

LA CATABASE D'ORPHÉE **dans la poésie portugaise** **de la Renaissance ***

Introduction

Figure par excellence de la poésie et de la musique – de la poésie faite musique et de la musique faite poésie ¹ –, Orphée chante la beauté et la tristesse du monde avec une intensité qui contraint la nature tout entière à le suivre et à marcher dans ses pas. Orphée incarne quelque chose de l'étrange pouvoir des mots et de la voix sur les hommes et dans le monde. Non seulement sa parole s'efforce de percer le mystère de la création et d'en exprimer la troublante « sympathie », mais elle tente aussi de transcender, voire de briser les frontières séparant le monde animal du monde inanimé, le royaume des vivants de celui des morts, l'univers des dieux de celui des hommes. Elle vise en somme à renverser, ne serait-ce que pour un temps, l'ordre habituel des choses, à rendre possible l'impossible, en bref, à accomplir ce que les Grecs appelaient l'*ἄδύνατον* ². Au pouvoir magique de la poésie et de la musique d'Orphée, il faut associer le binôme amour-mort. En effet, le chant d'Orphée le plus célèbre est « un chant d'amour et de mort, un chant d'amour dans la mort », un chant d'amour plus fort que la mort, « un chant de mort envahissant le bonheur de l'amour » ³. Aussi, le mythe d'Orphée est-il celui qui unit l'art, l'amour et la mort en un triangle dont les trois côtés sont indissolublement liés. Virgile et Ovide, un peu avant le tournant de l'ère chrétienne, ont fixé pour les générations futures la version « canonique » de l'histoire d'amour tragique d'Orphée et Eurydice, dans laquelle le chanteur thrace descend aux enfers pour tenter d'arracher sa bien-

* Je remercie Gabriela Cursaru et Pierre Bonnechere d'accueillir dans les Actes du colloque une communication sur un thème fort éloigné de la religion grecque ancienne, même si c'est là qu'il trouve ses racines. Ma gratitude va aussi à Isabel Ponce de Leão, professeure de littérature portugaise à l'Université Fernando Pessoa de Porto, et à mon épouse, Ana de Pádua e Seita, qui ont pris soin de vérifier et corriger mes traductions du portugais.

1. Cf. Julie DEKENS (2011).

2. Cf. E. DUTOIT (1936). Cf. aussi J.-M. ROESSLI (1999), p. 40-45.

3. C. SEGAL (1989), p. XIII. Cf. aussi J. RIBEIRO FERREIRA (2004), p. 74-75.

aimée des bras de la mort⁴. Depuis, on ne saurait compter le nombre de poètes et créateurs qui se sont approprié ce thème et l'ont réinterprété en fonction du contexte et des valeurs qui étaient les leurs. Alors que les réécritures du mythe dans les littératures française, allemande, anglaise, espagnole et italienne ont été étudiées en profondeur⁵, curieusement la survie du mythe dans la littérature portugaise n'a pas joui de la même attention, en particulier en dehors du monde lusophone⁶. C'est cette lacune que la présente contribution veut s'efforcer de combler, sans prétention à l'exhaustivité, en offrant aux lecteurs de langue française un accès à quelques textes par trop méconnus de la littérature portugaise⁷. Ce faisant, nous espérons apporter une touche plus spécifiquement poétique ou littéraire aux contributions savantes réunies dans les Actes de ce passionnant colloque sur le thème de la catabase.

Le thème de la descente d'Orphée aux enfers dans le *Cancioneiro Geral* (1516)

La première réminiscence connue du mythe d'Orphée dans l'espace lusitanien se lit dans le *Cancioneiro Geral* (*Chansonnier général*) de Garcia de Resende (ca 1470-1536)⁸, publié en 1516 mais constitué de quelque mille textes remontant pour certains au milieu du XV^e siècle. Le *Cancioneiro Geral* participe d'une mode littéraire caractéristique de la

4. Toutes les versions du mythe ne connaissent pas une fin tragique. Certaines, plus rares et moins connues, lui donnent un dénouement heureux et permettent à Orphée de ramener Eurydice à la lumière du jour ; sur cette question, cf. notamment A. BOUTÉMY (1947 et 1949) ; P. DRONKE (1962) ; M. O. LEE (1965) ; J.-Y. TILLETTE (2002). Parmi les nombreuses interprétations du mythe d'Orphée dans l'œuvre de Virgile et Ovide, cf. en particulier W. S. ANDERSON (1982) ; C. SEGAL (1966, 1972 et 1989, p. 73-94 : « Virgil and Ovid on Orpheus: A Second Look »), et les nombreuses études des philologues et classicistes italiens et espagnols. Sur le thème de la catabase dans Virgile, cf. R. J. CLARK (1979) et M. HERRERO DE JÁUREGUI (2015) dans le présent volume.

5. Cf. notamment P. BRUNEL, Anna Maria BABBI, Martine BERCOT (2000) ; P. CABAÑAS (1948) ; G. CATTALDI (1965) ; Elisabeth HENRY (1992) ; B. JUDEN (1971) ; Eva KUSHNER (1961) ; Elizabeth SEWELL (1960) ; W. STORCH (1997) ; W. STRAUSS (1971) ; J. WIRL (1914) ; M. ZUPANČIČ (1997).

6. On retiendra en particulier Maria Helena DA ROCHA PEREIRA (1981-1982) et R. M. ROSADO FERNANDES (1993), mais je ne connais aucune étude sur le sujet en français.

7. Nous nous limiterons ici à la Renaissance et aborderons dans une étude ultérieure la réception du mythe dans la littérature portugaise du XX^e siècle.

8. Pour une édition critique du *Cancioneiro*, cf. notamment Aida Fernanda DIAS (1990-1993). Pour des études, cf. notamment Andrée CRABBÉ ROCHA (1979) ; J. RUGGERI (1931). Sauf indication contraire, toutes les traductions qui suivent sont de mon cru. Elles visent à serrer le texte de près et, au besoin, sacrifient l'élégance à la précision. Elles ne sont dans tous les cas qu'un pâle reflet de l'original.

seconde moitié du XV^e siècle, voire antérieure, consistant à recueillir des compositions poétiques susceptibles de former des *chansonniers*, sur le modèle des *chansonniers* connus en Europe depuis le XIII^e siècle : ceux des troubadours et des trouvères, le *Canzonere* de Pétrarque (1304-1374), mais surtout, pour le cas qui nous occupe, les *cancioneros* castillans⁹, qui ont servi de modèles à notre compilateur, lequel était un poète et habile joueur de viole, dont le roi D. João II s'attacha les services au titre de secrétaire et de chroniqueur.

Sans surprise, les thèmes majeurs du *Cancioneiro* sont l'amour et la satire. L'amour y est traité sur le mode du *dolce stil nuovo* et de l'amour courtois, mais plusieurs innovations y sont apportées, l'une d'elles ayant un rapport direct avec la thématique de ce colloque : il s'agit du motif de l'« enfer d'amour » (*inferno do amor*) ou « enfer des amoureux » (*inferno dos namorados*), un motif fort prisé de la poésie castillane de la fin du Moyen Âge, en particulier de Íñigo López de Mendoza y de la Vega, Marquis de Santillane (1398-1458)¹⁰, mais qui trouve sa source au chant V de l'*Enfer* dans la *Divine Comédie* de Dante¹¹. Cet « enfer d'amour » consiste à dépeindre poétiquement l'enfer dans lequel l'âme des amants brûle symboliquement, parce que leur amour est si grand qu'il s'y consume d'un feu ardent et douloureux. Son représentant le plus illustre et probablement le plus ancien dans la littérature portugaise est Duarte de Brito (fin du XV^e siècle), un des 286 poètes réunis par Garcia de Resende dans le *Cancioneiro*. Son poème ne porte pas de titre véritable, mais il est introduit par l'épigramme suivante : « De Duarte de Brito, qui raconte ce qu'à lui et à un autre est arrivé avec un rossignol, et des nombreuses choses qu'il vit » (*De Duarte de Brito em que conta o que a ele e a outro lhe aconteceu com um rouxinol e muitas coisas que viu*). Le poème est écrit sur le ton de la plainte, si agréable aux poètes de cette époque, mais il s'agit aussi d'un morceau d'érudition, dans lequel abondent les références à des figures et motifs littéraires du passé. L'accent émotif se développe en un crescendo culminant dans l'« enfer des amoureux ». Il en résulte une structure bien définie, dans

9. En particulier le *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena (compilé entre 1425-1445, cf. B. DUTTON, J. GONZÁLEZ CUENCA [éd.] [1993]) et celui de Hernando del Castillo (1511 ; cf. J. GONZÁLEZ CUENCA [éd.] [2004]).

10. Cf. « El Infierno de los Enamorados », dans M. A. PÉREZ PRIEGO (éd.) (1983), strophe 53, n. 25, pour l'allusion à Orphée ; cf. aussi « Diálogo de Bías contro Fortuna », dans ID., strophe 164, n. 26. Sur ce sujet, cf., par exemple, Pilar Berrio MARTÍN RETORTILLO (1996), p. 34, n. 25.

11. Cf. en particulier le célèbre épisode dans lequel le poète écoute les plaintes et souvenirs de Francesca da Rimini, pécheresse d'amour, révélant une sympathie bien peu orthodoxe pour son mariage sentimental (v. 121-123 : *Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria*).

laquelle on reconnaît une *dispositio* à l'intérieur de moules préhumanistes : du *proème* ou *invocation*, appelée ici *excramaçam*, « apostrophes » ou « exclamations », dans laquelle le poète invoque les Muses, en particulier Calliope – la mère d'Orphée selon la plupart des traditions mythographiques¹² –, on passe à la *description* ou *narration* proprement dite, de contours fermement délimités dans sa progression et qui s'achève dans une espèce d'*épiphonème* ou *péroration*, petite somme de toute la philosophie du poème, lequel n'est rien d'autre qu'une glose métaphysique sur les peines de l'amour.

Deux amants malheureux errant sous un bocage vert déplorent le triste insuccès de leurs amours. Un rossignol, qui les a entendus, les engage à renoncer à leur passion malheureuse. Ceux-ci refusent et cherchent à réfuter le rossignol en s'autorisant de ses plaintes nocturnes¹³. Commence alors une odyssée dans laquelle le rossignol leur sert de guide, à l'instar de Virgile dans la *Commedia* de Dante. Les deux amants entrent « dans des lieux séparés / éloignés des vivants » (*por lugares apartados / desviados dos viventes*), un *topos* classique destiné à préparer le lecteur à ce qui conduira les protagonistes à la catabase proprement dite. Dans un premier temps, les amants se perdent dans les ténèbres, au milieu de la furie de la nature et des astres, un épisode qui permet à l'auteur de faire étalage de son érudition en brochant un tableau astronomico-astrologique détaillé, inspiré de la mythologie ancienne et filtré par la science médiévale. Les deux amants passent ensuite, un peu comme dans la *selva oscura* de Dante, par « des bois

12. Il est classique de faire appel à l'inspiration de la muse dans la poésie de la Renaissance. Par anticipation, renvoyons ici au chant III, 1-2 de l'épopée des *Lusiades* (*Os Lusíadas*) de Luís Vaz de Camões (1524/1525-1580), qui non seulement invoque Calliope, mais ose même défier la muse en insinuant qu'il surpasserait Orphée dans son art : « Dis-moi maintenant, ô Calliope, ce que l'illustre Gama raconta au roi de Mélinde, inspire à un cœur mortel, dont tu connais l'amour pour toi, des accents divins et des chants immortels ; et que le bienfaisant père de la médecine, l'inventeur de l'art de guérir, qui te rendit mère d'Orphée, ne te refuse plus, pour l'offrir à Daphné, Cylicie ou Leucothé, un amour qu'il te doit, ô muse charmante. [...] Exauce mes vœux ... sinon, je proclamerai que tu crains de voir éclipser Orphée, ton bien-aimé » (trad. O. FOURNIER, DESAULES [1841], p. 49). Cf. aussi chant X, 8 : « Calliope, je t'invoque dans mes derniers efforts [Camões en est au dernier chant de son épopée] ; pour prix de mes vers et de mes travaux stériles, redonne-moi l'inspiration qui m'échappe » (ID., p. 217).

13. Signalons en passant qu'un rossignol, dont la plainte à la fois triste et magnifique peut être comparée à celle d'Orphée après la perte d'Eurydice, intervient également, sous les traits de Philomèle, dans la version du mythe d'Orphée rapportée par Virgile dans les *Géorgiques* (IV, 511-516), où il joue un rôle narratif et didactique non négligeable. Il serait intéressant de savoir si c'est par ce récit ou d'autres considérations que Duarte de Brito a été guidé dans son choix du rossignol. Sur le rossignol poète dans l'Antiquité et la Renaissance, cf. désormais Gisèle MATTHIEU-CASTELLANI (2016).

sombres / très obscurs » (*por matas sombrosas / mui obscuras*), non sans avoir eu d'abord une « vision » (*visão*), comme l'appelle Duarte de Brito, au cours de laquelle ils rencontrent, en un *locus amoenus* parfait, « deux dames / si belles et excellentes » (*duas damas / tão fermosas excelentes*), qui sont les figures allégoriques de la *Fermeté* (*Firmeza*) et de l'*Espérance* (*Esperança*), avec lesquelles ils entrent en dialogue. *Fermeté* leur adresse des paroles de soutien et d'encouragement.

Mais la « vision » cesse rapidement et les deux amants poursuivent leur route « en marchant sur un triste chemin » (*caminhando a triste via*) jusqu'à ce qu'« il paraisse clair / que des augures aussi mortels / étaient de mort » (*bem raro parecia / que agoiros tão mortais / eram de morte*). Et, de fait, le compagnon de voyage du poète meurt. En un crescendo rhétorique, Duarte de Brito prépare alors le lecteur à la catabase. Au *locus amoenus* succède désormais un véritable *locus horridus*. « Partout où je passais / dans les montagnes et les bocages, / combien de serpents me voyaient / combien j'en trouvais, / des bêtes féroces et sauvages / me suivaient [...] » (*Por onde quer que passava / nas montanhas e boscagens, / quantas me viam serpentes, quantas achava / feras bestas e selvagens / me seguiam [...]*), vers dans lesquels il n'est pas difficile de reconnaître une allusion au mythe d'Orphée charmant les animaux. L'amant survivant y rencontre d'abord « les Harpies très enragées / de Phinée » (*as hárprias mui raivosas / de Finoe*). L'évocation de la légende de Phinée, roi de Thrace doué d'un don de voyance extraordinaire et tourmenté par les Harpies sur ordre d'Apollon, mais finalement libéré par les Argonautes auxquels il indiquera la route à suivre, est caractéristique de l'érudition de Duarte de Brito, qui se sert de la rencontre avec tous ces personnages pour démontrer que la souffrance les affectait tous et faire dire au protagoniste que « de braves (gens) pieux / de me voir se retournaient / avec pitié » (*que de bravos piedosos / de me verem se tornavam / com piedade*). La catabase conduit ensuite l'amant « par les roches et les rochers » (*pelas rocas e roquedos*) jusqu'à ce que Pluton apparaisse et qu'on voie « les flammes que crache / Mongibel » (*as chamas que Mongibel / respirava*), montagne dans laquelle il faut voir une référence à l'Etna que Dante désigne de ce nom au chant XIV de l'*Enfer* (v. 56).

Commence alors la description des enfers – description que le *locus horridus* traversé par les voyageurs avait préparée – et, avec elle, l'énumération des figures mythiques que l'amant y rencontre : le chien Cerbère, Busiris, Sisyphé, les Érinyes ou Furies, et bien d'autres encore, à l'instar de Vulcain, Atrée, Penthée, Géryon, Tantale, etc. La topographie des enfers y est également décrite avec soin : la « source du Cocyte » (*a fonte do Cotitos*), les « eaux du Léthé » (*aguas do Leteu*), dans lesquelles on voit « aller dans la barque que Charon conduit en ramant / l'épouse de Thésée »

(*na barca Dacaronte / ir ramando / o parceiro de Teseu*), à moins qu'il ne s'agisse de Périthoüs. L'enfer dépeint dans ce poème a une forte coloration chrétienne, dans la mesure où c'est par le feu que les trépassés sont châtiés : « Sans tarder, je me vis soudain / entouré de beaucoup de gens / débordant de pleurs, / qui brûlaient dans un feu furieux / aux flammes vives, ardentes, / terrifiantes » (*Sem tardança, me vi logo / cercado de muitas gentes / mui chorosas, / qu'ardiam en fero fogo / de chamas vivas, ardentes, / espantosas*). Mais il s'agit tout de même d'un enfer classique, produit du syncrétisme pagano-chrétien, puisque, en franchissant le seuil, l'amant côtoie des personnages qui ont souffert et endurent encore les mêmes peines qui le tourmentent lui aussi, à savoir les peines de cœur : « Je fus transporté dans des lieux / où je vis brûler / dans de vives flammes / beaucoup de gens endurent des tourments / d'amoureux avec des dames » (*Fui levado por lugares / onde vi en vivas chamas / estar ardendo / muitas gentes com pesares / de namorados com damas / padecendo*). Nous voilà donc en plein « enfer des amoureux », destination finale de la catapse. Devant nous défilent des couples d'amants célèbres de l'Antiquité la plus reculée jusqu'à l'époque de la composition du poème : Orphée et Eurydice, Hercule et Déjanire, Pâris et Hélène, Écho et Narcisse, Jason et Médée, Lucrèce et Tarquin, etc. Tous ces personnages sont évoqués sur le ton de la plainte, conformément au goût de l'époque, et les exemples plus récents, dont certains tirés du *Décameron* de Boccace, à l'instar de Grismonde et Grisçal (IV, 1), n'échappent pas à la règle :

Inferno dos namorados

*Com Erudice vi Orfeo
tangendo sa doce lira,
vi Adriana com Teseo,
com Tanace Macareo,
e Hercoles com Daimira.
Ali Paris com Helena
vi Grismonda com Grisçal
com muitas dores,
che chorava con gram pena,
a gram coita desigual
de seus amores*¹⁴.

Enfer des amoureux

Avec Eurydice je vis Orphée
Jouant de sa douce lyre,
Je vis Ariane avec Thésée,
Macar avec Tana
Et Hercule avec Daimira.
Là Pâris avec Hélène,
Je vis Grismonde avec Grisçal
Souffrant bien des douleurs,
Qui pleurait avec grande peine,
Le grand tourment inégal
De leurs amours.

Enfin, l'amant retrouve sa bien-aimée, comme Orphée retrouve Eurydice, Énée Didon, et cette partie du poème se conclut sur une note moralisante des plus pessimistes : « Celle qui me donne une vie douloureuse / sans ses amours, je la vis / affligée de tant de peines / si triste, si désorientée / que je la reconnus à peine » (*Quem me da vida penada / sem nos*

14. Cf. Aida Fernanda DIAS (1990-1993), vol. 1, p. 333.

seus amores, vi / de penas tão lastimadas, / tão triste, tão demudada / que casi a não conheci). Tout le propos du poète se concentre dès lors sur la description des sentiments douloureux de l'amour et du désespoir, dont l'amant est finalement sauvé « par celui qui me forcera / à suivre / un chemin de telle tristesse » (*por quem me forçara / seguir / caminho de tal pesar*), à moins qu'il ne s'agisse du rossignol. Le poème s'achève sur des considérations assez spécieuses et christianisantes sur l'amour et la souffrance¹⁵.

Le long poème de Duarte de Brito n'est pas le seul à faire référence à Orphée dans le *Cancioneiro Geral*. Celui-ci contient une autre évocation de la catabase d'Orphée. Elle se lit dans le « Déguisement des amours » (*Fingimento de amores*) de Diogo Brandão ([?] - ca 1530 [?]), une œuvre à la structure moins complexe que celle de Duarte de Brito, mais dans laquelle Orphée sert de guide à l'auteur, transporté en enfer, assumant ainsi le rôle de Virgile dans la *Comédie* de Dante¹⁶. Orphée, dont l'identité n'est révélée que tardivement au poète, fournit à celui-ci des renseignements sur les condamnés qu'il croise en chemin :

Fingimento de amores

*E se quereis saber mais
Porque deis conta de mi
São um dos que descendi
Nos abysmos infernaes ...

E por mais certos signaes
D'Eurydice fui marido
Por ela mesma perdido
Nestas penas immortaes.
Eu fui aquele que ouvistes
Que na música soube tanto
Que fiz com meu doce canto
Não penar as almas tristes.*

Déguisement des amours

Et si vous voulez en savoir plus
Sur mon compte
Je suis un de ceux qui sont descendus
Dans les abîmes infernaux ...

Et comme indices plus précis :
D'Eurydice je fus le mari
Pour elle me suis même perdu
Dans ces peines immortelles.
J'ai été celui que tu as écouté,
Qui, en musique, en connaissait tant
Que j'ai fait en sorte par mon doux chant
De ne point affliger les âmes tristes¹⁷.

Auparavant, Orphée, fort de son expérience et de ses épreuves, avait anonymement dispensé ses conseils au poète, afin que celui-ci se garde de sombrer lui aussi dans l'« enfer d'amour » :

15. L'exposé qui précède prend en partie appui sur R. M. ROSADO FERNANDES (1993), p. 351-353.

16. Sur le mythe d'Orphée chez Dante, cf. J. WILHELM (1963) ; G. PADOAN (1973) ; L. FOUST (2008).

17. Diogo Brandão, *Fingimento de amores*, dans Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral*.

*Somos passados do frio
Em grandissima qventura.
A vida não tem segura
Quem bebe d'aqueste rio.
Que neste fogo penados
Sejamos sem esperança.
Mata-nos mais a lembrança
Dos prazeres já passados.*

*Pelo qual, se tu quizeres
Ser livre de nosso mal
Trabalha quando puderes
Por fugir caminho tal.
Sempre te guie razão;
Governe como cabeça;
A vontade lhe obedeça,
Sem outra contradição.*

Nous sommes passés du froid
À une très grande chaleur.
La vie n'est pas garantie
À qui boit de ce fleuve.
Que dans ce feu nous soyons
Dans la peine sans espoir.
Le souvenir nous tue davantage
Que les plaisirs déjà passés.

Pour cette raison, si tu désires
Être libre de notre mal
Travaille autant que tu pourras
À fuir un tel chemin.
Que toujours la raison te guide ;
Gouverne avec la tête ;
Que la volonté lui obéisse,
Sans autre contredit¹⁸.

Peu après Diogo Brandão, un autre représentant de la lyrique renaissante portugaise, Diogo Bernardes (ca 1530-1596), évoque, de façon plus classique, les effets du chant d'Orphée en enfer. Ce faisant, il ne s'écarte guère de Virgile et Ovide, ses sources d'inspiration¹⁹. Il en est de même de son aîné Francisco de Sá de Miranda (1481 [?] - 1558 [?]) qui, bien que portugais, écrit en espagnol sa *Fábula do Mondego*, qui suit de façon encore plus fidèle le récit des poètes latins, tel que lu et réinterprété par Ange Politien (1454-1494) dans la *Fabula d'Orfeo* et ses œuvres latines²⁰.

18. *Ibid.* Le thème de l'«enfer des amoureux» se retrouve ailleurs dans le *Cancioneiro Geral*, dans un poème de Garcia de Resende intitulé *Trovas à Morte de Inês de Castro* composé pour commémorer la mort tragique d'Inês de Castro, exécutée sur ordre de Dom Afonso IV (1291-1357), roi du Portugal, pour avoir entretenu une relation secrète avec son fils Dom Pedro, histoire qui a nourri l'imaginaire portugais et qui a inspiré à Montherlant sa célèbre pièce *La Reine Morte* (1942). Sans être présente, la référence à Orphée n'est pas très éloignée. Comme l'amoureux de Duarte de Brito, Inês, à qui Garcia de Resende prête la voix dans l'au-delà, fait la litanie des souffrances de l'amour.

19. Diogo Bernardes, *Carta XXVI*, écrite en 1591 : «Toute la cour infernale fut vaincue / en entendant le son de la lyre, le doux chant, / Toute peine des âmes suspendue. [...]» (*Toda a corte infernal ficou vincida / Ouvindo o som da lira, o canto brando, / Toda pena das almas suspendida. / Na pedra que costa arriba hia levando / Sesifo, se sentou, tomando alento / Sobre quem o cançava descançando. / Cessou do seu contino movimento / A Roda d'Exion,...*), dans *O Lima*, I. 241-248 et *passim*. Cf. J. CÂNDIDO MARTINS (2009) ; Ana Filipa TEIXEIRA LEITE GOMES (2009), p. 87-92.

20. Francisco de Sá de Miranda, *Fábula do Mondego*, 295-308 (dans *Obras completas*, 2 volumes, Lisbonne, 2002⁵) : *Huyendo al atrevido de Aristeo / Euridice en el prado ponzoñoso / mordida cae : cruel caso per cierto / a las sus ninfas, cruel al quexoso / al sol, al lastimado, al triste Orfeo / qu'entre muertas la sigue, antes de muer-to. / Nunca con tal concierto / las cuerdas mano humana / tan dulce y tan liviana - /*

**Le thème de la descente d'Orphée aux enfers
dans l'œuvre de Luís Vaz de Camões (1524/1525-1580)**

Mais c'est bien sûr dans l'œuvre de Luís Vaz de Camões que le mythe d'Orphée trouve son expression la plus accomplie à la Renaissance portugaise. Le poète qui chantait l'amour, la *saudade*²¹ et l'éminence de la mort ne pouvait rester insensible à un mythe dont le protagoniste avait tant de choses en commun avec lui. C'est dans la poésie lyrique, plus encore que dans l'épopée, que notre mythe reçoit ses lettres de noblesse. Nulle surprise donc à en trouver des échos dans des pièces aussi diverses que son *ABC em mots* (*ABC em motos*), ses *Odes* et ses *Élégies*.

Dans le génial *ABC em mots*, d'une modernité et d'une économie de moyens que n'auraient pas renié les Rimbaud et autres Apollinaire aux XIX^e et XX^e siècles, Camões compose de courtes strophes pour chacune des lettres de l'alphabet. La lettre E est consacrée à Eurydice :

E

*Euridice foi a causa
De Orfeu ir ao inferno;
Vós, de meu mal ser eterno.*

E

Eurydice fut la raison pour laquelle
Orphée est allé en enfer ;
Vous, de rendre mon mal éternel.

Le nom d'Orphée revient encore sous la double lettre O :

OO

*Os olhos choram o dano
Que em vos verem sentiram,
Mas eu pago o que eles viram.
Orfeu com a doce harpa
Vinceu o reino do Plutão;
Vós, a mim com perfeição.*

OO

Les yeux pleurent le mal
Qu'ils éprouvent en vous voyant,
Mais moi je paie ce qu'ils ont vu.
Orphée avec sa douce harpe
A vaincu le royaume de Pluton ;
Vous, vous m'avez vaincu avec perfection.

mente tocó, como él, su mal cantando / como él tañiendo y Euridice llorando ; / "Euridice" en repuesta el valle dá, / quando se asienta, y quando / a las lágrimas buelve, y quando va. Sur ce poème, cf. en particulier J. ALVES OSÓRIO (1985), p. 65-70, et Pilar Berrio MARTÍN RETORTILLO (1994), p. 359-367. Sur l'Orphée d'Ange Politien, cf. Cynthia MUNRO PYLE (1980) ; Antonia TISSONI BENVENUTI (2000) ; Émilie SÉRIS, F. BAUSI (2006). Le Mondego est le fleuve qui traverse la ville de Coimbra, où Sá de Miranda est né.

21. Le mot *saudade*, qu'on a du mal à traduire de façon satisfaisante dans quelque langue que ce soit, est caractéristique de l'identité portugaise. Le vocable désigne un état d'âme complexe dans lequel se mêlent (ou peuvent se mêler) de la mélancolie, de la tristesse, des regrets, de la nostalgie, de la rêverie, de l'insatisfaction, mais aussi de l'espoir pour quelque chose que l'on n'a pas ou que l'on a perdu, mais qui pourrait revenir, ou quelque chose qui ne sera jamais mais qui aurait pu être. Pour Camões, la *saudade* est un bonheur hors du monde ; pour Pessoa, ce sera la poésie du fado. Sur cette question, voir notamment E. LOURENÇO (1997).

La simplicité du procédé dispense de grands commentaires. Légèreté et finesse, renforcée par le jeu des rimes entre les deuxième et troisième vers du poème, appelées *redondilhas* (de l'espagnol *redondillas*), caractérisent l'ensemble de la composition. On admirera aussi la subtilité avec laquelle Camões rapproche, à la fin de chaque strophe, son destin personnel de celui des héros du passé.

Dans l'*Ode* III, intitulée « Si de mes pensées ... » (*Se de meu pensamento*), Camões pousse encore plus loin la comparaison avec Orphée. Le chanteur thrace était certes malheureux, mais il avait au moins l'avantage de pouvoir compter sur sa voix harmonieuse et suave pour épancher sa peine, alors que Camões, lui, se sentait sans voix et incapable de soulager sa tristesse. Si seulement sa lyre avait des pouvoirs semblables à celle d'Orphée, lance-t-il avec regret :

Ode III

*Se de meu pensamento
Tanta razão tivera d'alegrar-me
Quanto de meu tormento
A tenho de queixar-me
Puderas, triste lira, consolar-me.*

[...]

*Oh bem afortunado
Tu que alcançaste com a lira toante,
Orfeu, ser escutado,
De fero Radamante,
E cos teus olhos ver a doce amante!
As infernais figuras
Moveste com teu canto docemente;
As três Fúrias escuras,
Implacáveis à gente,
Quietas se tornaram, de repente.
Ficou como pasmado
Todo o estígio reino co teu canto,
E, quase descansado,
De teu eterno pranto,
Cessou de alçar Sisifo o grave canto*²².

Ode III

Si j'avais autant de raison
De me réjouir de mes pensées
Que j'en ai de me plaindre
De mon tourment,
Tu pourrais, triste lyre, me consoler.

[...]

Ô bien fortuné,
Toi qui obtins de la vibrante lyre
Qu'Orphée soit écouté
Du redoutable Rhadamante
Et qu'avec tes yeux il voie la douce aimée !
Les ombres des enfers,
Tu les as émues avec douceur par ton chant ;
Les trois sombres Furies,
Implacables pour le genre humain,
Se sont soudain senties apaisées.
Le royaume du Styx tout entier resta comme
Interdit par ton chant,
Et, presque soulagé
De ton éternel tourment,
Sisyphes cessa de rouler sa lourde pierre.

22. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il n'y a pas ici une faute de frappe ou une erreur de copiste. En portugais, *canto* désigne à la fois le « chant » et le « coin », l'« angle » et, par extension, surtout à l'époque de Camões, la « pierre », comme dans « pierre d'angle » ; cf. Dom R. BLUTEAU (1712), s.v. *canto*, p. 112. Le choix du vocable est génial, car il permet à Camões de jouer sur le double sens du mot dans une *Ode* tout entière centrée sur le pouvoir de la lyre et du chant du poète, assimilés ici à la lyre et au chant d'Orphée, pouvoir dont l'action est illustrée par ses effets sur les suppliciés des enfers et, en particulier, sur le supplice de Sisyphe ; sur ce vers et cette *Ode*, cf. J. ALVES OSÓRIO (2009, p. 71-82), qui ne dit toutefois rien de la polysémie de *canto*.

<i>A ordem se mudava</i>	L'ordre des châtiments
<i>das penas que ordenava ali Plutão;</i>	Ordonnés par Pluton se trouva changé ;
<i>Em descanso tornava</i>	La roue d'Ixion
<i>a roda de Ixião,</i>	Se mit au repos,
<i>E em glória quantas penas ali são.</i>	Et les peines présentes devinrent objet de gloire.
<i>Pelo qual, admirada</i>	Pour cette raison, la reine infernale,
<i>A Rainha infernal e comovida,</i>	Émue et admirative,
<i>Te deu a desejada</i>	Te donna l'épouse désirée,
<i>esposa, que perdida</i>	Qui, depuis tant de jours
<i>de tantos dias já tivera a vida.</i>	Déjà, avait perdu la vie.
<i>Pois minha desventura</i>	Comment donc mon malheur
<i>Como já abranda uma alma humana</i>	N'adoucit-il pas l'âme d'une mortelle
<i>Que é contra mim mais dura</i>	Qui est plus dure avec moi
<i>E mui mais desumana</i>	Et encore plus inhumaine
<i>Que o furor do Calirroe profana?</i>	Que la fureur de Callirhoé ²³ profane ²⁴ ?

Dans la deuxième *Élégie*, intitulée « Celle dont l'amour coupable » (*Aquela que de amor descomedido*), le poète, exilé loin du bonheur, se plaît à imaginer le moment où l'âme quitte la prison du corps, prétexte pour une catabase métaphorique dans un *locus horrendus* décrit selon les caractéristiques classiques et dans lequel le poète, d'« une voix tremblante, faible et froide » (*com a trémula voz, cansada e fria*), célébrera « la grâce noble et pure » (*o geste claro e puro*) de sa bien-aimée :

<i>E o músico da Trácia, já seguro</i>	Et le musicien de la Thrace, déjà assuré
<i>De perder sua Euridice, tangendo</i>	De perdre son Eurydice, en jouant [de sa lyre]
<i>Me ajudará, ferindo o ar escuro.</i>	M'aidera, en frappant l'air obscur.

Et, comme dans le mythe, Camões peut dire :

<i>As namoradas sombras, revolvendo</i>	Les ombres amoureuses, se remémorant
<i>Memórias do passado, me ouvirão;</i>	Les souvenirs du passé, m'écouteront ;
<i>E, com seu choro, o rio ira crescendo.</i>	Et le fleuve se grossira de leur pleur.
<i>Em Salmoneu as penas faltarão,</i>	Salmonée ²⁵ verra s'éloigner ses peines
<i>E das filhas de Belo, juntamente,</i>	Et, conjointement, les vases des filles

23. Callirhoé est le nom de l'héroïne du roman grec *Chéréas et Callirhoé* (ou les *Amours de Chéréas et Callirhoé*) de Chariton d'Aphrodise. L'œuvre relate les mésaventures d'un jeune couple, frappé tour à tour par la jalousie et des crises de fureur. Cf. la toute nouvelle traduction proposée par R. BRETHERS (2016) ou l'édition de G. MOLINIÉ (1979), voire encore P. GRIMAL (1958), p. 379-513.

24. Luís Vaz de Camões, *Ode III*, 36-65.

25. Salmonée, fils d'Éole et descendant de Deucalion et de Pyrrha, voulant imiter le tonnerre de Zeus, construit une route pavée de bronze sur laquelle il lance un char, aux roues de fer ou de cuivre, traînant des chaînes, et en même temps des torches enflammées figurant l'éclair sur chacun des côtés. Zeus punit cet acte d'ὕβρις en anéantissant Salmonée et la cité qu'il a fondée en le foudroyant.

<i>las penas de los otros ablandaba,</i> <i>y todas las de todos él sentía.</i>	les peines des autres s'adouciaient, et, lui, ressentait toutes les peines de chacun.
<i>El son pudo obligar de tal manera que,</i> <i>en dulce galardón de lo cantado,</i> <i>los infernales reyes, condolidos,</i>	Le son put contraindre de telle manière que, pour douce récompense de son chant, les rois des Enfers, en pleurs,
<i>le mandaron volver su compañera;</i> <i>y volviola á perder lo desdichado</i> ³⁰ , <i>con que fueron entrambos los</i> [<i>perdidos</i> ³¹ .	l'envoyèrent chercher sa compagne ; et, perte pour l'infortuné, il se retourna, ce pourquoi ils furent tous deux perdus.

Certains critiques estiment que l'imitation de Virgile, en particulier dans le dernier tercet, permet de lever les doutes sur l'identité de l'auteur, lequel aurait toutes les chances d'être Camões, et non Jorge de Monte Mayor (ou de Montemor), comme on l'a parfois pensé. D'autres jugent au contraire que Camões ne recourait jamais gratuitement à la mythologie, comme cela semble être le cas ici, mais en faisait un usage beaucoup plus créatif et personnel, et ils en concluent que le sonnet doit être l'œuvre d'un autre auteur. La maladresse que d'aucuns veulent voir dans ces vers éveille le soupçon, mais peut-être cette maladresse est-elle imputable au fait que le poète ne s'exprime pas dans sa langue, mais dans une langue d'emprunt, qu'il

30. Le mot *desdichado* est un adjectif signifiant « malheureux, infortuné », et non « déshérité », comme on l'écrit trop souvent, suite à une erreur d'interprétation de Walter Scott, à qui l'on doit d'avoir fait connaître le vocable en dehors du monde hispanique et qui l'utilise pour désigner le chevalier anonyme de son roman *Ivanhoé* publié en 1819. L'adjectif a une puissance d'évocation telle que Gérard de Nerval s'en est inspiré pour en faire le titre du premier sonnet des *Chimères* (*El Desdichado*, 1854), qui est en même temps l'une des plus belles réécritures de la catabase d'Orphée dans la littérature : « Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé / Le Prince d'Aquitaine à la Tour Abolie / Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie. / Dans la nuit du tombeau, Toi qui m'as consolé / Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie, / La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé / Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie. / Suis-je Amour ou Phoebus ? Lusignan ou Biron ? / Mon front est rouge encore du baiser de la Reine ; / J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Sirène ... / Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron : / Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée » (reproduit de l'édition d'A. BÉGUIN, J. RICHER [1974], t. I, p. 3 et 1217-1221). Il ne semble pas que Nerval ait découvert ce titre à la lecture du sonnet de Camões, qui lui est probablement resté inconnu, mais bien par le roman de Walter Scott. Cela dit, on aimerait bien connaître la source de Walter Scott, qui a donné à ce mot un sens que l'espagnol ne connaît pas. Les études sur le sonnet de Nerval sont considérables ; je m'en tiendrai ici à J. RICHER (1963, p. 512-516), ALISON FAIRLIE (1970) et P. LASZLO (1981).

31. On relèvera la façon dont l'auteur joue avec le verbe *volver*, employé deux fois dans ce tercet et qui signifie à la fois « revenir » et « retourner », voire « se retourner », faisant ainsi subtilement allusion au regard en arrière d'Orphée, regard qui lui sera fatal et qui causera sa perte comme celle d'Eurydice (le verbe *perder* revient, lui aussi, deux fois dans ce seul tercet, dont la traduction est quasi impossible).

connaît certes bien, mais dont il n'a pas la même maîtrise que le portugais³². Quoi qu'il en soit, que ce sonnet soit de Camões ou non, il doit être versé au dossier des œuvres de la Renaissance ibérique inspirées par la catabase d'Orphée.

Au terme de ce tour d'horizon, on notera que, contrairement aux modèles classiques dont il s'inspire – Virgile et Ovide –, Camões ne donne pas de récit complet ou systématique de la légende et n'en retient que les éléments qui l'intéressent et servent ses objectifs. C'est la raison pour laquelle le mythe d'Orphée n'a pas seulement pour fonction d'embellir, mais surtout de renforcer l'expression poétique des sentiments et des émotions, en particulier dans les œuvres lyriques. Archétype à imiter, voire à surpasser, Orphée est, en tant que *uates*, le modèle incarnant tous les pouvoirs incantatoires du verbe soumis au rythme et à l'harmonie, et, en tant qu'amant, le prototype de la *fides*, moteur de la lutte entre l'amour et la mort, à laquelle il finit toutefois par succomber. Ne doit-on pas en conclure que Camões, qui était à la fois un poète-*uates*, dont la flûte rivalisait parfois avec la lyre d'Orphée (*Églogue* I, 181-183 : « ma flûte faisait incliner le sommet des arbres, pourquoi ses sons ont-ils perdu leur charme ? », *a fruenta que soia / mover as altas arvores tangendo / se me vai de tristeza enrouquecendo*), et un poète-amoureux qui chantait le pouvoir envahissant et dévastateur de l'amour, se voyait lui-même comme le double d'Orphée ?

Enfin, la prédilection de Camões pour la catabase – avec son renversement de l'ordre établi dans le royaume des ombres – fait écho à son aspiration pour la mort, tant de fois envisagée dans l'œuvre lyrique comme remède à ses souffrances ou comme perspective de retrouvailles pour les amants, non selon les termes du mythe païen ou de l'épilogue ovidien, mais sous la forme d'une ascension ou *anabase* vers le monde d'en-haut³³.

Jean-Michel ROESSLI
Concordia University, Montréal
jean-michel.roessli@concordia.ca

32. Signe indubitable des origines lusitaniennes de l'auteur, le nom d'Orphée est écrit en portugais (*Orfeu*) et non en castillan (*Orfeo*).

33. Cf. J. F. COSTA (2005), p. 32-33. Cette idée d'ascension ou *anabase* des deux amants n'est pas sans évoquer avec quelques décennies d'avance l'apothéose finale d'Orphée et Eurydice dans les livrets d'opéras d'O. Rinuccini pour J. Peri (*Euridice*, 1600) et G. Caccini (*Euridice*, 1602), d'A. Striggio pour Monteverdi (*Orfeo: favola in musica*, 1607) et de F. Buti pour L. Rossi (*Orfeo*, 1647), dénouement qui répond toutefois aux circonstances bien spécifiques pour lesquelles ces opéras ont été commandités : les festivités entourant des mariages princiers, lesquelles festivités ne pouvaient évidemment s'accommoder d'une fin tragique. Sur ce sujet, cf. notamment Olga ARTSIBACHEVA (2008) ; F. AZOUVI (1976) ; Ph. BEAUSSANT (2002) ; J. L. BULLER (1995) ; T. J. MCGEE (1982).

Bibliographie

- A. ÁLVARES DA CUNHA, A. CRASBEECK DE MELLO (éd.) (1686) : *Luis Vaz de Camões*, Rimas, Lisbonne.
- J. ALVES OSÓRIO (1985) : « Entre a tradição e a inovação, Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: Em torno do debate poético da écloga “Alejo” », *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, sér. II, vol. II, Porto, p. 47-103.
- J. ALVES OSÓRIO (2009) : « “Cessou de alçar Sisifo o grave canto”: “Os supliciados dos infernos” na Lírica de Camões », dans Marta VARZÉAS, B. FERNANDES FERREIRA (éd.), *As Artes de Prometeu: Estudos em homenagem a Ana Paula Quintela*, Porto, p. 71-82.
- W. S. ANDERSON (1982) : « The Orpheus of Virgil and Ovid: *fleBILE nescio quid* », dans J. WARDEN (éd.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto - Buffalo - Londres, p. 25-50.
- Olga ARTSIBACHEVA (2008) : *Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts* (Frühe Neuzeit), Tübingen.
- F. AZOUVI (1976) : « Orphée au nom fameux : du mythe à la légende », *L'Avant-Scène Opéra* 5, sept.-oct. (Monterverdi, *Orfeo*), p. 8-13.
- Ph. BEAUSSANT (2002) : *Le chant d'Orphée selon Monteverdi*, Paris.
- A. BÉGUIN, J. RICHER (éd.) (1974) : Gérard de Nerval, *Œuvres*, introduction et notes d'A. B. et de J. R. (Bibliothèque de la Pléiade), Paris.
- A. BOUTÉMY (1947) : « Trois œuvres inédites de Godefroid de Reims », *Revue du Moyen Âge latin* 3, p. 334-366.
- A. BOUTÉMY (1949) : « Une version médiévale inconnue de la légende d'Orphée », dans *Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont* (Collection Latomus, 2), Bruxelles, p. 43-70.
- Dom Raphael BLUTEAU (1712) : *Vocabulario portuguez e latino*, Coimbra.
- R. BRETHES, J.-P. GUEZ (dir.) (2016) : *Romans grecs et latins* (Collection *Editio minor*, 2), Paris.
- P. BRUNEL, Anna Maria BABBI, Martine BERCOT (éd.) (2000) : *Le mythe d'Orphée au XIX^e et au XX^e siècle. Actes du colloque de la Sorbonne*, Paris (= *Revue de littérature comparée* 73, 4).
- J. L. BULLER (1995) : « Looking Backwards. Baroque Opera and the Ending of the Orpheus Myth », *International Journal of the Classical Tradition* 1, 3, p. 57-79.
- P. CABAÑAS (1948) : *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid.
- J. CÂNDIDO MARTINS (éd.) (2009) : Diogo Bernardes, *O Lima*, introduction, texte critique et notes par J. C. M., Porto.
- G. CATTALUCCI (1965) : *Orphisme et prophétie chez les poètes français, 1850-1950*, Paris.
- R. J. CLARK (1979) : *Catabasis: Vergil and the Wisdom Tradition*, Amsterdam.

- J. F. COSTA (2005) : *Descida aos Infernos: Orfeu na Literatura Latina, em Virgílio, em Ovídio, na Literatura Portuguesa, em Camões*, Lisbonne.
- Andrée CRABBÉ ROCHA (1979) : *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, Lisbonne.
- X. M. DASILVA (2015) : « Hacia un corpus auténtico de la poesía en castellano de Camões », *Limite* 9, p. 15-54.
- Julie DEKENS (2011) : « Musicalité poétique et poésie musicale. Dialogue entre les arts sous l'égide d'Orphée dans la poésie franco-allemande du XX^e siècle », *Postures* 13, p. 17-30.
- Aida Fernanda DIAS (éd.) (1990-1993) : *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende: Os textos*, 4 vol., Lisbonne.
- P. DRONKE (1962) : « The Return of Eurydice », *C&M* 23, p. 198-215.
- E. DUTOIT (1936) : *Le thème de l'adynaton dans la poésie grecque antique*, Paris.
- B. DUTTON, J. GONZÁLEZ CUENCA (éd.) (1993) : *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid.
- Alison FAIRLIE (1970) : « Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval », dans *XXI^e Congrès de l'Association Internationale des Études françaises*, 24 juillet 1969, Paris, p. 153-168.
- O. FOURNIER, DESAULES (trad.) (1841) : *Les Lusiades de Luis de Camoëns*, Paris.
- L. FOUST (2008) : *Dante's Commedia and the Poetics of Christian Catabasis*, PhD Dissertation, New York University.
- J. GONZÁLEZ CUENCA (éd.) (2004) : *Cancionero General* (Nueva Biblioteca de Erucción y Crítica, 26), 5 vol., Madrid.
- P. GRIMAL (1958) : *Romans grecs et latins*, Paris.
- Elisabeth HENRY (1992) : *Orpheus with His Lute: Poetry and the Renewal of Life*, Carbondale - Edmondsville.
- M. HERRERO DE JAUREGUI (2015) : « Traditions of Catabatic Experience in Aeneid 6 », *LEC* 83, p. 331-351.
- B. JUDEN (1971) : *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français*, Paris.
- Eva KUSHNER (1961) : *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris.
- P. LASZLO (1981) : « *El Desdichado* – 38 », *Romantisme* 11, p. 35-58.
- E. LOURENÇO (1997) : *Mythologie de la saudade*, Paris.
- Pilar Berrio MARTÍN RETORTILLO (1994) : *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, thèse de doctorat inédite de l'Université Complutense de Madrid.
- Pilar Berrio MARTÍN RETORTILLO (1996) : « Orfeo en la *Coronación* de Juan de Mena », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 14, p. 21-46.
- Gisèle MATTHIEU-CASTELLANI (2016) : *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et la Renaissance* (Études et essais sur la Renaissance, 112), Paris.
- T. J. MCGEE (1982) : « *Orfeo and Euridice*, the First Two Operas », dans J. WARDEN (éd.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto - Buffalo - Londres, p. 163-181.

- G. MOLINIÉ (éd. et trad.) (1979) : Chariton, *Le Roman de Chairéas et de Callirhoé* (CUF), Paris.
- Cynthia MUNRO PYLE (1980) : « Le thème d'Orphée dans les œuvres latines d'Ange Politien », *BAGB* 39, 4, p. 408-419.
- M. OWEN LEE (1965) : « Orpheus and Eurydice: Myth, Legend, Folklore », *C&M* 26, p. 402-415.
- G. PADOAN (1973) : « Orfeo », *Enciclopedia dantesca* IV, p. 192.
- M. A. PÉREZ PRIEGO (éd.) (1983) : Marqués de Santillana, *Poesías completas*, 2 vol., Madrid.
- J. RIBEIRO FERREIRA (2004) : *Amor e morte na cultura clássica*, Coimbra.
- J. RICHER (1963) : *Nerval, expérience et création*, Paris.
- Maria Helena DA ROCHA PEREIRA (1981-1982) : « Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice », *Humanitas* 33-34, p. 127-146 (réimprimé dans EAD., *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisbonne, 1988, p. 303-322).
- Maria Helena DA ROCHA PEREIRA (1984) : « O mito de Orfeu e Eurídice em Camões », dans *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas, Ponta Delgada, 1982*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, p. 466-473 (*non vidi*).
- J.-M. ROESSLI (1999) : « Nature et signification du mythe d'Orphée dans le *De Consolatione Philosophiae* de Boèce », *Archivum Bobiense* 21, p. 27-72.
- R. M. ROSADO FERNANDES (1993) : « Catábase ou descida aos infernos », *Humanitas* 45, p. 347-359.
- J. RUGGIERI (1931) : *Il canzoniere di Resende* (Biblioteca dell'« Archivum Romanicum ». Serie I, Storia, letteratura, paleografia, 16), Genève.
- C. SEGAL (1966) : « Orpheus and the Fourth *Georgic*: Virgil on Nature and Civilization », *AJPh* 87, p. 307-325 (réimprimé dans ID. [1989], p. 36-53).
- C. SEGAL (1972) : « Ovid's Orpheus and Augustan Ideology », *TAPhA* 103, p. 473-494 (réimprimé dans ID. [1989], p. 54-72).
- C. SEGAL (1989) : *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore - Londres.
- Émilie SÉRIS, F. BAUSI (2006) : Ange Politien, *Stances / Stanze et Fable d'Orphée / Fabula d'Orfeo*, édition bilingue, introduction et traduction d'Émilie S., texte établi par F. B., notes de F. B., Paris.
- Rose M. SEVILLANO (2011) : *Poeta Português y clásico castellano, Luís Vaz de Camões (v. 1524-1580): edición con introducción y notas de sus sonetos castellanos*, PhD Dissertation, University of Nebraska-Lincoln, Lincoln (NE).
- Elizabeth SEWELL (1960) : *The Orphic Voice*, Londres.
- W. STORCH (éd.) (1997) : *Mythos Orpheus: Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Leipzig.
- W. STRAUSS (1971) : *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge (MA).
- Ana Filipa TEIXEIRA LEITE GOMES (2009) : *Diversas formas de Proteu – A Mitologia n' O Lima de Diogo Bernardes*, Maîtrise en études classiques – Tradition

classique et culture européenne, Lisbonne, Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne.

- J.-Y. TILLIETTE (2002) : « Le retour d'Orphée. Réflexions sur la place de Godefroy de Reims dans l'histoire littéraire du XI^e siècle », dans M. W. HERREN, C. J. MACDONOUGH, R. G. ARTHUR (éd.), *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies, Cambridge, September 9-12, 1998*, Turnhout (Publications of the Journal of Medieval Latin, 5), p. 449-463.
- Antonia TISSONI BENVENUTI (2000²) : *L'Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padoue (1^{ère} éd. 1986).
- J. WILHELM (1963) : « Orpheus bei Dante », dans H. BIHLER, A. NOYER-WEIDEN (éd.), *Medium Aevum Romanicum: Festschrift für Hans Rheinfelder*, Munich, p. 397-406.
- J. WIRL (1914) : « Orpheus in der englischen Literatur », *Wiener Beiträge zur englischen Philologie* 40, p. 1-102.
- M. ZUPANČIČ (dir.) (1997) : *Orphée et Eurydice : mythes en mutation*, numéro thématique de la revue *Religiologiques* 15.