

Mythos seruus theologiae
Quand la chrétienté chante avec Orphée

Cyril Leruse

Louvain-la-Neuve, le 15 février 2022

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 43, janvier-juin 2022]

Mythos seruus theologiae
Quand la chrétienté chante avec Orphée

Cyril Leruse (UCLouvain)

Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale
Finalité approfondie

[<cyril.leruse@student.uclouvain.be>](mailto:cyril.leruse@student.uclouvain.be)

Introduction

« *At nobis ars una fides et musica Christus.* »
Paulin de Nole, *carmen XX*, 32.

La figure d'Orphée n'a cessé, à travers les âges, de fasciner les esprits. Qui, en effet, ne peut émettre quelque émerveillement face à cet homme capable d'adoucir les forces de la nature, par le seul fait de sa musique ? C'est cette même fascination qui a conduit nombre de savants à étudier l'histoire du héros grec, à travers des approches multiples et dans des contextes divers. L'ambition du présent travail est ainsi d'exposer, sous la forme d'une synthèse, l'une de ces recherches : il s'agit d'une étude menée par Laurence Vieillefon, *La figure d'Orphée dans l'Antiquité tardive*¹, publiée en 2003 et issue d'une thèse de doctorat, dont l'un des thèmes centraux est l'utilisation du mythe d'Orphée chez les premiers Chrétiens, durant l'époque tardive (III^e-VII^e siècle). Le projet était fondamental : aucune étude n'avait encore abordé la réception du mythe à la fin de l'Antiquité. À plus forte raison, le corpus y est considéré dans son hétérogénéité, la littérature n'emboîtant guère le pas à l'iconographie, et *vice versa*.

Afin de mener à bien cette tâche, la présentation suivra trois axes, qui se complètent sans se confondre. D'une part, sera décrite la méthodologie employée par l'auteure, tant dans l'élaboration de son corpus que dans l'analyse de celui-ci. D'autre part, sera abordé le contenu de l'ouvrage, en épinglant spécifiquement les liens effectués avec le christianisme. Par ailleurs, nous apporterons une réflexion personnelle sur la pertinence du propos de Laurence Vieillefon,

¹ VIEILLEFON L., *La figure d'Orphée dans l'Antiquité tardive. Les mutations d'un mythe : du héros païen au chanteur chrétien*, Paris, De Boccard, 2003 (De l'archéologie à l'histoire).

en tenant compte notamment de certains questionnements abordés lors du cours « Typologie et permanences des imaginaires mythiques », et sans nous priver de parcourir une bibliographie plus large. Ce dernier point concernera surtout la réception de la figure d'Orphée dans l'iconographie et la littérature chrétiennes. Ainsi, nous verrons dans quelle mesure l'une et l'autre entrent en dialogue et, du même coup, s'influencent (ou non) dans leur évolution respective.

Le résultat de la synthèse désire montrer, en définitive, les conséquences théologiques et poétiques d'une telle appropriation de la figure d'Orphée par les Chrétiens, pour lesquels, à la suite d'une herméneutique singulière du mythe, la foi est devenue le seul art, et le Christ l'unique musique.

I. Description de la méthodologie

1. La constitution d'un corpus

Le projet de Laurence Vieillefon est ambitieux. D'emblée, elle en donne le ton : pour saisir la portée et la fécondité du mythe d'Orphée, il importe de revenir à ses origines antiques. L'auteure n'est certes pas la première à s'aventurer dans une telle tribulation. Aussi expose-t-elle un utile panorama des études ayant traité le sujet : tant pour le domaine littéraire et l'examen des fragments qui le composent (de Johann Matthias Gesner au XVIII^e siècle à Otto Kern au XX^e siècle), que pour le domaine iconographique (dont les recherches, plus récentes, ont été menées, entre autres, par Henri Stern, Jean Thirion et Ursula Liepmann, dans la seconde moitié du XX^e siècle). De fait, la documentation abordant la figure de l'Orphée antique se révèle considérable. En outre, certains angles d'approche ont parfois été préférés à d'autres, entraînant des lacunes dans les travaux antérieurs².

Dès lors, l'auteure entend réactualiser les catalogues relatifs aux images tardives d'Orphée, primordiaux pour mener une réflexion iconographique, en allant plus loin que la simple description ; chaque type de support est considéré, de même que chaque lieu de provenance interne à l'Empire romain. Dans une optique similaire, une bibliographie des sources textuelles, qui évoquent le musicien thrace, a été élaborée. Les deux catalogues, iconographique et littéraire, regroupent ainsi toutes les données connues sur l'Orphée tardif³.

Le résultat des recherches est divisé en deux parties. La première relate une présentation du personnage, basée à la fois sur les images et sur les textes, en considérant parallèlement les témoignages de l'Antiquité tardive. La seconde, quant à elle, ambitionne une définition de l'Orphée tardif, en prenant soin de corréliser les témoignages iconographiques et littéraires aux connaissances sociologiques, religieuses et philosophiques que nous possédons de l'Antiquité tardive. Quoiqu'une époque précise ait été définie, il importe de revenir aux différents aspects qu'a connus le héros grec, aussi bien durant le Haut-Empire que durant la période grecque. En

² VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 5.

effet, la figure d'Orphée, dans l'Antiquité tardive, n'est que l'aboutissement d'une longue évolution⁴.

2. Méthode analytique

L'analyse du corpus répond au double enjeu de l'étude. Dans la première partie, Laurence Vieillefon s'appuie sur les textes, les images et leurs interactions : les deux genres de témoignages sont croisés selon un ordre chronologique, relatif à la vie du personnage. Au-delà de la légende narrative, l'auteure aborde la figure d'Orphée au regard d'un ensemble de textes attribués, d'après la tradition antique, au poète lui-même ; eu égard, également, au mouvement religieux se réclamant du héros grec, à savoir l'orphisme. Cependant, celui-ci n'est envisagé que dans l'influence indirecte qu'il eut sur l'*ethos* de théologien du musicien thrace, la question n'étant pas davantage approfondie. À cela s'ajoute ensuite une étude des images propres à l'Orphée tardif, s'attachant à la scène stéréotypée qui en est représentée, de même qu'à son déploiement dans l'Empire durant l'Antiquité tardive. Enfin, les caractéristiques de l'Orphée chrétien sont mises en lumière, tant par l'imagerie chrétienne que par les commentaires des Pères de l'Église.

Dans la seconde partie, l'auteure souhaite aller plus en avant dans ce que représente la figure du héros grec pour la période étudiée, en posant sur celui-ci un regard global. En effet, la partie précédente ne s'attache qu'à examiner des « reflets de traditions particulières »⁵. En se basant sur les données qui y ont été dépouillées, et qui touchent aux diverses dimensions d'Orphée, Laurence Vieillefon entreprend une synthèse joignant les contradictions, à l'époque tardive, entre les thématiques iconographiques et littéraires.

II. Description du contenu

Le présent chapitre du travail suivra la logique de l'ouvrage. Ainsi, les sous-catégories que nous proposons pour chacune des deux parties en reprennent les titres principaux⁶. Toutefois, la motivation de cette description n'est ni l'élaboration d'un résumé ni la volonté de quelque exhaustivité. Au contraire, l'objectif est de pointer les informations nécessaires et suffisantes à notre réflexion. En d'autres termes, d'effectuer une fructueuse moisson de données. Par conséquent, certains aspects de l'étude ne seront pas pris en considération, afin d'éviter toute contre-productivité.

⁴ VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶ S'agissant de la synthèse d'un unique ouvrage, le référencement s'effectuera par paragraphe, afin d'éviter d'alourdir et d'allonger inutilement la présentation (sauf cas de citation explicite).

1. Une approche par les images et les textes

1.1. Orphée entre images et écrits

La section retrace dans un premier temps les grandes lignes de la légende, en tenant compte de ses illustrations. Pour les Grecs, Orphée, fils d'Œagre et de Calliope, était originaire de Thrace et vécut avant la guerre de Troie ; pour d'autres, comme les Chrétiens, Homère s'en était inspiré. L'aspect essentiel de l'approche est sans doute le rapport aux sources : il n'existe aucune trace iconographique de sa naissance ou de son ascendance. En revanche, la plupart des images le représentent vêtu à l'orientale, voire d'un habit thrace. Seuls quelques épisodes majeurs se retrouvent à la fois dans la biographie et dans l'iconographie : sa catabase ; son pouvoir sur les animaux ; sa mort⁷.

La confrontation aux sources conduit à saisir clairement la portée des thèmes orphiques à travers le temps et l'espace. L'expédition des Argonautes, dans sa version primitive, n'intègre pas complètement la figure d'Orphée, qui ne se développe que tardivement. Pratiquement inexistante dans les images grecques et romaines, elle n'apparaît dans les textes qu'à partir de l'époque hellénistique : deux récits, d'Apollonios de Rhodes (c. 295-†215 ACN) et de Diodore de Sicile (I^{er} siècle ACN), font de lui « l'archétype du chanteur et du musicien »⁸ ; un troisième, *Les Argonautiques d'Orphée*, témoigne de l'intérêt toujours porté à ce thème au V^e siècle PCN. S'il est difficile de donner une version cohérente de l'épisode d'Orphée et Eurydice, l'on peut néanmoins s'accorder sur une forme canonique du mythe, à savoir celle de Virgile et Ovide. Que cela soit dans la littérature ou dans l'iconographie, l'accent est davantage mis sur la performance de la descente aux enfers, plutôt que sur les retrouvailles des protagonistes. Cette thématique a séduit les artistes grecs, notamment dans l'iconographie apulienne (IV^e siècle ACN) ; on la retrouve également dans des contextes funéraires, à la fin de la période républicaine et durant toute la période romaine, ainsi qu'à l'époque tardive. La mort tragique du héros, de son côté, était plus importante durant l'époque grecque ; bien qu'elle soit le premier thème utilisé par la céramique attique, elle ne subsiste à l'époque tardive qu'à travers les textes⁹.

La plus célèbre scène de l'Antiquité tardive demeure Orphée charmant les animaux. Elle apparaît tôt dans la littérature, se développe chez les poètes des périodes hellénistiques et augustéennes, mais ne prend pas de tournure particulière à l'époque tardive. En effet, les textes évoquent davantage l'harmonie régnant entre les espèces, ou encore la paix produite par la musique du poète et l'envoûtement exercé sur les arbres et les rochers. Concernant l'iconographie, toutes les images de l'époque tardive représentent Orphée entouré d'animaux et jouant de la lyre, rappelant celles de l'époque hellénistique¹⁰.

En somme, l'étude des catalogues révèle des préférences thématiques en fonction de l'époque et du *medium*, de même que l'absence d'une version de référence de la légende.

⁷ VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 9-11.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 11-18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20-24.

Durant l'Antiquité tardive, l'importance du musicien thrace repose sur les valeurs que les contemporains lui attribuent.

1.2. Images de l'Orphée tardif

Le centre du propos concerne le corpus iconographique tardif des représentations d'Orphée, dont les images proviennent de l'Empire romain. Celles-ci évoluent avec le temps : le personnage possède très tôt une allure juvénile, et ses vêtements se fixent sur le type phrygien à l'époque tardive, supplantant le type grec utilisé jusqu'au II^e siècle PCN. Quelle que soit la nature du support, son allure reste relativement identique : position frontale, assis sur un rocher (et non debout), jambes écartées, tenant son instrument de la main gauche et jouant de la main droite, toujours au centre de la composition¹¹.

Par ailleurs, la représentation d'animaux fait partie des préférences du répertoire antique. Différentes espèces entourent Orphée, de la plus commune à la plus rare, tantôt de façon fréquente, tantôt de façon occasionnelle. Les animaux les plus courants du corpus sont les oiseaux, les félins et les cervidés ; aucune loi n'en conditionne le choix. Du reste, si les images chrétiennes sont parfois similaires aux images païennes, certaines d'entre elles ne comportent que des animaux pacifiques – cette caractéristique leur étant propre¹².

Le décor est peu varié : présence d'un rocher ou d'un siège servant d'assise ; la lyre du musicien ; quelques éléments de végétation (arbres, buissons ou touffes d'herbes). Orphée est ainsi représenté avec son instrument sur chaque image où il charme les animaux : il peut s'agir d'une lyre, d'une cithare, ou encore d'un instrument parfois difficilement identifiable. Dans tous les cas, Orphée joue assis, ce qui le démarque de toutes les autres représentations où les musiciens sont debout. Le paysage végétal est sobre dans son ensemble¹³.

À l'inverse de la scène précédente, Orphée est figuré debout et en compagnie d'Eurydice, lorsqu'il s'agit de la descente aux enfers. Parfois sans aucun décor, les deux protagonistes peuvent aussi être représentés dans une progression vers différentes scènes de l'Hadès. Mais en définitive, les quelques images tardives d'Orphée aux enfers n'ont pas de schéma fixe. L'épisode n'est d'ailleurs plus en vogue durant l'Antiquité tardive¹⁴.

L'étude de Laurence Vieillefon s'attarde ensuite sur les milieux (supports, contextes archéologique et iconographique) et sur les provenances géographique et temporelle (lieux, dates, grands groupes de mosaïques), pointant ainsi l'importance du thème d'Orphée aux animaux durant l'Antiquité tardive. L'image du musicien est ainsi peu variée, voire stéréotypée ; les rares différences relèvent de la particularité régionale et chronologique¹⁵.

¹¹ VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 47-51.

¹² *Ibid.*, p. 51-57.

¹³ *Ibid.*, p. 57-60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61-79.

1.3. Orphée chrétien

L'utilisation par les Chrétiens d'un mythe païen est probablement l'aspect le plus intéressant pour notre réflexion. Il importe, pour les images chrétiennes, d'analyser leur contexte pour les différencier des représentations issues du paganisme ; reconnaître l'empreinte du christianisme dans les images n'est pas toujours chose aisée. Deux catégories se distinguent : la première, dont l'attribution chrétienne est certaine ; la seconde, comprenant les images qui le sont vraisemblablement. L'analyse du corpus pointe une caractéristique commune à l'Antiquité tardive : l'unique thème iconographique retenu par les Chrétiens est celui d'Orphée aux animaux, dont la quasi-totalité des images provient d'un contexte funéraire, leur production se bornant aux III^e et IV^e siècles ; après quoi les Chrétiens paraissent renoncer à ce genre de représentations, soit par volonté de ne plus utiliser les figures païennes, soit parce que le motif du Bon Pasteur le supplante. En outre, l'usage d'autres figures mythiques, comme *Sol*, les sirènes, etc., est rare ; aucune n'est autant représentée que celle d'Orphée dans les catacombes et sur les sarcophages. Enfin, d'autres images chrétiennes peuvent être mises en rapport avec la figure d'Orphée : le Bon Pasteur ; Adam et les animaux ; les représentations animales ; David-Orphée. La plus intéressante est la première : issue de l'art païen (allégorie de l'*humanitas*), elle représente un berger, tantôt entouré de brebis, tantôt en portant une sur ses épaules, tantôt encore musicien, en position assise ou debout. Il est possible que cette figure ait surgi dans l'art chrétien avant celle d'Orphée ; toutes deux se seraient alors développées de manière parallèle. Une analogie avec l'iconographie orphique est la présence, dans certains exemples, d'une syrinx lorsque le berger garde son troupeau¹⁶.

À côté des images, les textes. Ceux-ci sont, pour la plupart, des témoignages provenant de la littérature patristique. Les Pères de l'Église, par leur culture et leur formation classique, sont imprégnés par la mythologie, la littérature et la pensée du paganisme. Deux regards portés sur la mythologie peuvent être mis en exergue, divergeant selon l'individu : d'aucuns établissent des correspondances entre religion païenne et chrétienne, intégrant dans celle-ci des éléments de celle-là (probablement pour faciliter les conversions) ; d'autres, à partir du IV^e siècle, condamnent les mythes, jugés démoniaques. La figure d'Orphée a nourri les réflexions de nombreux Pères, au-delà de Clément d'Alexandrie (c. 150-†215) et d'Eusèbe de Césarée (c. 265-†339), et ce dès les premiers temps du christianisme. Contrairement aux auteurs païens qui retraçaient l'histoire d'Orphée, la volonté des auteurs chrétiens est d'en utiliser la figure à des fins symboliques. Ainsi, les Pères n'exploitent que des thèmes bien précis de la légende : la musique, la théologie et les mystères¹⁷.

2. Vers une compréhension globale du mythe

2.1. De la terre jusqu'au ciel

Un premier niveau de lecture du mythe d'Orphée, afin d'appréhender celui-ci dans sa globalité, est de se focaliser sur la spécificité de la musique. Durant l'Antiquité, les qualités de poète et de musicien sont inhérentes l'une à l'autre : dès l'époque grecque, la poésie

¹⁶ VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 81-95.

¹⁷ *Ibid.*, p. 95-106.

s'accompagne effectivement de l'instrument de musique ; l'importance de celle-ci est visible à la fois dans la littérature et dans l'iconographie. En outre, l'image du musicien, à la fin de l'Antiquité, jouit d'un succès égal aux périodes antérieures¹⁸.

Durant l'époque tardive, le musicien et son instrument, à en croire l'iconographie d'Orphée aux animaux, sont loin d'évoquer le divertissement. De fait, trois types d'effets peuvent émaner du chant du poète : un effet sur le monde, traduit par une paix apportée à la civilisation (allégorie de la concorde politique, illustrée par la cohabitation des bêtes sauvages et domestiques) ; un effet sur les passions des hommes (la vertu purificatrice de la musique, retrouvée chez les païens et les Juifs comme chez les Chrétiens) ; un effet universel, traduit par une harmonie cosmique (la musique est liée à l'astronomie et est figurée par l'emploi des saisons dans les images). Mais la musique ne détrône pas les dieux : Orphée n'échappe guère à la mort. Cette dernière n'est néanmoins pas illustrée pendant l'Antiquité tardive, où le meurtre du héros grec laisse place aux dimensions civilisatrices, triomphantes et harmoniques¹⁹.

Le thème d'Orphée aux animaux évoque également l'idée de l'immortalité et d'une vie meilleure. Certes moins primordiale pour le monde gréco-romain que pour les Chrétiens, la question de l'immortalité apparaît dans la littérature et l'iconographie, sans être pour autant à la mode dans l'art funéraire païen ; la littérature n'offre guère plus d'attrait envers cette idée, bien que le poète thrace et sa catabase soient cités chez certains auteurs antiques. De même, la question du paradis intéresse davantage le christianisme que le paganisme. Par ailleurs, le rapprochement entre la scène d'Orphée aux animaux et le mythe de l'Âge d'or est intéressant : celui-ci rappelle, chez Lucrèce, l'humanité primitive, pour ensuite évoquer, chez Virgile, l'idée d'un avenir proche et idyllique. Ainsi, des liens entre le mythe et la scène émergent, ceux-ci illustrant une vie harmonieuse où la nature est au premier plan. Toutefois, Laurence Vieillefon note l'anachronisme de la comparaison : le mythe de l'Âge d'or est en vogue entre le I^{er} siècle ACN et le I^{er} siècle PCN, tandis que l'image d'Orphée aux animaux se développe à partir du II^e siècle PCN et se déploie durant l'Antiquité tardive. Peut-être est-ce là le désir inconscient et intemporel de vivre dans l'harmonie. Quoi qu'il en soit, le concept central reste celui de la pacification²⁰.

2.2. Orphée figure de la transgression

À côté du musicien et du pacificateur, se trouve un Orphée plus complexe. D'une part, le poète thrace possède une place singulière au milieu des autres héros de la mythologie : dans les images comme dans les textes, il ne prend jamais les armes, sinon sa lyre, et les défis qu'il entreprend ne sont jamais grandioses. Sa posture de théologien, durant l'Antiquité tardive, prend d'ailleurs la place de la posture amoureuse. D'autre part, il est difficile de discerner sa nature : ainsi, certains font de lui, à l'époque tardive, un dieu ou un demi-dieu, alors que d'autres pensent qu'il est devenu un héros cultuel²¹.

¹⁸ VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 111-117.

¹⁹ *Ibid.*, p. 119-124.

²⁰ *Ibid.*, p. 124-129.

²¹ *Ibid.*, p. 131-138.

2.3. Orphée figure de la médiation

Si l'idée de transgression est intrinsèque au personnage, c'est pour mieux rétablir l'unité ; et le rôle de médiateur que joue Orphée entre les dieux et les hommes y contribue. Cela se reflète principalement dans la fonction de théologien : son chant révèle une cosmo-théogonie, en lien avec ses mystères. Cette posture est essentielle dans la compréhension qu'ont les auteurs de l'Antiquité tardive, qu'ils soient païens, juifs ou chrétiens. De plus, les talents de guérison d'Orphée font de lui un intermédiaire entre des forces supérieures et les hommes. Cette magie se retrouve tant dans des textes (comme chez Euripide) que dans les images (Orphée attirant à lui les animaux). Finalement, sa catabase symbolise un retour à l'unité, par son retour du monde des morts dans celui des vivants²².

Les caractéristiques venant d'être mises en avant font d'Orphée le θεῖος ἀνὴρ. Différentes figures, qui renvoient à cette idée, sont mises en parallèle avec le personnage. Après avoir montré que des origines shamaniques sont peu évidentes, et que le concept d'homme divin n'est pas facilement définissable durant l'Antiquité, Laurence Vieillefon revient sur le parallèle avec le Christ. Pour l'auteure, la clef d'interprétation se trouve dans la figure d'intermédiaire entre la vie et la mort, entre la divinité et les hommes. En effet, Orphée et le Christ partagent des similitudes dans leur représentation iconographique ; mais rien dans les traditions biblique et iconographique n'évoque Jésus auprès d'animaux ou jouant de la musique. Les liens les plus pertinents entre les deux personnages proviennent de leur message, relatif à une certaine harmonie. Toutefois, il semble compliqué de rendre crédible un tel rapprochement. Une autre figure, plus convaincante, est alors mise en rapport avec Orphée : celle du saint chrétien, lui aussi *uir Dei*. Ainsi partagent-ils ensemble, entre autres choses : des épreuves (le démembrement d'Orphée / le martyr) ; un rôle de théologien et une connaissance des dieux / de Dieu ; la proximité avec des animaux (le prophète Daniel et sainte Thècle, protégés des lions par leur foi)²³.

III. Réflexion personnelle

1. Le matériel orphique de l'Antiquité tardive...

Nous l'avons compris, le corpus iconographique de l'époque tardive est invariable. Quelle que soit la provenance au sein de l'Empire romain, les images représentent un Orphée accompagné de son instrument et charmant les animaux. Le résultat de cette partie des recherches de Laurence Vieillefon révèle ainsi une particularité étonnante : la scène, respectant toujours un schéma fixe, est le choix exclusif des artistes de cette période ; rare, voire inexistante, est l'utilisation d'autres thèmes. Dès lors, il apparaît essentiel de saisir en quoi une image stéréotypée est porteuse de sens²⁴.

²² VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 143-146.

²³ *Ibid.*, p. 146-154.

²⁴ *Ibid.*, p. 156.

De son côté, le corpus de textes antiques est composé à la fois de sources littéraires traditionnelles (théâtre, poésie, philosophie, etc.) et de divers fragments versifiés ; ceux-ci ont eu une influence durant l'Antiquité tardive. Les témoignages écrits, à la différence des images, offrent un aperçu plus varié de la figure d'Orphée, rendant compte de plusieurs de ses aventures²⁵.

Les conclusions de l'enquête répondent à une double question : « pourquoi un tel succès de la figure orphique pendant l'Antiquité tardive et pourquoi l'image du chanteur du paganisme a-t-elle été reprise dans le premier art chrétien »²⁶ ? L'étude de la réception du mythe à différentes époques invite à aller plus loin que l'hypothèse du phénomène de mode, en se penchant notamment sur les différents traits attribués au musicien au cours de l'histoire. En effet, plusieurs éléments peuvent potentiellement séduire le christianisme : musique, paix, harmonie, liens avec l'au-delà, rapprochement des mondes divin et humain par l'enseignement des choses divines²⁷. La singularité du personnage d'Orphée, déjà présente dans les esprits païens des époques antérieures, entraîne une identique popularité chez les premiers Chrétiens ; le héros grec devient garant de valeurs extérieures au seul paganisme. La figure d'Orphée dans le monde chrétien peut dès lors se déployer sans réelle difficulté, du moins au niveau des classes populaires ; il n'en va pas forcément ainsi du côté du clergé : les Pères n'ont pas le même entrain vis-à-vis du personnage mythologique. Pourtant, celui-ci traverse bel et bien la pensée théologique de plusieurs d'entre eux²⁸.

2. ... au service de la pensée chrétienne

Disons-le d'entrée de jeu : la foi chrétienne, qui fut révélée par Dieu en la personne de Jésus-Christ, n'a jamais eu besoin, pour elle-même, du recours aux mythes, à la philosophie ou à quelque message autre que le sien. En revanche, la théologie, en tant que discours raisonné sur le mystère de la foi, doit nécessairement passer par les mots pour s'exprimer. Ces derniers lui sont en grande partie donnés, outre les Saintes Écritures, par la philosophie ; et la pensée mythologique y contribua également lors des premiers siècles du christianisme. Philosophie comme mythologie n'ajoutent néanmoins rien au contenu de la Révélation : la première offre les outils et les concepts indispensables à l'exercice de la raison, quand la seconde déploie un éventail de figures narratives et poétiques pour pallier, autant que faire se peut, les limites de la compréhension humaine.

Dès lors, les Pères de l'Église, de même que les poètes chrétiens, n'ont pas hésité à utiliser le lexique du paganisme. N'y voyons aucune inconvenance : imprégnés de littérature classique et postclassique, ils exploitent leurs connaissances afin d'interpréter le message évangélique. L'on ne peut d'ailleurs les en blâmer : le Christ lui-même n'a-t-il pas usé des réalités de son temps

²⁵ VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 156.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 157.

²⁸ *Ibid.*

pour annoncer le Royaume en paraboles²⁹ ? De la même façon, l'exégèse patristique consiste en l'appropriation de mythes, afin d'illustrer ce que les mots de l'intellect ne peuvent énoncer³⁰.

C'est ce qu'entreprend Clément d'Alexandrie au II^e siècle, dans un souci de réconciliation entre les pensées grecque et chrétienne : « Viens... je te montrerai le Logos et les mystères du Logos, en te les décrivant avec des images qui te sont familières » (*Protreptique* XII, 119, 1)³¹. Ainsi, les images familières à la culture grecque permettent à Clément de présenter à celle-ci une réalité qui lui est inconnue, « voilée ». La pratique de l'analogie s'y prête bien, et la figure d'Orphée tout autant. En effet, cette dernière est utilisée afin d'exposer des traits essentiels du Christ à un peuple hellénisé³². Toutefois, le musicien thrace n'est, pour Clément, qu'un ἀπατηλός, un imposteur, au même titre que les chantres Amphion et Arion (cf. *Protreptique* I, 1-3). Antithèse du Christ, Orphée symbolise donc un chant trompeur, qui s'oppose au « chant nouveau », le Verbe divin, cause de la nouvelle harmonie régnant au sein de la Création et de l'âme humaine³³. Malgré le caractère mensonger du message véhiculé par le mythe, Clément d'Alexandrie ose y faire appel.

Eusèbe de Césarée, au siècle suivant, substitue la comparaison à l'opposition. De fait, dans *Les louanges de Constantin* (14), le Père de l'Église compare le chant d'Orphée au Logos de Dieu, c'est-à-dire au Christ. Ainsi, celui-ci est éclairé par le langage figuré du mythe : il adoucit les passions, réunit, ramène l'harmonie³⁴. Que l'on pense aux valeurs orphiques mises en évidence par Laurence Vieillefon, retrouvées tant dans l'iconographie (Orphée aux animaux) que dans la littérature tardive (posture du théologien, du mage, du guérisseur).

Avec Lactance (c. 250-†325), l'approche du mythe change du tout au tout. Dans ses *Institutions divines* (I, 5, 4-6), l'auteur n'aborde plus Orphée comme une figure mythique, mais comme un personnage historique – mieux, comme un prophète. S'inspirant de la cosmogonie orphique, dont les textes sont attribués au musicien thrace lui-même, Lactance explique qu'Orphée est le plus anciens des poètes, et qu'il a donné au vrai Dieu le nom de Phanès, le « premier né resplendissant », lui qui naquit avant quiconque³⁵.

La popularité du mythe, si elle fait preuve d'efficacité dans les réflexions écrites, inspire également les artistes. En effet, l'art contribue à la catéchèse³⁶, et, de ce fait, se situe dans une perspective éducative semblable à celle de la littérature patristique. L'image antique du Bon

²⁹ Cf. Mc 4, 34 : « Il ne leur disait rien sans parabole. »

³⁰ NALDINI Mario, « I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica », *Civiltà classica e cristiana*, t. 14, n°3, 1993, p. 333.

³¹ *Ibid.* : « Vieni... ti mostrerò il Logos e i misteri del Logos, descrivendoteli con immagini a te familiari » (Nous traduisons).

³² *Ibid.*, p. 334.

³³ *Ibid.*, p. 335.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 336.

³⁶ *Ibid.*, p. 337.

Pasteur, apparaissant au milieu d'animaux selon un schéma fixe, rappelle celle du musicien thrace, puisque le berger est également coiffé d'un bonnet phrygien et muni d'un instrument³⁷. Chaque élément évoque alors un trait christique, que l'on retrouve aussi parmi les animaux : le paon pour l'immortalité ; la colombe de la paix pour l'Esprit ; l'aigle psychopompe³⁸.

Une parenthèse sur les cultes à mystères permettrait de cerner un élément clef du propos. Mettant en évidence des similitudes entre les rites des mystères grecs et du mystère chrétien, telles que le baiser sur l'autel pratiqué par le mystagogue et par le prêtre chrétien, Hugo Rahner précise qu'il ne s'agit non pas d'une influence des mystères païens sur le christianisme, mais bien de « choses de la vie quotidienne qui, ici et là, et indépendamment l'une de l'autre, devinrent un symbole s'appliquant à des matières totalement différentes »³⁹. Il en va de même dans l'utilisation des mythes en général, et de celui d'Orphée en particulier : l'exégèse patristique, par l'emploi de l'analogie, a permis au message de l'Antiquité classique d'être renouvelé⁴⁰, les récits mythiques devenant un langage, dont les images ne renvoient plus à des événements « véridiques », mais à des symboles permettant d'illustrer des vérités de foi, telles que l'Incarnation, la Résurrection, la descente aux enfers, etc. Saint Augustin (354-†430) le résuma brillamment : « la fable du vol de Dédale ne peut être vraie s'il n'est pas faux que Dédale ait volé » (*Soliloques* II, 11, 20). De la sorte, le langage mythique participe à l'herméneutique d'un événement de l'histoire christique : le mythe solaire devient, par exemple, l'image et le symbole du Rédempteur descendu des Cieux ; il se transforme en un mythe nouveau, pleinement chrétien⁴¹.

En définitive, l'utilisation du matériel orphique joue, chez les Pères, un rôle apologétique, certes plus imagé que raisonné, mais indubitablement porteur de sens pour les Chrétiens de l'époque tardive. Effectivement, le mythe se met au service de la théologie, offrant à celle-ci des mots et des figures nécessaires à sa quête, à son désir d'esquisser les contours d'une Vérité qui, sans cesse, se dérobe derrière le voile du Mystère.

3. Et Verbum caro factum est : l'incarnation d'un chant

Dans l'iconographie comme dans la littérature, les pouvoirs musicaux d'Orphée sont l'un des traits les plus marquants du personnage. De son chant émerge l'harmonie, de même qu'une cosmogonie. Les Pères de l'Église ne furent pas les seuls à s'en inspirer ou à s'en émerveiller ; de

³⁷ DEPROOST Paul-Augustin, « Le chant chrétien d'Orphée. À la recherche des harmonies perdues », dans DÉOM Laurent *et al.* (éd.), *Faire lien. Autour de Myriam Watthee-Delmotte*, Louvain-la-Neuve, PUL, 2019, p. 24.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ RAHNER Hugo, *Mythes grecs et mystère chrétien*, trad. par Henri Voirin, Paris, Payot, 1954 (Bibliothèque historique), p. 53.

⁴⁰ NALDINI, *art. cit.*, p. 343.

⁴¹ *Ibid.*, p. 331. L'idée rappelée ici est développée par Wolfhart PANNENBERG dans *Christentum und Mythos*, Gütersloh, Mohn, 1972.

fait, les poètes ont également puisé dans cette source d'images parlantes, créant un authentique « art poétique chrétien »⁴².

À la fin du IV^e siècle, Paulin de Nole (c. 353-†431) déploie, dans son vingtième *carmen* (v. 32 sq.), un hommage au « Créateur musicien », qui a ramené l'harmonie dans le cœur de l'humanité⁴³. Mais le poète va plus loin et élabore une véritable théologie musicale du mystère du salut ; ce faisant, il s'appuie sur l'instrument commun à Apollon et au roi David, à savoir la cithare. Paulin se réfère ainsi au *Dauid uerus*, qui reste, pour lui, « le type formel du Christ musicien et rédempteur »⁴⁴. Cependant, derrière David apparaît, en « immergence », le « vrai Orphée », dont le chant charme les animaux alentour⁴⁵. Autrement dit, il importe de percevoir, au-delà de l'image du roi juif, « la survivance possible des symbolismes qui s'étaient développés, dans la pensée antique, autour de la notion musicale et philosophique d'harmonie »⁴⁶. Comment ne pas songer alors aux « vertus pacifiantes et unifiantes de la musique »⁴⁷, lorsque Paulin de Nole évoque « le Dieu musicien et unique arbitre de l'harmonie de tous les sons » (*carmen* 27, 72 sq.) ? Pour le dire simplement, les musiciens mythique et biblique, dans l'esprit de saint Paulin, se superposent.

Parallèlement à la figure du musicien survient également la catabase orphique. Celle-ci s'apparente facilement au mystère de la descente aux enfers du Christ⁴⁸, avant sa résurrection, comme l'enseigne le *Symbole des Apôtres* : « *descendit ad inferos* ». Toutefois, si Orphée en est ressorti sans Eurydice, il en va tout autrement pour le Christ : « *tertia die resurrexit a mortuis* » ; il est revenu victorieux des enfers, lui qui est ressuscité, emmenant à sa suite les habitants du séjour des morts.

La catabase du Christ est ainsi décrite par un poète chrétien, Arator, dans son *Histoire apostolique*, composée en 544. Pour ce dernier, l'obscurcissement du ciel après la mort de Jésus est un authentique phénomène cosmique : « le Jour est entré chez les Mânes et a libéré de la nuit éternelle les ténèbres maudites. Dans leur fuite, les astres abandonnent le ciel et accompagnent Dieu : effrayée par la croix du Christ, la nature veut subir une souffrance égale » (I, 4 sq.). Si le début s'inspire bien de l'arrivée d'Orphée chez les Mânes, dans la quatrième *Géorgique* de Virgile⁴⁹, la fin, quant à elle, rappelle la stupeur des enfers face au chant du musicien thrace. Partant, Arator dépasse les explications du récit évangélique – muet sur la descente du Christ aux enfers –, en interprétant et en paraphrasant l'épisode de

⁴² FONTAINE Jacques, *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres, 1980 (Collection d'études anciennes), p. 393.

⁴³ DEPROOST, « Le chant chrétien d'Orphée... », *art. cit.*, p. 24.

⁴⁴ ID., « *Ficta et facta*. La condamnation du "mensonge des poètes" dans la poésie latine chrétienne », *Revue des Études Augustiniennes*, vol. 44, 1998, p. 115.

⁴⁵ ID., « Le chant chrétien d'Orphée... », *art. cit.*, p. 24.

⁴⁶ FONTAINE, *op. cit.*, p. 394.

⁴⁷ DEPROOST, « *Ficta et facta...* », *art. cit.*, p. 115.

⁴⁸ ID., « Le chant chrétien d'Orphée... », *art. cit.*, p. 25.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

l'assombrissement du ciel à la lumière de sa culture classique. Plus globalement, le recours à la fable, pourtant souvent jugée trompeuse, a aidé les poètes chrétiens à préciser le sens de certains mystères, comme ceux de la catabase christique ou du paradis, qui font appel aux images virgiliennes des enfers et au mythe de l'Âge d'or⁵⁰.

« Et le Verbe s'est fait chair », rapporte saint Jean au début de son évangile (1, 14). L'Incarnation du Christ parmi les hommes suscita pendant l'Antiquité tardive, nous espérons l'avoir démontré, une vive admiration, toujours suivie d'un désir de compréhension. Réflexions théologiques et poétiques, durant cette période, vont de pair : l'utilisation de figures mythologiques a permis de concevoir, peut-être de façon plus obscure et moins évidente que par le biais de la philosophie, une vérité par trop insaisissable⁵¹. Le recours au mythe orphique, tantôt en émergence chez les Pères, tantôt en « immergence » chez les poètes, permit d'illustrer, par une sorte de mise en abyme, l'un des plus intrigants mystères chrétiens, où le Verbe divin prend un corps d'homme pour chanter sa bonne nouvelle, et ce moyennant l'appropriation d'un chant autre, celui d'Orphée, parfaitement capable de prêter sa voix au peuple chrétien et s'incarnant dans les louanges que celui-ci élève vers l'unique et vrai Dieu.

Conclusion

Pour conclure, il nous semble opportun de pointer le résultat de notre réflexion. D'une part, dresser une synthèse de l'ouvrage de Laurence Vieillefon, en explicitant sa méthodologie et en épinglant les éléments saillants de ses recherches, a donné une vision précise du matériel iconographique et littéraire relatif à l'Orphée tardif ; en découla la possibilité de saisir la portée globale du mythe. D'autre part, notre réflexion, en se basant sur certaines questions abordées lors du cours et en se nourrissant de la bibliographie sur laquelle celui-ci fut construit, s'est développée autour de la réception du matériel orphique dans la théologie et la poésie chrétiennes.

Il ressort ainsi de la synthèse deux idées essentielles : d'un côté, l'iconographie tardive se concentre sur la reprise pratiquement exclusive du thème d'Orphée aux animaux ; de l'autre, la littérature aborde plusieurs épisodes de la légende, en se focalisant néanmoins sur des aspects déterminés, à savoir les valeurs conférées au long des âges au héros grec, liées à la musique et à l'harmonie qui en émane, mais également à la figure de théologien qu'on lui attribue. À première vue, il existe donc une opposition entre les corpus iconographique et littéraire dans les choix thématiques. Toutefois, il apparaît que la figure d'Orphée est probablement porteuse du même sens dans les images que dans les textes : l'on accorde au personnage, déjà dans le paganisme, davantage d'importance à ses qualités qu'à son historicité, c'est-à-dire à ses pouvoirs d'harmonie. Dès lors, il n'est pas anormal de le retrouver dans la pensée chrétienne, tant sur le plan théologique que poétique : harmonie, pacifisme et ascétisme sont autant de concepts conciliables avec le christianisme⁵².

⁵⁰ DEPROOST, « *Ficta et facta...* », *art. cit.*, p. 119.

⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

⁵² VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 154.

C'est pourquoi, en définitive, le chant d'Orphée s'incarne dans le chant chrétien. Si l'on n'a pu, au cours de cet exposé, analyser chaque Père de l'Église et chaque poète⁵³, les exemples proposés ont permis d'illustrer l'utilisation du mythe à l'époque tardive par les Chrétiens. Ainsi, le mythe est devenu un langage, servant désormais les apologètes dans leurs explications des mystères christiques et des vérités théologiques : l'harmonie et l'apaisement, pour les conséquences de l'Incarnation ; la lyre, pour le bois de la Croix ; le Bon Pasteur, pour la tendresse du Berger ; la catabase, pour la descente de Jésus aux enfers. Cependant, la question du rapport entre textes et images demeure épineuse : les Pères ont-ils eu une influence sur les artistes des catacombes, ou pas du tout ? Une *via media*, partagée par Laurence Vieillefon, se dégage à la suite de notre propos : l'on peut supposer que les textes reflètent « une culture ambiante dont il faut tenir compte pour expliquer les productions plus populaires »⁵⁴, rien n'empêchant les lettrés de s'inspirer, pour certaines descriptions, de représentations vues ailleurs.

Quoi qu'il en soit, la figure d'Orphée a conduit les poètes chrétiens à renouer avec la tradition poétique antérieure, celle-ci leur octroyant de nombreuses solutions pour exprimer les mystères de la foi : le mythe devient symbole pour décrire l'histoire du salut ; serviteur de la théologie, il invite les Chrétiens à s'approprier les harmonies retrouvées d'un chant ancestral.

⁵³ Pour d'autres cas, cf. deux articles riches d'informations, utilisés dans notre réflexion : DEPROOST, « *Ficta et facta...* », *art. cit.*, ainsi que ID., « Le chant chrétien d'Orphée... », *art. cit.*

⁵⁴ VIEILLEFON, *op. cit.*, p. 108. L'unique réserve de cette hypothèse serait peut-être de penser que l'art figuré est obligatoirement un produit populaire.

Bibliographie

Bibliographie primaire

VIEILLEFON Laurence, *La figure d'Orphée dans l'Antiquité tardive. Les mutations d'un mythe : du héros païen au chanteur chrétien*, Paris, De Boccard, 2003 (De l'archéologie à l'histoire).

Bibliographie secondaire

DEPROOST Paul-Augustin, « *Ficta et facta*. La condamnation du "mensonge des poètes" dans la poésie latine chrétienne », *Revue des Études Augustiniennes*, vol. 44, 1998, p. 101-121.

Id., « Le chant chrétien d'Orphée. À la recherche des harmonies perdues », dans DEOM Laurent *et al.* (éd.), *Faire lien. Autour de Myriam Watthee-Delmotte*, Louvain-la-Neuve, PUL, 2019, p. 23-28.

FONTAINE Jacques, « Les symbolismes de la cithare dans la poésie de Paulin de Nole », dans *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris, Les Belles Lettres, 1980 (Collection d'études anciennes), p. 393-413.

NALDINI Mario, « I miti di Orfeo e di Eracle nell'interpretazione patristica », *Civiltà classica e cristiana*, t. 14, n°3, 1993, p. 331-343.

RAHNER Hugo, *Mythes grecs et mystère chrétien*, trad. par Henri Voirin, Paris, Payot, 1954 (Bibliothèque historique).