

Orphée dans le roman pastoral de

Montemayor *

par Bruno DAMIANI
(Université Catholique d'Amérique,
Washington)

Le cadre du IVème livre de la *Diana* de Montemayor est construit de façon à inspirer de nobles sentiments chez les visiteurs du palais sacré de la sage Felicia. Après être restés émerveillés devant plusieurs modèles de vertu —dont les statues de héros classiques et espagnols, tels Hannibal, Scipion l'Africain, le Cid et Bernardo del Carpio—, les pèlerins trouvent une autre source d'inspiration lorsqu'ils pénètrent dans l'entrée du palais, et ensuite dans la cour intérieure, toutes deux ornées de figures et de représentations sculptées d'histoires de femmes illustres d'Espagne ou d'autres pays. Parmi elles, Artémise, la femme de Mausole, et Lucrèce, symbole de fidélité, sont l'objet d'un commentaire particulier, et désignent clairement quelles vertus l'on exige de ceux qui entrent dans le palais de Felicia. Pour traduire l'intensité de leur émerveillement, les pèlerins sont décrits comme laissés "en tan grande admiración [...] que no sabían qué

* N.D.L.R. : Criticón publica hoy excepcionalmente en francés el erudito trabajo de un investigador estadounidense que le hizo el favor de proponerle un estudio escrito en el idioma del país editor de la revista.

dezir, porque la riqueza de la casa era tan grande; las figuras que allí estaban, tan naturales; el artificio de la quadra, y la orden que las damas que allí había retratadas tenían, que no les parecía poderse imaginar en el mundo cosa más perfecta" (1).

Fascinés par le cadre où ils évoluent, les bergers s'approchent d'une fontaine en argent située au milieu de la cour intérieure et à côté de laquelle se trouve Orphée, dont la musique, d'après la légende, avait enchanté tous les animaux sauvages, les arbres et les rochers de l'Olympe, et avait fait de coeurs cruels des coeurs tendres et doux (2). Montemayor a dû être attiré par la figure d'Orphée avant même d'avoir écrit la *Diana*, puisque dans un de ses poèmes religieux il rend hommage au chanteur Francisco de García en l'appelant "Cristiano Orfeo" (*Segundo Cancionero*, 1558, ff. 203 r.-204 v.) (3). L'apparition d'Orphée dans ces pages de la *Diana* évoque une pluralité de situations émotives associées au mythe d'Orphée et d'Eurydice et qui renvoient à l'amour, à la mort, au suspens, et enfin à la victoire sur le danger. Si l'on se souvient qu'Orphée était le fils poète d'Apollon, la présence du chanteur mythique dans le palais de Felicia est tout à fait justifiée en raison de la relation qui existe entre Felicia et Apollon. Le rôle de Felicia en tant que source de bien-être n'est pas en effet sans analogie avec un tableau du XVème siècle représentant Apollon le guérisseur. Dans cette peinture, que l'on attribue au peintre florentin Maso Finiguerra, on peut voir Apollon debout, près du lit d'un malade, tenant dans la main gauche un livre et dans la main droite un flacon à moitié vide, ce qui nous rappelle la description de Felicia dans le roman. Semblable à un magicien oriental par le fait qu'il ressuscite un mort, l'Apollon de la peinture de Finiguerra a été associé à un "Dieu sauveur, Dieu des mystères révélés, Dieu de la vie", rôle symbolique qui s'applique tout à fait au personnage savant de Felicia (4).

(1) P. 178 sauf indication contraire, toutes les références à la *Diana* renvoient à l'édition établie par Francisco López Estrada, Madrid, 1946 (*Clásicos castellanos*, 127).

(2) John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1970, p. 88.

(3) Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Institut d'Etudes Hispaniques, 1965, p. 241.

(4) Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques; essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London, Warburg Institute, 1939.

Orphée, comme les bergers réunis dans le palais de Felicia et pour lesquels il joue, était lui aussi proie de l'amour et de l'angoisse; mais l'emploi que Montemayor fait de lui dans la *Diana* va au-delà de cette simple comparaison. Il est en effet "ressuscité" pour inspirer aux bergers de bonnes actions; sauvant ceux-ci de la mort spirituelle, il joue, au moins symboliquement, son personnage traditionnel de psychopompe (5), guide des âmes après la mort.

Lorsque le chanteur mythique est abordé par les nymphes, il prend sa harpe, et, se tournant vers Felismena, se met à chanter. Très significativement, Orphée évite l'emploi de l'instrument à vent, traditionnellement considéré comme s'adressant aux parties les moins vertueuses de l'âme (St. Clément, *Paedagogus*, II, iv); il joue, par contre, de la harpe, le "noble" instrument par lequel David, l'assistant de Dieu, apporta aide et réconfort à Saül, afin de calmer l'esprit maléfique qui l'habitait (6). Il faut noter, en particulier, à la lumière du pèlerinage de Diana, que la lyre et son substitut, la harpe, relie Orphée aux idées néoplatoniciennes concernant l'harmonie de l'univers et le retour de l'homme à sa demeure céleste (7). On se souviendra aussi que dans la mythologie Orphée a joué un rôle important dans l'expédition des Argonautes (groupe de héros partis avec Jason à la recherche de la Toison d'Or), et que c'était avec sa lyre qu'il les avait aidés à résister au chant des Sirènes. L'auteur de *Diana* connaissait sûrement ce mythe, puisqu'il introduit la musique et le chant d'Orphée afin d'aider le groupe de bergers errants à résister à la tentation.

L'effet miraculeux attribué à la musique par les Grecs de l'Antiquité, "la légende d'Amphion et d'Orphée, les histoires de Pythagore, la foi de Platon dans le pouvoir ennoblissant de la musique, tout était présent à l'esprit des musiciens de la Renaissance (8)". Les effets du chant et de la musique sur l'esprit de l'homme avaient été particulièrement soulignés lors de la Renaissance, sous l'influence du néoplatonisme de Marsile Ficin et de musicologues distingués, tels Anríquez de Valderrábano dans le Prologue de son oeuvre *Silva de sirenas* (Valladolid, 1547), et Juan Bermudo dans sa *Declaración de instrumentos* (Osuna, 1549-1555). Comme Castiglione le rappelle, la musique a le pouvoir

(5) John Block Friedman, *op. cit.*, pp. 38-85; en particulier, p. 79.

(6) *Ibid.*, p. 82.

(7) *Ibid.*, p. 76.

(8) Edward E. Lowinsky, *Music in Renaissance Culture*, dans *Renaissance Essays*, ed. Paul Oskar Kristeller and Philip R. Wiener, New York Harper and Row, 1968, p. 350.

d'"ouvrir une nouvelle perspective dans l'âme, de susciter une inclination à la vertu, rendant l'âme plus heureuse, de même que l'exercice physique rend le corps plus robuste" (9). La meilleure synthèse des idées néoplatonicienes du XVIème siècle sur les rapports de la musique et du bien-être spirituel de l'homme nous est donnée par l'une des plus célèbres autoritées de l'époque, Anríquez de Valderrábano :

Sócrates (que fue tenido entre los filósofos de su tiempo como verdadero oráculo) decía que quando se juntauan en el ánimo todos los desseos, affectos y movimientos della, y obedecían a la razón, se hazía de todo, como de bozes acordes, una armonía tan excelente y suave, que despertaua al hombre y le hazía venir en consideración del mouimiento y consonancia de los cielos; y a ésta llamaua él verdadera música, y no sin causa, ca el entendimiento del hombre música es de gran perfección, que con él se acuerdan las potencias sensitivas i intellectiuas, de do nace, la consonancia de la razón, del conocer, del sentir, del entender, y del juzgar lo bueno para huir lo malo. De que el diuino Platón decía que la música principalmente fue dada para templar y moderar los affectos y passiones del alma. Fue tan estimada, que para encarecer la philosophía el mismo Platón, y antes dél los Pithagóricos, la llamaron Música por serle semejante en los affectos. Esta música se causa y perfecciona de siete Sirenas que ay en el alma, que son siete virtudes, las quales, despier-tan el espíritu con su concordancia y armonía, para sentir y conocer las cosas diuinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. Ésta en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela. Y assí es que lo que los sabios antiguos y todos los demás en loor de la música escriuieron parece claro que con más razón se deue attribuir a la vihuela, en que es la más perfecta consonancia de cuerda. (10)

(9) Baldesar Castiglione, The Book of the Courtier, trad. de Charles S. Singleton, New York, Doubleday, 1959, p. 75.

(10) Anríquez de Valderrábano, Libro de música de vihuela intitulado "Silva de sirenas", Valladolid, 1547, p. 29.

Dans un geste symbolique d'abnégation, Orphée évite délibérément de chanter "aquel processo largo de [sus] males" (p. 180), et dédie au contraire son chant à l'exaltation de la beauté, bonté, sagesse et pureté des femmes célèbres de l'Espagne. Suivant la tradition déjà établie par les *Cancioneros* du XV^{ème} siècle, —celle de louer les héroïnes de l'histoire et de la légende (11)—, Montemayor célèbre les nobles qualités de quarante-quatre femmes du passé et du présent, tout en reliant de façon particulièrement révélatrice un matériel historico-légendaire à des motifs nationaux et patriotiques (12). Des qualités de lumière, relevées précédemment pour caractériser le palais de Felicia, sont à nouveau mentionnées, avec une finalité didactique, pour décrire l'extraordinaire beauté des femmes louées par Orphée. Ces femmes, qui représentent toutes des vertus morales, sont évoquées en des termes métaphoriques qui renvoient à des corps célestes(13) : "resplandor del sol", "luz que al orbe inflama", "estrella que ciega", "sol que alumbra el mundo" (pp. 180-190). De cette manière, les femmes célèbres servent, symboliquement, de phares : elles illuminent le chemin de la vie de ces bergers ou bergères, plusieurs fois invités à prêter leur attention (avec des mots comme "mirad", "veréis", "veis", "alçad los ojos") à la splendeur vertueuse de ces femmes exemplaires. Doña Catalina Milán, l'une des femmes célébrées par Orphée pour sa "valeur" extrême, est comparée au Phénix, oiseau considéré par la littérature patristique comme un symbole de la résurrection et de la vie renouvelée dans le ciel (14).

La chanson d'Orphée, conforme à la légende, a un effet d'hypnose sur les bergers errants : "que a nadie se le acordava de cosa que por él uviesse passado" (p. 179); comme l'auteur le souligne plus tard, "assí los tenía suspensos, como si por ninguno dellos uviera passado más de lo que presente tenían" (p. 191). Or, dans la musique espagnole du XVI^{ème} siècle dont les textes sont en langue vernaculaire, "rien n'est réservé strictement au domaine de ce qui est uniquement séculier

(11) Pierre Le Gentil, La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age, Rennes, 1949, I, p. 108.

(12) Gustavo Correa, El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor, dans Thesaurus, 16, n. 10, 1961, p. 69.

(13) Ibid., p. 70.

(14) Gerhart B. Ladner, Vegetation Symbolism and the Concept of the Renaissance, dans De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, éd. Millard Meiss, New York, New York University Press, 1961, pp. 318-319.

ou sacré" (15): cette observation de Don Randel confirme l'aspect spirituel, édifiant, de la musique d'Orphée.

Le fait que la chanson d'Orphée se situe entre le tableau de la maladie née de la passion chez les bergers, et la description du remède apporté à cette passion par Felicia, est significatif lorsqu'on le rapporte à l'association traditionnelle du mythe d'Orphée avec celui de la curiosité (16). Dans la légende, la dévotion d'Orphée pour Eurydice est si intense que, malgré les ordres des Dieux, il est amené à regarder l'objet de son amour et, par ce regard, à le perdre pour toujours. Il est possible que le désir d'Orphée de regarder Eurydice trouve son reflet dans la *Diana*, tout comme sa présence suscite chez les bergers et les bergères un désir d'atteindre à une meilleure connaissance des mystères du palais de Felicia.

Pour les néoplatoniciens, "les mythes n'étaient pas seulement une source de métaphores édifiantes. Ils étaient en effet une autre forme de révélation. En adoptant ce critère, les néoplatoniciens n'avaient nullement l'intention de minimiser la valeur de la Bible en tant qu'instrument principal de la révélation divine. Au contraire, ils étaient convaincus que le mythe païen une fois compris ne pouvait indiquer d'autre vérité que celle manifestée par Dieu dans l'Écriture" (17). Le fait que la tradition païenne n'était souvent pas incompatible avec le christianisme est rendu manifeste par la réaction de Pétrarque face au *De natura deorum* de Cicéron, lorsque l'humaniste italien croit entendre non pas la voix d'un philosophe païen mais celle d'un apôtre (18). De même, Pic de la Mirandole, dans sa *Teologia platonica* —œuvre qui traite une matière classique—, est tout aussi profondément chrétien. Le grand enthousiasme manifesté par Ficin et par les autres néoplatoniciens de son école pour les *Hieroglyphica* d'Horapollon Niliacus, œuvre qui prétend déchiffrer les symboles sacrés

(15) Don M. Randel, Sixteenth-Century Spanish Polyphony and the Poetry of Garcilaso, dans The Musical Quarterly, 60, 1974, p. 77.

(16) Pablo Cabañas, El mito de Orfeo en la literatura española, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, pp. 63-74.

(17) E.H. Gombrich, Icones Symbolicae : the Visual Image in Platonic Thought, dans Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 11, 1948, p. 169.

(18) Marcel Bataillon, Erasmus y España : Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI, trad. de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 51.

dans l'ancienne Egypte, est un autre exemple de la manière dont les grands esprits de la Renaissance recherchaient des significations spirituelles dans les épisodes mythiques de l'Antiquité (19). En considérant l'univers entier comme un grand mythe "pourvu d'une signification spirituelle", les néoplatoniciens de l'Antiquité romaine et ceux de la Renaissance ont fait l'apologie de légendes mythologiques méprisées par Cicéron et Sénèque comme des "absurdités" mais auxquelles ils ont donné des explications pieuses et philosophiques (20).

Cette tâche était tout particulièrement facile en ce qui concerne Orphée, considéré non seulement comme le premier chanteur de l'Antiquité et comme un poète extraordinaire, mais vu aussi comme le "principal théologien de la Grèce, comme celui qui avait institué des mystères pour apaiser les Dieux et sauver les hommes" (21). On a pensé que c'était lui qui avait établi l'orphisme, et que ses disciples avaient composé des livres pour propager ses idées, sa théologie, ainsi que des formules purificatrices et des hymnes sacrés, tout cela étant attribué par ses disciples à Orphée lui-même (22). La renommée d'Orphée en tant que théologien a persisté jusqu'au XVII^e siècle en Espagne avec la *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad* (23).

C'est au XVI^e siècle, cependant, que la christianisation d'Orphée est la plus intense : il y est décrit comme le "ministre de Dieu sur la terre" et comparé aux Saints, en particulier à Saint Jean Baptiste (24). St. Jean, on s'en souvient, a prêché le repentir, "car le royaume du Paradis est proche" (Mt. 3 : 2); et par conséquent il a été appelé pour "préparer la voie au Sauveur, pour indiquer le chemin" (Mt. 3 : 3). C'est replacé dans cette perspective qu'Orphée, dans le roman de Montemayor, prend tout son sens : en servant de force inspiratrice aux pèlerins découragés, et de messenger et "ange" de Felicia, il est celui qui prépare le chemin pour son imminente et miraculeuse intervention.

(19) Jean Seznec, *op. cit.*, p. 100.

(20) *Ibid.*, p. 85.

(21) Pablo Cabañas, *op. cit.*, p. 15.

(22) *Ibid.*, p. 15.

(23) *Ibid.*, p. 16.

(24) *Ibid.*, pp. 153-157.