

opéra  
*Comique*

# CARMEN



# CARMEN

GEORGES BIZET

24, 26, 28 ET 30 AVRIL  
2 ET 4 MAI 2023

Soutenu par



## AVEC LE SOUTIEN DE

**Aline Foriel-Destezet,**  
Mécène principale  
de l'Opéra-Comique

## CAPTATION ET PARTENARIATS



arte

TRANSFUCE

france•tv

Spectacle capté par Fraprod les 26 et 28 avril  
et diffusé ultérieurement.

# CARMEN

Opéra-comique en quatre actes de Georges Bizet  
Livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy d'après la nouvelle de Mérimée  
Créé le 3 mars 1875 à l'Opéra-Comique

Direction musicale - **Louis Langrée** (24, 26, 28, 30 avril)  
**Sora Elisabeth Lee** (2 et 4 mai)  
Mise en scène - **Andreas Homoki**  
Décors - **Paul Zoller**  
Costumes - **Gideon Davey**  
Lumières - **Franck Evin**

Assistante musicale - **Sora Elisabeth Lee**  
Collaboration à la mise en scène - **Arturo Gama**  
Assistante costumes - **Lena Winkler-Hermaden**  
Cheffe de chant - **Marine Thoreau La Salle**  
Chef de chœur accentus - **Christophe Grapperon**  
Cheffe de chœur Maîtrise - **Clara Brenier**

Carmen - **Gaëlle Arquez**  
Don José - **Frédéric Antoun**  
Micaëla - **Elbenita Kajtazi**  
Escamillo - **Jean-Fernand Setti**  
Frasquita - **Norma Nahoun**  
Mercédès - **Aliénor Feix**  
Zuniga - **François Lis**  
Moralès - **Jean-Christophe Lanièce**  
Le Dancaïre - **Matthieu Walendzik**  
Le Remendado - **Paco Garcia**  
La Mère de Don José - **Sylvia Bergé,**  
sociétaire de la Comédie-Française

Figurants - **Hugo Collin, Wadih Cormier,**  
**Côme Fanton d'Andon, Yvon-Gérard Lesieur**

Chœurs **accentus**  
**Maîtrise Populaire de l'Opéra-Comique**  
Direction artistique - **Sarah Koné**

Orchestre - **Orchestre des Champs-Élysées**

Production **Opéra-Comique**  
Coproduction **Opéra de Zurich**

D'après l'édition critique de Richard Langham Smith, Edition Peters,  
Leipzig - Frankfurt/M.- London - New York

Durée estimée : **3h entracte compris**

**Introduction au spectacle et Chantez Carmen**  
dans les espaces du théâtre, 45 minutes avant  
chaque représentation

# À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par **Agnès Terrier**

En 1875, les Français encore traumatisés par la défaite de Sedan et la Commune ont tourné la page du Second Empire. Alors que le Grand Opéra voulu par Napoléon III, bâti par Charles Garnier et finalement inauguré par le président Mac Mahon, ouvre ses portes au public, la république s'impose par trois lois constitutionnelles votées à l'Assemblée nationale entre février et juillet.

Loin de là, chez Louis II de Bavière, Wagner prépare l'ouverture de son festival à Bayreuth pour l'été suivant. Ses mots méprisants sur la France ont détourné de lui la jeune génération d'artistes français qu'il fascinait avant-guerre. Pour d'autres raisons, Nietzsche s'est fâché avec le maître allemand et se prend à rêver d'un art méridional.

Grâce à la Société nationale de musique fondée par Saint-Saëns, la musique française s'épanouit hors des salles officielles et des théâtres de divertissement. L'esprit national dope

les compositeurs trentenaires : Saint-Saëns mais aussi Chabrier, Fauré, Massenet. Sous l'influence de Berlioz et de Gounod, la mélodie s'épanouit, les genres commencent à se désagréger, l'inspiration littéraire renouvelle les sujets et la poésie lyrique. Tout semble prêt pour que chaque artiste se mette en quête d'un langage authentique. En musique comme dans tous les arts, « être soi » devient une revendication majeure. D'ailleurs, Claude Debussy a bientôt 13 ans.

À 36 ans, Bizet fait figure d'un jeune maître. Distingué avant-guerre par le Prix de Rome, encouragé alors par des personnalités aussi diverses qu'Offenbach, Liszt et Rossini, il est conscient de son talent comme du goût du public, capable de maintenir les influences à distance, doué du sens du théâtre et du génie de l'orchestration. Deux créations lyriques l'ont propulsé : *Les Pêcheurs de perles*, remarquée par Berlioz en 1863, et *La Jolie fille de Perth*, bien accueillie en 1867.

Recevant en 1872 de l'Opéra-Comique la commande d'un ouvrage de larges dimensions, Bizet convainc son ami et cousin par alliance Ludovic Halévy, librettiste expérimenté, d'adapter *Carmen* de Mérimée. Halévy dégage de ce récit de voyage presque ethnographique les principaux protagonistes, et convoque d'autres textes de l'académicien aventurieux, mort en 1870 : ses *Lettres d'Espagne*, son *Théâtre de Clara Gazul* ainsi que sa traduction des *Tsiganes* de Pouchkine (qui en 1893 inspirera *Aleko* à Rachmaninov).

Ni les librettistes – Halévy est rejoint par son comparse Meilhac – ni le compositeur ne partent en Espagne, comme le fera bientôt Chabrier pour en revenir avec l'inspiration d'*España*. Meilhac et Halévy feuilletent les voyages de Théophile Gautier, les drames d'Hugo et de Dumas, les romans philosophiques de Balzac, et se plongent dans les illustrations de Gustave Doré pour *L'Espagne* de Charles Davillier.

Bizet consulte les recueils musicaux de Manuel García (père de la Malibran et de Pauline Viardot) et de Sebastián Iradier. L'impératrice Eugénie, amie de Mérimée, a mis l'Espagne à la mode ; la documentation ne manque pas.

Après *L'Arlésienne* d'après Daudet, Bizet confirme son goût pour le drame passionnel. Dangereuse séductrice, *Carmen* participe d'une littérature qu'on ne met pas entre toutes les mains. Avec plus d'âpreté que la Périhole d'Offenbach (1868), autre personnage de Mérimée, elle dénonce aussi l'hypocrisie sociale.

Mais moyennant des aménagements, *Carmen* peut convenir à l'Opéra-Comique. Le sujet espagnol plaira : le public applaudissait naguère *Le Toréador* d'Adam (1849), *Les Brigands* d'Offenbach (1869) et *Don César de Bazan* de Massenet (1872). L'adaptation a d'ailleurs été envisagée dès 1864 par Victor Massé. Les héros populaires et le mélange

des tons conviennent au genre de la maison, qui programme alors principalement *Mignon* d'Ambroise Thomas et *Le Pardon de Ploermel* de Meyerbeer, suivis par *La Dame blanche* de Boieldieu, *Le Caïd* de Thomas, *Mireille* et *Roméo et Juliette* de Gounod, et *Le Domino noir* d'Auber.

Certes on a lu Mérimée et on sait que le gentilhomme déchu, Don José, lave son honneur dans le sang de la bohémienne maléfique, anti-Esméralda, qui l'a séduit. Mais Meilhac et Halévy développent la couleur locale et les personnages secondaires familiers de la salle Favart – le séduisant toréador, les voyageurs anglais dupés, les brigands pittoresques. Et ils ajoutent la sage Micaëla, messagère de la parole maternelle.

C'est compter sans le réalisme qu'impose dans le rôle-titre le jeu de Célestine Galli-Marié, étoile de la troupe, encouragée par Bizet qui suit les répétitions à partir de septembre 1874.

**« Je suis éclectique. Le beau, c'est-à-dire la réunion de l'idée et de la forme, est toujours beau. »**

Bizet, lettre de juin 1871 à Léonie Halévy

Entourée par Paul Lhérie en José, Jacques Bouhy en Escamillo et Marguerite Chapuis en Micaëla, mise en scène par Charles Ponchard dans les décors et costumes de Detaille et Clairin, dirigée par Deloffre, Galli-Marié produit un personnage d'une vérité qui dérange.

Le 3 mars 1875, c'est le choc dans la salle bourgeoise et familiale de l'Opéra-Comique. Ni morale ni transcendance dans cette pègre qui se mêle au peuple andalou ! Une revendication intransigeante de liberté jusqu'à la mort, quatre ans après la Commune ! L'affirmation d'une sensualité féminine impérieuse, sans amour rédempteur ! Le livret est jugé scabreux – il annonce le vérisme. La partition est qualifiée de « wagnérienne », c'est-à-dire trop riche, quoique conçue pour la soixantaine de musiciens du théâtre. Le directeur Camille du Locle lui-même se lamente : « Pauvre Opéra-Comique ! Que maintenant on pense peu à lui en écrivant pour lui ! »

Épuisé et frustré, Bizet renoue le 29 mai, un peu tôt pour la saison, avec les bains qu'il prend volontiers dans la Seine à Bougival, en bas de chez lui. Le 3 juin 1875, au lendemain de la 33<sup>e</sup> représentation – l'œuvre est maintenue malgré des recettes médiocres – il succombe à une crise cardiaque, à 36 ans.

*Carmen* connaît cette année-là 48 représentations. Pendant l'été, Ernest Guiraud remplit à la place de son ami deux tâches destinées à la diffuser : la composition de récitatifs pour une version allemande qui sera créée à Vienne le 23 octobre 1875 (Wagner y assiste) ; l'édition de la partition d'orchestre, augmentée de ballets extraits d'autres ouvrages de Bizet. C'est cette version-ci, traduite en italien, qui est créée dès 1876 à Bruxelles, Saint-Pétersbourg, Londres, New York. Elle va assurer le succès de l'œuvre. Nietzsche la découvre ainsi à Gênes en 1881 et s'enthousiasme. En France, *Carmen* conquiert Marseille, Lyon, Angers, Bordeaux à partir de 1878.

D'abord sceptique, le directeur suivant de l'Opéra-Comique, Léon Carvalho, reprogramme l'œuvre le 21 avril 1883 (deux mois après la

mort de Wagner). Avec la fameuse soprano Adèle Isaac dans le rôle-titre et les échos des succès hors de Paris, *Carmen* s'impose. Dans son tableau *Autour du piano*, Fantin-Latour rassemble en 1885 la fine fleur de la musique française autour de sa partition, qui sera dès lors donnée presque chaque saison. Gustav Mahler, qui considère *Carmen* comme « la perfection absolue », prend bientôt la direction de l'Opéra de Vienne où il va monter tous les opéras de Bizet.

Pour l'inauguration de la troisième salle Favart le 8 décembre 1898, le directeur Albert Carré propose une nouvelle mise en scène aux couleurs de l'Andalousie, avec Georgette Leblanc dans le rôle-titre et des danseuses gitanes engagées à Grenade.

Après plus de 2600 représentations à l'Opéra-Comique (une troisième production est signée Jean Mercier et Dignimont en 1938), *Carmen* entre au répertoire de l'Opéra dans la version Guiraud le 10 novembre 1959, lors d'un gala présidé par le général de Gaulle. Cette production fastueuse de Raymond Rouleau est dirigée par Roberto Benzi et rassemble Jane Rhodes, Albert Lance et Robert Massard.

En 1980, *Carmen* réapparaît dans la salle Favart, dans un spectacle du Festival d'Edimbourg, avec Teresa Berganza, Plácido Domingo et Ruggero Raimondi dirigés par Claudio Abbado. En 1996, Louis Erlo la monte sous la baguette de Lawrence Foster. En 2009, le spectacle mis en scène par Adrian Noble et dirigé par Sir John Eliot Gardiner permet d'atteindre un total de 2906 représentations dans les murs.

Ajournée par la crise sanitaire, notre nouvelle production signée Louis Langrée et Andreas Homoki met l'opéra le plus joué au monde en perspective avec sa réception. *Carmen* n'est-elle pas devenue l'un des rares mythes modernes issus du théâtre lyrique ? Ce miracle a eu lieu à l'Opéra-Comique, théâtre national et chambre d'écho de la sensibilité moderne.

# ARGUMENT

## ACTE I

Vers 1820, la manufacture de tabac est une attraction à Séville. Sous la surveillance de l'armée, les badauds viennent observer les cigarières qui œuvrent à la prospérité de la ville. Parmi elles se distingue Carmen, une séductrice qui choisit ses amants au gré de sa fantaisie. Les hommes qui se pressent autour d'elle l'intéressent moins que Don José, un brigadier taciturne occupé à arranger son uniforme. Elle lui lance une fleur avant de rentrer à l'atelier avec ses compagnes.

José reçoit la visite d'une jeune fille de son village, qui lui apporte une lettre et la bénédiction de sa mère. Le souvenir de cet univers le reconforte. Mais la sortie désordonnée des cigarières interrompt sa lecture. Une rixe vient d'éclater entre Carmen et une autre femme. Le lieutenant Zuniga ordonne à José d'arrêter Carmen pour la conduire en prison. Après s'être dérobée aux questions, elle tente d'amadouer José en se faisant passer pour une Navarraise, comme lui. Il l'a reconnue pour Bohémienne mais ne peut résister à sa séduction. Elle lui donne rendez-vous à la taverne de Lillas Pastia et, pendant son transfert à la prison, il la laisse s'échapper.

## ACTE II

Un mois plus tard, Carmen et ses compagnes Frasquita et Mercédès dansent chez Lillas Pastia, un repaire de contrebandiers aux portes de la ville. Zuniga et d'autres officiers prolongeraient bien la soirée mais les femmes les congédient. La fermeture de la taverne est retardée par le passage du torero Escamillo et du cortège qui l'accompagne. Le héros de l'arène remarque Carmen, qui le repousse comme elle a repoussé Zuniga.

Après leur départ, les femmes accueillent le Dancaire et le Remendado, des contrebandiers qui leur proposent une affaire. Carmen refuse : elle attend José qui va sortir de la prison où son évvasion l'a jeté. Il la rejoint et elle commence à danser pour lui lorsque résonne l'appel de la caserne. Quoique dégradé, José veut rentrer au quartier. Ses protestations d'amour ne peuvent apaiser le dépit de Carmen qui le pousse à désertir. Zuniga fait irruption, à la recherche de Carmen. Les contrebandiers interrompent l'altercation des deux hommes, et José se voit obligé de les suivre dans la clandestinité.

## ACTE III

De retour de Gibraltar, la caravane des contrebandiers s'établit aux portes de Séville. En attendant de pouvoir passer les marchandises, les femmes

tirent les cartes. Carmen, qui est lassée de José, lit dans les siennes sa fin tragique. Elle emmène ses compagnes amadouer les douaniers pendant que José, dévoré de jalousie, est chargé de garder le camp.

Non loin de là, Micaëla recherche José qu'elle espère ramener dans le droit chemin. Mais c'est le torero Escamillo que José rencontre : il veut revoir Carmen. Les deux hommes se battent au couteau. Le retour de Carmen les interrompt, et Escamillo invite toute la bande aux courses de Séville. Au moment de lever le camp, les contrebandiers découvrent Micaëla dissimulée. Celle-ci parvient à convaincre José de la suivre auprès de sa mère mourante.

## ACTE IV

À l'entrée des arènes de Séville, l'animation est à son comble quand arrive le défilé de la quadrille autour d'Escamillo, Carmen à son bras. Le danger les menace tous deux : Escamillo dans l'arène, Carmen en la personne de José, que la garde n'a pu arrêter chez sa mère et qui rôde autour de la fête. Pendant la corrida, les anciens amants s'affrontent. Repoussant supplications, promesses et menaces, Carmen jette à José la bague qu'il lui avait offerte. Il la poignarde à mort, puis se livre à la foule qui sort de l'arène.

# INTENTIONS

Entretien avec **Louis Langrée**

## QUELS DÉFIS PRÉSENTE POUR SES INTERPRÈTES LE RETOUR DE CARMEN À L'OPÉRA-COMIQUE ?

“ Carmen est un opéra délicat à aborder parce que la musique a une telle force qu'elle imprègne la mémoire collective. Bizet avait une inspiration si vaste que sa partition, véritable succession de tubes, semble pouvoir accueillir toutes les significations, toutes les formes d'interprétation... Il nous faut, avec le metteur en scène, ramener l'attention du public au sens des paroles et de la dramaturgie. Nous devons revenir à l'inspiration première des motifs musicaux, des personnages devenus archétypes, et des scènes devenues canoniques.

L'un des grands enjeux réside dans le genre opéra-comique et dans la façon dont le texte de la pièce se répartit entre scènes parlées et numéros musicaux. À mon sens, le parlé-chanté qui caractérise l'opéra-comique ne se présente pas comme la juxtaposition des deux arts, la comédie et l'opéra.

Il s'agit au contraire des deux modalités d'une même langue, d'un même discours. Ainsi, au lieu d'opposer le R frotté de la langue parlée au R roulé du chant à l'italienne, on doit chanter avec des R articulés d'un battement léger qui donne du liant à l'ensemble.

À plus large échelle, le passage de la prose parlée aux vers chantés doit se faire de façon insensible, par degrés. Cessons de penser que la musique ne commence qu'au moment où l'orchestre prélude à un air ou à un duo. Nous devons viser mieux : l'interprète doit rendre le chant inexorable par l'intensité de l'émotion exprimée. Portés par le jeu, la couleur des voix parlées, les inflexions et le tempo de la parole anticipent le chant et y trouvent une prolongation naturelle. Plutôt que de rechercher l'effet d'une conversation quotidienne dans les scènes parlées, il faut donc viser un « naturel théâtral » dont musique et chant sont des prolongements évidents. Nous travaillons les dialogues comme on le ferait de récitatifs dans les opéras de Mozart, de façon que la tension et le tempo des échanges rendent inéluctable l'irruption de l'orchestre. Même si Bizet ménage aussi des ruptures, utilisant une large variété d'enchaînements, du fondu-enchaîné à la surprise.

Bizet nous invite également, par sa prosodie et ses longues lignes musicales, à rétablir les accents toniques et rhétoriques. Il faut trouver l'équilibre entre l'articulation et le phrasé, sentir aussi ce qui unit organiquement certaines répliques. « - Cette autre chose, quelle est-elle ? Parle-donc... / - Oui, je parlerai » : le propos de Micaëla prolonge celui de José comme un baiser musical. L'écriture de Bizet est d'une expressivité miraculeuse, comme dans cette phrase de Micaëla : « ... tu lui diras que sa mère / Songe nuit et jour à l'absent / Qu'elle regrette et qu'elle espère / Qu'elle pardonne et qu'elle attend » : avec un rythme pointé sur « espère » et une note presque trop longue sur « attend », la ligne musicale obéit au sens des mots et aux émotions qu'ils expriment.

Louis Langrée  
Direction musicale





Gaëlle Arquez  
Carmen



Elbenita Kajtazi  
Micaëla

## QUELLE VERSION DE LA PARTITION PRIVILÉGIEZ-VOUS ?

“ Si nous avons sans hésiter opté pour la première version, opéra-comique, on ignore ce que souhaitait Bizet entre le premier état de sa composition et la mise à l'épreuve de la partition par les artistes pendant les répétitions de 1874-1875. On ne sait pas non plus quelle représentation a paru la plus aboutie à ses yeux, dans le processus qui a séparé la création scénique de sa mort brutale trois mois après. À l'Opéra-Comique, tout le monde œuvrait à la réussite du spectacle. On ne saura donc jamais à quelles inspirations ou à quelles contraintes ont répondu certains choix, s'ils ont eu des motivations esthétiques, dramaturgiques ou pragmatiques.

L'art de l'interprétation a évolué. Aujourd'hui, notre approche des pièces est culturelle : lorsqu'il en existe, on travaille à partir d'une édition critique de la partition, dans un esprit de fidélité. Mais au moment de leur parution, les œuvres n'étaient pas sacrées. Strauss lui-même, finissant avec satisfaction *Der Rosenkavalier*, disait qu'il ne lui restait plus qu'à en composer... les coupures ! Voilà bien ce qu'est l'opéra : du spectacle vivant, que contribuent à façonner l'épreuve de la scène, puis celle du public - des publics, dans la géographie et la durée de la diffusion. Parfois existent plusieurs versions d'une œuvre (*Orphée et Eurydice* de Gluck, *Don Carlos* de Verdi, *Carmen* opéra-comique ou opéra).



Frédéric Antoun  
Don José

Plus souvent on dispose d'une partition assez ouverte, présentant des séries de variantes localisées, pour les lignes vocales, l'orchestration, les interludes, avec des parties de scènes ou des numéros qu'on peut couper ou pas... Sur l'ensemble de ces variantes, chef et metteur en scène statuent au tout début du projet. Pour notre *Carmen*, nous avons simplement choisi d'écourter les dialogues parlés, et de ne pas faire la scène dite « de l'Anglais » à l'acte I : anecdotique dans le tableau collectif, elle avait été coupée du vivant de Bizet.

## PARLEZ-NOUS DE L'ORCHESTRATION.

“ Le public va pleinement l'apprécier puisque l'Orchestre des Champs-Élysées joue sur instruments d'époque. Les cordes en boyau sonnent avec une douceur, un velouté, un soyeux bien différents des cordes en métal. Quant aux instruments à vent, ils ont des sonorités merveilleuses. Tout cela révèle une orchestration qui peut s'avérer envahissante avec des instruments modernes. Souvent dans le répertoire de cette période, la main gauche du chef freine l'orchestre tandis que la main droite fait avancer les chanteurs. Avec cette phalange et dans la fosse de l'Opéra-Comique, nous pouvons jouer des couleurs orchestrales, qui sont extraordinaires.



Sora Elisabeth Lee  
Direction musicale

Grâce à des chefs comme Sir John Eliot Gardiner, on appréhende mieux l'histoire de l'orchestre français, où Bizet prend place entre Rameau, Gluck, Berlioz, Debussy et Ravel. La couleur « espagnolisante » de *Carmen*, fantôme d'époque, enrichit l'extraordinaire palette qu'offrait alors l'orchestre, et dont Bizet sut tirer parti avec une orchestration rutilante et fruitée, à la fois dense et transparente. Bizet ménage de véritables plans sonores, avec de longues lignes de cordes à l'unisson ou en octaves, accompagnées par les vents : une sensualité extraordinaire s'y déploie, avec une vie rythmique très précise, combinant parfois rythmes binaires et ternaires.

Si cette orchestration ne confronte pas les instrumentistes à des difficultés individuelles redoutables, elle demande une culture commune, sensible dans l'instrumentation et dans l'orchestration, dans l'individuel et le collectif. Comme *L'Heure espagnole* de Ravel – que nous donnerons en 2024 –, *Carmen* peut être joué par n'importe quelle formation. Mais il faut veiller à tous les détails, car Bizet est très précis, même métronomique. Ainsi, il indique systématiquement les tempi. Même s'il ne s'agit pas de les appliquer aveuglément, il faut interpréter leur signification dramaturgique. Dans les partitions du XIX<sup>e</sup> siècle, ces indications sont aussi importantes qu'un dièse ou un bémol, comme le mesurent aujourd'hui les interprètes de Beethoven.

Aliénor Feix  
Mercédès



Norma Nahoun  
Frasquita





Matthieu Walendzik  
Le Dancaïre

François Lis  
Zuniga

Paco Garcia  
Le Remendado

## AVEZ-VOUS DANS L'ŒUVRE DES PASSAGES PRÉFÉRÉS OU REDOUTÉS ?

“ Quand on a dirigé une œuvre plusieurs fois, ce qui est mon cas avec *Carmen*, au Metropolitan Opera de New York et au Festival de Glyndebourne, on reste marqué par certains moments, en lien avec la mise en scène, le lieu, les interprètes...

*Carmen* comporte des passages redoutables dans les scènes collectives - l'entrée musicale des enfants, la bataille des cigarières - et des scènes d'une intimité frémissante. En fin de spectacle arrive le moment le plus périlleux : le dénouement, avec ses changements de tempi et d'atmosphères, ses protagonistes face à face, dans un ultime dialogue à vif. Il faut les maintenir en contact avec les choristes et les quelque soixante musiciens de l'orchestre, alors répartis entre la fosse et les coulisses. À ce moment-là, ce qui compte n'est pas le volume ni la précipitation, mais l'articulation et la fougue maîtrisée, la « balance » entre toutes les composantes musicales, mais aussi la maîtrise des changements de tempi et d'expressions.

Quant à la page que je préfère, il s'agit sans doute du début de l'acte III, lorsque le rideau qui se lève révèle un « *Site pittoresque et sauvage. Solitude complète et nuit noire.* » La musique atteint alors un sommet de poésie et de mystère.



# ATEMPORALITÉ ET ACTUALITÉ DE CARMEN

Par **Andreas Homoki**



Andreas Homoki  
*Mise en scène*

Marine Thoreau  
La Salle  
*Cheffe de chant*

## Un hommage

Notre production est un hommage à l'Opéra-Comique. La création de *Carmen* en 1875 dans ce théâtre fut le point de départ d'un triomphe sans précédent, celui d'un opéra qui reste l'un des plus réussis de l'histoire culturelle.

La chute tragique du personnage principal Don José, provoquée par sa rencontre fatale avec Carmen, une femme libre et sans attaches qui amène le bon soldat à se faire contrebandier pour finir en meurtrier, constitue l'un des grands récits de la scène lyrique.

Le personnage éponyme n'a aujourd'hui rien perdu de son pouvoir de fascination. La féminité de Carmen, archétypale car emblématique en tant qu'objet du désir masculin, est dans le même temps totalement émancipée, affirmant sa volonté sans accepter aucun compromis: en cela elle semble plus moderne que jamais.

Nous avons donc conçu une interprétation qui raconte comment s'est constitué ce mythe moderne sur les quelque 150 années qui nous séparent de sa création. Notre travail se veut aussi un hommage à l'Opéra-Comique et à son enfant le plus célèbre.





Jean-Fernand Setti  
Escamillo



## Les esprits de l'opéra s'éveillent

Le rideau se lève et dévoile la cage de scène de l'Opéra-Comique, ouverte et vide.

Pendant l'ouverture, un jeune homme d'aujourd'hui se retrouve par hasard sur la scène d'autrefois. Là, il rencontre les personnages principaux de l'intrigue - Carmen, Escamillo et Micaëla - vêtus de leurs costumes de 1875. Un rideau de théâtre rouge et solennel, typique du XIX<sup>e</sup> siècle, s'abat. Devant lui apparaît le chœur, vêtu comme l'était le public bourgeois qui, tout endimanché, assista à la première.

Au fur et à mesure de la représentation, le jeune homme est entraîné plus avant dans l'intrigue, au point de devenir un protagoniste de l'histoire de Don José. Le chœur change lui aussi de statut : de spectateurs, les choristes deviennent acteurs de l'histoire.

Le rideau rouge constitue un élément de décor important et récurrent dans le spectacle. S'ouvrant et se refermant à plusieurs reprises - parfois même au sein de numéros musicaux -, il nous permet de développer un récit délibérément antiréaliste, et il souligne le caractère cabaret de plusieurs scènes de l'œuvre.



## Un voyage imaginaire dans le temps

La première partie du spectacle se déroule donc à l'époque de la première. La création de *Carmen* revêt un caractère si historique que nous ne voulons pas d'autre décor que la scène de l'Opéra-Comique elle-même.

Pourtant après l'entracte, lorsque le spectacle reprend pour l'acte III, le temps a passé pour les personnages comme sur la scène. Derrière les grandes portes ouvertes au fond du plateau, on aperçoit des chutes de neige.

Nous sommes à Paris sous l'occupation allemande. Pourquoi cette période ? D'une part parce qu'elle se situe pile à mi-chemin entre 1875 et aujourd'hui. D'autre part parce que la guerre détruisant le cours normal de la vie, l'illégalité est devenue une ressource pour survivre, avec son lot de contrebande, de marché noir, etc. Les théâtres ont fermé,

quand ils ne sont pas en partie détruits, ou détournés de leur vocation artistique et mondaine. Ce nouveau contexte offre bien des similitudes avec la vie clandestine, faite d'expédients, de *Carmen* et de la bande du Dancaire. Les contrebandiers, andalous à l'origine, apparaissent donc dans notre spectacle comme des membres de la Résistance. Dans le théâtre fermé, la scène est utilisée comme cachette et dépôt secret.

Au début de l'acte IV, nous atteignons le présent. Le chœur - maintenant sous les traits d'un public de théâtre contemporain - affale et remplace le rideau rouge historique par un rideau bleu moderne. *Carmen* et son nouveau partenaire Escamillo apparaissent également dans des tenues d'aujourd'hui, avatars modernes des figures originelles.

## Le sens du dénouement

Toutes ces transformations temporelles sont passées à côté de Don José. Il a perdu.

Don José fait partie de ces personnes qui nourrissent une conception de ce que « la femme devrait être ». Celle-ci n'admet pas que les femmes puissent être vraiment indépendantes et plus fortes que les hommes. Telle est la raison de la jalousie de Don José. Mais en menaçant puis en tuant *Carmen*, il révèle sa propre faiblesse et donne la preuve de son échec.

*Carmen* meurt d'avoir été plus forte que lui. Elle meurt mais son mythe survivra - à l'instar d'une héroïne de tragédie grecque.



Jean-Christophe Lanièce  
*Moralès*

# GEORGES BIZET

(1838-1875)

Georges Bizet est né le 25 octobre 1838 à Paris, d'une mère mélomane et d'un père professeur de chant et compositeur à ses heures. Ils encouragent la vocation précoce de leur fils unique, avec l'oncle maternel François Delsarte, brillant professeur de déclamation lyrique et pionnier de la redécouverte du répertoire baroque. L'enfant devient un pianiste remarquable, doué d'une prodigieuse mémoire. La littérature, seconde passion, fera hésiter le jeune homme entre les deux écritures, et amènera le compositeur à prendre une part active dans l'élaboration de ses livrets.

À 10 ans, Bizet entre au Conservatoire alors dirigé par Auber, père du grand opéra romantique et maître de l'opéra-comique. Il suit la classe de piano de Marmontel (qui sera le professeur de Debussy) avec Ernest Guiraud, celle de solfège du frère d'Alkan avec Léo Delibes, celle d'orgue de Benoist avec Camille Saint-Saëns, celle de composition

d'Halévy – le compositeur de *La Juive* – avec Lecocq et Paladilhe. Le brillant étudiant accumule les premiers prix de 1849 à 1855, et commence à publier des pièces pour le piano. L'opus 1 est attribué à une *Grande valse de concert* en 1854. L'année suivante est créée la *Symphonie en ut* sous la direction de Jules Pasdeloup : Bizet a 16 ans ! Il a rencontré Gounod, de 20 ans plus âgé, vers 1853. Cet aîné devient un ami, un employeur pour des travaux d'arrangement ou des tâches de répétiteur, et sera un modèle parfois encombrant.

Offenbach dirige le petit théâtre très à la mode des Bouffes-Parisiens lorsqu'il lance en 1856 un concours d'opérette. Bizet arrive premier ex aequo avec Charles Lecocq. L'année suivante, *Le Docteur Miracle* est représenté avec un joli succès. Fort de ce début public et des encouragements de Rossini, Bizet remporte le Premier Prix de Rome en 1857, à 19 ans.

De 1858 à 1860, son séjour à la Villa Médicis lui permet de prendre conscience de sa vocation pour le théâtre. Il apprend à canaliser sa facilité par la rigueur. Son anticléricalisme, qui l'a écarté de l'orgue, lui interdit la composition sacrée. Il se tourne vers l'opéra bouffe avec *Don Procopio* – qui ne sera créé qu'en 1906 à Monte-Carlo. Très intéressé par la vie lyrique européenne, il critique l'évolution de Verdi et s'inquiète des difficultés de Gounod dont *Faust* est créé en 1858 au Théâtre-Lyrique.

Son retour à Paris est marqué par la mort de sa mère, par la découverte de Wagner qu'il trouve à la fois génial et « rasant », et par la rencontre de Liszt qu'il éblouit au piano. Mais réticent aux mondanités, Bizet se détourne d'une carrière de concertiste, de « saltimbanque ». Il donne des leçons pour vivre, travaille pour l'éditeur Choudens et répond aux sollicitations de Gounod, Reyer, Delibes, Berlioz et Thomas pour les seconder dans leurs créations.

**« En art comme dans les lettres, ce qui fait le succès, c'est le talent, et non l'idée. Le public ne comprend l'idée que plus tard. Pour arriver à ce plus tard, il faut que le talent de l'artiste, par une forme aimable, lui fasse la route facile et ne le rebute pas dès le premier jour. Ainsi, Auber, qui avait tant de talent avec si peu d'idées, était presque toujours compris, tandis que Berlioz, qui avait du génie sans aucun talent, ne l'était presque jamais ! »**

Bizet, lettre de juin 1871  
à Léonie Halévy



« - Puisqu'on ne veut pas de nous au théâtre, disais-je souvent à Bizet, réfugions-nous au concert ! - Tu en parles à ton aise, répondait-il, je ne suis pas fait pour la symphonie ; il me faut le théâtre, je ne puis rien sans lui. »

Bizet ! la jeunesse, la sève, la gaieté, la bonne humeur faite homme ! Loyal et sincère, il ne dissimulait ni ses amitiés ni ses antipathies. C'était, entre lui et moi, un trait commun de caractère. Pour le reste, nous différiions du tout au tout : lui, cherchant avant tout la passion et la vie ; moi, courant après la chimère de la pureté du style et de la perfection de la forme. Aussi nos discussions amicales avaient une vivacité et un charme que je n'ai plus retrouvés depuis avec personne.

Bizet n'était pas un rival, c'était un frère d'armes ; je me retrempais au contact de cette haute raison parée d'une blague intarissable, de ce caractère fortement trempé que nul déboire ne pouvait abattre. Avant d'être un musicien, Georges Bizet était un homme.

Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, 1900

Gounod m'a raconté que Bizet avait eu beaucoup de mal à composer l'air de Don José, « La fleur que tu m'avais jetée ». Il eut l'idée de reprendre une mélodie écrite à Rome, « Viens près de moi, ma bien-aimée » et d'y adapter les nouvelles paroles. Ce morceau faisait partie d'un envoi de Rome sur lequel Berlioz fit un rapport élogieux à l'Académie des Beaux-Arts. Quant à l'air de Micaëla au 3<sup>e</sup> acte, en l'écoutant Gounod dit à Bizet : « Ça mon petit, c'est à Papa ! »

Henri Busser, revue *L'Opéra de Paris* n° XVIII, 1959

Un opéra-comique en un acte, *La Guzla de l'Émir*, n'est jamais représenté et perdu. Mais en 1863, son Scherzo est remarqué aux Concerts Populaires de Padeloup. Léon Carvalho lui commande un ouvrage de grandes dimensions, *Les Pêcheurs de perles*, pour le Théâtre-Lyrique, l'institution parisienne la plus dynamique en matière d'élargissement du répertoire. L'œuvre fait parler du compositeur de 24 ans sans s'imposer au public.

Bizet s'installe alors au Vésinet une partie de l'année. Il travaille à *Ivan IV*, un grand opéra à l'ancienne qui ne sera jamais représenté de son vivant. À Paris, il fréquente les salons où il joue parfois ses compositions pour le piano, comme *Les Chants du Rhin*, publiés en 1865. Le titre témoigne d'un goût tourné vers l'Allemagne romantique de Mozart à Schumann, même s'il ne fera jamais le voyage. L'année suivante, Léon Carvalho lui commande *La Jolie Fille de Perth* d'après Walter Scott. La création est reculée au profit de *Roméo et Juliette* de Gounod qui remporte un vif succès. Bizet se crispe à l'égard de Gounod, comme par ailleurs devant les succès d'Offenbach et les débuts prometteurs de Massenet. Le 26 décembre 1867, *La Jolie Fille* est appréciée d'une partie de la critique,

**« Il faut produire, le temps passe et il ne faut pas claquer sans avoir donné ce qu'il y a en nous. »**

Bizet, lettre de mai 1872 à Paul Lacombe

mais reçoit un accueil trop froid pour se maintenir longtemps à l'affiche.

Malgré un contexte familial complexe chez les Halévy, Bizet parvient en 1868 à épouser Geneviève, la fille du compositeur décédé quelques années plus tôt. De ce mariage naîtra un fils en 1872 - en réalité le second de Bizet, qui en a eu un illégitime en 1862. Sous le nom de son deuxième mari, la brillante et mondaine Geneviève Straus deviendra pour Proust le modèle de la duchesse de Guermantes.

En 1869, sa symphonie *Roma* est créée par Padeloup. La guerre contre la Prusse interrompt divers projets et Bizet est mobilisé dans la Garde nationale. Le siège de Paris renforce ses convictions républicaines. La Commune, qu'il vit du Vésinet, accentue son scepticisme, une tendance à la misanthropie et sa farouche indépendance. En 1871, peu après la publication des pièces pour piano *Jeux d'enfants*, il participe à la fondation de la Société nationale de musique pour la promotion de la

musique de chambre française, au côté de Guiraud et Saint-Saëns. Il ne compose guère dans ce genre, mais s'y produit en récital, interprétant la *Suite hongroise* de et avec Massenet, une réduction pour deux pianos de *Roma*, ou créant la *Sonate op. 12* de Lalo avec Pablo de Sarasate.

Il reçoit enfin sa première commande de l'Opéra-Comique sur un acte de Louis Gallet inspiré de Musset : l'exotique *Djamileh* est créé le 22 mai 1872, en complément du *Médecin malgré lui* de Gounod. L'ouvrage est desservi par son interprète mais estimé par les musiciens. Il ne se maintient guère au répertoire mais Bizet sait qu'il a trouvé sa voie, même si les critiques les moins éclairés continuent à le taxer de wagnérisme.

D'ailleurs, il reçoit aussitôt commande d'un ouvrage en trois actes, avec Meilhac et Halévy : ce sera *Carmen*, sujet choisi quelques mois plus tard. Le 1<sup>er</sup> octobre 1872, *L'Arlésienne* de Daudet est créé au Vaudeville avec la musique de scène de Bizet. Malgré le luxe de

la production, l'échec est complet, mais la suite d'orchestre créée le 10 novembre aux Concerts Populaires remporte un beau succès. Par ailleurs, le célèbre baryton Jean-Baptiste Faure l'encourage à lui écrire un opéra avec Louis Gallet : ils s'accordent sur un *Cid* qui mobilise Bizet en 1873, mais qui restera inachevé car l'Opéra (salle Le Peletier) brûle cet automne-là. En 1874 est créée l'ouverture dramatique *Patrie*, dédiée à Massenet. Les *Vingt mélodies* sont publiées chez Choudens tandis que les répétitions de *Carmen* débutent en septembre. Bizet assiste le 5 janvier 1875 à l'inauguration du Grand Opéra (Palais Garnier), puis est décoré de la Légion d'honneur en février.

Le manque de succès de *Carmen* en mars avive les doutes d'un musicien surmené et anxieux. Déjà fréquemment sujet aux angines et aux rhumatismes articulaires, Bizet commet l'erreur de se baigner dans la Seine un soir de mai, en bas de chez lui, à Bougival. Il meurt quatre jours plus tard d'une crise cardiaque, le 3 juin 1875, à 36 ans.

# LA FRANCE À L'HEURE ESPAGNOLE

## 1808-1809

Campagne de Napoléon I<sup>er</sup> en Espagne, dans le cadre de la Guerre d'indépendance espagnole qui se poursuit jusqu'en 1814. Dans la foulée, l'archéologue Alexandre de Laborde publie, avec un collectif d'auteurs et d'illustrateurs, les premiers guides de voyage en Espagne : *Itinéraire descriptif de l'Espagne* (1809) et *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (1807-1818).

## 1823

Expédition d'Espagne engagée par Louis XVIII pour rétablir le roi Fernando VII, contesté par les libéraux.

## 1838-1848

Ouverture par Louis-Philippe de la Galerie espagnole au Louvre. Le public français découvre Le Greco, Zurbarán, Vélasquez, Goya, etc. La collection sera dispersée à Londres après la chute de Louis-Philippe.

## 1842

Marie-Christine de Bourbon-Siciles, nièce de Louis-Philippe et régente d'Espagne, se réfugie à Paris.



.....  
*Mademoiselle V. en costume d'espada*, par Édouard Manet, 1862. Inspiré de Goya, c'est un portrait, en travesti à l'espagnole, de la peintre Victorine Meurent, modèle entre autres du *Déjeuner sur l'herbe* et d'*Olympia*. Très influencé par les peintres espagnols, Manet fera le voyage en 1865.



.....  
Originaires de Séville, don Felix García et doña Manuela Perea, dite La Nena, dansent un boléro introduit dans les représentations du *Don Pasquale* de Donizetti à Londres en 1845. Promoteurs dans la Péninsule du grand ballet à l'espagnole, ils concurrencent dans les théâtres d'Europe les danseurs parisiens comme viennois. Au siècle romantique, ils contribuent à fixer une image de l'Espagne comme pays de l'exotisme, du pittoresque et de la danse.

.....  
Petra Camara triomphe au théâtre du Gymnase en juin 1853 : « Sa grâce inimaginable et son ardeur infatigable finissent par vous faire partager le délire de la danseuse. » (Marie Escudier, *La France musicale*, 5 juin 1853). « La Petra Camara est la personnification du ballet espagnol, la vivante image de la poésie et de la grâce andalouses ; elle est, enfin, la fière et idéale beauté du type de son pays. » (J. de O., son biographe, en 1853)



## Années 1840

Le Théâtre-Italien (établi dans la 2<sup>e</sup> salle Favart) accueille régulièrement au printemps une troupe de danseurs, d'acteurs et/ou de chanteurs espagnols qui connaissent un succès croissant.

**« Les Folies-Nouvelles retentissent du bruit des castagnettes. Quelle grâce, quel entrain, quel feu ! elles se déhanchent, se cambrent, se renversent, sautent, tourbillonnent et piaffent dans un éblouissant tourbillon de rapidité. Une joie folle s'empare de vous et vous faites craquer vos doigts pour accompagner le rythme des panderos. »**

Théophile Gautier,  
*Le Moniteur universel*,  
14 avril 1857



Napoléon III et Eugénie de Montijo

### 1853

Napoléon III épouse Eugénie de Montijo, comtesse de Teba, parfaitement francophone, dont la mère est une amie de Mérimée.

### 1870

Reine d'Espagne depuis 1833, Isabelle II abdique et se réfugie à Paris auprès de sa mère Marie-Christine.

Carmen Dauset Moreno, dite Carmencita, se produit en tournée en Europe à partir de 1882 (Exposition universelle de Paris en 1889) et aux USA à partir de 1889. En 1894, elle est la première femme à être filmée par une caméra de cinéma, invention mise au point par Edison.



## ESPAGNOLES ET ESPAGNOLS À L'OPÉRA-COMIQUE

- › N.-C. Bochsa, *Alphonse, roi d'Aragon* (1814)
- › J.-M. Gomis, *Le Diable à Séville* (1831)
- › H. Monpou, *Piquillo* (1837)
- › D.-F.-E. Auber, *Le Domino noir* (1837)
- › F. Halévy, *Le Guitarrero* (1841)
- › A. Adam, *Le Toréador* (1849)
- › F. Poise, *Don Pèdre* (1857)
- › J. Massenet, *Don César de Bazan* (1872)
- › E. Boulanger, *Don Mucarade* (1875)
- › L. Delahaye fils, *Pépita* (1878)
- › J. Massenet, *La Navarraise* (après Covent Garden, 1894)
- › P. Vidal, *Guernica* (1895)
- › I. Albéniz, *Pépita Jimenez* (après le Liceu à Barcelone, 1896)
- › G. Dupont, *La Cabrera* (après La Scala de Milan, 1905)
- › R. Laparra, *La Habanera* (1908), *La Jota* (1911)
- › J. Nougès, *Chiquito, le joueur de pelote* (1909)
- › M. Ravel, *L'Heure espagnole* (1911)
- › M. de Falla, *La vida breve* (après le Casino municipal de Nice, 1913) ; *El amor brujo* (après le Teatro Lara Madrid, 1915)
- › R. Zandonai, *La Femme et le pantin (Conchita)* (après Milan, 1911)
- › F. Lehár, *Frasquita* (1933)

## DES ESPAGNOLS À PARIS



### Manuel García (1775-1832)

Compositeur, chanteur et directeur de théâtre, García quitte l'Espagne en 1806. En 1809, son *Poeta calculista* fait découvrir la musique espagnole au public parisien. Ses œuvres sur des livrets français sont jouées entre autres à l'Opéra-Comique. Créateur de l'Almaviva de Rossini (1816), il promeut le chant italien et devient le plus grand pédagogue de son temps. Parmi ses élèves figurent ses filles María et Pauline.

### María Malibran (1808-1836)

Immense chanteuse et star internationale, María García triomphe partout sous le nom de son premier mari, donné en son honneur au Teatro Giovanni Crisostomo de Venise.





**Pauline García Viardot**  
(1821-1910)

Compositrice et interprète hors pair, elle inspire et crée des rôles écrits pour elle par Meyerbeer, Berlioz, Gounod. Amie entre autres de George Sand, elle partage sa vie avec Ivan Tourgueniev.



**José Melchor Gomis**  
(1791-1836)

Musicien libéral en exil à partir de 1823, il crée quatre ouvrages à l'Opéra-Comique : « Sa musique est un frais éventail castillan qui tempère 25 degrés de chaleur. La scène est en Espagne, on le devine partout au parfum de la musique. »

(Vert-vert, 17 juin 1835)

**Sebastián Iradier**  
(1809-1865)

Professeur de chant d'Eugénie de Montijo, ami de García Viardot, Iradier est l'importateur en France de chansons espagnoles, très en faveur dans les concerts et les salons, qu'il publie en recueils. La plus fameuse est *La Paloma*.



**« Malgré sa décadence, l'art espagnol conserve encore quelques vestiges de son antique beauté. Qui ne connaît ces coplas, ces sarabandas où se montre toute la gaieté du caractère espagnol ! Qui ne connaît ces fandangos, ces boleros, ces seguidillas qui se dansent et se chantent avec accompagnement de guitares et de castagnettes ! C'est dans ces chansons et ces danses populaires que se révèle d'une manière remarquable le génie espagnol. »**

Léon et Marie Escudier,  
*Dictionnaire de musique théorique et historique*, 1872

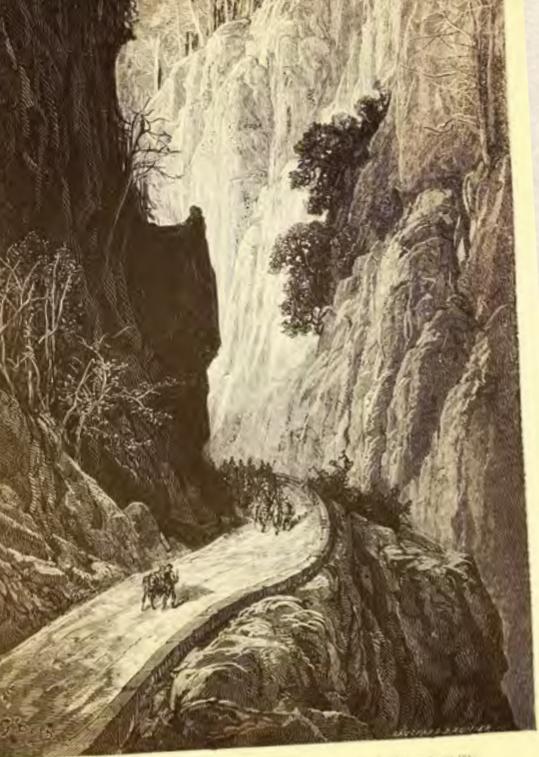
## INSPIRATION IBÉRIQUE



De son voyage de 1830 en Espagne, le jeune archéologue Prosper Mérimée rapporte l'inspiration de nombreux textes (*Théâtre de Clara Gazul*, *Lettres d'Espagne*, etc.) et une solide amitié avec le comte de Montijo, dont l'épouse lui aurait indiqué le sujet de **Carmen** (publié en 1845) et dont la fille épousera Napoléon III.

À la Comédie-Française en 1830, les personnages du drame **Hernani** de Victor Hugo offrent toute une galerie de personnages espagnols.





“ Nous approchons de la Sierra Morena, qui forme la limite du royaume d'Andalousie. Derrière cette ligne de montagnes violettes se cachait le paradis de nos rêves. Nous allions passer le Puerto de los Perros, gorge étroite, ainsi nommé parce que c'est par là que les Maures vaincus sortirent de l'Andalousie, emportant avec eux le bonheur et la civilisation de l'Espagne. L'Espagne, qui touche à l'Afrique comme la Grèce à l'Asie, n'est pas faite pour les mœurs européennes. Le génie de l'orient y perce sous toutes les formes, et il est fâcheux peut-être qu'elle ne soit pas restée moresque et mahométane. La Sierra Morena franchie, l'aspect du pays change totalement ; c'est comme si l'on passait tout à coup de l'Europe à l'Afrique...”

Théophile Gautier, *Tra los montes* (Voyage en Espagne), 1843



.....  
Emmanuel Chabrier compose sa rhapsodie pour orchestre *España* au retour d'un grand voyage en Espagne. Créée aux Concerts Lamoureux en 1883, elle connaît depuis un succès ininterrompu.

« **Je ne connais pas de pays où la musique nationale soit aussi variée de rythmes ; chaque province a ses airs, ses rythmes spéciaux et en est très jalouse. Ah ! si vous pouviez me dénicher un livret en trois actes, très gai, dont l'action se passerait en Espagne, j'en ferais un opéra qui aurait de la couleur ! On n'aurait pas besoin de faire le voyage. Mais chanté par des Françaises... ce ne serait plus ça !** »

Chabrier, *lettre d'Espagne*, septembre 1882

.....  
La *Symphonie espagnole* d'Édouard Lalo obtient un énorme succès lors de sa création le 7 février 1875, un mois avant *Carmen*. Véritable concerto pour violon, elle est dédiée au virtuose espagnol Pablo de Sarasate.



“ L'Espagne inspire plusieurs morceaux de *Carmen*, en particulier ceux qui ont trait à la corrida. Ainsi, la fameuse ouverture est un paso-doble. Je n'en ai pas trouvé un modèle précis en France, mais la communauté espagnole de Paris avait lancé la mode du flamenco et de la guitare, et des partitions de zarzuelas devaient circuler en assez grand nombre. Le paso-doble est devenu au XIX<sup>e</sup> siècle la musique la plus employée dans les corridas. L'ouverture de Bizet offre une musique de plein air avec ses flageolets et ses trilles. Elle enchaîne assez rapidement ses trois thèmes afin

d'arriver à la mélodie plus lyrique du centre - l'air d'Escamillo - qui, dans le paso-doble de corrida, porte aussi le nom d'un torero. Un amateur de tauromachie du XIX<sup>e</sup> siècle identifiait donc inmanquablement le caractère de ce morceau ! De même, l'acte IV est très fidèle au cérémonial, avec ses deux trompettes qui annoncent le début puis les étapes du combat : le paseo ou défilé, les tercios ou provocations, et enfin la *hora de la verdad* ou estocade. D'autres caractères sont empruntés à la musique espagnole : l'usage des bémols ou encore le rythme de polo, avec ses hémioles, qui inspire tout le prélude du troisième acte.

Cette veine espagnole cohabite avec d'autres langages musicaux. Le style sucré de l'Opéra-Comique, tel qu'il devait plaire à un public familial, caractérise l'air de la fleur de José, et surtout la couleur saint-sulpicienne des interventions de Micaëla, dont la piété est connotée par la harpe. La musique tzigane, telle que Liszt la popularisa dans ses partitions et son traité sur la musique des Bohémiens de Hongrie, marque le thème du destin de Carmen comme sa chanson bohémienne de l'acte II. Cette diversité permet à Bizet de caractériser les protagonistes et les chœurs, et de créer l'une des partitions les plus foisonnantes de son temps.”

Richard Langham Smith, éditeur de *Carmen* chez Peters Edition, Londres, en 2009



.....  
Devant la manufacture de tabac, scène et décor de l'acte I à l'Opéra-Comique en 1875

# CARMEN À L'OPÉRA-COMIQUE

## GESTATION D'UN CHEF-D'ŒUVRE

Entretien avec **Paul Prévost**

### DE QUELLES SOURCES DISPOSONS-NOUS POUR ÉCLAIRER LA COMPOSITION DE CARMEN ?

Il faut d'abord rappeler que Bizet a choisi le sujet en accord avec les directeurs de l'Opéra-Comique et Meilhac et Halévy, les librettistes d'emblée chargés d'adapter le récit de Mérimée. Le 17 juin 1872, Bizet écrit à son ami Edmond Galabert : « [J'ai] la certitude absolue d'avoir trouvé ma voie. Je sais ce que je fais. On vient de me commander trois actes à l'Opéra-Comique. Meilhac et Halévy font ma pièce. Ce sera gai, mais d'une gaieté qui permet le style. »

Le livret, dramatiquement très réussi, est écrit un peu vite, avec beaucoup d'emprunts textuels à Mérimée. Il recycle des clichés et des personnages typiques d'opéra-comique, comme le Dancaïre et le Remendado dont les répliques sont très convenues.

Notons que les dialogues parlés sont longs : les metteurs en scène y pratiquent des coupes souvent bienvenues, à condition qu'elles ne dénaturent pas le genre de l'opéra-comique. Remis au comité de censure, le livret n'a pas fait l'objet de corrections spécifiques.

Par chance, les sources sont nombreuses. Si les manuscrits autographes de l'ouverture et des réductions chant-piano des solistes ont disparu, nous disposons du matériel d'orchestre d'origine (c'est-à-dire de l'ensemble des parties instrumentales) et d'une copie de la partition d'orchestre (avec l'ouverture), réalisée par le théâtre pour les répétitions. L'ensemble, resté longtemps à l'Opéra-Comique, est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France. Cette copie de 1874 est plus complète que le manuscrit autographe de Bizet (sans l'ouverture), donné au Conservatoire par la

veuve du compositeur et aujourd'hui conservé à la BnF. Car Ernest Guiraud puis l'éditeur Choudens y ont fait beaucoup d'interventions - au crayon - pour préparer la première édition de l'œuvre avec récitatifs. Les livres de régie de l'Opéra-Comique sont aussi éclairants sur les conditions de la création au théâtre.

### POUVEZ-VOUS RACONTER LES ÉTAPES D'ÉLABORATION DE L'ŒUVRE ?

Au printemps 1874, Bizet achève la composition, met son manuscrit au propre, puis y fait quelques corrections pour aboutir à un état achevé. Au cours de l'été 1874, il transmet le tout au bureau de la copie de l'Opéra-Comique, où sont élaborés le matériel instrumental, les chant-piano et la copie de la grande partition d'orchestre. De septembre 1874 à mars 1875, les six mois de répétitions donnent lieu à des

Galli-Marié dans  
son costume  
de l'acte II, signé  
Georges Clairin



modifications qui visent essentiellement à simplifier. Par exemple, le n° 1 de la partition, Introduction et Chœur (« Sur la place, chacun passe... »), donne lieu à six versions successives. Retenons de cette période la suppression des mélodrames, le passage à l'unisson de plusieurs chœurs polyphoniques, la modification de nombreux détails orchestraux et vocaux, la réécriture de l'air d'entrée de Carmen et plusieurs coupures.

En mars 1875, l'œuvre paraît en scène et la partition chant-piano sort chez Choudens. Le soir de la première, voici la durée de chaque partie incluant les bis courants à cette époque, soit presque trois heures sans compter les entractes : ouverture - 4 mn ; 1<sup>er</sup> acte - 58 mn ; 2<sup>e</sup> acte - 48 mn ; 3<sup>e</sup> acte - 41 mn ; 4<sup>e</sup> acte - 23 mn. De mars à juin 1875, les arrangements continuent au fil des représentations. Par exemple, lorsque Ponchard remplace Duvernoy dans le rôle de Moralès dont la « Scène et pantomime » du 1<sup>er</sup> acte est supprimée. Le 13 juin a lieu la 35<sup>e</sup> représentation après laquelle, à la suite de la mort de Bizet et en raison d'une longue indisposition de Galli-Marié, tout est suspendu. En septembre, l'Opéra-Comique rouvre ses portes avec *Mignon*, que chante Galli-Marié. Le 15 novembre, *Carmen* est de retour, avec la créatrice du rôle.



Celle-ci, après avoir hésité quelque temps, se décida enfin, au moment des répétitions [en] scène, à lui faire part de ses idées et de son vif désir, le priant de changer sa chanson, de "trouver autre chose". Bizet n'osa refuser. » Pigot prétend que tout s'est fait dans l'urgence, que « la chanson d'entrée de Carmen fut refaite treize fois ; ce ne fut que la 13<sup>e</sup> version, la Habanera, qui fut adoptée. »

On a retrouvé le tout premier air d'entrée mais jamais les onze suivants ! Cela a dû changer insensiblement à chaque répétition. Le texte de la mouture initiale est resté presque le même, avec une évolution riche de sens : « Si tu m'aimes... tant pis pour toi ! » devient « Si je t'aime, tant pis pour toi ! » puis « Si je t'aime, prends garde à toi ! ». De charmeuse, Carmen devient menaçante.

Comme Galli-Marié chantait en concert une havanaise composée pour elle par Émile Paladilhe, Bizet « fixa son esprit sur le thème d'une chanson espagnole qui avait attiré son attention, jadis, alors que, se préparant à écrire *Carmen*, il feuilletait des albums de chants caractéristiques de la Péninsule pour bien se pénétrer de leur

rythme et de leur couleur. » C'est la Habanera, sur laquelle la partition imprimée précise en note de bas de page : « imitée d'une chanson espagnole, propriété des Éditeurs du Ménestrel ». Il s'agit très exactement d'une mélodie de Sebastián Iradier (1809-1865), publiée en 1862 : *El Arreglito* (Le Petit Arrangement). Bizet n'a pas travaillé dans l'urgence que décrit Pigot, car il a le temps de reprendre son 1<sup>er</sup> acte de façon à y insérer plusieurs rappels thématiques de la Havanaise - premier nom du morceau -, en particulier dans le finale dont la version « définitive » très brève n'a plus grand-chose en commun avec le finale original.

Très réussie, la Habanera change la perspective de l'opéra-comique en posant d'emblée Carmen comme fatale et puissante, au lieu de lui permettre d'évoluer psychologiquement. La Habanera introduit le drame dans un genre qui a par nature le sens de la fête : voyez par exemple quelles festivités pittoresques ouvrent encore le 4<sup>e</sup> acte. Pour le moment, seul René Jacobs envisage de rétablir la première version de l'air d'entrée. Il faudrait une mise en scène pour en valider l'intérêt à l'échelle de l'œuvre.

## “ CARMEN CONSERVE-T-ELLE ENCORE DES MYSTÈRES ?

L'ouverture, qui est une des pages les plus fameuses du répertoire, n'est connue que par trois copies de trois mains différentes, aucune de Bizet ! Je pense qu'elle est in extenso de Bizet, mais on ne sait toujours pas comment ni quand il l'a écrite. Plutôt que de mystères, je parlerais des découvertes qui restent à faire. La suppression des mélodrames originaux dès 1875 a entraîné une séparation nette entre parlé et chanté, alors que Bizet avait conçu une trame musicale plus unifiée. Guiraud a très rapidement élaboré la version opéra qui a fait connaître l'œuvre dans le monde entier. Bizet, qui ne remettait pas en cause le genre opéra-comique, accompagnait la dissolution des barrières génériques. À ce titre, il aurait sans doute rétabli les mélodrames. S'il avait survécu à la 33<sup>e</sup> représentation...

Jusqu'en 1898, l'orchestre de l'Opéra-Comique joue orienté vers la scène, dans une fosse haussée presque au niveau du parterre. Sur sa partition, un hautboïste réalise en 1875 ce portrait de l'interprète de Carmen. Première chanteuse de la troupe depuis 1864, Célestine Galli-Marié a alors 38 ans. Sa première carrière de « forte chanteuse » (on ne distingue pas encore les mezzos des sopranos) la destine tôt à des premiers rôles qu'elle façonne avec son physique juvénile et son talent de comédienne. Spécialiste des rôles travestis et des bohémiennes, elle crée Mignon pour Ambroise Thomas (1866), Vendredi et Fantasio pour Offenbach (1868 et 1872), parmi les dix-sept créations qu'elle défend jusqu'à sa « retraite » en 1878.

## PAUL PRÉVOST

Agrégé d'éducation musicale et de chant choral, docteur en musicologie, Paul Prévost a présidé la Société française de musicologie de 2001 à 2006. Ses principaux travaux portent sur le théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Avec Marc Honegger, il a publié en 1992 le *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal* (3 vol., Paris : Bordas) et en 1998 le *Dictionnaire de la musique vocale* (Paris : Larousse). Depuis 2010, il dirige aux éditions Bärenreiter la collection « L'opéra français ».



# LA HABANERA ET L'IDENTITÉ DE CARMEN

Par **Hervé Lacombe** et **Christine Rodriguez**

Quand [en 1875] la Habanera remplace l'air [d'entrée] primitif [de Carmen], l'effet est radical : au langage commun (Carmen s'exprime comme les autres personnages) se substitue un langage distinctif (l'air exotique). Le plan tout en surface du divertissement, qui domine dans l'acte I, se change en un plan plus fondamental, celui des différences, des rapports entre homme et femme, étranger et autochtone. Excepté l'allusion à la Bohème, le texte ne joue pas sur le pittoresque. La musique seule prend en charge la dimension exotique et permet d'exprimer la dialectique de l'identité et de la différence qui anime le personnage central. Carmen fait de son exotisme sa marque, sa nature et son caractère. L'altérité se décline sous diverses espèces : le genre (masculin/féminin), l'exotisme (France/Espagne), le social (contrebande/loi), le racial (gitan/européen)...

D'où vient cette Carmen ? La question des origines superpose à la dimension temporelle la dimension spatiale, à l'histoire de l'être sa géographie. Tandis que la foule s'exprime dans un style d'opéra-comique, [Carmen] s'approprie des accents colorés et rythmés qui la particularisent. Après la Habanera, il y aura la Chanson et mélodrame (n° 9), la Séguedille (n° 10), la Chanson bohème (n° 12), puis l'air fredonné en s'accompagnant de castagnettes au début du Duo n°17. [...]

Ce sont des Français qui ont pensé et représenté, d'abord pour d'autres Français, le personnage, avec les matériaux culturels et artistiques dont ils disposaient et selon les « territoires imaginaires » du XIX<sup>e</sup> siècle. En d'autres termes, il ne s'agit pas de chanter comme chanterait

une « vraie » gitane, mais de manière à faire sentir au spectateur que Carmen n'est pas comme les autres. Ces autres chantent dans un style parisien ; elle, afin d'introduire une distance et une marque d'exotisme par rapport à ce « style parisien » de référence, chantera dans un style hispanisant. Elle est l'Espagne de l'Espagne. L'opéra est un monde de conventions où l'on représente, dans un espace culturel donné, des figures et des idées par les moyens codifiés de l'art. À partir de ces données, imprégné des idéologies et mentalités propres à son temps, jouant sur les clichés tout en les dépassant, porté par une double force d'appropriation et d'imagination, Bizet compose la scène de présentation de Carmen dont la Habanera devient le centre rayonnant.

Il n'est pas anodin que ce soit précisément une gitane, faisant de l'amour l'enfant de son pays fantasmagorique (la Bohème), qui s'impose et s'expose dans la Habanera. [...] Une Gitane (ou un Gitan), relève Louis Gautier, est considérée tout d'abord comme un symbole d'altérité, « comme personnage, comme figure, comme fantasme, comme mythe, mais jamais autrement qu'à travers le prisme des représentations artistiques et mentales de l'Occident » (dans le collectif *La zingara nella musica, nella letteratura e nel cinema*, Schena, 2003). Image parfaite de ce personnage, Carmen transgresse l'ordre établi à peu près en tout domaine. Nomadisme, transmigration, origine indéterminée : la Habanera en est l'expression. Carmen reste insaisissable, indéfinissable pour tout autre qu'elle. Par son histoire

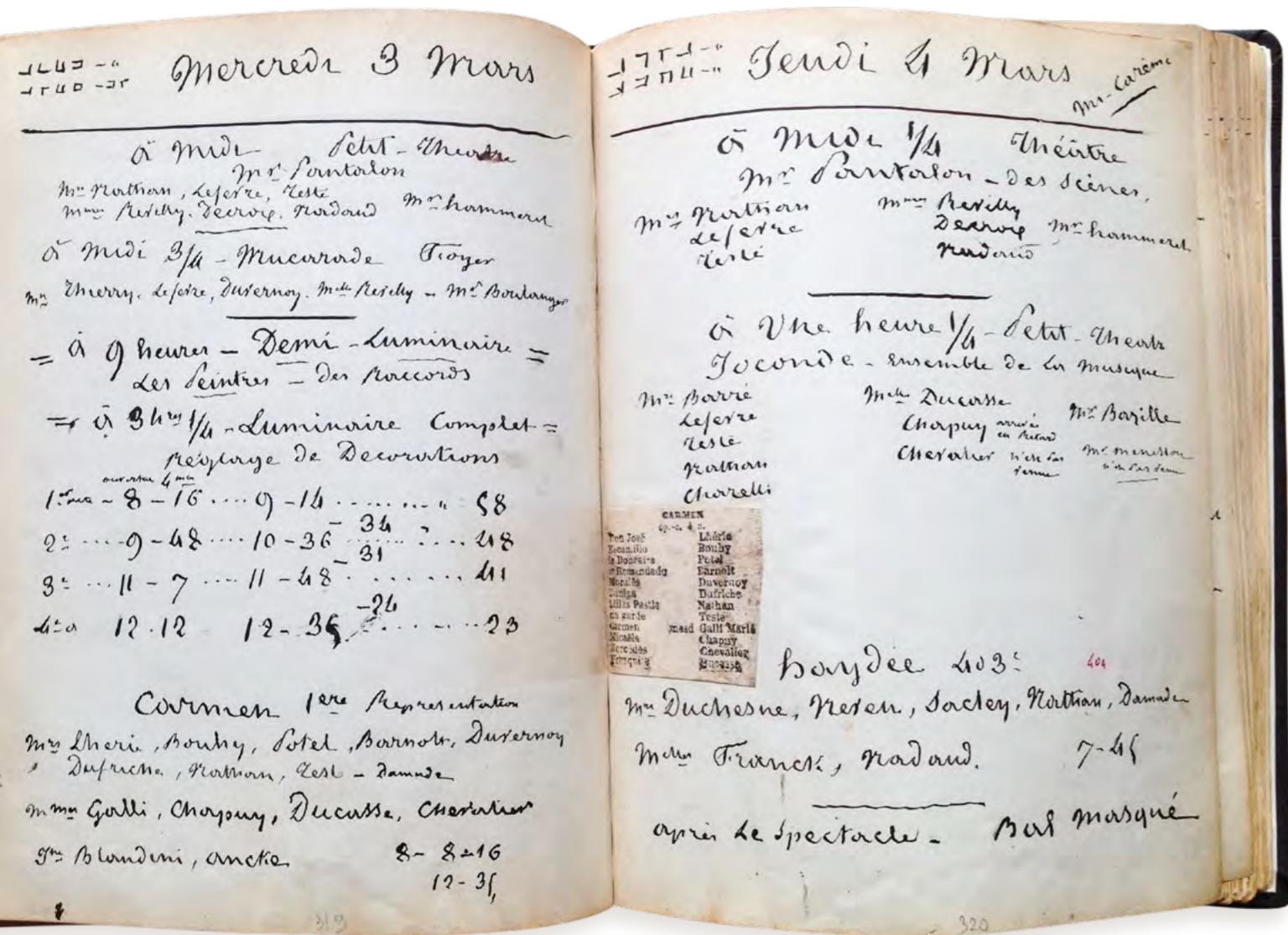
auctoriale (Bizet écrit le texte et emprunte à Iradier un chant d'origine plus ou moins populaire), par sa thématique (le voyage, la Bohème, l'amour), par sa fonction dramatique (elle distingue et identifie Carmen), par son histoire générique (danse et chanson née à Cuba, s'implantant en Espagne et à Paris), par ses adaptations (qui traversent les genres musicaux, les couches de la société et les continents), la Habanera exprime dans toutes les étapes de son histoire et dans toutes ses dimensions le phénomène des circulations culturelles, le double mouvement de l'identité et de l'altérité, de l'ici et de l'ailleurs. [...]

L'extraordinaire diversité de ses adaptations, qui la multiplie, son succès mondial, qui la déterritorialise (au sens le plus simple), sa qualité de

**« L'amour est enfant de Bohème,  
Il n'a jamais, jamais connu de loi,  
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime,  
Si je t'aime, prends garde à toi ! »**

renégative, qui la renvoie à l'anonymat de la chanson populaire, reformulent la question que nous venons de poser : d'où vient cet air ? Comme pour signifier l'errance et en devenir le symbole, depuis 1875, la Habanera de Bizet traverse pas à pas les pays, les continents, les cultures et les sociétés. Elle est ce qui est partout et nulle part, ce qui appartient à tous et à personne.

Extrait de *La Habanera de Carmen. Naissance d'un tube*, de Hervé Lacombe et Christine Rodriguez  
© Librairie Arthème Fayard, 2014



Inscrite dans le cahier de régie de l'Opéra-Comique, la création de *Carmen* a lieu le 3 mars 1875, au terme d'une journée bien remplie : répétitions au Petit Théâtre (la salle de répétitions sous les toits) ; et au plateau mise du décor, derniers raccords peinture et derniers réglages des lumières.

## SCANDALE À L'OPÉRA-COMIQUE

Par Ludovic Halévy, librettiste

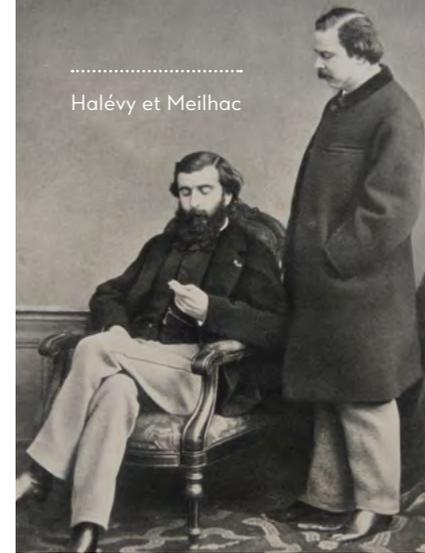
Les directeurs de l'Opéra-Comique furent, de 1870 à 1874, MM. de Leuven et Camille du Locle. Jamais il n'y eut association plus singulière, plus bizarre, plus discordante... M. de Leuven avait soixante-quinze ans. C'était un parfait galant homme, de haute naissance, un grand vieillard de belle allure. Il avait été, dans ses cinquante dernières années, un auteur dramatique très fécond et souvent très heureux, très applaudi. Il était un auteur de l'ancienne école de Scribe et, par conséquent, profondément attaché au genre traditionnel, au genre national de l'opéra-comique. Tout autre était Camille du Locle, un de mes plus chers amis. Jeune, lettré, il rêvait le rajeunissement, le renouvellement du répertoire de l'Opéra-Comique. Il ne voulait pas être condamné à jouer éternellement *La Dame blanche* de Boieldieu.

C'est Bizet qui, en 1873, avait eu l'idée qu'on pouvait tirer de l'admirable nouvelle de Mérimée un livret musical. Nous avons immédiatement, Meilhac et moi, partagé le sentiment de Bizet, Camille du Locle également lorsque je lui en parlai. Mais il fut en même temps pris d'inquiétude.

- Il y a Leuven, me dit-il... Un tel sujet l'épouvantera. Allez le voir... il vous aime beaucoup... vous réussirez peut-être à le convaincre.

J'allai le trouver et, en effet, dès ma première phrase, il m'interrompit :

- Carmen !... La Carmen de Mérimée !... Est-ce qu'elle n'est pas assassinée par son amant ?... Et ce milieu de voleurs, de bohémienne, de cigarières !... À l'Opéra-Comique !... le théâtre des familles !... le théâtre des entrevues de mariage !... Nous avons, tous les soirs,



Halévy et Meilhac

cinq ou six loges louées pour ces entrevues... Vous allez mettre notre public en fuite... c'est impossible !

J'insistai. J'expliquai à M. de Leuven que ce serait *Carmen*, mais une *Carmen* adoucie, atténuée. Que d'ailleurs, nous avons introduit dans la pièce des personnages de pur opéra-comique, une jeune fille très innocente, très chaste. Nous avons il est vrai des bohémiens, mais des bohémiens comiques (ils l'étaient bien peu !). Et la mort, la mort inévitable au dénouement, serait, en quelque sorte, escamotée à la fin d'un acte très animé, très brillant, sous un beau soleil, un jour de fête, avec des cortèges, des ballets, des fanfares joyeuses. M. de Leuven se résigna, mais après une lutte qui fut très dure, et lorsque je sortis de son cabinet :



La deuxième salle Favart, bâtie en 1830 sur l'emplacement du théâtre actuel, disparaît dans un incendie le 25 mai 1887. Cette maquette démontable (conservée au musée Carnavalet) est réalisée dans les mois suivants par Jean-Louis Talagrand pour servir l'enquête et le procès en responsabilité de cette terrible catastrophe.

- Je vous en prie, me dit-il, tâchez de ne pas la faire mourir. La mort à l'Opéra-Comique !... cela ne s'est jamais vu... entendez-vous, jamais !... Ne la faites pas mourir !... Je vous en prie, mon cher enfant...

J'étais, à cette époque, un enfant d'une quarantaine d'années...

Six mois après, l'association de MM. de Leuven et du Locle était dissoute ; ce dernier restait seul directeur, et je crois bien qu'une des causes de la retraite de M. de Leuven fut la terreur,

l'horreur d'avoir à jouer une pièce aussi révolutionnaire.



**Les répétitions de Carmen commencèrent en septembre 1874 et, tout de suite, se présentèrent de sérieuses difficultés.** Non du côté des artistes chargés des principaux rôles : MM. Lhérier et Bouhy, Madame Galli-Marié et Mademoiselle Chapuy, artistes de premier ordre et excellents musiciens. Ils sentaient bien les difficultés d'interprétation de cette

œuvre d'un caractère si nouveau, mais rapidement, de jour en jour, ils en pénétraient les beautés et s'attachaient à leurs rôles avec une sorte de passion.

L'obstacle le plus grave fut dans l'exécution des chœurs. La plupart des choristes, désorientés, menacèrent de se mettre en grève. Au bout de deux mois de répétition, on persistait à déclarer *inexécutable* 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 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.

Il y eut aussi des difficultés du côté de l'orchestre. Certains détails de l'orchestration furent déclarés *inexécutable*. Mais avec des répétitions un peu plus nombreuses qu'à l'ordinaire, les musiciens, en somme excellents, réussirent à exécuter ce qui avait paru *inexécutable*.

**Les dernières répétitions furent très bonnes, tout le monde avait repris courage et confiance.** Les critiques n'étaient pas alors admis à la répétition générale qui avait lieu en petit comité : les amis des auteurs, des artistes et des directeurs, les dessinateurs des costumes, les décorateurs et les inspecteurs des théâtres, qui ne découvrirent dans la pièce rien de scandaleux. L'effet de cette dernière répétition fut excellent. L'émotion était très grande au quatrième acte... ce quatrième acte qui, le surlendemain, devait être joué devant un public glacial.

**Nous serions donc arrivés au théâtre en pleine confiance, le soir de la première représentation,** si trois ou quatre journaux importants n'avaient, le matin même, publié en même temps, comme par un mot d'ordre, des notes très malveillantes. Je copie textuellement la phrase d'une de ces notes : « Carmen présente des caractères tellement scabreux et des situations tellement dangereuses que la pièce peut bien facilement être mal prise. »

Et toutes ces notes annonçaient que l'Opéra-Comique allait cesser d'être le théâtre des familles et des

entrevues matrimoniales... C'était là, paraît-il une de ses importantes fonctions. C'était en partie pour cela qu'il recevait de l'État une grosse subvention.

**J'ai pu retrouver une lettre par moi adressée à un ami absent de Paris, au lendemain de cette première représentation.**

La voici textuellement :

Nous habitons, Bizet et moi, la même maison. Nous rentrâmes à pied, silencieux. Meilhac nous accompagnait. L'insuccès d'un livret d'opéra-comique n'avait pas pour lui et pour moi une bien sérieuse importance. Jamais cependant nous n'avions souhaité plus ardemment le succès d'une pièce : nous ne pensions qu'à Bizet. Nous avions compté sur lui pour un succès triomphal... et il le méritait si bien !

Ludovic Halévy, « La millième de Carmen », dans *Le Théâtre*, janvier 1905

*Bon effet du 1<sup>er</sup> acte. Applaudi le morceau d'entrée de Galli-Marié. Applaudi le duo de Micaëla et de Don José. Bonne fin d'acte : applaudissements, rappels, beaucoup de monde sur la scène après cet acte. Bizet très entouré, très félicité.*

*Le 2<sup>e</sup> acte moins heureux. Le début très brillant. Gros effet du morceau d'entrée du torero. Ensuite froideur. Bizet à partir de là s'éloignant de plus en plus de la forme traditionnelle de l'opéra-comique, le public était surpris, décontenancé, dérouté. Moins de monde autour de Bizet pendant l'entracte. Les félicitations moins sincères, gênées, contraintes.*

*La froideur s'accroît au 3<sup>e</sup> acte. Seul applaudi par le public l'air de Micaëla, air de coupe ancienne, classique. Encore moins de monde sur la scène.*

*Et après le 4<sup>e</sup> acte, glacial de la première scène à la dernière, plus personne, si ce n'est trois ou quatre fidèles et sérieux amis de Bizet. Tous avec des phrases rassurantes sur les lèvres, mais la tristesse dans les yeux. Carmen n'a pas réussi.*

# À TRAVERS LA PRESSE DE 1875

## MARS 1875 CRÉATION DE CARMEN

La partition de M. Bizet nous a, à une première audition, paru froide, tourmentée, travaillée à l'excès, manquant d'inspiration vraie et suppléant par une recherche extrême à l'idée qui ne vient pas.

C. D., *Le Pays*, 5 mars

## LE GAULOIS

6 mars 1875

Il est difficile d'aller plus loin sur la route des amours cavalières sans provoquer l'intervention des sergents de ville.

Fr. Oswald,

**Les deux héros du roman de Mérimée, une fille perdue et un soldat déserteur, ne peuvent être impunément transportés sur un théâtre.**

V. Joncières, *La Liberté*, 8 mars



**Une louve dans la bergerie ! C'est à peu près l'effet que produit la Carmen de Mérimée lancée sur les planches de l'Opéra-Comique.**

P. de Saint-Victor, *Le Moniteur universel*, 8 mars

Les aspirations vers l'immortel sont interdites à des amours comme celles de Don José et Carmen, et c'est une bien noble ressource dont le compositeur s'est privé.

A. Silvestre, *L'Opinion nationale*, 8 mars

L'état pathologique de cette malheureuse est un cas fort rare heureusement, plus fait pour inspirer la sollicitude des médecins que pour intéresser d'honnêtes spectateurs venus à l'Opéra-Comique en compagnie de leurs femmes et de leurs filles.

O. Comettant,  
*Le Siècle*, 8 mars

Croquis de Lamy réalisés le soir de la première de Carmen

Si c'est là ce que l'on appelle la vérité dramatique, nous plaignons Mme Galli-Marié d'avoir à interpréter un pareil rôle.

AM, 11 mars

**M. Lhérie est un José plein de pathétique et de furie ; quant à Mme Galli-Marié, jamais peut-être elle n'avait marqué plus de talent que dans cet abominable rôle.**

Blaze de Bury,  
*Revue des Deux Mondes*, 15 mars



# CARMEN OU LA FLEUR DE L'IDÉAL

Par **Théodore de Banville**

L'Opéra-Comique, le théâtre traditionnel des brigands vertueux, des demoiselles langoureuses, des amours à l'eau de rose, a été forcé, violé, pris d'assaut par une bande effrénée de romantiques, M. du Locle en tête, puis Georges Bizet, puis Meilhac et Halévy, puis enfin Mme Galli-Marié, qui s'est donné la mission de représenter la poésie, Goethe et Musset, Mignon et Fantasio, dans l'endroit du monde le plus rebelle à la poésie.

Les chansons les plus subversives, une *habanera*, dont le nom seul est une insulte au bon vieux temps, une *romalis* au picrate, chantée et dansée avec une verve furieuse, ont fait leur scandale sur des planches qui n'avaient jamais encore été brûlées. Voilà ce que c'est que de permettre à un poète de diriger l'Opéra-Comique ;

car il y a chez tous ces gens-là un ressouvenir d'*Hernani*, un vieux levain de Hugo qui se retrouve toujours. Si l'on n'y prend garde, ils finiront par corrompre si bien notre second théâtre lyrique, si doux et bon enfant jadis, qu'on y entendra même de beaux vers !

M. Bizet est un de ces ambitieux qui veulent que la Lyre chante, souffre et pleure, vive avec notre âme et nous ouvre le monde invisible, et qui ne se contentent pas des turlurettes les plus heureuses et des faridondaines les mieux réussies, quand même ils auraient la gloire de les exécuter aux applaudissements d'un peuple immense ! Pour ces nouveaux venus, la Musique, même au théâtre, doit être, non pas un amusement, une manière de passer la soirée, mais un langage divin exprimant les angoisses, les folies, les célestes aspirations de l'être qui pétri de fange et d'azur, est ici-bas un passant et un exilé.

Il a voulu montrer de vrais hommes et de vraies femmes torturés par la passion, s'agitant au vent de la folie, et dont l'orchestre, devenu créateur et poète, nous raconterait les angoisses, les jalousies, les colères, les entraînements insensés. Il a voulu infliger les joies et les cruelles voluptés de la musique

aux honnêtes dîneurs repus qu'Auber endormait aux doux sons enivrants de sa flûte. Et le public, éveillé en sursaut, s'écrie : « Oh ! oh ! Qu'est ceci ? Voilà que je m'indigne, que je me passionne, que je vis, que je pleure, que je m'intéresse à ces gens-là ; je suis volé ! »

M. Bizet a trouvé Meilhac et Halévy, les seuls associés qui pouvaient avoir l'idée, le courage et l'audace de jeter à la fenêtre toute la vieille friperie et tous les vieux fantômes de l'Opéra-Comique. Ils ont, de parti pris, choisi parmi les chefs-d'œuvre indiscutables une figure connue, une héroïne célèbre dans la mémoire de tous pour être le contraire d'une demoiselle sentimentale et d'une ingénue d'opéra-comique.

*Carmen* a justement et complètement réussi. Et toutefois ce n'est pas à dire que M. Bizet se soit complètement emparé de ce qui fut le royaume d'Adolphe Adam et du charmant Auber. Ceux-là étaient des musiciens français, mais bien plus français que musiciens. Jamais ils n'auraient consenti à se casser le cou en escaladant des roches ardues pour y cueillir la fleur bleue de l'idéal.

*Le National*, 8 mars 1875

## JUIN 1875 MORT DE BIZET

Hier matin, à onze heures, M. du Locle faisait afficher au foyer des artistes de l'Opéra-Comique un télégramme qu'il venait de recevoir. Ce télégramme, saisissant par son laconisme, et navrant par son contenu, nous le transcrivons textuellement :

Paris, de Bougival, déposé le 3 juin,  
à 10 heures 27 du matin,  
Camille du Locle, 37, rue Le Peletier, Paris.

**La plus horrible catastrophe :  
notre pauvre Bizet mort cette nuit.**

Ludovic Halévy

Fr. Oswald, *Le Gaulois*, 5 juin

**Il a succombé trois mois, jour  
pour jour, après la première  
représentation de *Carmen*  
à l'Opéra-Comique  
le 3 mars 1875.**

*Le Constitutionnel*, 5 juin

## REVUE " " GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

La mort l'enlève au moment où son talent s'affermissait, où il semblait avoir trouvé et sa voie et le succès. *Carmen* semblait devoir établir définitivement sa réputation de compositeur lyrique et lui préparer un avenir brillant. On se rappelle que la décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée la veille de la présentation de cet ouvrage.

## LE MENESTREL Journal de Musique.

La salle Favart est en deuil depuis jeudi matin. Georges Bizet est mort à l'issue de la dernière représentation de *Carmen* par Mme Galli-Marié, qui avait su imposer au public cette partition d'abord si discutée. Les beautés ne s'en sont révélées qu'après plusieurs auditions, et les vrais amateurs de musique y allaient, chaque soir, à la découverte de quelque nouvelle ingéniosité instrumentale.

H. Moreno, 6 juin

Aujourd'hui, à midi, ont eu lieu à la Trinité les obsèques de Georges Bizet. L'orchestre des Concerts populaires, dirigé par M. Padeloup, a exécuté différents morceaux du jeune maître, tirés de *L'Arlésienne* et de *Carmen*. MM. Duschesne et Bouhy ont chanté un *Pie Jesu* prosodié sur le duo du 1<sup>er</sup> acte des *Pêcheurs de perles*. L'orgue était tenu par M. Bazille. À la sortie de l'église, on a joué la marche funèbre de Chopin.

Une foule énorme remplissait la nef et les bas-côtés. On remarquait les membres de l'Institut MM. Ambroise Thomas, Gounod, Félicien David, Bazin ; tout le personnel de l'Opéra-Comique et une partie du personnel de l'Opéra ; MM. Massenet, Saint-Saëns, Guiraud, Joncières, Sax, Massé, etc. Les cordons du poêle étaient tenus par MM. J. Barbier, Ambroise Thomas, Charles Gounod et du Locle.

P.S. Nous arrivons du cimetière, où un *De profundis* a été chanté par la maîtrise de la Trinité. M. du Locle a pris la parole au nom de l'Opéra-Comique et M. Ch. Gounod a dit quelques mots très touchants au nom des amis du défunt.

*La Liberté*, 6 juin



Le soir venu, tout le personnel de Favart s'est réuni de nouveau pour rendre les derniers devoirs à Georges Bizet. On représentait sa *Carmen* et tous les artistes pleuraient en scène. Cette soirée a été si déchirante qu'il faut renoncer à en parler. Seul un grand peintre en pourrait reproduire l'émouvant tableau.

H. Moreno, *Le Ménestrel*, 13 juin

**Si c'est une sombre destinée pour un artiste de mourir sans jamais avoir réussi, c'en est une plus cruelle encore d'être frappé au moment où le succès prodigue ses premières faveurs.**

G. Ricouard, *L'Opinion nationale*, 6 juin

**C'est une grande perte pour la jeune école musicale française, dont il était certainement un des pionniers les plus avancés.**

Jennius, *La Liberté*, 5 juin



C'était un des plus vaillants et des plus honorés parmi ceux de la jeune école. Il avait toute la science qui peut s'acquérir, et il avait aussi la modestie que donne le vrai talent. Je trace ces lignes sous l'impression du plus profond chagrin, et je ne peux plus songer en cet instant qu'à l'excellent ami que j'ai perdu.

E. Reyer, *Journal des débats politiques et littéraires*, 4 juin

## NOVEMBRE 1875 REPRISE DE CARMEN

En mars dernier, quelqu'un a dit que *Carmen* était un mélange de Wagner et d'Offenbach. C'est un de ces mots parisiens qui ne signifient pas grand-chose, mais qui font presque infailliblement fortune. Nous nous sommes rendu compte de son exagération en entendant et en réentendant plus tard le chef-d'œuvre de Bizet. Comme beaucoup d'autres œuvres magistrales, *Carmen* a été comprise peu à peu. Son succès ira sans doute en croissant, et les amis de Bizet auront la consolation de se dire qu'il laisse après lui une œuvre caractéristique, et de nature à lui assurer une renommée solide et durable. La façon dont le public de la salle Favart a accueilli sa reprise nous en est un sûr garant.

S. Boubée, *La Gazette de France*, 22 novembre



Galli-Marié dans son costume de l'acte IV

# DE CARMEN EN CARMEN

1875

## Célestine Galli-Marié

« Je la revois à son entrée sur la scène, coquette, provocante et railleuse, la figure expressive, les yeux effrontés avec la fleur aux lèvres, montrer du premier coup la nature du personnage. »

H. Bauer, *L'Écho de Paris*, 7 mai 1887

« Elle a photographié les gestes, la mine, le costume des señoras de carrefour ! Seul M. Manet est capable de lui en faire des compliments ! Ne tombons point si bas... »

D. Bernard, *L'Union*, 8 mars 1875

**« Il fut nécessaire que l'Allemagne, l'Angleterre, et aussi un peu l'Italie, crièrent à la France que Carmen était un chef-d'œuvre. »**

*Il Fanfulla*, 1883



1883

## Adèle Isaac

« Le directeur Carvalho refusait énergiquement de reprendre *Carmen*, déclarant que jamais, lui vivant, un ouvrage aussi choquant ne reparaitrait sur la scène de l'Opéra-Comique. Puis il commença à fléchir. Mais il ne voulait pas de Galli-Marié qu'il jugeait trop réaliste. En 1883, il se décida à contrecœur avec Mme Isaac, en essayant d'édulcorer les passages qu'il trouvait immoraux. La presse cria au chef-d'œuvre. Beau joueur, Carvalho décida enfin de traiter *Carmen* avec les égards dus à un chef-d'œuvre et rendit son rôle à Galli-Marié. »

A. Carré, *Souvenirs de théâtre*, 1950

« Créatrice des rôles de Stella, Olympia et Antonia dans *Les Contes d'Hoffmann* (1881), Mme Isaac ne joue pas la Zingara avec la même sauvagerie effrontée que Mme Galli-Marié. Elle met dans la composition de ce personnage plus de douceur et de coquetterie. »

*Vert-vert*, 23 avril 1883



« Mme Galli-Marié s'était inspirée de Mérimée et avait rendu la gitane, la *Gypsie*, dans toute sa vérité... un peu nue peut-être. Mlle Isaac, qui tient le rôle pour la reprise, a jeté beaucoup d'ombres sur les étincelantes nudités de la bohémienne et l'a rendue plus présentable devant le public de l'Opéra-Comique. Nous n'osons pas la blâmer, encore qu'elle ait un peu trop forcé la note modeste... »

*Le Triboulet*, 29 avril 1883

« Il est clair que, pour ne pas effaroucher la recette, on l'a poussée un peu trop du côté du rose. Les amateurs n'ont pas retrouvé les allures osées des premières soirées et il en est résulté un peu de déception et de désarroi... »

*Le Ménestrel*, 29 avril 1883

## Friedrich Nietzsche

Cette musique de Bizet me semble parfaite. Elle approche avec une allure légère, souple, polie. « Tout ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds délicats » : première thèse de mon Esthétique.

A-t-on jamais entendu sur la scène des accents plus douloureux, plus tragiques ? Et comment sont-ils obtenus ? Sans grimace ! Sans faux-monnayage ! Sans le mensonge du grand style !

Cette musique suppose l'auditeur intelligent — en cela elle est l'antithèse de Wagner qui, quel qu'il soit quant au

reste, était en tous les cas le génie le plus malappris du monde. (Wagner nous prend pour des —, il dit une chose jusqu'à ce que l'on désespère, jusqu'à ce qu'on y croie.)

L'œuvre de Bizet est rédemptrice ; Wagner n'est pas le seul « rédempteur ». Avec cette œuvre on prend congé du nord humide, de toutes les brumes de l'idéal wagnérien. Déjà l'action nous en débarrasse. Elle tient encore de Mérimée la logique dans la passion, la ligne droite, la dure nécessité ; elle possède avant tout ce qui est le propre des pays chauds, la sécheresse de l'air, sa limpidezza.

Nous voici, à tous les égards, sous un autre climat. Une autre sensualité, une autre sensibilité, une autre sérénité s'expriment ici. Cette musique est gaie ; mais ce n'est point d'une gaieté française ou allemande. Sa gaieté est africaine ; la fatalité plane au-dessus d'elle, son bonheur est court, soudain, sans merci. J'envie Bizet parce qu'il a eu le courage de cette sensibilité, une sensibilité qui jusqu'à présent n'avait pas trouvé d'expression dans la musique de l'Europe civilisée, — je veux dire cette sensibilité méridionale, cuivrée, ardente...

*Le Cas Wagner*, 1888

1892-1904

### Emma Calvé

Amie de la veuve de Bizet, l'une des « deux Carmen véritables » avec Galli-Marié selon Halévy (*Gil Blas*, 19 mai 1904), Calvé chante le rôle sur tous les continents. Elle choisit de quitter la scène après la 1000<sup>e</sup> représentation de *Carmen* à l'Opéra-Comique, le 23 décembre 1904.



1898

### Georgette Leblanc

Sœur du romancier Maurice Leblanc et compagne de Maurice Maeterlinck, Leblanc se distingue par son jeu vériste. Elle inaugure la troisième salle Favart en 1898 dans la nouvelle mise en scène signée du directeur Albert Carré :

« Comme moi, Mme Georgette Leblanc avait été en Espagne. Elle en avait rapporté les étoffes et les bijoux de son costume. Sa coiffure et son maquillage, le déhanchement qu'elle avait adopté, inspiré du meneo gitan, firent de sa Carmen une fille de barrière un peu caricaturale. »

A. Carré, *Souvenirs de théâtre*, 1950



1902

### Jeanne Marié de L'Isle

Nièce de Galli-Marié, elle ancre son interprétation dans Mérimée, Halévy, Meilhac et Bizet :

« Chacune des phrases musicales de ce rôle indique le geste correspondant. Et vous remarquerez que si un alanguissement momentané s'y manifeste, il est toujours corrigé par un ressaut d'énergie. »

Jeanne Marié de L'Isle dans *Le Public*, 21 février 1905

**« Notre cousin Louis et moi avons été entendre Carmen hier à l'Opéra-Comique : il va sans dire que le plus rigoureux silence t'est demandé devant Bonne-Maman. »**

Charles de Gaulle, 18 ans, à son cousin Jean, lettre du 2 janvier 1909



1900

### Marie Delna

« Delna incarne une Carmen « point spécialement espagnole » mais plutôt « essentiellement peuple, campant d'instinct son personnage dans la vie même. »

*Le Monde artiste*, 30 septembre 1900

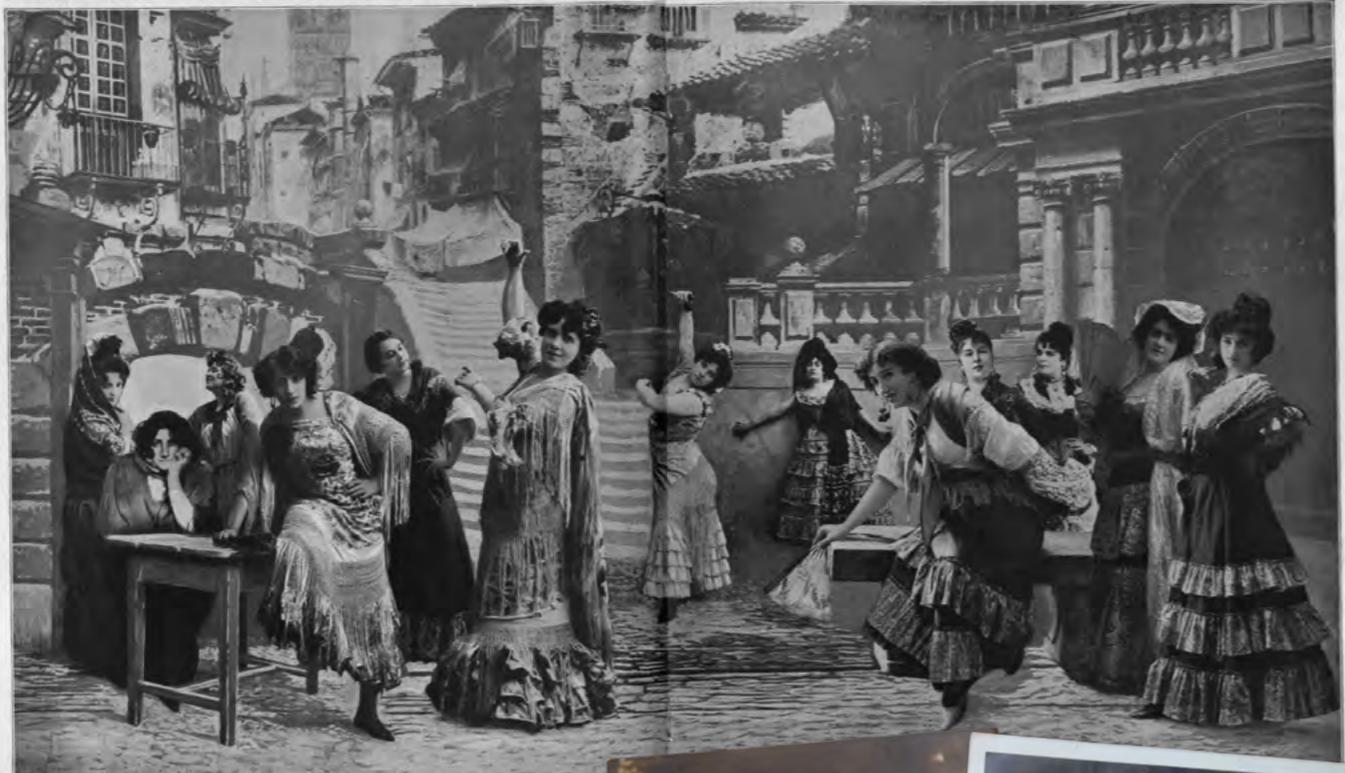
## Gustave Charpentier

Que cette musique ailée, toute brûlante, traversée des jets sulfureux de la plus bouillante passion, que cette fantaisie, que ces poignantes effusions ne se soient pas immédiatement ouvert une voie dans les cœurs, cela paraît incroyable. Mais songe-t-on aux opéras-comiques auxquels le public d'alors prenait son plaisir ? *Carmen* dut faire un effet bien étrange : c'était un drame gonflé de vie, impétueux, comme une formidable éruption de lave. Comment ne se serait-on pas écrié à la vulgarité et à l'inspiration grossière ?

Il ne s'était rien produit jusqu'alors de comparable à *Carmen*. Berlioz lui-même, encore trop romantique, avait conservé à son style une sorte de majesté convulsive et farouche. Bizet, au contraire, venait de faire une œuvre nue, dépourvue d'aucune affectation.

Voilà déjà longtemps que les magnificences plébéiennes de l'œuvre immortelle de Bizet ont enchanté toutes les âmes. Mais l'unanime admiration qui fleurit maintenant autour de *Carmen* manque encore à l'esprit de vie qui l'a produit. Pourquoi refuser d'écouter la grande leçon de fantaisie et de tragique sincérité qui s'en dégage ? Éternellement nous y trouverons un réconfort pour nous engager plus avant dans la voie d'une inspiration plus fraternelle, et toujours plus proche du peuple.

*Le Figaro*, 23 décembre 1904 (1000<sup>e</sup> de *Carmen*)



Il est peu de constations qui n'aient interprété le rôle de Carmen à l'Opéra-Comique ; ainsi, pourrions-nous affirmer, ne l'ont pas abordé : Durand, Jolly, Valmore-Corcoran, Miret, J. Perrot, Carquois d'Or, Amédée, Charrier, de Héloïse, Simon-Collé, Lepeu, Sosa, Vio, Miniac, Brully, Injalbal, Charbonnet, Clémé. Sont aussi groupés en cette page, avec, comme habit, le décor de la place à Séville, et Marie de Lys.

En juin 1912, la revue *Musica* rassemble dans un photomontage les principales interprètes de Carmen à l'Opéra-Comique depuis 37 ans. Par ailleurs, les cartes postales contribuent à la diffusion de l'œuvre dans la culture populaire.



## 10 novembre 1959 : Entrée de *Carmen* au répertoire de l'Opéra de Paris en présence du Général de Gaulle, accompagné d'André Malraux

### UNE CONSÉCRATION INSTITUTIONNELLE

« Contrairement à la tradition, l'œuvre de Bizet, inscrite au répertoire de la Salle Favart depuis le siècle dernier, sera désormais à l'affiche du Palais Garnier. A.-M. Julien s'en explique en disant que *Carmen*, jouée dans le monde entier, représente l'opéra français par excellence. Ainsi a-t-on décidé de reprendre l'ouvrage en l'entourant de tous les fastes d'une mise en scène et d'une présentation nouvelles. Raymond Rouleau prépare à cette occasion, depuis deux mois, quinze heures par jour, une mise en scène à grand spectacle. »

*Le Monde*, 10 novembre 1959

### LES GRANDS MOYENS

500 heures de répétitions. Décors implantés quatre mois à l'avance. 225 projecteurs, dont certains apportés d'Italie. 8 000 mètres de tissu pour 500 costumes : ceux de Jane Rhodes ont nécessité 93 mètres. 20 kilos de fil d'or fin pour les différentes broderies.

« Pour faciliter les dernières répétitions, l'Opéra fermera ses portes dix jours. Raymond Rouleau a, en effet, à diriger, sans compter les 100 musiciens de l'orchestre conduits par Roberto Benzi, plus de 500 personnes : 96 machinistes, 60 électriciens et, sur la scène, 350 artistes et figurants, auxquels viennent s'ajouter 14 chevaux, 2 ânes, un mulet, un chien et un singe. Lila de Nobili a brossé 4 décors et dessiné 600 costumes pour cette *Carmen* d'un style absolument révolutionnaire. »

*L'Aurore*, 30 octobre 1959

### UN DÉBAT

#### Princesse de Polignac :

« J'ai eu l'œil constamment occupé, mais pas les oreilles. »

#### Marcel Pagnol :

« Peut-être trop de mouvement sur le plateau, mais c'est passionnant. »

#### Louise de Vilmorin :

« Moi, je suis contre. J'aimais *Carmen* quand elle était pauvre, avec deux malheureux soldats et trois

pathétiques cigarières. Quand on veut trop enrichir les choses, on leur fait perdre leur équilibre. »

opinions recueillies dans *L'Aurore*, 11 novembre 1959

« Est-ce un beau cadeau que la Salle Favart fait au Palais Garnier en lui donnant *Carmen* ? Bien que la distance soit courte de la place de l'Opéra à la place Boieldieu, la liste est longue des ouvrages qui, l'ayant franchie dans un sens ou dans l'autre, ne s'en sont pas si bien trouvés. Pour nous, le temps n'est pas loin où *Carmen* retournera à ses premières amours : celles de la Salle Favart. »

*Le Bien public*, Dijon, 3 novembre 1959

« Quelques bons esprits (oserais-je dire que j'en suis ?) ne sont pas sans prétendre que si l'on peut toujours voir *Carmen* à Paris, on ne l'y peut plus entendre : ce chef-d'œuvre fut conçu aux dimensions sonores de l'Opéra-Comique ; ce ne sont point celles du Palais Garnier. »

*La Lanterne*, Bruxelles, 19 décembre 1959

# CARMEN

## ENFANT DE BOHÈME

Entretien avec **Christine Rodriguez**

“ L'AMOUR, C'EST LE GRAND SUJET DE L'OPÉRA.

**MAIS EST-CE SEULEMENT DE CELA QU'IL S'AGIT DANS CARMEN ?**

Principalement, oui. Pourtant, l'amour est rarement un sujet en soi à l'opéra, même s'il s'annonce en premier. Il permet plutôt aux personnages d'affirmer un choix personnel contre les alliances imposées, et de révéler leur force et leurs faiblesses. C'est d'ailleurs ce que fait José en oubliant complètement Micaëla proposée par sa mère, et en commettant pour Carmen bêtise sur bêtise. Mais dans l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle, le mariage est à l'horizon, et l'amour sauve. Plus exactement le sauvetage crée l'amour, qui sauve en retour au premier péril. Hommes et femmes « s'entre-sauvent » mutuellement.

*Carmen* est sur ce point en rupture. La gitane refuse d'être sauvée et entraîne José à sa perte. Et elle n'a que faire des alliances matrimoniales dont cette époque est obsédée. Pourtant, dans le récit de Mérimée, Carmen a bien un « rom », une sorte de mari auquel les bohémiennes s'attachent, et José est son « minchorrô », son amant de cœur avant d'être à son tour son « rom » quand il élimine le précédent - et à ce titre elle lui rappelle qu'il a aussi le droit de la tuer. Ces mots sont totalement absents dans le livret où Carmen n'a même pas ce statut de « romi » et paraît sans attaches et légère.

On dit souvent qu'elle symbolise la femme libre face à l'amour, celle qui fait « ce qu'il lui plaît ». Or Carmen

**CARMEN**  
... je suis amoureuse !

**LE DANCAÏRE, LE REMENDADO, FRASQUITA et MERCÉDÈS**

Amoureuse !

**CARMEN**  
Oui, amoureuse !

**LE DANCAÏRE**  
Voyons, Carmen, sois sérieuse !

n'est pas libre parce qu'elle a « des galants à la douzaine », comme une compulsion à l'amour, mais parce qu'elle affirme sans manières et sans trop de poésie, avec une grande clarté dans sa Habanera notamment, que l'amour est un sentiment capricieux qui nous échappe complètement, sur lequel nous n'avons aucun contrôle. Elle rend très attractive cette énergie intérieure, précisément parce qu'on ne sait pas d'où elle vient, tout en prévenant de son danger, parce qu'on ne sait pas où elle conduit. Étant Bohémienne, elle incarne cette mystérieuse origine du sentiment, son fatalisme et son errance, sa nature ingouvernable et irréductible, comme si elle prévenait qu'en amour, nous sommes tous des gitans.

C'est très audacieux de faire chanter à une femme, à cette époque, une telle leçon sur l'inconstance du cœur et sa sauvagerie, sa puissance de dérégulation. Aujourd'hui, où le mariage est mis à mal depuis longtemps, où les relations de séduction ont muté et laissé les hommes et les femmes à égalité et désemparés devant l'engagement, *Carmen* a une forme d'actualité. Donc oui, le thème amoureux est central dans cet opéra, il est en revanche plus complexe dans le récit de Mérimée.

“ JUSTEMENT, QU'EST-CE QUI CHANGE FONDAMENTALEMENT, DANS LA PEINTURE DE L'AMOUR ET DU COUPLE, DU RÉCIT DE MÉRIMÉE À L'OPÉRA-COMIQUE DE BIZET ?

L'opéra-comique n'ose pas aller aussi loin que la nouvelle de Mérimée - c'est impossible. D'abord dans le récit, l'initiation sexuelle est au cœur de la folie qui s'empare de José, jeune homme sans expérience, même si le texte reste allusif sur la journée inoubliable qu'il passe avec Carmen dans une chambre misérable de Séville (« mangeant, buvant, et le reste »). Mais cette dimension joyeuse, flamboyante (qu'on entend un peu dans la séguedille de l'opéra) est associée à une violence sur les biens et les hommes.



.....  
Le Matador saluant,  
par Édouard  
Manet, 1866

Paul Lhérie et Célestine  
Galli-Marié en Don José  
et Carmen, en 1875



Rappelons que chez Mérimée, Carmen commande des crimes, y assiste sans sourciller, hameçonne pour les dépouiller de riches étrangers écartés un à un par José qui met de la jalousie là où elle gère brillamment les « affaires d'Égypte ». Ils ont pourtant d'heureux moments, elle qui a réussi à enrôler un joli garçon qui lui plaisait d'autant plus qu'il l'avait sauvée de la prison.

Mais si José est tout à sa passion, l'amour de la gitane est fugace, presque allusif dans le récit où Carmen parle rarement de sentiment et avec une grande pudeur. Et quand l'ancien soldat ne veut plus de ce clan de gitans et propose une vie de couple traditionnelle, l'amour de la bohémienne s'éteint d'un coup et Carmen se transforme en puissance de mort comme l'explique Antonia Fonyi, montrant un autre aspect de l'imaginaire mériméen.

Un tel personnage est trop inquiétant pour l'opéra qui préfère garder jusqu'au bout sa force solaire et attractive, et sa limite humaine. Dès l'acte II, elle clame avec force « Je suis amoureuse ! », et refuse de lâcher son rendez-vous pour une affaire en cours - inconcevable et

presque obscène pour la Carmen du récit, qui cache un temps à sa troupe ses liens avec José.

Carmen à l'opéra est donc jusqu'au bout une amoureuse, et c'est au nom de l'amour qu'elle refuse catégoriquement de « suivre » José. Elle veut passer la porte de l'arène pour le torero, ce qui fait commettre à José ce qu'on appelle aujourd'hui un féminicide, par jalousie et rage de posséder. Dans le récit, au contraire, il va prier et espère qu'elle fuira, mais elle le suit « à la mort », profondément triste. Il n'y a pas de lutte ni de salut possible dans le lieu isolé où tout se passe, et son corps ne sera jamais retrouvé : José l'enterre secrètement selon son rite et son vouloir. À l'opéra, la foule est tout près et ne va pas tarder à venir. Convention et morale bourgeoise - sans doute ces filtres ont-ils modifié le texte, mais c'est aussi la dimension théâtrale qui le censure. On ne peut parler à un public aussi intimement qu'à un lecteur.

### “ CARMEN ET JOSÉ ONT-ILS INVERSÉ LES ATTRIBUTS TRADITIONNELS DE L'HOMME ET DE LA FEMME ?

Oui, même s'il existe déjà des hommes sensibles et des femmes audacieuses.

Une Poppée est déjà extraordinaire chez Monteverdi ! Mais Carmen a une puissance inhabituelle. Chez Mérimée, elle possède une qualité mise en avant de façon originale : sa remarquable intelligence. Le chapitre IV de la nouvelle le justifie en parlant de la supériorité des Bohémiens sur les autres peuples. Carmen en est un incroyable spécimen. Il faut une compétence rare pour maîtriser à la fois l'espace, le temps, les hommes et les femmes pour le trafic de contrebande. Sa capacité de déplacement est vertigineuse et tient du don d'ubiquité : inarrêtable d'une ville à une autre, elle se retrouve chez un milord, prend contact avec un chef de navire marchand, avec de pauvres diables comme José, ou bien des responsables corrompus, comme des officiers, ou encore de vieilles marchandes qui lui servent de relais : il n'y a guère d'échelle de la société qui lui résiste, de bons coups à faire qu'elle ne voie - des attributs virils que les librettistes réduisent sérieusement, mais surtout restituent aux hommes. Ce sont en effet le Dancaïre et le Remendado, dans des rôles traditionnels, qui font ces arrangements, et l'on voit là le livret, plus prudent, allusif et autocensuré.

D'autant que c'est aussi la beauté irrésistible de Carmen qui lui donne son pouvoir - un attribut bien féminin et dans la tradition cette fois : « Il faut des femmes avec soi ! » dit le livret, où de gentilles diseuses de bonne aventure sont censées étourdir les gardes de leur coquetterie (« s'il faut aller jusqu'au sourire, on sourira ! »).

*Comprenne qui veut* semble être la devise de l'Opéra-Comique, « théâtre des familles » qui se garde bien d'en dire plus et dont le système métaphorique est en place depuis bien longtemps. D'ailleurs, le José du récit lui-même n'a pas l'air de tout comprendre et il se fait régulièrement traiter de niais, de *payllo* (étranger) et de *lillipendi* (imbécile) tant il est facile à berner. Ce « canari » ne fait pas le poids devant tant d'art de la ruse, tant de maîtrise du fonctionnement social, et tant de mépris des biens et des valeurs. Cependant à l'opéra, malgré sa passion d'amour et ses scrupules, José reste violent, menaçant, possessif. Il garde cette pulsion meurtrière ancestrale sur la femme que l'on dénonce aujourd'hui comme un crime de genre.

## “ CHEZ BIZET, MICAËLA ET ESCAMILLO PRÉSENTENT-ILS D'AUTRES FIGURES AMOUREUSES ?

Micaëla n'est pas du tout une figure amoureuse. Quand elle retrouve José, elle lui colle sur la joue un « baiser bien franc, bien maternel » et lui, la regardant « bien dans les yeux », se met à chanter... « Ma mère je la vois... » ! à quoi elle répond « Sa mère il la revoit... »... Avouez qu'il y a plus sexy comme déclaration d'amour ! même si ce duo est tout

à fait charmant. Il est même poignant parce qu'il annonce l'innocence bientôt perdue. Ce personnage sans existence propre est peut-être un peu triste, mais il fonctionne très bien car il n'est que fonction. Micaëla appelle José « M. le brigadier », il l'appelle « mignonne » et il est si peu occupé d'elle après la dévastation de la Habanera qu'il s'étonne même qu'elle veuille pudiquement s'éclipser au moment où la mère la propose pour épouse ; elle

n'aura d'ailleurs jamais la réponse et disparaît de la scène... Et comme José, nous l'oublions complètement ! Mais son très bel air à l'acte III restitue une dimension fragile et tendre qui n'existe que par elle dans cet opéra.

Escamillo est tout aussi fonctionnel. En plus d'apporter la valeur symbolique bien connue de la corrida, il représente à lui seul tous les galants de Carmen, conscient que les amours de la belle

gitane « ne durent pas six mois ». Dans le récit, il est repéré pour sa fortune et parce que la troupe étant décimée, son recrutement serait utile. Mais il pourrait bien être le prochain *minchorrô* de Carmen, détrônant le *rom* officiel et tyrannique qu'est devenu José, ce qui dégage son importance dans la relation triangulaire de l'opéra. Sans être une figure amoureuse, il est assez clairement une figure érotique.

## “ CARMEN SERAIT PRESQUE UN OPÉRA - UN OPÉRA-COMIQUE - SANS PARENTS, ET POURTANT LA MÈRE DE JOSÉ EST LÀ, EN CREUX...

La parentalité est un problème vraiment intéressant à l'opéra. Dans *Carmen*, c'est assez clair : chez Mérimée, pas de mention du père (mais en revanche des pères de l'Église) et une mention allusive de la mère : c'est une « bonne femme » à qui José veut que l'on remette sa médaille après sa mort. En revanche à l'opéra, où habituellement tant de mères sont défuntes et tant de pères les grands commandeurs des alliances et des conflits, c'est le contraire : le père de José est mort et la mère l'a « suivi » près de Séville - dans un lieu aussi imprécis qu'utile symboliquement. D'abord pour éloigner José entre les actes III et IV, mais surtout pour mythifier les espaces,

notamment le lieu de la naissance et de l'innocence - la Navarre - placé plus en recul, dans un lointain à jamais perdu et irreprésentable.

Mais la figure de la mère est aussi un refuge pathétique dans *Carmen*. C'est très juste que l'opéra ouvre son histoire sur Micaëla, qui représente les « souvenirs d'autrefois », comme le récit avait commencé la sienne par la vision d'un José fugitif, traqué, mais endormi dans un lieu naturel caché de tous et merveilleusement protecteur - un lieu maternel. C'est aussi dans ces pages liminaires qu'il chante dans sa langue natale et s'abîme dans la tristesse à la pensée du pays perdu. Et c'est une belle idée d'avoir réuni tous les personnages à l'acte III, malgré ou grâce à l'in vraisemblance de la situation, car la survenue de Micaëla en plein lieu sauvage fait surgir comme en rêve la présence de la mère à laquelle José venait de penser avec remords. Mais à l'opéra, Carmen pousse José à quitter leur clan, avec insistance, contrairement au récit où pareille idée est la pire des trahisons. La solution de l'opéra est donc « bourgeoise », presque digne du vaudeville, un « retourne chez ta mère » qui n'a pas de sens chez Mérimée, alors qu'il prend une force mélodramatique chez Bizet.

La mère de José permet aussi de distinguer Carmen, qui n'a pas d'enfance, ni de famille, ni de lieu de naissance précis, ni même de pays d'origine. Un déracinement important pour qu'elle incarne non seulement le nomadisme bohémien ennemi des peuples enracinés, mais aussi cette force libre et sauvage, indéfinie, qui dans la Habanera symbolise l'amour, et certainement pas les alliances de famille. Cette indéfinissable identité n'est pas son moindre atout pour la faire accéder au mythe qu'elle incarne aujourd'hui.

## CHRISTINE RODRIGUEZ

Maîtresse de conférences à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, Christine Rodriguez travaille sur les relations entre littérature et opéra et sur la théorie de la transposition. Elle a publié *Les Passions du récit à l'opéra, Rhétorique de la transposition dans Carmen, Mireille, Manon*, (Classiques Garnier, 2009) ; *La Habanera de Carmen, Naissance d'un tube*, (Fayard, 2014, co-écrit avec H. Lacombe) et a participé à *L'Histoire de l'opéra français* (t. II et III, Fayard, 2020, dir. H. Lacombe), avec deux chapitres sur l'amour au XIX<sup>e</sup> (« D'amour l'ardente flamme ») et au XX<sup>e</sup> siècle (« Libres dans l'amour ! Libres dans la vie ! »).

Décor de la taverne à l'acte II en 1875



# « À PRÉSENT, JE N'AIME PLUS RIEN »

Par **Antonia Fonyi**

Prononcée par Carmen au seuil de la mort, cette phrase est la clé de l'énigme qui se trouve au centre de la nouvelle de Mérimée. Une énigme si redoutable que l'écrivain préfère l'occulter, et que les librettistes ne la reprendront pas dans l'opéra.

Une contradiction dans le comportement de Carmen y renvoie. Lassée de la jalousie de Don José, elle le menace de « [trouver] quelque bon garçon » pour le faire tuer. Pourtant, peu après, elle déclare : « J'ai toujours pensé que tu me tuerais. [...] C'est écrit », et elle se laisse tuer. Pourquoi n'a-t-elle pas exécuté sa menace ? Pourquoi ne s'est-elle pas sauvée ? Fatalité, disent volontiers les commentateurs. Encore faudrait-il comprendre d'où vient et comment agit cette fatalité.

**L'énigme de Carmen procède d'une autre, plus vaste, omniprésente dans l'univers de Mérimée : le mystère de l'archè, des origines, des commencements.** La dénomination *archè* n'est pas de Mérimée : j'introduis le mot pour pouvoir parler de la chose. Si on la pose comme une réalité, l'*archè* est enfouie sous les strates d'un passé qui se perd dans l'immémorial. Si on la considère comme un fantôme, elle est occultée par des idées inconscientes, des souvenirs oubliés, des traces mnésiques, dont les enchaînements remontent jusqu'à ce tout début de la vie où la mémoire n'existe pas encore. Si les mythologies antiques laissent dans l'obscurité ces mystères que sont les origines, elles mettent en évidence quelques-uns de leurs effets et leur donnent des intermédiaires. D'où ce compromis épistémologique qui fonde

l'œuvre archéologique, historique et littéraire, de Mérimée : si l'*archè*, *alias* « causes premières » ou « divinité » est inconnaissable, à travers ses « effets » et ses « intermédiaires » on peut en prendre une connaissance certes incomplète, fragmentaire, incertaine, mais une connaissance tout de même.

Que l'on ne se méprenne pas sur le sens du mot « divinité » : ce n'est pas le Dieu de la Bible, Mérimée est athée. Selon les religions antiques qui constituent sa principale base de référence, à l'origine du monde se trouve « la matière envisagée dans sa confusion et dans son ensemble », « se façonnant elle-même ». Même si Mérimée n'assume pas explicitement comme sienne cette conception, elle correspond à l'*archè* telle qu'elle se laisse deviner dans son œuvre :



Une vue de Séville dans *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (1807-1818)

un ensemble indivis d'une immensité de matière et d'énergie. Puis la matière se structure pour devenir nature, et l'énergie se divise en forces de la nature qui créent et détruisent. À mesure que la différenciation progresse, l'énergie ne cessera de faiblir et les indices qui renvoient à l'*archè* de se raréfier.

En termes psychanalytiques, nous sommes en deçà de l'évolution psychique, à un moment hypothétique où

les pulsions fondamentales de vie et de mort seraient encore fondues dans un chaos d'où naîtra la vie. Puis les deux pulsions se dégagent, et, à mesure que leur interaction atténue leur violence, leur apport d'énergie diminue. Notons au sujet de la pulsion de mort que Mérimée n'hésite pas à en affirmer la puissance universelle : « dans nos éléments constitutifs, on a mis l'instinct de destruction à un plus haut degré que chez tous les animaux ».

**Un écrivain raconte toujours, à son insu, une même histoire qui n'est qu'à lui. Tous ses récits sont calqués sur le même schéma occulté par l'élaboration littéraire jusqu'à devenir méconnaissable.** Ce schéma structure un matériel fantasmatique en grande partie inconscient, sédimenté à des époques différentes, qui fait partie de la matière première de l'œuvre.

Voici le schéma de l'histoire de Mérimée. L'humanité se divise en deux parties opposées, sauvages et civilisés, en guerre permanente pour et contre la propriété. Les sauvages, qui prennent leur origine à une époque plus ancienne que les civilisés, souhaitent rétablir l'état naturel du monde, celui qui a précédé la naissance de la propriété, et ils sont

déterminés à détruire possessions et possédants. Les civilisés œuvrent à l'expansion de la propriété par la spoliation et l'extermination des sauvages. Bien que leur nombre ne cesse de diminuer au fil de l'histoire, les sauvages sont à poids égal avec les civilisés : d'origine plus ancienne, plus proches de l'archè, ils participent à un plus haut degré de son énergie. Les actions des deux catégories sont régies par deux systèmes de valeurs. Les civilisés valorisent la conservation, la thésaurisation, la sécurité, l'ordre et la construction. Les sauvages consomment, dépendent, détruisent, jouissent.

Enfin, les civilisés agissent selon le principe de réalité : ils diffèrent leur plaisir pour assurer leur avenir. Les sauvages, au contraire, vivent selon le principe de plaisir : ils optent pour la satisfaction immédiate, quitte à l'obtenir par le meurtre ou à la payer par la mort. Aussi leurs plaisirs, qui n'ont pas été différés, sont-ils plus forts que ceux des civilisés, et, comme ils n'ont pas dépensé leur énergie à se discipliner, ils sont plus puissants que leurs adversaires. L'énergie supérieure qu'ils doivent à leur proximité de l'archè n'a pas été affaiblie par le principe de réalité.

### **L'histoire est régie par le conflit entre sauvagerie et civilisation**

1. Situation initiale. Le héros est un entre-deux, mi-sauvage, mi-civilisé. Cette double appartenance n'est pas conflictuelle.
2. Premier choix. Un incident oblige le héros à choisir. Il s'engage dans le camp sauvage et trahit la loi civilisée, qui le condamne mais ne parvient pas à le punir.
3. Second choix. Sous l'effet d'un nouvel incident le héros change de camp, trahit les sauvages et passe chez les civilisés.
4. La loi sauvage punit le traître par la mort.
5. L'exécuteur de la sanction sauvage est anéanti.

Pourquoi le vengeur sauvage est-il anéanti ? Aussi bien cet étrange procédé de tuer en se faisant tuer que le comportement contradictoire de Carmen traduisent la rupture entre le dernier incident du schéma et ce qui le précède. C'est là que réside l'énigme de *Carmen*.

**L'intrigue de Carmen est l'histoire de Don José.** Il est Navarrais. Autrefois, la Navarre était un pays sauvage indé pendant. À présent, elle fait partie de l'Espagne civilisée. Don José a la double nature de son pays. De son père, on ne connaît que le nom, Lizarrabengoa, et son titre de noblesse. De sa mère nous parvient une connotation religieuse : le narrateur doit lui remettre une médaille après la mort de Don José. « On voulait que je fusse d'église, et l'on me fit étudier, mais je ne profitais guère. J'aimais trop à jouer à la paume, c'est ce qui m'a perdu. Quand nous jouons à la paume, nous autres Navarrais, nous oublions tout. » Tout, y compris l'interdiction de tuer. « On » se rapporte à l'Église et aux institutions ; « nous » aux pratiques sauvages. Don José a une double identité qui se révélera conflictuelle. Après le meurtre du joueur de paume, José s'engage dans une autre institution, l'armée, qui surveille les frontières douanières. Soldat modèle, il attend déjà les galons de maréchal des logis, quand... De garde devant la manufacture de tabac, il découvre Carmen : « Je levai les yeux et je la vis. »

**Les commentateurs qualifient souvent Carmen de « femme phallique ».** Dans le portrait dressé par Mérimée,

des attributs phalliques sont mis en relief : chaussures, bouquet qui sort de la chemise, fleur dans la bouche. Mais les attributs féminins n'en sont pas moins présents : jupon, trous dans les bas, chemise – le sein. Carmen réunit les deux puissances sexuelles, aussi se trouve-t-elle dotée d'une énergie érotique hors du commun.

Don José avec son épinglette – il fabrique une chaîne pour tenir l'épinglette de son fusil – est peu de chose à côté d'une telle femme. Moqueuse, Carmen met en doute sa virilité : « Ah ! Monsieur fait de la dentelle, puisqu'il a besoin d'épingles ! » et elle lui lance la fleur : « cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait. » Sa supériorité virile, démontrée naguère à l'épreuve du meurtre, se trouve ébranlée. Mais le geste de Carmen n'est aucunement castrateur. Don José cache la fleur dans sa veste pour la porter sur son cœur. Si Carmen attaque l'homme élu dans sa certitude virile, c'est pour le faire participer de sa propre puissance extraordinaire.

Même jeu par la suite. Don José devrait la mener à la prison mais la laisse s'enfuir, et sera emprisonné puis dégradé. « Je crois que j'aurais aimé autant à être fusillé. Au moins on

marche seul, en avant de son peloton ; on se sent quelque chose ; le monde vous regarde. » C'est le dernier soupir du narcissisme blessé. Carmen arrive pour le dédommager en l'initiant au bonheur de la sexualité.

**Les commentateurs négligent les moments de joie qui abondent dans l'histoire :** la première rencontre, les retrouvailles à Gibraltar, d'autres encore. Carmen n'est pas la femme fatale qui captive les hommes pour les mener à leur perte, elle comble son amant de plaisirs, y prenant elle-même plaisir.

Dévoré, détruire (l'assiette cassée pour faire des castagnettes), jouir : le bonheur dispensé par Carmen se compose de valeurs sauvages à un haut degré d'intensité. À Gibraltar, elle reçoit son amant avec de « grands éclats de rire de crocodile » et s'écrie : « j'ai envie de tout casser ici, de mettre le feu à la maison » Le crocodile ne ferait qu'une bouchée du « canari », surnom que vaut à Don José son uniforme à collet jaune. Mais ce collet est le parement de l'uniforme des *dragons*. Canari et dragon, José est un entre-deux, civilisé et sauvage. Sa part civilisée redoute la dévoratrice, sa part sauvage s'allie à elle.

**José est contraint à désavouer son appartenance civilisée par une transgression majeure : il tue le lieutenant,** son supérieur et son rival auprès de Carmen, crime passible de cour martiale – crime œdipien. Don José en garde une cicatrice au front, preuve qu'il a affronté le danger de la castration et en est sorti indemne. Aussi obtient-il la femme. À une condition : « Peut-être que, si tu prenais la loi d'Égypte, j'aimerais à devenir ta romi. »

C'est toujours dans des conditions œdipiennes que Don José engage ses combats, contre le lieutenant, puis le mylord, puis Garcia, le mari de Carmen. Le dernier rival est Lucas, le picador. S'il est fier de son courage de duelliste, aux yeux de Carmen ce n'est pas un mérite. Le duel n'est pas une « façon » sauvage d'éliminer l'ennemi, mais une pratique formaliste, civilisée, qui légitime l'acte illégal qu'est le meurtre. Aux sauvages, seule la fin importe : ils tuent par n'importe quel moyen, ruse, guet-apens, balle dans le dos, dix contre un. Entre-deux, José se sent coupable de détruire.

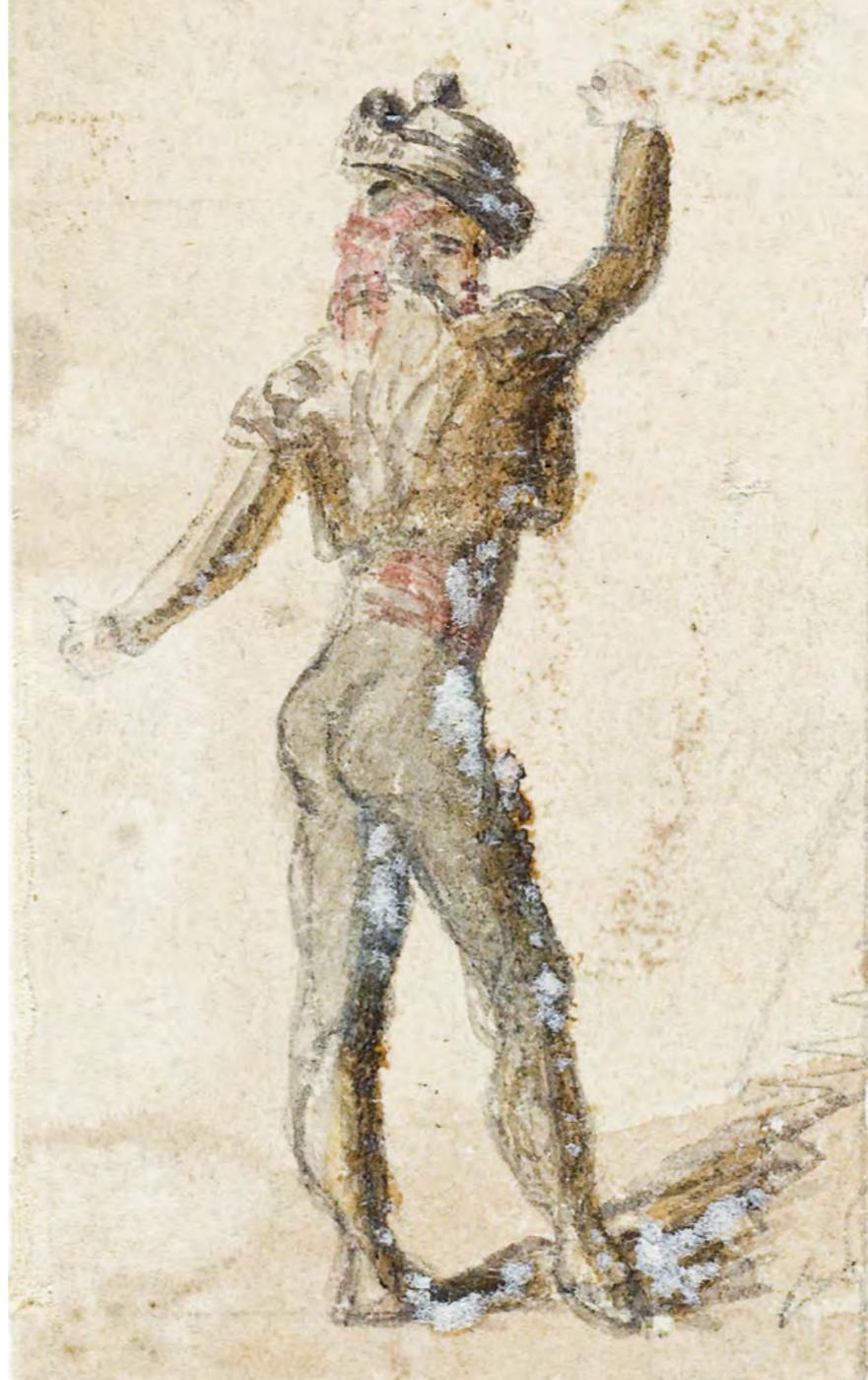
**Blessé et convalescent, l'idée lui vient de mettre fin à sa vie de bandit, et de « chercher à vivre honnêtement dans le Nouveau-Monde ».**

Les blessures à la tête ou aux membres renvoient à la castration virile, mais une blessure « dans le corps » renvoie à la castration sur mode féminin : c'est cette menace qui inspire à Don José des « réflexions » et le décide à choisir une vie honnête.

Pour réaliser ce projet, il propose d'aller en Amérique, et d'y défricher un morceau de terre pour en devenir propriétaire. Carmen refuse : « Nous ne sommes pas faits pour planter des choux », mais pour « vivre aux dépens des payllos ». À la propriété elle oppose le vol, sa négation. Vivre en Amérique implique aussi qu'elle sera à lui seul : elle refuse cette possession.

**Ici, on arrive à la contradiction que j'ai relevée comme indice de l'énigme cachée au centre de la nouvelle.** « Je ne veux pas être tourmentée, ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qui me plaît. Prends garde de me pousser à bout. Si tu m'ennuies, je trouverai quelque bon garçon qui te fera comme tu as fait au borgne. »

.....  
Matador dessiné par Prosper Mérimée, probablement lors de son voyage en Espagne en 1830



Peu après, elle se fait tuer par Don José jaloux. Pourtant, lui, s'il la menace, il ne veut pas la tuer : il l'aime. Mais elle lui en inculque obstinément l'intention : « J'ai toujours pensé que tu me tuerais » ; « Je sais bien que cela doit arriver ainsi » ; « Tu veux me tuer, je le vois bien, c'est écrit » ; « Je ne t'aime plus ; toi, tu m'aimes encore, c'est pour cela que tu veux me tuer ». Elle veut qu'il veuille la tuer, et il finira par exécuter sa volonté à elle.

Rappelons le schéma de l'histoire. Celui qui trahit la loi sauvage est puni par la mort. Don José trahit, même si ce n'est qu'en intention. L'exécuteur de la sentence est Carmen : elle se fait tuer sachant que, elle morte, il ne lui restera qu'à mourir. En effet, il se rendra, avouera ses crimes et laissera la justice suivre son cours. Notons que la justice civilisée, qui le recherche depuis longtemps, ne pourrait sévir si lui-même ne s'était pas rendu. Elle n'est que le bourreau qui exécute la sanction de la loi sauvage.

**Mais Carmen, si elle a la fonction du vengeur, pourquoi doit-elle mourir ?** Par quelle instance est commandée la fatalité à laquelle elle ne cherche pas à échapper ? Entre la mort de l'exécuteur sauvage et ce qui la précède, il y a une

rupture. Par la déchirure, on entrevoit un autre fantasme qui, occulté, sous-tend toute l'histoire. Il est fréquent que plusieurs couches fantasmatiques se superposent dans une œuvre littéraire, de façon que la plus cohérente occulte les autres.

Or un fantasme ancré dans la genitalité, ultime étape de l'évolution psychique infantile, est toujours plus solide, plus cohérent que les fantasmes antérieurs. Chez Mérimée, le fantasme le plus ancien se constitue autour d'un matériau archaïque. Dans le vocabulaire psychanalytique, « archaïque » qualifie un vécu qui se rattache aux tout premiers temps de la vie, à une époque où il n'y a pas de moi ni personne, où l'enfant ne se distingue pas encore de ce qui l'entoure, où la mère n'est qu'un environnement biologique. Nous sommes tout proche de l'archè.

**Pour représenter cet état archaïque, on a souvent recours à l'image de la mère-nature.** Le narrateur de *Carmen*, historien et archéologue, part à la recherche de l'antique Munda. Harassé de fatigue, il aperçoit « entre deux hauts contreforts de la sierra de Cabra » un marécage parsemé de joncs et de roseaux où se perd un

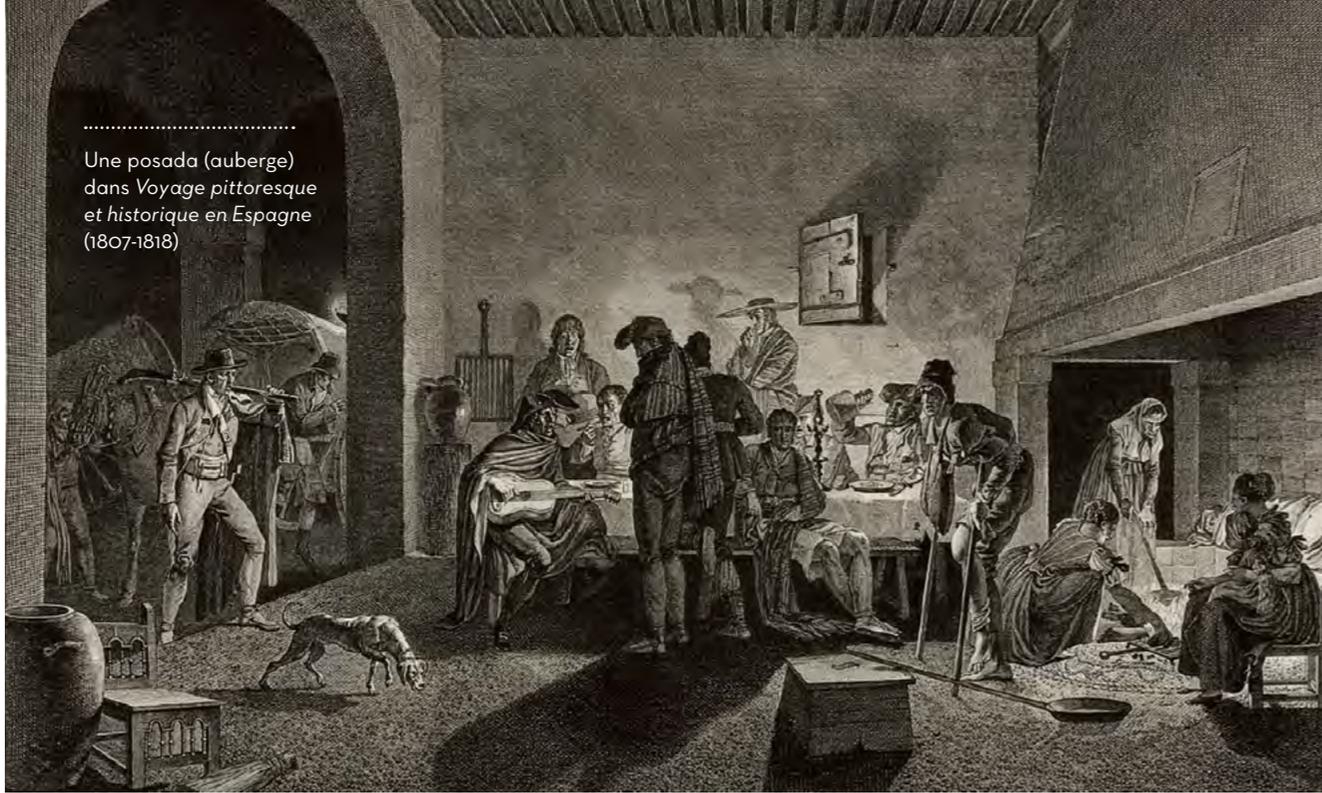
ruisseau, sortant d'une « gorge étroite ». Il s'engage dans la gorge qui s'élargit et devient un cirque ombragé avec, au milieu, la source dont l'eau tombe dans « un bassin » ; impossible de rencontrer « un lit meilleur ». On aura reconnu l'anatomie d'un corps féminin. Tout cela découvert lors de la quête du monde antique dont l'emplacement s'est effacé de la mémoire...

Le mot « gorge », dans le langage euphémique du XIX<sup>e</sup> siècle, désigne le sein, tandis que « sein » désigne aussi la matrice maternelle. « Gorge » se laisse lire, donc, comme un indice du fantasme de la mère-nature. On trouve le mot dans ce début de l'histoire et à la fin, lorsque Don José tue Carmen dans « une gorge solitaire ».

Cela a commencé dans une gorge, et cela finit dans une gorge, dans le corps maternel, lieu des origines. « Tout meurt, l'âme s'enfuit, et reprenant son lieu / Extatique se pâme au giron de son Dieu » écrivait Agrippa d'Aubigné, de qui Mérimée fut l'éditeur.

Un tel fantasme, élaboré autour de « savoir ce qu'on ne sait », ne peut pas se constituer en histoire. Mais il est présent au-dessous du fantasme qui structure l'histoire que l'écrivain raconte.

Une posada (auberge)  
dans *Voyage pittoresque  
et historique en Espagne*  
(1807-1818)



Dans l'histoire régie par la logique justicière, Carmen a la charge de sanctionner la trahison de la loi sauvage par Don José. Dans le fantasme archaïque, elle est un émissaire de l'archè - un « intermédiaire » de la « divinité ». Lorsque la logique du récit se déchire, elle apparaît comme tel. Par là s'explique son comportement contradictoire : entre le moment où elle menace Don José de le faire

tuer et le moment où elle se laisse tuer par lui, son amant a trahi la loi. Par conséquent, elle a changé de statut : elle n'est plus la femme dont la puissance érotique suscite les désirs de tous, mais la représentante de l'archè qui ne connaît que la vie et la mort. Dans l'opéra, la mort de Carmen survient dans un drame de jalousie. Dans la nouvelle, Don José suppose qu'il en est ainsi mais Carmen réfute :

« Je l'ai aimé, comme toi, un instant, moins que toi peut-être. À présent, je n'aime plus rien, et je me hais pour t'avoir aimé. » Éros, la libido se retire. Il ne reste que la haine, que la destruction, d'elle-même et de tous. La contradiction est expliquée, la fatalité énigmatique dont Carmen est le porte-parole et l'instrument est tributaire de l'archè. Mais l'archè elle-même est mystère, par définition.

La version initiale de cet article, « À présent, je n'aime plus rien ». Carmen : l'archè entrevue par une lacune du récit », a été publiée dans *Cahiers Mérimée*, n° 12, Classiques Garnier, 2020.

## #JESUISCARMEN

Par Clair Rowden et Lola San Martín Arbide

Le récit de Mérimée et l'opéra de Bizet montrent une Carmen aux caractéristiques animales. Après avoir été arrêtée par Don José, elle est comparée par celui-ci à un caméléon qui « roulait ses yeux » : elle possède donc les qualités d'une bête changeante. C'est là, dans cette nature animale, que réside en partie l'attrait de cette femme capable de s'adapter à toutes les circonstances, qui ne reste fidèle qu'à elle-même. Et **c'est l'attirance exercée par ce personnage protéiforme que nombre de metteurs en scène ont exploitée pour adapter l'opéra à des contextes variés.** Ce qui ne surprend pas du fait de la capacité de Carmen à être partout chez elle : au sein de la géographie espagnole, la gitane sait adopter des allures tantôt andalouses tantôt basques, et elle est le seul personnage de la nouvelle de Mérimée à en comprendre toutes les langues parlées.

La lecture des textes consacrés à Carmen, qu'ils soient universitaires ou journalistiques, d'hier ou d'il y a 130 ans, révèle des monuments de misogynie. Tantôt sa condition de femme libre vaut à Carmen une mort tragique méritée. Tantôt son excès de liberté justifie sa relégation dans la catégorie des femmes fatales. Quoi qu'elle fasse, Carmen a toujours tort. Mérimée citait en épigraphe de son récit Palladas d'Alexandrie : « La femme est un poison ; elle n'offre que deux bons moments, au lit et dans la tombe ». Deux éléments caractérisent donc le destin de Carmen : sa sexualité et sa nécessaire mise à mort. Ce qui semble indiquer que le seul intérêt de la vie d'une femme est de servir au plaisir des hommes. Bien qu'elle porte le nom de l'héroïne, la nouvelle est en effet moins l'histoire de Carmen que celle de Don José.

« La femme est un poison ;  
elle n'offre que deux bons moments,  
au lit et dans la tombe. »

Palladas, épigraphe de Carmen

Une décennie après la publication par la philosophe Catherine Clément de son essai *L'Opéra ou la défaite des femmes* (Grasset, 1979), le personnage est devenu l'un des plus discutés par le renouveau théorique de la *musicologie nouvelle*. Susan McClary lui a consacré une partie de son livre *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (1991), ainsi que l'intégralité de son ouvrage *Georges Bizet : Carmen* (1992). McClary dénonce les partis pris sexistes de la musicologie traditionnelle, ainsi que les préjugés relatifs aux questions de genre, de race et de classe présents dans Carmen.

**Une carte mondiale et interactive des représentations de Carmen données entre 1875 et 1945**, réalisée dans le cadre du projet de recherche *Carmen Abroad*, est disponible sur le site <http://www.carmenabroad.org>.



CARMEN  
Une place à Séville



CARMEN  
La posada



CARMEN  
Dans la Montagne.



CARMEN  
La plaza de toros.

Elle permet de visualiser les appropriations et reconfigurations de l'opéra le plus représenté au monde. Dans le Shanghai de la fin des années 1920, Carmen était blanchisseuse pour que le personnage soit plus accessible culturellement. Après la Première Guerre mondiale, de telles adaptations se multiplient. Carmen transcende la scène opératique pour devenir tantôt un symbole de réalisme et d'optimisme dans l'Union soviétique, tantôt l'incarnation des mœurs occidentales au Japon. Ces nouveaux visages, toujours accompagnés de la musique de Bizet, reflètent le contexte socio-politique qui leur donne forme, et aident en retour à façonner leur culture d'adoption. Mais ces adaptations révèlent aussi l'existence d'un continuum de clichés. Le personnage est donc le fruit tant de la répétition de lieux communs que de l'accumulation d'innovations scéniques.

**Dans le paysage féministe actuel, où se situent les Carmen du XXI<sup>e</sup> siècle ? Alors que la question des violences faites aux femmes occupe les médias, certains metteurs en scène n'hésitent pas à modifier le drame** pour offrir des représentations correspondant aux projections d'une féminité et d'une masculinité plus ou moins toxiques.

Mais certains critiques et une partie du public ne sont pas prêts à accepter de telles modifications d'une œuvre devenue iconique.

**Dès 1875, il arrivait que l'action scénique de l'opéra cherche à justifier la vengeance finale de Don José.** Un livret de mise en scène conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris (où figurent des traditions remontant aux premières représentations de Carmen) montre l'héroïne se saisir d'un couteau à la fin de l'acte III pour frapper Don José, le coup étant arrêté par Micaëla. Cette pantomime fit le tour du monde. Comme le montre Kristen M. Turner à propos des représentations données aux États-Unis en 1879, elle permettait, associée à diverses coupures et modifications dans le livret, de « remasculiniser » Don José : le meurtre de Carmen devenait défense préventive contre une menace effective, et non plus crime de passion.

**Des tentatives ont aussi été menées dans le registre parodique, qui témoignait du succès populaire de l'opéra.** Dans l'adaptation cinématographique de Cecil B. De Mille (1915), Geraldine Farrar s'exclame « You have killed me, José – but I am free! ». Les parodies de la

fin du XIX<sup>e</sup> siècle exploitaient cette liberté qui permettait de jouer avec les conventions du théâtre léger, dont celle du « vaudeville final » - dans lequel tous les protagonistes, morts et vivants, reviennent en scène livrer au public des commentaires méta-théâtraux. Dans *Carmela* de Salvador Granés, créé au Teatro Gayarre à Barcelone en 1890, Carmela se relève avec le reste des acteurs pour énoncer un « Amen » final, puis retombe morte. Dans *Carmen Up To Data*, créée au Gaiety Theatre de Londres en 1890, au lieu de tuer Carmen, Don José retourne auprès de sa mère en Navarre après avoir chanté : « Ma mère, je la vois, je revois mon village! ». La fin de la populaire *Petite Carmen*, créée à l'Eldorado de Paris en 1902, voit José, Micaëla, Carmen et Kamillio (Escamillo) prendre part à une double noce, après que Carmen a retiré les balles du pistolet avec lequel José pensait la tuer. Le dénouement a donc très tôt donné lieu à des variations inattendues.

**En 1875, la scène du meurtre avait provoqué la gêne des directeurs de l'Opéra-Comique - de Leuven et du Locle - au point qu'un dégage- ment de responsabilité avait été publié dans la presse avant la première.**

**Cette responsabilité est aujourd'hui assumée par les metteurs en scène** qui s'efforcent d'éclairer cette histoire pétrie de violence, que cette ambition soit explicitement mise en avant ou pas.

Dans une production créée au Teatro del Maggio Musicale de Florence en 2018, dans le sillage immédiat de l'affaire Weinstein, la fin de l'histoire a été réécrite par Leo Muscato sur la recommandation de Cristiano Chiarot, directeur du théâtre. Ce n'est plus Don José qui poignarde Carmen mais Carmen qui tue José d'un coup de revolver, en légitime défense. Alors qu'une centaine de femmes sont tuées chaque année en Italie, Chiarot estimait « inconcevable qu'on applaudisse le meurtre de l'une d'elles » (Muscato). Cette version a suscité un « #Carmengate ». On pouvait lire que l'opéra de Bizet est féministe précisément parce que la protagoniste n'hésite pas à défendre sa liberté avant tout. Mais la réception divisée de cette action scénique (et geste politique, soutenu par le maire de la ville Dario Nardella, du parti démocrate de centre-gauche) a été instrumentalisée par Giorgia Meloni, tête du parti de droite des Fratelli d'Italia à l'époque et maintenant première ministre, pour dénoncer une initiative fallacieuse.

D'autres problématiques politiques soulevées par la mise en scène, comme José présenté en CRS et Séville comme colonie de Roms, ont suscité peu de débat : la droite a préféré se ruer sur le féminicide devenu homicide. Le débat et les ratés de cette première à Florence firent de cette *Carmen* un fiasco. Une telle *Carmen* mise en scène par une femme aurait-elle été reçue autrement ? Si la volonté d'actualiser l'opéra dans le contexte de la lutte contre les violences faites aux femmes semble justifiée, la manière d'y arriver n'est pas simple à imaginer.

**L'idée qu'une Carmen indépendante et libre sexuellement incarnerait un manifeste féministe prend place dans la tradition d'une « troisième vague » féministe**, qui revendique l'exploitation du voyeurisme masculin comme moyen de prise de pouvoir. Nombre de stars pop et hip-hop, notamment Beyoncé, se sont créés des avatars publics vêtus de manière suggestive, aux chorégraphies et paroles sexuellement explicites. Ce n'est peut-être pas une coïncidence que les débuts cinématographiques de Beyoncé aient eu lieu avec le film *Carmen: A Hip-Opera*. Dès sa création, *Carmen* aurait pu faire figure d'icône féministe avant la lettre si la promesse d'émancipation qu'elle incarne ne

tournait pas en mort tragique. À l'inverse, sans la menace qui *in fine* fait d'elle une héroïne, voire une martyre de la cause, *Carmen* devient mauvaise, non plus féministe mais ce que la misogynie la plus récalcitrante appelle *féminazi*. Les critiques de ce type sont fondées sur une incompréhension des revendications féministes, interprétées comme une « idéologie du genre », voire une propagande censée détruire les « valeurs traditionnelles ». Pour les tenants de cette approche, le meurtre de Don José par *Carmen* a été compris comme un avertissement de ce qui pourrait advenir : une campagne de vengeance menée par des femmes armées voulant se rendre justice après des siècles de soumission. Si ce délire était avéré, il y aurait en effet de quoi avoir peur !

De nombreuses mises en scène s'attachent pourtant à donner à l'œuvre des pouvoirs que la misogynie patriarcale lui refusait. Ainsi, la production postmoderne de Barrie Kosky, montée à Francfort en 2016 et reprise au Covent Garden de Londres en 2018, déracine la célèbre gitane et lui donne une multitude de visages : *Carmen* joue à montrer autant de *Carmen* qu'il y a de spectateurs, y compris celle pour qui la mort n'est

qu'un scénario parmi d'autres, duquel elle se relève en haussant les épaules. Ni femme fatale ni sujet d'un débat féministe, cette *Carmen* participe d'une réflexion globale et évolue sur une scène qui se situe au-delà de la dualité binaire homme-femme, pour nous parler de binômes plus abstraits : l'action et l'inertie, l'humain et l'animal, le bien et le mal... Le transfert de la narration à une voix off sert aussi à présenter *Carmen* à travers des vignettes stylisées, épisodiques et isolées : elle est de nouveau l'objet d'une narration et non plus son agent.

**Le crime de Carmen, comme le rappelait Catherine Clément, est de se comporter « comme un homme ».** Bien que la majorité des réflexions porte sur elle, Don José ne saurait échapper à une révision féministe du livret. En son temps, la nouvelle de Mérimée avait contribué à façonner la masculinité de son époque, tout comme la perception du caractère des Espagnols à l'étranger. L'explication du succès de l'opéra de Bizet par l'hispanophilie des milieux musicaux est à mettre en parallèle avec les élans d'hispanophobie qui virent le jour en Europe et aux États-Unis, notamment après le désastre de 1898 par lequel la monarchie espagnole



PARIS. CHOUDENS PÈRE & FILS ÉDITEURS. RUE ST HONORÉ 254 (face l'Académie)

# CARMEN

Opéra-Comique en quatre actes.

H. MEILHAC ET L. HALÉVY.

MUSIQUE DE GEORGES BIZET

.....  
Affiche imprimée  
par Choudens,  
l'éditeur de Bizet,  
en 1875

perdit sa colonie de Cuba – au cours d'un épisode perçu en Espagne comme une humiliation nationale. À l'époque, Cuba fut comparée par la presse étrangère à Carmen, à une femme agressée par un soudard espagnol. Au tournant du siècle, le bouleversement des stéréotypes attachés à la masculinité joua donc un rôle dans le destin de l'opéra à l'étranger.

Le choix de monter *Carmen* aujourd'hui suffit à engager le débat et à dénoncer la barbarie des féminicides. Il semble douteux que le public contemporain puisse voir dans *Carmen* une approbation des violences faites aux femmes. Reste alors à imaginer un futur où les féminicides représentés sur scène seront perçus comme les traces d'une époque révolue.

La version initiale et complète de cet article, « Final féministe : les défis de la mise en scène au XXI<sup>e</sup> siècle. #JeSuisCarmen », a été publiée dans *Carmen revisitée / revisiter Carmen. Nouveaux visages d'un mythe transversal*, volume coordonné par Isabelle Marc et Claire Lozier, Peter Lang, 2020.



## DU MEURTRE DE CARMEN

Entretien avec **Béatrice Blanc, magistrate**

### “ CARMEN EST-ELLE BIEN VICTIME D'UN FÉMINICIDE ? ”

Indéniablement, même si le terme n'étant pas encore inscrit dans la loi française, nous qualifions l'acte de José d'« homicide par conjoint » (ou ex-conjoint).

Le mot « féminicide » a été forgé au début des années 1990 dans le contexte mexicain, en traduction de l'anglais « femicide ». Diffusé en France par les associations féministes, il a depuis 2014 le sens d'« homicide d'une femme, d'une jeune fille ou d'une enfant en raison de son sexe » (*Journal officiel* n°0214).

Le mot est employé dans le droit espagnol, l'Espagne étant un pays précurseur. L'assassinat d'Ana Orantes

« *Elle me résistait, je l'ai assassinée !...* »

Alexandre Dumas, *Antony*, 1831, dernier vers

par son ex-mari en décembre 1997, 13 jours après qu'elle avait révélé à la télévision son long calvaire, a soulevé une forte mobilisation de la société civile. Cela a conduit l'État espagnol à voter en 2004 une loi organique – témoignant d'une pensée globale du phénomène – sur les mesures de protection contre la violence de genre. Cette loi a été renforcée en 2017 par un pacte d'État signé par l'ensemble du spectre politique. L'Espagne a créé des juridictions spécialisées qui ne traitent que des violences et des meurtres commis sur les femmes par leurs conjoints ou ex-conjoints. Les meurtres d'époux, ou commis au sein de couples homosexuels, restent pris en charge par les juridictions ordinaires – ce qui n'est pas sans poser des questions sur la légitimité d'un traitement judiciaire différencié.

En France, le début des années 2000 a vu la mise en place, par le ministère de la Justice, de dispositifs de protection tels que le bracelet électronique, le téléphone grave danger (TGD) et le bracelet anti-rapprochement (BAR), tandis que des mesures juridiques, étayées par des chiffres, des rapports et le Grenelle des violences conjugales de 2019, sont venues étoffer régulièrement l'arsenal législatif. Le dernier développement en cours concerne la prise en charge des auteurs de violences. La construction de l'arsenal juridique et pénal et sa mise en œuvre sont donc progressives. Et la justice française n'est pas genrée : la catégorie juridique « homicide par conjoint » (« homicide conjugal ») dans les statistiques du ministère de l'Intérieur recouvre aussi bien les meurtres d'hommes que de femmes, au sein de couples homo- comme hétérosexuels.

“ COMMENT EST-ON PASSÉ DU « CRIME PASSIONNEL » – CONCEPT LITTÉRAIRE ET PAS JURIDIQUE –, AUQUEL ON POUVAIT TROUVER DES CIRCONSTANCES ATTÉNUANTES, AU TRAITEMENT PÉNAL D’AUJOURD’HUI ?

Répondre à cette question implique de retracer rapidement l'évolution de la société française, qui a vu l'accession progressive des femmes à tous les droits. Car les textes législatifs, ceux qu'on applique au tribunal, sont votés par les parlementaires, représentants des citoyen-ne-s. Or ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que les femmes ont commencé à siéger comme jurées en cour d'assises et à intégrer les rangs de la magistrature. Une société mixte où les hommes ne sont plus considérés comme des chefs de famille et où les femmes sont de plus en plus éduquées et indépendantes ne peut tolérer les formes abusives du patriarcat, qui vont du viol conjugal (reconnu en 1990 par la Cour de cassation, et par le législateur en 2006) au meurtre de conjointe, en passant par les violences commises sur les enfants.

Le fait que la violence (psychologique, physique, sexuelle) ou l'acte criminel s'exerce sur ex-conjoint, conjoint ou

personne liée par un PACS est désormais une circonstance aggravante. Pour plusieurs raisons : c'est un renversement de balancier par rapport à l'époque encore récente où ces violences paraissaient « normales » dans le parcours de vie d'une femme (la première *Enquête nationale sur les violences envers les femmes en France* n'a été réalisée qu'en 2000) ; on constate que le meurtre est presque toujours la conséquence d'un continuum de violences à l'égard de la victime ; enfin il y a abus de confiance et de faiblesse du fait du lien affectif.

“ CARMEN ET JOSÉ ONT-ILS DES PROFILS TYPIQUES DE VICTIME ET DE CRIMINEL ?

Pas Carmen, qui s'annonce séductrice et volage : il est notoire, dit Escamillo, que « ses amours ne durent pas six mois ». Don Juan au féminin, elle affiche une liberté sexuelle qu'on ne reconnaît alors qu'aux hommes. Or au XIX<sup>e</sup> siècle, une femme qui n'est pas un ange est un démon. Mais son comportement s'explique : elle est une étrangère, une « Bohémienne »...

Don José, lui, relève typiquement d'une société patriarcale. Avec une mère très présente, quoiqu'invisible, il se montre d'abord doux, passionné et

fusionnel, puis possessif et jaloux, dans le contrôle, surveillant les fréquentations de Carmen (surtout dans la nouvelle de Mérimée), puis exclusif, menaçant, et pour finir violent, parce qu'il ne supporte ni la liberté sexuelle de Carmen, ni leur séparation – un moment à risque. La passion est devenue négative.

Ce qui est moins typique, c'est l'absence d'un continuum de violences qui annonceraient le passage à l'acte – dans la réalité c'est souvent le cas, la victime n'étant pas parvenue à poser des limites.

Il n'y a pas non plus d'emprise de José sur Carmen. Ce serait plutôt le contraire : Carmen mène la danse, elle est crue, brutale, menaçante même. José racontant son histoire au narrateur de la nouvelle, la relation est présentée comme toxique pour lui, qui y perd son statut, son honneur et toute estime de soi. Déclassé, bafoué, humilié, l'homme souffrant finit par réagir « en soldat », avec son arme.

Bohémiens et contrebandiers : une telle histoire a pu être acceptée par le public parce qu'elle se déroulait dans un milieu interlope. On découvre aujourd'hui l'ampleur du fléau des violences intra-familiales : elles touchent toutes les cultures, toutes les classes sociales.

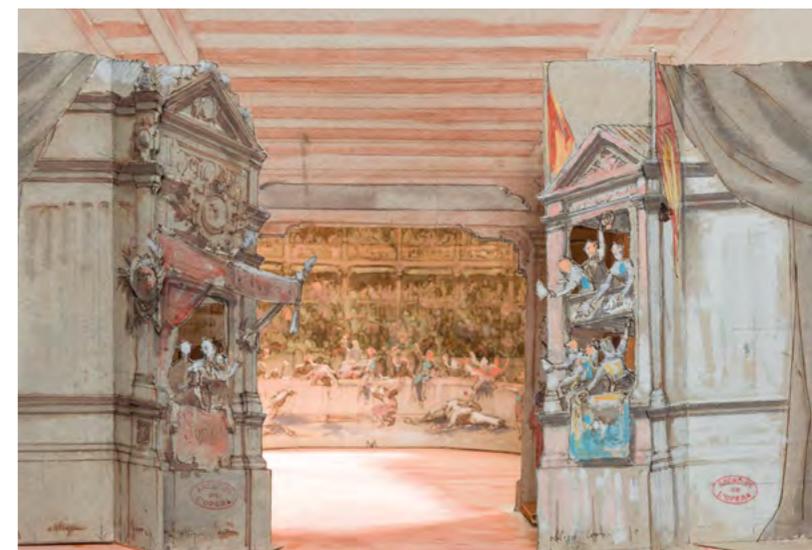
“ QUELLES ÉVOLUTIONS RÉCENTES OBSERVE-T-ON ?

On appréhende mieux les violences faites aux femmes car leur parole se libère – ce qui est moins le cas des hommes battus. Les délais se raccourcissent entre le début des violences et leur signalement, même s'ils restent toujours trop longs. Sous la pression médiatique, la police et les magistrats sont plus attentifs et réactifs, les enquêtes plus rapidement diligentées, les mesures plus largement

prises en œuvre. On identifie aussi des points d'amélioration, comme l'ouverture de maisons des femmes dans chaque département (il en existe déjà une quinzaine) et une véritable politique de sensibilisation en milieu scolaire. En France comme en Espagne, le nombre de féminicides par an est en baisse sensible : sur 15 ans, -30% environ en Espagne, -15% environ en France. Ramenés à la population de chaque pays, il y en a aujourd'hui quasiment deux fois moins en Espagne qu'en France.

.....  
**BÉATRICE BLANC**

Magistrate depuis 1997, en charge du déploiement du bracelet électronique et des aménagements de peine au ministère de la Justice au début des années 2000, Béatrice Blanc a été présidente de juridiction en métropole comme en Outre-mer pendant plus de dix ans. Elle est Inspectrice générale de la Justice depuis 2019.



.....  
Maquette du décor de 1875 pour le dernier acte de *Carmen*

# PERRIER, L'OCCASION DE BULLER ENSEMBLE



NW M&D, SAS au capital de 26 740 940€ 92130 Issy les Moulineaux, RCS Nanterre 479 463 044 - Sous réserve de disponibilité.

perrier®

## LIVRET

Version Opéra-Comique, avril 2023

Ligne continue : vers chantés / Pointillés : dialogues parlés en prose

### PRÉLUDE

### ACTE I

*Une place à Séville, entre  
la manufacture de tabac  
et le corps de garde.*

### SCÈNE 1

#### N°1 - Introduction et Chœur

#### SOLDATS

Sur la place,  
Chacun passe,  
Chacun vient, chacun va ;  
Drôles de gens que  
ces gens-là !

#### MORALÈS

À la porte du corps de garde,  
Pour tuer le temps,  
On fume, on jase, l'on regarde  
Passer les passants.

#### MORALÈS et les SOLDATS

Sur la place,  
Chacun passe  
Chacun vient, chacun va ;  
Drôles de gens que ces gens-là !  
*Micaëla paraît, hésitante.*

#### MORALÈS

Regardez donc cette petite  
Qui semble vouloir  
nous parler...  
Voyez, voyez ! elle  
tourne, elle hésite.

#### SOLDATS

À son secours il faut aller !

#### MORALÈS, galamment.

Que cherchez-vous, la belle ?

#### MICAËLA

Moi, je cherche un brigadier.

#### MORALÈS

Je suis là,  
Voilà !

#### MICAËLA

Mon brigadier, à moi, s'appelle  
Don José... le connaissez-vous ?

#### MORALÈS

Don José ? Nous le  
connaissons tous.

#### MICAËLA

Vraiment ! est-il avec  
vous, je vous prie ?

#### MORALÈS

Il n'est pas brigadier dans  
notre compagnie.

#### MICAËLA

Alors, il n'est pas là ?

#### MORALÈS

Non, ma charmante,  
il n'est pas là.  
Mais tout à l'heure il y sera.  
Il y sera quand  
la garde montante  
Remplacera la garde  
descendante.

#### SOLDATS

Il y sera quand  
la garde montante  
Remplacera la garde  
descendante.

#### MORALÈS

Mais en attendant qu'il vienne,  
Voulez-vous, la belle enfant,  
Voulez-vous prendre la peine  
D'entrer chez nous un instant ?

#### MICAËLA

Chez vous ?

#### MORALÈS et les SOLDATS

Chez nous !

#### MICAËLA

Non pas, non pas,  
Grand merci, messieurs  
les soldats.

#### MORALÈS

Entrez sans crainte, mignonne,  
Je vous promets qu'on aura,  
Pour votre chère personne,  
Tous les égards qu'il faudra.

#### MICAËLA

Je n'en doute pas ;  
cependant, je reviendrai,  
Je reviendrai, c'est plus prudent.  
Je reviendrai quand  
la garde montante  
Remplacera la garde  
descendante.

#### MORALÈS et les SOLDATS

Il faut rester car  
la garde montante  
Va remplacer la garde  
descendante.

#### MORALÈS

Vous resterez !  
*Les soldats entourent Micaëla  
qui cherche à se dégager.*

#### MICAËLA

Non pas ! Non !  
Au revoir, messieurs les soldats !  
*Elle s'échappe et se  
sauve en courant.*

#### MORALÈS

L'oiseau s'envole...  
On s'en console !  
Reprenons notre passe-temps  
Et regardons passer les gens !

#### SOLDATS

Sur la place,  
Chacun passe, etc.

### SCÈNE 2

#### N°2 - Marche et Chœur des gamins<sup>1</sup>

#### GAMINS

Avec la garde montante,  
Nous arrivons, nous voilà !  
Sonne, trompette éclatante !  
Ta ra ta ta ta ra ta ta.  
Nous marchons la tête haute  
Comme de petits soldats,  
Marquant, sans faire de faute,  
Une, deux, marquant le pas.  
Les épaules en arrière  
Et la poitrine en dehors,  
Les bras de cette manière,  
Tombant tout le long du corps.  
Nous arrivons, nous voilà !  
Ta ra ta ta ra ta ta.

#### DON JOSÉ

Une jolie fille ?

#### MORALÈS

Oui, et gentiment habillée,  
une jupe bleue, des nattes  
tombant sur les épaules.

1 - Le n° 1bis, Scène de l'Anglais, avec les couplets de Moralès, est coupé.

## DON JOSÉ

Ce ne peut être que Micaëla.

## MORALÈS

Elle n'a pas dit son nom.

## GAMINS

Et la garde descendante  
Rentre chez elle et s'en va.  
Sonne, trompette éclatante,  
Ta ra ta ta ta ra ta ta.  
Nous marchons la tête haute,  
Comme de petits soldats,  
Marquant, sans faire de faute,  
Une, deux, marquant le pas.  
Les épaules en arrière  
Et la poitrine en dehors,  
Les bras de cette manière,  
Tombant tout le long du corps.  
Oui, la garde descendante  
Rentre chez elle et s'en va.  
Sonne, trompette éclatante :  
Ta ra ta ta ta ra ta ta.

## SCÈNE 3

### ZUNIGA

Je ne suis dans le régiment  
que depuis deux jours  
et jamais je n'étais venu  
à Séville. Qu'est-ce que  
c'est que ce grand bâtiment ?

### DON JOSÉ

C'est la manufacture  
de tabac...

### ZUNIGA

Ce sont des femmes  
qui travaillent là ?

### DON JOSÉ

Oui, mon lieutenant.  
Elles roulent des cigares  
dans une grande salle...

### ZUNIGA

Ce doit être curieux.

## DON JOSÉ

Oui, mais les hommes ne  
peuvent pas entrer.

## ZUNIGA

Il y en a de jeunes ?

## DON JOSÉ

Mais oui, mon lieutenant.

## ZUNIGA

Et de jolies ?

## DON JOSÉ

Voici la cloche qui sonne,  
mon lieutenant, et vous allez  
pouvoir juger par vous-même...  
Quant à moi je vais faire  
une chaîne pour attacher  
mon épinglette.

## SCÈNE 4

### N°3 - Chœur des cigarières

#### JEUNES GENS

La cloche a sonné.  
Nous, des ouvrières,  
Nous venons ici  
guetter le retour ;  
Et nous vous suivrons,  
brunes cigarières,  
En vous murmurant des  
propos d'amour !  
*Les cigarières paraissent.*

#### SOLDATS

Voyez-les ! regards  
imprudents,  
Mine coquette !  
Fumant toutes,  
du bout des dents,  
La cigarette.

#### CIGARIÈRES

Dans l'air, nous  
suivons des yeux  
La fumée  
Qui vers les cieus

Monte parfumée.  
Cela monte gentiment  
À la tête,  
Tout doucement  
Cela vous met l'âme en fête !  
Le doux parler des amants,  
C'est fumée !  
Leurs transports  
et leurs serments,  
C'est fumée !  
Dans l'air, nous suivons des yeux  
La fumée  
Qui monte en tournant  
vers les cieus !

#### JEUNES GENS

Sans faire les cruelles,  
Écoutez-nous les belles,  
Ô vous que nous adorons,  
Que nous idolâtrons !

#### CIGARIÈRES, en riant.

Le doux parler des  
amants et leurs transports  
et leurs serments,  
C'est fumée !

## SCÈNE 5

#### SOLDATS

Mais nous ne voyons  
pas la Carmencita !  
*Carmen paraît. Don José  
la regarde, puis se remet  
à travailler tranquillement  
à son épinglette.*

#### JEUNES GENS, SOLDATS puis CIGARIÈRES

La voilà ! voilà la Carmencita !

#### JEUNES GENS, entourant Carmen.

Carmen ! sur tes pas nous  
nous pressons tous !  
Carmen ! sois gentille,  
au moins réponds-nous,  
Et dis-nous quel jour  
tu nous aimeras !

*CARMEN, gaîment,  
après avoir rapidement  
regardé Don José.*

Quand je vous aimerai ?  
ma foi, je ne sais pas...  
Peut-être jamais !...  
peut-être demain !...  
Mais pas aujourd'hui...  
c'est certain.

### N°4 - Havanaise<sup>2</sup>

#### CARMEN

L'amour est un oiseau rebelle  
Que nul ne peut apprivoiser,  
Et c'est bien en vain  
qu'on l'appelle,  
S'il lui convient de refuser !  
Rien n'y fait, menace  
ou prière,

L'un parle bien, l'autre se tait ;  
Et c'est l'autre que je préfère,  
Il n'a rien dit, mais il me plaît.  
L'amour est enfant  
de Bohème,  
Il n'a jamais, jamais  
connu de loi,

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime,  
Si je t'aime, prends  
garde à toi !  
L'oiseau que tu croyais  
surprendre  
Battit de l'aile et s'envola ;  
L'amour est loin, tu  
peux l'attendre,  
Tu ne l'attends plus, il est là.  
Tout autour de toi, vite, vite,  
Il vient, s'en va, puis il revient ;  
Tu crois le tenir, il t'évite,  
Tu crois l'éviter, il te tient !  
L'amour ! l'amour !  
l'amour ! l'amour !

L'amour est enfant  
de Bohème,  
Il n'a jamais, jamais  
connu de loi,  
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime,  
Si je t'aime, prends garde à toi !

## CIGARIÈRES, JEUNES GENS et SOLDATS

Prends garde à toi !

### N°5 - Scène

#### JEUNES GENS

Carmen ! sur tes pas nous  
nous pressons tous !  
Carmen ! sois gentille,  
qu moins réponds-nous !  
Ô Carmen ! sois gentille,  
au moins réponds-nous !

#### CARMEN

Eh ! Compère, qu'est-ce  
que tu fais là ?

#### DON JOSÉ

Je fais une chaîne avec du  
fil de laiton, une chaîne pour  
attacher mon épinglette.

#### CARMEN

Ton épinglette, vraiment !  
ton épinglette... épinglier  
de mon âme.

*Carmen arrache la fleur de  
son corsage et la jette à Don  
José, puis se sauve en courant.*

#### CIGARIÈRES, riant entre elles.

L'amour est enfant de Bohème,  
Il n'a jamais, jamais  
connu de loi,  
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime,  
Si je t'aime, prends garde à toi !  
*Don José reste seul, il  
ramasse les fleurs qui sont  
tombées à ses pieds.*

## SCÈNE 6

#### DON JOSÉ

Qu'est-ce que cela veut  
dire, ces façons-là ? Quelle  
effronterie ! *(En souriant)*

Tout ça parce que je ne  
faisais pas attention à elle !  
Alors, suivant l'usage des  
femmes et des chats qui ne  
viennent pas quand on les  
appelle et qui viennent quand  
on ne les appelle pas, elle est  
venue... Avec quelle adresse  
elle me l'a lancée, cette  
fleur... là, juste entre les deux  
yeux... ça m'a fait l'effet d'une  
balle qui arrivait... Comme  
c'est fort ! Certainement  
s'il y a des sorcières, cette  
fille-là en est une.

## SCÈNE 7

#### MICAËLA

Monsieur le brigadier ?

#### DON JOSÉ,

*cachant précipitamment  
la fleur de cassie.*

Quoi ? Qu'est-ce que c'est ?  
Micaëla ! c'est toi...

#### MICAËLA

C'est moi !

#### DON JOSÉ

Et tu viens de là-bas ?

#### MICAËLA

Et je viens de là-bas...  
C'est votre mère qui m'envoie.

#### DON JOSÉ

Ma mère...

### N°6 - Duo

#### DON JOSÉ

Parle-moi de ma mère !

#### MICAËLA

J'apporte de sa part,  
fidèle messagère,  
Cette lettre...

## DON JOSÉ

Une lettre !

## MICAËLA

Et puis un peu d'argent,  
*(Elle lui remet une petite bourse)*  
Pour ajouter à votre traitement.  
Et puis...

## DON JOSÉ

Et puis ?

## MICAËLA

Et puis... vraiment je n'ose...  
Et puis... et puis encore  
une autre chose  
Qui vaut mieux que l'argent !  
Et qui pour un bon fils  
Aura sans doute plus de prix.

## DON JOSÉ

Cette autre chose,  
quelle est-elle ?  
Parle donc...

## MICAËLA

Oui, je parlerai.  
Ce que l'on m'a donné,  
je vous le donnerai !  
Votre mère avec moi  
sortait de la chapelle,  
Et c'est alors qu'en  
m'embrassant :  
Tu vas, m'a-t-elle dit,  
t'en aller à la ville ;  
La route n'est pas longue,  
une fois à Séville,  
Tu chercheras mon fils,  
mon José, mon enfant !  
Et tu lui diras que sa mère  
Songe nuit et jour à l'absent,  
Qu'elle regrette et  
qu'elle espère,  
Qu'elle pardonne et  
qu'elle attend.  
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,  
De ma part tu le lui diras ;  
Et ce baiser que je te donne,  
De ma part tu le lui rendras.

## DON JOSÉ, ému.

Un baiser de ma mère !

## MICAËLA

Un baiser pour son fils !  
José, je vous le rends  
comme je l'ai promis !  
*Micaëla lui donne un  
baiser franc et maternel.*

## DON JOSÉ

Ma mère, je la vois !  
Qui, je revois mon village !  
Ô souvenirs d'autrefois !  
Doux souvenirs du pays !  
Ô souvenirs chéris !  
Vous remplissez mon cœur  
de force et de courage !

## MICAËLA

Sa mère, il la revoit !  
Il revoit son village !  
Ô souvenirs d'autrefois !  
Doux souvenirs du pays  
Ô souvenirs chéris !  
Vous remplissez son cœur  
de force et de courage !

## DON JOSÉ, à lui-même.

Qui sait de quel démon  
j'allais être la proie.  
Même de loin, ma  
mère me défend,  
Et ce baiser qu'elle m'envoie  
Écarte le péril et  
sauve son enfant !

## MICAËLA

Quel démon ? quel péril ? je  
ne comprends pas bien...  
Que veut dire cela ?

## DON JOSÉ

Rien ! rien !  
Parlons de toi, la messagère ;  
Tu vas retourner au pays ?

## MICAËLA

Oui, ce soir même... demain  
je verrai votre mère.

2 - C'est le terme, soulignant l'origine cubaine du genre, qu'utilisent Bizet et l'Opéra-Comique dans les partitions. Le terme espagnol Habanera s'est imposé plus tard.

## DON JOSÉ

Tu la verras ! Eh bien !  
Tu lui diras :  
Que son fils l'aime  
et la vénère  
Et qu'il se repent aujourd'hui.  
Il veut que là-bas sa mère  
Soit contente de lui !  
Tout cela, c'est-ce  
pas, mignonne,  
De ma part, tu le lui diras !  
*Il embrasse Micaëla.*

## MICAËLA

Oui, je vous le promets.  
De la part de son fils,  
José, je le rendrai,  
comme je l'ai promis.

## DON JOSÉ

Ma mère, je la vois !... oui,  
je revois mon village !  
Ô souvenirs d'autrefois !  
Doux souvenirs du pays, etc.

## MICAËLA

Sa mère, il la revoit ! etc.

## DON JOSÉ, lisant la lettre.

Ah ! : « Continue à te bien  
conduire, mon enfant ! L'on t'a  
promis de te faire maréchal  
des logis, peut-être alors  
pourras-tu quitter le service,  
te faire donner une petite  
place et revenir près de moi.  
Je commence à me faire bien  
vieille. Tu reviendrais près  
de moi et tu te marierais,  
nous n'aurions pas, je pense,  
grand-peine à te trouver  
une femme, et je sais bien  
quant à moi, celle que je  
te conseillerais de choisir :  
c'est tout justement celle  
qui te porte ma lettre.

Il n'y en a pas de plus sage  
et de plus gentille. Il n'y en  
a pas surtout qui t'aime  
davantage... et si tu voulais... »

*Grande rumeur dans  
l'intérieur de la manufacture.*

## SCÈNE 8

### N°7 - Chœur

#### CIGARIÈRES

Au secours !

#### ZUNIGA

Eh bien, qu'est-ce qui arrive ?

*Les cigarières sortent  
de la manufacture.*

#### CIGARIÈRES

Au secours ! au secours !  
n'entendez-vous pas ?  
Au secours ! au secours !  
messieurs les soldats !

#### 1<sup>er</sup> GROUPE DE CIGARIÈRES

C'est la Carmencita !

#### 2<sup>e</sup> GROUPE DE CIGARIÈRES

Non, non, ce n'est pas elle !

#### 1<sup>er</sup> GROUPE

C'est elle ! Si fait, c'est elle !

Elle a porté les  
premiers coups !

#### 2<sup>e</sup> GROUPE

Ne les écoutez pas !

#### 1<sup>er</sup> GROUPE

Ne les écoutez pas !

#### TOUTES

Monsieur, écoutez-nous !

## 2<sup>e</sup> GROUPE DE CIGARIÈRES

La Manuelita disait  
Et répétait à voix haute,  
Qu'elle achèterait sans faute  
Un âne qui lui plaisait.

#### 1<sup>er</sup> GROUPE DE CIGARIÈRES

Alors la Carmencita,  
Railleuse à son ordinaire,  
Dit : « Un âne, pour quoi faire ?  
Un balai te suffira. »

#### 2<sup>e</sup> GROUPE

Manuelita riposta  
Et dit à sa camarade :  
« Pour certaine promenade,  
Mon âne te servira ! »

#### 1<sup>er</sup> GROUPE

Et ce jour-là tu pourras  
À bon droit faire la fière !  
Deux laquais suivront  
derrière,  
T'émouchant à tour de bras. »

#### TOUTES

Là-dessus, toutes les deux  
Se sont prises aux cheveux !

#### ZUNIGA

Au diable tout ce bavardage !  
Prenez, José, deux  
hommes avec vous  
Et voyez là-dedans qui  
cause ce tapage !

#### 1<sup>er</sup> GROUPE DE CIGARIÈRES

C'est la Carmencita !

#### 2<sup>e</sup> GROUPE DE CIGARIÈRES

Non, non, ce n'est pas elle !

#### 1<sup>er</sup> GROUPE

Si fait, si fait ; c'est elle !

#### 2<sup>e</sup> GROUPE

Pas du tout !

#### 1<sup>er</sup> GROUPE

Elle a porté les premiers coups !

## ZUNIGA

Holà !  
Éloignez-moi toutes  
ces femmes-là !

#### TOUTES

Monsieur ! Monsieur !  
ne les écoutez-pas !

#### SOLDATS

Tout doux ! Éloignez-vous  
et taisez-vous !

#### ZUNIGA

Holà ! soldats !

*Carmen paraît, amenée par José.*

## SCÈNE 9

#### ZUNIGA

Voyons, brigadier... Maintenant  
que nous avons un peu de  
silence... qu'est-ce que vous  
avez trouvé là-dedans ?...

#### DON JOSÉ

Une discussion s'était élevée  
entre deux dames, et à la  
suite de cette discussion,  
mademoiselle, avec le couteau,  
avait dessiné des croix  
de saint André sur le visage  
de sa camarade... J'ai prié  
mademoiselle de me suivre.

### N°8 - Chanson et Mélodrame

#### ZUNIGA

Avez-vous quelque chose à  
répondre ? Parlez, j'attends !

#### CARMEN

Tra la, la, la, la, la, la, la,  
Coupe-moi, brûle-moi,  
je ne te dirai rien !  
Tra la, la, la, la, la, la,  
Je brave tout, le feu, le  
fer et le ciel même !

## ZUNIGA

Ce ne sont pas des chansons  
que je te demande,  
c'est une réponse.

#### CARMEN,

*le regardant effrontément.*  
Tra la, la, la, la, la, la, la,  
Mon secret, je le garde  
et je le garde bien !  
Tra la, la, la, la, la, la, la,  
J'aime un autre et meurs  
en disant que je l'aime !

#### ZUNIGA

Ah ! ah ! nous le prenons sur  
ce ton-là... (à José) Ce qui  
est sûr, n'est-ce pas, c'est  
qu'il y eut des coups de  
couteau, et que c'est elle qui  
les a donnés ? (aux soldats)  
Trouvez-moi une corde.

#### CARMEN

Tra la, la, la, la, la, la ...

*Un soldat apporte une corde.  
Carmen, sans faire la moindre  
résistance, tend en souriant  
ses deux mains à Don José.*

#### ZUNIGA

C'est dommage vraiment,  
car elle est gentille... Mais  
si gentille que vous soyez,  
vous n'en irez pas moins  
faire un tour à la prison.  
Vous pourrez y chanter vos  
chansons de Bohémienne.  
Le porte-clefs vous dira  
ce qu'il en pense. Je vais  
écrire l'ordre. (à Don José)  
C'est vous qui la conduirez...

## SCÈNE 10

#### CARMEN

Où me conduirez-vous ?

## DON JOSÉ

À la prison...

#### CARMEN

Laisse-moi m'échapper.

#### DON JOSÉ

Il faut aller à la prison.  
C'est la consigne, et il n'y  
a pas de remède.

#### CARMEN

Mais tu n'en feras pas moins  
ce que je te demande... Tu le  
feras parce que tu m'aimes...

#### DON JOSÉ

Moi ?

#### CARMEN

Eh ! oui, tu m'aimes... ne me  
dis pas non, je m'y connais !

#### DON JOSÉ

Ne me parle plus, tu entends,  
je te défends de me parler...

#### CARMEN

C'est très bien, seigneur  
officier, c'est très bien.  
Vous me défendez de parler,  
je ne parlerai plus...

### N°9 - Séguedille et Duo

#### CARMEN

Près des remparts de Séville,  
Chez mon ami Lillas Pastia,  
J'irai danser la Séguedille  
Et boire du Manzanilla,  
J'irai chez mon ami Lillas Pastia.  
Oui, mais toute seule on s'ennuie  
Et les vrais plaisirs sont à deux,  
Donc, pour me tenir compagnie,  
J'emmènerai mon amoureux !  
Mon amoureux !...  
il est au diable !  
Je l'ai mis à la porte hier !  
Mon pauvre cœur,  
très consolable,

Mon cœur est libre comme l'air !  
J'ai des galants à la douzaine ;  
Mais ils ne sont pas à mon gré.  
Voici la fin de la semaine :  
Qui veut m'aimer ? je l'aimerai !  
Je n'ai guère le temps  
d'attendre,  
Car avec mon nouvel amant...  
Près des remparts de Séville,  
Chez mon ami Lillas Pastia,  
J'irai danser la Séguedille  
Et boire du Manzanilla,  
Oui, j'irai chez mon  
ami Lillas Pastia !

#### DON JOSÉ

Tais-toi, je t'avais dit  
de ne pas me parler !

#### CARMEN

Je ne te parle pas, je  
chante pour moi-même !  
Et je pense ! il n'est pas  
défendu de penser !  
Je pense à un certain  
officier qui m'aime  
Et qu'à mon tour,  
Je pourrais bien aimer !

#### DON JOSÉ, ému.

Carmen !

#### CARMEN

Mon officier n'est  
pas un capitaine,  
Pas même un lieutenant,  
il n'est que brigadier.  
Mais c'est assez pour  
une Bohémienne  
Et je daigne m'en contenter !

#### DON JOSÉ

Carmen, je suis comme  
un homme ivre.  
Si je cède, si je me livre,  
Ta promesse, tu la tiendras,

Ah ! si je t'aime, Carmen,  
Carmen, tu m'aimeras !

#### CARMEN

Oui.

#### DON JOSÉ, déliant la corde.

Chez Lillas Pastia, tu le  
promets ! Carmen...

#### CARMEN

Nous danserons la Séguedille  
En buvant du Manzanilla !  
Près des remparts de Séville,  
Chez mon ami Lillas Pastia,  
Nous danserons la séguedille  
Et boirons du Manzanilla,  
Tra la la la la la la la !

#### DON JOSÉ

Le lieutenant ! Prenez garde !

*Carmen se replace les  
mains derrière le dos.*

## SCÈNE 11

### N°10 - Finale

#### ZUNIGA, à Don José.

Voici l'ordre ; partez  
Et faites bonne garde.

#### CARMEN, bas à Don José.

En chemin je te pousserai  
Aussi fort que je le pourrai.  
Laisse-toi renverser...  
Le reste me regarde.  
(fredonnant et riant  
au nez de Zuniga)  
L'amour est enfant de Bohème,  
Il n'a jamais, jamais  
connu de loi ;  
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime ;  
Si je t'aime, prends garde à toi !

*Elle s'échappe.*

## ACTE II

La taverne de Lillas Pastia.

### SCÈNE 1

#### N°11 - Chanson bohème

##### CARMEN

Les tringles de sistres tintaient  
Avec un éclat métallique,  
Et sur cette étrange musique  
Les Zingarellas se levaient.  
Tambours de Basque  
allaient leur train,  
Et les guitares forcenées  
Grinçaient sous des  
mains obstinées,  
Même chanson, même refrain,  
Tra la la la tra la la la...

##### CARMEN, FRASQUITA ET MERCÉDÈS, dansant.

Tra la la la tra la la la !

##### CARMEN

Les anneaux de  
cuivre et d'argent  
Reluisaient sur les  
peaux bistrées ;  
D'orange et de rouge zébrées  
Les étoffes flottaient au vent.  
La danse au chant se mariait,  
D'abord indécise et timide,  
Plus vite ensuite et plus rapide...  
Cela montait, montait,  
montait, montait !  
Tra la la la tra la la la...

##### CARMEN, FRASQUITA et MERCÉDÈS

Tra la la la tra la la la !

##### CARMEN

Les Bohémiens, à tour de bras,  
De leurs instruments  
faisaient rage,

Et cet éblouissant tapage  
Ensorcelait les Zingaras.  
Sous le rythme de la chanson,  
Ardues folles, enfiévrées,  
Elles se laissaient, enivrées,  
Emporter par le tourbillon !  
Tra la la la tra la la la...

##### CARMEN, FRASQUITA et MERCÉDÈS

Tra la la la tra la la la !

*Après la danse, Lillas Pastia se met à tourner autour des officiers d'un air embarrassé.*

##### ZUNIGA

Vous avez quelque chose à nous dire, maître Lillas Pastia ?

##### LILLAS PASTIA

Mon Dieu, messieurs...

##### MORALÈS

Parle, voyons...

##### LILLAS PASTIA

Il commence à se faire tard... et je suis, plus que personne, obligé d'observer les règlements. Monsieur le corrégidor étant assez mal disposé à mon égard... je ne sais pas pourquoi il est mal disposé...

##### ZUNIGA

Je le sais très bien, moi. C'est parce que ton auberge est le rendez-vous ordinaire de tous les contrebandiers de la province.

##### LILLAS PASTIA

Que ce soit pour cette raison ou pour une autre, je suis obligé de prendre garde. Or, je vous le répète, il commence à se faire tard.

##### MORALÈS

Cela veut dire que tu nous mets à la porte !

##### LILLAS PASTIA

Oh ! non, messieurs les officiers, oh ! non... je vous fais seulement observer que mon auberge devrait être fermée depuis dix minutes.

##### ZUNIGA

Dieu sait ce que s'y passe dans ton auberge, une fois qu'elle est fermée.

##### LILLAS PASTIA

Oh ! mon lieutenant...

##### ZUNIGA

Enfin, nous avons encore, avant l'appel, le temps d'aller passer une heure au théâtre. Vous y viendrez avec nous, n'est-ce pas, les belles ? *(Pastia fait signe aux Bohémiennes de refuser. À Carmen) Tu m'en veux ?*

##### CARMEN

Pourquoi vous en voudrais-je ?

##### ZUNIGA

Parce qu'il y a un mois, j'ai eu la cruauté de t'envoyer à la prison...

##### CARMEN

À la prison... je ne me souviens pas d'être allée à la prison.

##### ZUNIGA

Je sais pardieu bien que tu n'y es pas allée. Le brigadier qui était chargé de te conduire a passé un mois en prison.

##### CARMEN, faisant claquer ses castagnettes.

Tout est bien, puisqu'il en est sorti, tout est bien.

#### N°12 - Chœur et Ensemble

##### CHŒUR

Vivat ! vivat le torero !  
Vivat ! vivat Escamillo !  
Vivat ! Vivat ! Vivat !

##### ZUNIGA

Qu'est-ce que c'est que ça ?

##### FRASQUITA

C'est Escamillo, un torero qui s'est fait remarquer aux dernières courses de Grenade.

##### TOUS

Vivat ! vivat le torero !

### SCÈNE 2

##### ZUNIGA

Ces dames et nous vous remercions d'avoir accepté notre invitation. Nous n'avons pas voulu vous laisser passer sans boire avec vous au grand art de la tauromachie.

##### ESCAMILLO

Messieurs les officiers, je vous remercie !

#### N°13 - Couplets

##### ESCAMILLO

Votre toast, je peux vous le rendre,  
Señors, señors, car avec les soldats  
Oui les toreros peuvent s'entendre,  
Pour plaisirs, ils ont les combats !  
Le cirque est plein, c'est jour de fête !  
Le cirque est plein du haut en bas.  
Les spectateurs perdant la tête,  
Les spectateurs s'interpellent à grands fracas !

Apostrophes, cris et tapage  
Poussés jusques à la fureur !  
Car c'est la fête du courage !  
C'est la fête des gens de cœur !  
Allons ! en garde !  
allons ! allons ! ah !  
Toréador, en garde !  
Et songe bien, oui, songe en combattant  
Qu'un œil noir te regarde  
Et que l'amour t'attend,  
Toréador, l'amour t'attend !

##### TOUS

Toréador, en garde !  
Et songe bien, oui, songe en combattant  
Qu'un œil noir te regarde  
Et que l'amour t'attend,  
Toréador, l'amour t'attend !

##### ESCAMILLO

Tout d'un coup, on fait silence...  
Ah ! que se passe-t-il ?  
Plus de cris, c'est l'instant !  
Le taureau s'élançe en bondissant hors du toril !  
Il s'élançe ! Il entre, il frappe !  
Un cheval roule, entraînant un picador.  
« Ah ! Bravo toro ! » hurle la foule.

Le taureau va... il vient... il vient et frappe encor !  
En secourant ses banderilles,  
Plein de fureur, il court...  
Le cirque est plein de sang !  
On se sauve... on franchit les grilles !  
C'est ton tour maintenant !  
Allons ! en garde !  
allons ! allons ! ah !  
Toréador, en garde !

Et songe bien, oui, songe en combattant  
Qu'un œil noir te regarde  
Et que l'amour t'attend,  
Toréador, l'amour t'attend !

##### TOUS

Toréador, en garde ! etc.

##### ESCAMILLO

Dis-moi ton nom, et la première fois que je frapperai le taureau, ce sera ton nom que je prononcerai.

##### CARMEN

Je m'appelle la Carmencita.

##### ESCAMILLO

La Carmencita ?

##### CARMEN

Carmen, la Carmencita, comme tu voudras.

##### ESCAMILLO

Eh bien ! Carmen ou la Carmencita, si je m'avisais de t'aimer et d'être aimé de toi, qu'est-ce que tu me répondrais ?

##### CARMEN

Je répondrais que tu peux m'aimer tout à ton aise, mais que quant à être aimé de moi pour le moment, il ne faut pas y songer !

##### ESCAMILLO

Ah !

##### CARMEN

C'est comme ça.

##### ESCAMILLO

J'attendrai alors et je me contenterai d'espérer...

##### CARMEN

Il n'est pas défendu d'attendre et il est toujours agréable d'espérer.

*Escamillo s'en va.*

### SCÈNE 3

##### CARMEN

Le Dancaïre et le Remendado !

### SCÈNE 4

##### FRASQUITA

Eh bien, les nouvelles ?

##### LE DANCAÏRE

Pas trop mauvaises, les nouvelles ; nous arrivons de Gibraltar...

##### LE REMENDADO

Jolie ville, Gibraltar ! On y voit des Anglais, beaucoup d'Anglais, de jolis hommes les Anglais ; un peu froids, mais distingués.

##### LE DANCAÏRE

Remendado !

##### LE REMENDADO

Patron.

##### LE DANCAÏRE, mettant la main sur son couteau.

Vous comprenez ?

##### LE REMENDADO

Parfaitement, patron...

##### LE DANCAÏRE

Taisez-vous, alors. Nous arrivons de Gibraltar, nous avons arrangé avec un patron de navire l'embarquement de marchandises anglaises. Nous irons les attendre près de la côte, nous en cacherons une partie dans la montagne et nous ferons passer le reste. Tous nos camarades ont été prévenus... ils sont ici, cachés, mais c'est de vous trois surtout que nous avons besoin... vous allez partir avec nous...

##### CARMEN

Pour quoi faire ? Pour vous aider à porter des ballots ?

##### LE REMENDADO

Oh ! non... faire porter des ballots à des dames... ça ne serait pas distingué.

##### LE DANCAÏRE, menaçant.

Remendado ?

##### LE REMENDADO

Oui, patron.

##### LE DANCAÏRE

Nous ne vous ferons pas porter de ballots, mais nous avons besoin de vous pour autre chose.

#### N°14 - Quintette

##### LE DANCAÏRE

Nous avons en tête une affaire.

##### FRASQUITA ET MERCÉDÈS

Est-elle bonne, dites-nous ?

##### LE DANCAÏRE

Elle est admirable, ma chère ; Mais nous avons besoin de vous.

##### LE REMENDADO

Oui, nous avons besoin de vous.

##### FRASQUITA, MERCÉDÈS et CARMEN

De nous ?

##### LE DANCAÏRE et LE REMENDADO

De vous !

##### FRASQUITA, MERCÉDÈS et CARMEN

De nous ? Quoi ! vous avez besoin de nous ?

### LE DANCAÏRE et LE REMENDADO

Oui, nous avons besoin de vous ! Car nous l'avouons humblement Et fort respectueusement, Oui, nous l'avouons humblement : Quand il s'agit de tromperie, De duperie, de volerie, Il est toujours bon, sur ma foi, D'avoir les femmes avec soi. Et sans elles, Mes toutes belles, On ne fait jamais rien de bien.

### FRASQUITA, MERCÉDÈS et CARMEN

Quoi, sans nous jamais rien de bien ?

### LE DANCAÏRE ET LE REMENDADO

N'êtes-vous pas de cet avis ?

### FRASQUITA, MERCÉDÈS et CARMEN

Si fait, vraiment, Je suis de cet avis.

### TOUS

Quand il s'agit de tromperie, De duperie, de volerie, Il est toujours bon, sur ma foi, D'avoir les femmes avec soi. Et sans elles, Les toutes belles, On ne fait jamais rien de bien ! Oui, quand il s'agit de tromperie, De duperie, de volerie, Il est toujours bon, sur ma foi, D'avoir les femmes avec soi.

### LE DANCAÏRE

C'est dit, alors, vous partirez ?

### FRASQUITA et MERCÉDÈS

Quand vous voudrez.

### LE DANCAÏRE

Mais... tout de suite...

### CARMEN

Ah ! permettez ! S'il vous plaît de partir... partez ! Mais je ne suis pas du voyage. Je ne pars pas... je ne pars pas !

### LE DANCAÏRE et LE REMENDADO

Carmen, mon amour, tu viendras Et tu n'auras pas le courage De nous laisser dans l'embarras !

### CARMEN

Je ne pars pas... je ne pars pas !

### FRASQUITA et MERCÉDÈS

Ah ! ma Carmen, tu viendras !

### LE DANCAÏRE

Mais, au moins, la raison, Carmen, tu la diras.

### FRASQUITA et MERCÉDÈS

La raison ! la raison !

### CARMEN

Je la dirai certainement...

### LE DANCAÏRE, LE REMENDADO, FRASQUITA et MERCÉDÈS

Voyons !

### CARMEN

La raison, c'est qu'en ce moment...

### LE DANCAÏRE, LE REMENDADO, FRASQUITA et MERCÉDÈS

Eh bien ?

### CARMEN

... je suis amoureuse !

### LE DANCAÏRE ET LE REMENDADO

Qu'a-t-elle dit ?

### FRASQUITA et MERCÉDÈS

Elle a dit qu'elle est amoureuse !

### LE DANCAÏRE, LE REMENDADO, FRASQUITA et MERCÉDÈS

Amoureuse !

### CARMEN

Oui, amoureuse !

### LE DANCAÏRE

Voyons, Carmen, sois sérieuse.

### CARMEN

Amoureuse à perdre l'esprit !

### LE DANCAÏRE et LE REMENDADO

La chose, certes, nous étonne, Mais ce n'est pas le premier jour Où vous aurez su, ma mignonne, Faire marcher de front le devoir et l'amour...

### CARMEN

Mes amis, je serais fort aise De partir avec vous ce soir ; Mais cette fois, ne vous déplaie, Il faudra que l'amour passe avant le devoir... Ce soir, l'amour passe avant le devoir !

### LE DANCAÏRE

Ce n'est pas là ton dernier mot ?

### CARMEN

Absolument !

### LE REMENDADO

Il faut que tu te laisses attendrir !

### LE DANCAÏRE, LE REMENDADO, FRASQUITA et MERCÉDÈS

Il faut venir, Carmen, il faut venir ! Pour notre affaire, C'est nécessaire, Car entre nous...

### CARMEN

Quant à cela, je l'admets avec vous...

### TOUS

Quand il s'agit de tromperie, De duperie, de volerie, Il est toujours bon, sur ma foi, D'avoir les femmes avec soi. Et sans elles, les toutes belles, On ne fait jamais rien de bien !

### LE DANCAÏRE

En voilà assez ; je t'ai dit qu'il fallait venir et tu viendras... je suis le chef...

### CARMEN

Comment dis-tu ça ?

### LE DANCAÏRE

Je te dis que je suis le chef...

### CARMEN

Et tu crois que je t'obéirai ?

### LE DANCAÏRE

Carmen !

### CARMEN

Eh bien !

### LE REMENDADO, se jetant entre le Dancaïre et Carmen.

Je vous en prie... des personnes si distinguées.

### LE DANCAÏRE, envoie un coup de pied.

Attrape ça, toi.

### LE REMENDADO

Patron...

### CARMEN

Partez sans moi... J'irai vous rejoindre demain, mais pour ce soir je reste...

### FRASQUITA

Je ne t'ai jamais vue comme cela ; qui attends-tu donc ?

### CARMEN

Un pauvre diable de soldat qui m'a rendu service...

### MERCÉDÈS

Ce soldat qui était en prison ?

### CARMEN

Oui.

### N°15 - Chanson

### DON JOSÉ, de très loin.

Halte-là ! Qui va là ? Dragon d'Alcala ! Où t'en vas-tu par-là, dragon d'Alcala ? Moi, je m'en vais faire mordre la poussière À mon adversaire. S'il en est ainsi, passez mon ami. Affaire d'honneur, affaire de cœur, Pour nous tout est là, Dragons d'Alcala !

### MERCÉDÈS

C'est un dragon, ma foi.

### FRASQUITA

Et un beau dragon.

### LE DANCAÏRE

Tu devrais décider ton dragon à venir avec toi et à se joindre à nous.

### CARMEN

Ah... si cela se pouvait ! mais il n'y faut pas penser. Ce sont des bêtises, il est trop niais.

### LE DANCAÏRE

Pourquoi l'aimes-tu puisque tu en conviens toi-même ?

### CARMEN

Parce qu'il est joli garçon donc, et qu'il me plaît. *Ils sortent tous les quatre.*

### DON JOSÉ, se rapprochant peu à peu.

Halte-là ! Qui va là ? Dragon d'Alcala ! Où t'en vas-tu par-là, dragon d'Alcala ? Exact et fidèle, Je vais où m'appelle L'amour de ma belle ! S'il en est ainsi, passez mon ami. Affaire d'honneur, Affaire de cœur, Pour nous tout est là, Dragons d'Alcala !

## SCÈNE 5

### CARMEN

Enfin... te voilà... C'est bien heureux ! Tu regrettes de t'être fait mettre en prison pour mes beaux yeux ?

### DON JOSÉ

L'on m'a mis en prison, l'on m'a ôté mon grade, mais ça m'est égal.

### CARMEN

Parce que tu m'aimes ? Ton lieutenant était ici tout à l'heure, avec d'autres.

Et quand j'ai eu dansé, ton lieutenant s'est permis de me dire qu'il m'adorait...

### DON JOSÉ

Carmen !

### CARMEN

Qu'est-ce que tu as ? Est-ce que tu serais jaloux, par hasard ?

### DON JOSÉ

Mais certainement, je suis jaloux...

### CARMEN

Eh bien, si tu le veux, je danserai pour toi maintenant, pour toi seul.

### N°16 - Duo

*CARMEN, dansant en s'accompagner des castagnettes.*  
La la...

### DON JOSÉ

Attends, un peu, Carmen, rien qu'un moment, arrête.

### CARMEN

Et pourquoi, s'il te plaît ?

### DON JOSÉ

Il me semble... là-bas... Oui, ce sont nos clairons qui sonnent la retraite. Ne les entends-tu pas ?

### CARMEN

Bravo ! bravo ! j'avais beau faire : il est mélancolique de danser sans orchestre... Et vive la musique qui nous tombe du ciel !

*La retraite approche, passe sous les fenêtres de l'auberge puis s'éloigne.*

### CARMEN

La la...

### DON JOSÉ

Tu ne m'as pas compris, Carmen, c'est la retraite ! Il faut que moi, je rentre au quartier pour l'appel.

### CARMEN

Au quartier ! pour l'appel ! Ah ! j'étais vraiment trop bête !

Je me mettais en quatre et je faisais des frais Pour amuser monsieur ! Je chantais ! je dansais ! Je crois, Dieu me pardonne, Qu'un peu plus je l'aimais ! Ta ra ta ta... C'est le clairon qui sonne ! Ta ra ta ta...

Il part... il est parti ! Va-t'en donc, canari ! Tiens ! prends ton shako, ton sabre, ta giberne, Et va-t'en, mon garçon, va-t'en ! Retourne à ta caserne !

### DON JOSÉ

C'est mal à toi, Carmen, de te moquer de moi ! Je souffre de partir car jamais femme avant toi Aussi profondément n'avait troublé mon âme !

### CARMEN

Ta ra ta ta... Mon Dieu ! c'est la retraite ! Ta ra ta ta... Je vais être en retard. Ô mon Dieu ! c'est la retraite ! Je vais être en retard ! Il perd la tête ! il court ! Et voilà son amour !

## DON JOSÉ

Ainsi tu ne crois pas à mon amour ?

## CARMEN

Mais non !

## DON JOSÉ

Eh bien ! tu m'entendras !

## CARMEN

Je ne veux rien entendre !

## DON JOSÉ

Tu m'entendras !

## CARMEN

Tu vas te faire attendre ! Non !

## DON JOSÉ

Tu m'entendras !

Je le veux ! Carmen, tu m'entendras !

La fleur que tu m'avais jetée  
Dans ma prison m'était restée  
Flétrie et sèche, cette fleur  
Gardait toujours sa  
douce odeur ;

Et pendant des heures entières,  
Sur mes yeux fermant  
mes paupières,

De cette odeur je m'enivrais  
Et dans la nuit je te voyais !  
Je me prenais à te maudire,  
À te détester, à me dire :

Pourquoi faut-il que le destin  
L'ait mise là sur mon chemin !  
Puis je m'accusais  
de blasphème,

Et je ne sentais en moi-même,  
Je ne sentais qu'un seul désir,  
Un seul désir, un seul espoir,  
Te revoir, ô Carmen,  
oui, te revoir !

Car tu n'avais eu qu'à paraître,  
Qu'à jeter un regard sur moi,

Pour t'emparer  
de tout mon être,  
Ô ma Carmen ! Et j'étais  
une chose à toi !  
Carmen, je t'aime !

## CARMEN

Non ! Tu ne m'aimes pas !

## DON JOSÉ

Que dis-tu ?

## CARMEN

Non ! Tu ne m'aimes pas !  
Non ! Car si tu m'aimais,  
Là-bas tu me suivrais.

## DON JOSÉ

Carmen !

## CARMEN

Oui ! Là-bas, dans  
la montagne,  
Là-bas, tu me suivrais !  
Sur ton cheval tu  
me prendrais,  
Et comme un brave  
à travers la campagne,  
En croupe tu m'emporterais !  
Là-bas, là-bas dans  
la montagne  
Là-bas, là-bas tu me suivrais,  
Si tu m'aimais !

Tu n'y dépendrais  
de personne ;  
Point d'officier à qui  
tu doives obéir ;  
Et point de retraite qui sonne  
Pour dire à l'amoureux  
qu'il est temps de partir !  
Le ciel ouvert, la vie errante ;  
Pour pays l'univers ;  
Et pour loi ta volonté !  
Et surtout la chose enivrante :  
La liberté !

## DON JOSÉ

Mon Dieu !

## CARMEN

Là-bas, là-bas  
dans la montagne, etc.

## DON JOSÉ

Carmen !  
Tais-toi !

## CARMEN

Et comme un brave,  
à travers la campagne,  
Oui, tu m'emporterais,  
Si tu m'aimais !

## DON JOSÉ, presque vaincu.

Ah ! Carmen ! hélas !  
tais-toi ! mon Dieu !  
Hélas ! pitié Carmen, pitié !  
Ah ! tais-toi !

## CARMEN

Oui, n'est-ce pas...  
Là-bas, là-bas,  
Tu me suivras,  
Tu m'aimes et tu me suivras !  
Là-bas, là-bas emporte-moi !

## DON JOSÉ

Non ! je ne veux plus t'écouter !  
Quitter mon drapeau...  
désertier...  
C'est la honte... c'est l'infamie !...  
Je n'en veux pas !

## CARMEN

Eh bien ! pars !

## DON JOSÉ

Carmen, je t'en prie !  
écoute ! Carmen !

## CARMEN

Non ! je ne t'aime plus !  
Va ! je te hais ! adieu !  
Mais adieu pour jamais !

## DON JOSÉ

Eh bien ! soit ! adieu  
pour jamais !

## CARMEN

Adieu !

## SCÈNE 6

### N°17 - Finale

## ZUNIGA

Holà ! Carmen ! Holà ! Holà !

## DON JOSÉ

Qui frappe ? Qui vient là ?

## CARMEN

Tais-toi... tais-toi !

## ZUNIGA

J'ouvre moi-même... et j'entre.  
(*Il aperçoit Don José.*  
*À Carmen.*) Ah ! fi ! la belle !  
Le choix n'est pas heureux !  
c'est se mésallier  
De prendre le soldat  
quand on a l'officier.  
(*à Don José*)  
Allons, décampe !

## DON JOSÉ

Non.

## ZUNIGA

Si fait ! tu partiras !

## DON JOSÉ

Je ne partirai pas !

## ZUNIGA

Drôle !

## DON JOSÉ,

*sautant sur son sabre.*  
Tonnerre !  
Il va pleuvoir des coups !

*CARMEN, se jetant  
entre José et Zuniga.*  
Au diable le jaloux !

(*appelant*)  
À moi ! À moi !

*Les Bohémiens paraissent.  
Sur un geste de Carmen,  
le Dancaïre et le Remendado  
désarment Zuniga.*

## CARMEN, à Zuniga.

Bel officier, l'amour  
Vous joue en ce moment  
un assez vilain tour !  
Vous arrivez fort mal ! hélas !  
et nous sommes forcés,  
Ne voulant être dénoncés,  
De vous garder au moins...  
pendant une heure.

## LE REMENDADO et LE DANCAÏRE

Mon cher monsieur !  
Nous allons, s'il vous plaît,  
quitter cette demeure.  
Vous viendrez avec nous ?

## CARMEN

C'est une promenade !

## LE REMENDADO et LE DANCAÏRE

Consentez-vous ?  
Répondez, camarade.

## ZUNIGA

Certainement.  
(*avec ironie*)  
D'autant plus que  
votre argument  
Est un de ceux auxquels  
on ne résiste guère !  
Mais... gare à vous plus tard !

## LE DANCAÏRE

La guerre, c'est la guerre !  
En attendant, mon officier,  
Passez devant sans  
vous faire prier !

## LE REMENDADO et LES BOHÉMIENS

Passez devant sans  
vous faire prier !

*Zuniga sort, emmené  
par des Bohémiens.*

## CARMEN

Es-tu des nôtres maintenant ?

## DON JOSÉ

Il le faut bien !

## CARMEN

Ah ! le mot n'est pas galant !  
Mais, qu'importe !  
va... tu t'y feras  
Quand tu verras  
Comme c'est beau,  
la vie errante !  
Pour pays tout l'univers,  
Et pour loi ta volonté !  
Et surtout, la chose enivrante :  
La liberté ! la liberté !

## FRASQUITA, MERCÈDES, et LES BOHÉMIENNES, puis TOUS.

Suis-nous à travers  
la campagne,  
Viens avec nous dans  
la montagne,  
Suis-nous et tu t'y  
feras, tu t'y feras,  
Quand tu verras, là-bas,  
Comme c'est beau,  
la vie errante,  
Pour pays l'univers,  
Et pour loi sa volonté !  
Et surtout la chose enivrante :  
La liberté !  
Le ciel ouvert, la vie errante,  
Pour pays tout l'univers  
Pour loi, sa volonté,  
Et surtout la chose enivrante :  
La liberté !

## ACTE III

*Site pittoresque et sauvage.  
Solitude complète et nuit noire.*

## SCÈNE 1

### N°18 - Sextuor et Chœur

## BOHÉMIENS ET BOHÉMIENNES

Écoute, compagnon, écoute,  
La fortune est là-bas !  
Mais prends garde  
pendant la route,  
Prends garde de faire  
un faux pas !

## FRASQUITA, MERCÈDES, CARMEN, DON JOSÉ, LE REMENDADO ET LE DANCAÏRE

Notre métier est bon,  
mais pour le faire il faut  
Avoir une âme forte,  
Et le péril est en haut,  
Il est en bas, il est en haut,  
Il est partout, qu'importe !  
Nous allons devant nous,  
sans souci du torrent,  
Sans souci de l'orage,  
Sans souci du soldat qui  
là-bas nous attend  
Et nous guette au passage.  
Écoute, compagnon,  
écoute, etc.

## LE DANCAÏRE

Je vais, moi, voir s'il y a moyen  
de faire entrer les marchandises  
dans la ville... Avant d'aller plus  
loin je ne trouve pas mauvais  
de m'assurer moi-même...  
Remendado !

## LE REMENDADO

Hé ?

## LE DANCAÏRE

Debout, tu vas venir  
avec moi...

## LE REMENDADO

Mais patron...

## LE DANCAÏRE

Qu'est-ce que c'est ?

## LE REMENDADO

Voilà, patron, voilà !

## LE DANCAÏRE

Allons, passe devant.

## LE REMENDADO

Et moi qui rêvais que j'allais  
pouvoir dormir... C'était un  
rêve, hélas ! c'était un rêve !...

## SCÈNE 2

## DON JOSÉ

Voyons, Carmen...  
faisons la paix.

## CARMEN

Non.

## DON JOSÉ

Tu ne m'aimes plus, alors ?

## CARMEN

Ce qui est sûr, c'est  
que je t'aime beaucoup  
moins qu'autrefois...

## DON JOSÉ

Je me dis que là-bas il y a  
un village, et dans ce village  
une bonne vieille femme  
qui croit que je suis encore  
un honnête homme...

## CARMEN

Une bonne vieille femme ?

## DON JOSÉ

Oui, ma mère.

## CARMEN

Ta mère... Décidément tu  
n'es pas fait pour vivre avec  
nous... Chien et loup ne font  
pas longtemps bon ménage.

## DON JOSÉ

Si tu me parles encore de nous séparer et si tu ne te conduis pas avec moi comme je veux que tu te conduises...

## CARMEN

Tu me tuerais, peut-être ?

*Elle va s'asseoir près de Mercédès et de Frasquita. Don José s'éloigne.*

## N°19 - Trio

### MERCÉDÈS et FRASQUITA,

*étalant un jeu de cartes à la lueur du foyer.*

Mêlons ! Coupons !

Bien ! c'est cela !

Trois cartes ici...

Quatre là !

Et maintenant, parlez,

mes belles,

De l'avenir, donnez-nous

des nouvelles.

Dites-nous qui nous trahira !

Dites-nous qui nous aimera !

Parlez, parlez !

### FRASQUITA

Moi, je vois un jeune amoureux

Qui m'aime on ne

peut davantage.

### MERCÉDÈS

Le mien est très riche

et très vieux,

Mais il parle de mariage.

### FRASQUITA

Je me campe sur son cheval,

Et dans la montagne

il m'entraîne !

### MERCÉDÈS

Dans un château presque royal,

Le mien m'installe

en souveraine.

## FRASQUITA

De l'amour à n'en plus finir,

Tous les jours,

nouvelles folies !

## MERCÉDÈS

De l'or tant que j'en puis tenir,

Des diamants, des pierreries !

## FRASQUITA

Le mien devient un

chef fameux,

Cent hommes marchent

à sa suite !

## MERCÉDÈS

Le mien... le mien... en

croirai-je mes yeux ?

Oui... il meurt ! Ah ! je

suis veuve et j'hérite.

## MERCÉDÈS et FRASQUITA

Parlez encor, parlez, mes belles,

De l'avenir, donnez-nous

des nouvelles.

Dites-nous qui nous trahira !

Dites-nous qui nous aimera !

*Elles recommencent à*

*consulter les cartes.*

## MERCÉDÈS

Fortune !

## FRASQUITA

Amour !

## CARMEN

Voyons, que j'essaie à mon tour...

Carreau ! Pique ! La mort !

J'ai bien lu ! moi d'abord,

Ensuite lui... pour tous

les deux, la mort !

*(continuant à mêler les cartes)*

En vain pour éviter les

réponses amères,

En vain tu mêleras !

Cela ne sert à rien, les

cartes sont sincères,

Et ne mentiront pas !

Dans le livre d'en haut

si ta page est heureuse,

Mêle et coupe sans peur,

La carte sous tes doigts

se tournera joyeuse,

T'annonçant le bonheur.

Mais si tu dois mourir,

Si le mot redoutable

Est écrit par le sort,

Recommence vingt fois,

la carte impitoyable

Répétera : la mort !

Oui, si tu dois mourir,

Recommence vingt fois,

la carte impitoyable

Répétera : la mort !

Encor ! Encor ! Toujours la mort !

## MERCÉDÈS et FRASQUITA

Parlez encor, parlez, mes belles,

De l'avenir, donnez-

nous des nouvelles.

Dites-nous qui nous trahira !

Dites-nous qui nous aimera !

Fortune !

Amour !

## CARMEN

Toujours la mort !

## CARMEN, MERCÉDÈS

et FRASQUITA

Encor ! Encor ! Encor ! Encor !

## SCÈNE 3

### LE DANCAÏRE

J'avais raison. Nous avons

aperçu trois douaniers

qui gardaient la brèche

et qui la gardaient bien,

je vous assure...

### CARMEN

N'ayez pas peur, Dancaïre,

nous vous en répondons

de vos trois douaniers.

### DON JOSÉ, furieux.

Carmen !

## LE DANCAÏRE

Ah ! toi, tu vas nous laisser

tranquilles avec ta jalousie...

le jour vient et nous n'avons

pas de temps à perdre...

En route, les enfants...

Quant à toi, *(s'adressant*

*à Don José)* je te confie

la garde des marchandises

que nous n'emporterons

pas... Tu vas te placer là...

Dans le cas où tu apercevrais

quelqu'un, je t'autorise

à passer ta colère sur

l'indiscret. Nous y sommes ?

## LE REMENDADO

Oui, patron.

## LE DANCAÏRE

En route alors... *(aux femmes)*

Mais vous ne vous flattez pas,

vous me répondez vraiment

de ces trois douaniers ?

## CARMEN

N'ayez pas peur, Dancaïre.

## N°20 - Morceau d'ensemble

### FRASQUITA, MERCÉDÈS,

CARMEN et LES

BOHÉMIENNES

Quant au douanier,

c'est notre/leur affaire.

Tout comme un autre

il aime à plaire.

Il aime à faire le galant,

Ah ! Laissez-nous/Laissons-

les passer en avant.

### TOUS

Il aime à plaire !

### MERCÉDÈS

Le douanier sera clément !

### TOUS

Il est galant !

## CARMEN

Le douanier sera charmant !

## TOUS

Il aime à plaire !

## FRASQUITA

Le douanier sera galant !

## MERCÉDÈS

Oui, le douanier sera

même entreprenant !

## FRASQUITA, MERCÉDÈS

et CARMEN

Il ne s'agit pas de bataille ;

Non, il s'agit simplement

de se laisser prendre la taille

Et d'écouter un compliment.

S'il faut aller jusqu'au sourire,

Que voulez-vous, on sourira !

Et d'avance, je puis le dire,

La contrebande passera !

## LE DANCAÏRE,

LE REMENDADO

et le CHŒUR

Le douanier, c'est

leur affaire ! etc.

## SCÈNE 4

### LE GUIDE

Nous y sommes.

### MICAËLA

C'est ici ?

### LE GUIDE

Oui, vilain endroit, n'est-ce

pas, et pas rassurant du tout.

### MICAËLA

Je ne vois personne.

### LE GUIDE

Ils viendront bientôt,

car ils n'ont pas emporté

toutes leurs marchandises.

Je connais leurs habitudes.

Prenez garde, l'un des

leurs doit être en sentinelle

quelque part et si l'on

nous apercevait...

## MICAËLA

Je l'espère bien qu'on

m'apercevra, puisque je suis

venue ici tout justement pour

parler à... pour parler à un

de ces contrebandiers.

## LE GUIDE

Eh bien là, vrai, vous pouvez

vous vanter d'avoir du

courage. Tout à l'heure

quand nous nous sommes

trouvés au milieu de ce

troupeau de taureaux

sauvages que conduisait

le célèbre Escamillo, vous

n'avez pas tremblé. Et

maintenant venir ainsi

affronter ces Bohémiens...

## MICAËLA

Je ne suis pas facile

à effrayer.

## LE GUIDE

Vous dites cela parce que

je suis près de vous, mais

si vous étiez toute seule...

## MICAËLA

Je n'aurais pas peur,

je vous assure.

## LE GUIDE

Bien vrai ?

## MICAËLA

Bien vrai.

## LE GUIDE

Alors je vous demanderai

la permission de m'en aller.

J'ai consenti à vous servir de

guide parce que vous m'avez

bien payé ; mais maintenant

que vous êtes arrivée...

Si ça ne vous fait rien, j'irai

vous attendre là, où vous

m'avez pris, à l'auberge qui

est au bas de la montagne.

## MICAËLA

C'est cela, allez m'attendre !

## LE GUIDE

Vous restez décidément ?

## MICAËLA

Oui, je reste !

## LE GUIDE

Que tous les saints du

paradis vous soient en aide

alors, mais c'est une drôle

d'idée que vous avez là...

## SCÈNE 5

### N°21 - Air

## MICAËLA

Mon guide avait raison,

l'endroit n'a rien de rassurant.

Je dis que rien ne

m'épouvante,

Je dis, hélas ! que je

réponds de moi,

Mais j'ai beau faire la vaillante,

Au fond du cœur, je

meurs d'effroi !

Seule en ce lieu sauvage,

Toute seule j'ai peur,

Mais j'ai tort d'avoir peur,

Vous me donnerez

du courage,

Vous me protégerez, Seigneur.

Je vais voir de près

cette femme

Dont les artifices maudits

Ont fini par faire un infâme

De celui que j'aimais jadis !

Elle est dangereuse,

elle est belle,

Mais je ne veux pas

avoir peur !

Non ! non, je ne veux

pas avoir peur !

Je parlerai haut devant elle.

Ah ! Seigneur, vous

me protégerez !

Seigneur, vous me protégerez !

Ah ! Je dis que rien

ne m'épouvante,

Je dis, hélas ! que je

réponds de moi,

Mais j'ai beau faire la vaillante,

Au fond du cœur je

meurs d'effroi !

Seule en ce lieu sauvage,

Toute seule j'ai peur,

Mais j'ai tort d'avoir peur,

Vous me donnerez du courage,

Vous me protégerez Seigneur !

Protégez-moi ! O Seigneur !

Donnez-moi du courage !

Mais... je ne me trompe pas...

à cent pas d'ici, sur ce rocher,

c'est Don José *(appelant)*

José, José ! Mais que fait-il ?

Il ne regarde pas de mon

côté, il arme sa carabine, il

&lt;

**ESCAMILLO**, très calme.  
Eh là, doucement !

## N°22 - Duo

### ESCAMILLO

Je suis Escamillo,  
torero de Grenade.

### DON JOSÉ

Escamillo !

### ESCAMILLO

C'est moi !

### DON JOSÉ

Je connais votre nom.  
Soyez le bienvenu ; mais  
vraiment, camarade,  
Vous pouvez y rester.

### ESCAMILLO

Je ne vous dis pas non.  
Mais je suis amoureux,  
mon cher, à la folie !  
(*gaïment*)  
Et celui-là serait un  
pauvre compagnon  
Qui pour voir ses amours  
ne risquerait sa vie !

### DON JOSÉ

Celle que vous aimez est ici ?

### ESCAMILLO

Justement.  
C'est une Zingara, mon cher.

### DON JOSÉ

Elle s'appelle ?

### ESCAMILLO

Carmen.

### DON JOSÉ

Carmen.

### ESCAMILLO

Carmen ! oui, mon cher.  
Elle avait pour amant,  
Un soldat qui jadis a  
déserté pour elle.

### DON JOSÉ

Carmen !

### ESCAMILLO

Ils s'adoraient, mais  
c'est fini, je crois.  
Les amours de Carmen  
ne durent pas six mois.

### DON JOSÉ

Vous l'aimez cependant !

### ESCAMILLO

Je l'aime, oui, mon cher,  
je l'aime,  
Je l'aime à la folie !

### DON JOSÉ

Mais pour nous enlever  
nos filles de Bohème,  
Savez-vous bien qu'il faut payer ?

### ESCAMILLO

, *gaïment*.

Soit ! on paiera.

### DON JOSÉ

, *menaçant*.

Et que ce prix se paie  
à coups de navaja !

### ESCAMILLO

À coups de navaja !

### DON JOSÉ

Comprenez-vous ?

### ESCAMILLO

Le discours est très net.  
Ce déserteur, ce beau  
soldat qu'elle aime,  
Ou du moins qu'elle  
aimait, c'est donc vous ?

### DON JOSÉ

Oui, c'est moi-même !

### ESCAMILLO

J'en suis ravi, mon cher !  
et le tour est complet !  
*Tous les deux, la navaja  
à la main, se drapent  
dans leurs manteaux.*

### DON JOSÉ

Enfin ma colère  
Trouve à qui parler !  
Le sang, oui le sang,  
je l'espère,  
Va bientôt couler !

### ESCAMILLO

Quelle maladresse,  
J'en rirais vraiment !  
Chercher la maîtresse  
Et trouver l'amant !

### DON JOSÉ ET ESCAMILLO

Mettez-vous en garde  
Et veillez sur vous !  
Țant pis pour qui tarde  
À parer les coups !  
Mettez-vous en garde,  
Veillez sur vous !  
*Carmen et le Dancaïre  
se précipitent.*

## N°23 - Finale

### CARMEN

Holà ! Holà ! José !

### ESCAMILLO

Vrai, j'ai l'âme ravie  
Que ce soit vous, Carmen,  
qui me sauviez la vie.  
Quant à toi, beau soldat,  
Nous sommes manche  
à manche, et nous  
jouerons la belle  
Le jour où tu voudras  
reprendre le combat.

### LE DANCAÏRE.

C'est bon, c'est bon !  
plus de querelle !  
Nous, nous allons partir.  
(*au torero*)  
Et toi... et toi l'ami, bonsoir.

### ESCAMILLO

Souffrez au moins qu'avant  
de vous dire au revoir,

Je vous invite tous aux  
courses de Séville,  
Je compte pour ma part  
y briller de mon mieux...  
(*regardant Carmen*)  
Et qui m'aime y viendra !  
(*froidement à Don José qui  
a fait un geste menaçant*)  
L'ami, tiens-toi tranquille,  
j'ai tout dit ;  
Oui, j'ai tout dit et je n'ai plus  
ici qu'à faire mes adieux !

### DON JOSÉ

Prends garde à toi... Carmen,  
je suis las de souffrir.  
*Carmen répond par un léger  
haussement d'épaules.*

### LE DANCAÏRE

En route, en route...  
il faut partir !

### BOHÉMIENNES et BOHÉMIENS

En route, en route...  
il faut partir !

### LE REMENDADO

Halte ! quelqu'un est là  
qui cherche à se cacher.  
*Il amène Micaëla.*

### CARMEN

Une femme !

### LE DANCAÏRE

Pardieu ! la surprise  
est heureuse.

### DON JOSÉ

Micaëla !

### MICAËLA

Don José !

### DON JOSÉ

Malheureuse !  
Que viens-tu faire ici ?

### MICAËLA

Moi ! je viens te chercher !  
Là-bas est la chaumière  
Où sans cesse priant,  
Une mère, ta mère,  
Pleure, hélas ! sur son enfant !  
Elle pleure et t'appelle,  
Elle pleure et te  
tend les bras !  
Tu prendras pitié d'elle, José,  
Ah ! José, tu me suivras !

### CARMEN

Va-t'en, tu feras bien,  
Notre métier ne te vaut rien.

### DON JOSÉ

Tu me dis de la suivre ?

### CARMEN

Oui, tu devrais partir !

### DON JOSÉ

Tu me dis de la suivre  
Pour que toi tu puisses courir  
Après ton nouvel amant !  
Non ! non vraiment !  
Dût-il m'en coûter la vie,  
Non, Carmen, je ne  
partirai pas !  
Et la chaîne qui nous lie  
Nous liera jusqu'au trépas !

### MICAËLA

Écoute-moi, je t'en prie,  
Ta mère te tend les bras !  
Cette chaîne qui te lie,  
José, tu la briseras !  
Hélas ! José !

### TOUS

Il t'en coûtera la vie,  
José, si tu ne pars pas,  
Et la chaîne qui vous lie,  
Se rompra par ton trépas !

### DON JOSÉ

Laisse-moi !  
Car je suis condamné !

### TOUS

José, prends garde !

### DON JOSÉ

, *saisissant Carmen*.

Ah ! je te tiens, fille damnée !  
Je te tiens, et je te  
forcerai bien  
À subir la destinée  
Qui rive ton sort au mien !  
Dût-il m'en coûter la vie,  
Non, non, je ne  
partirai pas !

### TOUS

Ah ! prends garde, prends  
garde Don José !

### MICAËLA

Une parole encor !  
ce sera la dernière.  
Hélas José, ta mère  
se meurt... et ta mère  
Ne voudrait pas mourir  
sans t'avoir pardonné !

### DON JOSÉ

Ma mère ! elle se meurt !

### MICAËLA

Oui, Don José !

### DON JOSÉ

Partons ! ah ! partons !  
(*s'arrêtant à Carmen*)  
Sois contente... je pars,  
mais nous nous reverrons.

### ESCAMILLO

, *au lion*.

Toréador, en garde,  
Toréador, Toréador,  
(*Carmen veut s'élançer. Don  
José lui barre le passage.*)  
Et songe bien, oui, songe  
en combattant,  
Qu'un œil noir te regarde  
Et que l'amour t'attend,  
Toréador ! l'amour t'attend !

### DON JOSÉ

Partons, Micaëla, partons.

## ACTE IV

*Une place à Séville. C'est le  
jour d'un combat de taureaux.  
Grand mouvement sur la  
place. Marchands d'eau,  
d'oranges, d'éventails, etc.*

## SCÈNE 1

### N°24 - Chœur

### MARCHANDS

À deux cuartos,  
Des éventails pour s'éventer !  
Des oranges pour grignoter !  
Le programme avec  
les détails !  
Du vin !  
De l'eau !  
Des cigarettes !  
À deux cuartos,  
Voyez ! à deux cuartos !  
*Señoras et Caballeros !*  
À deux cuartos !  
Voyez ! Voyez !

### N°25 - Marche et Chœur

### ENFANTS

Les voici ! les voici !  
Voici la quadrille !

### CHEUR

Les voici, oui les voici !  
Voici la quadrille !  
Les voici ! voici la quadrille,  
La quadrille des Toreros !  
Sur les lances, le soleil brille !  
En l'air, toques et sombreros !  
*Défilé de la quadrille. Entrée  
des soldats et des alguazils.*

### ENFANTS

Voici débouchant sur la place,  
Voici d'abord,  
marchant au pas,

L'alguazil à vilaine face.  
À bas ! à bas ! à bas ! à bas !

### CHEUR

À bas l'alguazil ! à bas !  
(*Entrée des chulos et  
des banderilleros.*)  
Et puis saluons au passage,  
Saluons les hardis chulos !  
Bravo ! viva ! gloire  
au courage !  
Voici les hardis chulos !  
Voyez les banderilleros,  
Voyez quel air de crânerie !  
Voyez !  
Quels regards, et de quel éclat  
Étincelle la broderie.  
De leur costume de combat !  
Voici les banderilleros !  
(*Entrée des picadors.*)  
Une autre quadrille s'avance !  
Voyez les picadors !  
comme ils sont beaux !  
Comme ils vont du  
fer de leur lance  
Harceler le flanc  
des taureaux !  
L'Espada !  
Escamillo !  
(*Escamillo paraît avec  
Carmen, radieuse et  
très bien nippée.*)  
C'est l'Espada, la fine lame,  
Celui qui vient terminer tout,  
Qui paraît à la fin du drame  
Et qui frappe le dernier coup !  
Vive Escamillo !  
Ah ! bravo !  
Les voici ! voici la quadrille,  
La quadrille des Toreros !  
Sur les lances, le soleil brille !  
En l'air, toques et sombreros !  
Vive Escamillo !  
Bravo ! Viva !

**ESCAMILLO**  
Si tu m'aimes, Carmen,  
Tu pourras, tout à l'heure,  
Être frère de moi !

**CARMEN**

Ah ! je t'aime, Escamillo, je t'aime et que je meure, Si j'ai jamais aimé quelqu'un autant que toi !

**CARMEN et ESCAMILLO**

Ah ! je t'aime !  
Oui, je t'aime.

*L'Alcade, accompagné d'alguazils, entre dans le cirque suivi de la quadrille, de la foule, etc.*

**CORDELIERS**

Place ! place ! place  
au Seigneur Alcade !

**FRASQUITA**

Carmen, un bon conseil :  
ne reste pas ici.

**CARMEN**

Et pourquoi, s'il te plaît ?

**MERCÉDÈS**

Il est là...

**CARMEN**

Qui donc ?

**MERCÉDÈS**

Lui ! Don José ! dans la foule il se cache. Regarde !

**CARMEN**

Oui, je le vois.

**FRASQUITA**

Prends garde !

**CARMEN**

Je ne suis pas femme à trembler devant lui. Je l'attends... et je vais lui parler.

**MERCÉDÈS**

Carmen, crois-moi, prends garde !

**FRASQUITA**

Prends garde !

*La foule est entrée dans le cirque. Carmen et Don José restent seuls.*

**SCÈNE 2****N°26 - Duo et Chœur Final****CARMEN**

C'est toi !

**DON JOSÉ**

C'est moi !

**CARMEN**

L'on m'avait avertie  
Que tu n'étais pas loin,  
que tu devais venir ;  
L'on m'avait même dit  
de craindre pour ma vie ;  
Mais je suis brave  
et n'ai pas voulu fuir.

**DON JOSÉ**

Je ne menace pas !  
j'implore... je supplie !  
Notre passé, Carmen,  
notre passé, je l'oublie !  
Oui, nous allons tous deux  
commencer une autre vie,  
Loin d'ici, sous d'autres cieux !

**CARMEN**

Tu demandes l'impossible !  
Carmen jamais n'a menti ;  
Son âme reste inflexible ;  
Entre elle et toi, tout est fini.  
Jamais je n'ai menti !  
Entre nous, tout est fini !

**DON JOSÉ**

Carmen, il est temps encore,  
Qui, il est temps encore...  
Ô ma Carmen, laisse-moi  
Te sauver, toi que j'adore.  
Ah ! laisse-moi te sauver  
Et me sauver avec toi !

**CARMEN**

Non ! je sais bien  
que c'est l'heure,  
Je sais bien que tu me tueras,  
Mais que je vive  
ou que je meure,  
Non, non, non,  
je ne te céderai pas !

**DON JOSÉ**

Carmen ! il est temps encore.  
Ô ma Carmen, laisse-moi te sauver,  
Toi que j'adore !  
Ah ! laisse-moi te sauver  
Et me sauver avec toi...  
Ô ma Carmen, il est temps encore,  
Ah ! laisse-moi te sauver, Carmen,  
Et me sauver avec toi !

**CARMEN**

Jamais Carmen ne cédera !  
Libre elle est née  
et libre elle mourra !

**CHŒUR**

Viva ! viva ! la course est belle !  
Viva ! sur le sable sanglant,  
Le taureau s'élançait !  
Voyez  
Le taureau qu'on harcèle  
En bondissant s'élançait,  
Frappé juste, juste  
en plein cœur !  
Victoire !  
*Carmen veut entrer dans le cirque, mais Don José lui barre le passage.*

**DON JOSÉ**

Tu ne m'aimes donc plus ?  
*(silence de Carmen)*  
Tu ne m'aimes donc plus ?

**CARMEN, tranquillement.**

Non ! je ne t'aime plus.

**DON JOSÉ, avec passion.**

Mais, moi, Carmen,  
je t'aime encore,  
Carmen, hélas !  
moi, je t'adore !

**CARMEN**

À quoi bon tout cela ?  
Que de mots superflus !

**DON JOSÉ**

Carmen, je t'aime, je t'adore !  
Eh bien ! s'il le faut,  
pour te plaire,  
Je resterai bandit, tout  
ce que tu voudras,  
Tout, tu m'entends, tout !  
Mais ne me quitte pas,  
Ô ma Carmen,  
Ah ! souviens-toi,  
souviens-toi du passé !  
Nous nous aimions, naguère !  
Ah ! ne me quitte pas, Carmen !

**CARMEN**

Jamais Carmen ne cédera !  
Libre elle est née  
et libre elle mourra !

**CHŒUR**

Viva ! viva ! la course est belle !  
Viva ! sur le sable sanglant,  
Le taureau s'élançait !  
Voyez  
Le taureau qu'on harcèle  
En bondissant s'élançait,  
Frappé juste, juste  
en plein cœur !  
Victoire !  
*Carmen veut entrer dans le cirque, mais Don José lui barre le passage.*

**DON JOSÉ**

Où vas-tu ?

**CARMEN**

Laisse-moi !

**DON JOSÉ**

Cet homme qu'on acclame,  
C'est ton nouvel amant.

**CARMEN, voulant passer.**

Laisse-moi... laisse-moi.

**DON JOSÉ**

Sur mon âme,  
Tu ne passeras pas,

Carmen, c'est moi  
que tu suivras !

**CARMEN**

Laisse-moi, Don José,  
je ne te suivrai pas !

**DON JOSÉ**

Tu vas le retrouver, dis...  
tu l'aimes donc ?

**CARMEN**

Je l'aime !  
Je l'aime et devant  
la mort même,  
Je répéterai que je l'aime !

**CHŒUR**

Viva ! viva ! la course est belle !  
Viva ! sur le sable sanglant,  
Le taureau s'élançait !

Voyez !  
Le taureau qu'on harcèle  
En bondissant s'élançait, voyez !

**DON JOSÉ**

Ainsi, le salut de mon âme  
Je l'aurai perdu pour que toi,  
Pour que tu t'en ailles, infâme,  
Entre ses bras rire de moi !  
Non, par le sang, tu n'iras pas !  
Carmen, c'est moi que tu suivras !

**CARMEN**

Non, non, jamais !

**DON JOSÉ**

Je suis las de te menacer !

**CARMEN, avec colère.**

Eh bien ! frappe-moi donc,  
Ou laisse-moi passer.

**CHŒUR**

Victoire !

**DON JOSÉ**

Pour la dernière fois, démon,  
Veux-tu me suivre ?

**CARMEN**

Non ! non !  
Cette bague, autrefois,  
tu me l'avais donnée...  
Tiens !

**DON JOSÉ**

Eh bien ! damnée !

*Carmen veut fuir mais Don José la frappe. Elle tombe et meurt. Don José éperdu, s'agenouille auprès d'elle.*

**CHŒUR**

Toréador, en garde !  
Toréador, Toréador !  
Et songe bien, oui songe  
en combattant  
Qu'un œil noir te regarde  
Et que l'amour t'attend !  
Toréador ! l'amour t'attend !

*La foule sort du cirque.*

**DON JOSÉ**

Vous pouvez m'arrêter...  
c'est moi qui l'ai tuée !  
Ah ! Carmen ! ma  
Carmen adorée !

**FIN**

# LES ARTISTES



## LOUIS LANGRÉE DIRECTION MUSICALE

Louis Langrée est directeur du Théâtre national de l'Opéra-Comique depuis le 1<sup>er</sup> novembre 2021. Il est également directeur musical du Cincinnati Symphony Orchestra depuis 2013 ainsi que du Mostly Mozart Festival (Lincoln Center) depuis 2003. Ayant occupé des responsabilités en France (Orchestre de Picardie, Opéra national de Lyon) et à l'étranger (Orchestre Philharmonique de Liège, Camerata Salzburg), il entretient une relation étroite avec le Festival de Glyndebourne. Il est invité par les orchestres philharmoniques de Berlin, Vienne, Londres et Tokyo, l'Orchestre de Paris, le Gewandhaus de Leipzig, l'Académie Santa Cecilia de Rome et de nombreuses formations nord-américaines (Philadelphie, Pittsburgh, Toronto). Il est sollicité pour diriger des productions lyriques au Metropolitan Opera de New York (*Iphigénie en Tauride*, *Don Giovanni*, *Hamlet*, *La Bohème*, *Dialogues des Carmélites*, *Carmen*) et à la Staatsoper de Vienne (*La Bohème*, *Traviata*, *Le nozze*

*di Figaro*, *La clemenza di Tito*, *Don Giovanni*, *Eugène Onéguine*), ainsi qu'à la Scala de Milan, Covent Garden, Munich, Chicago. Il participe aux festivals Wiener Festwochen, Mozartwoche de Salzburg, BBC Proms de Londres, Aix-en-Provence. Il dirige l'Orchestre Symphonique de Montréal et le National Symphony Orchestra au Kennedy Center de Washington, se produit fréquemment avec des ensembles sur instruments d'époque (Orchestre des Champs-Élysées, Freiburger Barockorchester) et se consacre à la musique d'aujourd'hui en créant des œuvres de M. Lindberg, D. Lang, C. Shaw, D. Bjarnason, N. Muhly, T. Escaich, J. Adolphe. La Royal Philharmonic Society de Londres lui a remis le « Best Musical Achievement Award 2002 » et La Presse Musicale Internationale lui a décerné son Grand Prix 2007. Il a reçu plusieurs Prix du Syndicat de la critique : Révélation musicale de l'année 1994, Personnalité musicale 2011 et Meilleure production lyrique 2017. Il est Chevalier de la Légion d'Honneur et Officier des Arts et Lettres. Il dirige l'Orchestre de l'Opéra

de Paris à l'occasion du retour des *Noces de Figaro* à Garnier (2022). À l'Opéra-Comique, il a dirigé *Pelléas et Mélisande*, *Le Comte Ory*, *Fortunio*, *Hamlet* (dont la captation a remporté de multiples récompenses) et dirigera *Zémire et Azor* en juin prochain.



## SORA ELISABETH LEE DIRECTION MUSICALE

Sora Elisabeth Lee est actuellement cheffe assistante de l'Orchestre de Paris auprès de K. Mäkelä. Parallèlement, elle est invitée à diriger cette saison l'Orchestre national d'Île-de-France à la Philharmonie de Paris, l'Orchestre Padeloup à la Salle Gaveau et fera ses débuts au Ballet de l'Opéra national du Rhin. En janvier 2022, elle se distingue en remplaçant au pied levé le directeur musical de l'Opéra national du Rhin pour la première française de *Die Vögel* (W. Braunfels), ce qui lui vaut une standing ovation. Cheffe assistante sur quatre productions en 2021-2022, elle a assuré la direction de *Trouble in Tahiti* (Bernstein).

Elle s'est produite en concert avec Les Siècles (Cité de la Musique), l'Orchestre de chambre de Paris (Châtelet), l'Orchestre symphonique région Centre-Val de Loire/Tours (Festival de Chambord), l'Orchestre national de l'Opéra de Montpellier (Corum) et l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Elle est titulaire d'un Master de direction d'orchestre du CNSM de Paris après une licence en direction d'orchestre à l'Université de Musique et des Arts du spectacle de Munich. Parallèlement à ses études, elle bénéficie très tôt d'une solide expérience de direction auprès des BBC Philharmonic, Münchner Symphoniker, Münchener Kammerorchester, Georgisches Kammerorchester Ingolstadt, Dresdner Philharmonie Kammerorchester, Orchestre régional Avignon-Provence et Budapest Symphony Orchestra MAV, après avoir étudié avec F. Luisi (Fondazione Arturo Toscanini), S. Asbury (Tanglewood Music Center Conducting Fellowship Program), J. Panula (Panula Academy), R. Hetherington et M. Shanahan (Royal Opera House), C. Rundell et M. Heron (Royal Northern College of Music), L. Foster, Ed Spanjaard et E. Klemm.



## ANDREAS HOMOKI MISE EN SCÈNE

Né en Allemagne d'une famille de musiciens hongrois, Andreas Homoki débute à l'Opéra de Cologne en tant qu'assistant à la mise en scène de 1987 à 1993, et il enseigne la mise en scène à l'Opéra Studio de la Musikhochschule de Cologne, où il crée ses premiers spectacles. En 1994, il remporte le prix de la critique française pour sa mise en scène de *Die Frau ohne Schatten* (Opéra de Genève, Châtelet). De 1993 à 2002, il se produit à Cologne, Hambourg, Genève, Lyon, Leipzig, Bâle, Berlin, Amsterdam et Munich. Il fait ses débuts en 1996 au Komische Oper de Berlin avec *Falstaff* puis met en scène *Die Liebe zu drei Orangen* (1998) et *Die lustige Witwe* (2000). En 2002, il devient metteur en scène principal du Komische Oper, succédant ainsi à H. Kupfer, puis intendant en 2004. Durant cette période, il met en scène des productions au Théâtre du Châtelet, au Bayerische Staatsoper de Munich, au New National Theater de Tokyo, au Sächsische Staatsoper de Dresde, au Staatsoper

Hamburg et au Festival d'Aix-en-Provence. Il est depuis 2012 directeur de l'Opéra de Zurich, où il a mis en scène *Der fliegende Holländer* (avec La Scala et The Norwegian Opera), *Lady Macbeth* de Mzensk, *Fidelio*, *Juliette*, *Lohengrin* (Wiener Staatsoper), *Luisa Miller* (Staatsoper Hamburg), *Wozzeck*, *My Fair Lady* (Komische Oper Berlin), *I Puritani*, *Médée*, *La forza del destino*, *Das Land des Lächelns*, *Lunea* (nommée création de l'année 2017/2018 par *Opernwelt*), *Salome*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* et *Siegfried*. En 2022, il met en scène *Madama Butterfly* au Bregenzer Festspiele. A. Homoki est membre de l'Académie des Arts de Berlin depuis 1999. À l'Opéra-Comique a été donné son *David et Jonathas* en 2013.



## PAUL ZOLLER DÉCORS

Après des études à l'Université des arts appliqués de Vienne, à l'Université de Michigan et à l'Université des Arts de Berlin, Paul Zoller participe à plusieurs concours et expositions d'architecture et co-fonde la compagnie « The poor boys entreprise ».

Il se forme à la scénographie auprès d'E. Wonder à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, puis travaille auprès d'A. Homoki, G. Tabori, L. Fioroni, T. Reinhardt, J. Miensken, J. Hölscher et M. Schröder dans divers théâtres (Deutsche Oper Berlin, Opernhaus Zürich, Komische Oper Berlin, Festival d'Aix-en-Provence, BAM New York, Festival d'Edimbourg, Semperoper de Dresde, Staatsoper Hamburg, Oper Köln, Opéra de Leipzig, Staatsoper de Bâle, Aalto-Theater Essen, Opéra de Dortmund, Nationaltheater Weimar, Staatstheater Kassel, Münchner Musikbiennale et Hebbel-Theater Berlin). Il fait aussi des performances et installations artistiques. En 2012 et 2014, il est nommé pour le prix « The Faust ».



## GIDEON DAVEY COSTUMES

Gideon Davey naît à Bristol, au Royaume-Uni. À la fois créateur de décors et de costumes, il crée ceux de *Roberto Devereux*, *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Arabella*, *Hänsel et Gretel* et *Le Magicien d'Oz* (Opéra de Zurich), *Hercules* (Karlsruhe), *Into the Woods*

de Sondheim, *Orlando* et *Manru* de Paderewski (Halle), *Les Noces de Figaro* (Essen), *Giulio Cesare in Egitto* (La Scala), *Agrippina*, *Tancredi* et *Platée* (Theater an der Wien), *La Dame de pique* (English National Opera), *Oronota* de Cesti (Opéra de Francfort), *Alcina* (Opéra de Madrid), *La Petite Renarde rusée* (Turin), *Opéras de Lille* et du Rhin, Grange Park Opera), *Armide* (Opéra de Paris), *Rinaldo* (Festival de Glyndebourne), *Die Meistersinger von Nürnberg* (Amsterdam), *L'Étoile* (Oper Frankfurt), *Alcina* (Bordeaux), *Radamisto* (Santa Fe Opera, English National Opera), *La donna del lago* (Garsington Opera), *Die Fledermaus* (Opéra de Corée), *Roméo et Juliette* et *L'Anneau du Nibelung* (Bayerische Staatsoper), *Luisa Miller* (Opéra de Lyon), *Le Couronnement de Poppée* (Opéra du Rhin), *La Juive* (Genève), *Peer Gynt* (Halle), *Madama Butterfly* et *Don Carlo* (Graz), *Hippolyte* et *Aricie et Idomeneo* (Zurich) et des *Contes d'Hoffmann* (Badisches Staatstheater). Récemment, il conçoit les costumes de *Der Rosenkavalier* (Théâtre National de la République tchèque), *Dialogues des Carmélites* (Zurich), *Lohengrin*

et Owen Wingrave (Royal Opera House), Orfeo de Rossi (Opéra national de Lorraine, Versailles), *Le Fantôme de Canterville* (Komische Oper Berlin), *Luisa Miller* (Hambourg), *David et Jonathas* (Festival d'Aix-en-Provence, Festival d'Edimbourg, BAM New York), *Robin des bois* (Berlin). À l'Opéra-Comique, il a créé les costumes de *David et Jonathas* en 2013 et de *Platée* en 2014.



**FRANCK EVIN**  
LUMIÈRES

Grâce à une bourse du ministère

de la Culture, Franck Evin est nommé assistant du chef électricien à l'Opéra de Lyon, où il travaille auprès de K. Russel et R. Wilson. En 1986, il commence à travailler au Düsseldorfer Schauspielhaus comme concepteur lumières et entretient une relation étroite avec W. Schröter. Il crée avec E. Kloke et le Bochumer Symphoniker des projets expérimentaux dans des lieux industriels dans la Ruhr. Il travaille ensuite à Nantes, Strasbourg, Montpellier, Paris, Lyon, Vienne, Bonn, Bruxelles et Los Angeles. En 1995, il devient directeur artistique aux éclairages du Komische Oper de Berlin, dirigé par H. Kupfer, et collabore avec A. Homoki, B. Kosky, C. Bieito et H. Neuenfels.

Il se produit ensuite à Oslo, Copenhague, Stockholm, Tokyo, Amsterdam, Munich, Graz, à La Monnaie de Bruxelles, l'Opéra de Paris, La Scala, La Fenice, l'Opéra flamand et au Festival de Bayreuth. Il devient en 2012 directeur artistique des lumières à l'Opéra de Zurich, sous la direction d'A. Homoki. En 2006, il reçoit un Opus pour l'éclairage de *Così fan tutte* (P. Konwitschny). En 2010, ZDF Theaterkanal réalise son portrait dans la série *Die Theatermacher*, dans le cadre d'un documentaire sur le métier de concepteur lumières.



**GAËLLE ARQUEZ**  
MEZZO-SOPRANO  
CARMEN

Diplômée du

Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Gaëlle Arquez fait ses débuts à l'Opéra Bastille en 2013 en Zerlina (*Don Giovanni*/M. Haneke). Elle a depuis chanté dans les plus grands opéras : Teatro alla Scala (*Isabella/L'italiana in Algeri*), Opéra de Paris (*Ruggiero/Alcina*), Oper Frankfurt et Wiener Staatsoper (*Charlotte/Werther*), Royal Opera House et Teatro Real (*Carmen*). Elle est régulièrement invitée au Théâtre des Champs-Élysées (*Dorabella/Così fan tutte*, *Giulio Cesare*, *Iphigénie/Iphigénie*

en *Tauride*, R. Carsen). Nommée pour la catégorie « Révélation Lyrique » aux Victoires de la Musique 2011, elle sort son premier album *Ardente Flamme* (Deutsche Grammophon) en 2017. Son large répertoire comprend *Armide* (Gluck, dir. M. Minkowski/Wiener Staatsoper), *Adalgisa (Norma/Oper Frankfurt)*, *Idamante (Idomeneo/Theater an der Wien)*, *Meg (Falstaff)* et *Nerone (L'incoronazione di Poppea/Opéra de Paris)*, *Medea (Teseo/Oper Frankfurt)*, *Dorabella Così fan tutte* (Bayerische Staatsoper), *Phoebe (Castor et Pollux/Komische Oper Berlin)*, *Hélène (La Belle Hélène/Châtelet)* le Prince (*Cendrillon/Opéra de Lille*), *Mélysande (Pelléas et Mélisande)* et *Serse* (Oper Frankfurt), *Cherubino (Le nozze di Figaro/Metropolitan Opera)*. Elle a chanté au Concert de Paris en 2019 et lance la saison 2022/2023 en tant que Cenerentola (Opéra de Paris). Elle interprète le *Poème de l'Amour de la Mer* avec les Wiener Symphoniker (dir. M. Minkowski) et le rôle-titre de *Carmen* (Royal Opera House /B. Kosky, Bregenz Festival/K. Holten, Opéra Bastille /C. Bieito, Staatsoper de Berlin/M. Kušej). Elle débute à l'Opéra-Comique en Isolier (*Le Comte Ory*, 2017) et campera le rôle-titre de *Fantasio en décembre 2023*.



**FRÉDÉRIC ANTOUN**  
TÉNOR  
DON JOSÉ

Né à Québec, Frédéric

Antoun se forme au Curtis Institute of Music. Il est Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*), Rinuccio (*Gianni Schicchi*) et Thespis (*Platée*) à l'Opéra de Paris, Tonio (*La Fille du Régiment/Royal Opera House*, Opéra de Lausanne), Amadeus Daberlohn (*Charlotte Salmon/Salzburg Festival*), Nadir (*Les Pêcheurs de perles/Opernhaus Zurich*), Laërte (*Hamlet/Theater an der Wien*), Fenton (*Falstaff/Royal Opera House*), Tamino (*Die Zauberflöte/Opéra de Québec*), Ferrando (*Così fan tutte/Opéras de Marseille et Paris*, Bayerische Staatsoper), Cassio (*Otello/Royal Opera House*, dir. A. Pappano). Il débute au Metropolitan Opera en Raùl (*The Exterminating Angel*). Il se produit avec le New York Philharmonic, les Orchestres de San Francisco, Montréal, Toronto, Denver, Paris, of the Age of Enlightenment, Philharmonique de Radio France, National de France, sur les scènes du New York City Opera, du Florida Grand Opera, du Festival Opéra Québec, du Charleston Festival. Récemment, il a chanté Pylade (*Iphigénie en Tauride/Opernhaus Zurich*), Alfredo (*La Traviata/Royal Opera House*, Wiener Staatsoper), Edgardo (*Lucia di Lammermoor/Opéra de*

Montréal), *Das Lied von der Erde* avec l'Orchestre Métropolitain (dir. Y. Nézet-Séguin), Don Ottavio (*Don Giovanni/Royal Opera House*), la *Symphonie n° 9* de Beethoven avec les Orchestres de Montréal et de Québec, *A Quiet Place* (Opéra de Paris), Nadir (*Les Pêcheurs de perles/Opéra de Genève*). Ses moments forts en 2022/2023 sont Caliban (*The Tempest/Teatro alla Scala*), Narraboth (*Salome/Canadian Opera Company*) et ses débuts en Roméo (*Roméo et Juliette/Savolinn Festival*). À l'Opéra-Comique, il a été Gérald (*Lakmé*, 2014 et 2022) et Des Grieux (*Manon*, 2019).



**ELBENITA KAJTAZI**  
SOPRANO  
MICAËLA

Née au Kosovo,

Elbenita Kajtazi se forme à l'Université des arts de Pristina et à l'opéra studio de la Deutsche Oper Berlin, puis rejoint la Staatsoper de Hambourg comme soliste. Lauréate du 3<sup>e</sup> Prix et du Prix du public à la Glyndebourne Opera Cup (2018), et des 1<sup>er</sup> prix de la Riccardo Zandonai Competition et de la Spiros Argiris Sarzana Festival Competition (2014), elle interprète cette saison à Hambourg Micaëla (*Carmen* de Bizet), Manon (Massenet), Liù (*Turandot* de Puccini) et Mimì (*La Bohème* de Puccini). Ailleurs, elle est aussi Gretel (*Hänsel und*

*Gretel*, Bayerische Staatsoper), Susanna (*Le nozze di Figaro*, Opéra de Lyon) et Juliette (*Roméo et Juliette*, opéra de Rouen). Son répertoire comprend en outre Sophie (*Der Rosenkavalier*, Strauss), Violetta (*La Traviata*, Verdi), la Comtesse (*Le nozze di Figaro*, Mozart), Nannetta (*Falstaff*, Verdi). Elle a chanté à la Staatsoper de Berlin, à Erfurt, Dresde, Essen, Bordeaux, Genève, Santiago, et au festival de Salzbourg, à l'occasion d'une *Thaïs* de Massenet aux côtés de P. Domingo. Elle a participé à des masterclasses avec C. Ludwig, Th. Hampson, E. Jaho, M. Martineau. Elle fait ses débuts à l'Opéra-Comique.



**JEAN-FERNAND SETTI**  
BARYTON-BASSE  
ESCAMILLO

Jean-Fernand Setti est diplômé de l'École Normale de Musique de Paris dans la classe de J.-P. Courtis. Il travaille également avec Y. Sotin et J.-P. Furlan et intègre l'Atelier Lyrique de M. Larroche. Il débute en Benoît et Alcindoro (*La Bohème/Opéra de Metz*), Duc de Popoli (*La Sirène*, Auber/Théâtre de Compiègne), Sharpless (*Madama Butterfly/Montreuil*), le Baron (*Cendrillon*, Isouart/Théâtre Manoel) et Dulcamara (*L'elisir d'amore*). Il chante également les principaux

rôles mozartiens avec Opéra Clandestin : Don Giovanni, Leporello, le Comte, Don Alfonso, le Commandeur. En concert, il chante la *Petite Messe solennelle* et le *Stabat Mater* (Rossini), le *Magnificat* (Bach), la *Messe du Couronnement* (Mozart), le *Requiem allemand* (Brahms), le *Requiem de Fauré*, *Messa di Gloria* (Puccini). Il chante Angelotti (*Tosca/Opéra de Metz*, Théâtres de Rouen et Caen) et Zuniga (*Carmen/Opéra de Metz*), le Roi (*Cendrillon/Opéra de Nancy*), Don Alfonso (*Così fan Tutte/Capitole de Toulouse*, m. en sc. I. Alexandre), Escamillo et Zuniga (*Carmen/Bordeaux*, dir. M. Minkowski/La Monnaie), mais aussi *Frankenstein* (Opéra de Metz) et *Frédégonde* (Opéra de Tours). Récemment, il a chanté Monterone (*Rigoletto/Rouen*), Raymond (*Lucia di Lammermoor/Tours*). Il retrouvera le Capitole de Toulouse pour Nourabad (*Les Pêcheurs de Perles*), Capulet (*Roméo et Juliette/Rouen*), et débute à l'Opéra de Toulon en Paléon (*Thaïs*) et à l'Opéra de Nice en Escamillo (*Carmen*).



**NORMA NAHOUN**  
SOPRANO  
FRASQUITA

Norma Nahoun étudie le chant à Paris puis à la Hochschule für Musik de Berlin. Lauréate de plusieurs concours

internationaux, elle débute avec la jeune troupe du Semperoper de Dresde. Elle est Papagena (*La Flûte enchantée/Opéra de Paris*), Adina (*L'Elixir d'amour/Théâtre des Champs-Élysées*), Susanna (*Les Noces de Figaro/Avignon*) et Barberine (Mostly York Festival de New York, Festival d'Edinburgh), Zerlina (*Don Giovanni/Saint-Étienne*), Pamina (*La Flûte enchantée/Angers*, Nantes, Rennes), Aldimira (*Erismena*, Cavalli/Luxembourg), Amour (*Orphée et Eurydice/Nancy*), Nannetta (*Falstaff/Tours*), Laoula (*L'Étoile/Nancy*), Baucis (*Philémon et Baucis/Tours*), Lisette / Yvette (*La Rondine/Nancy*, Toulouse), Solveig (*Peer Gynt* de Grieg/Limoges, Montpellier), Colette (*Le Devin du village/Genève*), Frasquita (*Carmen/Rouen*), Jacqueline (*Fortunio/Saint-Etienne*), Nina (*Chérubin/Montpellier*), Gretel (*Hänsel et Gretel/Angers Nantes*), Mi (*Le Pays du Sourire/Tours*, Avignon), Lucy (*Le Téléphone*) et Amélia (*Amélia va au bal*, Menotti/Metz), Juliette (*Die tote Stadt/Toulouse*), Echo (*Ariadne auf Naxos/Montpellier*). Elle chante le programme « Les Fleurs du Mâle - chansons coquines de café-concert » avec le Palazzetto Bru-Zane (Venise, Berlin et Paris) et se produit régulièrement en récital. Cette saison, elle chante *Lobgesang* et le *Psaume op. 42* de

F. Mendelssohn à Avignon en concert, Susanna (*Les Noces de Figaro*/ Saint-Étienne, Solveig (*Peer Gynt*/ Compiègne), Minerva et La Fama (*La finta pazza*/ Opéra Royal de Versailles), et Papagena (*La Flûte Enchantée*/Montpellier). À l'Opéra-Comique elle a été La Jeune Fille (*L'Inondation*, 2019 et 2023).



**ALIÉNOR FEIX**  
MEZZO-SOPRANO  
**MERCÈDÈS**

Aliénor Feix débute ses études musicales à six ans et intègre en 2012 la Maîtrise de Notre-Dame. Après un passage à l'Institut d'Art Vocal du Canada (M. Dunn et J. Forst), elle suit les enseignements de C. Guber à la Hochschule de Leipzig, avant de remporter son 1<sup>er</sup> prix au CNSM de Paris. Très attachée à l'art de la scène, elle chante à l'Opéra de Vichy (dir. L. Sow), à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille (*Siegfried et l'anneau maudit*/dir. V. Praxmarer). Elle chante le rôle-titre de *Giulio Cesare* (CNSM de Paris), *El amor brujo* (CNSM/dir. Tito Ceccherini), les *Wesendonck Lieder* (La Monnaie), différents programmes avec Le Poème harmonique, Dorabella (*Così fan Tutte*/Tours), Cherubino (*Les Noces, variations*/Lille), la 2<sup>ème</sup> Nymph

(*Rusalka*/Limoges), Oreste (*La Belle Hélène*/Théâtre des Champs-Élysées), Inès (*Il Trovatore*/Rouen), le rôle-titre de *La Belle Hélène* (Festival Musique en Ré) et *Le Jeu des ombres* (TNP de Villeurbanne). Elle chante avec l'Orchestre Philharmonique de Slovénie (*Symphonie n° 3* de Mahler/ Ljubljana), l'Orchestre national de France (*Requiem* de Saint-Saëns), au Festival de la Vézère (Mozart), au Potager du Roi (Versailles). Elle enregistre un disque consacré à Haydn (Ensemble Consonnances). À l'Opéra-Comique, elle a chanté *Raconte-moi une histoire d'opéra-comique* (2017), et Madelon (*Fortunio*, 2019).



**FRANÇOIS LIS**  
BASSE  
**ZUNIGA**

François Lis est diplômé du CNSM de Paris en 2003 puis se forme au Mozarteum de Salzbourg et au Merola Program de l'Opéra de San Francisco. Il est nommé dans la catégorie « Révélation Classiques » lors des Victoires de la Musique en 2005. Il est Seneca (*Le Couronnement de Poppée*/ Opéra de Paris), Plutone (*L'Orfeo*/Lyon), Cold Genius (*King Arthur*/Lille), Borée (*Les Boréades*/Zürich, Lyon), Jupiter (*Platée*/Opéras de Paris et du Rhin), Anselme (*Les Paladins*/Basel), Pluton/ Jupiter (*Hippolyte et Aricie*,

Glyndebourne/Toulouse), Teucer (*Dardanus*/Lille), Melisso (*Alcina*/Opéra de Paris), Huascar et Don Alvaro (*Les Indes Galantes*/Grand Théâtre de Genève), Der Sprecher (*La Flûte enchantée*/ Teatro Real de Madrid, TCE), Figaro (*Les Noces de Figaro*/Lyon, Dublin), Thamos (*Thamos Roi d'Égypte*/Lille), Le Commandeur (Tourcoing, TCE), le rôle-titre titre de *Don Giovanni* (Saint-Quentin), Basilio (*Le Barbier de Séville*/ San Francisco), Alidoro (*La Cenerentola*/Opéra de Paris, La Monnaie), Zuniga (*La Scala*/Opéra de Paris/ Hollywood Bowl/Châtelet/ Toulouse/Caracas), Escamillo (*Carmen*/Skopje), Narbal (*Les Troyens*/Opéra du Rhin), Le Pape (*Benvenuto Cellini*/Opéra du Rhin), Le Père Laurence (*Roméo et Juliette*, Berlioz/Varsovie), Marcel (*Les Huguenots*/La Monnaie), Hérode (*L'Enfance du Christ*/Saint-Denis), Don Pedro (*Béatrice et Bénédict*/ Opéra de Lyon), Panthée (*Les Troyens*/Festival Berlioz) et participe à la création de *JRR Citoyen de Genève* de Fénelon. Il a chanté sous la baguette de G. Dudamel, D. Oren, M. Plasson, P. Jordan, M.-W. Chung, A. Altinoglu, M. Minkowski, W. Christie, I. Bolton, P. Daniel... et a été mis en scène par R. Carsen, M. Clément, C. Bieito, O. Py, I. Alexandre, L. Pelly. Il chantera Angelotti (*Tosca*) à Toulon, Don Diego (*L'Africaine*) et Saint-Bris (*Les Huguenots*) à Marseille.



**JEAN-CHRISTOPHE LANIÈCE**  
BARYTON  
**MORALÈS**

Après les Maîtrises de Caen et de Notre-Dame, Jean-Christophe Lanièce intègre le CNSM de Paris et la Hochschule de Berlin. Il est nommé Révélation Classique Adami. Il chante Herr Fluth (*Die Lustigen Weiber von Windsor*/ Hochschule de Berlin), Énée (*Didon et Énée*/Académie baroque d'Ambronay, dir. P. Agnew), Conte Robinson (*Il matrimonio segreto*/CNSMDP, dir. P. Davin), Belcore (*L'Élixir d'amore*/Théâtre des variétés, dir. S. Quatrini), Frère Léon (*Saint-François d'Assise*/Festival Messiaen, dir. A. Le Bozec), Achilla (*Giulio Cesare*/Philharmonie), Gaston (*Les P'tites Michu*/ Caen, Reims), Le Laquais (*Ariadne auf Naxos*/TCE), Brétigny (*Manon*/ TCE), un prêtre et un homme d'armes (*Die Zauberflöte*, Opéra de Versailles, dir. H. Niquet), Capulet (*Roméo et Juliette*, Bordeaux), Momus (*Platée*/Capitole de Toulouse, Versailles), et Noé (*L'Arche de Noé*/Caen). En concert, il se produit avec les pianistes F. Merlin et A. Le Bozec, la Fondation Royaumont, le Chœur de l'Orchestre de Paris (Philharmonie), l'Orchestre national de Cannes, Le Palazzetto Bru Zane, Les Surprises, les Lunaisiens, l'Orchestre national de France,

l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, le Poème harmonique. Il a enregistré *Ô mon bel inconnu* (Hahn/ Bru Zane), chante Danilo (*La Veuve joyeuse*/Opéra de Saint-Étienne) et le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* (Fondation Royaumont). À l'Opéra-Comique il a chanté Prospero jeune (*Miranda*, 2017), *Raconte-moi une histoire d'opéra-comique* (2017), Marcel (*Bohème, notre jeunesse*, 2018), Pelléas (version concert, 2018), Gregor (*Les Éclairs*, 2021) et l'Homme (*L'Inondation*, 2023).



**MATTHIEU WALENDZIK**  
BARYTON  
**LE DANCAÏRE**

Franco-polonais, Matthieu Walendzik se forme à la Maîtrise de Notre-Dame puis au CNSM de Paris. Membre depuis 2018 d'Opera Fuoco, il chante le Comte (*Le nozze di Figaro*), Riff (*West Side Story*), Russel (*Lady in the Dark*, Weill), Pandolfe (*Cendrillon*) et Marcello (*La Bohème*). Son répertoire va de la musique médiévale à la création contemporaine, sous les baguettes de D. Reiland, S. MacLeod, C. Rousset, S. Kuijken, H. Niquet et D. Stern. Il interprète entre autres *Die Schöpfung*, *Johannes-Passion* et *Matthäus-Passion*, des Cantates de Bach et Le Messie. Attaché à ses racines polonaises, il se produit lors

de concerts de compositeurs polonais organisés à l'Ambassade de Pologne en France (prix de jeune personnalité de l'année en 2019). En 2021-2022, il chante Ormonde (*Partenope*, Haendel/dir. W. Christie) dans le cadre de la 10<sup>e</sup> édition du Jardin des Voix (les Arts Florissants) dont il est lauréat, et aussi le Comte (*Le nozze di Figaro*) et Dr. Falke (*Die Fledermaus*). Il chantera prochainement un Corinthien et un Argien (*Médée*/Opéra de Paris, Teatro Real de Madrid).



**PACO GARCIA**  
TÉNOR  
**LE REMENDADO**

Après des études à la Maîtrise de Reims et de violoncelle baroque, Paco Garcia est diplômé du CNSM de Paris mention très bien. Il se produit en soliste dans les ensembles Les Surprises, (dir. L.-N. Bestion de Camboulas), Correspondances (S. Daucé) Le Poème Harmonique (V. Dumestre). Il chante Marasquin (*Giroflé-Girofla*, Lecocq), Edward Milfort (*La cambiale di matrimonio*), Camille (*Die lustige Witwe*), Fritz, le Bottier et le Brésilien (*La Vie Parisienne*), Tony (*West Side Story*), Acis (*Acis and Galatea*, Haendel), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Remendado (*Carmen*/ Bordeaux et Toulouse, dir. M. Minkowski), un héraut

d'armes (*Robert le Diable*/ Bordeaux), Don Basilio (*Le nozze di Figaro*/Liceu Barcelona), Monostatos (*La Flûte enchantée*/Capitole de Toulouse). Cette saison, il interprète Don Basilio (Opéra Royal de Versailles, Ravenna Festival, Salerno, dir. M. Minkowski), le rôle-titre de *Caligula* (Cagliardi/ Wallonie Festival de Liège, dir. V. Dumestre), *La Messe de Minuit* (Charpentier/ dir. S. Daucé), *La Passion selon Saint-Jean* et des concerts Méditations (Les Surprises, dir. L.-N. Bestion de Camboulas).

**ACCENTUS CHŒUR**

accentus est un chœur de chambre fondé par Laurence Equilbey il y a 30 ans, très investi dans le répertoire à cappella, la création contemporaine, l'oratorio et l'opéra. Véritable référence dans l'univers de la musique vocale, accentus devient en 2018 le premier Centre national d'art vocal (Paris Île-de-France, Normandie), nommé par le Ministère de la Culture. Il renforce ainsi ses missions artistiques et pédagogiques de manière pérenne et est conforté dans son rôle d'acteur incontournable à l'échelle nationale et internationale, capable non seulement d'initier et d'innover mais aussi de fédérer pour dynamiser tout un secteur. accentus se

produit dans les plus grandes salles de concerts et festivals français et internationaux. Il est un partenaire privilégié de la Philharmonie de Paris et de La Seine Musicale et poursuit une résidence importante à l'Opéra de Rouen Normandie. accentus est le chœur privilégié d'Insula orchestra, l'orchestre résident à La Seine Musicale. Christophe Grapperon est chef associé de l'ensemble depuis 2013. En tant que Centre national d'art vocal, accentus s'est fixé trois objectifs principaux : la production, l'éducation et le partage de ses ressources - notamment via son centre de ressources dédié à l'art choral, le Cen (leceen.eu). accentus, centre national d'art vocal Paris Île-de-France - Normandie, bénéficie du soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France, du Ministère de la culture et est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France et la Région Normandie. Il reçoit également le soutien de la SACEM. Le chœur est en résidence à l'Opéra de Rouen Normandie. Les activités de diffusion et d'actions culturelles d'accentus dans le département bénéficient du soutien du Département des Hauts-de-Seine. La Fondation Bettencourt Schueller est son cercle principal. accio, le mecène des amis d'accentus et d'Insula orchestra, soutient ses actions artistiques et pédagogiques.

**Chef de chœur**  
Christophe Grapperon

**Chef de chant**  
Nicolai Maslenko

**Sopranos**  
Céline Boucard,  
Sophie Boyer, Pauline  
Feracci, Pauline Gaillard,  
Ellen Giaccone, Karine  
Godefroy, Eugénie de  
Padirac, Marie Picaut,  
Charlotte Plasse

**Altos**  
Florence Barreau,  
Geneviève Cirasse,  
Marie Favier, Sarah Jouffroy,  
Violaine Lucas, Valérie Rio,  
Thi-Lien Truong

**Ténors**  
Camillo Angarita,  
Stephen Collardelle,  
Alexandre Jamar,  
Maciej Kotlarski, Lancelot  
Lamotte, Maurizio Rossano,  
Marc Valero, Ryan Veillet

**Basses**  
Frédéric Bourreau,  
Olivier Cesarini, Pierre  
Corbel, Olivier Déjean,  
Jean-Christophe Jacques,  
Pierre Jeannot, Julien Neyer,  
Guillaume Pérault

**MAÎTRISE POPULAIRE  
DE L'OPÉRA-COMIQUE**  
Dirigée par Sarah Koné,  
la Maîtrise Populaire  
de l'Opéra-Comique promeut  
la diversité tant dans les

profils, enfants et adolescents  
de 8 à 25 ans, que dans  
les activités proposées :  
formation musicale, chant  
choral, technique vocale,  
théâtre, danse, claquettes.  
Elle est la seule formation  
qui intègre à la fois  
des enseignements artistiques  
en horaires aménagés sur  
le temps scolaire et une  
activité d'enfants du spectacle,  
à raison de 35 à 40 concerts  
et interventions artistiques  
par an. Depuis 2018, la  
Maîtrise a ouvert une  
deuxième voie de recrutement  
parallèlement aux auditions  
classiques. Chaque année,  
en mars, elle organise des  
auditions délocalisées dans  
les établissements scolaires  
classés en REP d'une ville  
de petite couronne parisienne  
différentes chaque année.

**26 et 28 avril**  
Alice Baron Veira Dias,  
Solveig Cesnulevicius, Sun  
Creola, Tanaé Djagoué-  
Craps, Ysé Fourdinier, Nino  
Gandais, Manon Goubet,  
Iyad Mensou, Victor Ozanne-  
Cobjuc, Léon Prost, Lili Quillet  
Xavier, Luce Rigouste, Kaoli  
Robert, Emmanuella Traore.

**24 et 30 avril**  
Aloys Bardelot Sibold,  
Jaymee Andrea Clarin,  
Louise de Mitri Benaziz,  
Hana Derraji Schrader,  
Palmira Lydie do Rosario,  
Lola Houzet, Alma Jaillard  
Guevara, Alice Jakubiak,  
Natocha Levy-Felix, Rébecca  
Macé Buchman, Paul Schenk,  
Karel Vandewalle, Mathys  
Vibert, Emma Wirz.

**2 et 4 mai**  
Hortense Braka Fontaine,  
Chloé Elenda, Gaya Fretat,  
Adèle Guigue, Fatuma  
Céline Kuminga-Luhembwe,  
Dora Maigne, Marilou Meier,  
Raphaël Provost, Rose Quillet  
Xavier, Pauline Ramès-  
Machard, Ramatoulaye  
Sall, Julia Segre, Tiguida  
Souare, Hasna Talbi.

## ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

L'Orchestre des Champs-  
Élysées se consacre  
à l'interprétation, sur  
instruments d'époque,  
du répertoire allant de Haydn  
à Debussy. Sa création en  
1991 est due à l'initiative  
commune d'A. Durel,  
directeur du Théâtre des  
Champs-Élysées et de  
P. Herreweghe. L'Orchestre  
a été en résidence au Théâtre  
des Champs-Élysées, au  
Palais des Beaux-Arts de  
Bruxelles et s'est produit aux  
Musikverein, Concertgebouw,  
Barbican Centre,  
Philharmonies de Munich,  
Berlin et Cologne, Alte  
Oper, Gewandhaus, Lincoln  
Center, Parco della Musica,  
auditoriums de Lucerne et de  
Dijon, au Japon, en Corée,  
en Chine et en Australie.  
Plusieurs chefs invités  
l'ont dirigé : D. Harding, C.  
Zacharias, H. Holliger, C. Coen  
et R. Jacobs. Sous l'impulsion  
de P. Herreweghe, l'Orchestre  
poursuit sa collaboration  
artistique avec le Collegium  
Vocale Gent avec lequel il  
enregistre l'*Alt-Rhapsodie* de

Brahms, la *Missa Solemnis*  
de Beethoven et le *Te deum*  
de Bruckner. Depuis 2014,  
l'Orchestre développe une  
relation privilégiée avec  
L. Langrée pour l'opéra  
et la musique française  
(*Pelléas et Mélisande*,  
*La Mer*, *Le Comte Ory*,  
*Hamlet*, *Fortunio*, *La Valse*/  
*Boléro*). L'Orchestre des  
Champs-Élysées, associé  
au TAP - Théâtre Auditorium  
de Poitiers et en résidence  
en Nouvelle Aquitaine, est  
subventionné par la DRAC  
Nouvelle-Aquitaine, la région  
Nouvelle-Aquitaine et la  
ville de Poitiers. L'OCE est  
ponctuellement soutenu  
par le Palazzetto Bru  
Zane - Centre de musique  
romantique française, par  
la SPEDIDAM, l'Institut  
Français et la Caisse des  
dépôts. Il est membre de la  
FEVIS et de PROFEDIM.

L'Orchestre des Champs-  
Élysées remercie son « Cercle  
des Amis » et son club  
d'entreprises « Contre-  
Champs » : Hôtel de l'Europe  
(Poitiers), Grenouilles  
Productions (Poitiers),  
Arthur Loyd Poitou Vendée  
(Poitiers), Études notariales  
(Feytiat & Bourgameuf),  
Lutherie Antoine Lacroix  
& associés (Poitiers),  
Restaurant Les Archives  
(Poitiers), e-Qual (Poitiers),  
Le Grand Magasin (Poitiers),  
SERI (Châtellerauld),  
Aliénor Consultants  
(Poitiers), Escalux  
(Montmorillon), Maison

Cognac Godet (La Rochelle),  
Hôtel des ventes des  
Quinconces (Bordeaux),  
le Cluricaume (Poitiers).

**Violons 1**  
Alessandro Moccia,  
Hélène Maréchaux,  
Giusy Adiletta,  
Roberto Anedda, Julia Didier,  
Marion Larigaudrie, Thibaut  
Maudry, Martin Reimann,  
Enrico Tedde

**Violons 2**  
Philippe Jegoux,  
Virginie Descharmes,  
Isabelle Claudet,  
Alexia Fouilloux,  
Jean-Marc Haddad,  
Clara Lecarme, Claire Sottovia,  
Nicole Tamest

**Altos**  
Agathe Blondel,  
Catherine Puig, Laurent Bruni,  
Brigitte Clément, Delphine  
Grimbert, Julien Lo Pinto

**Violoncelles**  
Julien Barre,  
Ekachai Maskulrat,  
Arnold Bretagne,  
Vincent Malgrange,  
Harm-Jan Schwitters

**Contrebasses**  
Axel Bouchaux, Damien Guffroy,  
Gautier Blondel

**Flûtes et piccolos**  
Alexis Kossenko, Amélie Michel

**Hautbois**  
Emmanuel Laporte,  
Romain Curt (et cor anglais)

**Clarinettes**  
Isaac Rodriguez,  
Marguerite Neves

**Bassons**  
Michael Rolland,  
Jean-Louis Fiat

**Cors**  
Félix Roth,  
Jean-Emmanuel Prou,  
Élodie Baert,  
Alessandro Orlando

**Cornets et trompettes**  
Paul Lepicard,  
Pascal Sénéchal

**Trombones**  
Guy Hanssen, Adrien Muller,  
Clémentine Serpinet

**Timbales**  
Marie-Ange Petit

**Percussions**  
Pierre-Olivier Schmitt,  
Florie Fazio, Bernard Heulin

**Harpe**  
Auréli Saraf



# L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

## CONSEIL D'ADMINISTRATION

### PRÉSIDENT

Jean-Yves Larroutourou

### PRÉSIDENTE D'HONNEUR

Maryvonne de Saint-Pulgent

### MEMBRES DE DROIT

Directeur Général de la Création Artistique

(Ministère de la Culture)

Christopher Miles

### Secrétaire Général

(Ministère de la Culture)

Luc Allaire

### Directrice du Budget

(Ministère de l'Économie et des Finances)

Mélanie Joder

### PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra

Maryse Aulagnon

### REPRÉSENTANT-E DES SALARIÉ-E-S

Frédéric Mancier

Clotilde Timku

## DIRECTION

### Directeur

Louis Langrée

### Directeur Adjoint

Nicolas Droin

### Secrétaire

Karine Belcari

## DIRECTION ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE

### Directrice administrative et financière

Nathalie Lefèvre

### Délégué à la DAF

Nicolas Heitz

### Cheffe comptable

Agnès Koltein

### Comptable/régisseuse de recettes

Patricia Aguy

### Employée administrative

Céline Dion

### Agent comptable

Véronique Bertin

## DIRECTION DES RESSOURCES HUMAINES

### Directrice des ressources humaines

Myriam Le Grand

### Adjointe à la DRH, en charge de l'administration du personnel et des relations sociales

Séverine Olivier

### Adjoint à la DRH, en charge de la formation, du recrutement et du développement RH

Alexandre Meng

### Responsable du service paie

Laure Joly

### Chargée de paie, responsable du SIRH

Herminie Oheix

## SECRETARIAT GÉNÉRAL

### Secrétaire générale

Juliette Chevalier

### Secrétaire générale adjointe et responsable de la communication

Laure Salefranque

### Attachée de presse

Alice Bloch

### Rédacteur multimédia

David Nové-Josserand

### Chargées de médiation

Lucie Martinez

Clara Lange

### Chargée de coordination médiation et communication

Marianne Bailly

### Responsable du numérique et de son développement

Juliette Tissot-Vidal

### Chargé de webmarketing et contenus numériques

Joseph Ravasi

### Alternant-e

Ibrahim Issa Maiga Amadou

Enea Usseglio-Verna

### Responsable du mécénat

Camille Claverie Li

### Chargées de mécénat

Marion Minard

Marion Milo

### Chargée de mécénat et des privatisations

Pénélope Saïarh

### Chargée des événements et du gala

Nejma Abouzrou

### Stagiaire

Julien Oliva

### Cheffe du service des relations avec le public

Angelica Dogliotti

### Chef-fe adjoint-e du service des relations avec le public

Philomène Loambo

Adrien Castelnaud

### Responsable de la billetterie

Théo Maille

### Adjointe à la billetterie

Sonia Bonnet

### Chargés de billetterie

Frédéric Mancier

Gaël Schlatter

Romain Tincor

### Cheffe du service de l'accueil

Laurence Coupaye

### Chef adjoint

Stéphane Thierry

### Placeur-se-s

Sandrine Coupaye

Séverine Desonnais

Lisa Arnaud

Océane Benfakkak

Frédéric Cary

Maeva Da Cunha

Ornella Damien

Baptiste Genet

Nicolas Guetrot

Romane Henriot

Clément Istre

Nicolas le Guen

Monica Linares

Léna Magnien

Amô-Nicole Moreau

Fiona Morvillier

Léa Przybylski-Richard

Joana Rebelo

Arthur Rigal

Alina Sarbaji

### Contrôleurs

Victor Alesi

Stéphane Brion

Pierre Cordier

Matthias Damien

### Vendeurs de programmes

Léo Belloir

Julien Tomasina

## DÉPARTEMENT ARTISTIQUE ET PRODUCTION

### Directrice de l'administration artistique

Chrysoline Dupont

### Adjointe en charge de la production

Caroline Giovos

### Adjointe en charge de la coordination artistique

Cécile Ducournau

### Administratrices de production

Élise Griveaux

Marcelle Pamponet

### Chargée de production

Margaux Roubichou

### Chargée de production et d'administration

Camille Tanguy

## MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA COMIQUE

### Directrice artistique de la Maîtrise Populaire

Sarah Koné

### Adjointe en charge de la Maîtrise Populaire

Marion Nimaga-Brouwet

### Responsable des activités artistiques

Alicia Arsac

### Responsable de la scolarité

Rachida M'hamed

### Chargée de production « Mêlée des cœurs »

Céline Jollivet

### Assistante administrative

Margaux Magloire

### Chargée de communication apprentie

Julie Rabreau

### Stagiaire

Quitterie Hugon-Verlinde

## DRAMATURGIE

### Dramaturge

Agnès Terrier

### Stagiaires

Tristan Gourmanel

Dina Ioualalen

Guillaume Picard

## DIRECTION TECHNIQUE

### Directeur technique

François Muguët-Notter

### Adjoint au Directeur technique

Hernán Peñuela

### Secrétaire de la direction technique

Alicia Zack

### Régisseuse-ur technique de production

Aurore Quenel

Benjamin Bertrand

### Régisseuse technique de coordination

Caroline Robert

### Responsable du bureau de dessin technique

Louise Prulière

### Technicien CAO-DAO

Sullivan Roy

### Régisseuse générale de coordination

Emmanuelle Rista

### Régisseur général

Michaël Dubois

### Régisseuses de scène

Annabelle Richard

Céverine Tomati

### Régisseuse surtitres

Cécile Demoulin

### Stagiaire

Elie Savoye

### Régisseur d'orchestre

Antonin Lanfranchi

### Techniciens instruments de musique

Hugo Delbart

Cédric des Aulnois

Jérôme Paoletti

Florent Simon

Philippe Martins

Matthieu Souchet

Joachim Machado

Matéo Vermot

William Vincent

### Chef du service machinerie et accessoires

Bruno Drillaud

### Chefs adjoints du service machinerie

Jérôme Chou

Thomas Jourden

Julien Boulouour

### Chef-fe adjoint-e du service accessoires

Stéphane Araldi

Lucie Basclot

### Machinistes

Fabrice Costa

Ridha Guizani

Thierry Manresa

Jérémie Strauss

Christophe Bagur

Samy Couillard

Jacques Papon

Jonathan Simonnet

Apolline Boyer

Léa Bres

Antoine Cahana

Léo Canevet

Emilien Diaz

Predag Djuric

Philippe Dreux

Thomas Ducloyer

Eléna Faux

Sidoine Floch

Mathieu Gervaise

Loïc Le Gac

Victor Mouchet

Adélaïde Presas

Michaël Piroux

Maël Rault

Adrian Reina Cordoba

Mathieu Rouchon

Emin-Samuel Sghaier

Jessica Williams

Clara Yris

### Accessoiristes

Eugénie Dauplain

Adeline Jocquel

Loïc Menglier

### Alternante

Marie Mezière

### Chef du service audiovisuel

Quentin Delisle

### Chefs adjoints du service audiovisuel

Florian Gady

Étienne Oury

Cédric Joder

### Techniciens-iennes audiovisuel

Stanislas Quidet

Emilien Denis

Céline Bakyz

Thibault Legoth

Eve Ganot

Yohan Zeitoun

### Alternant

Isaac Randrianarijaona

### Chef du service électricité

Sébastien Böhm

### Chefs adjoints du service électricité

Julien Dupont

Cédric Enjoubault

### Électricien-ne-s

Sohail Belgaroui

Grégory Bordin

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

Geoffrey Parrot

Emilie Heinrich

### Alternante

Noélie Chelle

### Chef du service couture, habillement, perruques-maquillage

Alexandre Bodin

### Cheffe adjointe habillage

Clotilde Timku

### Cheffe adjointe perruques-maquillage

Amélie Lecul

### Cheffe adjointe couture

Marilyne Lafay

### Couturières-Habilleuses

Kalina Barcikowska

Sandrine Douvry

Marion Kervavel

Charlotte Legendre

### Attachées de production service couture

Marion Bresson

Maud Heintz

### Stagiaire attachée de production

Louise Pissis

### Cheffe d'atelier couture

Vera Boussicot

### Coupeuses

Hélène Heyberger

Camille Lamy

Marlène Tournadre

### Couturières

Sandrine Benard-Lefebvre

Hélène Boisgontier

Marion Bruna

Emilie Camara

Lucie Charvet

Sarah Di Prospero

# L'OPÉRA-COMIQUE REMERCIE

## SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

**Aline Foriel-Destezet**, Mécène principale de la saison 2023



Sisley, Dior, Chanel, Kering, Balenciaga, Louis Vuitton, Bottega Veneta, Boucheron, Axa, Altermind, Roger Vivier, Yves Saint Laurent, Diptyque, Fondation Safran pour l'Insertion, Fondation Terrévent, Fonds de dotation Chœur à l'ouvrage, Fondation Groupe RATP, Chappuis Halder, Fondation EduClare

## LES AMBASSADEURS DU CERCLE FAVART

**Christine d'Ornano, Alix et Mathieu Laine, François Henrot, Franck Ceddaha, Hubert Barrère, Vincent Darré, Mathilde Favier, Kamel Mennour, Alexia Niedzielski et Vanessa van Zuylen**

## SES GRANDS DONATEURS

Nicolas Altmayer, Prince Aryn Aga Khan, LL.AA.SS. Prince et Princesse d'Arenberg, Benjamin et Sabine Badinter, Hubert Barrère, Xavier Barroux, Brigitte et Didier Berthelemot, Franck Ceddaha, Thierry Dassault, Didier Deconinck et Béatrice Beitmann, Cécile Demole, Jean-Francois Dubos, Krystyna Dwernicka, Michaël Fribourg, James et Marjorie Friel, Ian et Ségolène Gallienne, Caroline Guillaumin, François Henrot et Violaine de Dalmas, Thierry Hobanca, Maja Hoffmann, Mathieu et Alix Laine, Sandra Lagumina, Christian Louboutin, Bernard Le Masson, Malvina et Denise Menda †, Marc Menesguen, Kamel Mennour, Xavier Moreno, Virginie Morgon, Frédéric et Angélique Motte, Pâris Mouratoglou, Cyrille et Claudia Niedzielski, Christine d'Ornano, Isabelle d'Ornano, Philippe et Mina d'Ornano, Raphael et Annabelle Poylo, Paul-Emmanuel Reiffers, Jean-Emmanuel Rodocanachi, Thaddaeus Ropac, Nino Tronchetti Provera, Manuel Valls, Jacques Veyrat, Fondation Eurydice, Fondation Signature et nos donateurs anonymes

## LES MEMBRES DU CERCLE FAVART

Thierry et Maryse Aulagnon, Bernard Bourdier, Bruno Bouygues, Paule et Jacques Cellard, Xavier Chassin de Kergommeaux, Jean-Pierre de Beaumarchais, Georges Fonade, Alain Honnart, Isabelle de Kerviler, Michèle Beran, Virginie et Patrick Bézier, Philippe Chambon, Jean Cheval, Laurent Dassault, Patrice de Laage de Meux, Jean-René Fourtou, Marie-Claire Janailhac-Fritsch, Michel Lagoguey, Dominique Laval, Patrick Oppeneau, Corinne Poisson, Christian Roch, Alexandre de Rothschild, Olivier Schoutteten, Sandrine Zerbib, Bernard Auberger, Jean-Marie Baillet d'Estivaux, James Baxendale, Didier Bertrand, Karolina Blaberg, Marie-Cécile Bosch, Jacques Bouhet, Nicole Bouton, Laurent Cabanès, Jacques Cagna, Michel Carlier, Dominique Cavier, Jean-Marc Chalot Tran, Pierre-Olivier Coq, Anne-Sophie Courau, Jean-Jacques de Balasy, Marie-Noëlle de Boisgrollier, Isabelle de Penguern, Max et Huguette Drapier, Pierre Dreyfus, Emmanuel Dupuy, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Jean-Claude Esparcieux, Anne et Tristan Florenne, Olivier Gayno, Michel Germain, Claude Guillier, Isabelle Hillel, Pascal Houzelot, Marie-Laure Jousset, Emmanuel Julien, Claire Larroche, Jean-Yves Larroutou, Ivana Laurent, Cyril Malapert, Bruno Manigaut, Daniel Marchesseau, Olivier Marembaud, Etienne Meignant, Roland et Geneviève Meyer, Sylvie Milochevitch, Olivier Mitterrand, Jacques Oeslick, Wilfrid Pailhes, Pascale Peeters, Philippe Crouzet, Jacques Potdevin, Claude Prigent, Laurent Richard, Pierre Riviere, Valérie Robin, Christian Rossignol, Jean-Luc Schilling, Marie-Aude Stocker, Frédéric Tellier, Clothilde Thery, Michèle Thorez, Anne et Laurent Tourres, Alain Trenty, Maggy Vasseur, Jean-Francois Weill, Les donateurs Mignon et nos donateurs anonymes

### Direction de la publication

Louis Langrée

### Rédaction et édition

Agnès Terrier

Assistée de Tristan Gourmanel, Dina Ioualalen et Guillaume Picard

### Création graphique

Inconito

### Photographies

[pp. 9-21 ; 97 ; 105] Répétitions de *Carmen*, Petit Théâtre de l'Opéra-Comique, avril 2023 © Stefan Brion

### Iconographies

[p. 23] Georges Bizet, par Étienne Carjat, 1850-1875, Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 26] *Mademoiselle V. en costume d'espada*, par Edouard Manet, 1862, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 27] Felix Garcia et doña Manuela Perea, anonyme, 1845 © The New York Public Library; Petra Camara, par Eduard Weixlgärtner, 1835 © The New York Public Library

[p. 28] Napoléon III et Eugénie de Montijo, par André-Adolphe-Eugène Disdéri, 1865, New York, © The Metropolitan Museum of Art ; *Carmencita*, par Charles Lévy, 1882-1888, Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 29] Manuel García, par Carjat & Cie, 1860-1890, Musée Carnavalet © Paris Musées ; María Malibrán, par Achille-Devéria, 1830, Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 30] Pauline Viardot, par Ary Scheffer, 1840, Musée de la Vie romantique © Paris Musées ; José Melchor Gomis, par Gonzalo Salvá, 1845, Conservatoire de Valence © Wikimedia Commons ; Sebastián Iradier, par Dionisio Fierros, 1840-1850, Museo de Belas Artes da Coruña @ Wikimedia Commons

[p. 31] Prosper Mérimée, par Simon-Jacques Rochard, 1852, Musée Carnavalet © Paris Musées ; Costumes pour *Hernani* en 1867, par J. Galdreau, 1867, Maison de Victor Hugo © Paris Musées

[p. 32] Le défilé du Despeñaperros dans la Sierra Morena, par Gustave Doré, 1874 © Wikimedia Commons ; Emmanuel Chabrier, par Hyacinthe Royet © The New York Public Library ; Édouard Lalo, anonyme © The New York Public Library

[p. 33] Décor de l'acte I de *Carmen* à l'Opéra-Comique en 1875, par Léon Sault, *Album rose*, 1875, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 35] Célestine Galli-Marié, costume de l'acte II, par Antonin-Marie Chatinière, 1875, BnF, Bibliothèque nationale de France

[p. 36] Manuscrit de la Habanera, par Georges Bizet, 1875, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 39] Partie de hautbois, matériel d'orchestre de *Carmen*, fonds de l'Opéra-Comique, 1875, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 42] Cahier de régie de l'Opéra-Comique, 1875, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 43] Halévy et Meilhac, anonyme, 1866 © Wikimedia Commons

[p. 44] L'Opéra-Comique, salle Favart, par Jean-Louis Talagrand, 1888, Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 47] La première de *Carmen*, par Lamy, 1875, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 51] Célestine Galli-Marié, par Félix Nadar, 1880-1885, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 52] Célestine Galli-Marié, anonyme, 1875, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 53] Adèle Isaac, par Ferdinand Mulnier © Musée Carnavalet

[p. 54] Emma Calvé en *Carmen*, par Nadar, Collection Opéra-Comique ; Marie Delna en *Carmen*, *Musica* n°87, décembre 1909 © Bibliothèque des Arts décoratifs ; Georgette Leblanc en *Carmen*, détail de la planche « Interprètes de *Carmen* », BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 55] Jeanne Marié de l'Isle en *Carmen*, par Ruck, *Musica* n°140, mai 1914 © Bibliothèque des Arts décoratifs

[p. 56] Les interprètes du rôle de *Carmen* à l'Opéra-Comique, photomontage, revue *Musica* n°117, juin 1912 © Bibliothèque des Arts décoratifs ; Cartes postales de Cécile Thévenet et Georgette dite Alice Cortez en *Carmen*, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 59] *Le Matador saluant*, par Édouard Manet, 1866-67, New York © The Metropolitan Museum of Art

[p. 60] *Carmen* et Don José, par Léon Sault, *Album rose*, 1875, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 62] Décor de l'acte II de *Carmen* en 1875, anonyme, revue *Musica* n°29, février 1905 © Bibliothèque des Arts décoratifs

[p. 65] Vue de Séville prise de Saint-Jean d'Alfarache, par Jean-Lubin Vauxelles, in *Le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* d'Alexandre de Laborde, 1812 © Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

[p. 68] « Matador », série de *Deux Espagnols*, par Prosper Mérimée, vers 1830 © The Walters Art Museum

[p. 70] Une posada, par Jean-Lubin Vauxelles, in *Le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* d'Alexandre de Laborde, 1812 © Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

[p. 72] Cartes postales colorisées, début XX<sup>e</sup> siècle, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 75] Affiche de *Carmen*, gravure de Leroy, éditions Choudens, 1875, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 76] Carte postale, *Carmen* à l'Alhambra, début XX<sup>e</sup> siècle, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

[p. 83] Maquette du décor de 1875 pour l'acte IV de *Carmen*, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra

### Remerciements

L'Opéra-Comique remercie Mathias Auclair, Séverine Forlani et Paul Prévost qui ont favorisé l'accès aux sources et documents à la Bibliothèque-musée de l'Opéra (BnF, Département de la Musique), ainsi que Jean-Claude Thomas.

### Impression

Alliance Partenaires Graphiques

### LICENCE E.S



L-R-21-8858

## LOCATION

**Téléphone** 01 70 23 01 31

**Internet** [www.opera-comique.com](http://www.opera-comique.com)

**Guichet** 1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur



CHANEL

COCO MADEMOISELLE



EAU DE PARFUM