

CARMEN : SIX VARIATIONS SUR UN THÈME

Isabelle Le Corff et Cécile Vendramini

De nombreux ouvrages théoriques se sont penchés sur les adaptations du texte au cinéma, du texte au théâtre, du théâtre au cinéma. Le cas des adaptations de l'œuvre multiforme de *Carmen* est spécifique : il s'agit dans un premier temps de l'adaptation d'une nouvelle à un opéra, et dans un second temps de si nombreuses adaptations cinématographiques qu'il est parfois difficile de discerner si ces réadaptations sont issues de la nouvelle, de l'opéra, ou si elles ne sont que des remakes à l'initiative de studios avides de gain.

L'abondance de films issus plus ou moins directement de la nouvelle de Mérimée publiée en 1845 invite à s'interroger sur la dimension répétitive de l'adaptation, du point de vue du spectateur certes, mais également du point de vue du créateur. Si, selon les propos de Bluestone, « il ne peut y avoir d'adaptée qu'une intrigue, et en aucun cas un style ou une écriture » (Balazs 17), quelle puissance cette intrigue revêt-elle donc pour être convoitée par tant de réalisateurs ? Ann Davies souligne à juste titre que l'histoire de *Carmen* n'est pas un mythe ayant toujours fait partie de la culture occidentale comme on pourrait le penser *a priori*. Si le récit apparaît pour la première fois dans la nouvelle de Mérimée en 1845, c'est l'adaptation en opéra comique par Bizet en 1875, d'après le libretto de Henri Leilhac et Ludovic Halévy, qui lui vaut sa première célébrité. Gustave Kobbé nous rappelle d'ailleurs l'enthousiasme avec lequel les Américains accueillirent l'opéra de Bizet à New York et Philadelphie dès 1878, et l'opéra de Bizet reste aujourd'hui encore, avec le *Faust* de Gounod, l'opéra le plus représenté dans le monde.

Le cinéma compte pour sa part une quarantaine d'adaptations de cette fiction qui a traversé toute son histoire, du muet au parlant, du péplum à la nouvelle vague. En se focalisant sur six avatars cinématographiques de *Carmen*, notre article interroge le pouvoir du cinéma à faire circuler cette histoire. Il s'agit de mettre en évidence d'une part ce qui perdure du texte, et d'autre part ce que chaque film retient des sons premiers, ajoute ou retire aux trames originales. Adapter *Carmen*, c'est inévitablement se positionner face à deux œuvres matricielles : la nouvelle de Prosper Mérimée et l'opéra de Georges Bizet. Quel objectif poursuit un réalisateur qui adapte une œuvre déjà si souvent adaptée ? Notre analyse portera sur la transposition à l'écran d'une scène du chapitre 3 de la nouvelle de Mérimée, adaptée par Bizet à la scène 5 de l'acte 1 de son opéra : la scène de « *La fleur jetée* ». Nous tenterons à partir de cette scène de cerner les enjeux de cette œuvre qui conduisent de si nombreux cinéastes à en réaliser leur propre version.

1. Historique des adaptations de *Carmen*

Quatre périodes de « carmenomania » apparaissent dans le panorama de la quarantaine d'adaptations de *Carmen* : les décennies 1910, 1950, 1980, 2000. Michel Serceau s'est interrogé sur les éventuelles corrélations entre les émergences et les absences d'adaptations de *Carmen* dans une période donnée et les aléas historiques de la morale sexuelle et l'évolution des rapports amoureux. Si les années 1910 ont vu naître quatre adaptations, il y en a eu très peu dans les années 20 et 30, alors même que l'avènement du parlant a entraîné un âge d'or de l'adaptation. Serceau fait par conséquent l'hypothèse qu'avec l'édification du modèle hollywoodien et de ses normes, le cinéma s'est recentré et a épuré cette thématique et ses représentations, l'érotisme du personnage sur lequel s'étaient largement focalisées les adaptations dans les années 10 n'étant plus de mise (88).

La fréquence des adaptations de *Carmen* au temps du muet s'explique certainement par le considérable succès de l'opéra en ce début de siècle. Comme l'Europe entière, l'Amérique a manifesté dès la fin du XIX^{ème} siècle un véritable engouement pour l'œuvre de Bizet avec la consécration outre Manche de la diva française Emma Calvé et de l'Américaine Géraldine Farrar, qui sera l'héroïne muette de la version de Cecil B. DeMille en 1915. Les versions de *Carmen* de ce début de siècle témoignent de la concurrence féroce qui existait entre les réalisateurs de l'époque. Quand Raoul Walsh a su que DeMille voulait adapter l'œuvre de Mérimée, il a cherché à le devancer, tandis que Chaplin s'est empressé de parodier le film de DeMille. Les années 50 seront marquées par la première *Carmen* noire (*Carmen Jones*) et par deux adaptations japonaises, alors que le sujet va attirer peu de réalisateurs lors de la décennie suivante.

Carmen n'a pas été adaptée dans les années 60 et 70, années d'une progressive révolution sexuelle et de la montée du féminisme. Les années 80, où le texte a resurgi dans la production cinématographique, furent, en revanche, marquées par un reflux de la révolution sexuelle et par un retour du romantisme. Il est donc peu probable que la libération des droits de l'opéra soit seule responsable du retour de *Carmen* (Serceau 88), et les cinq adaptations des années 2000 prouvent s'il en était besoin que la fascination pour cette histoire perdure toujours, avec notamment deux adaptations sud-africaines (2001,¹ 2006²) et une version hip hop très controversée en 2004.³

¹ *Karmen Gei*, de Joseph Gai Ramaka

² *Carmen de Khayelitsha*, de Mark Dornford-May.

³ *Carmen, a hip hopera*, de Robert Townsend et Maickaël Elliot

Ainsi, d'après Pierre-Marie Baux, *Carmen* serait comme une « coupe géologique » dans l'histoire du cinéma et la difficulté de son adaptation résiderait dans le fait de ne pas tomber dans quelques pièges attendus : rester dans un formalisme sécurisant ; tenter des transpositions douteuses ; mettre en exergue un érotisme sous-jacent ; se heurter aux mélomanes avertis (12). Mérimée, rappelle-t-il, a souvent été défini comme l'archétype de l'auteur scénariste, constructeur d'histoires porteuses, sans bavardage psychologique. Si le choix se porte sur l'adaptation de l'œuvre de Bizet, la transposition cinématographique d'un opéra est posée, avec le choc de deux arts qui ne sont pas véritablement faits pour fusionner.

La première version de *Carmen* à laquelle nous nous intéressons dans cet article fut dirigée par Cecil B. DeMille en 1915. Film muet en noir et blanc de 65 minutes, il est crédité comme étant une adaptation de la nouvelle et non de l'opéra. Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'opéra est beaucoup plus connu que la nouvelle de Mérimée aux Etats-Unis en ce début de vingtième siècle. Cependant les producteurs hollywoodiens qui souhaitaient profiter de cette renommée de l'opéra n'eurent pas les moyens financiers d'en acquérir les droits, d'où une version adaptée uniquement partiellement de l'opéra par une partition instrumentale. La notoriété croissante du cinéma convainc Géraldine Farrar de signer un contrat avec Hollywood pour la réalisation de ce film, en dépit de la désapprobation du Metropolitan Opera.

Burlesque on Carmen de Charlie Chaplin sort d'abord en 1915, puis dans une version modifiée en 1916. Parodie du film de DeMille, c'est aussi le dernier film que Chaplin réalise avant de tourner pour la Mutual, dont les films révéleront le vrai Chaplin. En 1915, Chaplin n'en était en effet qu'aux débuts de son art. Avec *The Loves of Carmen*, Charles Vidor nous offre quant à lui en 1948 une version Technicolor de l'histoire de Carmen, remake du film de Raoul Walsh datant de 1927. Otto Preminger adapta pour sa part la Carmen de Broadway d'Oscar Hammerstein II en 1954, *Carmen Jones*, transposant l'intrigue de Carmen de Séville aux quartiers noirs de Chicago. Enfin, la version du cinéaste franco-suisse Jean-Luc Godard datant de 1983 a retenu notre attention, en particulier pour ses choix musicaux qui réinterrogent la place originelle de l'opéra de Bizet.

Etude comparée

L'opéra de Bizet

L'étude comparée permet de dégager un « premier niveau de sens », tel que le définit Michel Serceau :

Analyser les éléments contextuels et intertextuels de l'adaptation, des codes culturels sur lesquels elle s'articule et à partir desquels elle construit un système de lecture, n'en épuise pas le sens. Mais elle donne un premier niveau de sens (84).

Notamment dans l'histoire des corps de métiers liés à l'adaptation musicale d'un film, à savoir l'orchestrateur, l'arrangeur, le compositeur et le chef d'orchestre. Au temps du muet, nous rappelle Michel Chion,

Les personnages musicalement importants furent moins des compositeurs que des chefs d'orchestre, qui travaillaient pour de grandes salles et réalisaient des arrangements originaux d'airs connus : Richard Wagner, les poèmes symphoniques, allemands ou français, les opéras populaires, les standards de la musique classique [...] A cette époque, la musique reste un élément pour ainsi dire détachable du film, laissé à la discrétion des exploitants. (197)

Dans le cas de *Carmen*, une partition de trois heures de musique était à disposition des arrangeurs, qui devaient en extraire les airs les plus connus (la *Habanera*, la *Chanson bohème* l'*Air de la fleur*, l'*Air du Toréador*) en les adaptant sous forme instrumentale et non vocale. A l'époque, les orchestres étaient à géométrie très variable. Il existe peu de témoignages sur les effectifs des instrumentistes pour les versions de *Carmen* des années 1910, mais Raoul Walsh relate dans ses mémoires que lors de la première de sa *Carmen*, la Fox engagea un orchestre de 60 instrumentistes qui participèrent largement au succès du film. Les orchestres variaient en fonction du prestige des salles où étaient retransmis les films et on peut imaginer que la *Carmen* de Cecil B. DeMille et celle de Charlie Chaplin n'eurent pas les mêmes conditions de diffusion dans les salles. Les adaptations musicales des *Carmen* de 1915 et de 1916 ont été effectuées toutes deux par Hugo Riesenfeld (1917-1925), chef d'orchestre et violoniste, qui a réorchestré les principaux thèmes de l'opéra de Bizet.

Dans la version de Charles Vidor (1948), qui se veut fidèle à la nouvelle de Mérimée, il n'y a aucune allusion à la musique de Bizet. Toute la musique est signée du compositeur italien Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968), dont la partition néo-romantique est teintée de mélodies hispanisantes. En revanche, en 1954, dans *Carmen Jones*, Herschel Burke Gilbert (1918-2003) réorchestre les thèmes du compositeur français, en y introduisant quelques touches légères de swing. Les effets s'entendent surtout dans la prosodie qui prend une toute autre dimension avec le changement de langue et une interprétation proche de l'opérette. La version de Saura (1983) est une tentative différente d'arrangement de la musique de Bizet, déstructurée progressivement par les propositions de type flamenco exécutées par le guitariste Paco de Lucia (né en 1947), ceci s'ajoutant à l'écho de quelques *paso doble* dont *El gato montes* de Manuel Penella.

Dans *Prénom Carmen*, Godard dénonce la banalisation de Carmen qui s'est opérée dans le cinéma sous l'influence de l'opéra comique de Bizet et il construit son film en s'appuyant sur les quatuors de Beethoven (quatuors n° 9, 10, 14 et 15). La *Habanera* n'y est que furtivement sifflotée. La fidélité à Mérimée au détriment de Bizet est d'ailleurs parfaitement assumée par le réalisateur :

On respecte tout à fait l'histoire de Mérimée, c'est notre, comment dit-on cela en musique, notre partition principale, notre clé de Mérimée comme il y a une clé de sol. C'est notre Mérimée et le *Carmen Jones* de Preminger qui améliorerait déjà du point de vue structure, tenue dramatique, la partition, les dialogues, le livret de Bizet qui est un peu faible en français. (576)

Paradoxalement Godard semble se positionner en amont de l'opéra comique, comme si celui-ci avait été un mauvais chemin, une erreur qu'il entreprend de corriger :

Il fallait choisir une musique fondamentale, une musique qui a marqué l'histoire de la musique. Une musique qui est à la fois la pratique et la théorie de la musique. C'était le cas de Beethoven. (576)

La scène de « La fleur jetée »

Cette scène a été choisie car elle apparaît déterminante dans l'intrigue pour le reste de l'action. Tout commence par cette fleur que Carmen jette à Don José, désignant ainsi sa proie et scellant à jamais le destin d'un homme. Cette fleur funeste va relier les futurs amants tout au long de l'intrigue. Voici comment Mérimée présente cette scène cruciale :

Et prenant la fleur de cassie qu'elle avait à la bouche, elle me la lança, d'un mouvement du pouce, juste entre les deux yeux. Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait... Je ne savais où me fourrer, je demeurais immobile comme une planche. Quand elle fut entrée dans la manufacture, je vis la fleur de Cassie qui était tombée à terre entre mes pieds; je ne sais ce qui me prit, mais je la ramassai sans que mes camarades s'en aperçussent et je la mis précieusement dans ma veste. (Balsamo 95)

La scène décrite par Mérimée est reprise intégralement dans le livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy (acte 1, scène 5) et donne lieu à l'écriture de l'un des plus célèbres passages de l'opéra de Bizet : « *L'Air de la fleur* ». Les indications scéniques données par les librettistes sont les suivantes :

Elle a un bouquet de Cassie à son corsage et une fleur de Cassie au coin de sa bouche [...] Carmen lance la fleur de Cassie à Don José. Il se lève brusquement, la fleur est tombée à ses pieds. Eclat de rire général [...] Don José reste seul ; il prend la fleur.

Suit le récitatif de Don José :

Quels regards, quelle effronterie ! Cette fleur-là m'a fait l'effet d'une balle qui m'arrivait ! Le parfum en est fort et la fleur est jolie. Et la femme... S'il est vraiment des sorcières. C'en est une certainement ! (Livret de *Carmen* 71)

À la scène 12, lorsque Don José mène Carmen en prison, Meilhac et Halévy insistent de nouveau sur le pouvoir ensorcelant de cette fleur :

CARMEN Au fait, je suis bien bonne de me donner la peine de mentir... Oui, je suis bohémienne, mais tu n'en feras moins ce que je te demande... Tu le feras parce que tu m'aimes...

JOSE Moi!

CARMEN Oui, tu m'aimes... ne me dis pas non, je m'y connais! Tes regards, la façon dont tu me parles. Et cette fleur que tu as gardée. Oh! tu peux la jeter maintenant... Cela n'y fera rien. Elle est restée assez de temps sur ton cœur ; le charme a opéré...

JOSE *avec colère* Ne me parle plus, tu entends, je te défends de me parler!

(Livret de *Carmen* 93)

L'air de la fleur apparaît ensuite à l'acte 2, scène 12, avec cette indication scénique : « *Il va chercher sous sa veste d'uniforme la fleur de Cassie que Carmen lui a jetée au 1er acte* ». Cet air reprend le passage de la nouvelle de Mérimée, où Don José, dans sa prison, pense à Carmen en ces termes :

Je regardais par les barreaux de la prison dans la rue et, parmi toutes les femmes qui passaient, je n'en voyais pas une seule qui valût cette diable de fille-là. Et puis, malgré moi, je sentais la fleur de cassie qu'elle m'avait jetée et qui, sèche, gardait toujours sa bonne odeur [...]. (Balsamo 101-102)

Dans l'œuvre de Bizet, les librettistes mettent en valeur les sentiments contradictoires qui se bousculent alors dans l'esprit de Don José. C'est le passage célèbre de l'*Air de la fleur*, au cours duquel celui-ci exprime son amour face à Carmen :

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,
O ma Carmen !
Et j'étais une chose à toi !
Carmen, je t'aime !

A partir de ces paroles, Bizet écrit l'une des mélodies les plus célèbres de son opéra :

La fleur que tu m'a-vais je-té-e dans ma pri-son m'é-tait res-té-e, flé-trie et sé-che, cet-te fleur gar-dait tou-jours sa douce o-deur

Ex. musical n°1, Début de l'air de « *La fleur jetée* »

Hervé Lacombe a souligné la difficulté d'interprétation du final de cet air :

Peu de ténors lisent correctement la partition à cet endroit. Le compositeur inscrit un long *diminuendo*, avant de placer un *rallentando* et un nouveau *diminuendo* sur le vers essentiel : « Et j'étais une chose à toi ! ». Sur ces paroles, la montée dans l'aigu manifeste donc une extension de soi dans l'autre. Au lieu du geste vocal dominateur d'un *si* en pleine voix, il faut au ténor abandonner sa masculinité conquérante pour atteindre au son presque détimbré de la voix de tête ou de la voix mixte, symbole d'une perte de puissance : une castration (Lacombe 719-720)

dim. *pp rall e* *dim.* *pp a piacere*
Oh ma Carmen! Et j'étais u-ne chose à toi! Car-men, je t'ai - - - me!

Ex. n°2 : fin de l'air de « *La fleur jetée* »

Accessoire de beauté féminine, la fleur est décrite par Mérimée comme une touche folklorique aux saveurs exotiques. Quelle était la nature de cette fleur à l'origine ?

Dans une lettre adressée à un ami en 1844, Mérimée précise que la fleur de Cassie portée par Carmen est le nom de l'*acacia farnesina*, une fleur semblable au mimosa (Balsamo 94). Aucune des adaptations choisies ne respectera ce détail, sans doute parce que le mimosa paraît difficile à tenir dans une chevelure féminine et parce que Carmen danse, s'agite, se bat, bouge sans arrêt sur scène. Les

indications scéniques du livret de l'opéra de Bizet précisent pour cette scène : « *Entre Carmen. Absolument le costume et l'entrée indiqués par Mérimée. Elle a un bouquet de cassie à son corsage et une fleur de cassie dans le coin de la bouche* » (Maingueneau 152). Pourtant, lors de la première représentation de l'opéra, en 1875, la cantatrice Célestine Galli-Marié incarnant Carmen apparaît, d'après les témoignages de l'époque, avec « *une rose rouge dans les cheveux* » (Lacombe 682). Même fantaisie par la suite chez



Doc. 1: *The loves of Carmen*, Rita Hayworth, 1948

les différents réalisateurs. Cecil B. DeMille lui fait porter un œillet qui semble blanc et Charlie Chaplin un œillet qui semble bicolore : difficile en effet de définir les couleurs dans un film en noir et blanc. Œillet également chez Vidor, mais un œillet rouge sang, supplanté à la première rencontre par une orange que Carmen se plaît à peler et manger devant Don José.

Symbolisme et Traduction musicale de la scène de « La fleur jetée »

Le lancement de cette fleur a souvent été analysé comme porteur de significations à la fois magiques (un sort jeté par une bohémienne) et énigmatiques (pourquoi est-il choisi?). Ce geste prophétique d'une mort annoncée (comme dans une corrida) se double d'une action symbolique de

l'être aimé : garder précieusement la fleur séchée qui appelle au souvenir. En fonction des adaptations et des genres cinématographiques, cette action de la fleur jetée est diversement traitée par les réalisateurs. Chez Cecil B. DeMille, *Carmen* (Géraldine Farrar) pointe son œillet vers Don José, puis lui met de façon espiègle l'œillet dans la bouche. Charlie Chaplin reprend ce geste avec exagération, produisant un effet comique et le rire certain du spectateur voyant Edna Purviance fourrer avec brusquerie un œillet dans la bouche de Don « Chaussette », qui s'en débarrasse aussitôt en la transvasant dans la bouche d'un colonel ahuri. Chez Vidor, Rita Hayworth jette d'abord ironiquement une pelure d'orange au visage de Don José avant d'utiliser comme projectile un œillet rouge qu'elle lui lance entre les deux yeux, comme une estocade. Dans ces trois versions, la fleur ne réapparaît pas comme le symbole de l'amour perdu par la suite. Dans *Carmen Jones* d'Otto Preminger, Dorothy Dandridge lance sur la table de la cantine une rose rouge devant Micaëla, la fiancée de John. John ne conserve pas ce premier signe de Carmen. Mais lorsqu'en prison, il reçoit de nouveau une rose rouge dans un colis ouvert par Micaëla, il la garde en souvenir. Tout comme dans l'opéra de Bizet, le Don José version GI chantera « l'air de la fleur » en contemplant la rose fanée entre ses mains. Carlos Saura élude, quant à lui, toute allusion à cette scène. Chez Jean-Luc Godard en revanche, on en trouve plusieurs évocations, nettement transposées. Cette fois, c'est l'homme (Joseph) qui offre une rose blanche à une femme qui l'aime en secret (Claire). Le sexe de l'actrice incarnant Carmen (Maruska Detmers) est ensuite crûment dévoilé et exposé par le réalisateur, lors des ébats amoureux, sans besoin d'autre aide métaphorique. Joseph reçoit ensuite de Carmen une rose rouge dans une enveloppe qui est ouverte par Claire, en référence au film de Preminger. On constate à travers ces comparaisons la déclinaison de la symbolique de la fleur allant de la séduction romantique à l'ensorcellement, la fleur étant de toute évidence la métaphore du sexe féminin, enjeu de tous les *Carmen*.

Dans l'opéra de Bizet, la partition traduit de façon très descriptive les deux scènes liées à cette symbolique de la fleur. Dans la scène 5 de l'acte 1, lorsque Carmen jette la fleur au visage de Don José, la musique est intégrée à l'action, avec trois événements sonores qui s'enchaînent très rapidement : d'abord le « thème de la fatalité », leitmotiv de la femme fatale annonçant la mort, puis un accord brutal de l'orchestre qui accompagne le geste du lancement de la fleur, suivi immédiatement par un court extrait de la « *Habanera* », leitmotiv de la femme libre chez Bizet. Dans la deuxième scène, où Don José retrouve la fleur séchée, le compositeur utilise une mélodie beaucoup plus empathique pour « l'Air de la fleur », air romantique à souhait qui participe de l'émotion du personnage et amplifie ses sentiments. Il s'agit ici de l'air de bravoure attendu par les mélomanes, air conventionnel de tout opéra écrit pour mettre en valeur la virtuosité vocale d'un chanteur lyrique. Rappelons qu'il y a seulement deux « duos d'amour » dans l'opéra de Bizet : le premier, qui met face à face Carmen et Don José, que

nous appellerons « Thème A » : il réunit physiquement les deux amants, mais pas vocalement, car leurs voix ne se superposent jamais. Le deuxième duo, que nous appellerons « Thème B » unit en revanche les deux voix de Carmen et d'Escamillo.

Si on analyse l'utilisation de ces deux thèmes dans les six adaptations cinématographiques concernées, on obtient des arrangements qui ne suivent pas l'esprit sémantique des *duos* conçus par le compositeur. À l'époque du muet, l'arrangeur a transformé les airs lyriques en musique instrumentale, ce qui est beaucoup plus facile à détourner que la musique vocale. Ainsi, dans le film de DeMille, le thème B symbolise à lui seul toutes les scènes de séduction faites par Carmen, que ce soit envers Don José ou Don Escamillo. Il n'y a donc pas de nuances entre l'amour tragique de Don José et l'amour vainqueur de Don Escamillo. De même chez Chaplin, la partition du prélude du 2ème acte de l'opéra sert de ritournelle lors de la scène de la fleur, alors qu'elle n'a pas été écrite pour cette action, et ensuite, seul le thème B apparaît dans les scènes de séduction.

Charles Vidor, quant à lui, ne retient aucune musique pour les scènes évoquant la fleur jetée. Les scènes d'amour sont traduites par un symphonisme conventionnel pour l'époque, composées avec grandiloquence par Mario Castelnuovo Tedesco. On peut le comprendre comme une préférence de Carmen pour John (incarnation de Don José) et non pas pour le boxeur qui fait ici office de Don Escamillo. Dans la version d'Otto Preminger, seul le thème A se fait entendre, et l'air de la fleur jetée est repris intégralement par la doublure de l'acteur Harry Belafonte (LeVern Hutcherson).

Carlos Saura choisit de symboliser le sentiment amoureux du danseur Antonio Gades par le thème du prélude du 3ème acte de Bizet (qui dans l'œuvre originale symbolise plutôt l'amour pur incarné par la fiancée de Don José, Micaëla). Enfin, Jean-Luc Godard fait preuve d'une grande liberté musicale en n'associant pas de musique à la scène des roses (blanche et rouge), et en faisant entendre le mouvement lent du quatuor n°10 de Beethoven et le bruit naturel des vagues, flux et reflux, pour accompagner la relation amoureuse naissante entre les deux amants.

La traduction musicale de ces deux moments-clés liés à « l'objet fleur » prend donc des aspects multiples. Les variables observés dans le traitement musical renvoient à la difficulté de démêler les liens entre les deux œuvres matricielles. Si ces variations et adaptations musicales font immédiatement écho chez les connaisseurs de Bizet, elles éclairent aussi les prises de position des réalisateurs dans cette problématique inhérente aux deux sources possibles d'inspiration.

Texte et son, du duo au duel

L'analyse parcellaire de quelques-unes des adaptations de *Carmen* met en évidence la signification de ces répétitions et variations sur le texte (Mérimée) et sur la musique (Bizet). Il y a dans tous les cas fragmentation du texte et de l'opéra, et les choix effectués nous éclairent tant sur une histoire auctoriale que sur une histoire genrée du cinéma. Chaque réalisateur s'empare en effet de *Carmen* pour la faire sienne, dans le sens où son adaptation s'intègre à la fois à l'ensemble de son œuvre et à la période dans laquelle il réalise le film. Pour reprendre l'exemple de Cecil B. DeMille, celui-ci avait entamé sa carrière de cinéaste depuis seulement deux ans lorsqu'il réalisa *Carmen*, mais il avait perçu à la fois l'immense potentiel de divertissement du cinéma et le grand succès populaire de l'opéra de Bizet. On pressent nettement dans son film le gigantisme qui caractérisera son œuvre hollywoodienne. C'est ce gigantisme même que Chaplin s'amuse à parodier en s'appuyant lui aussi sur la popularité de *Carmen* pour élaborer les éléments du burlesque et de la pantomime qui caractériseront son art cinématographique. Lorsque Don José et Carmen se relèvent après être morts tous deux sous les coups d'un poignard de comédie par exemple, la scène est très exactement copiée sur celle du film de Cecil B. DeMille, mais le film plus court et plus percutant est empreint d'une ironie à l'égard de son concurrent qui vient nourrir non seulement le genre burlesque de Chaplin mais également le lien entre les films hollywoodiens de l'époque. Plus qu'une référence à Mérimée ou à Bizet, c'est une référence à DeMille que Chaplin convoque chez le spectateur pour faire naître avec lui une complicité spectatorielle.

De la même manière, Charles Vidor rend hommage au film de Raoul Walsh en choisissant un titre éponyme. Et il profite de ce remake pour reprendre et filmer une fois encore son actrice fétiche Rita Hayworth, qui incarnait une femme fatale dans le film en noir et blanc de 1946, *Gilda*. Dans cette période d'après-guerre, l'innovation technologique est au cœur des préoccupations de l'industrie cinématographique américaine avec le lancement des films en couleurs. Pour attirer toujours plus de spectateurs, les femmes fonctionnent comme sources du spectacle en couleurs, et leur chevelure, en particulier lorsqu'elle est rousse, devient même le point de référence pour l'usage de la couleur (Le Corff 150). C'est dans ce contexte que Charles Vidor signe un film en Technicolor en misant sur la chevelure rousse de l'actrice pour porter le slogan de la Columbia : « les Carmen passent, une seule restera, Rita Hayworth ».

Otto Preminger avec *Carmen Jones* adapte à l'écran l'opéra de Broadway mis en scène par Hammerstein, et cette double (ou triple) répétition de l'adaptation, loin d'être conventionnelle, est porteuse d'un message politique fort à l'intention des afro-américains des années cinquante. Preminger

affirme par ce film sa capacité à approcher des sujets tabou à Hollywood, certifiée en 1955 par *The Man with The Golden Arm*, qui aborde le difficile sujet de la drogue, et confirmée par *Advise and Consent* en 1962, film qui traite du thème, sensible à l'époque, de l'homosexualité. Il inscrit de plus dans sa filmographie son goût pour l'opéra qu'il répétera avec *Porgy and Bess* en 1959. L'œuvre du cinéaste espagnol Carlos Saura est, quant à elle, reconnue pour sa mise en scène du flamenco et des danses espagnoles. *Carmen* de Saura représente en ce sens un retour de la diégèse dans le pays d'origine de Carmen, et constitue avec *Bodas de Sangre (Noces de Sang)*, 1981, et *El amor brujo (L'amour sorcier)* 1986, une trilogie dédiée au flamenco. *Le Prénom : Carmen* de Jean-Luc Godard s'inscrit lui aussi dans une trilogie avec ses deux films précédents, « entre les hauteurs aveuglantes de *Passion* et la houle des passions simplement humaines de *Sauve qui peut (la vie)*. » (Bergala 7).

Enfin, le palimpseste se généralise et se densifie dans la répétition des adaptations de Carmen parce qu'

il y a de toute évidence dans la captation du sujet par le récit, par tout récit, quelque chose qui relève d'une identification primordiale pour laquelle toute histoire racontée est un peu notre histoire. Il y a dans cet attrait pour le fait narratif en soi, dont on peut observer dès l'enfance la fascination, un puissant moteur pour toutes les identifications secondaires plus finement différenciées, antérieurement aux préférences culturelles plus élaborées, plus sélectives. (Aumont 187)

Et c'est ce « si tu ne m'aimes pas je t'aime, et si je t'aime prends garde à toi » qui est joué et rejoué universellement dans le duo/duel homme-femme à l'amour à la mort. A l'instar de la mise en abîme imaginée par Saura où c'est le metteur en scène et son actrice qui incarnent la lutte amoureuse entre Don José et Carmen, le duo amoureux se transformant en duel est souvent présent dans les couples réalisateur/actrice des films *Carmen*. Cecil B. DeMille éprouve une fascination pour la chanteuse d'opéra Geraldine Farrar également réputée pour sa très grande beauté. En la faisant jouer dans un film muet, il bénéficie de la renommée de la chanteuse pour attirer le spectateur qui peut ainsi voir de près les attraits de la jeune femme. Mais on peut également considérer la violence que constitue la négation de sa voix, ainsi que le fait remarquer un journaliste du New York Times en 1915 :

c'est un exemple curieux de la stupide économie du spectacle qu'une soprano aux accents dramatiques suprêmes doive perdre son temps précieux dans une forme de divertissement, un art si vous voulez, dont la principale caractéristique est le silence complet et abyssal. (Bergala 7)

Le choix d'Edna Purviance par Chaplin dans son adaptation de *Carmen* n'est pas non plus

anodin, ainsi que le souligne Georges Sadoul :

Edna Purviance jouera la fiancée de Charlot dans vingt films de Chaplin. Il la rencontra un soir de janvier 1915 et ce fut un coup de foudre. Le jeune acteur s'attacha aux pas d'une très belle blonde, à son corps de statue, à son visage de Vénus de Milo. Il n'eut de cesse qu'il lui ait fait tout abandonner et signer un contrat qui la liait, comme actrice, avec l'Essanay. Puis il se mit à modeler la pâte splendide et malléable de la belle Edna. En quelques semaines, il en fait une excellente actrice, dont, huit années durant, le grand talent va s'épanouir en même temps que le génie de Chaplin...

À travers les pitreries, le pathétique perceait déjà souvent le maquillage. Une détresse tragique apparut chez Charlot qui, parodiant Carmen, mourait sous l'uniforme de Don José. (Sadoul 42)

Selon Béla Balazs, la beauté des traits du visage fonctionne comme l'expression d'une physionomie. La forme a valeur de mimique. Là où l'œil est seul juge, la beauté devient témoignage. (Balazs 49)

L'intrigue de Carmen se prête de toute évidence au duo/duel entre un réalisateur et son actrice, la figure de la femme fatale étant toujours incarnée par une star qui symbolise la beauté suprême pour le réalisateur. Nous avons évoqué l'admiration de Charles Vidor pour Rita Hayworth, considérée comme l'une des plus grandes stars américaines de l'histoire du cinéma. Par sa mise en scène, Vidor contribua à construire, la renommée de pin-up et d'emblème de l'érotisme de la comédienne.

Lors du tournage de *Carmen Jones*, Otto Preminger tombe à son tour amoureux de celle qui incarne Carmen, Dorothy Dandridge. Il entretient une liaison décrite comme exclusive et jalouse avec l'actrice pendant quatre ans, temps au bout duquel Dandridge rompt avec son amant qui refuse de quitter sa femme pour elle et la brime dans son métier d'actrice en lui faisant décliner les rôles qui lui sont proposés.

Chez Mérimée, Carmen est belle et séductrice mais c'est avant tout une femme libre. La lutte que conte l'écrivain entre deux êtres de cultures différentes peut se lire comme l'éternelle incompréhension entre les deux sexes :

Carmen est ainsi. Carmen ne ment pas. Carmen ne joue pas. Carmen la sauvage n'a pas reçu la sotte éducation réservée aux filles sous le soleil de France. Pour la première fois, en littérature, nous voyons un homme séduit et abandonné. En lui, l'atavisme mâle exige qu'il reprenne son bien ; mais il échoue, l'assassine et meurt garrotté ! (Vajda 10)

C'est la raison qu'invoque Phil Powrie pour affirmer que l'adaptation de Godard se démarque des autres adaptations de *Carmen* en ce qu'elle tente de montrer au spectateur comment échapper à la définition genrée en insistant sur les personnages masculins, leur impotence, leur faiblesse. Selon Powrie, Godard interroge le regard masculin sur les images de féminité en tentant de déconstruire ce regard machiste sur la femme. On pourrait arguer qu'il garde la binarité ajoutée à l'intrigue par Bizet entre la femme pure (Micaëla/Claire) et la femme tentatrice (*Carmen*) et qu'il maintient de ce fait la représentation classique de la femme comme vierge ou putain. De toute évidence la femme reste chez Godard celle par qui le scandale arrive, cependant des effets de mise en abyme prêtent aussi à l'interprétation et à l'ironie. En effet Godard joue un cinéaste qui s'appelle Godard comme lui, et les musiciens participent comme lui à la fiction dans leur réalité de musiciens. La fragmentation, la dislocation des sons et des images dans *Prénom : Carmen* permettent aussi au cinéaste de poser une intertextualité choisie avec le texte de Mérimée, l'opéra de Bizet, le *Carmen Jones* de Preminger ainsi qu'avec ses propres films. Il affirme d'autant plus librement ses choix que les multiples adaptations de *Carmen* sont autant de réalisations concrètes dont il se démarque pour définir son propre cinéma.

L'étude de la répétition des adaptations de *Carmen* à travers ces quelques exemples rend compte de la complexité du processus d'analyse et de classification des adaptations répétées d'une œuvre. Celles-ci ne constituent ni un genre, ni un mode cinématographique. Elles ne sont que quelques-unes des multiples possibilités d'expression des deux œuvres matricielles. Si le procédé d'adaptation est à considérer, selon la définition de Linda Hutcheon, à la fois comme entité formelle, comme procédé de création et comme procédé de réception, remarquons que dans l'historique de la filmographie de *Carmen*, seules deux artistes féminines, la Française Alice Guy et l'Allemande Lotte Reiniger ont donné leur vision de *Carmen*, respectivement sous la forme de phonoscènes (1907) et d'un film d'ombres (1933), ce qui tendrait à prouver que c'est bien le procédé de création (ou de recreation) de *Carmen* qui est au centre des préoccupations des réalisateurs désireux de projeter leur vision personnelle de la femme incarnant la passion amoureuse. Attendons et espérons une adaptation de *Carmen* par une femme cinéaste.

OUVRAGES CITÉS

- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE, et Marc VERNET. *Esthétique du Film*. Paris : Nathan, 1983.
- BALAZS, Béla. *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*. Editions Circé : Paris, 2010.
- BALSAMO, Jean. *Mérimée, Carmen, introduction, notes et commentaires*. Paris : LGF, 1996.
- BAUX, Pierre-Marie. *Carmen, l'adaptation. Carmen, de l'écrit à l'écran*. Lille : A.N.R.T, 1991.
- BENTLEY, P.E Bernard. *The Film As Text*. Oxford : Oxford UP, 1995.
- BERGALA, Alain. « Les ailes d'Icare ». *Cahiers du Cinéma* 355 (janvier 1984) : 7.
- CHAPLIN, Charles, réal. *Burlesque on Carmen*. Essanay Studios, General Film Company, 1915.
- CHION, Michel. *Le cinéma et ses métiers*. Paris : Bordas, 1990.
- DAVIES, Ann et Phil POWRIE. *Carmen on screen, an annotated filmography and bibliography*. Tamesis, Cambridge : Woodbridge, 2006.
- DAVIES, Ann, et Chris PERRIAM , eds. *Carmen, From Silent Film to MTV*. Amsterdam. New York, NY : Editions Rodopi, 2005.
- DeMILLE, Cecil, réal. *Carmen*. Paramount Pictures, 1915.
- DORNFORD-MAY, Mark, réal. *U-Carmen eKhayelitsha*. Koch Lorber Films, 2005.
- GODARD, Jean-Luc, réal. *Prénom : Carmen*. Parafrance Films, 1983.
- _____ « Faire un film comme on joue un quatuor ». *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Ed. Alain Bergala. Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1985. 574-582.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006.
- KINOSHITA, Keisuke, réal. *Carmen revient au pays*. 1951. MK2 Editions, 2007.
- LACOMBE, Hervé. *Georges Bizet*. Paris : Fayard, 2000.
- LE CORFF, Isabelle. « Green against Green, Jordan against Loach ». *Cinéma et Couleur, Film and Colour*. Ed. Raphaëlle de Beuregard. Paris : Michel Houdiard Editeur, 2009. 142-157.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Carmen, les racines d'un mythe*. Paris : Sorbier, 1984.
- MEILHAC, Henri et Ludovic HALÉVY. *Livret de Carmen*. EMI Classics, 1959.
- MÉRIMEE, Prosper. *Carmen*. Paris : Editions Pocket, 2004.
- POWRIE, Phil, Bruce BABINGTON, Ann DAVIES et Chris PERRIAM. *Carmen on Film: a Cultural History*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana UP, 2008.
- PREMINGER, Otto, réal. *Carmen Jones*. BFI DVD, 1954.
- RAMAKA, Joseph Gaï, réal. *Carmen Geï*. Film Tonic, 2001.
- SADOUL, Georges. *Histoire du Cinéma*. Paris : Editions L'Herminier, 1978.

SAURA, Carlos, réal. *Carmen*. Studio Canal, 1983.

SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: Théories et lectures*.
Liège : Céfal, 1999.

TOWNSEND, Robert, réal. *Carmen : a Hip Hopera*. Carmen Productions, 2001.

VAJDA, Sarah. Préface. in Mérimée Prosper, *Carmen*. Paris : Editions Pocket, 2004.

VIDOR, Charles, réal. *The Loves of Carmen*. Columbia Pictures, 1948.

WALSH, Raoul, réal. *Carmen*. Fox Film Corporation, 1915.

_____ *The Loves of Carmen*. Fox Film Corporation, 1927.