

Les formes de la piété anonyme dans la poésie chrétienne du IV^e au VI^e siècle

Éléments de problématisation

CÉLINE URLACHER-BECHT

Les anthologies et les histoires littéraires s'attachent d'ordinaire aux grands noms qui ont marqué une époque ou un genre ; de même, manuels et dictionnaires appréhendent, par le biais des tables des matières et des index, le vaste champ de la poésie latine chrétienne au premier chef à partir des noms des poètes. Jacques Fontaine lui-même, dans son ouvrage fondateur, toujours de référence, sur la « Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien » (Paris 1981), consacre un seul chapitre aux diverses traditions dont se sont inspirés les premiers poètes chrétiens (chap. I), avant de se focaliser, dans les chapitres suivants, sur les *auctores* qui constituent les principaux jalons de l'histoire de la poésie latine chrétienne (chap. II à XII). À rebours de cette démarche, nous avons choisi de nous concentrer, dans ce volume, sur les poèmes latins d'inspiration chrétienne qui nous sont parvenus de manière anonyme, depuis les premières expérimentations poétiques jusqu'aux formes poétiques variées qui connurent un grand développement dans l'Antiquité tardive, notamment l'hymne. Les vingt contributions réunies sont issues d'un colloque franco-allemand intitulé « Formes de la piété anonyme dans la poésie latine chrétienne de ses débuts au VII^e siècle » : il s'est tenu à l'université de Haute-Alsace (Mulhouse) du 19 au 21 décembre 2023, dans le cadre de l'ANR-DFG PoBLAM 2022–2025 « Poésie biblique latine de l'Antiquité Tardive au Moyen-Âge (IV^e–XIII^e s.) entre intertextualité et réception grammaticale ».

La publication issue de ce colloque se veut toutefois bien plus que de simples « actes » : elle vise aussi et surtout à offrir aux lecteurs désireux de découvrir la poésie chrétienne antique dans toute sa diversité une anthologie bilingue de textes pour la plupart (très) peu étudiés. Selon l'usage dans un florilège poétique, chaque contribution a été numérotée afin qu'on puisse y renvoyer aisément.

Comme le montre l'histoire de leur transmission, ces poèmes anonymes ont connu des fortunes très variées. Certains, à l'exemple des *Laudes Domini* ou de l'hymne *Sancte deus, lucis lumen, concordia rerum*, sont conservés par un seul témoin. Cette source

unique n'est pas toujours un manuscrit : elle est constituée, dans le cas du *Psalmus responsorius*, par un papyrus égyptien édité pour la première fois en 1965. Quant au *Carmen adversus Marcionitas*, il n'est connu que par le biais de l'édition *principes* de Georg Fabricius (1564), réalisée à partir d'un manuscrit aujourd'hui perdu.

En raison de leur hétérogénéité, tous les poèmes étudiés tout ou partie font l'objet d'une présentation générale, avant d'être soumis à un examen plus ciblé, en lien avec la question de la forme et des styles que prend l'expression de la foi chrétienne dès lors qu'elle se coule dans des mètres latins. Par ailleurs, chaque étude est suivie d'une citation *in extenso* du ou des textes latins examinés, qui est accompagnée d'une traduction et, selon la nature et la difficulté des textes, d'observations textuelles, d'un *index fontium* et/ou de notes de commentaire¹. Les poèmes retenus couvrent toute la période chrétienne antique, jusqu'à l'aube du Moyen Âge. La plupart présentent une prosodie classique, *i. e.* quantitative, mais certaines pièces, anciennes et/ou destinées à un public populaire, sont écrites dans une prose rythmée² ou dans des vers métriques çà-et-là rythmés³.

Le titre général du volume met en exergue une *iunctura* qu'on retrouve à la fin de plusieurs hexamètres : ... *túrbā piórum*. La première attestation se trouve dans les *Punica* de Silius Italicus où elle désigne la troupe des bienheureux habitant les Champs Élysées (Sil. Ital. Pun. 13,552). La dette à l'égard de Silius est confirmée, dans l'un des poèmes anonymes au centre de ce volume, l'hymne *Sancte Deus, lucis lumen, concordia rerum*, par la reprise de l'expression dans un contexte similaire : elle y désigne la « foule des hommes pieux » (v. 35) qui ont mérité, par leur foi scrupuleuse, d'accéder à l'immortalité céleste aux côtés des anges et des patriarches. Dans les autres contextes chrétiens où elle est employée, l'expression se réfère aussi bien à la « troupe » des fidèles qui ont choisi de suivre Dieu (Drac. laud. dei 2,166) qu'à la « multitude » qui fréquente ses églises (Eug. Tolet. carm. 9,1) ou se recueille sur les tombes des martyrs (Damas. carm. 12,1 Ihm). Si cette expression a retenu notre attention, ce n'est pas seulement parce qu'elle permet d'emblée d'attirer l'attention sur l'idée d'une « foule » qui donne à entendre une voix collective et, de ce fait, non identifiée ; il nous a semblé que la formule pouvait aussi caractériser, au sens figuré, la « masse » de compositions anonymes qui témoignent, de manière au moins aussi vive que certaines pièces signées, de la *pietas* des chrétiens de l'Antiquité. Certains de ces poèmes furent conçus pour défendre et illustrer la foi par le biais du *medium* poétique. – Si le jeu de mots ne nous était pas

1 Les sources antiques sont citées de manière abrégée, en latin, selon les normes du Thesaurus linguae Latinae (ThLL), en grec, d'après le Neue Pauly (DNP) ou le Lexicon de Liddell-Scott-Jones (LSJ). Pour ce qui est des références bibliques, on s'est conformé, en allemand, aux « Loccumer Richtlinien » ; en français, on a employé les abréviations de la Traduction œcuménique de la Bible (TOB) et, en italien, celles de la Sacra Bibbia CEI.

2 C'est le cas du *Psalmus responsorius* ([2] Freund) et du *Te Deum laudamus* ([12] Urlacher-Becht).

3 Voir les hymnes étudiés par Kurt Smolak ([20]).

apparu trop audacieux, nous aurions volontiers écrit, avec un clin d'œil au lyrisme élevé dont sont chargées certaines des pièces anonymes étudiées, *Tu(r)ba piorum* !

Pourquoi consacrer tout un volume aux *carmina* chrétiens conçus et/ou conservés de manière anonyme ? Un premier objectif est de faire sortir de l'ombre ces poèmes largement négligés à ce jour par les spécialistes de philologie et de théologie antique. Notamment parce que ces pièces ne sont pas signées et ne bénéficient donc pas de l'*auctoritas* de leur auteur, elles continuent parfois de souffrir du préjugé selon lequel elles ne sauraient rivaliser, d'un point de vue tant littéraire que spirituel, avec les compositions des grands poètes chrétiens. Mais ce discrédit quasi général est-il vraiment justifié ?

On ne saurait évidemment mettre tous les poèmes chrétiens anonymes sur le même plan. Les pièces considérées présentent une grande diversité générique : les hymnes sont particulièrement bien représentés⁴, mais on trouve aussi, parmi les pièces examinées, des épopées bibliques, des poèmes apologétiques, des centons, un psaume abécédaire, des épigrammes, des poèmes figurés ainsi que des textes parfois difficiles à caractériser d'un point de vue générique car, selon l'une des tendances fondamentales de l'esthétique poétique tardo-antique, ils procèdent d'un « mélange des genres »⁵ ou d'une hybridation générique. Ces poèmes relèvent, en outre, de styles et d'inspirations très différents : il n'est que de songer à la grande distance qui sépare, par exemple, l'*Heptateuchos*, une réécriture en mètre épique des sept premiers livres de l'Ancien Testament fortement redevable à Virgile, et le singulier *Carmen ad quendam senatorem* qui stigmatise un sénateur non identifié pour avoir abandonné le christianisme et voué, à la place, un culte à Cybèle et à Isis : si le premier ambitionne d'ennobler la Bible par le biais de l'intertextualité classique tout en rendant le récit cohérent et vraisemblable selon le principe de la *narratio probabilis* ([7] Cutino)⁶, le second n'a rien – ou presque – de chrétien ([5] Neger). Un cas tout à fait singulier est également présenté par ledit *Psalmus responsorius* qui relate, dans une structure abécédaire inspirée des psaumes, rythmée par un refrain, la naissance de Jésus, en suivant non seulement le récit des évangiles canoniques, mais aussi la version rapportée par le *Protévangile de Jacques* ([2] Freund).

L'étude de pièces de genres, de formes et d'inspirations aussi différentes requiert logiquement des approches variées, s'efforçant de cerner les enjeux esthétiques et spirituels propres à chaque poème. Pour aider le lecteur à se repérer au sein de cette diversité, tout en suivant les grands jalons du développement de la poésie chrétienne en

4 Ils sont réunis dans la troisième partie, cf. *infra*.

5 L'expression est empruntée à Jacques Fontaine, *Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e siècle* : Ausone, Ambroise, Ammien, in : *Entretiens sur l'Antiquité Classique* 23 (1977) 425–472. Certaines pièces sont particulièrement difficiles à caractériser, à l'exemple du *Carmen de passione Domini* étudié par Fabrizio Bordone.

6 Par souci de concision, on citera, entre parenthèses, uniquement le numéro et le nom de l'auteur de la contribution concernée.

langue latine, le volume a été organisé en trois grandes parties combinant les approches générique et chronologique.

La première partie (« Diversité des formes et des inspirations ») réunit, dans un ordre peu ou prou chronologique, compte tenu des incertitudes qui planent sur la date de composition de la plupart des poèmes, les pièces les plus anciennes : toutes dataient, selon les contributeurs, du IV^e siècle, et seraient donc concomitantes du « triomphe du christianisme »⁷. Or, au moment de son avènement, celui-ci cherchait encore sa forme et son inspiration, d'où la grande diversité générique et formelle des quatre contributions réunies dans la première sous-partie ([1] Gilbert, [2] Freund, [3] Schubert et [4] Körfer). Quant à la seconde, elle rassemble deux études qui montrent la prégnance de l'idéologie païenne dans un contexte chrétien ([5] Neger) ou la liberté avec laquelle les inspirations païenne et chrétienne se superposent chez des auteurs d'épigrammes païennes – genre, s'il en est, propice à la collection anonyme ; certains de ces *carmina minora* sont l'œuvre de poètes dont le nom nous est familier ([6] Gärtner).

La deuxième partie (« Élévation du discours et édification des fidèles ») se concentre sur des poèmes relevant là encore de genres variés, pas toujours clairement identifiés, mais qui ont en commun de rechercher l'élévation stylistique et spirituelle à travers la stylisation épique ([7] Cutino), la tonalité hymnique ([8] Furbetta, [9] De Gianni), la symbolique déployée ([10] Leflaëc) ou encore la stylisation épigraphique ([11] Bordone).

Quant à la troisième partie (« La célébration hymnique »), elle regroupe des pièces qui relèvent toutes d'un seul et même genre, l'hymne, qui doit sa grande fortune à son insertion anonyme dans la liturgie. Ces hymnes, s'ils ont en commun de louer Dieu, présentent des divergences marquées selon qu'ils soient antérieurs ou postérieurs à la forme inventée par Ambroise de Milan, qui connut rapidement un grand succès : d'où l'évolution notable qu'on observe, d'un point de vue formel, entre la très ancienne prose rythmée du *Te Deum laudamus* ([12] Urlacher-Becht) redevable à l'esthétique des psaumes, et la facture ambrosienne des hymnes liturgiques étudiés dans la première sous-partie ([12] Urlacher-Becht, [12] Stoehr-Monjou, [13] Pohl, [14] Consolino et [15] Nocchi) – l'insertion d'épisodes bibliques propices à la méditation reflète parfois l'influence corollaire de Prudence ([12] Stoehr-Monjou) ; quant à l'hymne *Sancte deus, lucis lumen, concordia rerum* au centre de la deuxième sous-partie, il se démarque notamment par sa longueur, la densité de ses réminiscences classiques, son style très métaphorique et surtout le dialogue personnel qu'il donne à entendre entre un « je » pécheur et Dieu ([16] Martin, [17] Derhard-Lesieur). Enfin, la question des liens avec la liturgie est au centre de la dernière section qui réunit des pièces très tar-

7 Nous empruntons cette expression à Paul Veyne, *Quand notre monde est devenu chrétien* (312–394), Paris 2007.

dives présentant des affinités remarquables avec la liturgie eucharistique ([18] De Gaetano) ou pascalle et baptismale ([19] Castelnovo), ou encore des hymnes qui furent écrits pour des célébrations particulières expliquant leur originalité thématique et stylo-métrique ([20] Smolak).

Un autre objectif de ce volume est de cerner l'esthétique de ces pièces anonymes, tout en saisissant comment s'y manifeste et s'y donne à entendre la *pietas* chrétienne. Les poèmes étudiés sont évidemment de qualité très variable. Selon une tendance assez marquée dans le cas d'écrits anonymes, certains ont à l'évidence subi des modifications, accidentelles ou intentionnelles, au cours de leur transmission : ils se présentent aujourd'hui sous une forme altérée, ce qui peut sérieusement entraver leur compréhension et, partant, leur appréciation. Dans ce cas, un préalable indispensable à leur étude littéraire est l'examen du texte latin et, le cas échéant, la réalisation d'une nouvelle édition critique. C'est le défi relevé par Michele Cutino qui nous livre, en avant-première, un extrait de la nouvelle édition de l'*Heptateuchos* qu'il prépare avec toute une équipe de chercheurs du GIRPAM⁸ ; Luciana Furbetta, qui collabore à ce projet, propose également une version révisée du texte de Peiper prenant en compte les nouvelles leçons qu'elle projette de retenir dans sa future édition du *Metrum super Deuteronomium*⁹. On trouve aussi, en annexe de l'article de Christoph Schubert, une version révisée du centon *De ecclesia*, et Lucie Martin a revu le texte de l'hymne *Sancte Deus, lucis lumen, concordia rerum* édité par Maria Grazia Bianco¹⁰ sur la base de l'unique témoin manuscrit conservé.

Outre les aléas de la transmission, le degré de maîtrise poétique très différent d'un texte à l'autre tient aussi à leur époque de composition respective. Les pièces antérieures, comme le *Te Deum laudamus*, à l'invention d'une poésie chrétienne conforme à l'esthétique classique, dérogent aux normes métriques et prosodiques de la poésie quantitative latine. Il ne s'agit pas encore de « poèmes » dans le sens où l'entendaient les Anciens, mais plutôt de pièces écrites dans une prose rythmée, qui empruntent leur accent lyrique à des modèles bibliques, en particulier les *Psaumes* et les cantiques comme le chant des Séraphins en Isaïe 6,3. Même après le triomphe des normes classiques, ce goût pour les formes non métriques a manifestement perduré dans les milieux populaires ainsi qu'en témoigne le *Psalmus responsorius* : il daterait d'après Stefan Freund du IV^e siècle, et se rapprocherait donc de ce point de vue du psaume abécédaire écrit par Augustin, afin que « la cause des donatistes parvienne à la connaissance du

8 Groupe International de Recherche sur la Poésie de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge (<https://girpam.u-strasbg.fr/index.php/fr/> ; toutes les URL citées dans ce volume ont été contrôlées le 21/01/2025).

9 D'autres éditions ont fait l'objet d'une révision : voir par exemple les hymnes étudiés par [12] Ur-lacher-Becht/Stoehr-Monjou et [20] Smolak.

10 Bianco, Maria Grazia, *La vita alla luce della Sapienza. Il carme anonimo Sancte Deus, lucis lumen, concordia rerum*, Roma 1990.

peuple le plus humble, des ignorants et des illettrés » (*Retractationes* 1,20,19). Si la qualité de ce texte conservé de manière lacunaire est nettement inférieure aux autres créations poétiques contemporaines, il constitue, d'un point de vue sociologique, un document intéressant sur les formes poétiques employées pour s'adresser – peut-être dans un cadre liturgique – à un public moins érudit que celui des épopées bibliques par exemple : il s'agit, en l'occurrence, de lui « raconter », sans aucune prétention exégétique, l'histoire sainte sur le modèle des « Bibles des pauvres ». La situation est encore différente quand, à l'aube du Moyen Âge, se diffusent de nouvelles formes poétiques cette fois-ci rythmiques, et non plus quantitatives : sous leur influence, les poètes anonymes prennent des libertés avec les règles prosodiques ([12] Urlacher-Becht [*Christe, caeli Domine*], [12] Stoehr-Monjou, [14] Consolino) et/ou insèrent, dans leurs pièces quantitatives, des vers rythmiques ([20] Smolak) ; d'autres poètes, comme l'auteur du *Carmen de passione Domini*, ne semblent pas toujours très à l'aise avec l'écriture hexamétrique, non tant sur le plan prosodique que du point de vue de l'organisation syntaxique, qui s'accommode mal des contraintes métriques ([11] Bordone). Cela étant, ce ne sont pas forcément les pièces les plus élaborées ni les plus raffinées qui connurent la fortune la plus grande ou furent intégrées à la liturgie ! Comme le montre Franca Ela Consolino dans son étude des hymnes préconisés par Césaire et Aurélien d'Arles dans leurs règles monastiques pour la prière du soir et du matin, les pièces retenues se signalent par leur simplicité tout ambrosienne : elles développent, sans ornementation ni conceptualisation, un nombre limité de thèmes qui trouvent leur source dans l'expérience quotidienne des orants et étaient ainsi propices au chant et à la méditation par les moines et les vierges.

Le contraste est saisissant avec la sophistication, voire l'érudition d'autres pièces anonymes qui superposent les niveaux d'interprétation en multipliant non seulement les emprunts bibliques, doctrinaux et liturgiques, mais aussi en combinant une grande diversité de réminiscences classiques – surtout poétiques, mais parfois aussi prosaïques. On pourra se faire une bonne idée du subtil patchwork de souvenirs bibliques, patristiques et classiques que tissent les poèmes les plus sophistiqués en lisant l'article consacré par Donato De Gianni au *Carmen adversus Marcionitas* ou, sur la prégnance des échos liturgiques dans un centon virgilien, les observations de Christoph Schubert sur le poème *De ecclesia*. On pourra aussi mesurer la densité et la diversité des souvenirs classiques en consultant l'*apparatus fontium* qui accompagne, par exemple, le texte latin des *Laudes Domini* ([1] Gilbert), de l'hymne *Sancte Deus, lucis lumen, concordia rerum* ([16] Martin) ou encore de l'hymne *Agnes beatae virginis* ([15] Nocchi). Ce travail d'assimilation et de recomposition a manifestement été favorisé par la solide formation scolaire de ces auteurs qui savent, comme le montre Corentin Gilbert dans son étude des *Laudes Domini*, jouer des emprunts classiques pour « annoncer » un message chrétien. Leur maîtrise des préceptes rhétoriques transparaît aussi dans certains choix structurels ([1] Gilbert) ou dans la reprise de motifs topiques ([15] Nocchi). Les poètes chrétiens ont eux-mêmes inspiré les poètes de la « seconde » génération. Outre

le modèle de référence que constitue Ambroise dans le domaine de l'hymnodie, on pense notamment à l'influence qu'a exercée Damase sur l'auteur anonyme de l'hymne en l'honneur de Sainte-Agnès ([15] Nocchi). Même des poètes anonymes – pour nous en tout cas – ont nourri l'imagination de leurs successeurs : ainsi, l'auteur de l'hymne *De ubertate pluviae* s'inspire, dans sa description fortement dramatisée d'une crue, de l'épisode du déluge tel qu'il fut dépeint par l'*Heptateuchdichter*.

Certains de ces poèmes érudits constituent de véritables prouesses artistiques, comme les centons qui cherchent, dans un complexe montage du matériau linguistique offert par les vers de Virgile, des « affirmations chrétiennes » ([3] Schubert avec, en annexe, un *apparatus fontium* du centon *De ecclesia*). Une autre gageure sont les *carmina cancellata* conçus sur le modèle des poèmes figurés d'Optatien. Les deux « carrés » reproduits et traduits en annexe de l'article d'Anna-Lena Körfer permettront d'apprécier visuellement ces poèmes-images contenant des motifs ou des figures (comme le ChiRho célébrant le Christ dans le *carm.* 24), tout en aidant le lecteur à explorer leurs « sens » multiples. Dans un autre style, on notera aussi l'originalité de la voix que donne à entendre le *Carmen de passione Domini* par l'entremise d'une fiction épigraphique : depuis la croix, le Christ en personne invite les fidèles à se remémorer les étapes fondamentales de son existence terrestre, en particulier sa passion, afin de mériter la béatitude éternelle ([11] Bordone) ; la fonction catéchétique du *carmen* est nette.

Cette visée didactique se retrouve dans d'autres compositions, comme l'*Heptateuchos* qui, dans le passage sur les dix plaies d'Égypte étudié par Michele Cutino, met en valeur l'obstination de Pharaon de manière à offrir au lecteur averti – connaisseur du texte biblique – un enseignement moral ; elle cède la place, dans l'extrait du *Metrum super Deuteronomium* étudié par Luciana Furbetta, à une stase hymnique propice à la médiation sur le rôle de Moïse comme porte-parole de Dieu et à une exhortation à la piété ([8] Furbetta)¹¹. L'orientation théologique prime dans le poème *Lignum vitae* qui se présente comme une vaste allégorie explicitant la signification salvatrice de la Croix ([10] Leflaëc) et dans les hymnes baptismaux *Ad cenam agni providi* et *Tibi laus perennis, auctor*, dès lors qu'on saisit les allusions qu'ils recèlent à des gestes liturgiques précis ainsi que la profondeur théologique que recouvrent des termes simples ([19] Castelnuovo). Certains poèmes ont aussi une finalité méditative comme les centons engageant, à l'instar du *De ecclesia*, le lecteur érudit à une lecture critique et réfléchie des « prétextes » virgiliens, et l'associant, de la sorte, à la création d'un « sens chrétien » ([3] Schubert). D'autres pièces encore, comme le *Te Deum laudamus* ou les hymnes célébrant le Christ ou ses émules comme sainte Agnès se veulent à la fois profession de foi et chant de louange ([12] Urlacher-Becht, [12] Stoehr-Monjou, [13] Pohl,

11 Voir aussi, sur la fonction de ce type de passages hymniques dans des œuvres plus vastes, [9] De Gianni.

[14] Consolino, [15] Nocchi). Le cas des *Laudes Domini* est légèrement différent étant donné que la célébration de la Création et de l'Incarnation trouve son point de départ dans un miracle local relaté au début de la composition ([1] Gilbert).

Ce n'est pas le seul poème d'occasion à avoir une visée étroitement liée à ses circonstances de composition. Le *Carmen adversus Marcionitas* et le *Carmen ad quendam senatorem* ont une fonction apologétique qui éclaire largement la teneur toute païenne du second : pour s'adresser à un membre de l'aristocratie sénatoriale, l'auteur anonyme a ajusté son discours à la culture littéraire que goûtait son destinataire, issu de l'aristocratie sénatoriale ([5] Neger). L'hymne *Sancte Deus* relève peut-être aussi d'une poésie d'occasion si l'on admet l'hypothèse avancée avec précaution par Gina Derhard-Le-sieur : peut-être ce poème personnel, qui met en scène un « je » pécheur célébrant Dieu et lui confessant ses fautes pour en obtenir le pardon, fut-il composé à l'occasion du baptême de son auteur, en vue d'une récitation pendant la cérémonie.

Un dernier questionnement au centre de ce volume touche aux raisons même pour lesquelles ces poèmes nous sont parvenus sans indication d'auteur. Pourquoi tant de poèmes d'inspiration chrétienne sont-ils anonymes ? Leur anonymat est-il un accident de l'histoire, autrement dit, s'agit-il d'un anonymat « secondaire », ou bien est-il intentionnel, « primaire » ?¹²

Deux types de situation peuvent expliquer pourquoi certaines pièces dont l'auteur était sans doute clairement identifié à l'origine nous sont parvenues sans indication d'auteur : l'ancienneté de la composition et les aléas de la tradition. De fait, de même qu'on ne sait plus quand furent composées certaines pièces fort anciennes, comme le *Gloria in excelsis*, qui connurent de multiples remaniements successifs, le souvenir de leur auteur a pu se perdre dans la nuit des temps¹³. C'est peut-être le cas, parmi les pièces étudiées, du *Te Deum laudamus* si la grande ancienneté de cette doxologie est avérée ([12] Urlacher-Becht).

La perte de ce type d'information peut aussi être due au caractère lacunaire de la tradition manuscrite. Cette hypothèse est particulièrement plausible dans le cas des poèmes d'occasion dont l'écriture fut, comme les *Laudes Domini* ou le *Carmen ad quendam senatorem*, déterminée par un événement précis. En dépit des incertitudes qui planent aujourd'hui sur leurs circonstances de composition et l'identité de leur auteur, ces informations étaient sans doute connues au moment de leur diffusion, puis elles furent omises ou oubliées au fil du temps ; le titre complet du *Carmen ad quendam senatorem ex Christiana religione ad idolorum servitutem conversum* transmis par les manuscrits constitue à l'évidence un ajout éditorial, fait au cours de l'histoire de sa trans-

12 Nous empruntons cette distinction à Boris Kayachev, *Poems without Poets. Approaches to Anonymous Ancient Poetry*, « Introduction », Cambridge 2021, 1.

13 Jacques Fontaine, *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 1981, 26.

mission, en vue de suppléer au silence du texte-source (conservé sans titre ?). Ce type d'ignorance due à la distance qui nous sépare du contexte de production de ces textes ne fait aucun doute dans le cas du *Carmen ad Flavium Felicem de resurrectione mortuorum et de iudicio Domini* : si son lieu et son époque de composition sont aujourd'hui controversés, son destinataire, nommément cité dans le *titulus*, devait être une personnalité (re)connue, de même que son auteur (voir, sur ce poème, [18] De Gaetano).

L'histoire de la tradition manuscrite explique aussi le grand nombre de poèmes pseudépigraphes au sein du corpus étudié. Bien des poèmes « anonymes » considérés sont en effet connus comme l'œuvre de « Pseudo » : le *Carmen ad quendam senatorem* passe, par exemple, pour l'œuvre du Pseudo Cyprien ([5] Neger), ou le *Carmen adversus Marcionitas* pour celle du Pseudo Tertullien ([9] De Gianni). Certains poèmes ont même fait l'objet de plusieurs attributions, comme le *Carmen de passione Domini* prêté tantôt à Cyprien, tantôt à Lactance ([11] Bordone), ou le poème *Lignum vitae* dont on a crédité Avit de Vienne et Marius Victorius ([10] Leflaëc). Ce type d'attribution est généralement motivé par la transmission conjointe et/ou les affinités que présentent ces pièces anonymes avec celles du (des) poète(s) considéré(s) comme leur auteur présumé. Un cas particulier est constitué par l'*Heptateuchos* dont l'attribution à Cyprien « Gallus » remonte à l'éditeur Peiper (1891) en raison de la proximité supposée du poète avec des auteurs gaulois contemporains ([7] Cutino). Si la discussion de la paternité n'est jamais centrale dans les études réunies, plusieurs d'entre elles permettent toutefois d'apporter un éclairage nouveau sur cette question délicate, comme l'étude de Fabrizio Bordone qui tord définitivement le cou à l'idée selon laquelle le *Carmen de passione* serait dû à Lactance ; Lucie Martin conteste, quant à elle, l'attribution de l'hymne *Sancte deus, lucis lumen, concordia rerum* à Orientius sur la base d'une analyse métrique approfondie de l'hymne, et Anna-Lena Körfer note le degré de fidélité variable, d'un point de vue technique et idéologique, des *carm.* 22 et 24 du Pseudo Optatien aux authentiques poèmes à visée panégyrique de celui-ci. Inversement, Elena Castelnuevo n'exclut pas que l'hymne *Tibi laus perennis, auctor* considéré comme l'œuvre de Venance Fortunat soit bel et bien de lui, même si la prudence reste de mise.

L'ancienneté de ces pièces et les aléas de leur transmission ne sont toutefois pas seuls en cause. Si certains auteurs ne nous sont pas connus, cela tient peut-être au fait qu'ils furent de simples *quidam*, à l'instar des croyants que Paul exhorte en ces termes, dans la *Première épître aux Corinthiens* (14,26), à prendre la parole devant l'*ecclesia* : « Alors, frères, quand vous vous réunissez, et que chacun apporte un cantique, ou un enseignement, ou une révélation, ou une intervention en langues, ou une interprétation, il faut que tout serve à construire l'Église. » Une autre cause profonde de leur anonymat peut tenir au fait que ces anonymes n'ont pas considéré les « psaumes, hymnes, cantiques spirituels » qu'ils chantaient devant leur Église comme des créations originales, leur appartenant en propre, étant donné qu'ils furent, selon une interprétation possible de l'Épître aux Colossiens 3,16, chantés sous l'inspiration de la grâce (*in gratia cantantes*). L'anonymat des auteurs peut, dès lors, aussi tenir à leur volonté de

s'effacer devant Dieu, qui est le véritable inspirateur de leurs vers. Une telle réflexion sur la « petitesse » de l'orant face à la « grandeur » de Dieu est particulièrement prégnante, parmi les poèmes étudiés, au début de l'hymne *Sancte deus, lucis lumen, concordia rerum*, en lien avec la question de l'indicibilité de la transcendance (voir, à ce sujet, la première partie de l'article de [17] Derhard-Lesieur).

Comme le suggère la mention de l'*ecclesia* en 1 Co 14,26, cet effacement volontaire semble la norme dans le cas des poèmes à destination liturgique. L'auteur de telles pièces vise en effet, selon l'expression de Joseph Szövérfy, à « composer un chant ou un poème qui exprime les sentiments et les attitudes de sa communauté liturgique, au nom de laquelle il s'exprime ». Et de préciser : « Il est donc le représentant de cette communauté liturgique, mais son nom nous reste le plus souvent inconnu, car sa poésie ne survit généralement que dans les livres liturgiques (hymnaires, etc.) qui ont rarement, voire jamais, des rubriques donnant les noms des poètes liturgiques ».¹⁴ Cette absence de la « *vox poetae* » se vérifie dans les pièces liturgiques dues à des auteurs connus, à l'instar des hymnes d'Ambroise où le « je lyrique », la « voix personnelle s'efface derrière une parole communautaire ».¹⁵ C'est d'ailleurs cette absence du « je » au profit du « nous » qui explique les incertitudes concernant la délimitation exacte du corpus hymnique d'Ambroise,¹⁶ d'autant plus que ses imitateurs les plus fidèles ont pu s'inspirer, dans leurs hymnes, de ses autres écrits : c'est le cas de l'hymne en l'honneur de sainte Agnès qui présente des affinités marquées avec certains passages du traité *De virginibus* ([15] Nocchi). Les difficultés qu'on éprouve à distinguer les authentiques hymnes ambrosiens de leurs imitations les plus réussies ont conduit Katharina Pohl à étudier conjointement les deux types de pièces dans son examen des occurrences de *gratia/grates* ; et, de fait, elle observe une utilisation cohérente des deux termes dans l'ensemble du *corpus* considéré, *gratia* et *grates* n'étant jamais employés pour exprimer un remerciement, mais toujours en référence à la grâce divine en général ou au don fait par Dieu à travers son Fils.

Cette spécificité de l'énonciation liturgique qui donne à entendre une voix collective pose la question de la ou des communautés auxquelles les poètes liturgiques ont prêté leur voix. Compte tenu des incertitudes qui planent sur le contexte de composition de la plupart des poèmes anonymes, les hypothèses formulées à ce sujet sont souvent fortement controversées. L'étude des modèles textuels peut toutefois apporter des réponses. Dans son étude du *Carmen ad Flavium Felicem de resurrectione mortuorum et de iudicio Domini*, Miryam De Gaetano remet ainsi en cause la thèse dominante

14 Joseph Szövérfy, *Latin Hymns*, Turnhout, 1989, 59 (trad. personnelle de l'anglais).

15 Voir à ce sujet l'article de Bruno Bureau, *Voix du poète et chant de la communauté dans les Hymnes d'Ambroise de Milan*, *Interférences Ars-Scribendi* 3 (2005) [<http://ars-scribendi.ens-lsh.fr>], auquel sont empruntées toutes les expressions citées entre guillemets.

16 Voir, à ce sujet, Jacques Fontaine in *Ambroise de Milan. Hymnes. Texte établi, traduit et annoté sous la direction de J. Fontaine*, Paris 2008, 93–102.

selon laquelle ce poème aurait été composé en Afrique au tournant des V^e-VI^e siècles, car la section hymnique du *carmen* comprend une expression attestée uniquement dans la liturgie gallo-romaine tardo-antique. Kurt Smolak suggère, à partir d'une analyse approfondie des sources, que les singuliers hymnes conservés par la tradition liturgique mozarabe pour des catastrophes climatiques furent peut-être composés au V^e siècle par un disciple d'Augustin compte tenu des affinités décelées avec un poème de louange de Licentius. Cependant, on est parfois mieux renseigné sur les destinataires secondaires de ces pièces liturgiques, grâce aux préconisations qu'on trouve dans des livres d'office ou des règles monastiques, à l'instar des *Regulae* de Césaire et d'Aurélien d'Arles ([14] Consolino, [12] Stoehr-Monjou). L'origine et l'époque de copie des manuscrits transmettant les *carmina* permettent parfois aussi de circonscrire un territoire et une période d'utilisation ([12] Urlacher-Becht, à propos de l'hymne *Christe, caeli Domine*). C'est dire combien notre perception de ces poèmes est dépendante, en l'absence de certitudes concernant l'identité de leur auteur, de l'histoire de leur transmission.