

**« QUE L'OREILLE N'A PAS ENTENDU ».
CONNAÎTRE DIEU PAR LA MUSIQUE :
LE SIXIÈME LIVRE DU *DE MUSICA* D'AUGUSTIN**

Les numéros correspondant à la pagination de la version imprimée sont placés entre crochets dans le texte et composés en gras.

BEAT FÖLLMI

Musique sacrée et hymnologie

Les numéros correspondant à la pagination de la version imprimée sont placés entre crochets dans le texte et composés en gras.

Introduction

Au neuvième livre des *Confessions*, Augustin relate le dernier entretien qu'il a eu, au port d'Ostie, avec sa mère. Face à la mort imminente de cette dernière, mère et fils s'entretiennent de la « vie éternelle des saints » dont Augustin dit – faisant allusion à 1 Co 2,9 – que l'œil ne l'a pas vue, que l'oreille ne l'a pas entendue. Suit une vision de Dieu : Augustin et sa mère s'éloignent graduellement de la vie terrestre pour accéder à la vision de la vie éternelle, au face à face avec Dieu ; ayant atteint cet état, ils retournent à l'état initial de la vie terrestre.

Nous avons parcouru, degré après degré,
L'Univers corporel,
Et le ciel lui-même, d'où soleil, lune, étoiles
Épanchent leur clarté par-dessus cette terre.
Et nous montions encore au-dedans de nous-mêmes,
Méditant, célébrant, admirant ton ouvrage,
Et nous sommes parvenus jusques à nos esprits.
Nous les avons franchis pour atteindre
La région d'Abondance, Abondance sans fin,
Où tu fais à jamais paître Israël,
Au pâturage de la Vérité.
La Vie y est Sagesse,
Elle par qui existe
Tout ce qui est présent, qui fut et qui sera.
Elle-même n'est pas faite, mais telle, elle demeure,
Comme elle fut, et comme elle sera toujours ;
[...]
Nous avons soupiré,
Laissant là, attachés, *de l'Esprit les prémices*,
Redescendant jusqu'au bruissement de os bouches,
Où commence notre verbe, et où il se finit¹.

Cette description de la vision de Dieu se prolonge par une réflexion portant sur ce que signifie *intra in gaudium domini tui* (Mt 25,31). Augustin suit le chemin qui le conduit de

¹ AUGUSTIN, *Confessionum libri tredecim* IX,10,24 (PL 32,774), trad. fr. Patrice Cambronne, dans SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions précédées de Dialogues philosophiques. Œuvres I*, éd. Lucien JERPHAGNON, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade 448 », 1998, p. 972-973.

l'existence terrestre, charnelle, vers un état de face à face avec Dieu. Mais, cette fois, le chemin se réalise par l'écoute. Le croyant s'éloigne des bruits de la chair (*tumultus carnis*), et un par un le son de toute créature meurt : celui du globe terrestre, des eaux, des airs, de la voûte céleste, de l'âme, des songes et des révélations ; se taisent toute langue et tout signe (*sileant [...] omnis lingua et omne signum*). Dans ce silence parfait, l'oreille se dresse pour écouter la Parole de Dieu (*ut audiamus verbum eius*). À ce moment-là, précise Augustin, la Parole divine ne sera proférée ni par une langue charnelle, ni par une voix angélique, ni par le bruit de la nuée, ni par l'énigme de la parabole, mais nous entendrons Dieu lui-même (*sed ipsum*), et il précise que, si ce moment était durable, toutes les visions s'estomperaient et « nous ser[i]ons entrés dans la joie du Seigneur. »

La « vision d'Ostie » puise à des sources littéraires, en particulier le premier livre des *Ennéades* de Plotin². L'influence plotinienne se manifeste davantage encore dans l'autre grande vision des *Confessions*, celle du septième livre, la « vision de Milan ». Le motif de l'ascension graduelle de l'âme, du monde charnel aux sphères divines, se trouve également dans l'un des dialogues de jeunesse d'Augustin, *De quantitate animae*³, où l'auteur mentionne sept degrés d'ascension. Or, alors que les autres textes augustiniens traitent de la *vision* de Dieu (*vidi qualicumque oculo animae meae*⁴), en référence à la description de Plotin, le récit d'Ostie du neuvième livre des *Confessions* met en exergue l'*écoute*. Quelle est sa nature ? Le texte évoque le bruit et le vacarme du monde (*streptius, tumultus*) qu'il oppose au Verbe divin. Ce dernier a-t-il une qualité musicale ? Rien ne nous empêche de l'imaginer, étant donné que le Christ comme chantre est une image récurrente dans l'Antiquité et au Moyen Âge⁵. La *viva vox evangelii* est toujours aussi chant – « wovon ich singen und sagen will » (ce que je veux chanter et dont je veux parler), comme le disait Luther dans son célèbre cantique de Noël⁶.

Or la « vision audible » du neuvième livre des *Confessions* d'Augustin nous renvoie à un autre concept de « musique », celui de la création qui est ordonnée par des nombres, des proportions rythmiques et harmoniques. En effet, Augustin énumère, lors de son ascension, des objets du macro- et du microcosme : le globe terrestre, les eaux, les airs, la voûte céleste et l'âme qui, tous, produiraient des sons. Ces objets ne « résonnent » pas (au sens où on l'entend dans le contexte de la musique moderne), mais à travers eux se manifeste le principe même de la création : l'*ordo*. Cet *ordo* est présent dans les nombres qui constituent la base ontologique de toute chose et qui, audibles, constituent la *musica*.

Nous proposons une interprétation de la « vision d'Ostie » qui comprend l'ascension de l'âme, décrite dans le neuvième livre des *Confessions*, comme une réinterprétation chrétienne de la doctrine néoplatonicienne de l'*ordo* : le chemin qui mène du « bruit charnel » au Verbe divin « pur, direct et sans médiation ». Pour ce faire, nous userons d'un écrit antérieur d'Augustin, le traité *De musica*. Nous nous intéressons particulièrement au sixième et dernier livre qu'Augustin a profondément révisé une dizaine d'années plus tard.

² PLOTIN, *Ennéades* I,6 ; cf. Paul HENRY, *Plotin et l'Occident. Frimicus Maternus, Marius Victorinus, Saint Augustin et Macrobe*, Louvain, Spicilegium Sacrum Lovaniense, 1934, p. 110 ; Stefan MATUSCHEK, *Über das Staunen : eine ideengeschichtliche Analyse*, Berlin, Walter de Gruyter, « Studien zur deutschen Literatur 116 », 1994², p. 58-62.

³ AUGUSTIN, *De animae quantitate liber unus* XXXIII,76 (PL 32,1076) ; publié dans AURELIUS AUGUSTINUS, *Soliloquiorum libri duo : De immortalitate animae ; De quantitate animae*, éd. Wolfgang HÖRMANN, Vienne, Hölder-Pichler-Tempsky, « Sancti Aureli Augustini opera 1,4 », « Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum 89 », 1986.

⁴ AUGUSTIN, *Confessiones*, op. cit. [n. 1], VII,10,16 (PL 32,742).

⁵ Cf. Théodore GÉROLD, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, F. Alcan, « Études d'histoire et de philosophie religieuses 25 », 1931.

⁶ *Vom Himmel hoch da komm ich her* (« Du haut du ciel je viens vers nous »), première publication dans *Geistliche lieder aufs new gebessert vnd gemehrt*, Leipzig, Valentin Schumann, 1539.

Problèmes rédactionnels du traité *De musica*

Le traité *De musica* pose quelques problèmes rédactionnels qui ne sont pas sans conséquences pour notre argumentation. Il faudra tenir compte du fait que le dialogue, ainsi que nous l'apprend Augustin dans les *Rétractations*⁷, était initialement conçu comme la partie d'une série, jamais réalisée, portant sur les sept disciplines des arts libéraux, le ἐγκύκλιος παιδεία des Grecs. Or il semble que seul le traité sur la musique ait vu le jour (même si Possidius mentionne également la rédaction d'un traité *De grammatica*⁸). De plus, le projet du traité *De musica* prévoyait initialement deux parties : six livres *de rythmo* et six livres *de melo* ; l'auteur n'a cependant rédigé que les six premiers, sur le rythme. Finalement, Augustin a entamé, quelques ans plus tard, une révision (*emendatio*) du dernier des six livres⁹. Après son baptême en 387, il a envisagé, à Milan, la rédaction de quelques traités sur les sept disciplines, dont les six livres sur le rythme qu'il a achevés après son retour en Afrique, probablement en 389-390. Ayant accepté le sacerdoce en 391, sa conception de la valeur du canon du savoir, hérité de l'Antiquité, a évolué, si bien que l'achèvement du traité sur la musique a cessé d'être d'actualité. C'est par ailleurs dans la seconde moitié des années 390 que les *Confessions* ont été rédigées. Environ vingt ans après la rédaction des premiers six livres *De musica*, en 408 ou 409, l'évêque Memorius lui a demandé un exemplaire du traité. Augustin n'a pas voulu accéder à cette demande :

C'est pour cette raison que j'aurais dû envoyer ces livres que je voulais corriger. Or je ne les ai pas envoyés parce que je ne les ai pas corrigés. Non parce que je ne voulais pas mais parce que je ne pouvais pas, d'autres affaires nombreuses et plus pressantes ne me le permettaient pas. [...] Le sixième livre, par contre, que j'ai retrouvé corrigé et qui contient tout le fruit des autres, je l'enverrai sans hésiter à votre bonté¹⁰.

Cette lettre soulève la question de la forme du traité tel que nous le connaissons aujourd'hui. Contrairement aux dires d'Augustin qui affirme qu'il n'a envoyé que le sixième livre (au prétexte que les cinq autres étaient devenus obsolètes), le Moyen Âge a toujours transmis le traité sous la forme de six livres¹¹. En outre, la critique textuelle confirme qu'Augustin (ou un rédacteur ultérieur) a ajouté une introduction avant le premier livre et surtout qu'il a fait précéder le sixième livre d'une préface qui dévalorise les cinq livres précédents : « En vérité, nous avons assez longtemps, et d'une façon bien puérile, prolongé notre séjour – pendant cinq livres – sur les traces des rythmes appartenant aux espaces temporels »¹², peut-on y lire.

Augustin a donc réalisé, au début de ses années africaines, une première version de six livres sur le rythme, assez sèche et technique, qu'il n'a pas complétée par une suite sur les harmonies. Il a donc, sans doute pendant qu'il rédigeait ses *Confessions*, profondément révisé le sixième livre *De musica*, suite à sa réorientation spirituelle et théologique.

⁷ AUGUSTIN, *Retractationum libri duo* 1,6 (PL 32,591; CCL 57,17).

⁸ POSSIDIUS, *Indiculus* 10,1 (PL 46,10,2-6) ; cf. André WILMART, *Operum S. Augustini Elenchus : a Possidio eiusdem discipulo Calamensi episcopo digestus post maurinorum labores*, Rome, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1931, p. 175.

⁹ Cf. Beat FÖLLMI, *Das Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert*, Berne, Peter Lang, « Publications Universitaires Européennes XXXVI, 116 », 1994, p. 27-33.

¹⁰ AUGUSTIN, *Epistula* 101,4 (CSEL 34/2,540.543) ; cf. Adalbert KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik. Untersuchungen zu « De musica » im Kontext seines Schrifttums*, Würzburg, Augustinus-Verlag, « Cassiciacum », 1993, p. 155-156.

¹¹ Une exception se trouve dans un groupe de quatre manuscrits vénitiens du XV^e siècle mais qui ne contiennent que les livres 1-5 ; cf. B. FÖLLMI, *Das Weiterwirken*, op. cit. [n. 9], p. 54.

¹² AUGUSTIN, *De musica libri sex* VI,1,1 (PL 32,1161), trad. fr. Jean-Louis Dumas, dans SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions précédées de Dialogues philosophiques*, op. cit. [n. 1] p. 680.

Le contenu du traité *De musica*

Quel a pu être le contenu des six livres avant leur révision ? En premier lieu, Augustin définit ce qu'il entend par *musica* : *Musica est scientia bene modulandi*¹³. Cette définition provient d'un ouvrage, aujourd'hui perdu, de Marcus Terentius Varro (127-116 avant JC) et remonte, quant à son contenu, à Quintilien¹⁴. La formule définit la musique comme une *scientia* qui se distingue strictement de la pratique musicale. La *scientia* est, selon Henri-Irénée Marrou, un « faisceau organisé, systématique, d'un ensemble de connaissances rationnelles portant sur un ordre d'objets déterminés¹⁵ ». En d'autres termes, *scientia* est synonyme de *disciplina*. Il s'agit du terme technique qui désigne un acte de connaissance fondé sur la *ratio* (et non sur l'*auctoritas*). En revanche, Augustin utilise pour désigner la connaissance de Dieu le terme *sapientia*, comme nous l'avons vu plus haut, en lien avec la « vision d'Ostie » des *Confessions*.

Le terme *modulari* de la définition augustinienne de la musique est plus difficile à déterminer. Il est attesté dès le premier siècle avant JC et revêt le sens de « mesurer, arranger, régler », mais aussi de « chanter selon les mesures ». Dans la définition d'Augustin, le terme *modulandi* désigne « l'exécution musicale mesurée et équilibrée ». Le fait que *modulari* renvoie également au terme polysémique *modus* n'échappe pas au disciple du dialogue *De musica*¹⁶. L'adverbe *bene* ne désigne pas une qualité esthétique mais est étroitement lié au terme *modulatio* : l'ordre des nombres est une qualité inhérente à toute musique, l'expression *bene modulandi* garantit que cet ordre est correct.

Suite à cette définition, Augustin se lance dans une polémique contre les « musiciens » de son époque, ceux qui jouent d'un instrument. Il leur reproche, d'un côté, de n'exercer leur art que contre rétribution et, de l'autre, de le réduire à une affaire de dextérité et de virtuosité, ignorant qu'ils sont de l'ordre qui régit les sons. C'est ainsi qu'il distingue les *musici*, qui étudient la discipline dans le cadre des arts libéraux, des *histriones*, qui ne jouent que pour l'argent, assimilant ces derniers, dont l'art se limite à l'imitation, à des oiseaux – pies, perroquets et corbeaux¹⁷. Cette distinction a connu une fortune durable au Moyen, bien que le *histrion* ignorant soit désigné par le terme, lui aussi négatif, de *cantor* (lequel ne renvoie pas ici à la charge ecclésiastique). On doit ainsi à Guido d'Arezzo (première moitié du XI^e siècle) les vers suivants :

*Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
(Un grand fossé sépare les musiciens des cantors,
les uns reproduisent, les autres savent ce que compose la musique.
Car celui qui fait ce qu'il ne sait pas est assimilé à une bête¹⁸.)*

Après avoir produit la définition de *musica*, Augustin entame, toujours dans le premier livre de son traité, une discussion spéculative sur la musique en tant que science des nombres dans le cadre des arts libéraux. Il s'intéresse aux proportions des nombres qui sont présentes dans les valeurs rythmiques. En examinant les syllabes, il constate que l'une est aussi longue que l'autre, que la suivante est deux fois plus longue, et celle qui suit trois fois. À partir de ces simples

¹³ AUGUSTIN, *De musica, op. cit.* [n. 12], I,2,2 (PL 32,1083).

¹⁴ B. FÖLLMI, *Das Weiterwirken, op. cit.* [n. 9], p. 35, n. 82.

¹⁵ Henri-Irénée MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, E. de Boccard, « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 145 », 1938, p. 562.

¹⁶ AUGUSTIN, *De musica, op. cit.* [n. 12], I,2,2 (PL 32,1083).

¹⁷ AUGUSTIN, *De musica, op. cit.* [n. 12], I,4,6 (PL 32,1086).

¹⁸ GUIDO D'AREZZO, *Regula rhythmicae* (rédigé entre 1025-1027), publié dans Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vol., St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, vol. 2, p. 25 (reprint : Hildesheim, Olms, 1963).

observations, il se demande jusqu'à quel point cette série pourrait être poursuivie : 1:1, 1:2, 1:3, 1:4, 1:5, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Le premier livre s'achève avec le traitement de cette question. Suivent quatre livres très techniques qui traitent des pieds des vers, des éléments constitutifs de ces derniers et de leur composition en mètres complexes. Il est intéressant de constater qu'Augustin se réfère ici à la métrique antique qui définit la versification sur la base de la quantité syllabique et non de l'accent tonique comme le fait le disciple du dialogue augustinien¹⁹. Or, alors que, pour la récitation à l'accent tonique, la question de la longueur de la syllabe est sans importance, il en va tout différemment pour la réalisation musicale. La base de la syllabe, en grammaire et en musique, est la durée. Augustin discute également de cette problématique dans le onzième livre des *Confessions*, où il est question de la *distentio animi*, l'étendue de l'esprit : « De là il m'est apparu que le temps n'est rien d'autre qu'une distension ; mais de quoi, je ne sais. Il serait étonnant que ce ne fût pas de l'esprit lui-même²⁰. »

Le sixième livre du traité *De musica*

Dans son état actuel, le sixième livre *De musica* ne contient plus, comme nous l'avons déjà constaté, la discussion initiale qui devrait comprendre la suite et la conclusion de la théorie des rythmes et des vers. Après avoir rejeté les cinq premiers livres comme « puérils », Augustin fait valoir qu'il a révisé son traité « pour que les jeunes gens, voire les hommes de tout âge, dotés par Dieu d'une bonne intelligence, s'arrachent, sous la conduite de la raison, non point précipitamment mais comme par degrés, aux sensations corporelles et aux littératures charnelles auxquelles il leur est difficile de ne pas s'attacher. Cela pour que, par amour de la vérité immuable, ils s'attachent au Dieu unique et Seigneur de toutes choses²¹. » Le but du traité révisé n'est donc plus l'acquisition du savoir mais la connaissance de Dieu « sous la conduite de la raison » (*duce ratione*) – et cette connaissance de Dieu se réalise « par degrés » (*gradibus*).

Pour arriver à ce but, l'auteur change de méthode. Partant de l'analyse d'un vers poétique, le maître et le disciple passent ensemble « des choses corporelles aux incorporelles » (*a corporeis ad incorporea transeamus*²²), du temporel à l'éternel. La discussion se fait à l'aide du terme *numerus* qu'Augustin utilise dans le sens aristotélicien : un nombre dénombré ou dénombrable (ἀριθμὸς ἀριθμούμενος ou ἀριθμητός)²³. Les nombres sont le fondement ontologique de tout ce qui existe, ce qui donne forme et ordre à l'indéfini ; c'est à leur aune que l'esprit définit ce qui est beau.

Dans son traité de jeunesse *De ordine*, Augustin avait déjà discuté l'idée d'un cosmos régi par les nombres, ce qu'il a appelé *ordo*. L'homme ne peut discerner l'*ordo* que de manière imparfaite, à l'image d'un soldat qui ne peut pas connaître la perfection de l'ordre de bataille tant qu'il fait lui-même partie de la troupe. La recherche des traces de l'*ordo* (les *vestigia*), leur étude et leur théorisation sont des tâches relevant des *disciplinae liberales*²⁴.

Notons qu'Augustin, dans le sixième livre du *De musica*, ne se sert plus des vers des auteurs classiques païens (comme c'était encore le cas dans les premiers cinq livres) mais de l'octosyllabe *Deus creator omnium*, le début d'une hymne ambrosienne dont il parle également

¹⁹ Cf. Uta STÖRMER-CAYSA, *Augustins philologischer Zeitbegriff. Ein Vorschlag zum Verständnis der distentio animi im Lichte von « De musica »*, Berlin, Sächsische Akademie der Wissenschaften, « Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig, Philosophisch-historische Klasse 74, cahier 3 », 1996.

²⁰ AUGUSTIN, *Confessiones*, *op. cit.*, XI,26,33 (PL 32,822), trad. cit. [n. 1], p. 1051. Ces propos ont donné lieu à de nombreuses réflexions philosophiques sur la nature du temps, et d'abord chez Husserl et Heidegger.

²¹ AUGUSTIN, *De musica*, *op. cit.*, VI,1,1 (PL 32,1161), trad. cit. [n. 12], p. 680.

²² AUGUSTIN, *De musica*, *op. cit.* [n. 12], VI,2,2 (PL 32,1163).

²³ Cf. A. KELLER, *Aurelius Augustinus und die Musik*, *op. cit.* [n. 10], p. 130, n. 10.

²⁴ Cf. AUGUSTIN, *Soliloquiorum libri duo*, *op. cit.* [n. 3], 2,20 sq. (PL 32,894 sq.).

dans le neuvième livre des *Confessions*²⁵. Ce faisant, Augustin indique le but de son investigation : Dieu est le créateur de toutes choses.

Les six *numeri* de la musique

Les nombres sont, dans *De musica*, divisés en *corporales* et *incorporales*, deux types qui renvoient à des traditions bien connues (par exemple le *De somnis* de Philon ou les *Enneades* de Plotin²⁶). Dans un premier temps, Augustin avait proposé cinq catégories de nombres ; il a été par la suite amené à se corriger : il sera au final question de six *numeri*, ce qui entraîne une correction de la dénomination – une inexactitude qui doit, certes, être imputée à la révision du sixième livre²⁷. Notre présentation des six *numeri* suit la version révisée (*emendatio*) ; elle présente les nombres, de point de vue épistémologique, de la catégorie la plus basse à la catégorie la plus haute.

1. *numeri corporales*

Initialement, Augustin les appelle *numeri sonantes*, nombres résonants. Toutefois, dans la mesure où cette catégorie est la seule qui corresponde à la sphère corporelle et non à celle de l'esprit, il les renomme ensuite *numeri corporales*, nombres corporels. Ces sons résonnants, qui consistent en des vibrations d'air (*verberans aerem*), se produisent, par exemple, quand une corde est pincée ou quand une goutte d'eau tombe. Il s'agit, en quelque sorte, de la réalité physique du son, indépendamment de son audition par quelqu'un.

2. *numeri occurrentes*

Le terme de *numeri occurrentes* renvoie au fait que ces nombres « viennent au-devant » (*occurrere*), qu'ils s'approchent de nos oreilles. Puisque les *numeri corporales* existent en tant que réalité physique indépendante du sujet qui les perçoit, les *numeri occurrentes* sont requis pour transformer la réalité physique en perception par le sujet. Les *numeri occurrentes* concernent donc l'ouïe (*affectio aurum*) ; on les appelle parfois les « nombres entendus ». Cependant, l'ouïe perçoit également dans le silence car le stimulus extérieur que produisent les *numeri occurrentes* est séparé de la réalité physique : « même si le silence règne, elles [les oreilles] elles diffèrent des oreilles des sourds »²⁸, constate le maître dans le *De musica*.

3. *numeri progressores*

Les *numeri progressores*, les nombres proférés, se réfèrent à la faculté qu'a l'esprit de reproduire ce qui est enregistré dans la mémoire. Ils correspondent donc aux nombres précédents, aux *occurrentes*, mais vont dans la direction opposée : les nombres incorporels, enregistrés dans la mémoire, se transforment en sons résonnants.

²⁵ AUGUSTIN, *Confessiones*, op. cit. [n. 1], IX,12,32 (PL 32,777).

²⁶ Cf. B. FÖLLMI, *Das Weiterwirken*, op. cit. [n. 9], p. 39, n. 111.

²⁷ Cf. B. FÖLLMI, *Das Weiterwirken*, op. cit. [n. 9], p. 32 sq.

²⁸ AUGUSTIN, *De musica*, op. cit., VI,2,3 (PL 32,1163), trad. cit [n. 12] p. 682.

4. *numeri recordabiles*

La catégorie suivante, celle des *numeri recordabiles*, des nombres susceptibles d'entrer dans la mémoire, fait logiquement suite aux catégories précédentes. Les *numeri occurrentes*, qui viennent vers nous, sont enregistrés par les *numeri recordabiles* qui les produiront de nouveau par les nombres proférés afin de donner lieu à une musique audible (les *numeri sonantes* ou *corporales*). Augustin démontre l'existence de cette catégorie de nombres à l'aide de l'exemple de deux syllabes qui se succèdent : « Car la seconde [syllabe] ne résonne que si la première a cessé. Or, ce qui ne peut résonner en même temps, qui peut l'entendre en même temps²⁹ ? » Autrement dit, c'est la faculté d'enregistrer ce que nous avons entendu (les syllabes, la musique) qui nous permet d'avancer sur le chemin de la connaissance propre à l'écoute. En fait, nous pouvons analyser et juger une œuvre musicale d'une centaine de minutes sans la représenter, dans notre mémoire, dans sa durée intégrale.

5. *numeri sensuales*

La cinquième catégorie – qu'Augustin désigne, dans un premier temps, comme la catégorie suprême, avant de se corriger – est celle des *numeri sensuales* ou nombres sensibles. C'est ici que la connaissance se produit, selon Augustin, dans le « plaisir du sens » (*delectari sensu*), d'où le terme *sensualis* qui correspond au grec αἴσθησις (esthétique). Ces *numeri*, auxquels tous les autres sont subordonnés, « jugent » les *numeri recordabiles*, les nombres enregistrés, qui, à leur tour, ont été apportés par les *occurentes* et qui reproduisent le phénomène sonore *via* les *progressores*. Ces deux dernières catégories sont respectivement le résultat et la cause de la catégorie corporelle (les *corporales* ou *sonantes*), celle des phénomènes audibles.

Or la liste des nombres ne s'arrête pas ici car Augustin se demande à ce stade si cette catégorie prétendument suprême des *sensuales* est immortelle³⁰. Il lui semble évident que toutes les autres catégories sont périssables : en premier lieu, les nombres corporels, mais également les *occurentes* et *progressores*, lesquels dépendent directement des nombres corporels qui les produisent. Même les nombres de la mémoire, qui existent indépendamment du son corporel et audible et indépendamment de la perception et de la reproduction du phénomène sonore, sont périssables : ce que l'on peut mémoriser pourra également s'oublier. Augustin en conclut que même les *numeri sensuales*, qui jugent les autres, ne sont pas immortels. Certes, ces derniers existent en permanence dans la mémoire des humains de tous les temps. Il en résulte que les *numeri sensuales* appartiennent à la nature de l'homme (il s'agit, autrement dit, des universaux). Or Augustin fait valoir un argument contre l'immortalité des nombres sensibles : s'ils l'étaient, l'homme ne pourrait pas juger les phénomènes sonores de très longue durée, au-delà de l'acte judiciaire. De même que l'homme est mortel, cette instance de l'esprit, celle des *numeri sensuales*, l'est aussi. En plus, Augustin fait valoir que l'homme est aussi capable d'écouter des choses nouvelles et de produire lui-même de la musique nouvelle. Par conséquent, les nombres sensibles ne sont pas immuables, et ce qui n'est pas immuable ne peut pas non plus être éternel.

6. *numeri iudiciales*

Puisque aucune des cinq catégories de nombres précédemment décrites ne renvoie à des réalités immortelles, Augustin est contraint d'ajouter une sixième et ultime catégorie : celle des *numeri iudiciales* ou nombres de jugement. Cette catégorie suprême ne relève plus de la

²⁹ AUGUSTIN, *De musica, op. cit.*, VI,8,21 (PL 32,1174), trad. cit. [n. 12] p. 700.

³⁰ AUGUSTIN, *De musica, op. cit.* [n. 12], VI,7,17 (PL 32,1173).

delectatio, mais du jugement rationnel (*aestimare ratione*). Il est donc évident que les réalités qui en relèvent sont fondamentalement séparés des sens humains, car tous les nombres qui résident dans la perception sensorielle sont interdépendants, variables et périssables. Puisque ces *numeri iudiciales* ne sont soumis à aucune altération ou modification (par exemple par des expériences nouvelles survenant au cours de l'Histoire de l'humanité) et à aucune restriction temporelle (par exemple la durée de la vie humaine), ils contiennent le noyau ontologique même de la création divine : eux seuls permettent de connaître la beauté et la perfection de la création.

Or ces *numeri iudiciales* ne se trouvent plus dans l'esprit (*animus*), mais dans l'âme même (*anima*). À l'intérieur d'eux, le temps est suspendu – c'est l'éternité qui y règne, sans mutation aucune. Augustin précise que Dieu, dans toute son œuvre créatrice, avait ordonné les temps de manière qu'ils reproduisent l'éternité (*aeternitatem initiantia*). Partout, l'empreinte du temps est visible sous forme de nombres : les jours, les mois, les années, le soleil, la lune et les astres. « Ainsi les choses de la terre, soumises à celles du ciel, par la succession harmonieuse de leurs temps, associent leurs cercles au poème de l'univers³¹. »

La « vision d'Ostie » comme une « vision musicale de Dieu »

En abordant le chant de l'univers, *carmen universitatis*, dans lequel se réunissent le macrocosme et le microcosme, Augustin passe de la spéculation philosophique et théologique au langage mythologique. Or, pour lui, l'univers ne « chante » pas uniquement en un sens métaphorique : toute créature divine produit de la « musique », en vertu des nombres que Dieu lui a conférés.

Ce constat étant fait, revenons à la « vision d'Ostie » dont il a été question au début de cette contribution. Nous proposons de relire le texte des *Confessions* à la lumière des résultats de notre analyse du sixième livre du traité *De musica*. Le voyage commence dans le monde des choses corporelles (*corporalia*) et se poursuit par degrés (*gradatim*). Dans un premier temps, Augustin parle des objets du macrocosme (ciel, soleil, lune, astres, terre), mais le microcosme est implicitement également inclus (par le sujet, *nos*, c'est-à-dire : nous, les humains). Il est question d'une ascension intérieure (*ascendebamus interius*) qui passe du monde corporel au monde de l'esprit (*in mentes nostras*). Le texte n'indique pas le nombre de degrés qu'il faut franchir mais, ainsi que nous l'avons vu, le traité *De quantitate animae* en connaît sept, comme chez Plotin. Le dernier livre du *De musica* énumère six degrés de connaissance, qui correspondent aux six catégories de nombres, puis le septième et dernier degré (qui n'est pas mentionné expressément) : Dieu même. Dans la « vision d'Ostie », Augustin et sa mère dépassent également le domaine de l'esprit pour arriver finalement à ce qui est nommé *id ipsum*, « celui qui est » – en référence évidente au τὸ ἔν de Plotin – mais chez Augustin, il s'agit bien du Dieu d'Ex 3,14. Dans le lieu où sa mère et lui arrivent (*regio ubertatis indeficientis*, une région d'inépuisable ivresse ou abondance), la vie est sagesse : *Ibi vita sapientia est* – une sagesse créatrice « de ce qui est, de ce qui a été et de ce qui sera ». Augustin ne « voit » pas Dieu, il « vit » la présence divine³².

Dans les *Confessions*, l'ascension « musicale » se présente comme une cessation de tout bruit. Le verbe *silere*, qui est repris par six fois, signifie : cesser, s'arrêter et se taire. Que se taisent (*sileant*) :

- *tumultus carnis* (le trouble de la chair) ;
- *phantasiae terrae et aquarum et aeris* (les phantasmes de la terre, des eaux et des airs) ;

³¹ *Ita coelestibus terrena subiecta, orbis temporum suorum numerosa successione quasi carmini universitatis associant*, AUGUSTIN, *De musica, op. cit.*, VI,11,29 (PL 32,1179), trad. cit. [n. 12] p. 708.

³² On ignore si la connaissance de Dieu pourrait également être acquise par les autres sens humains ; dans les *Confessions*, Augustin ne présente que l'ascension à travers l'ouïe.

- *poli* (les pôles ou la voûte céleste) ;
- *ipsa anima* (l'âme-même) ;
- *somnia et imaginariae revelationes* (les songes et les révélations imaginaires) ;
- *omnis lingua et omne signum* (toute langue et tout signe).

Certes, ces six réalités qui se taisent ne relèvent pas directement des six catégories de nombres présentées dans le traité *De musica* – ce qui n'est pas étonnant, vu qu'Augustin ne traite pas de l'épistémologie de l'écoute dans le cadre d'une dissertation pythagoricienne ou plotinienne. Mais il énumère six degrés qui mènent graduellement des choses corporelles aux incorporelles : la chair (microcosme), la terre, les eaux, les airs (macrocosme), la voûte céleste (en tant que « structure du macrocosme »), l'âme, les imaginations non matérielles et finalement la langue et les signes (qui constituent ensemble la « structure du non matériel »). Alors que ces six degrés « résonnent » tous, ils doivent, par conséquent, « se taire » ou bien cesser d'être afin que l'on puisse entendre ce qui seul est immortel : le Verbe divin : « Et qu'après ces paroles, alors, ils fissent silence, / En nous dressant l'oreille vers celui qui les fit ; / “Que celui-ci parlât, lui-même et non par elles, / Qu'on entendît son Verbe (*verbum eius*) [...] »³³. Par cette écoute, continue Augustin, nous entrerons dans la joie du Seigneur (*intra in gaudium domini*).

La « vision d'Ostie » consiste donc en l'écoute de la Parole divine. La communication avec Dieu se réalise en écoutant sa Parole : si Dieu se rapproche de nous, c'est par sa Parole, c'est sa Parole qui est parmi nous comme le dit le prologue de l'évangile selon Jean.

On comprend désormais pourquoi le théologien Augustin, au début du V^e siècle, ne pouvait plus continuer la réflexion du philosophe qu'il était encore deux décennies auparavant. Le fait qu'il ait révisé fondamentalement le sixième livre *De musica* nous montre l'importance qu'attribue Augustin à l'expérience de l'ouïe. L'oreille n'écoute pas seulement la « musique de la chair », mais également et surtout le Verbe divin qui est le Christ.

Nous pourrions donc parler de la « vision d'Ostie » comme d'une transformation de l'épistémologie en une forme narrative d'un mythe chrétien d'influence plotinienne.

Le Moyen Âge latin reprendra ce récit mythologique et le transmettra aux temps modernes. Rappelons que Martianus Capella, dans son ouvrage *Les noces de Philologie et de Mercure*³⁴ sur les Sept arts libéraux, rédigé entre 410 et 429 probablement à Carthage, présente la musique (*De harmonia*) sans doute sous l'influence de la pensée augustinienne. Au IX^e siècle, Jean Scot Érigène commente le traité obscur de Martianus Capella et le réinterprète dans le sens de l'« harmonie des sphères ». Jean Kepler reprendra finalement le mythe dans son ouvrage *L'Harmonie du monde (Harmonices Mundi)* de 1619, qui jette les bases du système héliocentrique. C'est sous cette forme que le mythe a été transmis pendant l'époque baroque ; on le trouvera notamment dans l'ouvrage monumental du jésuite Athanasius Kircher, la *Musurgia universalis* de 1650. Il apparaît encore au temps de Jean-Sébastien Bach, Andreas Werckmeister (l'inventeur du tempérament inégal ou « bien tempéré ») écrivant :

La signification [de ce mythe] n'est pas que les étoiles produisent leur son naturel, mais plutôt que la proportion et l'ordre harmoniques sont faits par Dieu le créateur et qu'elles [les étoiles] doivent suivre et respecter, dans leur course, l'ordre des proportions et des harmonies musicales³⁵.

³³ [...] *si iam taceant, quoniam erexerunt aurem in eum, qui fecit ea, et loquatur ipse solus non per ea, sed per se ipsum, ut audiamus verbum eius*. AUGUSTIN, *Confessiones*, op. cit., IX, 10,25 (PL 32,774), trad. cit. [n. 1] p. 972.

³⁴ Édition française : MARTIANUS CAPELLA, *Les noces de Philologie et de Mercure. Tome IX, Livre IX : L'harmonie*, éd. Jean-Baptiste GUILLAUMIN, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France. Série latine 401 » 2011. Cf. Mariken TEEUWEN, *Harmony and the Music of the Spheres. The Ars Musica in Ninth-Century Commentaries on Martianus Capella*, Leiden, Brill, « *Mittelateinische Studien und Texte* 30 », 2002.

³⁵ Andreas WERCKMEISTER, *Musicalische Paradoxal-Discourse, Oder Ungemeine Vorstellungen...*, Quedlinburg, Theodor Phil. Calvisius, 1707, p. 19 (nous traduisons).