

Du palais ducal au théâtre de l'univers : Orphée à Mantoue

Marion Lafouge, docteur en littérature comparée, Université de Bourgogne.

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Quel est le point commun entre un conducteur de tram pionnier de la bossa nova et une rock-star indienne des années 80 ? La réponse se trouve du côté de la mythologie et d'une même fascination pour la figure d'Orphée, que Vinícius de Moraes et Salman Rushdie ont chacun réinterprétée et réincarnée à leur manière dans *Orfeu negro*, magnifiquement porté à l'écran par Marcel Camus en 1949, et dans *La terre sous ses pieds*, publié quarante ans plus tard.

Les grands mythes se caractérisent, on le sait, par leur plasticité et leur productivité sémantique, qui les rend aptes à être réinvestis de significations toujours renouvelées et toujours actuelles. Ainsi chaque époque a-t-elle eu « son » Orphée, ou plutôt « ses » Orphées, décliné il est vrai à partir du noyau dur du mythe tel qu'a pu le mettre en évidence le grand anthropologue helléniste Marcel Détienne. Deux éléments semblent en effet caractériser ce mythe : d'une part le lien entre oralité et écriture, puisque la voix du héros se prolonge en écriture matérielle (l'important corpus d'hymnes et poèmes orphiques), elle-même prolongée par une chaîne ininterrompue de réécritures littéraires et musicales ; d'autre part la dimension politique du chant d'Orphée, appelant à régénérer et à purifier les lois de la cité. Ces deux constantes, auxquelles s'ajoute la réflexion sur les pouvoirs de la musique, suffiraient en soi à expliquer l'attrait particulier qu'il exerce à la Renaissance et au tournant du XVII^e siècle, lorsque les humanistes à l'origine de la naissance de l'opéra décident très naturellement de l'ériger en figure tutélaire du genre. C'est le cas de Peri et Caccini, qui créent chacun leur *Euridice* à Florence en 1600 et 1602, puis de Monteverdi, dont *L'Orfeo*, joué à Mantoue en 1607, apparaît comme le monument fondateur du nouveau siècle et plus largement du répertoire lyrique occidental.

De fait, sans minimiser son importance au Moyen-Âge, qui en propose une lecture essentiellement allégorique et morale, Orphée semble véritablement renaître à la Renaissance, à un moment où la redécouverte des textes antiques est indissociable d'un projet politique plus vaste et, du moins en Italie, largement tributaire du soutien des princes. Les interprétations dont il fait alors l'objet sont ainsi considérablement redevables des travaux des humanistes, à la recherche d'une union retrouvée entre poésie et musique, sur fond de syncrétisme philosophique.

Tout se passe dès lors comme si le mythe se faisait réentendre progressivement dans toute sa richesse, un peu comme lors du fameux épisode des « paroles gelées » raconté par Rabelais dans le *Quart Livre* : en voyage au pôle Nord où ils ne cessent d'entendre de mystérieuses voix, Pantagruel et ses compagnons se demandent ainsi s'ils n'ont pas retrouvé les restes du poète thrace dont le chant, emprisonné depuis l'Antiquité dans la glace, serait en train de se dégeler en leur présence. C'est bien en effet à un véritable dégel du mythe d'Orphée que l'on assiste alors, et ce dans tous les domaines, de la peinture à la musique en passant par la poésie et la philosophie. Aussi serait-il vain de prétendre généraliser ou réduire à l'unité les multiples avatars d'une figure dont les significations varient considérablement au cours de la période, d'un auteur à l'autre, voire au sein d'une même oeuvre. Le jeu sur les sources, variantes et exégèses du mythe s'avère parfois vertigineux, ce qui complexifie d'autant l'interprétation.

C'est plus que jamais le cas s'agissant de *L'Orfeo* de Monteverdi et Striggio, ce spectacle jugé « fort inhabituel » à sa création, au palais du duc de Mantoue, pendant le carnaval de 1607. Certes, le livret de Striggio suit assez fidèlement les sources classiques du mythe, à commencer par les *Géorgiques* de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide. Striggio en propose par ailleurs un traitement dramatique

respectueux des principes de la *Poétique* d'Aristote redécouverte à la fin du XV^e siècle : le découpage en cinq actes, le respect des unités de temps et d'action, le rôle structurant du chœur, la référence récurrente aux émotions de terreur et pitié à l'origine de la catharsis aristotélicienne sont autant de preuves de déférence envers le maître, et tout autant de clin d'œil à ses amis lettrés de l'Académie des Invaghiti, qui composent le premier public, purement masculin, de l'œuvre. Aux sources littéraires antiques s'ajoute encore l'influence de la philosophie grecque telle que réinterprétée au XV^e siècle par les néo-platoniciens, dans leur tentative de concilier l'héritage de Platon et la religion chrétienne. Parmi eux, le Florentin Marsile Ficin, protégé des Médicis, avait ainsi accordé une place particulière à Orphée, en qui il voyait une figure christique, à la fois homme et dieu, dont la descente aux Enfers et l'ascension vers le ciel figuraient la Passion suivie de la Résurrection. Dans *L'Orfeo*, l'introduction de Speranza - absente du mythe initial et allégorie de l'une des trois vertus théologiques, avec la Foi et la Charité - ainsi que les références au soleil, central dans l'hymne « *Rosa del Ciel* », et l'intervention ultime d'Apollon prennent sens pour partie à la lumière de l'ambition philosophique de synthétiser la théologie platonicienne et la révélation chrétienne - nous y reviendrons. C'est d'autant plus vrai qu'un siècle plus tôt, en 1480, l'un des disciples de Ficin à Mantoue, Ange Politien, avait composé la célèbre *Fabula di Orfeo* à l'occasion des noces de Francesco Gonzaga, l'ancêtre du duc Vincenzo qui allait, plus d'un siècle après, passer commande à Monteverdi d'un nouvel Orphée.

Hommage aux Anciens, le livret de Striggio est donc tourné également vers les Modernes, à commencer, avant même toute référence humaniste, par le premier d'entre eux : Dante. Ce dernier est d'abord présent, littéralement, sous la forme de citations directes de la *Divine comédie*. Ainsi par exemple de la consigne rappelée au héros à l'entrée du royaume infernal, « *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* », ou de la promesse de celui-ci de ramener Eurydice morte « *a riveder le stelle* », expression calquée sur le dernier vers de *l'Enfer*. Et de même que Dante revoit Béatrice au *Paradis*, de même Orphée retrouvera-t-il la beauté d'Eurydice dans le soleil et les étoiles. Si Dante, dans son poème, ne cesse de citer Virgile, se comparant lui-même à l'Orphée des *Géorgiques* au moment où il le quitte au seuil du *Paradis*, Striggio s'amuse à citer Dante citant Virgile, dans un jeu intertextuel dont la virtuosité n'a d'égale que l'apparente simplicité de ses mots. D'autant qu'à côté du poète-prophète de la *Comédie*, Striggio introduit également le Dante de la *Vita nuova*, inventeur d'une nouvelle lyrique amoureuse. À l'instar du poète renaissant après la mort de Béatrice à une vie plus pure, illuminée par l'Amour, Orphée surmontera celle d'Eurydice en jouissant au ciel de l'éternité. S'il nous échappe aujourd'hui en partie, un tel raffinement dans le maniement des références se conformait évidemment aux attentes d'un public d'élite, rompu aux déchiffrements de ce genre. Public de courtisans, au sens positif que donne à ce terme Baldassare Castiglione qui, dans son *Livre du courtisan* (1528), le définit comme un idéal culturel et social proche de l'homme universel.

Quoi qu'il en soit, le livret se présente donc comme un véritable palimpseste, nourri de références en tous genres, plus ou moins codées. Sans rentrer dans une énumération fastidieuse, mentionnons néanmoins l'importance des allusions aux grands spectacles et nouvelles formes théâtrales du temps : tragicomédies pastorales peuplées de nymphes et de bergers, grands intermèdes chantés (ceux de la *Pellegrina*, donnés en 1589 et recréés à Dijon en 2014, culminaient déjà dans l'apparition d'Apollon accompagné de l'Harmonie) mais aussi, bien sûr, *favole in musica* florentines qui, les premières, avaient fait parler Orphée en musique.

À cet égard, la virtuosité déployée par Striggio n'a rien de gratuit. Elle répond en un sens à celle de Monteverdi lui-même - pensons au grand air « *Possente spirto* », où Orphée manifeste un sens consommé de la *sprezzatura*, ce génie d'allure naturelle et désinvolte qui est le signe même du courtisan selon Castiglione. Au-delà du jeu intellectuel, la virtuosité participe en effet d'une véritable stratégie de conquête, mise en place par les Gonzague de Mantoue pour reprendre la main sur Florence, berceau de l'opéra. On s'en souvient, *l'Euridice* de Peri avait été créée en 1600 au palais Pitti

en l'honneur des noces de Marie de Médicis - d'où l'accent sur la protagoniste féminine dans le titre, ainsi que le choix d'une fin heureuse réunissant le couple. Or, parmi les nombreux invités, se trouvait Vincenzo Gonzaga, beau-frère de la mariée. Quelques années plus tard, le duc jaloux de sa gloire allait profiter des préparatifs du mariage de son fils avec Marguerite de Savoie pour commander à Monteverdi un nouvel Orphée, destiné à éclipser celui des Médicis. Le mariage en question sera finalement repoussé pour des raisons diplomatiques - il aura lieu l'année suivante, en 1608, et Monteverdi composera pour l'occasion son *Arianna*, dont ne nous est parvenu que le sublime lamento. Mais la commande et la représentation sont maintenues. D'abord créé dans l'intimité du palais pour le duc et ses amis académiciens, *L'Orfeo* bénéficiera grâce à son succès d'une seconde représentation, destinée aux « dames ». C'est donc dans ce contexte particulier que l'oeuvre voit le jour, dans une première version s'achevant sur l'annonce du démembrement dionysiaque du héros par les Bacchantes, comme chez Ange Politien. En 1609, lors de la publication de la partition, Monteverdi, qui de son propre aveu n'appréciait guère les dénouements tragiques, lui substituera une fin heureuse en forme d'apothéose apollinienne du héros, selon une variante du mythe empruntée à l'*Astronomie* du grammairien latin Hygin. Version retenue par la postérité et, conformément aux vœux du compositeur, la seule qu'il nous soit désormais donné d'entendre. On le voit, la modification est lourde de sens, et nous renvoie une fois encore à la difficulté d'interprétation d'une figure dont le sens n'est jamais fixe ou univoque, y compris au sein d'une même oeuvre.

Outre le goût personnel du compositeur, de nombreuses hypothèses ont été avancées pour expliquer le passage de la première à la seconde version. Parmi elles, les contraintes matérielles de la première représentation, donnée dans une salle trop exigüe pour accueillir les décors et mécanismes encombrants du *deus ex machina*, ou encore le caractère inapproprié du dénouement tragique au regard du projet matrimonial à l'origine de la commande. D'autant que si les Bacchantes s'en prennent à Orphée, c'est pour le châtier d'avoir voulu renoncer aux femmes, condamnant ainsi celui que déjà Ovide présentait non pas comme le symbole de la fidélité et de l'amour conjugal, mais comme l'initiateur de la pédérastie. Chez Politien, la référence à l'homosexualité est d'ailleurs explicite, et conforme à la misogynie propre à un certain humanisme renaissant. S'agissant de l'opéra cependant, et quoique compréhensible dans le contexte du carnaval et la configuration purement masculine de la création (distribution comprise, puisque les rôles féminins étaient chantés par des castrats), le dénouement dionysiaque s'avérait moins pertinent que le final spectaculaire choisi pour la publication officielle de 1609, destinée avant tout à marquer les esprits et témoigner de la munificence des Gonzague. Cette publication commémorative, assortie d'une dédicace de Monteverdi destinant l'oeuvre au « théâtre de l'univers », allait d'ailleurs rencontrer un succès inédit, d'où sa réimpression dès 1615, fait exceptionnel dans l'histoire de l'édition musicale. De toute évidence, les Gonzague avaient tout mis en oeuvre pour vaincre la bataille d'Orphée : Mantoue l'emportait sur Florence, du moins symboliquement.

Car au-delà de l'opéra, c'est bel et bien d'une véritable bataille d'Orphée(s) qu'il s'agissait : l'une des clefs de lecture de l'oeuvre - si clef il y a - réside manifestement dans la dimension politique du mythe que nous évoquions plus haut, et dans l'investissement particulier dont il fait l'objet chez les ducs de Mantoue, alliés autant que rivaux des Médicis. Ces derniers avaient en effet exploité la figure d'Orphée pour illustrer l'action pacificatrice et civilisatrice de leur règne, par là-même assimilé aux effets divins de l'harmonie. Longuement analysé par Platon et ses lointains disciples néo-platoniciens, le pouvoir merveilleux de la musique sur les hommes trouvait ici un équivalent politique, en s'incarnant dans celui du prince sur ses sujets. D'où, en 1519, la commande du pape Léon X au sculpteur Bandinelli d'un Orphée de marbre exposé dans la cour du Palazzo Vecchio pour célébrer le retour des Médicis après leur exil forcé sous la République. D'où encore, vingt ans plus tard, le choix de Côme I^{er} de se faire représenter en Orphée sous le pinceau de Bronzino. D'où, enfin, parmi tant d'autres raisons, le retour d'Orphée en 1600 chez Peri et Caccini. Classique et quelque peu conventionnel, ce choix n'avait

certes rien de révolutionnaire - après tout, la mythologie est à tout le monde. À ceci près qu'en s'assimilant au chantre légendaire, les Médicis venaient annexer un terrain symbolique occupé par les ducs de Mantoue depuis plus longtemps encore. On peut en effet suggérer l'existence, dans l'histoire des Gonzague, d'un véritable cycle d'Orphée, initié dès la seconde moitié du XV^e siècle, avant même la rédaction en 1480 de la *Fabula di Orfeo* de Politien. La célèbre *Chambre des époux* du Palais ducal, peinte par Mantegna entre 1465 et 1474, comprend ainsi trois médaillons représentant différents épisodes de la vie du héros, prolongés et développés au siècle suivant dans une pièce d'une autre aile du château qui lui est entièrement consacrée, le *Camerino di Orfeo*. Mais la présence d'Orphée ne se limite pas au palais : on le retrouve également au Palazzo Te, somptueuse résidence maniériste conçue par Giulio Romano au sud de la ville, dans la Loggia des Muses et encore dans la Chambre d'Ovide. Une omniprésence, sans comparaison avec celle des autres héros de la mythologie, qui ne peut s'expliquer que par un désir d'auto-représentation des Gonzague, mécènes protecteurs des artistes tout autant qu'artistes de leur propre destin, porteur d'harmonie et de paix.

On le voit, la commande du duc à Striggio et Monteverdi s'inscrit donc pleinement dans ce cycle d'Orphée. L'on comprend mieux, dès lors, la substitution de l'apothéose apollinienne au dénouement tragique : si l'on accepte de voir derrière le héros une image du prince, son statut de demi-dieu fils d'Apollon ainsi que son ascension finale vers le soleil apparaissent comme le signe que le pouvoir des Gonzague tire sa légitimité du ciel. L'interprétation allégorique qui voit dans le parcours d'Orphée celui de l'âme pécheresse rachetée par Dieu se double ainsi d'une dimension politique pour le coup beaucoup plus terre à terre : en accordant le mythe au christianisme, pilier du pouvoir des princes, le fonds néo-platonicien est ici combiné avec, pour ne pas dire mis au service de la célébration idéalisée de la famille régnante. N'oublions pas que la partition de Monteverdi s'ouvre sur une toccata éclatante, imitation des fanfares qui ouvraient les grandes cérémonies publiques et annonçaient l'arrivée des souverains sous la forme d'un emblème musical symbole de leur puissance... Ce qui n'est pas encore une ouverture d'opéra mais plutôt une sorte de portique nous introduit ainsi dans un autre type de palais.

On pourrait même aller plus loin et suggérer que l'image du pouvoir se diffracte dans l'oeuvre d'une manière complexe et instable. Le personnage d'Orphée est en effet traité sous la forme d'un portrait évolutif du bon souverain, à la manière d'un exemplum, modèle glorieux de victoire sur les passions et de conquête de la vertu. La mise en scène du parcours initiatique du héros vers la connaissance et le souverain Bien fonctionne en ce sens comme un véritable miroir du prince, que le puissant Vincenzo offrirait en cadeau de mariage au futur duc. Comme Apollon venant au secours d'Orphée pour le remettre dans le droit chemin, le père indique ici à son fils la voie à suivre, tout en affermissant sa propre image - Vincenzo avait en effet la réputation d'être sujet aux excès, d'un tempérament sensuel et fougueux.

L'image se dédouble d'ailleurs d'une certaine manière puisqu'à côté, ou plutôt en amont de sa version céleste, le prince apparaît tout d'abord dans sa version terrienne, sous les traits de Pluton. D'une manière plus générale, l'acte IV présente au public un tableau idéalisé de la cour, qui contraste avec la présentation effrayante qui est faite des Enfers à l'acte III. Ainsi, la tempérance alliée à la justice dont fait preuve le dieu de l'Hadès s'oppose à l'inflexibilité autoritaire et aveugle de Caron, signe de servilité et, finalement, de faiblesse. Là où le nocher succombe au sommeil, le vrai souverain écoute et ne craint pas d'être clément, aidé en cela par la galanterie. L'allusion au rapt de Proserpine n'a de ce point de vue rien d'étrange : les épouses Gonzague sont toutes, sans exception, des étrangères enlevées à leur cité ou patrie d'origine - Brandebourg, Ferrare, Vienne, Florence, Turin - pour donner corps aux alliances diplomatiques. En outre, l'audience publique à laquelle nous assistons en présence du roi, de son épouse, de ses ministres et de ses sujets rappelle, dans son dispositif et ses personnages mêmes, l'*Allégorie du bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti au Palazzo Pubblico de Sienne. Il rappelle

aussi, comme par hasard, la représentation de la cour de Ludovic Gonzague dans la *Chambre des époux* de Mantegna, située non loin de la salle où fut créé *l'Orfeo*. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant, si l'on a à l'esprit la remarquable analyse du chef d'oeuvre de Mantegna par le grand historien d'art Daniel Arasse. Selon Arasse en effet, Mantegna aurait repris avec les deux fresques principales de son cycle, connues sous le titre de *La Cour* et *La Rencontre*, un schéma et une disposition typique des arts de mémoire médiévaux, ceux-là mêmes qui sont à l'oeuvre dans les fresques siennoises, consistant à associer la représentation d'un principe - *Le bon gouvernement*, figuré de manière statique et incarné par son souverain - et celle de son application pratique - *Les effets du bon gouvernement* - sous la forme dynamique de personnages parcourant un royaume en paix et prospère. Sans rentrer dans les détails de l'analyse, on peut ainsi se risquer à appliquer ce même schéma à notre opéra. Si le début de l'Acte IV s'apparente au tableau du bon gouvernement, la suite peut se lire comme ses effets : accueilli et entendu dans son malheur, Orphée parcourt librement et en paix le royaume d'Hadès ; s'il chute, ce n'est que par sa faute, parce qu'il a désobéi et enfreint une loi pourtant juste, parce qu'il s'est révélé mauvais sujet, incapable de se vaincre lui-même. Ce n'est que sous l'effet d'un gouvernement meilleur encore, supérieur puisque céleste, et avec l'aide du souverain suprême qu'est le Soleil, qu'il pourra se relever et incarner lui-même le prince idéal. Image du prince en devenir tout autant que portrait en majesté du souverain, allégorie de l'âme à la recherche du salut autant que symbole de l'harmonie retrouvée entre les trois musiques mondaine, humaine et instrumentale, la figure obéit donc ici à un fonctionnement éminemment complexe, fondamentalement irréductible à une signification unique.

Tout à la fois monument à la gloire du duc et miroir du prince à destination de son fils, *Orfeo* prend ainsi place au sommet du cycle orphique des Gonzague, dont il constitue, c'est le cas de le dire, l'apothéose. On l'aura compris, les différentes lectures du mythe (philosophique, religieuse, politique et esthétique) se superposent ici sans s'exclure, en un édifice d'une rare sophistication. En avoir perdu les clés n'empêche du reste pas de continuer à en être touché. Monteverdi avouait lui-même sa prédilection pour les sujets qui, par leur humanité même, permettaient d'« émouvoir les affects » par la musique. Et de citer l'exemple d'Orphée, sujet émouvant au sens fort du terme, surtout si l'on se souvient qu'au moment où il compose sa musique, son épouse est condamnée par une maladie incurable : elle mourra quelques mois après la création.

Ne nous méprenons donc pas : l'approche « sérieuse » proposée ici ne doit évidemment pas faire oublier la dimension avant tout émotionnelle de l'oeuvre, non plus que la part de jeu inhérente à toute construction virtuose. *La Chambre des époux* en est un bon exemple, elle dont le sommet de la voûte est percé en son centre d'une ouverture en trompe-l'oeil sur le ciel : nouvelle prouesse illusionniste, l'oculus est entouré d'une balustrade d'où nous regardent, comme au fond d'un puits, angelots et jeunes filles rieuses. Et l'on se prend alors à rêver que dans son ascension vers le ciel, possible clin d'oeil de Monteverdi à Mantegna, Orphée, pris de remords d'avoir voulu renier les femmes, s'arrête à mi-chemin, sur le rebord de l'oculus, converser avec une demoiselle en compagnie des anges musiciens.