

48
La Maison-Dieu, 187, 1991, 47-73
Monique BRULIN

GÉMISSEMENT, SOUPIRS, CHEZ LES AUTEURS SPIRITUELS ET LES MUSICIENS DU XVII^e SIÈCLE EN FRANCE

UN grand nombre d'auteurs spirituels français du XVII^e siècle, inspirés par les écrits des Pères et se couvrant de l'autorité de Saint Augustin et de Saint Bernard, font usage du concept de gémissement, comme moyen de penser le rapport entre intériorisation et extériorisation, dans le vaste domaine de la prière et du culte chrétien.

INVENTAIRE

Quelques échantillons, extraits de la littérature spirituelle, des dictionnaires les plus usuels, suffiront, avant de plus amples développements, à situer cet usage et le riche contenu que la langue religieuse du temps semble lui donner.

Le premier exemple est emprunté au *Traité de l'oraison* de Pierre Nicole, publié en 1679, où l'auteur développe un véritable dispositif génératif de la prière.

« L'oraison, dit-il, consiste dans un gémissement ineffable, formé par le Saint-Esprit dans le fond du cœur (...). La simple attention à Dieu, séparée du désir et du gémissement du cœur, n'est pas oraison. »

Dans les *Principes communs de l'oraison chrétienne*¹, Bossuet relie à la vertu d'espérance les tendres désirs, les soupirs, les larmes et le gémissement, qui correspondent à l'attitude fondamentale du mendiant et du suppliant devant Dieu.

Fénelon, dans ses *Entretiens spirituels* (publiés en 1696), définit la prière comme

« une espèce de mendicité par laquelle nous attirons la compassion de Dieu. C'est pour cela que l'Esprit qui forme les saints prie en eux et pour eux avec des gémissements ineffables ; c'est pour cela que, possédant les prémices de l'Esprit Saint, nous soupirons et gémissons en attendant le parfait accomplissement de l'adoption divine²... ».

En commentant le psaume 118 dans un ouvrage qui sera traduit du latin en français sous le titre : *Les gémissements d'un cœur chrétien*³, Jean Hamon, solitaire de Port-Royal, rend la métaphore encore plus vive, notamment à partir du verset 149 : *vocem mean audi secundum misericordiam tuam...*

1. Restés inédits au xvii^e siècle et publiés partiellement en 1897 par E. Levesque, ils correspondent à une primitive partie de l'*Instruction sur les états d'oraisons*, parue à Paris en 1697 chez Jean Anisson.

2. Voir Fénelon, *Œuvres*, édition établie par Jacques Lebrun, Paris, Gallimard, vol. I, 1983, p. 876 (Bibliothèque de la Pléiade).

3. L'ouvrage, d'abord écrit en latin sous le titre *Aegrae animae et dolorem suum lenire conantis pia in Psalmum 118 soliquia*, fut imprimé à Liège en 1684, puis traduit en 1685 et imprimé à Paris.

« Que le cœur embrasé d'amour fasse entendre maintenant ses pieux gémissements, ces cris intérieurs qui donnent la vie éternelle... celui qui prie pour vivre a déjà la vie. »

On peut être saisi dans ce texte par l'affirmation de l'efficacité même des cris et gémissements intérieurs.

Un sondage dans quatre des plus grands dictionnaires du temps⁴, permet d'étendre notre repérage. Sa corrélation avec les éléments rapportés dans ces mêmes ouvrages à l'article « Voix » fait apparaître la proximité sémantique des deux termes dans la lexicologie de l'époque et leur affectation privilégiée au domaine religieux (cf. tableau, p. 50).

On peut être tenté de pousser cette exploration préalable du côté des grammairiens et des rhétoriciens, pour lesquels il est patent que l'interjection, l'exclamation posent un problème spécifique et difficile à intégrer théoriquement.

Le P. Bernard Lamy, polygraphe, oratorien ami de Malebranche, n'évite pas la question dans son ouvrage *La Rhétorique ou l'Art de parler*, dont la première édition date de 1675⁵. Après avoir affirmé que

« Les idées, qui sont présentes à notre esprit, lorsqu'il commande aux organes de la voix de former les sons qui sont les signes de ces idées, sont l'âme des paroles; les sons (...) sont la partie matérielle ou le corps des paroles. »

4. P. Richelet, *Dictionnaire français tiré de l'usage et des meilleurs auteurs de la langue*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680 (Slatkine Reprints, Genève 1970), 2 vol. — A. Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et arts...*, La Haye et Rotterdam 1690, 3 vol. — *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, chez la Veuve J.B. Coignard et J.B. Coignard, 1694, 2 vol. — *Dictionnaire universel français et latin contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et l'autre langue avec leurs différents usages que des termes propres de chaque état et de chaque profession...*, Trévoux, E. Ganeau, 1704, 3 vol.

5. Bernard Lamy constitue un jalon important pour ceux qui se sont attachés à faire renaître la rhétorique classique. L'édition consultée pour cet article est celle parue à Paris, chez Florentin Delaulne, 1715.

DICTIONNAIRE	GÉMISSEMENT	VOIX
Richelet (1679-1680) Éd. Genève	Soupir accompagné de pleurs et de cris.	Ce mot signifie quelquefois la même chose que cri, gémissement accompagné de cris et de clameurs. « J'ai élevé ma voix vers Dieu et il m'a entendu » (Port-Royal).
Furetière (1690) La Haye et Rotterdam	Cri plaintif de celui qui gémit.	Signifie aussi cri, gémissement, prière ; fig : voix intérieures (grâces, inspirations divines).
Académie française (1694)	Lamentation, plainte douloureuse (ne se dit jamais dans le figuré). Gémir : exprimer sa peine, sa douleur d'une voix plaintive et non articulée. Exprime le cri de certains animaux : la colombe gémit.	En terme de dévotion on appelle voix intérieure les inspirations de Dieu.
Trévoux (1704)	Soupir, cri plaintif de celui qui gémit : « les gémissements de la colombe doivent être laissés à la solitude et au silence à qui elle les a confiés » (Fléchier).	Signifie aussi cri, gémissement, prière ; fig : voix intérieures (grâces et inspirations divines).

Lamy observe toutefois que, dans la langue, « il y a des particules de lieu, de temps, de nombre, d'ordre, de commandement, de défense, de vœu, d'exhortation (...), qui ont une très grande force ; elles ne signifient point des objets de nos pensées, mais quelque'une de ces actions dont nous venons de parler. Plusieurs d'entre elles servent à marquer les mouvements de l'âme, l'admiration, la joie, le mépris, la colère, la douleur. Notre *hâ* marque la douleur, *hé* la joie. Ces particules s'appellent interjections. *O* en est une qui sert à exprimer quelque mouvement de l'âme, une surprise, l'admiration. (...) Nous avons plusieurs particules semblables qui ont différents usages. Toutes ne s'emploient guère que dans quelque mouvement. (...) Nous nous servons de cette particule *hélas*, dans les lamentations ⁶. »

Comme actions manifestes de langage, on peut dire que ces interjections sont à la fois le signe et le mouvement, le *process*, qu'elles signifient. Du point de vue de leur matérialité sonore (pour rejoindre la première observation de Lamy), le son de la chose se confond ici avec le mouvement lui-même.

Remarquons d'ailleurs que l'ouvrage de Lamy, héritier de Mersenne, déplace quelque peu la rhétorique cicéronienne, ou quintillianiste, vers une théorie générale du langage et de la communication parlée. Aussi, outre des éléments de phonétique comparée (avec les moyens du temps) introduit-il un grand nombre d'indications concernant la voix, les gestes et les postures. En particulier, parmi les éléments qui traduisent et induisent le mouvement du cœur et des passions, il attribue à la voix et, notamment au ton de la voix, un rôle prépondérant, en conformité avec nos dispositions intérieures : « Dans la bouche les paroles vivent et sont efficaces ⁷. »

La première figure du discours qu'il présente est précisément l'exclamation parce que « les passions, dit-

6. Id., livre I, c. 11, p. 53-54.

7. Id., livre III, c. 16, p. 285.

il, commencent par elle à se faire entendre ». La manière dont il en traite ne sépare pas la composante vocale de la formulation écrite. « L'exclamation est une voix poussée avec force (hélas, ah !, ô ciel ! mon Dieu !). »

Ces quelques extraits de la réflexion d'un rhétoricien, qui servira de référence à nombre de maîtres d'éloquence, montrent que le langage n'y est pas appréhendé du seul point de vue des parties du discours et de la sémantique. Il l'est aussi dans les aspects de mouvement que comporte l'expression et la communication parlée ; on pourrait dire aujourd'hui : affleurement sonore, articulatoire, rythmique, de ce qui est de l'ordre de la pulsion.

On trouverait également chez les auteurs de la *Logique de Port-Royal* (Arnauld et Nicole) une conception du langage et du discours qui ne les ramène pas à une unique fonction de représentation des choses, mais qui prend en compte les mouvements avec lesquels on les conçoit⁸.

LES CONDITIONS D'UN LYRISME CHRÉTIEN

Les propositions des auteurs spirituels qui essaient de conceptualiser le mouvement de la prière chrétienne renvoient en amont et en aval à une pratique. De ce point de vue, le « gémissement » semble bien correspondre à une production sonore. Il est à la fois attitude extérieure et disposition intérieure. Les définitions qui en sont données dans les dictionnaires ne le réduisent pas à son aspect vocal, mais instaurent comme une

8. A. Arnauld et P. Nicole, *La Logique ou l'Art de penser*, sur la 5^e édition revue et augmentée, Paris, Guillaume Desprez, 1683, publiée par Flammarion en 1970, 1^{re} Partie, c. 14, p. 130. Voir aussi Louis Marin, *La critique du discours*, sur la « Logique de Port-Royal » et « Les pensées » de Pascal, Paris, Editions de Minuit, 1975, c. 10 : « Théorie du langage et pratique du discours », p. 301-338.

scène du gémissement : « plainte, lamentation..., soupir accompagné de pleurs et de cris. »

C'est-à-dire que le gémissement se situe à la fois en deçà et au-delà du langage, d'une manière quelque peu transverse. Profération et attitude, il va se trouver plus que toute autre production, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur ; caractérisé par une oscillation perpétuelle, il bouleverse le langage lui-même. Il peut en effet entrer en consonance ou en dissonance avec lui.

Il consonne avec le langage et l'informe par ce qui dans l'*elocutio* relève du rythme, de la distribution, du mouvement, comme on l'observe dans la prosodie et la stylistique oratoire de l'époque, ou encore, dans les oraisons jaculatoires proposées dans les livres de prière. La musique peut en être le révélateur, traduisant par une forme manifeste ce mouvement, dont elle garde en même temps toute la vibratilité.

Mais, le gémissement déplace aussi le langage vers ses limites, comme une dissonance, lorsqu'il se fait aspiration, exclamation, cri. Il se trouve en effet au bord de l'apparaître et du disparaître, entre le cri et le soupir, marque de l'ineffable, marque également de cette tension vers l'objet invisible.

Dire l'ineffable

Comme les Pères dont ils s'inspirent, les auteurs spirituels français de cette époque associent généralement le gémissement à la reconnaissance, d'une part, de la justice divine, d'autre part et corrélativement, de la nécessaire conversion de l'homme. C'est pourquoi, il leur paraît qualifier la permanence du mouvement de la prière et en assurer la justesse. Il en suscite le lyrisme.

Dans un très beau texte sur la solitude, Jean Hamon décrit l'âme dans un état chantant : « La solitude est un lieu de prière parce qu'on y chante : *canet ibi* »... mais, en même temps, « en ce lieu, c'est tellement nous qui prions que c'est le Saint-Esprit qui prie en

nous. *Ipse interpellat pro nobis gemitibus inenarrabilibus*⁹. »

Chant et gémissement sont associés sur l'axe de la conversion chrétienne. Ce lyrisme intérieur induit par le gémissement va être la condition d'un possible passage de l'ineffabilité à une pratique perceptible et expressive.

« Entre corps et langage »

Comment va s'opérer le passage ? Précisément par la voix.

Lorsque les auteurs traitent de la prière, il est difficile de savoir dans leur texte s'il s'agit de voix au-dedans ou au-dehors. Ce qui est dit à l'intérieur, métaphoriquement, n'acquiert cependant un sens que par rapport à une profération extérieure effective, qui prend valeur en tant que telle, échappant au corps et, cependant, issue de lui.

La voix, « entre corps et langage », pour reprendre l'expression de Guy Rosolato¹⁰, se trouve reliée au corps par ce travail souterrain qui la produit et envoyée au-dehors, en métaphore de la pulsion qui se trouve à son origine. En ce sens, elle est « transitionnelle »¹¹, créant comme un espace libre entre le dedans et le dehors, franchissant la frontière entre l'intérieur et

9. Rm 8, 26.

10. Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978, « La voix entre corps et langage », p. 31-51.

11. Au sens où le psychanalyste D.W. Winnicott a fait usage de ce terme. Il introduit, en effet, les notions d'« objets transitionnels » et de « phénomènes transitionnels », pour désigner « l'aire intermédiaire d'expérience qui se situe (pour l'enfant) entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet ». En premier lieu, il cite d'ailleurs les phénomènes vocaux : gazouilli du nouveau-né, chant ou mélodie reprise par l'enfant avant de s'endormir. Winnicott souligne également l'importance chez tout être humain de cette « aire intermédiaire d'expérience », à laquelle contribue simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure. Cf. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 8-9.

l'extérieur, selon un axe de déploiement qui permet encore de parler de voix et de lui « donner corps » au-delà ou en deçà du langage. A la fois, frontière, lieu de transit et de passage...

De plus, même dans le langage articulé, par ses modulations, inflexions, intonations, son grain, la voix maintient comme une autre scène : celle où le corps vit ses expériences cénesthésiques, comme ajustement constant de soi à soi, et de soi à l'environnement « sensible ». Voies par lesquelles le cœur peut être touché et par où se module sans cesse l'investissement des énoncés et des attitudes dont se chargent inévitablement les actes effectifs de langage.

La métaphore du gémissement employée par les auteurs spirituels du XVII^e siècle apparaît comme un modèle praxéologique d'intériorisation/extériorisation dans une oscillation où, tantôt, elle donne sens au mouvement de la prière, tantôt, elle laisse la signification s'épuiser au profit du pur événement : oraisons jaculatoires, aspirations, chants, dans une sorte de renversement entre le dedans et le dehors, où la manifestation extérieure apparaît comme la métaphore de l'attitude intérieure supposée. Et le corps lui-même devient le lieu de translation de la métaphore.

Deux voies

Le gémissement a plus de continuité que le langage, s'exténuant en tant que surface signifiante, il est mouvement. Il peut être le signe d'un *process* et le *process* lui-même, d'où son échappée, en défaut, vers le silence, ou, en excès, vers la jubilation (on retrouve ici la problématique augustinienne du *jubilus*).

De ce point de vue, on peut observer avec intérêt deux types de parcours relativement opposés, proposés par les auteurs spirituels de cette époque pour se former à l'oraison :

L'un conduit de l'extérieur vers l'intérieur, avec « fermeture progressive des sens », pour accéder au silence

et au repos en Dieu, condition pour l'écoute intérieure. C'est la perspective quiétiste.

L'autre parcours maintient une sorte d'oscillation permanente, on pourrait dire de vibration entre intérieur et extérieur. On ne cherche pas à assujettir les sens, mais plutôt, à les « disposer », selon ces mouvements que la Tradition inspire à l'Église et aux croyants. D'où l'importance du corps traversé par la parole, dans les deux sens : intérieur/extérieur, le rôle de la prononciation des paroles pour déclencher le mouvement du cœur, l'investissement du corps par le geste, la posture qui donne une forme à l'attitude intérieure¹². « Il n'y a pas, dira Hamon, jusqu'à une simple inclination que le mouvement du cœur ne rende prière. »

Chant de l'Église

Le rapport intérieur/extérieur se joue aussi entre la composante personnelle et l'union du fidèle au corps ecclésial. L'articulation entre les deux se réalise précisément par la prononciation des paroles :

« Si notre gémissment, dit Jean Hamon, n'est presque rien (...), s'il demeure dans nous, n'étant que pour nous, nous ne ferons point partie de ce saint chœur. Ce n'est point le chant de l'Église (...). Prions donc cette colombe du ciel qu'elle vienne gémir dans nous d'une manière qui soit digne de son chant¹³. » De plus, bien que ce soit le cœur qui chante le Cantique nouveau, « la langue ne cesse d'y prendre part et d'être sanctifiée par la prononciation

12. Les quiétistes s'en défendent, cependant on voit resurgir dans le vocabulaire qu'ils utilisent pour décrire l'expérience de la prière tout le registre de la sensibilité : chaleur, parfum, caresse de l'âme, etc.

13. Jean Hamon, *Traité de l'oraison continuelle*, in *Traité de piété*, t. II, Paris, 1689, p. 156.

GÉMISSEMENT, SOUPIRS...

des paroles saintes que l'Église nous met dans la bouche...¹⁴ ».

La profération publique joue ici un rôle à la fois d'excitation et de régulation. Le sujet croyant induit ses propres mouvements dans l'âme des auditeurs, on pourrait dire par contagion. En même temps, parce qu'il reçoit ses paroles, et le mouvement qui les anime, de la prière de l'Église (en particulier, l'oraison dominicale et les psaumes), il peut, dans l'instance même de la prononciation, expérimenter et manifester l'heureuse dissociation entre le sujet empli de lui-même et le sujet de la foi.

Dans le même sens, Pierre Nicole, dans son *Traité de la prière*, évoque Saint Bernard comme étant, après Saint Augustin, celui des Pères qui a le mieux exprimé les mouvements de l'amour de Dieu. Il rapporte ainsi ses paroles (*Serm. 59 in Cant.*) :

« Seigneur, vous voyez où tendent mes désirs, et le gémissement de mon âme ne vous est point caché. Je me suis lassé à force de gémir, vous le savez, Seigneur. » Mais afin qu'on ne crût pas que ce fût un sentiment de dévotion qui lui fût particulier, il ajoute : « Ce n'est pas seulement moi qui connaît ce gémissement, ce sont tous ceux qui aiment l'avènement du Seigneur. » Et un peu après : « Depuis, dit-il, qu'on a crié publiquement : *Cherchez les choses du ciel où Jésus Christ est assis à la droite de Dieu*, ce gémissement de la tourterelle a commencé d'être à tous¹⁵. »

Au livre III de la première partie de ce même *Traité*, Nicole souligne encore que « Dieu ne reçoit pas nos prières séparément, mais comme jointes à celles de tous les autres fidèles, comme faisant partie de l'Église et de ce gémissement de la colombe, auquel il accorde

14. Id., livre II, c. 2, p. 145.

15. P. Nicole, *Traité de la prière*, divisé en sept livres, chez Josse et Delespime, Paris, nouvelle édition 1741, seconde partie, livre II, c. 3, p. 85-87. Cette édition correspond à la reprise parue en 1695 du *Traité de l'Oraison*, quelque peu remanié par l'auteur.

toutes les grâces, qu'il accorde à chaque membre en particulier¹⁶ ».

On peut, en outre, remarquer chez ces auteurs — Nicole et Hamon en particulier — une insistance sur la nécessité de se voir et de s'entendre prier, non pour s'y complaire, mais au contraire, par volonté active de se tourner suivant le mouvement de l'Esprit Saint, de s'y convertir sans cesse, de s'y laisser toucher, émouvoir et de se plaire d'être ainsi touché.

Parce qu'il est voix de l'Église en prière, le gémissement doit trouver en elle son lieu de résurgence perceptible, visible dans son assemblée, audible dans son chant.

SURFACES D'AFFLEUREMENT

Nous proposons ici quelques lieux de résurgence caractéristiques de ce lyrisme de la prière en forme de gémissement.

L'admiration

On en trouve d'abondantes marques dans la littérature. « L'admiration, disait Bérulle, est une occupation sublime, rare et ravissante¹⁷. » Elle peut se caractériser par les particules exclamatives *ô* qui précèdent un nom propre, un substantif, ou tout autre élément du discours, afin de le souligner. Le Père Bourgoing de l'Oratoire s'écriera :

16. Id., 1^{re} partie, livre III, c. 9, p. 308-309.

17. *Œuvres complètes de Bérulle*, Paris, 1856 (Migne), p. 964 ; cité par H. Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, Bloud et Gay 1921, t. III « La conquête mystique, l'École française, I. », p. 112.

GÉMISSEMENT, SOUPIRS...

« Je vous prie de ne point vous amuser à ces résonances, car nous ne chantons pas et ne faisons pas un écho, mais nous donnons des sujets d'élévation aux âmes. Et j'ai choisi ces manières d'admiration pour trois raisons : 1. Elles sont brèves et concises ; 2. grandement affectives ; 3. elles contiennent beaucoup de choses et de profondes vérités en peu de mots ¹⁸. »

A ces *ô* de Bérulle et de Bourgoing vont répondre, notamment, les *ô* célèbres de Bossuet, comme, par exemple, dans les *Élévations sur les Mystères*, à propos de la naissance de Jean-Baptiste : « O Marie, *ô* Elisabeth ! *ô* Jean ! Que vous montrez de grandes choses ! (...) Mais *ô* Jésus, Dieu caché... »

L'exclamation peut encore résonner dans le silence du cœur, comme l'indique Bossuet dans une de ses lettres à la sœur Cornuau en 1695 :

« Continuez votre retraite (...) et dites *ô* en silence, n'y ajoutant rien : O adorer ! *ô* louer ! *ô* désirer ! *ô* attendre ! *ô* gémir ! *ô* admirer ! *ô* regretter ! *ô* entrer dans son néant ! *ô* renaître avec le sauveur ! *ô* l'attirer du ciel ! *ô* s'unir à lui ! *ô* s'étonner de son bonheur dans une chaste jouissance ! *ô* être doux et humble de cœur ! *ô* être ardent ! *ô* être fidèle ! Qu'y a-t-il de moins qu'un *ô* ? mais qu'y a-t-il de plus grand que ce cri du cœur ? Toute l'éloquence du monde est dans ce *ô* ; et je ne sais plus qu'en dire, tant je m'y perds ¹⁹. »

L'usage des interjections *ô* constitue une modalisation du discours qui accentue le rapport du sujet à son dire, le rapport de l'énonciateur à son énoncé, sous la forme d'une insistance, traduisant une tension vers l'objet du discours, ou indiquant les conséquences subjectives du discours lui-même.

18. « Les vérités et excellences de Jésus-Christ », avis XXIII, cité par Henri Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, id., p. 114.

19. J.B. Bossuet, lettre LXVIII, du 16 décembre 1695.

La particule *ô* semble aussi marquer l'émergence d'un regard intérieur qui s'oriente vers le mystère annoncé, composant comme un site préalable à l'énonciation du nom divin ou de ses qualités. En cela, la voix s'approche en quelque sorte de la vision. Plus elle s'en approche, moins elle a besoin d'y ajouter des paroles. C'est ainsi que Bossuet recommande de dire *ô* en silence « n'y ajoutant rien ». Ce faisant, il introduit dans son propos une série de verbes par lesquels il qualifie les multiples nuances de ce mouvement, en même temps qu'il manifeste, d'une certaine façon, l'impossibilité d'en parler. En effet, c'est dans l'acte d'énonciation lui-même que l'expérience peut se déployer véritablement.

Déjà, Amalair, vers l'an 830, faisait remarquer, à propos des grandes antiennes de l'Avent, que les *ô* introduisent dans l'ordre de la vision et du regard, plus que dans celui d'un récit ou d'une exhortation : « *Signum quodam admirabile et investigabile ostendunt nobis in his diebus celebrari (...) O interjectio est admirantis. Per illud o voluit cantor intimare verba sequentia pertinere ad aliquam mirabilem visionem, quae plus pertinet ad mentis ruminacionem quam ad concionatoris narrationem*²⁰. »

Une cérémonie du soupir : les *ô* de l'Avent

Une application de ces formules exclamatives se trouve précisément dans la liturgie du temps de l'Avent avec la Cérémonie des *ô*.

Le commentaire d'un auteur de théologie pastorale à l'usage des catéchistes en fournit l'explication :

20. *De ordine antiphonarii*, c. XIII, in *Amalarii episcopi opera liturgia omnia*, edita a Joanne Michaele Hanssens, s.j., Citta del Vaticano, 1948-1950, t. III, p. 44. « ... O est une interjection marquant l'admiration. Par ce *ô*, le chantre voulut signifier que les paroles qui lui sont associées tendent à quelque vision admirable, qui s'accorde plus à la ruminacion mentale qu'au récit d'un orateur. »

GÉMISSEMENT, SOUPIRS...

« Les ô que l'on chante en Église sur la fin des Avents et aux jours proches de Noël sont des exclamations que l'Église fait faire à ses fidèles au Verbe Éternel en forme de désirs pour la prière de venir et de descendre au monde par l'incarnation. ²¹ »

Le même auteur affirme que ces exclamations prennent tout leur effet à partir des « actes de vertu, de foi, d'espérance, du double amour de Dieu et du prochain ».

Dans l'avertissement d'un petit ouvrage intitulé *Les ô de l'Avent selon l'usage de Paris et de Rome avec l'office de Noël*, approuvé en 1681, l'aspect ecclésial et unifiant de cette préparation de Noël se trouve particulièrement mis en relief :

« Il n'y a guère de chrétien qui ne se sente touché d'une piété plus particulière dans ces saints jours ; et lorsqu'il voit cette union de toute l'Église, les ministres de Dieu dans le chœur, les âmes religieuses dans leur solitude ; les laïcs de toute condition et de tout sexe dans les églises ; enfin, tous les fidèles, occupés d'un même désir, pousser les mêmes gémissements, faire retentir les mêmes voix, réitérer si souvent les mêmes prières ; il éprouve en lui-même que son cœur s'attendrit et que les désirs si ardents des âmes saintes attirent la grâce de Dieu sur les autres, qui les fait aussi désirer comme elles (...). Ainsi, les saints qui sont dans le ciel reconnaissent en notre bouche les prières dont ils ont été les auteurs, semblent se joindre à nous en ce temps pour faire tous ensemble un effort auquel Dieu ne puisse résister ²². »

On peut voir dans cette scène liturgique, par ailleurs bien ancrée dans la piété des populations, une véritable cérémonialisation du soupir et du gémissement. Réglée par l'Église, elle permet aux chrétiens d'entrer dans

21. L. Caignet, *Le Dominical des pasteurs ou le Triple emploi des curés, pour tous les dimanches de l'année*, Lyon, chez Antoine Briasson, 3^e édition 1697, p. 613.

22. *Les ô de l'Avent, selon l'usage de Paris et de Rome avec l'office de Noël*, Paris, Lambert Roulland, seconde édition, 1690.

l'esprit et la disposition qui conviennent et de « joindre leurs désirs et leurs larmes avec les siennes, afin de presser Dieu de faire descendre sa miséricorde du Ciel sur la terre et de faire naître de nouveau son Fils dans les âmes ». Et s'il y a « conformité entre notre langue et notre cœur » alors Dieu « continue, par nous, dans son Église, une race et une succession d'hommes de désirs ». L'auteur souligne en outre que le chant offre sans doute le meilleur support pour cette prière :

« L'Église joint le chant à ses prières, dit-il, pour montrer davantage l'ardeur et l'amour avec lequel nous le devons réciter. Elle n'en diversifie point le chant, comme elle le fait partout ailleurs, pour marquer en quelque sorte par la continuation du même chant, la continuation du même désir. »

Le commentaire des antiennes qui est livré dans cet ouvrage insiste particulièrement sur l'aspect visionnaire que comportent ces paroles d'admiration et d'aspiration (ce que ne donne pas explicitement le texte des antiennes). Élévation, cris, soupir, admiration, désir, adoration sont les termes clés de ce commentaire, qui s'entrelacent avec l'annonce de la venue du Sauveur : *O Sapientia, ô Oriens, ô Emmanuel...* « L'Église vous regardant comme le désir de tous les peuples (...) vous qui n'allez paraître que comme un faible enfant. »

A travers « ce regard qui chante », est proposé, pour chacune de ces antiennes, une disposition pour aller à la rencontre du Sauveur, dans ce jeu liturgique où le passé se conjugue au futur et où le présent s'accomplit sur l'axe d'un désir. Paroles d'élan et de ferveur, qui laissent pressentir la figure de celui qui vient et déjà permettent d'en goûter toute la grâce dans l'énonciation même de ses qualités.

L'entrevision de l'admirable : Motets pour l'élévation

Autre lieu, autre scène du gémissement et du soupir : l'élévation et l'adoration du Saint-Sacrement. Dans une *Explication de quelques difficultés sur les prières de la messe*, adressée à un nouveau converti, Bossuet observe que l'Eucharistie entretient notre désir :

« L'Eucharistie, j'oserai le dire, est une absence pour un cœur qui aime et qui veut voir (...) et nulle présence ne nous satisfait que celle de la claire vue (...). Jésus disait : "Je m'en vais et vous ne me verrez plus parce que je m'en vais à mon Père", faisant toujours consister le mal de l'absence dans la privation, de la vue. (...) »

« Jusqu'à son retour où, comme dit Saint Jean, « nous lui serons faits semblables, parce que nous le verrons tel qu'il est », (...) notre amour, j'ose le dire, le tient pour absent (...). Dans l'Eucharistie, sa gloire nous est cachée et, jusqu'à ce qu'elle nous paraisse, rien ne sera capable de nous rassasier. (...) C'est pourquoi (...) disparaissant d'avec nous selon la présence visible, il nous laisse un autre consolateur, invisible (...); un consolateur au-dedans, le Saint-Esprit qui animant notre foi et notre espérance adoucit nos gémissements et rend notre pèlerinage plus supportable. (...) »

« Élevons donc notre cœur en haut dans ce sacrifice. C'est déjà l'élever beaucoup que de croire Jésus Christ présent pendant qu'on l'y voit si peu ; mais il faut l'élever encore jusqu'à désirer de le voir dans sa gloire (...). »

« C'est le sens de cette parole : "le cœur en haut" ; et le peuple ayant répondu : "Nous l'avons élevé au Seigneur", on continue en disant, rendons grâce au Seigneur notre Dieu ²³. »

Bossuet exprime ainsi avec force le renversement opéré par la présence intérieure de l'Esprit, qui convertit et adoucit nos gémissements pour les faire resurgir

23. J.B. Bossuet, *Explication de quelques difficultés sur les prières de la messe à un nouveau catholique*, Paris, chez la veuve de Sébastien Mabre-Cramoisy, 1689, p. 277-288.

à l'extérieur en élévation confessante et en action de grâce, dans une sorte d'« entrevision » possible. Nous employons ce terme d'« entrevision ²⁴ » au sens où il devance une vision potentielle et, en même temps, la déborde, la dépasse, se déploie au-delà du visible ; à tel point que l'on peut imaginer que les effets de ce qui est perçu, entraperçu comme admirable, refluent par d'autres sens que la vue. Ainsi faut-il entendre soupirs, exclamations, aspirations, jubilation. Un regard passe dans la voix, qui s'oriente vers l'objet de son désir de voir l'admirable et de s'en approcher.

Dans l'intervalle que la voix maintient entre le dedans et le dehors, elle touche en étant touchée, sans franchir la distance. Elle laisse au regard cette réserve, qui ne prétend pas enfermer dans une vision humaine le mystère entraperçu, mais donne, en même temps, au sujet croyant le support nécessaire et apaisant qui lui permet de porter son incomplétude.

C'est dans cette perspective que peut être située, en particulier, la littérature musicale des Motets dont la fortune en France est très grande depuis les *Cantica sacra* d'Henri Dumont en 1652, jusqu'aux motets de Marc-Antoine Charpentier, par exemple, en passant par ceux de Lully, Nivers, Brossard, Campra,... Avant même d'inscrire le récit au cœur de la musique, le compositeur établit, le plus souvent, un site dans lequel vont s'annoncer les figures et les mouvements qui portent l'âme priante vers ces figures ²⁵.

24. V. Jankélévitch utilise ce terme pour signifier que le regard est plus de l'ordre de l'intention que de l'opération. A propos de l'épisode des Pèlerins d'Emmaüs, rapporté par Saint Luc, Jankélévitch remarque que la visibilité du Christ ressuscité est intermittente, discontinue... Il est devenu présence absente et apparition disparaissante : « cette lueur est la lumière clignotante de l'entrevision dans laquelle le méconnu soudainement se reconnaît ». In *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Seuil, 1980, vol. II : « La Méconnaissance et le Malentendu », p. 173-179.

25. Voir l'article de Jean-Yves Hameline, *Le Motet à voix seule à l'époque de Marc-Antoine Charpentier*, pour la présentation du disque HMC 1149 : Charpentier, Motets, voix seule et deux voix, Harmonia Mundi — France 1984.

L'interjection souvent répétée ô, ô,... crée une sorte de distance, qui prépare la prononciation du nom divin, ou de ses qualités délectables : ô *Sacramentum*, ô *Miraculum Charitatis*, ô *Pia Deitas*... *ad te fontem misericordiae recurro*,... *Salvatorem habere suspiro*,... *suspiro*,... La musique met le gémissement en rapport à lui-même comme forme.

Extraits du Recueil de Motets pour voix seule
de G. G. Nivers (1689)

La voix compose avec de brefs silences, pour donner plus de poids à ses exclamations. Elle suit avec intensité les mouvements de son émotion intérieure jusqu'à la rupture du soupir ou de la jubilation. Tout cela, selon une « modération²⁶ », qui ne la livre pas sans discernement à l'affectivité individuelle, mais cherche, par ce jeu dramatique et lyrique, à en instituer le caractère, dans la fidélité aux sources de la foi et à la sensibilité de son époque. L'organiste et compositeur Guillaume Gabriel Nivers exposera ce double objectif dans sa *Dissertation sur le chant grégorien*²⁷.

26. Au sens de *moderari*, peser avec juste mesure.

27. G.G. Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris, chez l'Auteur, 1683.

Aspirations et oraisons jaculatoires

Cette forme n'est pas nouvelle, les Pères l'ont souvent évoquée. Au début du siècle, Saint François de Sales recommande les oraisons jaculatoires lorsque l'oraison mentale s'avère plus difficile, certains jours²⁸.

Aspirations

Un savant liturgiste comme le Cardinal Bona a tenté de faire une approche raisonnée de cette forme d'oraison dans un ouvrage, dont on peut trouver une traduction française parue à Bruxelles en 1685 sous le titre : *Voie abrégée pour aller à Dieu par des mouvements affectifs et des oraisons jaculatoires*²⁹. Il définit les « aspirations » comme étant « certaines oraisons très courtes, ou seulement conçues par la pensée, ou proférées par la bouche, auxquelles l'âme fidèle se doit accoutumer en tout temps, en tout lieu, dressant son cœur et sa volonté vers Dieu, le jour et la nuit³⁰... ». On nomme aussi ces « aspirations » : « mouvements anagogiques », puisqu'elles conduisent en haut ; ou « oraisons jaculatoires », d'autant que « comme des flèches très vite, on les tire au cœur de Dieu comme au but » ; ou encore, « affections », car ce sont des désirs du cœur et des

28. François de Sales, *Introduction à la vie dévote, nouvelle édition de l'ouvrage réalisé en 1608*, Paris, Fred. Léonard 1686 (in 12, 520 p.), 2^e partie c. 1.

29. Chez François Foppens 1685, 396 pages, dont 249 sont consacrées au texte des prières. Pour le texte latin, on peut consulter J. Bona, *Opera omnia : Via compendii ad Deum per motus anagogicos et orationes jaculatorias*, Antverpiae 1723, p. 65-104 (censura 1657).

30. Id. édition en français, p. 46. On peut remarquer que le mot « aspiration » est aussi un terme de musique utilisé par les clavecinistes pour signifier le retard dans l'attaque d'un accord : au lieu de jouer sur le temps, on fait attendre un peu.

penchants de la volonté³¹. Elles font partie d'un itinéraire qui mène à la contemplation :

« L'activité des aspirations rappelle la capacité de la partie inférieure de l'âme au-dedans de soi. L'entendement élevé à Dieu par des mouvements affectifs de la volonté, la raison se trouve dégagée des liens des passions et illusions du siècle, ramasse toute sa lumière pour découvrir les choses célestes et passe à l'état d'une haute et divine contemplation³². »

Ceci engendre l'admiration : il ne s'agit plus de chercher mais de « goûter » véritablement l'excellence divine.

Au long de cet itinéraire spirituel, Bona propose trois catégories d'aspirations :

1. A l'usage des commençants, les « gémisséments de l'âme pénitente », *gemitus animae paenitentis* ;

2. A l'usage des avancés, les « pieux désirs », *pia desideria* ;

3. A l'usage des parfaits, les « soupirs d'une âme qui aime », *suspiri amantis anima*.

La progression d'emploi des termes est intéressante : gémissément, désirs, soupirs, signifiant le passage d'un état marqué davantage par la pénitence et la connaissance de soi comme pécheur devant Dieu, à un état de plus grande connaissance de Dieu, jusqu'à un travail de l'homme pour s'unir et se transformer en Dieu³³.

Les formulations, dont l'auteur donne un très grand nombre de modèles, varient suivant les termes d'adresse, les caractéristiques de chaque état, tantôt suivant une

31. Bona s'inspire de Cassien (*Institutions*, livre II, c. 10 et 11) et d'Augustin (*Lettre à Proba III*).

32. L'auteur s'appuie sur les écrits de Saint Jean de la Croix (notamment, *Vive Flamme*, cant. 4).

33. On trouverait chez le jésuite espagnol Alphonse Rodriguez un développement assez semblable concernant les aspirations et oraisons jaculatoires. L'auteur publie, entre 1607 et 1656, en Espagne, une *Pratique de la perfection chrétienne*, qui sera traduite et largement diffusée.

forme interrogative, tantôt exclamative, introduite par l'interjection ô. Elles s'adressent, par exemple, à Jésus, à la Bienheureuse Vierge Marie et à tous les saints ; elles peuvent être tirées des noms de Dieu, de ses attributs et perfections, ou encore, elles s'inspirent de la vie de Jésus ; elles concernent toutes les actions de la journée ou quelque occasion que ce soit. Bona montre finalement « qu'on peut tirer des mouvements affectueux de quoi que ce soit qui se présente ».

Il est intéressant de noter la réflexion que fait le Père Louis Thomassin, oratorien, à propos de l'Oraison dominicale, qui est pour tous le modèle de la prière chrétienne. Selon cet auteur, elle peut véritablement correspondre à une oraison jaculatoire, car « elle consiste plus en affections qu'en pensées, quand elle est prononcée avec gémissements et avec un cœur brisé de douleur ³⁴ ».

Quant à l'expression vocale des oraisons jaculatoires, la réflexion du Cardinal Bona laisse la frontière indécise entre ce qui est produit par la voix à l'extérieur et ce qui reste intériorisé. Et, en ce qui concerne « l'ordre des aspirations : il n'y en a point de déterminé dans la pratique. Quelquefois, il ne demande ni voix ni paroles, content des seuls soupirs ; ce qui arrive lorsque la volonté est embrasée ³⁵ ». On peut remarquer que le soupir n'est quasiment plus considéré comme en rapport avec la voix. S'il n'est tout intérieur, on peut imaginer qu'il manifeste une expression du corps au niveau du souffle et de la respiration. Il correspond à une sorte de passage à la limite où, cependant, le corps n'est pas complètement silencieux.

34. L. Thomassin, *Traité de l'Office divin*, Paris, Louis Roulland, 1693, p. 377. (L'ouvrage est paru en 1686.)

35. *Voie abrégée...*, éd. 1695, p. 85.

Prières litaniques

Les litanies, parce qu'elles se composent de courtes supplications répétées à plusieurs reprises, sont sans doute à placer dans la même mouvance. Et, comme le souligne Henri Brémond³⁶, « la Contre-Réforme litanise avec passion ». Mgr Vialart, évêque de Châlons, fait publier en 1673 des *Litanies tirées de l'Écriture Sainte* qui seront par la suite souvent rééditées. Après avoir rappelé que les prières mises par l'Église dans la bouche des fidèles doivent être la règle de leur foi, Mgr Vialart, dans la préface de cet ouvrage, montre l'excellence de ces prières litaniques :

« Il est certain qu'entre toutes les manières de prier, il n'y en a point de plus animée que celle des litanies, ni par conséquent, de plus propre à échauffer le cœur et à le remplir des sentiments de piété, principalement quand elles sont toutes tirées de la parole de Dieu. (...) Chaque verset est une élévation et une prière courte et fervente, pendant laquelle on ne doit pas avoir le temps d'être distrait³⁷. »

En tant qu'elle est considérée comme la plus « animée des prières », ou encore, une « élévation » qui crée et entretient la ferveur, on peut dire que la spécificité des litanies rejoint d'assez près celle des oraisons jaculatoires, en ce qu'elles sont riches des vérités de foi et « chargées de mouvements³⁸ ».

36. H. Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, t. X « La prière et les prières de l'Ancien Régime », réimpression de l'éd. de 1932 par A. Colin, Paris 1968, p. 102-103.

37. Cité par H. Brémond, d'après l'édition de 1722, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, t. X, p. 190-195.

38. Au début du XX^e siècle, on peut trouver une présentation de la prière litanique chez Robert Will, qui lui associe encore l'idée d'élévation et d'exaltation. Cf. *Le Culte*, Étude historique et de philosophie religieuse, t. II, Paris, Félix Alcan, 1929, p. 385.

Un fragile équilibre

L'oscillation observée entre le mouvement intériorisé de la prière et son expression vocale au-dehors laisse pressentir un équilibre fragile. Elle peut, en effet, se réifier en académisme et formule, ou bien s'éxténuer dans ses indices comportementaux, gardant le mouvement sans l'implication du cœur. Les caricatures ne manquent pas à cette époque pour décrire le faux dévot ; que ce soit celle que nous présente La Bruyère dans *Les Caractères* (c. 13, De la Mode), ou, auparavant, Molière avec le *Tartuffe* :

« Il attirait les yeux de l'assemblée entière
Par l'ardeur dont au ciel il poussait sa prière ;
Il faisait des soupirs, de grands élancements,
et baisait humblement la terre à tout moment ³⁹. »

Ces deux auteurs mettent en évidence élans et soupirs. Toutefois, ils ne semblent pas, dans ce contexte, faire usage du mot « gémissement » réservé à une qualification véritablement spirituelle.

RÉSONANCE

Nous voudrions, pour terminer, évoquer une connivence observable entre le lyrisme chrétien et l'émotion baroque, la sensibilité et l'éthos religieux de ce XVII^e siècle français ⁴⁰.

Cette époque semble s'appliquer à conférer langue et forme à ce qui est sans forme, elle voudrait être

39. *Tartuffe*, acte I, scène 5. La première représentation date de 1664, mais on ne connaît que la version de 1669.

40. Même si un certain classicisme cherche à s'imposer dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, beaucoup d'auteurs et d'artistes mêlent, en fait, les caractères et gardent dans leurs œuvres un certain nombre de traits baroques.

annonciatrice de l'invisible et de l'ineffable. Aussi aime-t-elle la vision et l'extase, elle voit le ciel ouvert à travers les nuages. En même temps, elle cherche à traduire par une certaine matérialité ce qui est non terrestre, à représenter l'humain et le céleste de manière sensible ⁴¹.

Malgré l'éclat des représentations, qu'elles soient plastiques, théâtrales ou sonores, la vision qu'elles induisent reste cependant indirecte.

A cette époque, l'art semble vouloir donner le mouvement à tout ce qu'il crée. Cette vocation au mouvement va inspirer particulièrement la musique : *Scientia bene movendi, ... et ars bene modulandi*, comme la nomme Saint Augustin dans le *De Musica*.

La pulsation baroque, dans la musique et dans la danse qui lui est intimement liée, produit cet effet d'insaisissabilité, que nous avons pu mettre en évidence pour la voix. Comme la voix, les figures décrites par le danseur nous échappent au moment même où elles se présentent au regard ; de même, les plaintes ou la jubilation d'un timbre de clavecin, de violon ou de flûte, par le jeu de l'ostinato, de l'ornementation et du récitatif, laissent entendre en amont une résonance illimitée, pour reprendre une formulation de Paul Zumthor ⁴² et relancent sans cesse le « jeu du désir par un objet absent et néanmoins présent dans le son » des instruments, ou dans les figures de mouvement qu'offre la danse. L'empreinte visible ou audible donne l'idée du mouvement intérieur et invisible qui l'inspire et ce mouvement est, dans le style baroque, précisément caractérisé par cette pulsation, faite de présentation et de retrait, d'aspiration et de recueillement.

41. On consultera avec profit l'article d'Anton L. Meyer, « Liturgie und Barock », in *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft XV*, Berichtsjahr 1935, p. 67-154. Ce volume paru en 1941 a été reproduit avec quelques corrections dans une édition parue à Münster en 1979.

42. Paul Zumthor emploie cette formule à propos de la voix et du son des mots. Cf. *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983, p. 12. Nous l'étendons ici à la musique et à la danse.

Nous pensons y reconnaître ce qui nous a paru le plus spécifier le lyrisme chrétien, tel qu'il se trouve exprimé par la plupart des auteurs de cette époque, à savoir une forme englobante : le « gémissement », duquel peuvent naître, à certains moments limites, soupirs ou jubilation.

La résurgence métonymique — au sens de Jakobson — du gémissement comme mouvement de la prière, va trouver, à cette époque, un support particulièrement approprié dans la musique et la pulsation du chant. C'est pourquoi, les mêmes rythmes pourront être utilisés dans les œuvres profanes et les œuvres religieuses. Allant plus loin, nous avancerions volontiers l'hypothèse que le gémissement, entendu en un sens général, reflue sur l'ensemble des modes d'expression et se constitue en élément central de l'éthos⁴³ : Il y a un ton qui s'en dégage. Mais surtout, un mouvement se déployant dans un jeu de liberté et de règles, qui peut produire les plus grands effets de séduction et traduire les émotions les plus profondes. L'ornementation elle-même ne vise pas le seul agrément des auditeurs, mais revendique d'être associée à l'émotion⁴⁴.

Parce que la musique permet au texte de travailler dans ses limites extrêmes, de telles formes auront à trouver leurs lois de modération (modestie, gravité, bienséance — termes clés à cette époque — pourront en être les composantes). Entre le mouvement à l'état pur et la seule considération des pensées, les paroles que la Tradition a livrées peuvent seules « exciter » la vraie prière, suivant l'expression de Pierre Nicole ; et leur prononciation, intérieure ou extérieure, peut seule « solliciter la volonté de Dieu de former le mouvement

43. Nous employons la notion d'éthos dans son usage moderne tel qu'il sera proposé par G. Bateson. Elle correspond pour cet auteur à une codification diffuse des attitudes et des comportements, permettant à des groupes sociaux de s'identifier. Cf. *La Cérémonie du Naven*, Paris, Éd. de Minuit, 1971, p. 128 (Le sens commun).

44. Voir Rémy Stricker, *Musique du baroque*, Paris, Gallimard, 1968 (Les essais) ; et, plus récemment, Philippe Beaussant, *Vous avez dit « Baroque » ?*, Paris, Actes Sud, 1988.

du cœur » qui s'accorde au gémissement de l'Esprit Saint.

Si le chant en tant que figure exprime l'homme pulsionnel, dans l'effectuation de la prière, principalement comme gémissement, et dans ses limites extrêmes, comme soupir ou jubilation, il rencontre en même temps une règle qui lui donne une forme, sorte de grammaire des attitudes lyriques fondamentales, qui peut faire de l'homme chantant la figure de l'homme spirituel⁴⁵.

Monique BRULIN

45. Les participants au colloque étaient invités à faire l'expérience de ce lyrisme de la prière, en écoutant un motet au Saint-Sacrement, extrait du *Recueil de Motets pour voix seule* de G.G. Nivers, 1689 (disque FY CD 122 : G. Nivers, *Œuvres vocales et instrumentales* ; interprétation d'Henri Ledroit, 1985). A la question de l'ineffable : ô, *Sacramentum, pretiosi corporis et sanguinis Domini*, répond l'admiration et la délectation du mystère : ô, *miraculum charitatis*, dans un mouvement qui, d'une certaine façon, sort la musique de l'échelle mélodique.