



HAL
open science

Carmen et les chorégraphes du XXe siècle

Hélène Laplace-Claverie

► **To cite this version:**

Hélène Laplace-Claverie. Carmen et les chorégraphes du XXe siècle. Cahiers Mérimée, 2011, Carmen et les chorégraphes du XXe siècle, 3, pp.99-107. 10.15122/isbn.978-2-8124-3925-4.p.0099 . hal-02171762

HAL Id: hal-02171762

<https://univ-pau.hal.science/hal-02171762>

Submitted on 11 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CARMEN ET LES CHORÉGRAPHERS DU XX^E SIÈCLE

Si la fortune lyrique de la célébriissime nouvelle de Mérimée est bien connue, les avatars chorégraphiques du mythe féminin engendré par le personnage de Carmen n'ont été étudiés que rarement. Il s'agira pour nous, dans un premier temps, de dresser un panorama des principales pièces dansées inspirées de ce personnage, avant de consacrer une analyse à la plus fameuse de ces pièces, due en 1949 au chorégraphe français Roland Petit.

L'art du ballet étant dominé, depuis l'époque romantique, par la figure de la danseuse soliste, ou de l'« étoile » pour utiliser la terminologie en vigueur à l'Opéra de Paris, il est normal que l'héroïne imaginée par Mérimée ait attiré l'attention des créateurs chorégraphiques. Le *Dictionnaire de la danse* publié par les éditions Larousse (sous la direction de Philippe Le Moal) répertorie quatorze adaptations de *Carmen*, tant en France qu'à l'étranger¹. À commencer par le ballet de Marius Petipa, *Carmen et son torero*, qui fut représenté pour la première fois à Madrid dès 1845 : le futur chorégraphe du *Lac des Cygnes* et de *Casse-noisette* en était alors à ses débuts, mais il aimait déjà – selon une coutume d'époque – à fonder ses ballets sur un socle littéraire.

La plupart des transpositions ultérieures de l'histoire de Carmen s'appuient, de façon attendue, sur la partition de Bizet, diversement arrangée ou orchestrée. Mais le livret de Meilhac et Halévy est, quant à lui, la plupart du temps méprisé : le personnage de Micaëla, à titre d'exemple, n'apparaît que rarement dans les versions chorégraphiques de *Carmen*. Ce qui ne va pas pour autant de pair avec un retour à la stricte orthodoxie du texte mériméen. Ainsi, dans *Guns and Castanets* (1939), Ruth Page et Bentley Stone revendiquent le droit à l'anachronisme en faisant de Carmen une figure de la guerre civile espagnole. Au cours d'une scène-clé de ce ballet en un acte, créé à Chicago à la veille du second conflit mondial, l'héroïne est arrêtée par José pour avoir fait le salut républicain. Plus tard, elle tombe amoureuse d'un aviateur hostile au régime franquiste, dont l'avion vient d'être abattu... Politisation et actualisation sont, on le constate, les maîtres mots de cette très libre adaptation de *Carmen*, qui peut paraître à la limite du contresens, tant elle érige le personnage principal en passionaria idéaliste et passablement naïve. On versera néanmoins au crédit de cette œuvre le travail de Jerome Moross, compositeur américain qui fut l'assistant de Gershwin avant de se spécialiser dans la musique de film, et qui sut mettre au point pour *Guns and Castanets* un habile arrangement de la partition de Bizet.

En 1967, c'est au tour du chorégraphe cubain Alberto Alonso de proposer sa vision de la célèbre histoire d'amour et de mort, sous le titre *Carmen suite*. Créée sur la scène du Bolchoï en plein âge d'or des ballets soviétiques, cette production a l'originalité d'être une sorte de « morceau de bravoure » taillé sur mesure pour la grande ballerine Maïa Plissetskaiïa, épouse du compositeur Rodion Chtchedrine qui revisita à cette occasion l'opéra-comique de Bizet. Entièrement au service de la personnalité et de la virtuosité d'une « étoile » d'exception, la partition de Chtchedrine sera souvent reprise par la suite, avec des fortunes diverses. Reste que *Carmen suite* a marqué l'histoire de la danse, par son mélange d'audace et d'académisme, de soumission aux canons en vigueur et d'inventivité, de stylisation et de réalisme. Le minimalisme du décor, rehaussé par le choix de l'unité de lieu (une arène), contribue à réduire la dimension psychologique de la fable, lors même que la haute technicité des pas, l'érotisme de la chorégraphie et la dramatisation quelque peu outrancière des attitudes tendent au contraire à souligner l'opposition des caractères. Mais au-delà de ces enjeux esthétiques, ce sont les partis pris politiques du ballet qui lui ont valu une renommée internationale. Par son modernisme affiché et parce qu'elle comportait une possible critique du totalitarisme, via l'introduction d'un personnage de magistrat tout de noir vêtu, l'œuvre d'Alonso fut en butte à la censure sous l'ère Brejnev, et ne dut sa durable carrière qu'à l'opiniâtreté de son interprète vedette.

Autre exemple du cosmopolitisme de Carmen, le chorégraphe anglais John Cranko s'empara à son tour en 1971 du personnage créé par Mérimée pour mettre en valeur l'exceptionnel talent de tragédienne de la danseuse Marcia Haydée. *Carmen*, ballet en sept scènes sur une musique de Wolfgang Fortner, dialogue savamment avec l'œuvre-source et son principal avatar lyrique. Alors que la partition est faite de variations à partir de celle de Bizet, le livret affiche sa volonté de revenir au

¹ En réalité, les adaptations chorégraphiques de *Carmen* sont beaucoup plus nombreuses, comme le prouve notamment l'impressionnante liste consultable sur le site www.balletmet.org/Notes/Carmen.html.

texte de Mérimée, tout en prenant avec celui-ci de sérieuses libertés. L'idée de Cranko est en effet d'instaurer un parallélisme entre les deux protagonistes principaux, présentés comme des êtres en rupture avec la société, pour mieux briser dans un second temps l'alliance qui s'esquissait entre eux : Carmen se transformera en femme du monde, tandis que José choisira définitivement la marginalité.

Autant le ballet de Cranko eut du mal à séduire le public, autant la *Carmen* d'Antonio Gades connu, dès sa création en 1983, une carrière triomphale, encore amplifiée par le retentissement que donna au ballet le film qu'en tira la même année le cinéaste Carlos Saura. Véritable plongée au cœur du personnage éponyme et de ses origines, l'œuvre de Gades immerge le spectateur dans la culture andalouse en mariant la partition de Bizet à du chant flamenco. Au risque d'une certaine « folklorisation » de la figure universelle imaginée par Mérimée. Au risque aussi, symétriquement, d'une certaine dénaturation de la danse flamenca, alors en voie de modernisation en Espagne. Ce qui n'enlève rien à la beauté d'un spectacle qui fit beaucoup pour la redécouverte de *Carmen*, et pour son appropriation par les metteurs en scène et les chorégraphes de la fin du XX^e siècle.

Parmi ces derniers, retenons en France le travail de Karine Saporta et Thierry Malandain, qui ont donné, respectivement en 1991 et 1996, des lectures intéressantes de la célèbre nouvelle, en refusant le trop facile recours à la partition de Bizet : Saporta se met elle-même en scène – et en danger – dans un solo où elle apparaît suspendue aux cintres par des filins, avant d'évoluer dans l'espace telle une marionnette de bunraku ; aux antipodes de cette *Carmen* japonisante, Malandain choisit, quant à lui, Schubert et joue sur l'épure, dans le registre néoclassique qui le caractérise. Ces deux artistes sont rejoints en 2000 par Ted Brandsen, qui chorégraphie à la demande du West Australian Ballet une *Carmen* académique, sur pointes, et à Londres la même année par Matthew Bourne, qui intitule *The Car Man* sa version très personnelle de l'œuvre².

Mais la plus retentissante *Carmen* des vingt dernières années est, à n'en pas douter, celle du chorégraphe suédois Mats Ek, passé maître dans l'art de revisiter les grands classiques du répertoire (*Giselle*, *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant*...). S'agissant de *Carmen* (1992), Mats Ek est à l'évidence, comme ses prédécesseurs, guidé dans sa démarche de transposition par le génie de la danseuse à laquelle il souhaite confier le rôle-titre, son égérie Ana Laguna. De fait, la force de cette *Carmen* venue du froid réside pour beaucoup dans l'adéquation entre le tempérament volcanique d'une interprète atypique et celui d'un personnage aussi mystérieux qu'ambigu. Tout en s'appliquant à démythifier la femme fatale érigée en icône par la tradition, Ana Laguna lui redonne une insolence, une virilité, voire une vulgarité en grande partie présentes chez la créature de Mérimée. Loin des jolies adaptations, le spectateur découvre une *Carmen* qui fume le cigare et porte sans vergogne la main à la braguette des hommes ; une *Carmen* plus animale que séductrice, dont le partenaire masculin semble redouter les pulsions destructrices. Sur le plan dramaturgique, Mats Ek resserre l'intrigue et la présente sous forme de flash-back, comme s'il souhaitait se rapprocher du texte de Mérimée : sur le point d'être exécuté, don José se remémore les principaux épisodes de sa passion funeste, ce qui contribue à déréaliser le personnage de *Carmen*. Hallucination ? Délire ? Cauchemar ? Fantôme ? C'est en quelque sorte à l'intérieur de don José que se déroule l'action, une action aussi sombre que parcourue d'éclats humoristiques, selon une recette chère au chorégraphe suédois.

Mais venons-en à l'œuvre qui reste à ce jour la plus célèbre transposition dansée de l'histoire écrite par Mérimée, à savoir la *Carmen* de Roland Petit, créée à Londres sur la scène du Prince's Theatre le 21 février 1949, soit un peu plus d'un siècle après le ballet inaugural de Marius Petipa³. Roland Petit était alors un jeune chorégraphe très en vue, qui avait notamment collaboré avec Jacques Prévert (*Le Rendez-vous*, 1945), Jean Cocteau (*Le Jeune homme et la mort*, 1946), Jean Genet (*l'adame Miroir*, 1948) et Jean Anouilh (*Les Demoiselles de la nuit*, 1948), pour ne rien dire des nombreux peintres et musiciens prestigieux qu'il sollicitait de façon régulière. Farouchement attaché à la

² Version si personnelle que, selon certains critiques, le seul lien entre ce ballet et *Carmen* est le choix, par le chorégraphe, de la partition de Rodion Chtchedrine (arrangée par Terry Davies). La seule source de *The Car Man* serait *Le Facteur sonne toujours deux fois* (le roman et ses adaptations cinématographiques). On peut cependant lire, sur la page d'accueil du site internet consacré au spectacle, « Bizet's *Carmen* re-imagined ». Quant à Matthew Bourne, tout en revendiquant sa faible connaissance des œuvres de Bizet et Mérimée, il affirme s'être inspiré du personnage mythique de *Carmen*, pour mieux s'en éloigner...

³ Le présent article doit beaucoup au remarquable travail de Delphine Vernozy, *Carmen, de la nouvelle de Prosper Mérimée au ballet de Roland Petit*, mémoire de Master 1, Université Paris IV-Sorbonne, 2007.

tradition du ballet narratif, Petit aime travailler avec des hommes de lettres sur des sujets originaux, mais il lui arrive aussi de puiser des situations et des personnages dans le patrimoine littéraire français ou étranger.

En 1949, alors qu'il est à la tête de la compagnie des Ballets de Paris, Roland Petit veut créer une œuvre susceptible de mettre en valeur les qualités spécifiques de sa compagne Renée (dite Zizi) Jeanmaire, comme lui issue de l'École de danse de l'Opéra. Ainsi qu'il le raconte lui-même, c'est en assistant par hasard à une représentation de l'opéra de Bizet qu'il a la révélation qu'il attendait, qu'il trouve le personnage idoine, qu'il connaît une véritable « illumination⁴ ». Après avoir relu le texte de Mérimée, il compose seul ce qui sera le canevas de son futur ballet. Pour ce faire, il s'appuie sur la partition de Bizet, dans laquelle il sélectionne les moments qu'il juge les plus aptes à servir ses desseins (l'ultime arrangement musical est dû à Tommy Desserre). L'enjeu, à ses yeux, n'est pas tant de faire preuve d'invention ou d'originalité, que de rester fidèle à Mérimée en conservant toute la matière « dansable⁵ » de sa nouvelle. Petit en est très conscient, le langage chorégraphique ne peut en effet restituer ce que disent les mots et les phrases ; il a sa propre syntaxe, son propre vocabulaire, ses propres ressources, et celui qui entreprend l'adaptation d'une œuvre littéraire doit en tenir compte. En ce qui concerne *Carmen*, Petit procède à toute une série de simplifications et à une condensation du schéma temporel. Le livret de son ballet comporte cinq scènes, qui correspondent à cinq lieux distincts et aux cinq séquences fondamentales du drame : il y a d'abord la rencontre, dans un square, des deux protagonistes (1), puis la phase de séduction et de duperie dans la taverne de Lillas Pastia (2), ensuite la conversion de don José à l'amour et au crime dans la chambre des amants (3), double conversion suivie du crime lui-même, commis dans une grange à la tombée de la nuit (4), et enfin les préparatifs de la corrida, à l'entrée de l'arène, et la mort de Carmen (5).

Ce découpage ne correspond que partiellement à celui de la partition de Bizet. Car à la différence de plusieurs de ses devanciers, Roland Petit ne se contente pas de démarquer la version lyrique de *Carmen*. Le personnage de Micaëla, par exemple, sans doute jugé trop mièvre, n'apparaît pas dans le canevas chorégraphique. Et les éléments de « couleur locale », indispensables ingrédients d'un opéra-comique du XIX^e siècle, sont, sinon éliminés, du moins subtilement mis à distance. Comme le précise Petit au début de son scénario, le spectateur doit avoir l'impression que les épisodes se succèdent « dans une Espagne imaginaire qui pourrait être aussi bien Montmartre⁶ ». C'est ainsi que la taverne de Lillas Pastia est désignée par le terme « bistrot », et qu'une « femme apache » y exécute, avec un « petit voyou », « une danse qui ressemble à un combat de coqs⁷ ». Quant à Carmen, si elle brandit un éventail, c'est pour le porter « à son front comme si c'était une visière⁸ ». De manière *a priori* surprenante, la Carmen de Roland Petit a quelque chose d'un titi parisien ; ce qu'elle doit à l'évidence à l'interprète qui lui a conféré certains de ses traits, mais aussi à l'imagination d'un chorégraphe-Pygmalion (également créateur du rôle de don José) qui demanda à Zizi Jeanmaire, pour l'occasion, d'adopter une coiffure « à la garçonne » qu'elle ne devait jamais plus abandonner. Comme le note Jacques-André Baltus dans son article du *Figaro littéraire*, « Roland Petit n'a pas cherché “à faire espagnol”⁹ ». L'intéressé rend compte, dans son autobiographie, de son désir de donner à la légendaire gitane une silhouette à la fois « ravissante et étrange », en associant une « minceur de petit garçon et, comme en contrepoint, cette guêpière hyperféminine, parfaite¹⁰ » : figure oxymorique dont l'efficacité scénique devait se révéler redoutable. Pour citer Olivier Merlin,

cette Carmen arbitraire fut présentée à l'origine non certes comme une andalouse [*sic*] à mantille mais comme une fleur de Pavane en corset dont Zizi Jeanmaire avait fait un petit monstre androgyne potelé, sensuel et provoquant¹¹.

⁴ Roland Petit, *J'ai dansé sur les flots*, Paris, Grasset, 1993, p. 246.

⁵ Roland Petit, Interview à propos de *Carmen* diffusée dans l'émission de télévision *Un jour en France*, le 30 septembre 1999, sur France 2.

⁶ Livret inédit, consultable à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (cote RES 2161), p. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁹ Jacques-André Baltus, « De Janine Solane à Roland Petit », *Le Figaro littéraire*, 4 juin 1949.

¹⁰ *J'ai dansé sur les flots*, *op. cit.*, p. 249.

¹¹ Olivier Merlin, [sans titre], *Le Monde*, 13 mai 1950 (article rédigé à la faveur d'une reprise de *Carmen*).

À cette alliance de contraires devait s'en ajouter une autre, tout aussi conforme à l'esthétique romantique : l'union du tragique et du comique. Loin de cultiver l'esprit de sérieux, Roland Petit s'ingénie à ponctuer son ballet de détails cocasses et de touches parodiques : Escamillo, comme le souligne le chroniqueur Guy Dornand, est une « piquante caricature du toréador¹² », et don José lui-même fait les frais d'un traitement irrévérencieux lorsqu'il danse sur la fameuse habanera. Par ailleurs, Roland Petit multiplie les anachronismes en forme de clin d'œil au public. De même qu'il joue avec les repères spatiaux, de même le chorégraphe n'hésite pas à brouiller les pistes temporelles. On peut lire par exemple, dans la deuxième séquence de la scène 5 :

Le torero, qui ressemble à une annonce de pâte dentifrice, a un sourire forcé sur sa face de bellâtre. Toutes les filles sont confondues d'admiration, telles les admiratrices de Frank Sinatra¹³.

Si le texte de Roland Petit est davantage un cahier de régie qu'un livret destiné à être publié, il n'en recèle pas moins un grand nombre de métaphores et de comparaisons évocatrices. Les « Dames » qui fréquentent le bistrot de Lillas Pastia « transportent des chaises sur leurs têtes avec la même impudence et la même autorité qu'un taureau lève la tête en entrant dans l'arène¹⁴ ». Et un peu plus loin dans la même scène, les danseurs frappent sur « le plancher avec leurs mains à la façon des tribus africaines battant le tam-tam » : ce nouveau court-circuit géographique et culturel traduit bien la volonté du chorégraphe de multiplier les résonances et d'atteindre à l'universel par la juxtaposition de détails hybrides.

De fait, la *Carmen* de 1949 se caractérise par un art du collage et de la disparate¹⁵. S'agissant de la danse, Roland Petit reste fidèle au style qui est le sien (un néoclassicisme bien tempéré) tout en s'autorisant des emprunts à différents registres : alors que les complices de Carmen viennent d'enchaîner « des sauts périlleux comme des acrobates de foire¹⁶ », le pas de deux qui réunit les deux protagonistes, avec ses postures venues du tango, atteint des sommets de sensualité¹⁷. Et chez Lillas Pastia, les danseuses exécutent avec une frénésie endiablée un « *zapateado* sur les pointes ». On ne saurait mieux exprimer que dans cette dernière expression la rencontre de deux univers antagonistes et leur paradoxale fusion, comme si danse académique et flamenco s'épousaient en une singulière étreinte.

Sans doute ces effets de contraste sont-ils pour beaucoup dans l'engouement que suscita ce ballet dès sa création, tant à Paris qu'à Londres, puis dans le monde entier. Mais ce succès public ne doit pas masquer les réticences d'une critique pour le moins partagée. Tandis que certains observateurs saluent un mélange de réalisme et de violence dans la droite ligne de la nouvelle parue en 1845, d'autres reprochent à Roland Petit de trop s'éloigner du modèle opératique auquel il emprunte sa musique. Plusieurs commentateurs vont même jusqu'à souligner que cette *Carmen* dansée doit plus à *La Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs qu'aux œuvres de Mérimée et Bizet. Mais plus que ces procès en infidélité supposée, on retiendra les attaques portant sur la nature même de l'œuvre de Roland Petit : loin d'être un ballet, elle relèverait, selon certains, de catégories comme le mimodrame, la pantomime ou le théâtre dansé. La remarque est au demeurant parfaitement justifiée. Mais quel plus bel hommage rendre à un chorégraphe contemporain, en fin de compte, que de reconnaître sa capacité à renouer avec l'art de la gestuelle hérité du traditionnel ballet-pantomime, tout en le modernisant ? Homme de théâtre et virtuose de la scène, Roland Petit sait doter ses danseurs d'une expressivité digne de celle de comédiens doués de parole. En cela, sa *Carmen* est un ballet dramatique – ou si l'on préfère un drame dansé – d'une rare intensité.

¹² Guy Dornand, « *Carmen* new look et une nouvelle recette de *L'Œuf à la coque* », *Libération*, 7 juin 1949.

¹³ Livret inédit, *op.cit.*, p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵ Pour se faire une idée du ballet de Roland Petit, deux captations sont facilement accessibles sous forme de DVD : *Zizi Jeanmaire danse Roland Petit* (avec Z. Jeanmaire et R. Petit, réalisation R. Petit et Terence Young, 2004) et *Le Jeune homme et la mort & Carmen* (avec Clairemarie Osta et Nicolas Le Riche, réalisation Denis Caïozzi, 2006).

¹⁶ Livret inédit, *op.cit.*, p. 3.

¹⁷ Simone Dupuis rappelle dans un article de *L'Express* que Mauriac quitta la salle, choqué par un érotisme aussi débridé (« Quatre gitanes pour un tombeur », *L'Express*, 10 septembre 1992).

À l'issue de cette réflexion, il resterait d'ailleurs à se demander pourquoi la nouvelle de Mérimée a tellement attiré les chorégraphes, et si peu inspiré les dramaturges. Est-ce la peur de rivaliser avec le livret de Meilhac et Halévy qui a rendu si rares les transpositions théâtrales de *Carmen* ? Ou faut-il parler d'affinités électives, voire exclusives, entre le texte de Mérimée et les genres musicaux ? La question reste ouverte.

Pour une *Carmen* devenue un classique de la chorégraphie du XX^e siècle – celle de Roland Petit –, combien de tentatives d'adaptation aujourd'hui oubliées ? Mais qu'importe, en définitive. N'est-ce pas à cela que se mesure la fécondité d'un mythe littéraire ? Malmené ou respecté, galvaudé ou sublimé, trahi, travesti ou régénéré, il traverse les époques en se métamorphosant au gré des modes et des tendances. Et au final, il reste une référence vers laquelle ne cesseront de se tourner, à coup sûr, les artistes des époques ultérieures.

Hélène LAPLACE-CLAVERIE
Université d'Avignon