

Sophie MALICK-PRUNIER

DE « L'ODE » LATINE À L'HYMNE CHRÉTIEN, METAMORPHOSES D'UN GENRE, D'HORACE À PRUDENCE

Les difficultés liées à la question du réinvestissement du lyrisme horatien dans la poésie latine tardive peuvent être évaluées d'emblée par un constat d'ordre lexical. Les travaux du colloque de Clermont Ferrand en 2008 avaient contribué à éclairer les paradoxes d'une forme poétique problématique, l'ode, dans ses rapports avec la poésie mélique et lyrique. Plus précisément, il avait été établi qu'à la suite de la codification de la poésie lyrique à l'époque alexandrine, la publication des *Carmina* d'Horace avait marqué le passage à un nouveau type d'énonciation : se plaçant directement sous l'autorité d'Alcée, Horace revendique la latinisation du genre et ses *Carmina* deviennent le modèle exclusif de la poésie lyrique à Rome, avant que ses scholiastes n'en fassent celui du genre que la tradition reconnaît depuis lors sous le nom d'ode.

Cet effort d'homogénéisation ne doit toutefois pas faire oublier la variété des termes dont dispose la langue latine pour préciser ce que recouvre la notion moderne d'ode, et cette difficulté, déjà sensible au niveau des pratiques grecques, demeure vivace au début de l'ère chrétienne, où s'opère un nouveau glissement sémantique avec l'utilisation concurrente, par les poètes paléochrétiens ainsi que par les Pères, des termes *hymnos* et *hymnus*.

C'est donc un singulier flou notionnel qui caractérise dès l'abord l'ode latine et sa place dans l'hymnodie romaine, comme si, refusant toute définition faisant système, elle ne pouvait être approchée que dans la singularité de créations uniques. En effet, si le genre semble bien se confondre, dans un premier temps, avec le lyrisme horatien, où la variété des influences grecques aboutit à une création latine profondément originale, cette dernière n'eut que peu d'imitateurs directs. Postuler une apparente exténuation du genre aux premiers siècles de notre ère serait toutefois ignorer la vitalité du lien qui unit les élites de l'Antiquité tardive à la littérature classique. Dans une remarquable conjonction de formes et d'enjeux, la poésie chrétienne, en mêlant les multiples traditions antiques du lyrisme et de l'hymnodie, a contribué, au IV^e siècle de notre ère, à renouveler profondément le genre.

C'est ce passage progressif de l'ode latine à l'hymne chrétien et, plus largement, la question d'une possible continuité poétique dans le lyrisme antique, que nous nous proposons d'étudier, en cernant notamment les aspects sémantiques, techniques et culturels de cette évolution. Un rapide examen des questions sémantiques liées à la naissance de l'hymnodie chrétienne nous permettra d'apprécier, dans un second temps, la richesse de l'héritage qui nourrit la toute première poésie latine chrétienne, notamment les hymnes d'Hilaire de Poitiers, d'Ambroise de Milan et de Prudence.

LA NAISSANCE DE L'HYMNODIE CHRÉTIENNE : QUESTIONS DE SEMANTIQUE

Afin de mieux comprendre comment l'apparente exténuation du lyrisme horatien au début de l'ère chrétienne recouvre en réalité une mutation plus profonde, il convient de porter une attention précise à la terminologie en usage chez les premiers théoriciens de l'hymnodie chrétienne.

Rappelons pour commencer que cette dernière ne s'est développée en latin que tardivement, au cours du IV^e siècle, au moment où le grec a progressivement été remplacé

par le latin dans la liturgie occidentale¹. Si l'étymologie du mot *hymnus*, reprise du grec *humnos*, reste discutée², Saint Augustin a laissé de l'hymne une définition célèbre, où figurent trois éléments essentiels : il s'agit d'un chant religieux de louange en l'honneur d'une divinité³. Dans ce sens précis, la production hymnique chrétienne s'inscrit par conséquent dans la tradition romaine, d'origine grecque, du lyrisme hymnique religieux, bien attestée à l'époque augustéenne : pour ne garder que les exemples les plus célèbres, on peut citer le *carmen saeculare* d'Horace, chant de louange à Apollon et Diane, composé en vue d'une liturgie publique, ou encore l'hymne à Hercule entonné par les Arcadiens devant l'*Ara Maxima* au huitième chant de l'*Énéïde*⁴.

L'apparente unité du genre hymnique se heurte toutefois à une indétermination profonde⁵. En effet, comme l'a bien montré Jean-Louis Charlet, les Pères, quand ils emploient le terme d'hymne, « ne se réfèrent pas tant à une forme littéraire précise qu'à la signification religieuse d'une telle composition, et à son caractère musical de *chant*⁶. »

La première incertitude réside dans la délicate distinction entre psaume et hymne. Au regard de la définition augustiniennne, rien ne distingue en effet l'hymne du psaume, chant de louange adressé à Yahvé, indétermination qui se retrouve déjà chez Paul exhortant les Ephésiens à chanter ensemble « des psaumes, des hymnes, des cantiques spirituels⁷ », sans que la frontière entre ces trois types de chant puisse être clairement établie. On connaît également la fameuse lettre de Pline à Trajan, où le gouverneur de Bithynie évoque la coutume chrétienne de se rassembler avant le lever du soleil pour adresser un *carmen* au Christ comme à un Dieu⁸. Qu'il s'agisse à proprement parler d'un chant, d'un psaume ou d'un hymne, le passage témoigne bien de l'importance de la prière chantée dans la liturgie⁹.

Enfin, lorsqu'Ambroise de Milan, dans ses commentaires des psaumes¹⁰, parle de *canticum* et d'*hymnus*, Jacques Fontaine souligne que rien ne prouve qu'il fasse précisément référence à des psaumes ou à des hymnes¹¹. L'indécision lexicale se prête même, ponctuellement, à de véritables jeux de mots, par exemple lorsqu'Ambroise, dans le *Contre Auxence*, commente non sans ironie le succès de ses hymnes dans la communauté milanaise :

¹ Voir la synthèse sur l'hymnologie grecque et latine antérieure au IV^e siècle chez J.-L. Charlet, *La création poétique dans le « Catbemerinon » de Prudence*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 16-22.

² Pour une histoire du mot en grec et en latin, voir G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo, Gerni Editori, 1999, p. 1-89.

³ *In psalm. 72, 1, C.C.L. 39, p. 986 : Hymni laudes sunt Dei cum cantico. [...] Oportet [...] ut, si sit hymnus, habeat haec tria : et laudem et Dei et canticum. Les hymnes sont des louanges de Dieu chantées. Doivent être présents, pour qu'il y ait hymne, les trois éléments suivants : une louange, adressée à Dieu, et un chant. (C'est nous qui traduisons).*

⁴ *Aen. VIII, 293*, avec une invocation à la deuxième personne, caractéristique du « Du-Stil » de l'hymnodie chrétienne du IV^e siècle. Voir sur ce point l'étude essentielle de J. Fontaine, « L'apport de la tradition poétique romaine à la formation de l'hymnodie latine chrétienne », *Revue des Etudes Latines*, 52, 1974 (1975), p. 326.

⁵ Pour une synthèse générale sur le genre, voir Y. Lehmann (éd.), *L'hymne antique et son public*, Turnhout, Brepols Publishers, 2007.

⁶ J.-L. Charlet, *La création poétique*, p. 15.

⁷ « *In psalmis, et hymnis et canticis spiritalibus* », *Ep. 5, 18-19 et Col. 3, 16*. Voir J. Fontaine, « Les hymnes d'Ambroise de Milan. Introduction générale », *Ambroise de Milan : Hymnes. Texte établi, traduit et annoté*, dir. J. Fontaine, Paris, Cerf, p. 30, n. 41.

⁸ *Ep. X, 96 (97)*.

⁹ Voir J. Fontaine, « Le poète latin chrétien nouveau psalmiste », *Etudes sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 131-144.

¹⁰ En particulier les psaumes 1 et 118.

¹¹ J. Fontaine, « Les hymnes d'Ambroise de Milan », p. 31.

Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt ; plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est, quo nihil potentius ! Quid enim potentius quam confessio Trinitatis, quae quotidie totius populi ore celebratur ? Certatim omnes student fidem fateri, Patrem et Filium et Spiritum Sanctum norunt uersibus praedicare. Facti sunt igitur omnes magistri, qui uix poterant esse discipuli.

On raconte que le peuple a également été séduit par le charme de mes hymnes ; sur ce point, je n'ai assurément rien à redire. Le grand charme que voilà, le plus puissant de tous ! En effet, que peut-il y avoir de plus puissant que la reconnaissance de la Trinité, célébrée chaque jour par la bouche du peuple tout entier ? Tous s'efforcent à l'envi de professer leur foi, savent proclamer en vers le Père et le Fils et le Saint-Esprit. Ils sont donc devenus maîtres, tous ceux qui pouvaient à peine être disciples¹².

Dans sa lutte contre l'arianisme, Ambroise rappelle ainsi ce que l'hymne doit au *carmen*, entendu à la fois dans le sens de charme incantatoire et de poème, soulignant la vertu « doctrinale et catéchétique » de ses hymnes¹³.

C'est donc dans un contexte culturel et cultuel précis que se développe l'hymnodie chrétienne de langue latine, largement héritière des riches poésies sacrées grecque, romaine et biblique. Quant aux flottements lexicaux dont nous venons de parler, s'ils confirment que l'hymne ne désigne pas, chez les Pères, une catégorie générique à proprement parler, ils doivent être interprétés moins comme la marque d'une indétermination que d'une définition qui se veut non pas technique, mais globale, et proprement théologique : ce sont les enjeux liturgiques et doctrinaux qui justifient la naissance, au IV^e siècle, d'une poésie chantée, adressée au Christ.

HILAIRE, AMBROISE ET PRUDENCE : *CHRISTIANORUM FLACCI* ?

Grâce à sa double dimension, à la fois narrative, en tant que chant de louange, et lyrique, en tant que prière touchant la sensibilité, l'hymnodie chrétienne s'est donc construite en lien étroit avec les genres épique et lyrique, représentés respectivement, dans la tradition littéraire latine, par Virgile et Horace ; sur ce point, les études de J. Fontaine font référence¹⁴. Pour nous en tenir à Horace, et malgré la prépondérance incontestable de l'influence virgilienne, nous nous proposons de préciser l'apport de la poétique horatienne à la formation de l'hymnodie latine du IV^e siècle de notre ère, associant Hilaire de Poitiers et Ambroise de Milan à la célèbre expression *Christianorum Flaccus* qu'utilisa, en son temps, R. Bentley pour désigner Prudence, dans son commentaire d'Horace¹⁵ : comme autant « d'Horaces chrétiens », tous trois ont donné au lyrisme strophique une forme nouvelle, qui allait dominer plus d'un millénaire de poésie chrétienne.

Hilaire de Poitiers

C'est par le plus grand des hasards que furent découverts, à la fin du XIX^e siècle, dans un manuscrit d'Arezzo, trois hymnes composés par Hilaire au cours de ses dernières années, soit entre 361 et 367. Le premier est un hymne au Christ, célébré en la Trinité, le second

¹² Ambroise, *C. Aux.*, 34, 422-428, cité par J. Fontaine, « Les hymnes d'Ambroise de Milan », p. 22 (C'est nous qui traduisons).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ En particulier J. Fontaine, « L'apport de la tradition poétique romaine », (réimpr. dans les *Etudes*, p. 146-183.) Voir également J. Perret, « Aux origines de l'hymnodie latine. L'apport de la civilisation romaine », *L'hymnaire de Liturgia Horarum et sa traduction française*, *La Maison-Dieu*, 173, 1988, p. 41-60. Synthèse plus récente chez S. Labarre, *Réécriture chrétienne des formes antiques dans l'Occident chrétien (IV^e- V^e siècles)*, Mémoire de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches, Paris-Sorbonne, 2014.

¹⁵ C'est également le sens de la démarche de M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus. Zu Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2002.

porte sur la Passion et la Résurrection, le troisième évoque la geste du Christ victorieux de Satan.

En cette fin du IV^e siècle, l'hérésie arienne est parvenue à un développement considérable, comme en témoigne le compromis doctrinal proposé par Constance II. Fidèle à l'orthodoxie nicéenne, l'évêque de Poitiers choisit d'opposer à la *Thalie* d'Arius, largement diffusée dans les classes populaires d'Alexandrie, un chant chrétien nouveau, à forte dimension doctrinale. La création littéraire, pour Hilaire, s'apparente à une arme, mise au service de la foi : à la suite des essais de Lactance et Juvencus, il entend bien mettre la poésie au service de la proclamation de l'orthodoxie christique¹⁶.

Du point de vue formel, l'ambition d'Hilaire est inédite : inaugurer l'hymnodie chrétienne de langue latine, en d'autres termes, christianiser le lyrisme latin. Au IV^e siècle, la place des odes d'Horace dans l'apprentissage de la métrique était restée centrale, comme en témoignent les nombreuses citations des *Carmina* dans le *Traité de la musique* d'Augustin¹⁷. Hilaire ne pouvait pas, dans son projet de poésie à la fois universelle et intime, liturgique et lyrique, ignorer ce modèle.

On comprend mieux, dans ce contexte, la complexité formelle des trois pièces conservées de l'hymnaire, leur métrique à la fois savante et hésitante. Le premier hymne, en particulier, se révèle horatien dans sa facture, mais encore hérissé d'irrégularités. L'alliance du glyconique et de l'asclépiade mineur utilisée par Hilaire est présente, par exemple, dans plusieurs *carmina* horatiens, notamment « l'ode » au vaisseau de Virgile (*Carm.* I, 3), mais avec des ruptures qui laissent à penser qu'Hilaire a voulu s'inspirer des rythmes savants d'Horace, tout en brisant leur belle unité. La structure syntaxique des vers d'Hilaire reprend également à Horace une certaine nervosité stylistique, décelable dans le jeu des rejets et contre-rejets, dans la tension entre phrases et strophes et jusque dans une certaine ampleur pindarique qui n'est pas sans rappeler l'esprit du quatrième livre des *Carmina*¹⁸.

Cette hymnodie encore « expérimentale », pour citer Jacques Fontaine, met au service de sa profession de foi « jubilante » bien d'autres techniques héritées de l'Antiquité classique et, en particulier, d'Horace. On peut ainsi mettre en évidence des échos lexicaux qui vont jusqu'à la citation, comme dans le premier hymne où l'image du peuple chrétien demandant au Christ de l'écouter avec douceur et bienveillance, reprend presque terme à terme celle des chœurs romains s'adressant à Apollon, au début du *Carmen saeculare*¹⁹.

On retrouve en somme, chez Hilaire de Poitiers comme chez Horace, la conscience aiguë de célébrer le triomphe universel d'un être hors du commun, avec une ferveur intime qui est l'essence même de l'hymnodie lyrique. Le goût hilairien pour la *retractatio*, qui, au-delà d'Horace, englobe largement Virgile ou Lucrèce, encore massif dans ses formes et parfois maladroit dans ses effets, témoigne d'un projet poétique soucieux de mettre au service de la foi nouvelle tout le prestige des plus grands noms de la poésie classique.

Ambroise de Milan

On sait qu'Ambroise de Milan avait pour la personnalité d'Hilaire comme pour sa poésie le plus grand respect²⁰. Il partagea en tout cas avec lui la conviction que la poésie est l'un des moyens privilégiés d'assurer le triomphe de la foi sur les hérésies. La création des

¹⁶ Synthèse générale sur le contexte historique de l'œuvre d'Hilaire chez M. Weedman, *The Trinitarian Theology of Hilary of Poitiers*, Leiden-Boston, Brill, 2007.

¹⁷ J. Fontaine, « L'apport de la tradition poétique romaine », p. 328.

¹⁸ J. Fontaine, *ibid.*, p. 333 et J.-L. Charlet, *La création poétique*, p. 20.

¹⁹ J. Fontaine, *ibid.*, p. 337.

²⁰ Sur l'influence des hymnes d'Hilaire sur la création ambrosienne, voir J. Fontaine, « Les origines de l'hymnodie chrétienne latine, d'Hilaire de Poitiers à Ambroise de Milan », *Revue de l'Institut Catholique de Paris*, 14, 1985, p. 15-51.

hymnes ambrosiens est en effet inséparable du conflit qui a opposé l'évêque de Milan à l'entourage arien de l'impératrice Justine. La tradition, fondée sur une page des *Confessions* d'Augustin²¹, veut que ce soit lors de la fameuse semaine pascale de 386, qui vit Ambroise se retrancher avec ses fidèles dans la basilique Porcienne de Milan, assiégée par les troupes impériales, que l'hymnodie ambrosienne soit née, *institutum est*²². Quoi qu'il en soit, la lutte contre l'hérésie arienne a bien été le déclencheur d'un processus qui introduisit définitivement, vers 386-387, le chant choral dans la liturgie chrétienne d'Occident²³. Dans ce contexte, l'hymnodie ambrosienne renoue avec la fonction catéchétique des hymnes d'Hilaire, en associant étroitement enseignement doctrinal et ferveur spirituelle. L'influence de ce lyrisme nouveau sur les fidèles, dont témoigne la large diffusion de l'hymnodie ambrosienne, est encore sensible dans le témoignage ému d'Augustin. C'est bien quelque chose de nouveau qui est né à Milan en cette fin de IV^e siècle ; encore faut-il y cerner la part des influences anciennes qui, associées en un mélange unique, s'y épanouissent. En effet, le succès immédiat et pour ainsi dire universel de l'hymnodie ambrosienne peut notamment s'expliquer par la synthèse épurée des traditions grecque, biblique et latine qui s'y manifeste²⁴.

Les treize pièces dont l'authenticité ambrosienne est attestée peuvent se classer en trois grands ensembles, selon qu'elles célèbrent les heures du jour, les fêtes annuelles ou les martyrs. La variété des sujets fait d'autant plus ressortir l'exceptionnelle unité formelle de ces hymnes. Une même forme fixe, où s'articulent huit strophes de quatre dimètres iambiques isosyllabiques, s'y trouve déclinée, selon le principe de *uariatio* et *concininitas*. L'analogie avec la structure strophique des *Carmina* d'Horace est nette, parfois jusqu'au nombre exact de vers, puisque six poèmes d'Horace se composent précisément de huit strophes de quatre vers²⁵. Le dynamisme de cette unité structurale ne laisse pas d'étonner. Alors que l'hymnodie psalmique ou païenne se caractérise par une esthétique de la *copia*, la strophe ambrosienne est fondée sur un principe de concentration, qui lui confère une expressivité remarquable.

Au-delà de certaines structures syntaxiques, qui semblent également faire écho aux *Carmina*, comme dans l'hymne 7, où les subordonnants *seu*, *seu* et *uel*, en tête de vers et de strophe, ne sont pas sans rappeler la triple répétition des subordonnants *seu* et *sive* de « l'ode à Pindare » (*Carm.* IV, 2), l'influence d'Horace se retrouve dans l'équilibre général de l'énoncé²⁶.

Les hymnes ambrosiens qui célèbrent les martyrs semblent également baignés du même souffle que les épinicies horatiennes. L'image forte du vainqueur lauréat est par exemple commune à l'hymne 6, où Jean, évangéliste et martyr, est *laureatus spiritu*, et au *carmen* 2 du livre IV, où Pindare mérite le laurier d'Apollon, *laurea donandus Apollinis*²⁷. L'hymnodie ambrosienne fait donc du martyr chrétien l'héritier du héros antique. Ce motif se retrouve par exemple dans l'hymne 8, consacré au martyre de la jeune Agnès. Les strophes 3 et 4 de

²¹ *Conf.* IX, 6, 14.

²² Voir G. Nauroy, « Le fouet et le miel. Le combat d'Ambroise en 386 contre l'arianisme milanais », *Recherches Augustiniennes*, 22, 1988, p. 3-36, repris et mis à jour dans *Ambroise de Milan. Écriture et esthétique d'une exégèse pastorale*, Berne, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2003 ; consulter également J. Fontaine, « Ambroise de Milan, théoricien et maître de la poésie liturgique », *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne*, du III^e au VI^e siècle, Paris, Études Augustiniennes, 1981, p. 127-128.

²³ J. Fontaine, « Les hymnes d'Ambroise de Milan », p. 22.

²⁴ « L'Église venue du judaïsme et celle de la gentilité, avec leurs traditions culturelles respectives, se rencontrent ici, dans une sorte de 'Visitation' musicale et spirituelle. », *ibid.*, p. 24.

²⁵ J. Fontaine, « L'apport de la tradition poétique romaine », p. 334.

²⁶ *Ibid.*, p. 335.

²⁷ *Ibid.*, p. 346, n. 2.

l'hymne évoquent en effet les précautions inutiles des parents de la jeune fille, croyant protéger sa vie en « renforçant le verrou gardant sa pudeur », *claustrum pudoris auxerant*, en vertu de la législation impériale interdisant la mise à mort d'une vierge. On trouve ici un remarquable entrelacs de références classiques et chrétiennes²⁸. La mention du *claustrum* évoque le thème de la jeune fille emprisonnée, comme Danaé chez Horace, ou la jeune fille du *Cantique des Cantiques*²⁹, tout en faisant écho au « jardin clos » et à la « source scellée », métaphores de la virginité dans ce même passage du *Cantique* :

Metu parentes territi / claustrum pudoris auxerant ; / soluit fores custodiae / fides teneri nescia.

Ses parents, d'effroi, renforcèrent le verrou gardant sa pudeur ; mais la foi ouvre, irrépressible, les vantaux qui l'emprisonnaient³⁰.

Inclusam Danaen turris aenea / robustaeque fores et uigilum canum / tristes excubiae munierant satis / nocturnis ab adulteris // si non Acrisium, uirginis abditae / custodem pauidum, Iuppiter et Venus / risissent.

Captive, Danaé, sous le bronze de sa tour, le rouvre de sa porte, la garde sévère des chiens toujours veillant, était assez fortifiée contre les amants nocturnes, si Acrisius, géôlier tremblant de la vierge enfermée, n'eût été un jouet pour Jupiter et pour Vénus³¹.

Ambroise utilise ainsi la force suggestive de l'imagerie classique tout en lui donnant une coloration nouvelle, propre à suggérer la supériorité du martyr chrétien sur l'héroïsme antique³². À la fin de l'hymne, notamment, Ambroise exploite la tradition classique de la vierge sacrifiée dans une *retractatio* du sacrifice de Polyxène³³ qui est tout à l'honneur de la vierge chrétienne³⁴.

On mesure ici toute la complexité du jeu d'influences qui nourrit l'hymnodie ambrosienne. La coloration horatienne de la structure strophique ne doit pas non plus faire oublier tout ce qui sépare la poésie d'Horace et celle d'Ambroise, comme l'a bien montré Jacques Fontaine dans la troisième partie de son introduction aux *Hymnes* d'Ambroise. À la rigueur absolue du schéma métrique chez Ambroise s'oppose la liberté qui se manifeste encore chez Horace, héritier du lyrisme grec, de même qu'à la complexité de la métrique horatienne s'oppose la simplicité affichée de celle d'Ambroise, due notamment à la légèreté des dimètres iambiques, « aux pieds qui volent », pour reprendre une expression d'Ausone, exclus de la poésie horatienne. Ce souci d'une simplicité rigoureuse, si différente de la métrique savante et nerveuse d'Horace, est sans doute à mettre au compte de la fonction liturgique de l'hymnodie ambrosienne. Loin de l'élitisme orgueilleux d'Horace en son fameux *Odi profanum uulgus*, les vers d'Ambroise devaient garder cette transparence propre à assurer leur dimension catéchétique. La description que fait Augustin de son expérience du chant milanais est à ce titre explicite : la *suauitas* du chant séduit l'esprit avant de susciter

²⁸ Pour une étude de ce poème, voir S. Malick-Prunier, *Le corps féminin dans la poésie latine tardive*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 204-221.

²⁹ *Ct.* 4, 12.

³⁰ Ambroise, *Hymn.*, 8, 9-16. Trad. G. Nauroy.

³¹ Horace, *Carm.* III, 16, 1-7. Trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

³² Voir l'édition de référence de l'hymne 8 par G. Nauroy, avec traduction et commentaire, J. Fontaine (dir.), *Ambroise de Milan : Hymnes*, p. 363-403.

³³ Euripide, *Héc.*, 545-570.

³⁴ G. Nauroy, « La courtisane au désert et la vierge sacrifiée. Ambroise de Milan, médiateur culturel entre Euripide et Anatole France ? », *Ambroise de Milan. Écriture et esthétique d'une exégèse pastorale*, p. 617-636.

une illumination intérieure, qui mène à l'intuition immédiate de l'amour divin³⁵. L'hymne ambrosien renoue bien avec l'étymologie ancienne du *carmen*, à la fois charme incantatoire et poème, comme dans l'extrait du *Contre Auxence* cité plus haut.

Le caractère fondamentalement innovant des hymnes ambrosiens n'exclut donc pas l'exploitation d'un ensemble de procédés destinés à faire revivre la grandeur de l'hymnodie antique, tout en la dépassant. Quant à l'importance de la performance chorale et musicale de ces hymnes, entonnés par les fidèles, elle renoue d'une certaine manière avec la dimension originelle de la poésie mélique, à la fois musicale, rituelle et sociale³⁶.

Prudence

L'œuvre poétique composée par Prudence, chrétien laïc originaire de Calahorra, en Espagne, à la fin du IV^e siècle, comporte une partie lyrique, représentée par le *Cathemerinon Liber*, ou *Livre d'heures*, bréviaire lyrique accompagnant le fidèle dans sa vie quotidienne, et le *Peristephanon Liber*, ou *Livre des couronnes*, recueil de poèmes composés à la gloire des principaux martyrs chrétiens. Représentant de la grande aristocratie provinciale, c'est après une carrière politique brillante, notamment en tant que conseiller de Théodose, qu'il décide de se retirer, tout en gardant des liens avec les puissants. Son projet poétique se rapproche de celui d'Hilaire et Ambroise : mettre la poésie au service de Dieu.

Le choix de l'hymnodie s'inscrit dans cette logique. Il s'agit d'utiliser les ressources poétiques du genre pour assurer l'édification des lecteurs et assimiler, comme le dit si bien Jacques Fontaine, « la création poétique aux exercices de l'art spirituel »³⁷. À la différence des hymnes d'Ambroise, composés pour le chant liturgique, la longueur de ceux de Prudence semble en effet clairement les avoir destinés à devenir une lecture de lettrés³⁸. À ce titre, le poète utilise toutes les ressources de la tradition poétique latine, incarnée essentiellement par Virgile et Horace, pour créer une œuvre profondément originale, où les modèles anciens sont tout à la fois assimilés et dépassés³⁹. L'examen précis – et sans doute restrictif, au regard du mélange des genres qui caractérise la poésie de Prudence –, des réminiscences horatiennes dans l'œuvre lyrique de Prudence, met en évidence plusieurs caractéristiques⁴⁰.

L'utilisation de mètres horatiens en est la manifestation la plus frappante⁴¹. S'il est vrai que l'influence d'Horace, dans ce domaine précis, est loin d'être unique dans l'œuvre de Prudence, elle reste prépondérante. Plusieurs indices suggèrent nettement qu'Horace est bien le modèle lyrique du poète, comme l'utilisation d'asclépiades mineurs⁴² et de strophes sapphiques⁴³, ou encore la reprise à Horace du mélange de l'hexamètre dactylique et du trimètre iambique⁴⁴, ou celle de l'archiloquien et du trimètre iambique catalectique⁴⁵. On note par ailleurs, comme chez Ambroise, un resserrement des règles métriques chez

³⁵ *Conf.* IX, 6, 14.

³⁶ C. Calame, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, 1998, p. 103-104.

³⁷ J. Fontaine, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien*, p. 157.

³⁸ M. Lavarenne, introduction au *Livre des couronnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 13.

³⁹ Au sujet de l'influence d'Hilaire et Ambroise sur la poésie de Prudence, voir J.-L. Charlet, *La création poétique*, p. 72-78.

⁴⁰ Nous renvoyons tout particulièrement au chapitre complet de M. Lühken sur « Prudentius und Horaz », *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 185.

⁴¹ M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 194.

⁴² Prudence, *Catb.* V.

⁴³ Prudence, *Catb.* VIII.

⁴⁴ Horace, *Ep.* XVI et Prudence, *Perist.* IX.

⁴⁵ Horace, *Carm.* I, 4 et Prudence, *Perist.* XII.

Prudence, qui normalise, en quelque sorte, le vers horatien, tout comme ce dernier l'avait fait du vers pindarique.

Comme l'a bien montré M. Lühken, un autre indice de cet héritage est à rechercher du côté de l'insertion d'épisodes narratifs au cœur de l'hymne, les récits bibliques prenant le relais des épisodes mythologiques⁴⁶. Certains, comme J.-L. Charlet, y voient d'ailleurs la caractéristique majeure, très pindarique, de l'hymnodie prudentienne⁴⁷. Il est vrai que l'utilisation d'épisodes narratifs, exceptionnelle chez Horace, devient systématique chez Prudence. Les épisodes bibliques ne sont plus des digressions, ils forment véritablement le noyau de l'hymne ; explicitement interprétés, ils participent tout à la fois de la catéchèse du chrétien et de sa méditation spirituelle. En somme, on retrouve chez Horace comme chez Prudence la même volonté de dépasser les limites strictes du lyrisme, mais dans un esprit radicalement différent.

La mise en parallèle des figures du héros et du martyr éclaire encore de façon intéressante ce jeu d'échos entre lyrisme classique et chrétien. Comme chez Ambroise, les martyrs du *Peristephanon* sont en effet les héritiers d'une *uirtus* romaine pour ainsi dire sublimée⁴⁸. Par l'intermédiaire d'un certain nombre de reprises lexicales, la martyre Enchratis apparaît⁴⁹, par exemple, comme l'émule de Régulus⁵⁰, dans sa volonté délibérée d'aller au devant du danger, tout comme la fameuse exhortation *dulce et decorum est pro patria mori* d'Horace⁵¹ a pour écho la dissémination des groupes *mortis decorum* et *dulce* dans le premier hymne du *Peristephanon*. Dans les deux cas, c'est bien une *uirtus* de type militaire, fondatrice du motif de la *militia Christi*, qui assure une gloire éternelle et une forme d'apothéose. Cette proximité éthique ne doit pourtant pas faire oublier tout ce qui sépare l'idéal chrétien de l'idéal païen⁵². Si Prudence, invoquant le Christ, reprend par exemple à Horace, s'adressant à Auguste, l'apostrophe *dux bone*⁵³ ainsi que l'image du bienfaiteur des hommes, c'est peut-être pour souligner que le Christ, lui, a tiré toute l'humanité du chaos obscur, par opposition à la seule *patria* d'Auguste⁵⁴.

Ce motif de l'imitation contrastée, bien mis en évidence par les travaux de Maria Lühken⁵⁵, peut encore éclairer bien d'autres aspects de la poésie prudentienne et de son tribut classique. Le thème de la mort, par exemple, occupe une place centrale aussi bien dans l'art de vivre horatien, que dans la méditation chrétienne. L'épicedion qu'Horace adresse à Virgile, où apparaît la métaphore traditionnelle du sommeil éternel, *perpetuus sopor urget*⁵⁶, a sans doute inspiré l'hymne *circa exequias defuncti*⁵⁷, où Prudence, notamment grâce à l'image *gelidus sopor urget*⁵⁸, substitue à la certitude d'une mort éternelle l'espoir de la résurrection, pour le chrétien qui n'est que temporairement privé de son corps.

Enfin, les poèmes lyriques d'Horace et de Prudence manifestent le même souci d'interroger la fonction du poète⁵⁹. De l'un à l'autre, les similitudes énonciatives sont frappantes. À plusieurs reprises, le poète chrétien se présente comme un chef de chœur,

⁴⁶ M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 203.

⁴⁷ J.-L. Charlet, *La création poétique*, p. 78-80.

⁴⁸ M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 242.

⁴⁹ Prudence, *Perist.* 4, 109.

⁵⁰ Horace, *Carm.* III, 5.

⁵¹ *Carm.* III, 2.

⁵² M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 222-224.

⁵³ *Carm.* IV, 5, 5 et *Cath.* V, 1.

⁵⁴ *Carm.* IV, 5, 5.

⁵⁵ M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 230.

⁵⁶ *Carm.* I, 24, 5.

⁵⁷ *Cath.* X.

⁵⁸ *Cath.* X, 60.

⁵⁹ M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 247.

exhortant les fidèles à entonner un chant de louange en l'honneur du Christ ou d'un martyr⁶⁰, tout comme Horace encourage *uirgines* et *pueri* à chanter un hymne à Diane, Apollon et Latone⁶¹. L'apostrophe *Da, puer, plectrum*⁶² rappelle aussi le goût de Prudence pour sa propre mise en scène en tant que poète lyrique. Tout en restant fictive, la référence à l'accompagnement musical reste extrêmement expressive. Dans le même esprit, la *Praefatio* du *Cathemerinon Liber* présente d'importantes similitudes avec le premier poème des *Carmina*, que ce soit au niveau du mètre, de la structure, ou de la réflexion sur le statut du poète⁶³ :

Peccatrix anima stultitiam exuat; / saltem uoce deum concelebret, si meritis nequit,

Que mon âme pécheresse dépouille sa folie ; qu'elle célèbre au moins Dieu par sa voix, sinon par ses mérites⁶⁴.

Quod si me lyricis uatibus inseres / sublimi feriam sidera uertice,

Mais, si tu me donnes une place parmi les lyriques inspirés, j'irai, au haut des airs, toucher les astres de ma tête⁶⁵.

Dans les deux poèmes, les derniers vers résonnent d'un appel à une forme d'immortalité. À la célèbre apothéose poétique d'Horace répond l'espoir du Salut, obtenu par Prudence pour le prix de son art. Au-delà des lignes de convergence, on mesure encore une fois tout ce qui sépare, en réalité, dans l'esprit de Prudence, la posture du poète chrétien de celle du païen. Le motif de l'humilité, en se substituant à l'orgueil, rappelle les enjeux véritables de l'utilisation des réminiscences horatiennes et, plus largement, classiques, dans la poésie de Prudence. Il s'agit d'exploiter les ressources d'une tradition poétique prestigieuse et expressive, pour mieux affirmer l'altérité fondamentale de la poésie chrétienne, qui veut qu'à l'espoir d'une gloire exclusivement poétique, succède celui de la Rédemption.

En définitive, la continuité poétique qui s'illustre dans le passage de « l'ode » latine à l'hymnodie chrétienne ne doit pas masquer l'évolution profonde des mentalités qui l'accompagne. D'abord avec méfiance, puis en toute conscience, les poètes chrétiens ont lentement repris puis assimilé l'héritage du lyrisme romain, incarné par sa plus brillante figure, Horace, dont ils sont les véritables continuateurs. À la fois création et *retractatio*, l'hymnodie chrétienne a troqué la lyre d'Orphée contre la harpe de David, convertissant littéralement l'ode antique au christianisme, soulignant par là même la souplesse étonnante de cette forme poétique et, au-delà, l'indétermination profonde du lyrisme antique. Hilaire, Ambroise et Prudence expriment tous trois, à leur manière, les rapports féconds de la poésie chrétienne à la tradition classique. L'éveil de la sensibilité chrétienne en Occident s'est nourri de plusieurs siècles de lyrisme antique, ce qui lui donne cette coloration unique ; suivant sur ce point le grand historien de l'Antiquité tardive Peter Brown, nous associerions

⁶⁰ *Heros, uirgo, puer, senex [...] psallite !*, *Cath.* VI, 148-150.

⁶¹ *Carm.* I, 21. Voir M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 199-200.

⁶² *Cath.* IX, 1.

⁶³ M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus*, p. 265-268.

⁶⁴ Prudence, *Cath. Praef.*, 35-36. Trad. J.-L. Charlet, « La poésie de Prudence dans l'esthétique de son temps », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 45, 1986, p. 368-386.

⁶⁵ Horace, *Carm.*, I, 1, 35-36. Trad. F. Villeneuve, Paris, 2000.

donc volontiers à l'idée de la conversion de la culture antique au christianisme, celle de la conversion du christianisme à la culture antique⁶⁶. Odes, hymnes et psaumes apparaissent comme les éléments d'une *paideia* devenue souple culture poétique où les contraires peuvent, parfois, cesser de s'opposer.

⁶⁶ Voir notamment P. Brown, *La toge et la mitre. Le monde de l'Antiquité tardive*, trad. C. Monnatte, Paris, Thames and Hudson, 1995, p. 72 et *L'autorité et le sacré. Aspects de la christianisation dans le monde romain*, trad. T. Noisel, Paris, Noësis, 1998.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions des œuvres citées

- Ambroise de Milan, *Hymnes*, dir. J. Fontaine, Paris, Cerf, 1992.
Hilaire de Poitiers, *Hymni*, éd. A. J. Feder, *C.S.E.L.*, t. 65, 1916, p. 208-216.
Horace, *Carmina*, éd. E. Romano, *Le opere I : le odi, il carme secolare, gli epodi*, Roma, 1991.
Horace, *Odes*, Texte établi et traduit par F. Villeneuve, introduction et notes d'Odile Ricoux, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
Prudence, *Le Livre des couronnes*, éd. M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
Prudence, *Cathemerinon Liber, (Livre d'heures)*, éd. M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

Sources secondes

- CHARLET, J.-L., *La création poétique dans le « Cathemerinon » de Prudence*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
FONTAINE, J., « L'apport de la tradition poétique romaine à la formation de l'hymnodie latine chrétienne », *Revue des Études Latines*, 52, 1974 (1975), p. 318-355.
FONTAINE, J., « Le poète latin chrétien nouveau psalmiste », *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 131-144.
FONTAINE, J., *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne*, du III^e au VI^e siècle, Paris, Études Augustiniennes, 1981.
FONTAINE, J., « Les origines de l'hymnodie chrétienne latine, d'Hilaire de Poitiers à Ambroise de Milan », *Revue de l'Institut Catholique de Paris*, 14, 1985, p. 15-51.
LA BUA, G., *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo, Gerni Editori, 1999.
LEHMAN, Y., (éd.), *L'hymne antique et son public*, Turnhout, Brepols Publishers, 2007.
LÜHKEN, M., *Christianorum Maro et Flaccus. Zu Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2002.
NAUROY, G., *Ambroise de Milan. Écriture et esthétique d'une exégèse pastorale*, Berne - Berlin - Bruxelles, Peter Lang, 2003.
PERRET, J., « Aux origines de l'hymnodie latine. L'apport de la civilisation romaine », *L'hymnaire de Liturgia Horarum et sa traduction française*, *La Maison-Dieu*, 173, 1988, p. 41-60.