



HAL
open science

L'ode ou le tombeau des chants perdus

Maxime Pierre

► **To cite this version:**

Maxime Pierre. L'ode ou le tombeau des chants perdus. Séminaire d'Antiquité Territoire des Écarts : “ Prendre les Anciens au mot : ce que l'Antiquité fait à la modernité ”, 2016, Paris, France. hal-01948600

HAL Id: hal-01948600

<https://hal.science/hal-01948600>

Submitted on 7 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ode ou le tombeau des chants perdus¹

Maxime Pierre, Université Paris Diderot

Introduction

La notion de « chant » fait partie des catégories floues de notre langue et ce n'est pas un hasard si deux des membres fondateurs de l'Association Antiquité Territoire des Écarts s'y sont intéressés en revenant aux pratiques antiques (Je pense bien évidemment aux travaux de Claude Calame et Florence Dupont sur les chants dans la Grèce et la Rome antiques replacés dans leur contexte linguistique et culturel²). La présentation que je donnerai aujourd'hui est en grande partie redevable à leur réflexion. Je m'en tiendrai cependant strictement à la thématique du séminaire en prenant comme angle d'approche un mot français faussement antique qui questionne notre conception du chant aujourd'hui. Ce faux mot antique sera l'« ode », dont le sens en français a été détourné tout comme les mots « théâtre », « démocratie » ou « mythe » pour n'en citer que trois parmi les plus préoccupants. De fait, on utilise le mot « ode » au sens de « chant de célébration », d'« hymne » antique. Or, *odè* a, dans l'Antiquité, une acception beaucoup plus large : dans la Grèce archaïque toute énonciation oralisée en vers est une *odè*. Il s'agit aussi bien de poésie iambique, mélique ou encore épique... sans parler des oiseaux qui, eux aussi, produisent des *odai*³.

Pourquoi donc avoir restreint le sens d'*odè* à « ode » ? Cette catégorie permet-elle de spécifier un sens que ne contiendrait pas le mot « chant » ? L'« ode » aurait-elle quelque chose à nous dire, ou doit on la ranger parmi les catégories anachroniques à jeter dans les poubelles de l'Histoire ou de la Littérature ? Bien évidemment, je ne présenterai pas une réflexion exhaustive sur une période qui couvre plus de deux mille ans. J'essaierai seulement de poser des jalons, permettant de comprendre la mise en place de la catégorie « ode » et de voir en quoi cette invention de l'« ode » peut répondre à la problématique du séminaire.

¹ Communication présentée dans le cadre du séminaire d'Antiquité Territoire des Écarts : « Prendre les Anciens au mot : ce que l'Antiquité fait à la modernité » le 8 juin 2016 à l'EHESS. Ce travail prend place dans une réflexion collective à l'initiative de mon collègue Jean-Pierre de Giorgio auquel se sont joints Claude Calame, Nathalie Dauvois, Sophie Malik-Prunier, Anne-Zoé Rillon-Marne, Jean-Vignes, tous spécialistes de ces questions à différentes époques. Voir le numéro de la revue en ligne de l'EPHE *Camēnae*, (dir. LEROUX V.) publié en collaboration avec J.-P. de Giorgio : *Généalogie de l'ode, Camēnae*, n°20, décembre 2017 : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camēnae/camēnae-n-20-décembre-2017-632.htm>

² CALAME C., « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature, ambiguïté et fiction*, n°111, Paris, Larousse, octobre 1998 ; DUPONT Florence, *L'Invention de la littérature*, Paris, La découverte/poche, 1998.

³ CALAME C., « Pourquoi les “odes” de Pindare ? Les désignations du chant dans la poésie « lyrique » grecque » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/427a4dc0bf2623780a40a893d3714926/camēnae-20-2-ode-claude-calame-corrige.pdf>

I. L'ode comme catégorie de transmission et d'enseignement

1) IV^e siècle : l'invention grammaticale de l'ode⁴

À Rome, l'usage du terme *odè* (latinisé en *ode*) est tardif : ni Horace ni les auteurs des premiers siècles de notre ère ne l'emploient. Suivant l'usage du poète, ils utilisent les termes *carmina* et l'adjectif *lyricus* pour désigner ce que nous appelons aujourd'hui les *Odes* d'Horace. Dans son traité métrique du I^{er} siècle, Bassus adopte cet usage, de même que Terentianus Maurus, autre métricien au III^e siècle de notre ère. Ce n'est qu'au tournant du III^e et du IV^e siècle que les *grammatici* commencent à employer le mot *ode*. On le trouve fréquemment chez Aelius Festus Aphthonius, Diomède, Atilius Fortunatianus, Marius Victorinus et Maurus Servius Honoratus⁵. Il ne s'agit pas d'une rupture complète avec les usages des premiers métriciens : *ode* coexiste alors avec le terme *carmen*. En effet, les *grammatici* continuent d'appeler *carmina* le recueil d'Horace. Le terme *ode* est alors plus spécifique : il permet de désigner un poème considéré individuellement à l'intérieur du recueil des *carmina*. Pourquoi les *grammatici* introduisent-ils ce terme grec pour situer un poème isolé ? Nous ferons l'hypothèse que le terme latin *carmen*, qui peut renvoyer aussi bien à un poème qu'à un chant ou à une musique, apparaît trop flou pour désigner spécifiquement l'énonciation horatienne. Une autre solution est d'utiliser les adjectifs *lyricus* ou *melicus* :

Melicum autem siue lyricum, quod ad modulationem lyrae citharaeue componitur, sicut fecit Alcaeus et Sappho, quos plurimum secutus est Horatius.

« [un mètre] “mélifique” ou “lyrique”, parce qu'on le compose en suivant la modulation d'une lyre ou d'une cithare, comme l'ont fait Alcée et Sappho, qu'Horace a suivis majoritairement.⁶ »

Autre possibilité : employer des termes qui se réfèrent plus directement au domaine du chant et de la musique. On trouve ainsi l'usage des termes *canticum*, *cantus* ou *cantio* ou les termes grecs *asma*, *melos* et *ode*, qui renvoient à une énonciation musicale.

Pourquoi, parmi ces mots, est-ce le mot *ode* qui va s'imposer comme norme ? Les *grammatici* limitent leur objet d'études aux « lettres » (*grammata*), la musique étant laissée aux musicologues. Dans cette conception logocentrique des lettrés romains, le terme *ode* renvoie à une exécution verbale distincte de l'accompagnement musical :

Ode est dulcedine soni uerbum lexisue pronuntiatum, nam si sine uerbo sonus pronuntietur crisma dicetur.

« Une “ode” (*ode*), c'est une parole ou une expression prononcée avec une douceur sonore, car si le son est prononcé sans mots, c'est de la musique instrumentale (*crisma*).⁷ »

⁴ Pour une analyse détaillée, voir PIERRE M., « Quand les commentaires font le genre : les *carmina* d'Horace et l'invention de l'“ode”, de l'Antiquité au Moyen Âge » in DELATTRE Ch. et VALETTE E. (dir.), *Pragmatique du Commentaire. Mondes anciens, mondes lointains*, publié avec COTTIER J.-F., KEFALLONITIS S., RIBREAU M., SOLER J. et préfacé par JACOB C., coll. « Antiquité et Sciences Humaines », Turnhout, Brepols, 2018 ; PIERRE M., « Horace, inventeur de l'ode ? La réinterprétation horatienne du *melos* grec et ses enjeux poétiques », DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/5d3be7303f70a65b4297266343a34059/camenae-20-3-ode-m-pierre-horace-corrige.pdf>

⁵ Diomède, in *Grammatici Latini* Keil, I, 519 ; Aphthonius, In *Grammatici Latini* Keil, VI, 177. Voir DE GIORGIO J.-P., « Horace, les emplois du terme *ode* et l'identification générique de la poésie « lyrique » chez Diomède et les *grammatici latini*. » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/e44298edeba70ff346de1aed063aab58/camenae-20-5-ode-jpdegiorgio-corrige.pdf>

⁶ *Ibid.*, VI, 50.

⁷ *Ibid.*, VI, 183.

Cette distinction, empruntée aux musicologues grecs des III^e et IV^e siècles, permet d'isoler la performance vocale, consistant en mots articulés, de l'exécution musicale du poème. Néanmoins, en important en latin cet usage grec, les *grammatici* en restreignent encore le sens : alors que dans les écrits musicologiques, le mot « ode » désignait une performance vocale, dans les *artes grammaticae*, le terme désigne plus spécifiquement le texte de la performance, un énoncé en vers lyriques. Dans la continuité des premiers métriciens, les *grammatici* s'intéressent alors à la diversité métrique d'Horace. En effet, d'après la théorie de la dérivation, la poésie lyrique concentre toutes les possibilités métriques de la poésie. L'*ode* exemplifie toute la richesse de la métrique romaine.

2) L'ode et les commentaires médiévaux

Les commentaires médiévaux marquent une nouvelle rupture dans l'usage du mot *ode* : alors que les *grammatici* considèrent Horace au sein de considérations métriques générales, les *carmina* constituent l'objet spécifique des commentaires médiévaux. Les commentateurs insistent non seulement sur la variété métrique mais aussi sur la variété thématique de l'œuvre :

Est enim in hoc libro uarium metrum et uaria materia, metrum ut cum una oda est asclepiadeum, in sequenti est sapphicum – et sic decem et nouem uariis metris utitur Horatius in hoc opere.

« Dans ce livre en effet le mètre et la matière sont variés, de sorte que si pour une “ode”, le mètre est asclépiade, dans la suivante il est sapphique – et ainsi Horace utilise dix-neuf mètres variés dans cette œuvre.⁸ »

Au-delà de la métrique, l'analyse des commentaires n'est pas littéraire mais plutôt rhétorique, conformément à l'enseignement médiéval. L'ode est envisagée comme « partie » (*partitio*) du livre, suivant un schéma organique issu de la rhétorique :

Partitiones istae odae uocantur, quamadmodum in bucolicis eglogae, in tragediis chori, in satiris satyrae (sic), in comediis cenae (sic), in psalterio psalmi.

« Ces “parties” sont appelées “odes”, de la même façon que pour les bucoliques on parle d’“églogues”, pour les tragédies de “parties chorales”, pour les satires de “satires”, pour les comédies de “scènes”, pour le psautier de “psaumes”.⁹ »

En outre, chaque poème est analysé comme un type de communication spécifique où Horace s'adresse à un destinataire dans des circonstances données. Un commentaire d'époque mal identifiée, nommé commentaire de Cruquianus, va même plus loin et procède à un classement rhétorique de chaque poème. Il distingue par exemple les odes « encomiastiques », qui font des éloges, les odes « euktiques » pour un souhait, les odes « eucharistiques » de reconnaissance, les odes « parénétiqes » qui donnent des conseils, etc. Les « odes » sont ainsi classées par type rhétorique¹⁰. Autre nouveauté : les commentateurs médiévaux vont pour la première fois utiliser le mot « odes » au pluriel pour désigner les *carmina* d'Horace.

⁸ Manuscrit de Saint-Gall du XII^e siècle (*accessus*) in FRIIS-JENSEN K., « The medieval Horace and his Lyrics », in *Horace. L'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, Fondation Hardt, Vandœuvres - Genève, 1993, p. 281.

⁹ Mss. M, in FRIIS-JENSEN K., « Horatius lyricus et ethicus. Two twelfth-century School Texts on Horace's poems », *Cahiers de l'Institut du Moyen âge grec et latin* 57, 1988, p. 113, *carminum* I, 1.

¹⁰ DAUVOIS N., « Ode dans quelques commentaires des *carmina* d'Horace et quelques poétiques de la Renaissance : le mot et la chose », in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/81fefc804cb955c49c15ea0043cec6bd/camenae-20-8-ode-ndauvois-corrige.pdf>

II. L'ode et les hymnes

L'ode des commentaires est donc une ode purement textuelle réduite à sa métrique et à ses caractéristiques rhétoriques, deux éléments qui renvoient aux pratiques d'enseignement du texte d'Horace. L'invention de l'*ode* est le tombeau du chant grec. Ce terme ne désigne pas une pratique mais le texte des chants perdus grecs. Du chant mélodique nous perdons l'événement culturel et religieux, la pragmatique associée, le chant et la musique : il ne reste plus qu'un texte en vers, ce que l'anglais moderne nomme, avec la même restriction de sens, des *lyrics*. En somme, *ode* nous fait passer d'une « culture chaude » à une « culture froide » du chant, d'un chant performatif à un chant textuel (je me réfère ici aux concepts efficaces proposés par Florence Dupont dans *L'Invention de la littérature*¹¹). Nous passons de l'événement au texte. Le mot « ode » a toujours un lien avec l'événement de la poésie mélodique mais seulement sur le mode du souvenir.

1) Odes davidiques et hymnes

Pourtant, cette mise au tombeau du chant est compliquée par le dialogue que l'ode entretient avec des chants bien vivants : les chants chrétiens, et plus précisément les hymnes. C'est un dialogue ancien et problématique, noué en particulier par le poète Prudence au IV^e siècle : à la manière d'Horace, Prudence recycle la poésie mélodique grecque sous forme d'énonciations fictives écrites en mètres lyriques. Comment qualifier cette poésie chrétienne écrite en vers lyriques ? Prudence ne la nomme pas « odes ». De fait, cette poésie savante fait l'objet de controverses. Contemporain de Prudence, Jérôme oppose explicitement les *Odes* aux *Psaumes* en s'exclamant dans sa lettre à Eustoche : « Que fait Horace avec le psautier ?¹² ». C'est pourquoi, alors même qu'Horace, via Prudence, fournit des formes versifiées aux hymnes chrétiens, le modèle des chants chrétiens n'est pas le poète lyrique latin mais le roi David de la Bible qui aurait chanté ses *Psaumes* au son du *psalterion*. Sedulius, dans son *carmen paschale*, écrit en hexamètres ce qu'il appelle des « odes davidiques », selon une expression qui relève de l'oxymore, tant le mot « ode » est associé au païen Horace. L'appellation « ode » ici est une synthèse fragile entre christianisme et odes horatiennes qui connaîtra quelques adeptes isolés comme Metellus de Tegernsee consacrant par ce nom au XI^e siècle des formes lyriques contant les bienfaits de Saint Quirinus.

Toutefois, la confrontation du lyrisme avec le christianisme produit simultanément un genre radicalement novateur : l'hymne chrétien, qui doit beaucoup au lyrisme horatien mais le renouvelle en profondeur. De fait, l'hymne emprunte aux poèmes lyriques la forme strophique et très souvent le mètre. Face aux odes littéraires d'un Sedulius, l'hymne introduit par Ambroise de Milan à la suite d'Hilaire est un coup de tonnerre culturel. Tout en reprenant la technique strophique, il réintroduit une pragmatique : si l'« ode » est moins qu'un chant au sens musical du terme parce qu'elle en perd la musique, l'« hymne » est plus qu'un chant, dans la mesure où il introduit une pragmatique. De fait, il est indissociable d'une prière consistant en un éloge de Dieu, ou pour citer Augustin d'Hippone :

Hymnum scitis quid est ? Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum ; si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum ; si laudas aliud quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudas, non dicis hymnum.

« Vous savez ce qu'est un hymne ? Un chant accompagné de la louange de Dieu. Si tu loues Dieu et que tu ne chantes pas, ça ne s'appelle pas un hymne ; si tu chantes et que tu ne loues pas Dieu, ça ne s'appelle pas un hymne ; si tu loues une chose qui n'appartient pas à Dieu, même si tu loues en chantant, ça ne s'appelle pas un hymne.¹³ »

¹¹ DUPONT F., *Op. cit.*.

¹² Jérôme, *Epist. ad Eustochium*, 29 : *Quid facit cum Psalterio Horatius ?*

¹³ Augustin, *Enarr. In psalm.* 148, 17 *Corpus Christianorum series latina* 40, p. 2716.

Ambroise de Milan a institutionnalisé cet hymne à Dieu, introduit par Hilaire de Poitiers, pour l'intégrer à la liturgie¹⁴. L'hymne est un « chant vivant » au sens où il est étroitement associé à une pragmatique liturgique : c'est un acte performatif, par lequel le chant des fidèles s'adresse à Dieu pour faire sa louange. Cette pratique est bien ancrée dans l'institution religieuse et le quatrième concile de Tolède en 633 va l'intégrer officiellement dans la liturgie. Face aux chants littéraires que sont les « odes », l'hymne réactive l'efficacité religieuse que l'on trouve dans les chants méliques antiques (pensons au Péan par exemple ou au dithyrambe). Ambroise compose des hymnes réservés à des moments particuliers de la liturgie et surtout destinés à être chantés à cette occasion par les fidèles. Cependant, si l'hymne a du pouvoir, – ce qui en fait une « incantation », un *carmen* – c'est aussi parce qu'il agit sur son énonciateur lui-même, le peuple des fidèles¹⁵ :

« Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt. Plane nec hoc abnuo. Grande carmen istu 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 versibus praedicare. Facti sunt igitur omnes magistri, qui uis poterant esse discipuli. »

« On dit aussi que le peuple a été séduit par les “incantations” de mes hymnes. Je ne le nie pas. Grand “charme” que celui-là et puissant entre tous ! Qu'y a-t-il en effet de plus puissant que la confession de la Trinité, chaque jour célébrée par le peuple entier ? Tous s'appliquent à l'envi à confesser la foi : ils savent proclamer, grâce à ces vers, le Père, le Fils et l'Esprit-Saint. Tous ceux qui pouvaient à peine être disciples sont devenus des maîtres.¹⁶ »

L'efficacité de l'hymne réside donc certes dans l'éloge de Dieu puisque il constitue un acte énonciatif adressé au divin, mais il agit aussi sur les fidèles puisque ce chant soude la communauté en effaçant les hiérarchies :

« ...cum undarum leniter alluentium sono certent cantus psallentium, plaudant insulae tranquillo fluctuum sanctorum choro, hymnis sanctorum personent. Unde mihi ut omnem pelagi pulchritudinem comprehendam quam vidit operator? Et quid plura? Quid aliud ille concentus undarum, nisi quidam concentus est plebis? Unde bene mari plerumque comparatur Ecclesia, quae primo ingredientis populi agmine totis vestibulis undas vomit: deinde in oratione totius plebis tamquam undis refluentibus stridet, cum responsoriis psalmorum, cantus virorum, mulierum, virginum, parvulorum, consonus undarum fragor resultat. »

« ...que les chants des chanteurs rivalisent avec le son des vagues qui déferlent doucement, que les îles retentissent du chœur tranquille de ces flots saints, et continuent à résonner des hymnes des saints. Comment dois-je faire pour saisir toute la beauté de la mer, telle que l'a vue son créateur ? Et ce concert des ondes, qu'est-il d'autre que le concert du peuple ? On a donc raison de comparer si souvent l'Eglise à la mer : elle commence par faire jaillir les flots du peuple qui entre en foules par toutes les portes ; puis elle siffle comme un ressac, dans la prière de toute l'assemblée. Enfin dans les répons des psaumes, quand le chant des hommes et des femmes, des jeunes filles, des enfants, retentit en un fracas harmonieux de vagues... »

¹⁴ Voir FONTAINE J., *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien*, Paris, Etudes augustinienes, 1981 et MALIK-PRUNIER S., « De l'“ode” latine à l'hymne chrétien, métamorphoses d'un genre, d'Horace à Prudence », in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/b8d6b3ebda43a72a3360d7c06b5de343/camenae-20-4-ode-s-malick-corrige.pdf>

¹⁵ Sur cette notion complexe, nous nous permettons de renvoyer à notre étude : PIERRE M., *Carmen : étude d'une catégorie sonore*, Paris, Les Belles Lettres, études anciennes, série latine, 2016.

¹⁶ Ambr., *Contra Auxentium*, 34.

2) L'hymne et l'ode d'Horace

Paradoxalement, la pratique de l'hymne va permettre un nouvel intérêt pour l'ode à partir de l'époque carolingienne. Qu'Alcuin se fasse surnommer Flaccus n'est pas un hasard. L'ode horatienne connaît alors un revival sans précédent avec de nombreuses copies, gloses et commentaires. Pour plusieurs raisons : tout d'abord, le christianisme a triomphé et Horace a été christianisé. La malédiction lancée par Jérôme sur le poète est donc levée. L'ode est alors redéfinie et comprise dans les termes qui définissent l'hymne chrétien, à la fois comme « chant » et comme « louange » :

ODE Graece cantus latine : inde iste liber dicitur liber odarum, id est liber cantus uel laus. Sed a principaliore paret idest a laude Caesaris praeposita, sequentia dicuntur odae, idest cantus, sicut liber Genesis dicitur non quod per totum agat de genesi, sed secundum solum principium intitularur.

« Ode en grec se dit chant en latin : c'est pourquoi ce livre est appelé "livre d'odes", c'est à dire "chant" ou "louange". Mais c'est à partir de la partie la plus importante, c'est-à-dire de l'éloge d'Auguste placé au début, que les poèmes suivants s'appellent "odes" c'est-à-dire "chants", de même que le livre de la Genèse est ainsi appelé non parce qu'il traite tout entier de la Genèse, mais d'après son commencement.¹⁷ »

Même conception dans un commentaire du XII^e siècle qui insiste sur la notion de louange :

Oda autem grece laus potest interpretari latine. Ob hanc interpretationem dicitur liber iste liber odarum quasi liber laudum. Continet enim in se laudes deorum et hominum, tum etiam semideorum. Licet autem liber odarum dicatur, non tamen ob hoc sic dicitur quod in omni parte laudem sui teneat, sed quia in digniori parte hoc facit, uel quia principaliter hoc intendit.

« En effet, le grec *oda* peut être traduit par "louange" en latin. En raison de cette traduction, ce livre est appelé "livre des odes" (*liber odarum*) ce qui revient à dire "livre des louanges" (*liber laudum*). Il contient en effet des éloges des dieux et des hommes et même des demi-dieux. On peut bien l'appeler "livre des odes", (*liber odarum*), non pas parce qu'il consiste entièrement en éloges, mais parce qu'il le fait dans la partie plus digne, ou parce que c'est son intention principale.¹⁸ »

Mieux, certains commentateurs vont jusqu'à dire que certaines odes sont « plus légitimement » des odes si, à la manière des hymnes, elles contiennent des éloges :

Hec autem prima particio iuste oda uocatur. Continet enim laudes Mecenatis plenissime, dum ab "atauis regibus" dicet eum processisse.

« Cette première pièce est appelée à juste titre (*iuste*) "ode" (*oda*). Elle contient en effet de nombreux éloges de Mécène, quand [Horace] dit que celui-ci descend "d'ancêtres royaux".¹⁹ »

Hec oda proprie dicitur oda quia laus. Est enim ymnus (sic), continens laudes deorum, semideorum, fortium uirorum.

« Cette "ode" est appelée correctement "ode" car c'est un éloge (*laus*). En effet, c'est un hymne (*ymnus*) qui contient les éloges (*laudes*) des dieux, des demi-dieux, des hommes courageux.²⁰ »

Cette nouvelle définition de l'ode comme hymne n'est pas à prendre à la légère car c'est précisément à cette époque que l'on trouve des odes d'Horace neumées, attestant de la

¹⁷ BOTSCHUYVER H. J. (éd), 1942 .

¹⁸ Mss. M in FRIIS-JENSEN K., 1988, *Op. cit.*, p. 112.

¹⁹ Mss. M in FRIIS-JENSEN K., 1993, *Op. cit.*, p. 113, *carm.* 1, 1.

²⁰ Mss. P, *ibid.*, p. 96, *carm.* I, 10.

possibilité d'un chant. L'exemple le mieux connu est celui du *Chant séculaire* neumé d'après la mélodie de l'Hymne à Saint-Jean Baptiste de Paul Diacre. Gui d'Arezzo, un moine du XI^e siècle, va ensuite utiliser sa mélodie pour inventer la notation musicale moderne. L'hymne permet de ressusciter la dimension chantée des odes, et de les relire en quelque sorte comme des formes païennes de l'hymne²¹.

Paradoxalement, le mouvement inverse s'observe également : la redécouverte des odes influence la façon dont les commentateurs se représentent l'hymne liturgique. Nous en avons un témoignage très clair chez Jean de Garlande, maître de la toute jeune université de Paris au début du XIII^e siècle²². En effet, Garlande écrit une sorte d'art poétique dans laquelle il explique comment composer des hymnes :

- D'un côté, le modèle de ces nouveaux hymnes est donné par des hymnes préexistants : pour illustrer son propos, Garlande compose spécialement un hymne à Marie, qui, dit-il, doit être chanté sur la mélodie de l'Hymne à Saint Jean de Paul Diacre.
- D'un autre côté, Jean de Garlande explique que les grands hymnes métriques ont pour matrice les odes d'Horace. C'est ainsi que son hymne à Marie qu'il modèle sur la strophe sapphique de l'Hymne à Saint Jean, suit la même métrique que le *Carmen Saeculare*.

On relèvera une parenté de ces trois hymnes qui ont un destinataire divin au vocatif, ce qui en fait trois chants liturgiques de nature performative, associant :

- Phébus et Diane dans les premiers vers du Chants séculaire
- Saint Jean-Baptiste dans l'hymne de Paul Diacre
- La Vierge dans l'hymne de Garlande

Jean de Garlande, en s'appuyant sur les métriciens antiques, précise que les vers des hymnes métriques sont, en fait, dérivés des odes d'Horace :

Huiusmodi metra sumuntur ab Odis Oratii que sunt x et ix, adque uel ad membra quorum alia metra reperta reducuntur.

« Des mètres de ce type sont pris des *Odes* d'Horace qui sont au nombre de XIX. On peut réduire la découverte d'autres mètres à ceux-ci ou à des éléments de ceux-ci.²³ »

À cette occasion, Jean de Garlande écrit spécialement un recueil de poèmes qui sont en fait des préceptes métriques à un étudiant fictif et qu'il appelle « odes » :

Qualia sunt hec X et IX metra, que composui ad castigationem cuiusdam formosi iuuenis post lapsum uiriliter resurgentis.

« De cette sorte sont les XIX mètres que j'ai composés pour corriger un beau jeune homme qui, après une chute sérieuse, se relève virilement.²⁴ »

Jean De Garlande synthétise ainsi l'ensemble du savoir médiéval sur la lyrique en réunissant dans son traité d'une part l'hymne comme forme liturgique, d'autre part, l'ode comme forme littéraire fictive, liée à un enseignement métrique.

²¹ Pour une synthèse sur ce sujet, voir RILLON-MARNE A.-Z., « L'ode au Moyen Âge, une lyrique en sommeil ? » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* :

<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/cabd57ff5ad41d437c2038934e58256e/camenae-20-6-ode-azrillon-corrige.pdf>

²² PIERRE M., « Les odes scolaires de Jean de Garlande » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/8fade459a053effe4fd745ed3ccb419f/camenae-20-7-ode-m-pierre-garlande-corrige.pdf>

²³ Fin du traité de Jean de Garlande placé après les hymnes et en introduction à ses odes.

²⁴ *Ibid.*

III. L'ode aujourd'hui : un chant obsolète ?

Conformément à l'objectif de ce séminaire, je voudrais poser la question de l'« ode » dans notre modernité. C'est à la fois la partie la plus exaltante et en même temps la plus risquée, puisqu'elle concerne directement notre époque. Je vous invite à prendre cette partie non comme un dogme mais comme un appel à la discussion.

1) Ode et poésie moderne

On pourrait penser, dans un premier temps, que, décidément, ce terme médiéval « ode » ne nous regarde pas. Pourtant, ce n'est pas un terme anodin : il enterre les pratiques du passé. Sur ce point, les odes de la Renaissance sont dans une parfaite continuité avec l'ode ancienne : en revenant au modèle d'Horace, Du Bellay, par exemple, choisit la forme morte de la poésie mélique et non pas l'hymne. Non par ignorance, car les érudits de la Renaissance connaissent très bien la pragmatique des chants mélodiques – Scaliger, par exemple, décrit ces pratiques chantées dans des termes proches de ceux des anthropologues d'aujourd'hui – mais plutôt parce que son projet est avant tout un éditorial, et apparaît ainsi comparable à celui d'Horace d'assurer sa propre promotion sociale par le biais de livres²⁵.

Ce faisant, l'usage des « odes » comme retour aux anciens constitue un enterrement des chants vivants : ces odes sont de la littérature, ce qui ouvre la voie à une poésie moderne coupée du chant. L'ode de Du Bellay constitue simultanément une rupture avec l'hymne et avec la chanson :

Chante moy ces Odes, incongues encor' de la Muse Francoyse, d'un Luc bien accordé au son de la Lyre Greque, & Romaine : & qu'il n'y ait vers, ou n'aparoisse quelque vestige de rare & antique erudition [...] non comme un *Laissez la verde couleur, Amour avecques Psyches, O combien est heureuse* : & autres telz Ouvraiges, mieux dignes d'estre nommez *Chansons vulgaires, qu'Odes, ou vers Lyriques*. [...] ²⁶.

En congédiant les chansons pourtant à la mode à son époque, Du Bellay, se distingue par exemple de Marot qui compose des chansons pour luth et réécrit les Psaumes de la Bible sous forme lyrique. Ainsi, en séparant poésie et chanson, poésie et hymne liturgique, l'ode telle qu'elle est décrite par Du Bellay, délimite un territoire encore valable aujourd'hui : celui de la poésie « littéraire »²⁷. Sur ce nouveau territoire, le livre poétique permet la promotion sociale d'un auteur, soit qu'il est mis au centre de l'énonciation en tant qu'énonciateur et ce sera la poésie lyrique, soit plus subtilement, qu'il soit rejeté à l'extérieur du poème, mais sur le mode narcissique du « moi je ». Sur ce dernier point je ne peux que renvoyer aux analyses éclairées de Guido Mazzoni sur la poésie moderne²⁸.

2) Ode et chanson contemporaine

Puisque l'ode humaniste nous a permis de considérer la poésie contemporaine, qu'en est-il maintenant de ces chansons congédiées par Du Bellay au profit de textes poétiques ? Les chansons contemporaines sont-elles du côté du « chant vivant » ou de côté du « chant mort » ?

²⁵ PIERRE M., « Rome dans la balance. La poésie augustéenne imite-t-elle la poésie grecque ? », in DUPONT F. et VALETTE-CAGNAC E. (éd.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, 2005, p. 229-254.

²⁶ DU BELLAY, *DILF*, Paris, 1549, Livre II, chap. IV.

²⁷ Voir VIGNES J., « Chanson, odes, vers lyriques, Débat terminologique et pratique poétique autour de 1550 » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.*

<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/c605318707bc094429611a6d91923979/camenae-20-9-ode-j-vignes-corrige.pdf>

²⁸ MAZZONI G., *Sur la poésie moderne* (trad. FIGAU MANNING C.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

La confrontation de l'ode et de l'hymne fait apparaître plusieurs formes de chants :

- CHANT I : « chant performatif » : un énoncé avec musique qui constitue en plus un acte de communication efficace en un lieu et en un temps donné (l'hymne et la poésie mélique)
- CHANT II : « chant musical » ou « chanson » : un énoncé en vers avec une musique (le *cantus*) mais sans pragmatique
- CHANT III : « chant littéraire » ou « poème » : un énoncé en vers avec sa propre autonomie (sans pragmatique et sans musique)

L'industrie du disque et la diffusion par internet favorisent des chants décontextualisés : des chansons. Ce ne sont pas des actes de communication : le chanteur ne parle pas au nom d'une collectivité, il n'est pas adressé à un destinataire assistant au chant, ni à quelque divinité. La chanson est conçue comme une énonciation fictive dans laquelle un énonciateur fictif s'adresse à un destinataire fictif (Quand Adèle chante « Hello », il n'y a personne au bout du fil). De ce point de vue, la chanson moderne s'apparente à l'ode chantée du Moyen-âge, à cette distinction près que l'ode était nostalgique des chants perdus et entretenait un dialogue avec les chants du passé. Les chansons modernes ne sont nostalgiques de rien (pas de l'Antiquité en tout cas !). Elles se caractérisent au contraire par leur présentisme.

En même temps, l'effondrement de l'industrie du disque tend à valoriser l'événement. Si la chanson n'est pas un acte performatif, elle est souvent ancrée dans un événement précis : le concert associé à un grand événement, souvent avec des moyens gigantesques, la commercialisation des DVD, et des rediffusions génératrices de profit, ce qui m'oblige à décrire une nouvelle catégorie hybride : un chant autonome, pourvu de musicalité, associé à un événement unique mais dépourvu de performativité. On peut par exemple comparer deux performances musicales associées à un événement sportif : le spectacle choral d'une épinicie de Pindare pour un vainqueur olympique et le spectacle du *Super Bowl* à l'occasion de la finale de football américain.

Évidemment, le tube d'un chanteur pop n'est pas identique à la poésie mélique grecque. J'ai conscience que Beyoncé n'est pas Sappho, que Bruno Mars n'est pas Pindare, et que les oligarchies contemporaines ne sont pas les mêmes que les oligarchies antiques. Néanmoins, ce comparatisme à coups de marteau permet par contraste de voir que, d'une culture à l'autre, ce que l'on nomme chant est très variable :

- Chez Pindare, l'épinicie est un acte performatif. Elle est exécutée généralement au retour du vainqueur dans sa propre cité. Ce chant réaffirme l'organisation de la cité : il est l'expression d'un système social, culturel et politique ou l'hymne soude la communauté autour de valeurs partagées. L'hymne célèbre le pouvoir des grandes familles, leur *arètè*, leur excellence, leur *kleos* sous le regard de tous les citoyens.
- Dans le spectacle du *Super Bowl*, le chant ne célèbre rien, ni personne. Il est par nature « inepte », au sens latin, déconnecté de l'événement. Est-il pour autant neutre politiquement ? Son ineptie n'est-elle pas, précisément, politique ? C'est un produit marchand, chanté par une célébrité et vendu sous forme de produits dérivés. Ce sont les valeurs capitalistes qui règlent l'événement de bout en bout (argent consacré aux infrastructures, publicité, cachets mirobolants des artistes et des sportifs). Surtout, c'est un divertissement. Je n'irai donc pas jusqu'à dire que ce n'est pas politique, puisque ce choix du *panem et circenses* capitaliste me semble, bien au contraire, un choix éminemment libéral. Paradoxalement, les chants associés aux manifestations sportives ne nous renvoient pas à la Grèce préclassique d'un Pindare, mais bien plutôt à Rome, au spectacle des jeux du cirque, où le peuple consomme des divertissements solidaires de sa non-participation politique.

Conclusion

La « poésie » et les « chansons » ont remplacé l'« ode » devenue obsolète²⁹. Pourquoi ne s'est-on pas complètement débarrassé de ce mot qui tout en se référant à un chant vivant en constitue sa mise au tombeau ? Cette persistance de l'« ode », ou du moins sa présence « zombifiée » pour désigner un certain type de chants du passé, tient peut-être au rapport paradoxal que notre époque entretient avec l'Antiquité sur le mode simultané de la nostalgie et du tombeau : d'un côté, les médias et les politiques convoquent l'Antiquité comme origine identitaire et, de l'autre côté, ils l'enterrent comme un passé à oublier. Il suffit de voir le rapport paradoxal que nous entretenons avec le latin : simultanément célébré comme langue des origines, et dénigré comme langue morte. Ce « double mythe » de la mort et des origines, correspond parfaitement, me semble-t-il, aux deux faces d'une hystérie collective face à l'Antiquité, dont l'emploi de faux mots grecs comme « ode » est l'un des symptômes.

maxime.pierre@univ-paris-diderot.fr

BIBLIOGRAPHIE

- ALEXANDRE D., DAUVOIS N., et *alii.*, « Ode » in *dictionnaire Caducité et temporalité des genres littéraires*, S. Neiva et A. Montandon (dir.), Genève, Droz, 2014, p. 559-569.
- BOTSCHUYVER H. J. (éd), *Scholia in Horatium*, l, y, f, Amsterdam, 1935.
- , (éd), *Scholia in Horatium in codicibus Parisinis latinis 17897 et 8223 obvia, quae ab Heinricho Autissiodorensi profecta esse videntur*, Amsterdam, 1942.
- CALAME C., « Pourquoi les “odes” de Pindare ? Les désignations du chant dans la poésie “lyrique” grecque » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/427a4dc0bf2623780a40a893d3714926/camenae-20-2-ode-claude-calame-corrige.pdf>
- , « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature, ambiguïté et fiction*, n°111, Paris, Larousse, octobre 1998.
- DAUVOIS N., *La vocation lyrique*, Paris, Garnier, 2010.
- , (dir.), *Renaissance de l'Ode : l'Ode française au tournant des années 1550*, Paris, Champion, 2007.
- , « Ode dans quelques commentaires des *carmina* d'Horace et quelques poétiques de la Renaissance : le mot et la chose », in De Giorgio J.-P. et Pierre M. (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/81fefc804cb955c49c15ea0043cec6bd/camenae-20-8-ode-ndauvois-corrige.pdf>
- DE GIORGIO J.-P. et PIERRE P. (dir.) : *Généalogie de l'ode, Camenae*, n°20, décembre 2017 : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camenae/camenae-n-20-decembre-2017-632.htm>
- DE GIORGIO Jean-Pierre, « Horace, les emplois du terme ode et l'identification générique de la poésie « lyrique » chez Diomède et les *grammatici latini*. Quelques remarques » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/e44298edeba70ff346de1aed063aab58/camenae-20-5-ode-jpdegiorgio-corrige.pdf>
- DUPONT F., *L'Invention de la littérature*, Paris, La découverte/poche, 1998.
- FONTAINE J., *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien*, Paris, Etudes augustiniennes, 1981.
- FRIIS JENSEN K., et *al.* (ed.), *The Medieval Horace*, *Analecta Romana Instituti Danici - Supplementum*, 46, Rome, Quasar, 2015.

²⁹ ALEXANDRE D., DAUVOIS N., et *alii.*, « Ode » in *dictionnaire Caducité et temporalité des genres littéraires*, NEIVA S. et MONTANDON A. (dir.), Genève, Droz, 2014, p. 559-569.

—, « The medieval Horace and his Lyrics », in *Horace. L'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, Fondation Hardt, Vandœuvres - Genève, 1993.

—, « Horatius lyricus et ethicus. Two twelfth-century School Texts on Horace's poems », *Cahiers de l'Institut du Moyen âge grec et latin* 57, 1988, p. 81-147.

MALIK-PRUNIER S., « De l'ode latine à l'hymne chrétien, métamorphoses d'un genre, d'Horace à Prudence », in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* :

<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/b8d6b3ebda43a72a3360d7c06b5de343/camenae-20-4-ode-s-malick-corrige.pdf>

MAZZONI G., *Sur la poésie moderne* (trad. Céline FRIGAU MANNING), Paris, Classiques Garnier, 2014.

PIERRE M., « Quand les commentaires font le genre : les *carmina* d'Horace et l'invention de l'ode », de l'Antiquité au Moyen Âge » in DELATTRE Ch. et VALETTE E. (dir.), *Pragmatique du Commentaire. Mondes anciens, mondes lointains*, publié avec COTTIER J.-F., KEFALLONITIS S., RIBREAU M., SOLER J. et préfacé par JACOB C., coll. « Antiquité et Sciences Humaines », Turnhout, Brepols, 2018.

—, *Carmen : étude d'une catégorie sonore*, Paris, Les Belles Lettres, études anciennes, série latine, 2016

—, « Horace, inventeur de l'ode ? La réinterprétation horatienne du *melos* grec et ses enjeux poétiques », in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* :

<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/5d3be7303f70a65b4297266343a34059/camenae-20-3-ode-m-pierre-horace-corrige.pdf>

—, « Les odes scolaires de Jean de Garlande » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* : <http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/8fade459a053effe4fd745ed3ccb419f/camenae-20-7-ode-m-pierre-garlande-corrige.pdf>

—, « Rome dans la balance. La poésie augustéenne imite-t-elle la poésie grecque ? », in DUPONT F. et VALETTE-CAGNAC E. (éd.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, 2005, p. 229-254.

RILLON-MARNE A.-Z., « L'ode au Moyen Âge, une lyrique en sommeil ? » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* :

<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/cabd57ff5ad41d437c2038934e58256e/camenae-20-6-ode-azrillon-corrige.pdf>

VIGNES J., « Chanson, odes, vers lyriques, Débat terminologique et pratique poétique autour de 1550 » in DE GIORGIO J.-P. et PIERRE M. (dir.), *op. cit.* :

<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/c605318707bc094429611a6d91923979/camenae-20-9-ode-j-vignes-corrige.pdf>