

Carmen

Étienne Jardin (*Palazzetto Bru Zane*)

Trente ans après sa publication dans la *Revue des deux mondes* (en octobre 1845), la nouvelle de Prosper Mérimée intitulée *Carmen* est adaptée pour l'Opéra-Comique de Paris. Alors que l'Ordre moral du maréchal de Mac Mahon règne sur une France brisée par la défaite de Sedan et l'épisode de la Commune, l'œuvre fait naturellement scandale.

C'est le compositeur Georges Bizet qui est à l'origine de ce projet d'adaptation. Le recours à Ludovic Halévy – qui, avec son collaborateur Henri Meilhac a signé les plus grands succès d'Offenbach sous le Second Empire, depuis *La Belle Héléne* jusqu'aux *Brigands*, en passant par *La Vie parisienne* – s'explique par les liens amicaux et familiaux qui unissent ces deux cousins par alliance. Dès 1872, l'Opéra-Comique passe commande au trio : « Ce sera *gai*, mais d'une gaieté qui permet le style » annonce alors Bizet avant de s'intéresser à la nouvelle de Mérimée.

Halévy et Meilhac expurgent le récit initial de ses aspects les plus sombres : menteuse, voleuse et poussant au meurtre chez Mérimée, Carmen devient sous leur plume un personnage sincère et libre dont la duplicité est certes évoquée (quintette de l'acte II), mais jamais montrée. La brune Carmen se rapproche ainsi que la blonde Héléne que les auteurs avaient inventée dix ans plus tôt pour Offenbach : une figure moins criminelle que transgressive. D'ailleurs, des nombreux meurtres qui jalonnent le parcours de Don José et Carmen dans la nouvelle, les librettistes ne gardent que l'assassinat final. Mais celui-ci est déjà de trop pour les tenants de la tradition : on n'a alors encore jamais vu un personnage se faire tuer sur la scène de l'Opéra-Comique, institution réputée pour la bienséance de ses productions. D'après Halévy (quarante ans après les faits), l'introduction de quelques passages comiques (entre le Dancaïre et le Remendado) et, surtout, du personnage de Micaëla – « jeune fille très innocente, très chaste » – aurait convaincu la direction du théâtre d'accepter *Carmen*.



Choisie en 1873 par le directeur Camille Du Locle pour créer le rôle-titre, Célestine Galli-Marié (1837-1905) va occuper une place importante dans la conception de l'ouvrage. Cette fille de chanteur

(Mécène Marié de l'Isle) perce dans les années 1860 au Théâtre des arts de Rouen dans *La Bohémienne* de Balfe puis intègre la troupe de l'Opéra-Comique où elle crée notamment le rôle de Kaled dans *Lara* de Maillart (qui se déroule en Espagne) puis le rôle-titre de *Mignon* d'Ambroise Thomas (1866). Elle porte en elle une aura d'actrice-chanteuse qui marque immédiatement le rôle de la Bohémienne de Bizet de son empreinte :

Carmen, c'est M^{me} Galli-Marié, c'est-à-dire la seule artiste capable d'être la Carmen de Don José, de l'espada et des autres, avec cette fière allure, ce noir regard de fille prodigue d'amour, mais « qui n'a jamais menti ». Elle joue, elle chante, elle mime ce rôle en grande comédienne qu'elle est, et y apporte le mordant de cette voix étrange et sauvage, toujours indomptée et toujours séduisante, qui est une de ses originalités.

(Armand Gouzien, *L'Événement*, 6 mars 1875)

De la même manière que Bizet s'implique dans la réécriture du livret, Galli-Marié impose au compositeur de revoir sa copie de nombreuses fois avant d'être satisfaite de son air central : la *Habanera*. C'est finalement en s'appuyant sur une chanson de Sebastián Iradier (1809-1865) – *El arreglito* – que le compositeur parviendra à contenter la cantatrice. Cet emprunt tardif – et unique

dans l'ouvrage – nous éclaire sur la manière dont Bizet considère son sujet : l'Espagne qu'il peint n'est pas une contrée observée, mais un pays imaginé et documenté par des lectures et des écoutes depuis Paris.



Carmen devient le point d'aboutissement de la carrière de Bizet par la force des choses. Le compositeur meurt en effet trois mois après la création de l'œuvre. Elle n'a pourtant rien d'une partition testamentaire : chaque page se trouve chargée de vie, presque à l'excès, pour donner corps à la passion malade qui emporte Don José et le mène au meurtre. S'appuyant sur le genre de l'opéra-comique pour peindre un drame ; poussant encore plus loin le travail sur les sonorités exotiques ; magnifiant un personnage-titre à la moralité trouble : *Carmen* sonne comme une provocation adressée au public français de 1875. Faire scandale était peut-être une manière de forcer le destin pour ce compositeur virtuose que la presse du temps s'acharnait à classer au rang des « wagnériens », des « symphonistes », en d'autres termes : d'une nouvelle génération soumise à l'Allemagne conquérante qui avait mis la France à genoux.

L'accueil mitigé de la création parisienne, entendue 48 fois à partir de mars 1875, fait cependant place à un triomphe

international. L'œuvre circule surtout dans une version où les dialogues parlés ont été remplacés par des récitatifs d'Ernest Guiraud. Vienne, Bruxelles, Anvers, Budapest, Liège, Saint-Pétersbourg, Stockholm, Londres, Dublin, New York, Philadelphie, Chicago, Melbourne, San Francisco, etc. : en cinq ans, l'opéra fait le tour du monde et sa reprise à Paris en 1883 correspond à une entrée définitive au répertoire. Les 1000 représentations à l'Opéra-Comique sont même célébrées en 1904. D'abord mal aimée, *Carmen* devient ainsi, au xx^e siècle, le pilier essentiel de la programmation lyrique mondiale, qu'elle est encore.

