus filius</i>
Père	
et le Père, entier, dans le	<i>et totus in verbo pater.</i>
Verbe. »	

Cette strophe fait une mention de Dieu, mention « binitaire », sinon « trinitaire » (l'Esprit n'est pas nommé). En cette fin, *aurora cursus provehit* est très antique : c'est le « char de l'aurore » — le char astral du soleil tel qu'on le voit encore représenté dans les miniatures du Moyen Age et de la Renaissance —

L'hymne matinal « de la troisième heure » (*Jam surgit hora tertia*) — soit à peu près neuf heures du matin — est un hymne qui est aussi très fortement composé. Il commence par une méditation et une exhortation.

« Déjà surgit la troisième heure
 où le Christ monta sur la croix
 nul penser d'orgueil en notre âme
 qu'elle s'applique à la prière. »

*Jam surgit hora tertia
 qua Christus ascendit
 crucem
 nil insolens mens cogitet,
 intendat affectum precis.*

Dès ce début contemplatif, s'affirme une tendance, non pas au repliement sur soi, mais au recueillement méditatif ; elle est tout à fait spécifique de l'hymne ambrosien.

« Qui reçoit le Christ en son cœur
 montre son esprit innocent
 et, par ses vœux zélés, travaille
 à mériter le Saint Esprit. »

*Qui corde Christum suscipit,
 innoxium sensum gerit
 votisque praestat sedulis
 sanctum mereri spiritum.*

La deuxième partie de l'hymne se compose des deux strophes suivantes. Ambroise y médite sur l'efficacité positive de la Rédemption, et sur son efficacité négative : la destruction du péché.

L'efficacité positive, c'est le début des temps de l'Église et celui du début du sixième âge : par conséquent l'entrée dans les derniers temps.

« Ce fut cette heure qui mit fin
 au crime horrible, invétéré,
 ruina le règne de la mort,
 ôta de notre vie la faute. »

*Haec hora, quae finem dedit
 diri veterno criminis
 mortisque regnum diruit
 culpamque ab aeuo sustulit.*

Il y a toujours un équilibre entre le concret et l'abstrait qui est remarquable. On ne tombe jamais dans la théologie abstraite, on ne tombe pas non plus dans les fantaisies de l'imaginaire que nous avons parfois rencontrées chez Hilaire de Poitiers. L'énoncé se situe à mi-chemin de ces deux extrêmes.

« Dès lors, par la grâce du Christ
 ont commencé les temps heureux
 la vérité emplit de foi,
 par le monde entier,
 les églises. »

*Hinc iam beata temprora
 coepere Christi gratia,
 fide replevit veritas
 totum per orbem ecclesias.*

« La vérité emplit de foi » — c'est-à-dire de croyants — « par le monde entier, les églises » : les bâtiments et les communautés à la fois. Il y a toujours, chez Ambroise, cette ambiguïté poétique du vocabulaire, et parfois de l'énoncé, qui est la marque des grands poètes — pensons à Paul Valéry, par exemple, dans la poésie moderne.

Viennent des développements difficiles, qu'Ambroise va présenter d'une façon remarquable, par la relative simplicité de leur expression : la maternité de Marie, étendue à l'humanité entière, par la Parole du Christ en croix à Marie.

« Tout au sommet de son triomphe
 à sa mère il parlait ainsi :
 Mère, voici quel est ton fils ;
 à l'Apôtre : voici ta mère. »

*Celso triumphi vertice
 matri loquebatur suae :
 en filius, mater, tuus,
 apostole, en mater tua.*

C'est presque le verset évangélique : Ambroise réussit le tour de force technique de le distribuer, sans prendre de licences particulières avec le contenu ni avec la prosodie, en stricte forme métrique de dimètres iambiques.

« montrant que l'alliance nuptiale
 voilait un si profond mystère
 l'enfantement saint de la Vierge
 ne devait point blesser la pudeur de sa mère. »

*praetenta nuptae foedera
 alto docens mysterio
 ne uirginis partus sacer
 matris pudorem laederet.*

Là, on est forcé de sortir de l'octosyllabe, pour traduire ce qui est en français serait littéralement : « enseignant, dans un profond mystère/les pactes de l'épousée devant lesquels était un écran (*praetenta*)/afin que l'enfantement sacré de la Vierge,/ne blessât point sa pudeur de mère. »

La fin va être une affirmation de foi, opposée à ceux qui n'ont point cru, c'est-à-dire essentiellement les juifs.

« A quoi Jésus a donné foi *cui fidem caelestibus*
de par ses célestes miracles ; *Jesus dedit miraculis*
n'y a pas cru la foule impie, *nec credidit plebs impia,*
mais qui a cru sera sauvé. » *qui credidit, saluus erit.*

« Nous, nous croyons que *nos credimus natum deum*
Dieu est né, *partumque uirginis sacrae,*
enfant d'une Vierge sacrée, *peccata qui mundi tulit*
qui porta les péchés du *ad dexteram sedens patris.*
monde
et siège à la droite du
Père. »

Cette fin résume le Mystère de l'Incarnation achevé par la Rédemption et l'Ascension : bref, l'essentiel du contenu de la foi chrétienne orthodoxe. Ainsi s'affirme clairement la fonction doctrinale de l'hymne comme « répétition » chantée de la *formula fidei*.

Nous terminerons par un *hymne d'Avent* (plus qu'un hymne de Noël). Il est d'autant plus remarquable qu'il n'est pas simple paraphrase du récit de Luc ; mais le récit même de Luc reparaitra tout à la fin. Il y sera question du *praesepe*, de la crèche, premier mot de la dernière strophe, après un hymne très ample, puisque les deux dernières strophes sont un appel au Messie de tout l'Israël ancien, et des chrétiens qui attendent de célébrer Noël. Le début ne fait que reprendre un verset du Psaume 79, 1 et le transposer, à peine, en dimètres iambiques.

« Écoute-nous, roi d'Israël, *Intende qui regis Israel,*
qui sièges sur les chérubins, *super Cherubim qui sedes,*

apparaiss face à Ephraïm, *appare Ephraem coram, ex-*
cita
 réveille ta puissance et *potentiam tuam et ueni.*
 viens. »

« Viens, rédempteur des na- *Veni, redemptor gentium,*
 tions, *ostende partum virginis*
 montre la Vierge qui en-
 fante, *miretur omne saeculum*
 que tout le siècle s'en
 étonne : *talis decet partus deo.*
 tel enfantement sied à
 Dieu. »

Cette seconde strophe multiplie les impératifs de demande instante (de la venue du Messie); et elle énonce l'essentiel du mystère de l'Incarnation. C'est une méditation sur ce mystère, en des termes où, comme disait Boileau, « le latin dans ses mots brave l'honnêteté ». Nous n'avons pas ici cette pudibonderie du 19^e siècle qui fut toujours étrangère aux Latins. On doit au contraire admirer comment la précision sans détours de la description allie le respect à l'exactitude. Au vers final, une étonnante image inversée (le « fruit » qui « fleurit » !)

« Non point d'une semence *Non ex uirili semine,*
 d'homme
 mais par un souffle spirituel *sed mystico spiramine*
 le Verbe de Dieu s'est fait *uerbum dei factum est caro*
 chair,
 le fruit des entrailles a *fructusque uentris floruit.*
 fleuri. »

« Le sein de la Vierge *Aluus tumescit uirginis,*
 grossit,
 son verrou de pudeur intact, *claustrum pudoris per-*
manet,
 les étendards des vertus *uexilla uirtutum micant,*
 brillent :
 Dieu se trouve là, dans son *uersatur in templo Deus.*
 temple.

Alliance de réalisme et de métaphores (verrou, étendards) : donc proximité des faits (la Vierge enceinte), mais compensée par une distance poétique qui permet de passer à une vision spirituelle de ces faits objectifs. L'image la plus difficile, pour nous, est celle des *uexilla uirtutum*. Que sont ces « étendards des vertus » ? Cela correspond probablement à un fait : lorsqu'un chef d'État, aujourd'hui, est dans son palais, le pavillon du souverain flotte au dessus du bâtiment. Dès le 4^e siècle, quand l'empereur était là (et nous sommes à Milan où il y a un palais impérial), on levait le *uexillum*, c'est-à-dire, pour les empereurs chrétiens, le célèbre *labarum* de Constantin : une bannière pourpre sur un bâti cruciforme surmonté du *chrismon*, combinant le X (*chi*) et le P (*rhô*), les initiales grecques du nom *Christos*. Ici, les *vexilla uirtutum* sont les vertus de la Vierge. Elle a des vertus qu'on dirait, aujourd'hui, de sainteté héroïque ; par conséquent, elle « rayonne » de vertus, de façon extraordinaire. A la voir, on ne peut se dire qu'une chose : Dieu est présent en elle ; sans cela, elle ne ferait pas preuve d'un tel degré de vertu. Cette métaphore singulière suppose toute une mentalité et une imagination qui ne sont plus exactement les nôtres. Mais cela reste transparent, en dépit d'une recherche un peu « baroque » par son étrangeté.

A partir de là, Ambroise va repartir d'un autre verset de Psaume (18, 5) sur « le géant qui s'élance ». Ce sont des versets typiquement solaires, puisqu'il s'agit de la course du soleil dans le Psaume en question. Il décrit le soleil dans sa course, comme « un géant » qui sort de sa tente et « qui s'élance ».

Ici, il n'y aura pas d'allusion solaire, car les Milanais du 4^e siècle risquaient de continuer à confondre le Christ avec le Soleil. Il faut en effet savoir qu'au milieu du 5^e siècle, près d'un siècle après le texte que nous avons ici, saint Léon réprimande encore ses paroissiens de Rome, parce qu'il y en avait qui, en entrant dans la basilique de Saint-Pierre, se retournaient et envoyaient un baiser au soleil. Pour eux, c'était peut-être une image du Christ, mais ce geste d'adoration, ambigu et encore païen, ne plaisait pas beaucoup à saint Léon !

« Que s'avance hors de sa
couche
la cour royale de pudeur,
le géant à double nature,
qu'alerte il chemine vers
nous. »

*Procedat e thalamo suo
pudoris aula regia.
geminæ gigans substantiæ,
alacris occurrat uiam.*

« Sa sortie provient du Père
et son retour va vers le Père
Il sort et court jusqu'aux
enfers,
S'en revient au séjour de
Dieu. »

*Egressus eius a patre
regressus eius ad patrem.
excursus usque ad inferos,
recursus ad sedem Dei.*

Une imagerie très simple exprime toute la « trajectoire » du Christ, du sein de la Vierge à l'Ascension ; y compris, avec la seconde strophe, le mystère de la descente aux enfers. La « double nature » est conforme à la christologie définie à Nicée. La double expression de l'aller et retour, aux enfers et des enfers à Dieu, insiste sur la nature pleinement divine du Fils.

« Toi l'égal du Père éternel,
Revêts le trophée de la
chair,
Affermis d'un pouvoir sans
fin
les faiblesses de notre
corps. »

*aequalis aeterno patri,
carnis tropaeo accingere,
infirma nostri corporis
uirtute firmans perpeti.*

« Voici que resplendit ta
crèche,
de la nuit souffle un jour
nouveau :
que nulle nuit ne l'inter-
rompe,
qu'il brille d'une foi sans
fin. »

*praesepe iam fulget tuum
lumenque nox spirat
nouum,
quod nulla nox interpolet
fideque iugi luceat.*

Ce bouquet final de souhaits célèbre la Nativité du point de vue actuel des chanteurs : d'où ces demandes à l'impératif, puis au subjonctif optatif. Le triomphe du Christ sur la mort fait de son corps ressuscité un « trophée » — le monument qui rappelle sa victoire, et, à travers son corps, celle de l'humanité entière — : on entrevoit déjà Pâques à travers Noël.

La dernière strophe formule en images de lumière le souhait de l'éternité ; c'est une sorte de « théophanie », où la foi est l'objet d'un vœu ultime : que la lumière de la vérité la garde de la « nuit » obscure de l'erreur (de l'hérésie arienne, comme souvent chez Ambroise). L'adjectif *iugi* (= ininterrompu, perpétuel) est porteur de ces valeurs d'éternité, et du souhait qu'elle soit à jamais donnée aux hommes de foi.

Ambroise refuse dans cet hymne les facilités descriptives et anecdotiques de l'événement de Noël. Il veut que tout soit ici transparent à l'économie du salut et à son accomplissement dans la Nativité. D'où l'alternance entre concret et figuré, et la relecture « christique » de versets de Psaumes certainement familiers à l'auditoire. Idées et images se concentrent autour du Mystère contemplé. Tout cela fait un mélange bien tempéré et sobrement biblique, riche de suggestions théologiques et spirituelles. Et dans le dialogue contemplatif avec Dieu même, la prière de demande n'est pas oubliée, dans les deux dernières strophes. Les concepts, l'expérience religieuse, les images se fondent dans un ensemble sobrement réduit à l'essentiel, et chaleureusement porté par une ferveur sans excès ni mièvrerie.

*
**

La lecture et la traduction, à peine annotée, de ces quelques hymnes, nous ont permis d'entrevoir sur pièces les secrets de la réussite ambrosienne. Le classicisme de cette forme et de ce style poétique de la prière chantée est attesté par le succès de ce modèle à travers un millénaire et demi d'hymnodie latine. Ce classicisme consiste dans un

équilibre exceptionnel entre des valeurs moins opposées que complémentaires : profondeur théologique et spirituelle, mais dont l'expression nette et sobre prend souvent un appui direct sur l'Évangile et sur les Psaumes ; recherche tempérée des images et du beau langage, compensée par des plages de simplicité, où l'énoncé devient tout proche du langage parlé ; solidité et gravité du contenu doctrinal et édifiant, mais animé par la ferveur contenue d'un sentiment religieux assez fort pour que l'on puisse parler d'un grand lyrisme ; ferveur et animation d'une composition qui se déroule à la fois dans la durée intérieure de l'oraison personnelle, et la durée extérieure de la prière collective chantée.

Même si les temps et les goûts ont changé, « l'hymne ambrosien » reste un admirable témoignage de réussite littéraire et pastorale. Il montre que les deux mots ne s'excluent pas, et ne doivent pas s'exclure, si l'on veut promouvoir un chant vraiment liturgique : celui qui intègre la solennité de la cérémonie et du Mystère, mais aussi qui « implique » la vie quotidienne du chanteur et même « la part du rêve » — matérialisée en des images qui transfigurent à la fois la cérémonie et la vie.

Jacques FONTAINE