

***Orfeu negro* de Marcel Camus :  
Transplantation, variation et idéologie**

**Orfeu negro by Marcel Camus :  
Transplantation, variation and ideology**

**Fatimazahra Hamri**

Faculté des Sciences juridiques, économiques et sociales  
Université Abdelmalek Saadi de Tanger.

Faculty of Legal, Economic and Social Sciences of Tanger.  
University of Abdelmalek Saadi

[fatimazahra.hamri@outlook.fr](mailto:fatimazahra.hamri@outlook.fr)

**Abstract**

Cet article s'essaie à montrer que Marcel Camus, en transplantant le mythe d'Orphée dans le film *Orfeu negro*, fait à la fois œuvre artistique et culturelle. Le cinéaste français y transpose ce mythe en délocalisant et déterritorialisant l'imaginaire grec antique en terre de Brésil pour décrire la vie moderne des favelas de Rio de Janeiro. En effet, la fabula de base de ce film se trouve être transposée dans un contexte moderne où les protagonistes du mythe antique, Orphée et Eurydice, se présentent sous les traits de jeunes modernes habitant au Brésil. En plus de cet aspect, cet article explore les aspects de l'hybridation et du brassage des imaginaires, antique et brésilien, à l'œuvre dans *Orfeu negro*. La conjugaison du carnavalesque et de l'orphique permet un jeu subtil de variation sur les unités de base du mythe de Thrace et débouche sur une démonstration de la portée idéologique du film. Cette transplantation du mythe d'Orphée permet, enfin, la mise en place d'un contre-discours qui se trouve être celui du courant de la négritude.

**Mots-clés** : mythes, film, transplantation, réalisme, merveilleux, carnavalesque.

**Abstract**

This article attempts to show that Marcel Camus, by transplanting the myth of Orpheus into the film *Orfeu negro*, is doing both artistic and cultural work. The French filmmaker transposes this myth by relocating and deterritorializing the ancient Greek imagination in Brazil to describe modern life in the favelas of Rio de Janeiro. Indeed, the basic fabula of this film is transposed into a modern context where the protagonists of the ancient myth, Orpheus and Eurydice, present themselves in the guise of young modern people living in Brazil. In addition to this aspect, this article explores the aspects of hybridization and the mixing of imaginations, ancient and Brazilian, at work in *Orfeu negro*. The combination of the carnivalesque and the orphic allows a subtle play of variation on the basic units of the Thracian myth and leads to a demonstration of the ideological scope of the film. This transplantation of the myth of Orpheus allows, finally, the establishment of a counter-discourse which happens to be that of the negritude movement.

**Keywords**: myths, film, transplantation, realism, marvelous, carnivalesque.

## Texte intégral

Le cinéma, à l'instar des autres arts au XXe siècle, s'est significativement et continûment inspiré des mythes antiques. En effet, l'imaginaire gréco-romain lui a servi de gisement riche en mythes, légendes, fables, au point que les différents cinéastes y ont trouvé matière à leurs courts et longs métrages. L'histoire longue, mais non moins mouvementée, des rapports du cinéma et du mythe se traduit, en outre, par le recours des nouvelles tendances cinématographiques, notamment avant-gardistes et modernistes, à l'imaginaire mythologique. Ceci est d'autant plus vrai que les nouvelles cinématographies, particulièrement depuis les années 1950, ne cessent de privilégier les mythes antiques ou leurs avatars littéraires en en faisant un terrain d'expérimentation à leurs esthétiques. Le cinéma français de la Nouvelle Vague n'y a pas échappé quoique son principe de base fût la saisie « des effets immédiats » (Serge Le Péron, 2019 : 9), autrement la captation vive et « naturelle » du mouvement du réel.

Force est de rappeler que les cinéastes de cette nouvelle tendance cinématographique (J-L. Godard, F. Truffaut, C. Chabrol, A. Resnais, etc.) ont trouvé dans le fonds des mythes et des légendes antiques une source d'inspiration et un outil d'analyse et d'approfondissement de la vie moderne. C'est dans ce sens que Marcel Camus, qui a pris part en 1959 au projet novateur la Nouvelle Vague, en a délocalisé l'esthétique en terre de Brésil. La réalisation d'*Orfeu negro*, son deuxième long métrage, a consisté en « la transplantation » et la transposition du mythe d'Orphée dans un contexte moderne, différent d'un point de vue civilisationnel et imaginaire. La déterritorialisation du mythe européen du Poète a précédé sa transplantation dans le contexte de la culture des favelas à Rio de Janeiro.

*Orfeu negro* de Marcel Camus, en effet, conjugue le mythe d'Orphée à la culture brésilienne moderne, en joignant l'orphique au carnavalesque. Cette fusion des deux visions est rendue possible par la recherche d'une esthétique mêlant le trivial des favelas brésiliennes au sublime des terres de Thrace. En outre, cette hybridation des thèmes et des styles coïncide avec la mise en place d'un contre-discours idéologique qui met le sujet noir au centre d'une cinématographie à vocation universelle. Si l'idéologie qui se déploie tout au long du film de Marcel Camus s'inscrit dans le programme annoncé par Jean-Paul Sartre dans *Orphée noir*, elle s'inspire ouvertement aussi des voix de la négritude qui s'annonçaient à la veille des Indépendances et prévoient le champ prometteur des études postcoloniales.

Le présent article donc compte examiner l'esthétique de Marcel Camus en analysant, dans un premier moment, les modalités de transplantation et de transposition du mythe du Poète dans *Orfeu negro*, et de considérer, dans un second moment, les techniques narratives et cinématographiques mises à contribution en vue de comprendre le mode d'hybridation de

l'orphique et du carnavalesque à l'œuvre dans le film. Pour ce faire, notre réflexion recourt aux outils de la mythocritique et de la narratologie et visera, au final, de dégager la teneur idéologique de la mise en image d'un contre-discours propre aux minorités noires au Brésil.

### ***Orphée noir : de la réécriture à la transplantation***

Le cinéma s'est inspiré depuis ses débuts des œuvres littéraires et de la tradition universelle. Parmi ses sources, figurent les mythes antiques, notamment grecs, dont il exploite la symbolique composite et la métaphysique signifiante. Dans ce sens, le cinéaste français Marcel Camus, en s'inspirant d'une pièce de Vinícius de Moraes<sup>1</sup>, transpose le mythe d'Orphée dans le contexte brésilien moderne et fait des favelas le lieu de résurgence et de résurrection d'une Grèce antique reconfigurée, où se brassent poésie et musique et où se conjuguent misère et transcendance. Or, ce passage du mythe à la vie moderne se fait grâce à un travail de réécriture, de variation et d'adaptation.

#### **a. Orphée : un mythe bifrons**

Orphée est l'un des mythes antiques les plus sollicités par la littérature et les arts modernes, et le cinéma n'y fait pas exception. Sa présence constante dans les productions des différents mouvements cinématographiques est révélatrice de sa richesse symbolique et altruiste. Force est de constater qu'il n'a cessé, depuis le début du XXe siècle, de figurer dans les différentes cinématographies du monde, et ce, pour servir de terrain d'expérimentation aux visions nouvelles et aux techniques novatrices<sup>2</sup>. Par ailleurs, cette présence constante sur les écrans s'explique, entre autres, par sa particularité thématique et narrative. Sarah Rey affirmait à ce propos :

*Parmi tous les héros des Métamorphoses ovidiennes, Orphée est celui qui s'est retrouvé le plus souvent mis en scène au cinéma. Certainement car son mythe est le plus cinématographique qui soit.* (S. Rey, 2019 : 1)

Autrement dit, le mythe d'Orphée a été mêlé à tous types de cinématographie. Du cinéma classique (le cinéma soviétique, le cinéma dadaïste et surréaliste, l'expressionnisme allemand, etc.<sup>3</sup>) au cinéma contemporain, en passant par les cinémas Art et Essai et les cinémas

---

<sup>1</sup> Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, 1956.

<sup>2</sup> Pour une ample connaissance des adaptations du mythe d'Orphée au cinéma, consulter Sarah Rey, « *Figures d'Orphée au cinéma* » In : *Anabases, Traditions et réception de l'Antiquité*, numéro varia, 2019, p. 277-287. Url : <https://doi.org/10.4000/anabases.9266> [Consultation le 27/01/2023].

<sup>3</sup> Voir à ce propos Anne Goliot-Leté et Francis Vanoy, *Précis d'analyse du cinéma*, 2015.

expérimentaux ; ce mythe, ou quelques-uns de ses motifs structuraux (la descente aux Enfers, la poursuite d'Eurydice, Hermès, etc.), ont constamment été transposés et réécrits.

À examiner sa fortune inégalée par les autres mythes grecs, nous nous penchons à y déceler une particularité. En effet, sa configuration narrative et symbolique se prête à différents traitements. Ceci trouve une justification dans sa structure bifrons qui présente deux interfaces sémantiques.

D'un côté, il s'agit d'un mythe à fonction étiologique, à la manière des récits mythiques de l'Antiquité. Sa fonction initiale est d'expliquer les phénomènes naturels et humains par le biais de la fabulation merveilleuse. Le rapport de l'homme antique à la métaphysique de l'amour et de la mort s'y trouve révélé. C'est que ce mythe est porteur d'une vision universelle dont les aspects les plus voyants sont l'expérience de la mort et de l'amour. En peu de motifs et de myèmes<sup>4</sup>, il condense toute l'expérience humaine de la vie antique. De ce fait, l'artiste, *a fortiori* le cinéaste, y trouve facilement matière et manière pour déployer un scénario dont le sujet serait les rapports inextricables de la passion amoureuse et de la métaphysique de l'au-delà.

De l'autre côté, le mythe d'Orphée déploie une configuration narrative qui implique une profondeur réflexive ; c'est ce qui le différencie, à notre sens, des mythes à contenu étiologique et métaphysique. Il porte dans son programme narratif une charge spéculaire qui laisse rarement indifférents les artistes et les écrivains, notamment ceux qui se présentent comme avant-gardistes ou modernistes. Orphée n'est-il pas, selon quelques traditions hellènes, un prophète ? En tout état de cause, le scénario du récit orphique contient un myème qui réfère à l'idée du Poète, de celui qui dit et décrit l'effet de son action sur le monde. Sa parole s'accompagne d'un discours métopoétique dont le contenu convient facilement à toute prise de position théorique. C'est pour cette raison que depuis la Pléiade, jusqu'aux poètes modernes, en passant par le classicisme, le romantisme, le symbolisme, le surréalisme, etc., Orphée n'a cessé d'être le porte-étendard de toutes les poétiques et des esthétiques en gestation. Autrement dit, il est le mythe des écoles artistiques qui, tout en proposant des sensibilités nouvelles, réfléchissent sur leurs moyens et outils. « La mythisation » (B. Deforge, 2001 : 9-26) du vécu de l'artiste moderne passe facilement par le mythe d'Orphée.

Enfin, ce mythe est un récit à vocation universelle. Sa configuration narrative et symbolique arrive à subsumer plus facilement toute expérience artistique et poétique. Il présente une sorte d'élasticité figurative adaptable à tout scénario ayant pour sujet la vie

---

<sup>4</sup> Eléments narratifs de base du récit mythique.

spirituelle du poète. Les exemples que présente le cinéma sont légion et montrent qu'Orphée peut prendre la forme d'une femme de ménage dans un film sud-coréen (*Poetry*, 2011), ou d'une popstar adulée (*Parking*, 1985), d'un chauffeur de train brésilien (*Orfeu negro*, 1959). La figure du poète est protéiforme et change en fonction du contexte d'actualisation que l'artiste lui alloue.

### **b. *Orfeu negro* : une transplantation brésilienne ?**

Le mythe d'Orphée a bénéficié d'un traitement spécifique dans le théâtre et le cinéma brésiliens. La pièce de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, qui en a fait le sujet d'une tragédie en trois actes, dresse le portrait d'un couple amoureux (Orphée et Eurydice), vivant dans une favela de Rio de Janeiro au XXe siècle. Le contexte du film de Marcel Camus, tiré de cette tragédie, présente les mêmes éléments dramatiques et scénaristiques. En effet, *Orfeu negro* transpose le mythe du poète grec dans un paysage où abondent les signes de la vie moderne : l'épicerie, les cabanes, le train, le dépôt, le festival de samba, etc. Ces référents modernes au quotidien brésilien des couches sociales défavorisées accentue le contraste entre la *fabula* grecque et le contexte où évoluent les personnages. La rencontre d'Orphée et d'Eurydice se découpe sur un plan de vie moderne où les accoutrements, les allures, les objets sont ceux des temps qui courent. Or, cela nous amène à nous interroger sur le mode d'actualisation et d'activation du mythe auquel a recouru le cinéaste français, après le dramaturge brésilien. Si « la mythisation » de la fable d'Orphée et d'Eurydice passe par la transposition de l'histoire grecque dans le contexte de la vie moderne, comment fonctionne-t-elle au juste dans *Orfeu negro*?

Le long métrage de Marcel Camus a puisé sa matière dans le mythe antique du Poète, mais il n'en a gardé que la configuration narrative. La structure profonde du film ne respecte pas, au détail près, le déroulement canonique des mythes dans le récit grec. Pourtant, le cinéaste a tenu à ce que les unités de base apparaissent clairement dans la trame du film : la rencontre des amoureux, la mort d'Eurydice et la descente aux Enfers, entre autres. Or, ces unités ne fonctionnent pas seuls ; elles sont accompagnées de références plus ou moins explicites au récit originel. Ces références sont formulées sous forme d'allusions comiques à l'adresse du spectateur avisé. Il s'agit généralement d'informations qui meublent la trame narrative et complètent le portrait des deux amoureux, Orphée et Eurydice. Les références aux compétences magiques d'Orphée (faire lever le soleil, dompter la nature, etc.) finissent, en outre, par « naturaliser » la posture magique du protagoniste et consacrer la fable antique qui se déroule en terre de Brésil.

Le revêtement cinématographique que Marcel Camus offre à son film permet le déplacement de la *fabula* grecque dans un Brésil moderne, fortement marqué par la culture et la couleur locales. Cependant, hormis la configuration générale du mythe, tous ses mythèmes ont subi une transfiguration notoire : les autres personnages ont des noms brésiliens (Mira, Serafina, etc.), et leurs attributs (accoutrements, accessoires, etc.) s'inscrivent dans le contexte de la culture du pays. Cela expliquerait, selon notre hypothèse, que le désir du cinéaste n'a pas été d'adapter le mythe d'Orphée, mais de le « transplanter ». La métaphore végétale présidant à ce concept, qui a cours dans les études dramaturgiques modernes, dévoile la stratégie à l'œuvre dans *Orfeu negro* : la fable d'Orphée est une plante qui, dès sa transplantation, prend racine dans la culture brésilienne moderne. Or, ce choix générique conditionne l'ensemble des modalités techniques et esthétiques propres au cinéaste français. C'est ainsi que si nous gommions les noms mythiques des protagonistes, il serait difficile au spectateur non avisé de déceler les rapports que l'histoire du film entretient avec le mythe antique transcrit par Ovide dans les *Métamorphoses*. Autrement, les patronymes antiques fonctionnent comme des attaches onomastiques, reliant hypotexte et hypertexte<sup>5</sup>.

Rappelons dans ce sens que la transplantation diffère foncièrement de l'adaptation. Si la seconde est « la transposition d'œuvres littéraires essentiellement scripturales » (M. Serceau, 1999 : 48), la première serait la redistribution des éléments constitutifs d'une œuvre dans un contexte culturel et social autre. La transplantation présente une œuvre nouvelle, inédite, mais dérivant de son modèle. Elle résulte d'un travail de réécriture qui, selon les propos de Gérard Genette, consiste à faire naître un texte d'un autre :

*J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation* (G. Genette, 1982 : 14).

L'hypertexte, *Orfeu negro*, dérive de l'hypotexte, le mythe d'Orphée, et le procédé de dérivation dont nous faisons état ici est la transformation. Cela présuppose que tout le travail du cinéaste a consisté en la greffe d'une intrigue antique dans un terreau moderne. L'Orphée brésilien sort, tout vivant, de celui de Thrace. De là, toute la problématique qui découle des stratégies filmiques ayant objectif de proposer une cinématographie qui dépayse sans couper ses attaches avec la réalité. *Orfeu negro*, dans ce sens, présente deux couches de signification :

---

<sup>5</sup> Nous tenons à signaler, au début de cet article, que nous ne comptons pas y procéder à une comparaison de la pièce de Vinícius de Moraes et du film de Marcel Camus, ni non plus de celui de Carlos Diegues, *Orfeu* (1999). Les rapprochements des trois œuvres n'y figurent qu'à titre comparatif et illustratif, et non analytique. Le propos central de notre réflexion resterait d'approcher les techniques filmiques mises à contribution par le cinéaste d'*Orfeu negro*.

l'une sue et connue par le spectateur avisé, et l'autre à voir et à découvrir. D'où le jeu sur la connaissance-ignorance qui travaille la majorité des adaptations et des transplantations au cinéma.

En partant de la problématique générique qui conditionne les choix thématiques et techniques du cinéaste, nous appréhendons les composantes narratives, culturelles, sociales qui structurent le long métrage de Marcel Camus. L'intrigue, rappelons-le, se passe au Brésil, dans une favela lors d'un carnaval musical à Rio de Janeiro. Or, le cadre de l'action mêle réalisme et veine poétique à tel point que les lieux, largement réalistes, sont empreints d'une touche magique qui les démarque par rapport au contexte environnant. La cabane d'Orphée est, certes, réaliste, mais le cinéaste s'ingénie à planter des éléments qui proviennent d'une veine différente : les animaux domestiques, l'habit festif, la nudité presque primitive, etc. Par ailleurs, le personnel du film, à l'exception de l'épicier du quartier, est constitué d'acteurs noirs. Or, nous savons que la population brésilienne est métissée : Blancs et Noirs vivent en symbiose. Ce choix ethnique véhicule un discours idéologique sur lequel nous allons revenir par la suite. La cohabitation de ces deux mondes (celui du mythe et celui du Brésil moderne) est exprimée par les modalités narratives auxquels le cinéaste a recouru.

### **c. Variantes et invariants mythographiques dans *Orfeu negro***

Le propre de la transplantation, au cinéma et dans les autres arts, c'est d'opérer une sélection sur le schéma narratif de la *fabula* de base. Dit autrement, la réécriture retient quelques éléments du récit transplanté et en occulte d'autres. Quoique ce travail de greffe demeure foncièrement sélectif, il ne vise nullement à faire oublier la trame initiale ; bien au contraire, toute élision tend à signaler et à rappeler ce qu'elle gomme. Se crée ainsi une circularité (oubli-rappel) des motifs présents et absents qui permet à l'œuvre nouvelle de créer un sens inédit. Par ailleurs, selon les propos de Tiphaine Samoyault, « l'actualisation ne se suffit pas d'adapter une histoire à un nouveau contexte, elle se charge des significations antérieures en même temps que de la signification présente » (T. Samoyault, 2005 : 90). La cohabitation des deux significations crée une tension de nature à provoquer un sens qui se trouve à la charnière des deux. D'où l'importance de l'étude de leurs rapports complexes avant l'analyse des autres composantes du récit filmique.

Or, les transformations qui touchent la trame initiale du mythe transplanté ne se manifestent pas seulement au niveau de son signifié narratif, mais aussi au niveau de son agencement diégétique ou de son récit. La nouvelle disposition des unités du mythe opère, entre autres, par déplacement, réduction ou amplification. En effet, le cinéaste fait passer la *fabula* mythique par le moule de l'imagination moderne qui modélise ses mythes en fonction du

spectacle cinématographique désiré. Le jeu de variation et de réécriture des mythèmes se manifeste notamment au niveau des séquences et des plans filmiques. Une simple comparaison des équivalences de signifiants du mythe d'Orphée et du film *Orfeu negro* montrerait les modes de transformation à la base du travail de Marcel Camus. Pour ce, il serait intéressant de relever quelques équivalents filmiques et de les confronter aux mythèmes du récit grec. Prenons, à titre d'exemple, le mythème de la descente d'Orphée aux Enfers et la perte définitive d'Eurydice. Voici le passage des *Métamorphoses* d'Ovide où il figure :

*Ils suivent, dans un morne silence, un sentier raide, escarpé, ténébreux, noyé d'épaisses vapeurs. Ils n'étaient pas éloignés du but; ils touchaient à la surface de la terre, lorsque, tremblant qu'elle n'échappe, inquiet, impatient de voir, Orphée tourne la tête. Soudain elle est réentraînée dans l'abîme.* (Ovide, 2006 : 61)

Remarquons, de prime abord, que l'énoncé du mythe ne restitue pas lui aussi en détails les motifs qui le constituent. Certes, la nature du texte poétique qui l'a conservé ne le permet pas. Sans doute cela est dû au fait que nous ne le connaissons pas exclusivement par le texte d'Ovide, mais aussi par la tradition orale et savante qui s'est chargée de nous le transmettre dans plusieurs versions (entre autres, Virgile, Aristote). Ne figure dans cet extrait des *métamorphoses* que la fin du poème où Ovide décrit Orphée et Eurydice au moment où ils sont sur le point de quitter les Enfers. Il s'agit, assurément, du mythème le plus signifiant et le plus repris du poème ovidien. Ainsi le film de Marcel Camus lui consacre-t-il une bonne partie de sa narration. Le cinéaste en amplifie même l'énoncé au point qu'il occupe plusieurs séquences et plans-séquence s'étalant sur une durée de 18 minutes (de 1h20min à 1h38min). Les séquences, toutes aussi longues les unes que les autres, constituent cette partie du film, en condensent la signification et explicitent l'enjeu. Elles introduisent des éléments narratifs étrangers à la trame du récit mythique : les Enfers deviennent un hôpital où se trouve un dépôt des morts, les Dieux des infirmiers, Cerbère, un chien normal, etc. Quant au vers où Ovide décrit la scène de la mort d'Eurydice, Camus le sacrifie en le condensant. « *Soudain elle est réentraînée dans l'abîme* » : Eurydice est déjà morte et étendue sur un lit de cadavre dans *Orfeu negro*. Cependant, ces modifications n'en gardent pas moins des repères pour que le spectateur ne perde pas de vue le jeu des allers-retours entre le mythe et le récit filmique. Autrement dit, la circularité de la fable, entre mythe et récit filmique, constitue l'enjeu premier d'*Orfeu negro*.

Par ailleurs, du point de vue du récit, le cinéaste met en place une logique alternative qui puise dans les deux référents, réaliste et mythologique. D'un côté, nous faisons état d'une histoire moderne qui se passe au Brésil. Les personnages modernes qui y évoluent sont les avatars des personnages anciens : Orphée est fiancé de Mira ; Hermès n'est qu'un contrôleur



de train ; Eurydice est une campagnarde en visite à Rio de Janeiro, etc. Mais ces blocs narratifs sont coupés par des séquences filmiques qui découlent du vieil énoncé du mythe d'Orphée. La trame d'*Orfeu negro* donc alterne séquence réaliste et séquence mythique ; le passage de l'une à l'autre se fait sans transition. Nous pouvons représenter ce mouvement alternatif par le schéma suivant :

**Séquence réaliste + [séquence mythique] + séquence réaliste.**

### Schéma 1

Au niveau du récit filmique, viennent s'intercaler des séquences dialogiques, foncièrement mythographiques, entre les séquences réalistes qui réfèrent à des événements à fonction référentielle. Les séquences mythographiques se présentent comme des parenthèses, sous forme d'allusions non assumées par l'interlocuteur, mais elles signifient considérablement pour le spectateur, puisqu'elles assurent le passage du mythe à la vie moderne et inversement. Donnons-en un exemple :

**Orphée** : On voudrait se marier tous les deux.

**Notaire** : Vous êtes sûrs de bien le vouloir ?

**Mira** : Naturellement ! Quelle question !

**Notaire** : C'est une plaisanterie. Excusez-moi, je dis ça à tous ceux qui se présentent ici, comme c'est le bureau du mariage. Ça fait toujours rire les gens ! (rire). Vous vous appelez, votre nom ?

**Orphée** : Orphée.

**Notaire** : Ah, comme il se doit, mademoiselle s'appelle Eurydice !

**Mira** : Comment ? Non, je ne m'appelle pas Eurydice. Pourquoi vous me dites ça ?

**Notaire** : C'est parce qu'Orphée et Eurydice, c'est le secret de polichinelle. [...] C'est une très ancienne histoire. Encore une fois, je plaisantais. (12min/14min).

La séquence de deux minutes, de facture comique, introduit dans un bloc filmique réaliste un fragment mythique sans le souligner ni le motiver d'un point de vue référentiel. Le jeu d'acteur, surtout celui du marieur, dénote le semblant de réalité propre à l'esthétique de Marcel Camus. Les deux interlocuteurs ne montrent aucune réaction dénotant que ce qui vient d'être proféré constitue un propos absurde. Or, cet échange n'est pas pris en compte par l'ensemble de la structure du film puisqu'il n'a pas d'incidence sur le cours de l'histoire. Les protagonistes font semblant juste après de ne plus comprendre le clin d'œil du notaire et continuent leur chemin : ils se marient et sortent heureux. Cet incident, par contre, éveille la conscience et le regard du spectateur avisé, qui pour la première fois dans son visionnage du film, se rend compte des allers-retours dont le cinéaste a voulu imprégner son film.

Par ailleurs, ces séquences mythographiques ont une fonction capitale pour la symbolique et l'esthétique de *Orfeu negro* : elles donnent du relief et de l'évidence aux invariants dont ne saurait se déprendre tout cinéaste qui cherche à installer son film dans la

*fabula* grecque. Elles constituent une sorte de marquage narratif et énonciatif qui attire l'attention du spectateur aux lieux nécessaires de la fable orphique. Nous en présentons quelques-uns dans ce tableau selon leurs occurrences dans le film :

Minutes du film	Séquences filmiques	Mythèmes
12min/14min	Le notaire demande à Mira si elle s'appelle Eurydice et s'étonne qu'elle ne s'appelle pas ainsi.	Noms des protagonistes du mythe
28min/29min	Orphée dit à Eurydice qu'elle l'aime alors qu'elle vient de faire sa connaissance.	L'amour d'Orphée et d'Eurydice
24min/27min	Les deux enfants demandent à Orphée de faire lever le soleil le lendemain au commencement du carnaval.	Attributs magiques d'Orphée

**Tableau 1**

Les exemples que nous donnons dans ce tableau récapitulatif sont les plus saillants ; l'ensemble des occurrences, par contre, fonctionne à la manière de marqueurs mythographiques rappelant au spectateur les origines mythiques, partant métaphysiques, de l'histoire qu'il est en train de voir. Ceci participe, en effet, de la mise en place d'une esthétique proprement moderne basée sur l'idée de la circulation du mythe dans la culture moderne.

Ces séquences mythographiques, enfin, ont une dernière fonction. Elles conduisent le récit filmique vers un passé révolu au lieu de le diriger vers l'avenir, en jouant le rôle d'anachronismes orientés vers le passé. « Je me souviens de la chanson que vous chantiez tout à l'heure », dit Eurydice à Orphée au moment de leur première rencontre. Cette phrase-repère ouvre la voie à des allusions au mythe d'Orphée qui ne cadrent pas, diégétiquement parlant, avec le récit-cadre : la rencontre de deux amoureux dans une favela brésilienne au XXe siècle. En suivant en cela Vinícius de Moraes, Marcel Camus opère une inversion originale de l'anachronisme. Si ce dernier, tel qu'il figure dans les fictions du XXe siècle, au sens « de placer un fait, un usage, un personnage, etc. dans une époque autre que l'époque à laquelle ils appartiennent ou conviennent réellement<sup>6</sup> », sert dans le film de Camus à opérer inversement : les protagonistes rappellent, de façon anachronique, des événements qui datent de plusieurs millénaires. Les intrusions du passé mythique dans la trame de l'histoire s'apparentent à une incongruité logique qui, à la manière des séquences mythographiques analysées ci-haut,

<sup>6</sup> Le Dictionnaire CNRTL

Url : <https://www.cnrtl.fr/definition/anachronisme> [Consultation le 27/01/2023].

perturbent le spectateur et le rappellent à l'ordre du mythe, au lieu de l'être à celui de la réalité de l'histoire.

### **Le mythe d'Orphée entre hybridation et idéologie**

Le mythe d'Orphée a été porté à l'écran dans une perspective très marquée. Il s'agissait éventuellement pour Marcel Camus de mettre en place une esthétique hybride, apte à subsumer le moderne et l'archaïque. Or, l'hybridité, dans ce sens, devrait être considérée comme le produit non seulement d'un métissage des codes esthétiques et sociaux, mais le brassage de deux imaginaires foncièrement distincts : ceux de la Grèce antique et du Brésil moderne. Ces deux imaginaires, par ailleurs, seraient déclinés, dans *Orfeu Negro*, par une vision magique (propre au patrimoine oral sud-américain) et un réalisme affaibli et travaillé par la logique du merveilleux. En vue de mettre en spectacle la complexité de la culture brésilienne moderne, le cinéaste aurait recouru au carnavalesque (la fête, la danse et le chant) sans atténuer sa portée idéologique. Cette dernière enfin serait le lieu d'émission d'une contre-pensée et d'un contre-discours dont les arguments sont à chercher du côté de la pensée de la négritude.

#### **a. L'archaïque et le moderne : vers une vision hybride du monde**

L'hybridité du film de Marcel Camus se manifeste au niveau de ses composantes formelles et thématiques ainsi que de son récit filmique<sup>7</sup>. La juxtaposition de séquences réalistes et merveilleuses, tel que nous le montrons ci-haut, n'est que l'aspect perceptible de l'hybridité générique d'*Orfeu negro*. En effet, ce film exploite une esthétique très caractéristique de l'espace géographique sud-américain. La cohabitation des races (les Noirs et les Blancs, les indigènes et les émigrés) et des traditions (amérindiennes, africaines et européennes, etc.) a été rendue par un traitement complexe du mythe d'Orphée. C'est que la *fabula* mythologique qui lui sert de base ne se contente pas d'actualiser et de transposer le mythe en l'enrobant d'aspects brésiliens modernes, mais elle s'efforce à garder traces des différences et des dissemblances culturelles et civilisationnelles qui caractérisent le Brésil moderne. L'esthétique de Marcel Camus pourrait se résumer en la conjugaison des deux univers sans laisser tomber leurs différences flagrantes. Autrement, *Orfeu negro* est le lieu d'exposition des déphasages civilisationnels qui caractérisent la vie moderne au Brésil, la jonction du monde des favelas modernes et la vie magique d'Orphée et d'Eurydice étant la principale caractéristique de ce film.

---

<sup>7</sup> Les origines du réalisateur et de son équipe de tournage imposent ce caractère. En effet, des Européens (notamment français) et des Brésiliens ont collaboré pour réaliser ce projet franco-italo-brésilien. Il s'agit, en effet, à l'époque de l'une des expériences internationales les plus riches en matière d'hybridation et de brassage culturel.

Par ailleurs, l'hybridation chez Marcel Camus se manifeste au niveau de sa vision cinématographique. *Orfeu negro* soumet le monde réel (autrement moderne) des personnages à une sorte de transmutation et de transformation inachevées. C'est qu'après Vinícius de Moraes, Marcel Camus laisse incomplet le processus de « transfiguration esthétique » (M. Bakhtine, 1978 : 15) lequel devait aboutir à une conversion totale des unités narratives du mythe d'Orphée. Or, Marcel Camus procède autrement : des mythes qui réfèrent à la vie d'Orphée en terre de Thrace flottent à la surface d'un film réaliste, narrant la vie d'un couple dans une favela brésilienne. Narratologiquement parlant, Marcel Camus met dans la bouche de ses protagonistes des propos qui contredisent ou contrefont « l'illusion référentielle » qui se trouve à la base de la facture de son film. Le mythe frôle la réalité ; ce qui, au fond, relève de la question esthétique et offre quelques éléments de réponse à la question civilisationnelle la plus pressante au Brésil :

*Dans le mouvement moderniste et le courant anthropophage en littérature, dans la pensée sociologique des années 30, l'idée dominante est celle de l'ingestion et de l'intégration. (S. Debs, 2002 : 302)*

Autrement, la cohabitation du moderne et de l'archaïque dans la littérature et le cinéma brésiliens, notamment dans *Orfeu negro*, est l'illustration de la situation anthropologique brésilienne : les peuplades brésiliennes vivent dans plusieurs moments de l'Histoire, selon l'appartenance de chacune. L'ère magique qui cohabite dans le film de Marcel Camus avec l'ère scientifique et rationaliste en est l'ultime preuve.

Et quoi de plus parlant à ce niveau que la coexistence du mythe et du carnaval ? Les deux manifestations anthropologiques ont pour fonction de mettre en spectacle l'irrationalité et la magie qui meublent la vie des Brésiliens. La musique et la danse qui prennent le dessus dans *Orfeu negro* sont significatives à ce sens. Voici ce que dit Carole Bisenius-Penin de cet aspect des arts et de la littérature brésiliens :

*Le réalisme magique est, avant tout, une attitude devant la réalité qui peut s'exprimer dans des formes populaires ou savantes, des styles sophistiqués ou vulgaires, des structures fermées ou ouvertes. L'existence du réel merveilleux (« real maravilloso ») est ce qui a donné naissance à la littérature du magique, où certains critiques veulent voir la véritable littérature américaine. (L. Lea, 1967 : 232-233)*

Le merveilleux d'*Orfeu negro* découle de deux veines : l'une savante ou mythologique et l'autre populaire. Les deux se côtoient, mais cela déteint sur la facture esthétique du film. C'est ainsi que les deux registres (réaliste et merveilleux) sont amenés à chaque fois à conjuguer le carnavalesque et l'orphique.

## **b. Le carnavalesque et l'orphique**

Le carnavalesque, voire le carnaval, se trouve au centre d'*Orfeu negro* de Marcel Camus. En plus d'être l'événement capital autour duquel tourne toute l'action de l'œuvre, il imprègne de sa symbolique et ses fonctions mimétiques ses autres composantes cinématographiques. En outre, le carnavalesque se présente dans ce film comme la forme moderne de l'orphisme. C'est que ce dernier signifie, selon le dictionnaire du CNRTL, une « doctrine théologique et philosophique attribuée à Orphée, exaltant un détachement à l'égard de la vie et une volonté de se purifier des souillures du corps<sup>8</sup>. » Autrement dit, l'image d'Orphée que Marcel Camus convoque dans le contexte de son parallèle avec le carnavalesque est celle du mage et du magicien<sup>9</sup>. Dans ce sens, ce parallèle amène à mettre en avant la signification ésotérique et magique du mythe d'Orphée, laquelle signification a toujours été occultée par les écrivains et les artistes modernes. Les significations religieuses et théologiques sont convoquées pour mettre le carnavalesque à la hauteur des croyances primitives des peuplades de Brésil. Ainsi Reynal Sorel avance-t-il que :

*L'orphisme se développe dans le monde hellénique du VI siècle avant notre ère, pour autant que nous pouvons le savoir. Le mouvement conteste la croyance alors commune en l'hétérogénéité radicale entre dieux et hommes. Il table sur l'inquiétude relative à la pureté et sur l'appréhension du sort réservé à l'âme dans l'au-delà (Reynal Sorel, 1995 : 3).*

En effet, le passage de la signification poétique et littéraire du mythe à sa signification théologique rehausse sa symbolique et active des significations métaphysiques dans l'idée du carnavalesque qui envahit l'écran. Par ailleurs, la mise en scène de la réalité moderne se fait grâce à la mise à contribution d'une composante essentielle de la culture brésilienne, à savoir le carnaval, entre autres. Sylvie Debs dit à ce propos :

*Les principales images identitaires de la nation étaient la samba, le football et le carnaval, éléments qui renvoient à la domination culturelle carioca dans l'imaginaire collectif (Sylvie Debs, 2002 : 279) .*

La substitution du mythique, en l'espèce des fêtes grecques orphiques, par le carnaval est l'une des stratégies modernes de mise en place du mythique dans la société brésilienne moderne. En effet, la contribution du carnavalesque initie « la transfiguration esthétique » dont parle Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*. Cette dite transfiguration consiste à élever le quotidien prosaïque à la hauteur du poétique et du mystique. Cependant, le film de Marcel

---

<sup>8</sup> Dictionnaire CNRTL In : Url : <https://www.cnrtl.fr/definition/orphisme> [Consulté le 27/01/2023].

<sup>9</sup> Voir à ce propos Fabienne Jourdan, « Orphée, sorcier ou mage ? » In : *Revue de l'histoire des religions*, n°1, 2008, p. 5-36. Url : <https://journals.openedition.org/rhr/5773#tocto2n3> des mythèmes qui réfèrent à la vie d'Orphée en terre de Thrace.

Camus ne s'ingénie pas à poétiser la réalité brésilienne, mais il vise à transposer, via « la carnavalisation », le fonds culturel et anthologique purement local au niveau d'une *fabula* universellement connue et adaptée. C'est que la carnavalisation, selon les dires d'André Belleau, « désigne l'inscription dans la littérature dite « cultivée » de la culture populaire envisagée comme vision globale du monde » (A. Belleau, 1984 : 37). La culture populaire brésilienne, spécifiquement celle des favelas et des couches défavorisées de la société, se trouve hissée au niveau de la culture savante et transposée cinématographiquement ; ce qui en fait l'objet d'un travail artistique accessible et diffusable au niveau universel. Et André Belleau, disciple de Bakhtine, de rajouter :

*Dans l'optique et la terminologie de Mikhaïl Bakhtine, le mot carnavalisation désigne [...] la structuration par la culture populaire de certains textes littéraires et cela sur divers plans énonciatif, sémantique, etc. Évidemment, nous constatons l'inscription de la culture populaire dans la littérature alors que cette inscription est elle-même le résultat d'un processus de transposition, de textualisation si l'on préfère, disons même de transcodage (de divers langages sociaux au langage littéraire), conscient toutefois du caractère non bakhtinien du terme « code » (André Belleau 1983 : 52).*

Si André Belleau, citant ici Mikhaïl Bakhtine, parle de littérature, précisément de roman, la réalité des œuvres artistiques à ce niveau est la même. Nous pourrions appliquer facilement ses analyses au cinéma de Marcel Camus, sans omettre les différences essentielles entre les deux arts. Mais dans une grande mesure, la carnavalisation pourrait désigner aussi « la structuration par la culture populaire de certains textes littéraires » (A. Belleau, 1983 : 56). Autrement dit, le type de transmission de la culture savante, ici le mythe d'Orphée, passe par le prisme de la vision populaire. Le carnavalesque opère comme moule moderne de l'orphique en vue de créer une vision du monde propre à la culture locale, mais travaillée par une vision archaïque et universelle. En d'autres termes, le carnavalesque se trouve être le substrat mythographique du film de Marcel Camus. De ce fait, nous pourrions avancer qu'il est l'essence de son esthétique.

Par ailleurs, le carnavalisme camusien constitue le lieu de formation et de création d'une sorte de « contre-discours » (A. Belleau ; 1984 : 40) à l'œuvre dans *Orfeu negro*. La composante carnavalesque ne sert pas seulement à mettre en place une esthétique désengagée, mais à formuler un discours subversif dont la teneur ne tient pas à la contestation idéologique franche du contexte social et civilisationnel brésilien. Marcel Camus recourt au cinéma et à ses techniques narratives pour contester l'ordre civilisationnel, et non seulement social au Brésil. C'est pour cette raison qu'il a cherché à « carnavaliser » le mythe d'Orphée. En d'autres termes, la carnavalisation est une modalité cinématographique qui traduit visuellement le contre-

discours subversif de la négritude, fonds idéologique sous-jacent qui nourrit le cinéma de Marcel Camus.

### c. Mythe de la négritude et de la renaissance noire

« Le contre-discours carnavalesque » (A. Belleau, 1984 : 40) est constitué, selon l'analyse de Mikhaïl Bakhtine, d'un transcodage de langages, à la fois anthropologique et artistique, mais aussi mythologique. Ce transcodage aurait pour finalité, selon la perspective polyphonique, de transposer cinématographiquement l'idéologie des Noirs du Brésil. Cela amène à dire que le cinéaste français s'inscrit dans une vision anticoloniale qui prend en charge le discours de la négritude datant des années 1940 et 1950. Autrement dit, l'esthétique subversive de Marcel Camus fait passer l'imaginaire noir par le prisme de la mythologie occidentale, en l'espèce le mythe d'Orphée. C'est ce qu'affirmait Jean-Paul Sartre déjà dans *Orphée noir*, lequel est supposé être à l'origine d'*Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes et d'*Orfeu negro* de Marcel Camus :

*Plus spécifiquement, Sartre, en 1948, tire profit de nombreuses œuvres qui ont repris le mythe d'Orphée pour affirmer la puissance d'une voix poétique renouvelée et ont surtout contribué à le refaçoner en l'enrichissant de nouvelles significations, en se servant de l'ossature mythique pour véhiculer de nouveaux discours et de nouvelles conceptions esthétiques et sociales (V. Porra, 2012 : 441-455).*

Dans *Orphée noir*, Jean-Paul Sartre affirme, en effet, l'existence d'un discours anticolonial dont les porteurs sont les poètes lyriques noirs (K. Gyssels, 2005 : 179-180). L'idée du philosophe français est que le poète noir s'énonce à travers les images que lui permet l'histoire, sa propre histoire et celle des autres, même de ceux qui le réduisent à l'esclavage :

*Le noir qui appelle ses frères de couleur à prendre conscience d'eux-mêmes va tenter de leur présenter l'image exemplaire de leur négritude et se retournera sur son âme pour l'y saisir. Il se veut phare et miroir à la fois ; le premier révolutionnaire sera l'annonciateur de l'âme noire, le héraut qui arrachera de soi la négritude pour la tendre au monde, à demi prophète, à demi partisan, bref un poète au sens précis du mot (vates) (J-P. Sartre, 1948 : 15).*

Un « vates », autrement un devin, un voyant ou un prophète. N'est-ce pas d'Orphée qu'on parle, l'Orphée dont les forces sont de nature à annoncer l'âme noire et à libérer la parole du joug symbolique du verbe de l'autre ? En effet, la transposition du mythe d'Orphée dans le contexte de la culture ancestrale du Brésil constitue une modalité de mise en place du discours anticolonial de la négritude.

Or, la charge idéologique véhiculée par *Orfeu negro* se manifeste à différents niveaux énonciatifs et thématiques. Énonciativement, le film est le récit des amours fatales d'Orphée

et d'Eurydice par un témoin inhérent à la fiction camusienne. Tous les plans et séquences qui composent le film ont pour point de vue le regard, tantôt émerveillé, tantôt horrifié, du Noir. L'ensemble du personnel d'*Orfeu negro* étant des acteurs noirs, les Blancs sont minoritaires et jouent des rôles subalternes (l'épicier blanc). Thématiquement, *Orfeu negro* présente une matière anthropologique riche en couleurs et en chants. La culture noire, qui y est mise en valeur, crée un contraste révélateur et dénonciateur : le monde des Noirs est autrement riche quoiqu'il soit dévasté et envahi par la civilisation des Blancs. Cela s'énonce grâce à la mise en place de l'image d'Orphée qui, étant transmué en un chanteur noir, inverse les valeurs et investit les significations mythiques par une signification idéologique. *Orfeu negro* de Marcel Camus est donc le dit poète noir qui annonce la fin du règne blanc et promet un monde noir plus juste et plus authentique.

La scène finale met en exergue la vision humaniste et optimiste du film du cinéaste français. Après un plan en contre-plongée, vient un autre où le cinéaste met en scène trois enfants qui, à la manière d'Orphée, Eurydice et Hermès, portent les signes de l'espoir et les prémices de l'avenir :

**Un garçon** : *Zeca, Zeca, prends-la (une guitare) et joue pour faire lever le soleil.*

**Zeca** : *Je ne sais pas.*

**Un garçon** : *Si, tu sais ; tu n'as qu'à jouer. Vas-y, joue.*

**Zeca** : *Je ne sais pas.*

**Un garçon** : *Tu sais, vas-y.*

*(Air de musique).*

**Une fillette** : *il joue bien, hein. Il l'a fait lever, il a fait lever le soleil [...] Tu vois ? Il est comme Orphée.*

[...]

**Une fillette** : *c'est toi Orphée.*

La scène clausulaire du film porte une empreinte idéologique certaine : le poète étant mort, l'avenir des Noirs au Brésil va se perpétuer dans la vie de ces enfants. Les successeurs d'Orphée, d'Eurydice et d'Hermès sauront porter le rêve d'un lendemain tout aussi heureux et prometteur. Le contre-discours de la négritude a un nouveau prophète et ce dernier a pour nom Orphée, comme celui qui l'a initié ou celui, plus ancien, qui l'a inspiré.

## **Conclusion**

Le mythe d'Orphée trouve dans *Orfeu negro* de Marcel Camus un traitement spécifique. En effet, le cinéaste y revisite la *fabula* du poète de Thrace en vue de narrer l'histoire moderne du Brésil. La transplantation du mythe dans le contexte des favelas de Rio de Janeiro sert la mise en place d'une esthétique de l'hybridité et du métissage caractéristique de l'ère coloniale.



Le mythe d'Orphée s'y voit réécrit, transposé selon une logique où les invariants et les variantes se conjuguent en vue de créer une histoire inédite. Par ailleurs, au niveau générique, les registres réalistes et merveilleux s'alternent et créent une dynamique propre à générer une signification inédite. Or, les modalités filmiques mobilisées par Marcel Camus ont pour finalité de proposer une œuvre cinématographique engagée. La conjugaison de l'archaïque et du moderne et l'hybridation des imaginaires (orphique et carnavalesque) sert au final une visée idéologique. À travers *Orfeu negro*, le cinéma formule un contre-discours dont la finalité est de mettre en spectacle le destin tragique des Noirs du Brésil et ce, à travers l'imaginaire occidental. La résonance de la pensée de la négritude dans le film de Marcel Camus est significative et conduit le spectateur à se rendre conscient de la situation civilisationnelle des Noirs en Amérique du Sud.

## Bibliographie

### 1. Corpus

.Marcel Camus, *Orfeu negro*, 1959.

Url : <https://www.tv5mondeplus.com/fr/cinema/drame/orfeu-negro>

### 2. Ouvrages

.Bakhtine, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

.Belleau, A. (1984), « Carnavalesque pas mort ? » In : *Études françaises*, volume 20, n°1, p. 37-44.

.Belleau, A. (1983), « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine » In : *Études françaises*, Volume 19, numéro 3.

.Bisenius-Penin, C. (2007), « Contraintes et frontières génériques dans le roman d'I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : étude de la fiction latino-américaine et de ses limites » In : *Revue de littérature comparée*, n° 321, p. 59-72.

.Debs, S. (2002), *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão : émergence d'une identité nationale*, Paris, L'Harmattan.

.Deforge, B. (2001), « Fonctions du mythe chez Eschyle » in : *Revue pluridisciplinaire du monde antique*, 2001, p. 9-26.

.Genette G. (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

.Goliot-Leté, A. – Vanoy, R. (2015), *Précis d'analyse du cinéma*, Paris, Armand Colin.

.Gyssels, K. (2005), « Sartre postcolonial ? Relire *Orphée noir* plus d'un demi-siècle après » In : *Cahiers des études africaines*.

.Jourdan, F. (2008), « Orphée, sorcier ou mage ? » In : *Revue de l'histoire des religions*, n°1, p. 5-36.

.Le Péron, S. (2019), *Le cinéma en mouvements depuis la Nouvelle Vague*, Paris, L'Harmattan.

.Lea, L. (1967), « El Realismo mágico en la literatura hispanoamericana » In : *Cuadernos americanos*, México, année XXVI, Julio-Agosto.

.Ovide (2006), *Les Métamorphoses* : Livre X à XII, Traduction de Louis Puget, Théodore Guiard, Chevriaux et Fouquier, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche Classique ».

- .Porra, V. (2012), « Sur quelques Orphée noirs. Reproduction, adaptation et hybridation du mythe d'Orphée en contexte post(-) colonial » In : *Revue de littérature comparée*, n° 344, p. 441-455.
- .Rey, S. (2019), « Figures d'Orphée au cinéma » In : *Anabases, Traditions et réception de l'Antiquité*, numéro varia, p. 277-287.
- .Samoyault, T. (2010), *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- .Sartre J.P (1948), « *Orphée noir* » in : *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, PUF.
- .Senghor, L.S. (2015), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, PUF.
- .Serceau, M. (1999), *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal.
- .Sorel, R. (1995), *Orphée et l'orphisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».