

Anne-Isabelle Bouton-Touboulic

## PLAISIRS ET AMOUR DE LA MUSIQUE CHEZ SAINT AUGUSTIN

**Paru dans Saint Augustin, *De Musica. Traité de la musique*. Paris. Editions du Sandre, 2006, p. 5-21.**

Lorsqu'en 387, à Milan, Augustin commence la rédaction d'un traité sur la musique, il ne semble pas faire œuvre originale, puisqu'il s'inspire du projet encyclopédique de Varron : les arts libéraux doivent y servir de degrés assurés pour aller des choses corporelles aux incorporelles (*Révisions I*, 6). Il se montre également tributaire d'un cadre de pensée pythagoricien en faisant du nombre la clé de la musique ; et, selon le jugement sévère d'H.-I. Marrou, le *De musica*, privé de la partie consacrée à l'harmonique, et réduit à la rythmique, se résumerait en réalité à un exposé de métrique. La première rédaction est achevée à Thagaste, avant 391 (*Révisions I*, 6), et d'après le même Marrou, qui s'appuie sur le témoignage d'une *Lettre* datée de 498-409, Augustin aurait dans l'intervalle corrigé le livre VI, le préambule de celui-ci marquant une rupture avec les cinq livres précédents, par une nette dévalorisation des arts libéraux.

Au-delà même du *De musica*, un héritage chrétien ambivalent lui fait recevoir à la fois les préventions à l'égard des pratiques musicales païennes, et la révérence à l'égard des Psaumes composés par David. Toutefois, si l'on rencontre à maintes reprises dans ses œuvres des motifs musicaux à propos des arts libéraux, de la sensation, du langage, sans compter d'innombrables métaphores, c'est que fut éminemment sensible à cette musique celui qui participa dans sa jeunesse à un concours de poésie théâtrale (*Confessions IV*, 2, 3), et qui rédigea dans les *Confessions* de célèbres pages sur l'air d'un impossible détachement : Comment se déprendre de cette séduction de la musique qui trouve refuge jusque dans l'église ? Derrière cette question s'en dessine une autre plus fondamentale, qui paraît orienter ces divers propos : Pourquoi aime-t-on la musique ? Cette interrogation renvoie à la diversité des phénomènes compris sous le terme d'amour – thème clé de l'anthropologie et de la théologie augustinienne, en ce qu'il fait précisément lien entre les deux – et dépend des différentes approches de la musique. Le *De musica* pourrait ne pas échapper à une telle

perspective de lecture : Le passage des *corporalia* aux *incorporalia* ne doit-il pas se comprendre comme le passage d'un amour spontané à un amour réfléchi de la musique ?

### *La musique comme science*

Quelle conception de la musique offre le *De musica* ? Au livre I, Augustin affiche sa volonté d'écarter de la «musique» ce qui ne relève pas de la connaissance du nombre : il la définit comme une vraie science, non comme un art comprenant une part d'imitation. Cette science consiste à «bien moduler» (*scientia bene modulandi*, *De mus.* I, 2, 2) ; la *modulatio*, dans laquelle on peut reconnaître la structure rythmique et mélodique d'une composition musicale, est issue de la mesure (*modus*) ; elle est «une certaine habileté de mouvement, ou du moins ce par quoi un objet se meut bien» (I, 2, 3). Cette *modulatio* concerne le mouvement accompli pour lui-même, et qui «charme par lui-même», et non celui de l'artisan (*ibid.* I, 2, 3). Augustin en exclut également ce qu'il peut y avoir d'agréable dans le chant et la danse, mais qui est très vil (I, 2, 2). De fait, les chanteurs et les comédiens servent de repoussoirs, car ils ne possèdent pas cette science, qui relève de l'esprit seul (I, 4, 7) ; sinon ils n'en feraient pas commerce de cette manière (I, 6, 11). Ce qu'ils possèdent, ils le partagent avec les animaux : ce sont le *sensus*, la *memoria*, et le pouvoir d'imitation. Leur activité consiste à suivre leur *sensus*, à confier à la mémoire ce qui leur plaît, à mouvoir le corps en conséquence, en montrant «une certaine faculté d'imitation» (*uis quaedam imitationis*, I, 4, 8). Le *sensus* de l'ouïe doit être attribué à la fois à l'âme et au corps, mais la question de la place de la mémoire – dans l'esprit ou dans le corps – reste posée (I, 4, 7).

Quelle est la fonction de ce *sensus* ? Il fonde un plaisir universel, mais Augustin dévalue cette faculté, partagée par les animaux, car c'est en connaissant les nombres, non en agissant conformément à eux que je suis meilleur. Dans le Dialogue *Sur l'ordre*, composé à Cassiciacum en novembre 386, donc peu avant le *De musica*, après avoir évoqué le rossignol, il poursuit : «Quel bon chanteur, même s'il n'est pas expert en musique, ne peut respecter dans son chant, par le sens naturel lui-même, le rythme et la mélodie recueillis dans sa mémoire ? » (*De ordine* II, 19, 49). De fait, seule la «nature» agit ici, et l'on retrouve le même type d'affirmation au livre I du *De musica* : «ceux qui chantent bien en étant guidés par un certain sens» sont comparables aux rossignols, qui aiment leurs propres chants, et ceux qui se plaisent à les écouter, aux éléphants et aux ours qui bougent en rythme (I, 4, 5). Aristote note déjà dans les *Politiques* que la musique comporte un «plaisir naturel» (*Polit.* VIII, 5, 1340 a), de sorte que son usage plaît à tous, et il distingue en outre les «belles harmonies» et les

«beaux rythmes» de la «musique commune», à laquelle sont sensibles les animaux, les esclaves et les gamins (VIII, 6, 1341 a). De ce plaisir (*uoluptas*) purement sensuel, dit Augustin, les grands hommes peuvent en «prendre» pour se délasser, mais non «être pris» (*capi*) par lui comme le commun de la plèbe (I, 4, 5). On reconnaît là une des trois visées de la musique distinguée par Aristote : l'amusement et délassement, la vertu (l'éducation du caractère), ou l'existence sage (*Politiques* VIII, 5, 1339 a).

Il y aurait donc une faculté «innée» de l'oreille pour apprécier la justesse des sons et des rythmes. Mais dans un spectacle, nulle science de la part de l'histriion, pas plus que chez les spectateurs qui l'écoutent pourtant avec attention :

«Comment se fait-il d'après toi que souvent une foule ignorante hue un joueur de flûte émettant des sons qui ne valent rien ; et qu'elle applaudit en revanche celui qui chante bien, et même que plus il y met de charme, plus fortement et plus passionnément elle est émue ? Faut-il croire vraiment que la foule agit ainsi grâce à l'art de la musique (*per artem musicam*) ? — Non, à mon avis, c'est l'œuvre de la nature, qui a donné à tous le sens de l'ouïe, par lequel on juge de cela.» (*De mus.* I, 5, 10).

Le plaisir est donc la preuve d'une sensibilité commune à une certaine norme esthétique. Ce *sensus audiendi* qui permet de juger, est issu de la nature, mais se trouve encore en-deça de l'art, lequel joint l'imitation à la raison et n'est donc pas une *scientia* qui relève de la seule *ratio* (I, 4, 6). Elevée au rang de science, la musique perd la connotation platonicienne de pure imitation. L'art, lui, est réservé à l'histriion, qui vise simplement à «satisfaire le plaisir des oreilles du peuple» (I, 5, 11). Cicéron avait noté les réactions de la foule au théâtre, qui proteste devant les moindres dissonances : selon lui, s'il y a peu de différence entre l'homme instruit de musique et l'ignorant pour ce qui est de juger des mots, des rythmes et des sons, c'est que l'art réussi trouve son fondement dans la nature (*Sur l'orateur* III, 50, 195, 51-197). En revanche, pour Augustin, la *scientia* n'a rien à voir avec ce plaisir, et ne trouve pas sa source dans la nature ; on ne saurait même dire que les histrions «aient le goût de la musique et s'y connaissent» (I, 6, 11), car ils vendent leur art pour les avantages extérieurs» qu'il lui procure (I, 6, 12).

On ne peut donc aimer la musique proprement dite sans la connaissance théorique des nombres qui fondent la *modulatio* : les mouvements connumérés sont ceux dont la durée est mesurée par un nombre entier, les mouvements innumérés ceux qui sont mesurés par une fraction (I, 9, 16). Pour accéder au «sanctuaire de la musique», Augustin se propose alors d'en suivre les traces dans nos sens et leurs objets, et présente dans les livres qui suivent un système de métrique inspiré de Varron, en formulant une théorie du pied (I. II), du rythme

illimité (*numerus*) et du mètre limité (*mensio* ou *mensura*, III, 2) (l. III-IV), enfin du vers, limité et divisé en deux parties (l. V). La rythmique musicale se confond donc avec la rythmique poétique.

Cependant, dans ses développements pour découvrir les «règles de la musique» (*rationes musicae*), Augustin persiste à se fonder sur le plaisir de l'oreille, comme en *De mus.* II, 2. Le *sensus* indique ce qui lui agréé ou ce qu'il rejette, c'est son office ; mais c'est la raison qu'il faut interroger pour en connaître la cause, c'est elle qui juge ce qui frappe les sens. Se définit ainsi une raison du plaisir.

### *La raison du plaisir*

Selon le *De ordine*, seul le plaisir (*uoluptas*) des sensations visuelles et auditives comporte des traces de raison : «quand nous entendons quelque chose qui consonne bien, nous n'hésitons pas à dire que cela a un son rationnel.» (II, 11, 33) ; et pour un chant (*cantus*) ou un accord (*concentus*), ce rationnel est synonyme de «douceur» (*suauitas*, terme qui désigne aussi en rhétorique une qualité du style). En revanche, pour les autres sens, le plaisir, toujours lié au rationnel, provient plutôt de la fin poursuivie (ainsi une potion peut être préparée par un médecin rationnellement, mais elle n'a pas de saveur rationnelle).

La spécificité du plaisir né de la musique vient donc de ce qu'il s'enracine dans la *ratio*, particulièrement en ce qu'on y trouve «une certaine mesure ou modulation». Est-ce à dire que les sens eux-mêmes sont sensibles à cette *ratio* ? Certes, l'oreille juge des sons, qu'ils proviennent de la voix d'un être vivant, de l'effet du souffle dans un instrument ou d'une percussion ; mais c'est la raison qui voit que leur valeur est dans les rythmes et la mélodie, où les nombres éternels règnent en maîtres. Comment confondre ces derniers avec la «matière corporelle des voix» ou la nature transitoire des sons ?

Cette ambivalence s'explique pourtant ainsi : la musique, première *disciplina* du futur *quadriuium*, est censée tenir son nom des Muses qui, filles de Jupiter et de Mémoire, rappellent sa double nature, puisqu'elle participe du sens et de l'intellect (*sensus intellectusque particeps*) (*Sur l'ordre* II, 14, 41).

Pour tâcher de soumettre le plaisir de la musique à la régulation d'un critère extérieur, Augustin recourt également aux idées de convenance et d'opportunité (*eukairia*). Ainsi, que signifie le fait de «bien moduler», puisque la modulation implique déjà un mouvement bien

réglé ? Il se peut que ce qui plaît dans la musique – «les rapports des temps et la mesure des intervalles» (*numerositas temporum atque dimensiones interuallorum*) – se produise quand on n'en a pas besoin : «Supposons qu'un chanteur à la voix suave, à la danse agréable, veuille susciter le badinage alors que la situation réclame la gravité» (*De mus.* I, 3, 4). Cette opportunité, qui relève de la morale classique des devoirs, s'analyse sous l'aspect de l'usage convenable. De même «tout ce qui a un son agréable, charme et séduit l'ouïe elle-même ; et ce qui est bien signifié par le même son est rapporté par le message des oreilles, certes, mais à l'esprit seul» (*Sur l'ordre*, II, 11, 34). Ce qui vient dépasser le plaisir esthétique, placé du côté du signifiant, n'est autre que le le signe.

### *La faculté de juger*

C'est au livre VI du *De musica*, sans doute révisé vers 408, qu'Augustin approfondit la question de savoir ce qui en nous aime la musique. Rompant avec les diverses formes de dichotomie proposées jusqu'alors, il établit plus fermement une certaine continuité dans cet amour de la musique, qui s'enracine d'abord dans la sensation. Celle-ci correspond à l'attention de l'âme aux passions du corps ; si son action sur le corps – qui subit l'effet d'un corps extérieur – est facile, l'âme éprouve une sensation de plaisir, si son action est rendue plus difficile, il en résulte une sensation de douleur (*De mus.* VI, 5, 9). Le livre VI étudie la manière dont l'âme reçoit les harmonies, ou plutôt dont ses facultés produisent des harmonies, comprises comme «nombres», à partir d'un son extérieur à elle. Et c'est dans une échelle d'harmonies toujours plus élevées que prennent place les nombres qui rendent compte d'un possible amour des harmonies musicales. Viennent d'abord les *numeri iudiciales*, nombres de jugement, rebaptisés ensuite «nombres sensuels» : ils sont présents dans les sens avant que se produise un son, et nous font naturellement, et non par la raison, rejeter un son qui nous choque, et approuver celui qui est harmonieux (*De mus.* VI, 2, 3). Cette faculté naturelle porte un jugement sur les autres harmonies (les harmonies dans le son entendu, dans le sens de qui les entend, celles qui sont produites, enfin celles qui sont rappelées par la mémoire : *sonantes, occurrentes, progressores, recordabiles*) (*De mus.* VI, 7, 19). Autrement dit, ce sont les nombres qui expliquent ce que le livre I attribuait à un instinct naturel. Désormais, Augustin entoure de rationalité même l'intuition sensible des rythmes.

Malgré tout, ce jugement spontané, apte à reconnaître les harmonies boiteuses, est plus ou moins aiguisé d'un homme à l'autre, inégalité attribuée à la fois à la nature et à l'exercice. De plus, ces nombres-ci ne sont pas immortels, ils sont limités aux périodes de temps de la vie

mortelle. Le plaisir sensible de l'âme, résultant de l'appréciation des sens, peut se tromper et, dans les harmonies des espaces temporels, jouir de l'inégalité comme s'il s'agissait de l'égalité (VI, 10, 28).

Ces harmonies sont donc elles-mêmes soumises à l'appréciation de nombres «plus vivants», ceux de la raison, qui portent sur eux un avis (VI, 9, 23). Ainsi, en même temps qu'est posée une séparation du plaisir sensible et du jugement rationnel, une certaine continuité s'établit. Quand la raison interroge le plaisir charnel de l'âme, elle découvre que dans les harmonies des espaces temporels (VI, 10, 26), mais aussi dans toute forme de beau qui suscite l'amour, lui plaît l'égalité (VI, 13, 38). L'âme ne trouve en fait de véritable joie que dans la parfaite égalité (VI, 10, 28) et la similitude sans mélange, qui résident en Dieu. C'est donc en recherchant le principe de ce que l'âme aime, la raison de son plaisir, pour le stabiliser en lui donnant un objet éternel, qu'Augustin conduit cette anagogie de l'âme vers Dieu ; de même dans le *De ordine*, la musique est prise au sein d'un mouvement d'anagogie de la raison, élaborant les arts libéraux pour y découvrir le règne du nombre, qui conduit à l'Un.

Dans les harmonies musicales, outre l'égalité et la ressemblance, l'âme aime aussi l'ordre, car dans un vers, la place et l'alternance des pieds ne sont pas indifférentes (VI, 14, 47). Or, ces trois dimensions du nombre (unité, égalité et ordre) sont celles de toute créature ; et selon l'interprétation augustinienne de *Sag.* 11, 21 («Tu as tout disposé avec mesure, nombre et poids»), elles procèdent de la Trinité créatrice, elle-même figurée comme principe, beauté et bonté (*De mus.* VI, 17, 56). L'âme, comme créature, était donc destinée à rechercher et à aimer dans les harmonies sensibles de la musique ces trois choses. Doit-elle pour autant renoncer à ces harmonies ? Non, à condition que ce ne soit pas pour satisfaire une volupté charnelle, mais pour veiller à la seule santé du corps (VI, 14, 45) ; ces harmonies inférieures à la raison sont comparées à une planche sur les flots, qu'il ne faut ni rejeter, ni agripper comme un ferme appui, mais dont il convient de faire bon usage (VI, 14, 46).

Si l'amour de la musique conduit à Dieu, c'est aussi que le monde lui-même, tel qu'il est gouverné par la Providence divine, obéit à un mouvement harmonieux, dirigé par le nombre, qui rend son déroulement semblable à celui d'un poème (*Lettre* 138, 5). Augustin mêle ici tradition pythagoricienne et inspiration biblique. Ainsi, dans une *Lettre* adressée à saint Jérôme en 412, il se fonde sur *Isaïe* 40, 26 («Lui qui produit le monde avec nombre»), pour rendre compte de la succession des êtres orchestrée par un Dieu musicien. Une analogie s'établit entre cet art divin qui régit le déroulement des temps et la musique, et si Dieu a

donné celle-ci aux hommes comme un objet digne d'amour, c'est qu'elle est un moyen pour lui de s'élever à une réalité divine, la Providence. Elle constitue un avertissement (*admonitio*), un signe qui invite l'homme à se tourner vers Dieu. Notons qu'elle est alors définie à la fois comme «science et sens» du rythme.

La musique constitue même une clé pour saisir l'économie du salut et l'Incarnation, si l'on en croit l'ouvrage tardif, *Sur la Trinité* : L'Incarnation, unique mort pour prix de notre double mort (de l'âme et du corps) correspond à un rapport harmonieux du simple au double, rapport qui selon Augustin fonde l'accord des sons aigus et des sons graves, comme le confirme l'instrument du monocorde, accessible au *sensus* (*De Trinitate* IV, 2, 4). Augustin apparaît ici comme l'héritier lointain de Pythagore, qui se serait fondé sur l'expérience du monocorde : en mesurant la longueur des cordes qui donnent les trois consonances (octave, quarte, quinte), il aurait trouvé entre ces longueurs des rapports fixes ( $2/1$  ;  $4/3$  ;  $3/2$ ).

Cette relative réhabilitation du sens dans des œuvres tardives s'accompagne d'une réelle inflexion : il s'agit désormais avant tout de nourrir la piété, plutôt que de s'instruire des arts libéraux, comme le proclame le prologue du livre VI du *De musica*, issu d'une révision ultérieure.

Pourtant, dépassant l'opposition ainsi formulée, Augustin ne nous montre-t-il pas aussi la musique capable de forger les «ailes de la piété», voire permettant de «voler» directement vers la patrie céleste ?

#### *Paroles et musique : une impossible disjonction ?*

Cela implique il est vrai une autre façon de considérer les plaisirs de l'ouïe, qui les intègre dans le champ plus large des émotions d'un sujet. Ces émotions, absentes de la reconstruction intellectuelle du *De musica*, focalisée sur la perception de beauté idéale, semblent faire leur entrée dans les *Confessions*. Augustin s'y montre de fait en proie lui-même à l'amour de la musique. Or, il s'avère que les sentiments provoqués par celle-ci peuvent conduire, sur un mode transcendant, à une communication avec la vérité divine, qui s'inscrit au sein d'une communauté, comme l'illustre le célèbre passage du livre IX des *Confessions*, où Augustin rapporte qu'à Pâques 387, venant juste de recevoir le baptême à Milan, il ne cesse de goûter la «profondeur du dessein [divin] sur le genre humain» (*Conf.* IX, 6, 14). Il énonce d'abord ce qui s'est passé : ses pleurs à l'écoute des hymnes et des cantiques, sa vive émotion (*acriter commotus*) provoquée par les voix de l'Église qui sonnaient avec douceur. Puis il analyse plus

en détail le phénomène : l'émotion n'est pas due à cette seule douceur des voix qui, en coulant, distillent la vérité dans son cœur ; celle-ci provoque à son tour le «bouillonnement» du sentiment de piété, d'amour de Dieu, qui s'extériorise en larmes.

Ce cheminement est marqué par la métaphore du flux, peut-être liée à une conception traditionnelle de l'ouïe, attestée en *De musica* VI, 5, 11 : il y a dans l'oreille quelque chose de semblable à l'air, qui est mis en branle par le choc de l'air. Dans ce passage de l'extériorité à l'intériorité et à l'intellectualité, puis finalement à une manifestation corporelle (les larmes), se fait jour un thème cher à Augustin : toute communication entre individus s'établit ultimement par leur communion dans une vérité intérieure qui n'est autre que la Vérité transcendante, identique au Christ.

Le *medium* des voix – qui porte et transmet un verbe conçu par l'âme – semble induire cette analogie avec la communication par le langage. Mais leur beauté provoque un plaisir esthétique excédant leur contenu intellectuel (le *verbe-uerbum*) – outre qu'elles communiquent aussi l'émotion de ceux qui chantent – et qui peut résonner ensuite chez Augustin en une émotion spirituelle, car elles sont attachées à une vérité. Les larmes deviennent alors signe d'un sentiment qui s'enracine dans une volonté droite (« et cela me faisait du bien de pleurer») : Il ne s'agit plus de cet amour des larmes associé à l'amour de la douleur qu'il éprouvait comme spectateur de théâtre, au livre III des *Confessions*. La musique présente dans ces spectacles devait aussi avoir sa part dans ses émotions, mais celles-ci le détournaient de l'amour de Dieu. Au contraire, les affects nés de la musique liturgique doivent servir ce dernier, de même que pour Platon l'éducation musicale doit aboutir à l'amour du beau (*Rép.* III, 403 c).

De tels sentiments s'éprouvent de manière privilégiée dans une communauté où l'on reçoit l'émotion spirituelle de ceux qui chantent. Ce «concert des voix et des cœurs» introduit en Occident par l'évêque Ambroise dans la basilique de Milan, durant la semaine sainte de 386 – que ces chants antiphoniques procèdent de deux demi-chœurs alternés ou qu'ils soient de type responsorial – constitue avant tout un «genre de consolation et d'exhortation». Ces chants empêchent ainsi de se consumer dans «l'ennui de l'affliction» (*Conf.* IX, 7, 15).

Or, dans ce même livre IX des *Confessions*, le privilège de dissiper la tristesse est encore dévolu à un hymne d'Ambroise – hymne définie par Augustin comme un chant à la louange de Dieu. Augustin vient de perdre sa mère, il a refoulé ses larmes et s'efforce de chasser son chagrin, d'abord en agissant sur son corps : il se rend aux «bains» qui devraient lui permettre d'«expulser» son angoisse ; mais, employant la métaphore de l'exsudation, il constate : «la sueur amère de mon chagrin ne sortit pas de mon cœur». Quand le sommeil est finalement



venu adoucir sa douleur, au réveil, ce sont les deux premières strophes de l'*Hymne du soir* d'Ambroise qu'il se rappelle, et qu'il cite, notamment : «afin qu'aux membres délivrés/ le repos rende aisé l'ouvrage, qu'il soulage l'esprit lassé et des deuils qu'il dénoue l'angoisse.» (*Conf.* IX, 12, 32, trad. Tréhorel-Bouissou légèrement modifiée).

Augustin reprend donc à son compte la puissance curative traditionnellement attribuée à la musique – des guérisons miraculeuses attribuées à Pythagore, à David chassant par sa cithare les mauvais esprits qui tourmentent Saül – et même sa fonction purificatrice sur les passions, qu'Aristote attribue en particulier aux mélodies sacrées ; l'analogie médicale sous-jacente à ce processus est d'ailleurs marquée dès la tentative initiale du bain.

Toutefois, même s'agissant Psaumes, comment être sûr que le plaisir de leur écoute ne laisse pas la place aux concupiscences, dont Augustin examine la présence en lui même après sa conversion, au livre X des *Confessions* ? Tout l'enjeu consiste à distinguer la simple tentation du véritable dérèglement, et cette délimitation recouvre aussi la disjonction idéale entre les paroles des chants liturgiques et les voix qui les portent. Ce célèbre passage du livre X des *Confessions* montre que la question de la place de ces «plaisirs de l'ouïe» (*uoluptates aurium*) reflète celle du devenir spirituel d'Augustin : même s'il goûte à les entendre un certain apaisement, il n'y adhère pas et peut toujours s'y arracher, tel le sage stoïcien qui ne donne pas son assentiment à ses réactions physiologiques, et refuse de se laisser aller aux passions.

Comment concevoir le rapport entre les paroles et les sons ? Les premières seraient comme l'âme qui «anime» le corps. Mais la difficulté surgit dès lors qu'il s'agit de considérer la «juste place» à donner au seul effet du chant, car Augustin sent que «ces paroles saintes émeuvent nos esprits avec plus d'ardeur religieuse pour les enflammer de piété lorsqu'elles sont ainsi chantées, que si elles n'étaient pas ainsi chantées.» Ainsi, la piété se nourrit d'autre chose que d'un simple enseignement de paroles. D'où provient alors cette puissance du chant ?

Augustin en livre alors une clé – platonicienne, et plus lointainement pythagoricienne : c'est la correspondance entre la diversité de tous les sentiments de notre esprit et les modes qui les transposent dans la voix et le chant. Il parle pour cette correspondance d'une «secrète familiarité», qui rappelle la «parenté» que Platon pose dans le *Timée* 47d entre les mouvements de l'harmonie musicale et les révolutions régulières de notre âme. Pour Cicéron, chaque mouvement de l'âme s'exprime par un son propre, et la voix de l'orateur est comparée à la corde d'une lyre, dont les inflexions sont réglées par l'art (*Sur l'orateur*, III, 57, 216).

Mais, dit Augustin, les mouvements de l'âme qui résultent de cette puissance mystérieuse sont excités, et non pas ordonnés. Le risque est alors celui d'une totale perte de maîtrise, d'un bouleversement de la hiérarchie de l'être : le plaisir que l'âme trouve au chant, la *delectatio carnis*, enlève sa force à l'esprit, partie supérieure de l'âme. Tel un compagnon indélicat qui ne garderait pas sa place de second, le *sensus* prétend supplanter la raison.

Le plus sage ne serait-il pas alors de fermer ses oreilles au chant des sirènes, en faisant comme l'évêque Athanase d'Alexandrie : imposer au lecteur des Psaumes une flexion si légère de la voix qu'elle se rapproche plus de la parole prononcée que du chant ? Pourtant, Augustin écarte cette solution «contraire à la mesure» au nom de l'«utilité» psychagogique d'une telle coutume, puisque l'âme encore faible peut trouver dans les délices de l'oreille de quoi s'élever au sentiment de piété, comme cela a été le cas pour lui (*Conf.* X, 33, 50). Il s'approprie donc l'idée ancienne de la musique comme moyen de relèvement moral. Mais c'est la voix, mise au service des chants sacrés ou des compositions liturgiques, qui domine, la musique instrumentale étant probablement exclue de la liturgie, même si par ailleurs Augustin ne se montre pas hostile à l'usage d'un instrument à cordes pour accompagner le chant du Psaume, et s'il pratique l'interprétation allégorique des instruments de musique.

A la fin du livre VI du *De musica*, il prétendait que le vers d'un hymne d'Ambroise «est agréable non seulement aux oreilles grâce à un son harmonieux, mais bien plus encore par la salubrité et la vérité de son affirmation.» (*De mus.* VI, 17, 57). En droit donc, le plaisir intellectuel est bien plus grand que le plaisir esthétique. Plus de dix ans après, l'auteur des *Confessions* dit, d'une manière non dépourvue d'ambiguïté, être aujourd'hui «ému, non par le chant, mais par les choses chantées, si c'est d'une voix limpide et sur un rythme bien approprié qu'on les chante.» Mais il lui arrive parfois d'être plus ému par le chant que par ce qui est chanté : il commet alors un péché. En prenant ce risque, Augustin se place dans la situation angoissante d'un Ulysse qui, exposé au chant des sirènes, ne serait jamais sûr de la solidité de ses liens. C'est pourquoi, précisément à l'issue de ce passage, il déclare être devenu pour lui-même, devant Dieu, une «*quaestio*». Cette question renvoie donc à la séduction irrésistible et mystérieuse que la musique exerce, séduction dont l'origine est difficile à assigner – les nombres intelligibles ne sont plus explicitement mentionnées –, et la pureté difficile à garantir, même lorsqu'il s'agit de musique sacrée, cette *musica pia* que David «a aimée» dans une simplicité qu'Augustin ne peut espérer atteindre.

Ainsi est mise en lumière l'impossible disjonction qui gouverne l'attrait de la musique, déjà soulignée par Platon dans les *Lois* : dans les arts d'imitation, le plaisir n'est pas un

critère ; il faut distinguer le charme de la chose d'une part, sa rectitude et son utilité d'autre part, choses qui sont précisément difficiles à discerner en musique.

Toutefois, même si les paroles semblent en quelque sorte souvent chargées de tenir en lisière ce pouvoir de la musique, Augustin sait qu'il faut distinguer le chant du langage, comme il l'affirme dans un autre de ses Dialogues de jeunesse, *Sur le Maître*, contemporain du *De musica* ; le chant n'a pas pour but d'enseigner, ni même de se rappeler quelque chose à soi-même – motifs habituels de la parole, car on chante en général non pour se rappeler, mais par plaisir. Et ce qui plaît dans le chant, c'est la *modulatio soni*, la mélodie, non les mots. La preuve en est qu'on peut chanter sans paroles.

Or, à l'opposé de la psalmodie, le culte fait également place à une mélodie sans paroles, sous la forme des *iubilia*, qui tirent leur nom du verbe *iubilare*. Ces vocalises plus ou moins longues sont développées à partir du chant de l'*Alleluia*. Les Psaumes de jubilation anticipent dans la liturgie la joie du salut et la louange céleste. Ils expriment à l'adresse de Dieu une joie si grande qu'elle ne peut se dire par des paroles ; la pure voix la porte : «Qu'est-ce à dire "Jubilez" ? Faites éclater la voix des joies, si vous ne pouvez le faire en paroles. Ce n'est pas par des paroles qu'on jubile, mais seul est renvoyé le son de ceux qui se réjouissent, comme celui d'un cœur accouchant et enfantant dans la voix l'allégresse de la chose conçue, que des paroles ne peuvent développer.» (*Commentaire sur le Psaume 65, 2*).

Devant l'ineffabilité divine, il ne faut pas se résoudre au silence, la jubilation reste la seule ressource car «elle est un son qui signifie que le cœur enfante ce qu'il ne peut dire» (*Commentaire sur le Psaume 32, II, s. 1, 8*). Autrement dit, la joie dépasse le langage, mais elle trouve une voix qui est le signe de cet excès même. Dans cette jubilation attachée à une joie quasi mystique, Augustin retrouve le charme de la pure musique.

Même née d'un instrument, cette dernière peut également figurer la béatitude eschatologique : Ainsi, celui qui marche encore dans le tabernacle – symbolisant l'Église en voyage sur cette terre – est conduit à la «maison de Dieu» même, «en suivant une sorte de douceur, je ne sais quel plaisir (*uoluptas*) intérieur et caché, comme si quelque instrument résonnait harmonieusement de la maison de Dieu.» (*Commentaire sur le Psaume 41, 9*) ; par l'allégorie, on passe ainsi du «plaisir» de la musique à la «joie» (*laetitia*) de la fête éternelle représentée par le «chœur des anges», bien sûr opposée à la musique jouée lors des fêtes profanes.

Face à la musique, y compris devant les chants liturgiques, Augustin témoigne donc d'une tension, également présente chez les Pères de l'Église, comme elle le fut aussi d'une certaine manière chez Platon : qu'il s'agisse du *sensus* opposé à la raison ou du chant pris dans les paroles, l'amour spontané de la musique est soit rejeté comme vil, soit soumis à une forme de conversion qui le ramène à Dieu, pour être l'objet d'un bon usage. Cette conversion peut se faire sur le mode intellectualiste du nombre, qui rend raison du plaisir de la musique. Mais si la raison juge, c'est l'âme (*anima*) qui aime et part de ce degré pour s'élever à l'amour de Dieu.

Dans le *De musica*, Augustin proclame sans ambages : «Qu'y a-t-il donc de facile ? Serait-ce d'aimer les couleurs, les voix, les gâteaux, les roses et les corps doucement moelleux ? Il serait facile à l'âme d'aimer ces choses-là (...) et il lui serait difficile d'aimer Dieu ? » (*De mus.* VI, 14, 44). Mais au livre X des *Confessions*, devant les «douces mélodies des cantilènes de tout mode», s'il déclare : «ce n'est pas cela que j'aime quand j'aime mon Dieu», c'est pour ajouter aussitôt : «et pourtant, j'aime certaine lumière et certaine voix (...) quand j'aime mon Dieu» (*Conf.* X, 6, 8).

Autrement dit, la facilité s'est muée en complexité, devant la *quaestio* de la conscience du pécheur, et dans les *Confessions*, l'*affectus* lié au plaisir musical est convoqué à enflammer la piété. Il doit donc demeurer sous la surveillance des mots – au sein des Psaumes et des Hymnes, et encadré par la communauté liturgique. Cependant, le *iubilus* révèle aussi, au-delà de la raison et du discours, une analogie entre la joie de la promesse eschatologique et celle que le chant seul peut exprimer. Si Dieu dirige le monde avec nombre, c'est par l'amour qu'il attire à lui ; plus que sa traditionnelle fonction éducatrice, c'est bien cette part d'amour qu'Augustin entend cultiver dans la musique.

Anne-Isabelle Bouton-Touboulic