

*Orfeu da conceição: entre la tristesse et le mythe**

letrônica

Maria da Conceição Coelho Ferreira¹

Selon un éminent critique littéraire brésilien, les poètes vraiment importants sont ceux dont la poésie dit plus qu'elle ne disait avant eux et que si nous essayions de répertorier ce que Vinicius de Moraes a appris à la poésie (et à la prose) brésilienne, certainement nous ne verrions pas grand chose, non pas qu'il ne nous ait rien légué, au contraire il l'a tellement bien fait que son langage est aujourd'hui présent dans le langage de tout un chacun. J'ai choisi *Orfeu da Conceição : tragédia carioca*² comme sujet d'étude à cause de l'utilisation du carnaval dans une version du mythe d'Orphée. C'est une pièce théâtrale en trois actes, écrite en 1954, dans la seconde phase du Modernisme brésilien. En effet, Vinicius de Moraes était entré lui aussi dans un moment plus réactif et « engagé » de sa création, cet « engagement » s'illustrant dans son œuvre par le choix de ses thèmes. Relecture, réinterprétation du mythe grec d'Orphée par exemple, l'auteur retrace la version d'un Brésil quelque peu oublié, sinon perçu avec une dose de discrimination certaine : celui des favelas de Rio de Janeiro. Lors de sa publication, Vinicius de Moraes dédie son histoire aux Noirs brésiliens, qui selon lui sont à l'origine de la richesse et de l'énergie culturelle du pays. L'originalité de la transposition du mythe aux favelas cariocas est d'autant plus forte que le mythe orphique version brésilienne utilise le carnaval comme intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts.

La fonction du mythe est le rôle qu'il occupe dans un ensemble qui le dépasse. La définition

¹ Univ. Lyon II /(Crepal)

² MORAES, Vinicius de : in : *Poesia completa e prosa*. (org. Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1986, 2^a ed. Toutes nos références à la pièce théâtrale sont tirées de cette édition.

de cette fonction passe alors toujours par l'identification de deux paramètres : son utilité, d'une part, et le groupe ou l'ensemble dans lequel il s'inscrit d'autre part. Nous verrons d'abord la pertinence de cette transposition, et ensuite le groupe qui subit la « mythification ». Orphée est un habitant des favelas cariocas. C'est un musicien hors pair qui exerce une fascination appuyée sur le monde environnant ; personnes et Nature. Celle-ci s'arrête pour entendre les sons mélodieux de sa guitare. Dans la favela, le récit commence avec lui, qui joue de manière différente, tant et si bien que sa mère entend le changement opéré chez le poète, et se sent à la fois fascinée et inquiète de cette métamorphose. Le père en est fier ; c'est lui qui a appris à son fils l'art de jouer comme un dieu, mettant tout ce qui vit à sa merci. L'instinct maternel rend Clio, mère d'Orphée, sensible aux états d'âme de son fils. La poésie qu'il extrait de sa guitare est encore plus forte, plus sensible, et cette mère pressent le pire, l'inéluctable.

Dans la transposition du mythe à la réalité brésilienne la lyre fut échangée contre la guitare, instrument plus populaire et accessible aux couches populaires de la société, les Baccchantes devinrent des femmes aux mœurs légères et ainsi de suite, afin de conférer une certaine authenticité au récit. Cette « adaptation » est naturelle et sied bien au mythe et à la tragédie carioca. Ce qui interpelle est l'utilisation du carnaval dans la version brésilienne du mythe grec. Il est une espèce d'intermédiaire entre le monde des vivants et le monde des morts. Ce que cela peut bien nous apprendre sur sa conception au sein de la communauté noire habitant dans les favelas, je vais essayer de le montrer ici.

Le carnaval au Brésil n'est pas à son origine une fête noire. Les classes populaires brésiennes y prennent part tardivement, dans la première moitié du XXe siècle. Le mythe d'Orphée va permettre d'organiser au sein de cette société à cette époque-là la compréhension du réel et de justifier l'ordre naturel et social. De façon générale un mythe peut être compris comme un récit dans lequel quelque chose se joue de l'identité d'un peuple ou de l'humanité elle-même, considérée dans son ensemble. Il peut concerner la naissance d'une société, la naissance du monde ou de ses créateurs ou alors incarner un certain type de comportement humain dans une figure précise. Ainsi je vais diviser mon analyse en parties selon la fonction de ce mythe revisité pour comprendre la réalité qu'il interprète et pour tenter d'y voir quelle est la représentation du carnaval, tout en tissant un parallèle avec les origines de cette fête païenne.

Dans un premier temps j'ai choisi de privilégier la fonction cosmologique : le mythe comme explication de la naissance du monde. La réalité des favelas dans la première moitié du XXe siècle montre un entrain et une insouciance de ses habitants, ce qui crée de façon naturelle le rapport entre la joie de vivre et sa célébration par la musique, tout cela malgré les obstacles de la vie quotidienne. Cette insouciance, c'est Orphée qui l'incarne, tant et si bien qu'il fait la joie de tout le bidonville. Sa poésie et son chant ensorcellent même la nature ; que dire des femmes. Nul être ne peut se soustraire à ses charmes et, avant Eurydice, Orphée succombait aux grâces de chacune d'elles, comme si chaque femme était la seule, l'unique représentante du sexe féminin. Aurait-il fallu croiser ici le mythe grec à celui de Don Juan pour tenir compte de la réalité brésilienne ? Dans tous les cas le mythe d'Orphée ne tient pas compte de ce trait de caractère de l'Orphée brésilien.

L'Orphée que Vinicius de Moraes nous livre est noir et vient juste de découvrir l'amour. Or ce sentiment le rend encore plus sensible et par conséquent plus fragile. Son rapport à la vie est directement lié à sa fragilité. Et Orphée fait un rêve inquiétant : lui apparaît une faucheuse, qui lui annonce la mort de quelqu'un. La mort apparaît dans la personne de la Dame Noire. Toute la connotation lourde et négative que la couleur noire peut assumer selon les cultures et la situation y est, l'absence de couleur, la malchance, la disgrâce. S'agissant de la communauté noire d'où sortent les protagonistes du récit, l'allusion négative prend tout son sens.

Sociologiquement on peut interpréter Orphée comme le créateur de la population noire habitant les favelas, à l'origine du carnaval populaire carioca, tout cela afin d'assurer la cohésion de cette communauté, en référant son existence à l'action grandiose d'un ancêtre commun. Il sert à expliquer la naissance de cette société particulière et à justifier la perpétuation de l'être social. Par un processus aussi détourné que complexe, l'Orphée Noir de Camus, inspiré directement de la pièce de théâtre objet de mon analyse, serait le précurseur de ce carnaval populaire qui se développe au sein de la société noire, marginale, subissant toutes sortes de discriminations, à commencer par la discrimination sociale. Lorsqu'il meurt et que Mira jette de toutes ses forces son instrument, compagnon fidèle des heures de joie et de souffrance, la musique se propage au loin aussitôt, comme par enchantement, comme si Orphée était revenu des Enfers pour répandre son chant, qui avait à son tour captivé tout le monde environnant. Tel qu'il est décrit dans la pièce, Orphée n'a rien de

particulier si ce n'est le don de la musique. Il ne travaille pas ou on n'a pas le temps de le savoir, les actions s'enchaînant dans un laps de temps très réduit. Comme le mythe d'origine, Orphée meurt mais laisse un legs à son peuple : sa musique et le carnaval, désormais démocratisé.

La ville comme représentation des Enfers

On rencontre dans la transposition du mythe aux favelas cariocas quelques adaptations qui méritent d'être étudiées de plus près. Ce que le mythe originel appelle les Enfers, devient dans *Orfeu da Conceição* une ville, plus précisément un club. Ayant perdu Eurydice, Orphée y part à sa recherche. Il arrive alors en ville, à un bal de mardi gras qui bat son plein, le roi Pluton et la reine Proserpine exhortent leurs sujets à la débauche et à tous genres d'excès. Le salon est décoré de façon à rappeler le feu qui crépite dans les Enfers. Le ballet des hommes et des femmes rappelle une scène orgiaque : « Ce couple méphistophélique doit se caractériser par sa taille et sa grosseur, des gens immenses, goguenards, désœuvrés, qui passaient leur temps à unir les compagnons de solitude, à crier, à boire, à encourager et à lancer la fête. »³ Ce genre de bal de carnaval est plutôt décrit comme à son origine au Brésil, c'est-à-dire cette variante est destinée à un public choisi, de blancs, de la classe dominante, ou presque – puisqu'il présente déjà des signes de métissage. Le récit nous montre que, s'il caractérise le carnaval tel qu'il était devenu depuis *l'entrudo* portugais, le son des instruments de percussion (tambour, tambourin, agogo, opossim) qui nourrissent et marquent les pas de danse des figurants noirs porte à faire un lien entre la musique de la transe de possession jouée dans les *terreiros de macumba* et le bal dans le club « Os Maiorais do Inferno ». Cette musique ensorceleuse ne trouve sa pareille que dans la musique d'Orphée. La guitare plaintive de celui-ci surpasse la force persuasive des percussions. Dans la mise en scène, cette joute musicale va donner raison à un mouvement saccadé, les femmes s'immobilisant et avançant dans un ballet étrange selon la musique en alternance des percussions et celle d'Orphée. La douceur et la sensibilité émanant de la sienne finissent par surpasser les percussions. Le roi des Enfers demeure néanmoins insensible aux

³ « Esse casal mefistofélico deve se caracterizar pelo tamanho e gordura, gente gigantesca, risonha, desperdiçada, a aproximar comparsas solitários, a gritar, a beber, insinuando, criando a festa. » In : MORAES, Vinicius de : *op. cit.*, p. 428. (Traduction de l'auteur)

charmes de la musique orphique.

En ce qui concerne la fonction historique du récit mythique, René Girard souligne que le mythe est l'histoire déformée d'un événement réel à l'origine de l'ordre social qui régit la communauté. Le plus souvent, l'événement en question est l'expulsion ou le meurtre d'une victime au cours d'une crise de violence. Orphée ne meurt pas lorsqu'il descend aux Enfers, mais lorsqu'il en sort, comme dans la mythologie grecque. Cependant il n'arrive pas à convaincre les maîtres du lieu à laisser partir Eurydice. C'est en proie à une souffrance à en perdre la raison qu'il est attaqué par les femmes, compagnes de fête de Mira, celle qui est à l'origine de la perte de sa bien aimée. Comme une meute enragée celles-ci se jettent sur Orphée et l'atteignent avec des armes blanches. Il apparaît à la fois comme le responsable de la crise dans laquelle sa société s'enlise et comme son sauveur ; pour cela il en vient à être divinisé par ses membres. Par conséquent, Orphée représente la contradiction inhérente à l'être humain : soit il est doté de traits positifs soit négatifs comme le machisme, la faiblesse d'esprit, le côté homme à femmes qui s'en débarrasse une fois ses plus bas désirs assouvis. Cette même dualité le rend quelque peu surnaturel, comme les dieux de l'Olympe, mi dieux, mi hommes. La fonction historique du mythe s'explique par la transfiguration, par les moyens de l'art et de la fiction, d'un événement véridique et sanglant à l'origine de la fondation d'une société. L'Orphée des bidonvilles aurait-il trouvé là la force de purge du passé douloureux de toute cette frange de la population brésilienne fraîchement sortie de l'esclavage par le biais du carnaval ? Force est de constater que le carnaval tel qu'il est cristallisé à Rio de Janeiro doit plus aux rythmes incisifs et profonds de la musique noire qu'à la musique des bals de salon, beaucoup moins pratiquée de nos jours.

Le mythe symbolise des tendances fondamentales de l'être humain, un désir enfermé dans la définition même de l'humanité. S'il n'explique rien, il exprime néanmoins ce que nous pouvons considérer comme une caractéristique fondamentale de l'être humain, indépendamment de son inscription dans un contexte historique et social déterminé. Le surgissement de nouveaux mythes est toujours possible, selon Umberto Eco, qui affirme que l'ambition profonde de tout écrivain est de faire advenir une nouvelle figure mythique, de créer un personnage dont les désirs ne seraient pas l'expression d'une nature particulière, mais celle d'une tendance fondamentale de l'être humain,

encore à découvrir, encore à préciser. La fonction du mythe créé par Vinicius de Moraes ne serait alors pas l'expression d'une nature particulière, mais celle d'une tendance fondamentale de l'homme, encore à découvrir, encore à préciser, explorant ainsi la nature mouvante d'une humanité toujours en mouvement, qui s'enrichit toujours de nouvelles tendances. Avec *Orphée da Conceição* Vinicius de Moraes esquisserait-il la genèse du peuple noir des favelas, qui aurait engendré le côté le plus original du carnaval carioca et qui fait sa spécificité par rapport à toutes les autres manifestations de ce rituel ? En l'occurrence, il est clair que la position de choix donnée aux Noirs est sans équivoque sous la plume de l'auteur. L'Orphée que l'on n'arrive pas à anéantir malgré sa mort à la fin du troisième acte est un gage de pérennité pour ce peuple que tout condamne, les privations, la pauvreté, la marginalisation, la discrimination dissimulée sous diverses formes.

Temps structurel et histoire

La notion de temps est importante pour la réflexion anthropologique de cette fête, étant donné que les sociétés et les cultures humaines se différencient radicalement en ce qui concerne l'appréhension et la conception de son déroulement, d'où l'importance de penser toujours aux variations d'un même thème selon les cultures et les lieux. Dans « Les formes élémentaires de la vie religieuse » Emile Durkheim souligne la relation entre les façons de marquer le temps et l'activité symbolique des hommes. La construction d'un calendrier ne se réfère pas seulement au processus naturel comme le jour et la nuit ou les saisons, mais aussi à la périodicité des rites, des fêtes, des cérémonies publiques qui expriment le rythme de la vie collective tout en assurant sa régularité. Ce genre de temps doté d'un fort contenu symbolique correspondrait à ce que l'anthropologie appellerait temps structurel. Ce temps serait synchronique, répétitif, avec des contenus affectifs caractéristiques, contrairement au temps historique – diachronique, valorisant la succession des événements.

C'est un temps social, fortement lié à l'expérience vitale et à la vision de monde d'une société ou d'une civilisation donnée. Le bal de carnaval dans *Orphée da Conceição* ne peut être compris que dans cette conception du temps. Maria Laura Viveiros de Castro affirme que le calendrier chrétien, adopté sur le territoire européen après la chute de l'Empire Romain, offrit au défilement du temps en année un caractère passionnel : « Le Carnaval et le Carême s'opposent dans ce cycle annuel car ses **Letrônica**, Porto Alegre v.5, n. 1, p.88, fev./2012.

contenus sociaux et religieux impliquent des comportements individuels et collectifs opposés. »⁴ Le carnaval fait partie d'une civilisation et son temps a une dimension structurelle. On célèbre la chair, le corps, la finitude par le biais des masques, des fantaisies et des inversions, avec une critique et une satire festives à l'ordre social quotidien. Celui-ci, suspendu temporairement, revient ensuite. Or ici le carnaval présuppose une limite : la zone tampon entre la vie et le monde des morts. C'est un lieu de débauche ultime, dernière chance de profiter de la vie avant de se consumer dans les flammes éternelles. Qu'est-ce que l'enfer ? L'attente du passage définitif entre deux mondes, en général du monde des vivants à celui des morts, ou serait-ce cette éternelle célébration du corps, cet enivrement perpétuel afin d'éviter le face-à-face avec la mort ?

Dans *Orphée da Conceição*, la dimension structurelle du temps du carnaval peut être perçue dans l'intérêt que les participants de cette orgie sonore et festive portent à ce qu'ils font. Ils y sont corps et âme, charmés par cette manifestation envoûtante. Ici on voit la contamination de la culture blanche par la culture noire. Cette fête européenne qui arrive sous les Tropiques via la Péninsule Ibérique indique le rôle décisif de la ville de Rio en tant que noyau disséminateur des fêtes dans le pays tout au long du XIXe et du XXe siècles. De *l'entrudo* au « grand carnaval » (des bals dans les clubs), jusqu'au « petit carnaval » (des blocs) au XIXe siècle on arrive à une manifestation populaire, avec des écoles de samba, qui ne sont plus si populaires de nos jours. Son plus grand représentant est sans doute Rio de Janeiro. Les Enfers sont représentés par la ville et c'est le son des tambours qui donne le ton aux orgies dionysiaques qui régissent sa représentation par le poète et compositeur Vinicius de Moraes. Pluton et Proserpine dictent les lois et dirigent de près les envoûtements. Le mot n'est pas inapproprié si l'on pense au vocabulaire employé par l'auteur et aux percussions qui dictent le rythme et ponctuent les exhortations du roi et de sa reine à leurs sujets :

Profitez-en, les amis, parce que demain c'est fini ! Aujourd'hui c'est le dernier jour. Profitez-en, mes enfants, parce que demain c'est les Cendres. Je ne veux personne triste, je ne veux personne à sec. Emplissez vous gosiers, la mort arrive. Demain c'est les Cendres, aujourd'hui c'est la joie, le dernier jour de la joie. Enfin, qui est-ce

⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Maria Laura, Cavalcanti : *O rito e o tempo : ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999 : « Carnaval e Quaresma opõem-se nesse ciclo anual, pois seus conteúdos sociais e religiosos implicam comportamentos individuais e coletivos opostos. »

Letrônica, Porto Alegre v.5, n. 1, p.89, fev./2012.

*qui commande?*⁵

A l'origine, ces rites païens récupérés par les Chrétiens – les Saturnales ou les Lupercales – assuraient le départ d'une nouvelle année, symbolisaient l'intrusion du monde sauvage dans le monde civilisé, celle du désordre dans la vie réglée, celle du monde des morts dans celui des vivants. Comme il s'agit d'un bal de mardi gras, le roi des Enfers met en garde ses fidèles contre la non pérennité des festivités. Comme tout le reste, l'orgie doit aussi prendre fin. En vérité, l'importance de ce rituel réside dans son caractère limité dans le temps et dans l'espace. Les paroles de Pluton laissent envisager l'envie irrépressible qui envahirait le peuple brésilien, de faire durer le plaisir, de vivre dans l'excès pour plus longtemps. Par ailleurs, ce qui n'étaient que prémisses d'un rêve va devenir dans le Brésil actuel une réalité, car dans quelques villes du Nordeste le carnaval peut commencer plus tôt et/ou finir plus tard, malgré la protestation de la part de l'Église. Le carnaval et le carême continuent leur guerre séculaire.

En cela consiste la magie continue de la littérature : l'art de raconter toujours la même histoire, mais de manière originale. En accommodant le mythe traditionnel à la sauce métisse d'un Brésil alors récemment conscient de sa triple appartenance culturelle et ethnique et en voie de l'accepter, Vinicius de Moraes donne peau neuve à l'histoire et réhabilite en quelque sorte le mythe. La preuve en est que ce même récit mythique était travaillé en France à la même époque et que *Orphée da Conceição* a inspiré l'adaptation cinématographique d'Albert Camus, *Orfeu Negro*. Sous sa plume, Eurydice et Orphée deviennent les représentants de la favela carioca, en cassant les préjugés dont ils ont été victimes. Ce rôle c'est surtout Eurydice qui le joue, femme dénuée de tout sentiment nocif et pervers envers ses rivales. Peut-être sa force réside-t-elle dans la confiance qu'elle a en soi et dans la bonne idée qu'elle a d'elle-même et de son prétendant, d'une sérénité qui puise sa force dans le manque de complexes. Les Noirs cariocas prennent un relief et un contour mythiques, peuple qui sait jongler avec idéalisme et réalité, romantisme et pragmatisme, joie et tristesse, les deux faces d'une même réalité. Et comme tout personnage emblématique des œuvres majeures de la littérature brésilienne,

⁵ MORAES, Vinicius de : op. cit., p. 429 : « Aproveita, minha gente, que amanhã não tem mais ! Hoje é o ultimo dia ! Aproveitem, meus filhos, que amanhã é Cinzas ! Não quero ninguém triste, não quero ninguém a seco. Encham a cara que a morte é certa ! Amanhã é Cinzas, hoje é alegria, o ultimo dia da alegria ! Afinal de contas, quem é que manda aqui ? »

Orphée aussi aspire à la totalité, à l'absolu. « Toute la musique m'appartient, je suis Orphée. » Son éducation est le reflet d'une société encore pliée aux codes machistes de la culture latine, sa mère étant le plus grand représentant de cette valeur : Car on n'est pas mère, on n'éduque pas son fils/ pour qu'il soit, comme je l'ai éduqué/ absolu/Pour qu'il soit quelqu'un/chéri et respecté/ par des hommes et des femmes ? »⁶ Malgré le simulacre de l'homme comme sustentation de la société, c'est Eurydice qui se montre dans la pièce comme porteuse d'une force sereine, son personnage se superposant à celui d'Orphée, malgré la société machiste où ils vivent. Et c'est certainement pour cela même qu'elle arrive à vaincre des barrières qu'il n'a pas réussi à transposer. La mort de sa compagne plonge l'homme dans un désespoir dont la seule issue est aussi la mort. L'existence d'Orphée est liée inexorablement à celle d'Eurydice comme l'atteste ces vers :

Eurydice, et dire
Que je suis né avant que tu ne naisses !
Comment est-ce possible ? Qu'est-ce que j'étais, moi,
Avant Eurydice ? un grand fagot d'os ?
Un peu de chair et de peau sombre ?
Deux pieds et deux mains ? Ils étaient quoi,
Le sentiment, l'idée ? Rien ! C'est quand Eurydice
est née qu'a eu lieu la naissance d'Orphée !⁷

C'est dire si, avant sa venue au monde, Orphée n'avait pas de consistance en tant qu'être. Il s'est construit dans la relation avec l'autre, avec sa moitié, Eurydice, la seule en qui Orphée se reconnaît. La disparition de sa muse explique le manque de consistance du poète musicien sans elle. Connaître – « naître avec » ; c'est par ce biais qu'Orphée atteint l'absolu, la totalité dans la relation et c'est ce qui explique le fait qu'il perde son nord après sa mort. Tout cela fait penser à une page vide, remplie d'un seul jet par l'autre, qui la détruit de la même façon par le feu de l'absence. La désagrégation d'Orphée montre qu'il n'existait que par rapport à son miroir ; une fois ce miroir brisé, c'est sa santé mentale qui se désagrège avec. La voulait-il à tout prix parce qu'elle était son faire-valoir ? C'est Eurydice qui faisait d'Orphée un « dieu » ? Une fois partie, que restait-il de lui ? L'errance, l'éternelle quête de quelque chose qui lui rende sa liberté, le sens de sa vie jadis remplie,

⁶ MORAES, Vinicius de : *op. cit.*, pp. 403, 405 : « Toda a música é minha, eu sou Orfeu ». (...) « Pois a gente não é mãe, não cria um filho/Pra ser, como eu criei, absoluto/Pra ser o tal, querido e respeitado/ Por homens e mulheres ? »

⁷ *Idem*, p. 410 : « Eurídice, dizer/Que eu nasci antes de voce nascer !/ Como é que pode ser ? o que é que eu era/Antes de Eurídice ? um feixe grande de ossos ?/Um bocado de carne e pele escura ?/ Dois pés e duas maos ? E o sentimento/A idéia, o que eram ? Nada ! O nascimento/De Orfeu foi quando Eurídice nasceu. »

alors néant abyssal où il finit par tomber. La femme enchanteresse incarnée par Eurydice put aussi faire office du double du poète Orphée : Le double surgit donc comme un rappel de la question métaphysique essentielle des fondements de l'être : pour être, il faut disposer d'une assise, il faut avoir une origine et la connaître, la contrôler.⁸ Le portrait d'Orphée traduit un homme plus enraciné dans les désirs de la chair tandis qu'Eurydice est présentée plutôt comme un être spirituel.

Le 1^{er} acte de la pièce est marqué par le libre cours aux sollicitations de la sexualité par Orphée, qui culmine avec l'aboutissement de l'acte entre les deux amants. Juste après, une sorte de délivrance morbide lui enlève sa femme. L'accommodation à cette perte est d'autant plus dure qu'elle est aussi une acclimatation au manque de sexualité auquel l'amant est voué par la perte d'Eurydice, faite dans la douleur et marquée par une telle inquiétude que ces sentiments exacerbés le mènent à la folie. L'insatisfaction dûe au manque de la femme prédestinée et à jamais introuvable crée une confusion irréversible chez le jeune homme, qui sans la voir, la reconnaît dans toutes les autres femmes :

ORFEU : «Où suis-je ? Qui suis-je ? Qu'est-ce que je suis venu faire ici ? Comment ça s'est passé ? ça c'est l'enfer et moi je veux le ciel Moi je veux mon Eurydice, ma belle mulâtresse couverte de sang...Moi je veux mon Eurydice, qui jouait avec moi, ma mulâtresse aux dents blanches. »

(...)

ORFEU (aux femmes, les montrant du doigt) : « Viens, Eurydice. Je t'ai retrouvée. C'est toi, Eurydice, c'est toi, c'est toi ! Tout est Eurydice. Toutes les femmes sont Eurydice. »⁵

Y a-t-il un sentiment religieux dans l'œuvre de Vinícius de Moraes ? L'amour physique dans Orphée n'est pas serein ni jouissif et, lorsqu'il atteint sa plénitude, il rencontre aussitôt la mort. Le poète ne fait pas de dissociation entre les aspects religieux et profanes de la nature. Ce que nous pouvons appeler ici sentiment religieux n'est autre chose que le désir d'atteindre l'équilibre entre l'âme et le corps. Cette volonté devient préoccupation morale, mais pas que cela. Selon Renata

⁵ MORAES Vinicius de : *op. cit.*, pp. 435, 437 : « Onde estou eu ? Quem sou eu ? Que é que vim fazer aqui ? Como é que foi ? Isso é o inferno e eu quero o céu ! Eu quero a minha Eurídice ! a minha mulata Linda, coberta de sangue... Eu quero a minha Eurídice, que brincava comigo, a minha mulata do dente branco... » (...) (Orfeu para as mulheres, apontando-as) : « Vem, Eurídice. Eu te encontrei. Eurídice é você, é você, é você ! Tudo é Eurídice. Todas as mulheres são Eurídice. »

Pallotini, l'œuvre de Vinicius de Moraes évolua du mysticisme chrétien à un socialisme réaliste. L'auteur lui-même s'autoproclame poète (et dramaturge) social :

*Pour moi choisir c'est prendre le parti de l'homme contre les forces qui s'opposent à son développement, à sa communion, à sa libération matérielle et morale, à la destruction des mythes qui lui ont été imposés, à la compréhension du véritable amour entre les êtres humains.*⁶

On voit que le poète ne cesse pas de subir inlassablement l'influence de la conception romantique de l'amour, que la tragédie rend encore plus sinistre car marqué du signe de la fatalité. Par le culte marital, la conception féodale de vassalité amoureuse, le code de courtoisie chevaleresque, la femme est souvent exaltée dans ses droits et sa dignité. De cette élévation, inspirée par l'Église et par elle transmise, le poète n'a jamais pu faire abstraction. L'on remarque cependant que le traitement dispensé aux femmes n'est pas le même : doux comme un agneau avec sa mère, tendre et amoureux envers la bien-aimée, cruel et misogyne envers les autres femmes. Le monde que Vinicius de Moraes dépeint est cruel, plein des vices dont l'humanité dans sa forme la plus basse pâtit. Des êtres passionnés et faibles peuplent le monde que Vinicius de Moraes reconstruit. Son propre langage l'atteste, les chansons qu'il compose pour Eurydice le métamorphosent en jeune doux et attentionné, et sa prose langoureuse. On y trouve aussi un autre type de langage, l'argot utilisé dans les favelas donne le ton désinvolte, parfois cru, au texte, tout en faisant sa richesse et sa couleur. Par ce langage des ruelles des bidonvilles, savoureux et explicite, souvent imagé, l'homme Noir rentre dans la littérature des années 1950 au Brésil, pays à peine sortie d'une dictature et en proie à une vision uniciste et rétrécie du monde. Avec le carnaval, qui d'abord monte à la favela par sa musique, Orphée descend des butes où son peuple est confiné. Il sillonne la butte vers la ville basse, matérialisation de l'enfer pour lui puisque c'est dans cet espace qu'il perd sa bien aimée.

Et le carnaval, quel rôle joue-t-il dans cette adaptation du récit mythique ? Cette fête marque le seuil entre deux mondes; d'abord le monde blanc séparé du monde noir par une célébration en principe vouée aux classes aisées des beaux quartiers de la ville. Sa concrétisation se donne en huis

⁶ Interview de V. M. à Moacyr Félix. *Journal de Lettres*, Rio de Janeiro, mai 1958, in : *Idem*, p. 763 : « Optar, para mim, é tomar partido do homem contra as forças que se opõem ao seu desenvolvimento, à sua comunhão, à sua libertação material e moral, à destruição dos mitos que lhe foram impostos, à compreensão do verdadeiro amor entre os seres humanos. »

clos dans la ville basse ; ceux qui sont dedans n'en sortent pas, ceux qui sont dehors ne peuvent y pénétrer. Au fur et à mesure que la fête se répand, elle se popularise et revendique un espace ouvert, plus démocratique et accessible au peuple. Le peuple à Rio dans les années 1950 est constitué d'une majorité de Noirs, société sortie de l'esclavage qui cherche par un autre biais que la religion la délivrance. Le défouloir de tensions, où par une équation paradoxale l'on prouve que le même est l'autre. Le même et l'autre se fondent alors dans un seul et même être, où toutes les différences sont abolies l'espace de quelques jours, où tous les excès sont acceptés voire encouragés. Une espèce d'euphorie collective gagne la population qui s'oublie voire s'annule dans cette équation bizarre. La foule exhibe alors une joie ostensible et une énergie débridée. En l'espace de quelques heures, de quelques jours, dans un espace destiné à ces fins, l'homme cache son désarroi d'être coincé entre les mailles d'une culture multiple qui soit s'autoproclame comme telle soit se métamorphose en autre chose tout en niant une partie de son identité. L'homme brésilien se permet alors d'être autre, de vouloir ; il accepte ses envies et assouvit ses pulsions. Vinicius de Moraes pressent l'importance de ces festivités comme l'issue la plus naturelle pour le Noir brésilien de sortir de sa condition d'infériorité. C'est à ce titre que je parle de tristesse, le trop plein de joie à quoi le rite se prête cacherait son double, une tristesse sans fin, tristesse des origines, tristesse de son non-être dans le monde, tristesse des misères quotidiennes, pour tous les échecs, pour toutes les absences. C'est à ce titre que je parle des Brésiliens comme des êtres solitaires qui, même lorsqu'ils parlent trop, cachent l'essentiel d'eux mêmes, c'est pour cela que je parlerai de ce peuple comme d'êtres qui souffrent d'une impossibilité atavique de communiquer car ils sont le fruit d'une disjonction violente des parties qui les composent, de l'acceptation de quelques-unes au détriment des autres. C'est ainsi que le carnaval enracine les êtres déracinés, coupés de ce qu'ils ont de plus cher, de plus intime, leurs origines. La myriade de perles et de paillettes, de plumes multicolores et d'autres matériaux recouvrirait t-elle l'accroissement d'une misère cachée? Le poète a bien compris que le rite dionysiaque qui jadis séparait le monde d'en haut de celui d'en bas était celui qui ensuite unirait les deux, et de « seuil » le rite ensorceleur se transformerait en « sas » de décompression de la misère humaine dans une lointaine contrée de l'autre côté de l'Atlantique. A l'exemple de la littérature, le carnaval aurait-il propension à délivrance ?

Bibliographie

CASTELLO, José Aderaldo : *A literatura brasileira : Origens e unidades. (1500-1960)* São Paulo, EdUSP, 1999, vol. II.

MORAES, Vinicius de : *Poesia completa e prosa.* (org. Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1986, 2^a ed.

NAGIB, Lúcia : *A utopia no cinema brasileiro : matrizes, nostalgia, distopias.* São Paulo, Cosac Naify, 2006.

PONCIONI, Cláudia : « Du mythe de l'identité à l'identité du mythe, mémoire et construction identitaire dans Relato de um certo Oriente de Milton Hatoum », in : *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque.* (dir. Rita Olivieri-Godet), Rennes, PUR, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre ; VIDAL-NAQUET, Pierre : *Mythe et tragédie en Grèce ancienne.* Paris, La Découverte/Poche, 2001, 2 vol.

VIVEIROS DE CASTRO, Maria Laura, Cavalcanti : *O rito e o tempo : ensaios sobre o carnaval.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.