Sur la piste de la première mise en scène

Étienne Jardin

Cette production historique de *Carmen* a suscité, en 2023, des réactions assez extrêmes, opposant – dans la presse ou sur les réseaux sociaux – partisans et détracteurs des mises en scène lyrique contemporaines. « Résolument tournée vers le passé » et destinée aux « amateurs de carton-pâte » pour les uns ; « bluffant » et sonnant peut-être « la fin du modernisme » pour les autres, elle a pu être perçue comme une déclaration de guerre aux artistes qui revisitent aujourd'hui les opéras d'autrefois en transposant l'époque, en épurant les décors ou en réécrivant l'intrigue. Pourtant, l'objectif du Palazzetto Bru Zane en impulsant cette restauration des éléments scénographiques de 1875 n'a jamais été d'imposer un nouveau modèle ou de démontrer la vacuité du *Regietheater*. Il s'agissait, plus prosaïquement, d'utiliser les nombreux travaux de recherche effectués ces dernières années sur la mise en scène lyrique et d'expérimenter une scénographie « historiquement informée » (plutôt qu'historiquement contrainte). Notre question de départ était fort simple : la mise en scène initiale de *Carmen* peut-elle nous apporter de nouveaux éléments pour comprendre et aimer cette œuvre ?

L' aventure part d'un constat : à l'époque de la création de l'ouvrage, la figure du metteur en scène n'est encore qu'à l'état de gestation. Le terme lui-même n'est jamais employé dans le milieu lyrique. L'Opéra-Comique dispose d'un « régisseur général » – Charles Ponchard en 1875 – auquel incombe le bon déroulement technique des spectacles : s'il consigne les différents déplacements des artistes ou l'implantation des décors, il n'est pas pour autant auteur de la scénographie. En l'absence de cette figure aujourd'hui centrale dans le monde lyrique, la mise en scène devait donc être négociée, sur le plateau, entre différents créateurs : le directeur du théâtre (Camille Du Locle), les librettistes, le compositeur, les interprètes, le décorateur (dont on ignore l'identité) ou encore les costumiers (Georges Clairin et Édouard Detaille).

D'après le journal de régie de l'Opéra-Comique, on sait que *Carmen* est mise en répétition à partir d'octobre 1874. Bizet fait d'abord travailler la musique puis les premiers essais sur le plateau se déroulent en décembre, en présence du compositeur et des

deux librettistes. Ce qui donne le plus de fil à retordre aux auteurs est la direction du chœur, comme s'en souvient Halévy :

> Au bout de deux mois de répétition, on persistait à déclarer *inexécutables* les deux chœurs du premier acte : l'entrée des cigarières et la bagarre autour de l'officier après l'arrestation de Carmen. Ces deux chœurs, d'une exécution très difficile, cela est vrai, il fallait, non seulement les chanter, mais il fallait en même temps remuer, agir, aller et venir... vivre enfin... Voilà ce qui était sans précédent à l'Opéra-Comique. Les choristes avaient l'habitude de chanter les ensembles, bien alignés, immobiles, les bras ballants, les yeux fixés sur le bâton du chef d'orchestre et la pensée ailleurs.
>
> (Ludovic Halévy, « La millième représentation de *Carmen* », *Le Théâtre*, janvier 1905)

Le régisseur général, une fois ces mouvements arrêtés, se charge de les fixer dans un « livret de mise en scène ». Ce document à une double fonction pour l'Opéra-Comique. Il sert d'abord de conduite pour le régisseur lors de chaque représentation, lui permettant de se rappeler qui doit entrer côté cour ou côté jardin, où se situent tous les éléments de décor, etc. Dans une maison lyrique reposant sur un large répertoire, ce témoignage anticipe également les questions qui pourront se poser lors de la reprise de l'ouvrage, dans le cas où les auteurs de la première mise en scène ne seraient plus disponibles pour en rappeler les détails.

L'autre fonction du livret de mise en scène tient à la reprise de l'œuvre dans d'autres maisons d'opéra. Le monde lyrique européen s'est en effet structuré depuis le début du XIXe siècle de manière à faciliter la reproduction des ouvrages créés dans les grands pôles urbains (Paris, Naples, Londres, Vienne, etc.) sur d'autres scènes. Si nous parlons ici de « reproduction », c'est que l'enjeu de ces reprises tient généralement à s'approcher le plus possible de l'objet original. La composition des troupes lyriques a ainsi eu tendance à se standardiser sur l'ensemble du continent, avec un recrutement par « emploi » conçu selon les capacités des chanteurs des grandes institutions. (On rencontre encore à Cannes, dans les années 1920, une chanteuse tenant l'emploi de « Galli-Marié ».) Mais partitions et typologies vocales ne sont pas les seules à voyager : pas plus dotées de metteur en scène que l'Opéra-Comique de Paris, les autres institutions lyriques s'appuient volontiers sur la scénographie originale pour reprendre les œuvres et gagner un temps précieux. Les livrets de mise en scène, dont on fait des copies manuscrites avant que le régisseur Louis Palianti ne se lance dans leur édition à grande échelle, sert alors de mode d'emploi. À la fin du XIXe siècle, d'autres documents les accompagnent afin de compléter les informations nécessaires

à une reprise à l'identique : des planches de décors et de costumes, généralement imprimés par les éditeurs de la partition.

Le livret de mise en scène de *Carmen* a donc été la première source exploitée pour cette production de 2023. On trouve de nombreux exemplaires de ce document : le fonds de l'Association des Régisseurs de Théâtre, conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, en contient par exemple six, dactylographiés ou manuscrits. On est ainsi frappé par le fait que « l'Ancienne mise en scène » de 1875 circule encore et se trouve de nouveau copiée au milieu des années 1930 – et ce malgré une révision de la mise en scène de l'ouvrage à l'Opéra-Comique par Albert Carré en 1898 et la circulation de versions musicales différentes (avec ou sans dialogues parlés). La source de tous ces documents – quasiment identiques dans leur contenu – semble être un livret manuscrit conservé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, à la cote B 400 (4). Simplement intitulé « Carmen », sans autre précision de lieu ou d'auteur, il déroule sur 26 pages les principaux éléments scénographiques.

On y trouve plusieurs types d'indication. Pour l'acte II, le document nous donne une implantation du décor, schématisée par des lignes (qui délimitent le balcon praticable de la taverne), des rectangles (les deux tables), des chiffres (pour placer les choristes au balcon), des lettres (pour placer ceux du parterre) et des mots (pour indiquer la place des protagonistes et certains éléments de décor). Ailleurs, des graphiques un peu plus sommaires viennent expliciter la position (et le nombre) des artistes sur scène et montrent, parfois, à l'aide de flèches, des déplacements à effectuer : on en compte 14 pour l'acte I, 6 pour l'acte II, 15 pour l'acte III et 10 pour l'acte IV. Le reste du document est rédigé. Il emploie très fréquemment des fragments du livret en guise de point de repère. Par exemple, acte III, pour la scène des cartes :

> En disant : « Que j'essaye à mon tour », Carmen, qui a regardé un peu le jeu des autres Bohémiennes par-dessus l'épaule, vient à l'avant-scène de gauche, avance un ballot qui est près du groupe des hommes et vient y étaler ses cartes.

L'essentiel des informations concerne le placement et les mouvements : on ne relève que rarement des indications d'intention de jeu et ces dernières ne font que rappeler les didascalies du livret. Une grande liberté d'interprétation reste ainsi possible, même si l'on respecte à la lettre le livret de mise en scène. C'est que ce dernier n'est pas un carcan, mais un document complé-

mentaire pour mieux cerner le travail des librettistes et du compositeur.

En constatant que cette scénographie a circulé pendant un demi-siècle, on peut imaginer que ses directives étaient prises au sérieux. D'autres documents permettent par ailleurs de constater que les informations qu'elle contient correspondent bien à la mise en scène de 1875. On dispose en effet d'une série d'images produites immédiatement après la création de *Carmen* et qui expriment par le dessin les positions que le livret de mise en scène recommande.

Tout d'abord, quatre lithographies colorisées, de la main de Pierre-Auguste Lamy et commercialisées par les éditions Choudens, nous offrent un instantané de chaque acte : la scène 5 de l'acte I, l'ouverture de l'acte II, la scène des cartes de l'acte III et la fin de la première scène de l'acte IV (après le passage de la quadrille). La position de chaque personnage sur ces images correspond exactement aux schémas tracés dans le livret de mise en scène. Les coloris employés explicitent – par ailleurs – certains commentaires de presse au lendemain de la création insistant sur les « couleurs voyantes » qui se dégagent de la scène. Le même Lamy fait paraître dans le journal *L'Illustration,* le 13 mars 1875, un dessin unique dans lequel il condense des éléments tirés de ces quatre tableaux.

L'affiche réalisée pour la création par Prudent Louis Leray, en noir et blanc, nous montre la fin de l'opéra : Don José – agenouillé – tient la femme qu'il vient d'assassiner d'un bras et se livre de l'autre au public sortant de l'arène, notamment Escamillo qui occupe le centre de l'image. Alors que les didascalies du libretto signalent « *José a frappé Carmen… Elle tombe morte… Le velum s'ouvre. La foule sort du cirque*. […] *Escamillo paraît sur les marches du cirque… José se jette sur le corps de Carmen*. » Le livret de mise en scène donne une version bien plus proche de l'affiche :

> Carmen qui, effrayée après quelques pas en arrière, se précipite vers l'entrée du cirque. José la saisit sur les marches et la frappe tournant le dos au public, et elle vient tomber à la hauteur du rideau, la tête au jardin. José s'agenouille auprès d'elle.
>
> À la fin de la reprise du chœur dans la coulisse, les rideaux du cirque s'ouvrent de nouveau, et la foule se précipite sur le théâtre, surtout vers la droite.
>
> Comme les chœurs sont occupés à chanter, cette dernière entrée n'est faite que par les comparses et les figurantes.

Au fond sont rangés les dragons et sur les marches l'alcade et ses deux assesseurs.

Escamillo arrive le dernier.

Pour la collection *Galerie théâtrale*, Antonin-Marie Chatinière a réalisé en 1875 une série consacrée à *Carmen*. Ses planches en couleurs nous font voir en détail les costumes de Micaëla, Don José (acte III), Escamillo et Carmen (actes II, III et IV, cette dernière planche montrant également la tenue de Frasquita).

Ces différents documents – auxquels on doit ajouter un uniforme de soldat utilisé en 1875 et aujourd'hui conservé au Centre national du costume et de la scène de Moulins – ont servi de base pour l'élaboration des costumes et des décors de la production de 2023. Ils peuvent être complétés par plusieurs séries d'images, sans doute moins précises, mais qui témoignent aussi de la mise en scène de 1875 : Paul Renouard a effectué des croquis des principaux acteurs et les a faits paraître dans la revue *L'Art* le 9 mai 1875. Le journal *La Comédie*, le 28 mars 1875, propose sur une double page huit gravures de Léon Sault représentant différentes scènes de l'opéra (deux pour chacun des trois premiers actes, le tableau final et un encadré isolant Carmen et Don José). Enfin la seconde édition du chant-piano de *Carmen* édité chez Choudens (avec les récitatifs de Guiraud) est ponctuée par quinze vignettes en noir et blanc.

Tous les documents évoqués ci-dessus étaient autant de pièces d'un puzzle qu'il s'agissait, d'abord, d'assembler les unes aux autres. Mais nous ne disposons évidemment pas de tous les éléments : le tableau a dû être complété par le savoir-faire d'une équipe artistique particulièrement investie. À titre d'exemple, on signalera le défi qu'a représenté un point qui pourrait paraître anodin aux yeux des spectateurs : le livret de mise en scène demande l'utilisation d'un praticable à l'acte I (le pont par lequel s'échappe Carmen) et à l'acte II (le balcon de la taverne). Le 3 mars 1875, on marquait 34 minutes d'entracte entre ces deux premiers actes, ce qui permettait de changer les décors. Le public d'aujourd'hui n'étant plus disposé à faire trois pauses d'une demi-heure lors d'une soirée d'opéra, il fallait trouver un stratagème pour limiter cette première pause à quelques instants.

Choisi comme une contrainte à respecter, la scénographie reconstituée amène donc à inventer de nouvelles solutions, à employer des techniques modernes de substitution (pour l'éclairage, par exemple, car le retour du gaz sur les plateaux n'est souhaité

par personne), à imaginer les espaces laissés libres par la documentation. Un metteur en scène contemporain comme Romain Gilbert a un rôle crucial à jouer pour que tous ces éléments forment une œuvre plutôt qu'une expérience scientifique. Et cette aventure nous a prouvé qu'une vision d'auteur pouvait bien émerger d'une pratique historiquement informée. Par ailleurs, l'effet visuel de cette production tend à montrer à quel point l'esthétique d'un opéra ne peut être limitée à ses sons. Les différents tableaux qui se succèdent au cours de *Carmen* éblouissent les spectateurs et renforcent la fascination que l'on peut ressentir pour cette œuvre.