

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

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 Zincoli; The Gypsies in Spain* en 1841, et ensuite, *The Bible in Spain*

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

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*

[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

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.

