

L'opéra Carmen de Georges Bizet : Adaptation et société

Introduction :

En 1845, *Carmen*, nouvelle de Prosper Mérimée, fut publiée. Trente années après, en 1875, l'on assiste à la première performance de l'opéra comique du même nom composé par Georges Bizet. Entre 1845 et 1875, il existe quelques autres œuvres qui racontent l'histoire de Carmen, de diverses façons. L'on pourrait même aller jusqu'à dire que la nouvelle de 1845 constitue déjà une adaptation. En effet, Mérimée a raconté l'histoire de « Carmencita » pour la première fois en décembre, 1833, dans la *Revue de Paris*. Sa nouvelle *Carmen* fut publiée pour la première fois dans la *Revue des deux mondes* en 1845. Ces dates de publication respectives sont déjà révélatrices du contexte dans la mesure où elles remontent à une époque assez éloignée de la nôtre.

Dans le chapitre qui s'intitule *When ? Where ? Contexts* de son livre *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon souligne l'importance des contextes (politique, social, culturel et idéologique) sur la genèse et sur la réception d'une adaptation, ainsi que sur l'œuvre de départ. Afin d'analyser l'influence de ces contextes sur l'opéra de Bizet, il faut également établir les contextes de production de la nouvelle de Mérimée. Nous proposons que les décisions adaptatives prises par Bizet ne sont pas seulement informées par son interprétation de l'œuvre de départ et par les contraintes du médium opératique, mais également par les contextes de son époque. Notre étude se déroulera donc ainsi : d'abord, nous allons effectuer une étude sociologique des deux *Carmen* dont il est question ; ensuite, nous allons examiner les réductions et les ajouts qui figurent dans l'opéra afin de nuancer les rapports entre l'adaptation et la société au sein de laquelle elle fonctionne.

I. Étude sociologique :

Comme l'explique Linda Hutcheon, « An adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture ; it does not exist in a vacuum » (*A Theory of Adaptation* 142). Dans son article « Exorcising Exoticism : 'Carmen' and the Construction of Oriental Spain' », José F. Colmeiro examine l'influence de la colonisation de l'Espagne par la France sur les courants artistiques français du XIXe siècle. Il commence en établissant les événements importants qui figurent dans la colonisation de l'Espagne par la France.

Le pouvoir impérial français se fait sentir en Espagne dans les premières décennies du XIXe siècle ; au tournant du siècle, Napoléon 1^{er} tente d'envahir l'Espagne alors que le pays n'avait pas roi ni armée. En 1808, Madrid se soulève contre le pouvoir français. La Guerre de l'Indépendance espagnole termina en 1814 et l'armée française est effectivement repoussée hors des frontières du pays. Quelques années après, le Ministre des affaires étrangères de la France, François-Auguste-René de Chateaubriand, commande une intervention militaire en Espagne afin d'y rétablir la dynastie des Bourbons. Il y réussit en 1823, lors de la prise de Cadix en Andalousie, à la bataille du Trocadéro. À partir des années 1820, l'Espagne perdra la plupart de ses colonies. Ainsi la France jouit-elle d'une supériorité politique vis-à-vis des Espagnols, ce qui les rendait l'Autre conquis politique et culturel (Colmeiro 129).

Vu que, comme l'explique Hutcheon, les œuvres littéraires et artistiques portent les marques de la société dont elles sont issues, et que les victoires militaires françaises ont joué un rôle important dans les arts français, il existe plusieurs œuvres françaises de cette époque qui traitent l'Espagne comme un site d'exotisme et d'altérité. En 1841, alors

que l'occupation française avait pris définitivement racine, l'on assiste au récit de George Borrow à propos de ses voyages en Espagne avec les Gitans.

D'abord, il a fait publier *The Zinicali; The Gypsies in Spain* en 1841, et ensuite, *The Bible in Spain* deux années plus tard. Dans ces œuvres se mêlent des descriptions pittoresques et des études ethnologiques. Deux années suivant la publication du livre *Bible in Spain*, à l'apogée de l'époque romantique, le lectorat assiste au mythe du Gitan espagnol par excellence, *Carmen* de Prosper Mérimée. Tout comme dans les écrits de Borrow, *Carmen* présente des commentaires ethnographiques et des portraits détaillés du paysage andalou. Par exemple, il a consacré tout le quatrième chapitre à une étude soigneuse des « Bohémiens » de l'Espagne.

Cette fascination avec un pays *Autre*, voire exotique, se fait sentir aussi dans le milieu lexicologique : le mot fut inclus pour la première fois dans le dictionnaire de l'Académie française. Tout comme dans le domaine de l'opéra, où « many Romantic composers turned to exotic plots for their operas, looking to far-away lands or cultures for inspiration » (Kristin Fourney et Joseph Machlis 189), les écrits du XIXe se distinguent par ce courant d'exotisme, qui, parfois, portait plutôt témoignage de l'ambivalence des auteurs français vers la culture espagnole. Quoique Mérimée connaisse bien la culture espagnole de par ses voyages, il faisait partie de sous-culture bohème parisienne qui idéalisait les Gitans comme étant des rebelles. D'après Colmeiro :

Mérimée's ambivalent approach to his subject matter was the consequence of his double life as, on the one hand, a respectable member of bourgeois society – attested by his many official appointments and honors, his association with elite circles, and his close friendship with the Empress Eugénie – and, on the other, a life-long fraternizer with bohemian life (including his own liaisons with grisettes) (133-134).

Ainsi *Carmen* porte-t-il le témoignage d'un sentiment d'ambivalence envers l'Autre gitane. Un mélange de peur et d'attrance vers « la vie bohémienne » s'y manifeste. Cette idée alors d'une gitane aux mœurs légères était plutôt une invention artistique loin de la réalité. Ce manque de réalisme dans le portrait de l'Autre se faisait sentir également dans les opéras exotiques.

Fourney et Machlis postulent que « Composers [...] were not terribly interested in authenticity ; their primary concern was to create a picturesque atmosphere that would appeal to audiences » (*ibid.*). Le cadre exotique de ces œuvres était donc, d'abord et avant tout, un fait d'artifice. *Carmen* de Bizet s'insère dans le courant d'exotisme qui se manifeste dans les opéras du XIXe et du XXe. En 1871, l'opéra *Aida* de Giuseppe Verdi fut joué par la première fois. L'intrigue de cet opéra évoque en quelque sorte celle de *Carmen* : il s'agit d'un amour interdit entre un commandant militaire, Radamès, et Aïda, princesse éthiopienne, dans le cadre de l'Égypte antique. Deux années après la première de l'opéra *Carmen*, l'on assiste à celle de *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, qui a pour cadre l'Israël antique. Cependant, *Carmen* de Bizet demeure l'exemple par excellence de l'exotisme.

Dans son article « Bizet – Opportunist or Innovator » ?, John W. Klein explique que « with Bizet's *Carmen* the orientalizing of Spain reached a new zenith » (237). C'était cet opéra qui a fait du cliché espagnolade un phénomène global. Il ajoute qu'en effet, « Bizet's *Carmen* reinscribed the orientalist vision of Spain as a spectacle for travelers' consumption, symbolized in the figure of the performing Gypsy » (238). L'influence des contextes dont parle Hutcheon se fait sentir dans les choix adaptatifs qu'on fait Bizet et ses librettistes. Dans les deux sections qui suivent, nous visons à

dévoiler les raisons contextuelles derrière les décisions adaptatives prises par Bizet ainsi que par les librettistes de *Carmen*, Ludovic Halévy et Henri Meilhac.

II. Sélections et réductions :

Il faut d'abord signaler que, en écrivant l'intrigue de l'opéra, Halévy et Meilhac ont dû faire une sélection. La nouvelle de Mérimée se divise en quatre chapitres : dans les premier et deuxième chapitres, le narrateur raconte ses rencontres avec Carmen et avec José. Le quatrième (et dernier) chapitre est une étude ethnographique des Gitans. C'est du troisième chapitre de la nouvelle, dans lequel José, condamné à la mort, raconte ses expériences avec Carmen, que Bizet tire son opéra (Edgar Istel 493).

Ceci dit, Meilhac et Halévy ont épluché les deux premiers chapitres afin de trouver des descriptions des personnages principaux, José et Carmen. Comme l'explique Edgar Istel, « [f]or the dramatist the most interesting part of this first chapter is the description of José » (494). Dans la nouvelle, le narrateur décrit José ainsi : « C'était un jeune gaillard, de taille moyenne, mais d'apparence robuste, au regard sombre et fier. Son teint, qui avait pu être beau, était devenu, par l'action du soleil, plus foncé que ses cheveux » (41). Plus loin, il ajoute : « Cheveux blonds, yeux bleus, grande bouche, belles dents, les mains petites ; une chemise fine, une veste de velours à boutons d'argent, des guêtres de peau blanche, un cheval bai » (46). Ainsi faut-il reconnaître l'importance des deux premiers chapitres et du quatrième pour ce qui concerne le décor et les costumes dans l'opéra.

C'est lors du deuxième chapitre que Mérimée décrit sa rencontre avec la fameuse Carmen. Une soirée, au bord de la rivière Guadalquivir, une femme s'assied près du narrateur. Celui-ci explique que Carmen

[...] avait dans les cheveux un gros bouquet de jasmin, dont les pétales exhalent le soir une odeur enivrante. Elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir, comme la plupart des grisettes dans la soirée [...] je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite, et qu'elle avait de très grands yeux (57).

Cette image de Carmen contredit la description de la plupart des Gitanes du quatrième chapitre, où le narrateur soutient que « [l]a beauté est fort rare parmi les gitanas d'Espagne » (113). Même si ces chapitres ne sont pas inclus en tant que tels dans l'intrigue de l'opéra, ils figurent tout de même au niveau visuel. Bien que certains aspects des personnages varient (Léontyne Price, chanteuse afro-américaine, Maria Callas, chanteuse grecque, et Jane Rhodes, chanteuse française, ont toutes joué le rôle de l'éponyme), les costumes ne trahissent pas la description faite par Mérimée des habits des personnages.

Par exemple, lorsque Carmen apparaît sur scène, « elle a un bouquet de cassie à son corsage et une fleur de cassie dans le coin de sa bouche » (Libretto I, v). Bien que les habits de José ne soient pas précisés dans le libretto, les photographies de diverses performances de l'opéra démontrent que le chanteur porte souvent une veste à boutons et une chemise fine sur scène. Alors que les réductions que nous venons d'examiner témoignent du passage d'un système sémiotique (l'écrit) à un autre (le visuel), d'autres réductions présentent plutôt les exigences du médium adaptatif (en ce cas, l'opéra).

Par exemple, dans la nouvelle, la première rencontre de Carmen est décrite de façon détaillée. Comme le souligne Istel,

Her first words [dans l'opéra] give us a sharply defined picture of her personality, in contradistinction to the more detailed description in the novel. It is also to be noticed that Carmen does not directly approach José as in the novel ; this would not be so effective on the stage. Instead, she is obliged to disclose her character somewhat through her conversation with

the Young men, and wins time to study more closely the handsome brigadier, whom she has espied at once, and – to entice him (497).

Tandis que, dans la nouvelle, la description de la première rencontre de José avec Carmen prend deux pages, la rencontre dans le libretto ne prend que quelques lignes. Les jeunes gens, en chœur, s'adressent en premiers à Carmen : « Carmen, dis-nous quel jour tu nous aimeras » ! (Libretto I, v). Carmen leur répond « Quand je vous aimerai ? Ma foi, je ne sais pas ... Peut-être jamais ! ... peut-être demain ! ... Mais pas aujourd'hui ... c'est certain » (*ibid.*). Ainsi, au niveau des scènes et au niveau de la description, les réductions sont fréquentes lorsqu'on passe d'un roman à un art visuel comme l'opéra ou le film. Les ajouts et les expansions apparaissent moins fréquemment à l'opéra, vu que c'est le médium dans lequel il faut réduire le plus, selon Hutcheon.

Ceci en particulier parce que tout est chanté, ce qui prend beaucoup plus de temps que le discours parlé dans un film. Dans *Opera : The Art of Dying*, Hutcheon précise que « [o]pera's stories are concise – forcibly so – since it takes longer to sing than to speak a line of text (7). Ainsi les ajouts sont-ils beaucoup plus rares en opéra. Les réductions dans l'opéra *Carmen* que nous avons examinées jusqu'à présent peuvent souligner le passage d'un mode à l'autre, ou bien, peuvent faire ressortir exigences du médium opératique. L'ajout que nous allons examiner, par contre, nous permettra d'éplucher les attentes du public français vis-à-vis de l'opéra comique du XIXe siècle.

III. L'ajout de Micaëla :

Fiancée de José, la timide Micaëla présente des contrastes avec la sulfureuse Carmen. Malgré cette tentative de censurer Carmen par l'introduction d'un personnage féminin plutôt typique d'une femme française de cette époque, l'opéra était toujours trop choquant pour le public. Colmeiro explique que

[t]he violent conflation of gender, race, and class in the portrayal of Gypsies, cigarette girls, transgressive sexuality, smoking women, outlaws, and the killing of a woman on stage clearly defied the limits of propriety and acceptability in opera. Carmen was a public enemy, a constant menace to bourgeois morality and order, and inevitably had to die in the end – something formerly unseen at the Opéra-Comique (141).

La mort de cette femme rebelle pourrait même être vue comme le *lieto fine* (fin heureuse) qui se présente à la fin de l'opéra comique. Micaëla, jusqu'alors la victime de Carmen dans le sens où son fiancé la quitte pour l'éponyme, est toujours vivante à la fin de l'opéra. À la limite, dans l'imaginaire des spectateurs, elle aurait même l'occasion de se réunir avec José. Carmen, poignardée par José, est punie pour son style de vie transgressif et doit payer de sa vie. Certes, au long de l'opéra, ces deux personnages sont présentés comme deux extrêmes.

Micaëla sert de repoussoir à Carmen. Fiancée de José, Micaëla présente un contraste avec Carmen dès le début du premier acte. Lors de la première scène de l'opéra, Micaëla entre, cherchant son mari, le brigadier José. Elle est décrite ainsi : « Jupe bleue nattes tombant sur les épaules, hésitante, embarrassée, elle regarde les soldats en avance, recule, etc. » (Libretto I, i). Après l'entrée de Micaëla, les premières paroles de ce personnage réaffirment sa nature timide et hésitante : à la première vue de Micaëla, les *moralès* remarquent aux soldats, « Regardez donc cette petite qui semble vouloir nous parler ... Voyez ! voyez ! ... elle tourne ... elle hésite » (*ibid.*). Lorsqu'ils l'invitent à rester avec eux, elle refuse gentiment : « Je reviendrai, je reviendrai, c'est plus prudent ». Ainsi dès le début apprend-on que Micaëla est polie ainsi que prudente et quelque peu hésitante.

Hutcheon explique, « [t]he librettists too clearly felt some need to contain Carmen : they invented Micaëla as a maternally approved rival for Don José's affection

and as a pure and innocent foil for Carmen » (*A Theory* 156). Ceci dit, ce n'était pas tout le monde qui soutenait l'ajout de ce nouveau personnage. Bien que la présence de Micaëla atténue le personnage sulfurique et rebelle de Carmen, certains ont critiqué Bizet pour son choix d'inclure ce personnage.

Comme l'établit Klein, « [t]he introduction of the gentle Micaëla into the violent by-play of José and Carmen is generally considered the most puerile and regrettable concession ever made by Bizet to the devotees of sentimental romance à la Mignon » (236). Malgré que la critique le traite souvent de « puérite », le personnage de Micaëla rajoute une conscience sociale à l'opéra. La dernière fois qu'on la voit, elle annonce à José que la mère de celui-ci se meurt. Malgré les reproches qu'il lui fait (José lui dit « Laisse-moi » à maintes reprises), Micaëla persiste, et enfin, les deux partent ensemble à la recherche de la mère de José. Ainsi, tout au long de l'opéra, les actions de ce personnage, ainsi que ses habits, renforcent son rôle d'*alter ego* de Carmen.

Conclusion :

Pour conclure, l'opéra *Carmen* constitue une « répétition avec différence » (pour reprendre la phrase de Hutcheon) de la nouvelle de Mérimée. Avant d'aborder cette répétition, il nous a fallu analyser les contextes historique, social, culturel et artistique de la France au XIXe siècle, ainsi que leur rapport avec la nouvelle et l'opéra en question. Du côté de l'adaptation, certaines sélections et réductions de la nouvelle étaient nécessaires vu que le médium opératique exige de nombreuses réductions. D'autres réductions, comme les descriptions des personnages, démontrent plutôt le passage du mode textuel (la nouvelle) à celui du visuel (les costumes et le décor). Par contre, l'ajout

du personnage de Micaëla, personnage habituel au XIXe siècle, fait ressortir encore plus le manque de conformité de Carmen, tout en établissant un équilibre moral sur scène.

Faire un examen soigneux de ces différences entre la nouvelle et l'adaptation nous permet de nuancer comment fonctionne l'adaptation et quels sont les rapports entre cette adaptation et la société. Ce qui rend l'histoire de Carmen particulièrement intéressante du point de vue de l'adaptation, c'est l'identité controversée et plurielle de l'éponyme.

Comme le souligne Hutcheon, Carmen, gitane, peut être réinterprétée de plusieurs façons. Hutcheon se demande, « is she a dangerous *femme fatale* or an admirable independent woman ? » (*A Theory* 153). Ou bien, est-ce une femme amoureuse de l'amour ? Certes, Carmen constitue un type discursif à partir duquel il y a des variations qui s'inscrivent ; à travers les adaptations de la nouvelle de Mérimée, il existe une gamme de personnages éponymes qui sont devenus en effet des stéréotypes.

En créant leur propre Carmen, les adaptateurs de *Carmen* présentent leur propre tentative de réponse à la question posée par Hutcheon. Cependant, il faut nuancer la nature de cette réponse, en tenant compte de l'importance des contextes que nous avons examinés. Non seulement cette réponse est déterminée par les contextes de la société – mais également par le médium adaptatif. (Harold Child l'explique, « The dramatic action [de l'opéra] will not have time or scope to explain refinements and subtleties of feelings and of character » [252].) C'est justement cet ensemble d'adaptations de la nouvelle de Mérimée, chacune portant les traces contextuelles ainsi que celles de son médium, qui permet à cette histoire de dépasser les attentes typiques (voire changement de lieu et d'époque) du contexte.

Ouvrages consultés :

- Baker, Evan. « The Scene Designs for the First Performances of Bizet's 'Carmen' » *19th-Century Music* 13.3 (printemps 1990) 230-242.
- Bizet, Georges. *Carmen*. Deutsche Grammophon, 1983. Disque compacte.
- Child, Harold. « Some Thoughts on Opera Libretto » *Music and Letters* 2.3 (juil. 1921) : 244-253.
- Colmeiro, José F. « Exorcising Exoticism : 'Carmen' and the Construction of Oriental Spain » *Comparative Literature* 54.2 (printemps 2002) 127-144.
- Forney, Kristine, et Joseph Machlis, 2003. *The Enjoyment of Music*. New York : W. W. Norton and Company. 81 ; 189-99.
- Halévy, Ludovic et Meilhac, Henri, 1875. Libretto. *Carmen*.
- Hutcheon, Linda, 2006. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge.
- Hutcheon, Linda, et Hutcheon, Michael, 2004. *Opera : The Art of Dying*. Cambridge : Harvard University Press.
- Istel, Edgar, et Janet Wylie Istel. « Novel and Libretto – A Dramaturgic Analysis » *Oxford Journals* 7.4 (oct. 1921) : 493-510.
- Klein, John W. « Bizet – Opportunist or Innovator » ? *Oxford Journals* 5.3 (juil. 1924) : 230-238.
- MacDonald, Hugh. « The Prose Libretto » *Cambridge Opera Journal* 1.2 (juil.. 1989) 155-166.
- Nowinski, Judith. « Sense and Sound in George Bizet's Carmen » *The French Review* 43.6 (mai 1970) : 891-900.
- Wills, David. « Carmen : Sound/Effect » *Cinema Journal* 25.4 (été 1996) : 33-43.