

## **Final féministe : les défis de la mise en scène au XXI<sup>e</sup> siècle. #JeSuisCarmen**

Clair Rowden, Université de Cardiff

Lola San Martín Arbide, EHESS<sup>1</sup>

La tradition masculine a produit et transmis une Carmen aux caractéristiques animales. Dans le premier acte de l'opéra de Bizet, après avoir été arrêtée par Don José, Carmen est comparée par celui-ci à un caméléon qui « roulait ses yeux » : elle possède les qualités perturbantes d'une bête changeante (Bizet 102). C'est là, dans cette nature animale et amoral, que réside en partie l'attrait de cette femme capable de s'adapter à toutes les circonstances, mais qui ne reste fidèle qu'à elle-même et à son indépendance. C'est l'attraction exercée par ce personnage caméléon que nombre de metteurs en scène ont su exploiter pour adapter, à son tour, l'opéra qui porte son nom à des contextes très variés, ce qui ne surprend pas du fait de la capacité de Carmen à être partout chez elle. Même au sein de la géographie espagnole, la gitane sait adopter des allures tantôt andalouses tantôt basques, selon la situation, et elle est le seul personnage de la nouvelle de Mérimée à

---

<sup>1</sup> Ce travail a été soutenu par l'Union Européenne avec le contrat Marie Skłodowska-Curie No.750086 dans le cadre du programme Horizon 2020. Nous remercions Pierre-Maurice Barlier pour ses relectures minutieuses.

comprendre toutes les langues vernaculaires qui y sont parlées (McClary, *Georges Bizet : Carmen* 13).

La carte mondiale et interactive des représentations de *Carmen* données entre 1875 et 1945, qui a été réalisée dans le cadre du projet de recherche *Carmen Abroad* dont ce chapitre présente une partie des travaux, révèle la nature intrinsèquement caméléonesque de l'opéra le plus représenté au monde depuis sa première parisienne de 1875. Cette carte, disponible sur le site <http://www.carmenabroad.org>, permet de visualiser les appropriations et reconfigurations de *Carmen* à travers le monde, depuis sa première parisienne, afin de mieux comprendre les échanges et correspondances entre les différentes traditions dramatiques, narratives, scéniques, lyriques et chorégraphiques de tous les pays qui ont façonné l'opéra pour l'adapter à leur contexte local. Au travers des décennies, de Shanghai à New York en passant par Buenos Aires et Moscou, *Carmen* n'a cessé de changer de visage et de voir ses traits évoluer.

Ces adaptations réalisées dans les contextes les plus variés révèlent également l'existence d'un continuum de clichés plus ou moins réguliers. Dès la première de l'opéra, certains reconnaissent ainsi dans cette caricature de la femme exotisée et érotisée la figure familière de la grisette montmartroise. La grisette, qui constitue un des archétypes de la femme parisienne, fut la protagoniste d'un vaste corpus musical propre à l'imaginaire populaire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles qui la caractérise comme un personnage humble, travailleur et sexuellement disponible (Montjaret et Niccolai), la rapprochant en cela de Carmen. Si des auteurs comme Théophile Gautier ont ainsi pu associer le personnage imaginé par Mérimée à l'archétype de la grisette parisienne, cela s'est néanmoins produit par l'intermédiaire d'une transposition espagnole (San Martín Arbide). Carmen ne serait, en ce sens, que le dédoublement oriental d'un type urbain parisien, une *cigarrera* du Quartier Latin, pour ainsi dire (Sentaurens).

Le personnage de Carmen a pourtant été façonné de manière plus ou moins stable et reconnaissable à travers le temps, et ce malgré les changements constants de la mode et des canons de la beauté féminine. Au fur et à mesure que la protagoniste de l'opéra devenait plus andalouse qu'espagnole, puis plus gitane qu'andalouse, sa coiffure et sa tenue s'adaptaient aux stéréotypes associés à chaque archétype de femme. Ainsi, ce fut Emma Calvé, l'une des Carmen les plus réputées après Célestine Galli-Marié, qui abandonna le style emblématique des femmes espagnoles de l'époque 1800 à la faveur d'une tenue plus moderne, caractérisée par des accessoires tels que le peigne et l'écharpe connue sous le nom de *mantón de Manila*. Galli-Marié la première avait, elle aussi, voulu marquer le rôle de son emprunte en adoptant l'œillet dans les cheveux (à la place de la rose) et les bouclettes qu'elle avait repérées chez les femmes espagnoles (Christoforidis et Kertesz 151).

Maintes fois décrite comme la *femme fatale* par excellence, Carmen est le fruit tant de la répétition d'un nombre de lieux communs que de l'accumulation d'une série d'innovations scéniques. Ainsi, « chacun a sa propre Carmen » (Rowden 144). Son personnage, à la fois reconnaissable et adaptable, a fait du rôle de l'anti-héroïne de Mérimée l'un de ceux qui se prêtent le mieux à la projection de nouvelles significations sur le canevas d'une œuvre devenue un des classiques du patrimoine musical français. Le nombre incalculable de représentations montées à travers le monde souligne que l'opéra de Bizet a été utilisé, depuis sa création, pour parler de réalités locales très ancrées. Dans le Shanghai de la fin des années 1920, Carmen était par exemple blanchisseuse pour que le personnage soit plus accessible culturellement (*El Noticiero Bilbaíno*). Après la Première Guerre mondiale, ces adaptations se multiplièrent et le personnage de Carmen transcenda 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 qui

s'ouvrait davantage aux influences de la culture européenne (*Carmen Abroad*). Ces nouveaux visages de l'héroïne sont néanmoins toujours accompagnés de la musique de Bizet, et si ces adaptations reflètent le contexte socio-politique spécifique qui leur donna forme, elles aidèrent également, en retour, à façonner leur culture d'adoption.

Dans le contexte politique actuel où la question des violences faites aux femmes à travers les siècles, y compris à l'heure du féminisme récent, fait irruption sur le devant de la scène médiatique, nous voulons consacrer ce chapitre à l'analyse de productions récentes de *Carmen* qui ont la particularité de refuser de montrer sur la scène de l'opéra le spectacle d'une violence rituelle. C'est en effet l'une des principales raisons pour laquelle les metteurs en scène contemporains n'hésitent pas à modifier ce drame et à en proposer des versions alternatives, plus ou moins relocalisées dans le temps et dans l'espace, qui offrent aux spectateurs des représentations correspondant davantage aux projections de la féminité et de la masculinité considérées comme non-toxiques par la société contemporaine. Cela étant, certains critiques et une partie du public ne sont pas prêts à accepter de telles modifications dans une œuvre devenue iconique, non seulement pour ce qui est de la mise en scène, mais aussi du texte de l'opéra lui-même. Comme le disait Jason Tesauro à propos de la production de l'argentine Valentina Carrasco, montée à Rome en juillet 2018 et qui faisait se dérouler l'histoire de nos jours à la frontière entre les États-Unis et le Mexique, le public savait avant le lever de rideau qu'il n'allait pas voir « la Carmen de nos grands-mères » (Tesauro).

Comme toute forme artistique, l'opéra est un genre qui s'adapte aux mœurs de l'époque, qu'elles soient sociales, théâtrales ou sexuelles. Quant à la méta-narration produite par la critique et les media promotionnels sur de telles créations, elle permet de relancer et de nourrir le débat sociétal, ainsi que de faire progressivement accepter le « nouvel opéra de Bizet ». Dans le même temps, l'opinion est aussi exposée à des

réactions à fleur de peau émanant de positions extrêmes qui réagissent violemment là où le débat vient juste d'être lancé. Nous proposons ici d'étudier ces questions et leurs implications en nous appuyant sur le cas des récentes mises en scène de Leo Muscato et de Barrie Kosky, ainsi que sur quelques autres que nous commenterons ponctuellement.

Cette réflexion s'inscrit également dans la prolongation du virage épistémologique qui a été amorcé en musicologie au début des années 90. La projection des stéréotypes féminins sur le personnage de Carmen est en effet allée d'autant plus loin que le personnage est devenu l'un des plus discutés par le renouveau théorique proposé par la *musicologie nouvelle*. Susan McClary a ainsi consacré à *Carmen* une partie de son livre *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (1991), ainsi que l'intégralité de son ouvrage *Georges Bizet : Carmen* (1992). Dans ces deux textes de référence pour la musicologie nouvelle, McClary dénonce les partis pris sexistes de la musicologie traditionnelle, ainsi que les préjugés relatifs aux questions de genre, de race et de classe sociale présents dans *Carmen*, afin de proposer une relecture postcoloniale et intersectionnelle de l'œuvre. Une des raisons pour lesquelles nous avons voulu écrire ce chapitre est précisément liée à la place prépondérante que les textes de McClary ont pris dans le champ musicologique à propos de *Carmen*. Dans le paysage musicologique et féministe actuel qui s'occupe des revendications d'un féminisme bien plus intersectionnel qu'il y a vingt ans, nous voulions examiner où se situent les *Carmen* du XXI<sup>e</sup> siècle.

A la lecture des textes consacrés à *Carmen*, qu'ils soient universitaires ou journalistiques et qu'ils datent d'hier ou d'il y a cent-trente ans, nous continuons d'être confronté.e.s à des monuments de misogynie : tantôt la condition de femme libérée de Carmen lui vaut une mort tragique bien méritée, tantôt son excès de liberté provoque la défaite de Don José, ce qui justifie sa relégation dans la catégorie des *femmes fatales*. Quoi qu'elle fasse, Carmen a toujours tort. Mérimée avait déjà signalé la finalité de sa

narration en donnant comme épigraphe à sa nouvelle la fameuse épigramme de Palladas d'Alexandrie « La femme est un poison ; elle n'offre que deux bons moments, au lit et dans la tombe » (Mérimée 937). Les deux éléments qui caractérisent le destin de Carmen sont explicites : sa sexualité et sa nécessaire mise à mort, ce qui semble indiquer que le seul intérêt de la vie d'une femme, du moins d'après cette citation et la vision (ancestrale) qu'elle charrie, est de servir au plaisir des hommes.

Bien qu'elle porte le nom de son héroïne, la nouvelle de Mérimée n'est cependant pas l'histoire de Carmen, mais plutôt celle de Don José. C'est ce qu'exprime clairement la danseuse et chorégraphe sévillane María Pagés quand elle affirme que Carmen « a été fabriquée par les fantasmes des hommes » (Servin). Dans son spectacle *Yo, Carmen*, créé au Teatro Calderón de Valladolid en octobre 2014, Pagés n'a pas cherché à adapter la nouvelle ni l'opéra, car, d'après elle, toute adaptation conserverait des éléments de la vision masculine d'origine. Bien plutôt, *Yo, Carmen* cherche à faire s'accorder une multitude de voix féminines dans une approche multiculturelle. Ainsi, tout en plongeant *Carmen* dans l'univers du flamenco, la *bailaora* a créé pour son spectacle une bande sonore ponctuée par des textes de Marguerite Yourcenar, María Zambrano, Margaret Atwood, Widad Benmoussa, Cécile Kayirebwa, ou encore Forug Farrojjad. Pagés entérine ainsi la nature universelle de *Carmen*. Malgré les propositions à répétition que Pagés reçut durant sa carrière, il lui aura fallu attendre l'âge de cinquante ans pour se sentir prête à incarner le rôle de la gitane et, à travers elle, parler de ce qu'être une femme veut dire. À travers son spectacle, Pagés affirme ainsi que féminiser *Carmen* demande d'abord de se défaire de la voix des auteurs de la nouvelle et du livret originels.

Plutôt qu'aux *finals féminins* étudiés par McClary, c'est alors aux *finals féministes*, ainsi qu'à la légitimité et à l'intérêt de modifier l'intrigue et le dénouement de *Carmen* que nous nous intéresserons ici. Dans l'ouvrage séminal de McClary,

l'expression « feminine endings » servait à souligner les résonances misogynes de certains termes de l'analyse musicale, en particulier le fait qu'une phrase musicale se terminant dans la subdivision dite « faible » d'une mesure soit considérée comme féminine. Dans ces pages, nous reprenons cette critique et, au lieu de l'appliquer aux fins de phrase, nous la transposons aux finals des opéras.

Il faut toutefois noter que des tentatives de modification du dénouement de l'intrigue de Mérimée avaient déjà été menées dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans des parodies témoignant du succès de l'opéra de Bizet dans les milieux populaires du théâtre burlesque et du cabaret. L'opéra est entre autre célèbre pour le meurtre de Carmen qui a lieu à la fin du dernier acte à cause d'un accès de colère et de jalousie de Don José. Dans l'adaptation cinématographique réalisée par Cecil B. De Mille en 1915, Geraldine Farrar s'exclame par exemple « You have killed me, José – but I am free! » [ « Tu m'as tuée, José- mais je suis libre ! » ]. Les parodies de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle exploitaient précisément cette liberté, même si elle a lieu *post-mortem*, qui permettait également de jouer avec les conventions du théâtre léger et du « vaudeville final » dans lequel tous les protagonistes de l'œuvre, qu'ils soient censés être morts ou vivants, viennent s'adresser directement au public pour livrer des commentaires méta-théâtraux sur l'intrigue de la pièce, mais aussi sur le théâtre lui-même. Dans le livret conçu par Salvador Granés pour sa parodie *Carmela*, créée au Teatro Gayarre à Barcelone en 1890, Carmela se relève avec le reste des acteurs une fois la pièce terminée pour énoncer un « Amen » final et retomber morte immédiatement après (Christoforidis et Kertesz 135). Dans la parodie *Carmen Up To Data*, créée au Gaiety Theatre de Londres, également en 1890, au lieu de tuer Carmen, Don José retourne dans le nord de l'Espagne, auprès de sa mère, dans le village navarrais de Elizondo, après avoir chanté : « Ma mère, je la vois, je revois mon village! » (Christoforidis et Kertesz 69–81). La fin de la très populaire *Petite Carmen*, une opérette pastiche donnée pour la première

fois à l'Eldorado de Paris en février 1902, voit quant à elle 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 (Moreau et Saint-Cyr). On voit donc que le dénouement de l'opéra a très tôt donné lieu à des variations comiques et inattendues de l'histoire, parfois en adoucissant l'aspect sexiste du livret.

Déjà avant la mode des parodies, il arrive que l'action scénique de l'opéra cherche à justifier la vengeance finale de Don José. Un livret de mise en scène appartenant à la collection de l'Association de la Régie théâtrale (conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris et difficile à dater mais où figurent des traditions scéniques remontant aux premières représentations de *Carmen*) montre l'héroïne se saisir d'un couteau à la fin du troisième acte pour frapper Don José, le coup n'étant arrêté que par Micaëla s'interposant entre eux (Bizet 342, n. 4). Cette pantomime fit le tour du monde grâce à certains interprètes et prit plus ou moins d'importance selon le degré de sexisme propre à la culture du pays d'accueil. Ainsi, comme le montre Kristen M. Turner à propos des représentations données aux États-Unis en 1879, cette pantomime, associée à diverses coupures et modifications dans le texte de l'opéra, était d'autant plus attendue par le public et les critiques qu'elle permettait de « remasculiniser » un Don José efféminé : le meurtre de Carmen devenait ainsi défense préventive contre une menace effective, et non plus crime de passion commis dans un accès de colère.

Or, c'est précisément cette même fin qui, de nos jours, pose problème. Il est utile de se rappeler que la scène du meurtre avait déjà provoqué, en 1875, la gêne des librettistes et des directeurs de l'Opéra-Comique – Adolphe de Leuven et Camille du Locle – au point qu'un dégagement de responsabilité avait été publié dans la presse juste avant la première (McClary, *Georges Bizet : Carmen* 23). Cette responsabilité est aujourd'hui assumée par des metteurs en scène contemporains qui, dans un climat de lutte

féministe, s'efforcent de mettre à jour cette histoire pétrie de violence envers les femmes afin de la retourner en manifeste féministe, que cette ambition soit explicitement mise en avant ou pas.

Ces prises de position récentes ont lieu dans le contexte actuel de réflexion sur le problème de harcèlement sexuel sévissant dans les milieux artistiques, et elles s'inscrivent dans un mouvement d'action contre la légitimation des violences faites aux femmes sur les scènes théâtrales et musicales. Le cas le plus récent ayant déchaîné le pays de *Carmen* et les émotions des espagnol.e.s est celui de « La Manada » (La Meute) et des cinq hommes qui ont violé en groupe une jeune fille de 18 ans dans la ville de Pampelune pendant les fêtes de San Fermín, le 7 juillet 2016. Dans le but de sensibiliser le public, et surtout les plus jeunes, au sujet des violences faites aux femmes, Miguel del Arco a créé la pièce *Jauría* (2018), écrite par le dramaturge Jordi Casanovas à partir des comptes rendus du procès relatant les faits. Les réactions du public, dans la salle et sur les réseaux sociaux, ont été révélatrices. L'œuvre a en effet été accusée de mercantiliser le drame, de telle sorte que la vidéo réalisée pour la promotion du spectacle a dû être retirée de Facebook (« El juicio de 'La Manada' »). Si l'œuvre cherchait à susciter la réflexion sur les conséquences de ce que l'on appelle la masculinité toxique, l'histoire réelle a, elle, tout comme celle de *Carmen*, donnée lieu à des discussions au sujet de l'innocence de la victime.

Dans une nouvelle production de l'opéra de Bizet créée au Teatro del Maggio Musicale de Florence, en janvier 2018, qui a connu un grand succès populaire, la fin de l'histoire avait été réécrite par Leo Muscato d'après la recommandation de Cristiano Chiarot, le directeur du théâtre. Cette mise en scène faisait l'écho à l'affaire Weinstein, initiée en octobre 2017, qui a révélé les abus contre les femmes et la culture du harcèlement pratiqués dans l'industrie du cinéma. Ce scandale a mené des milliers de

femmes à partager leurs histoires personnelles sur les réseaux sociaux à travers le hashtag #MeToo. La *Carmen* de Muscato est imprégnée de ces revendications contre les féminicides. La scène finale du meurtre se solde ainsi par un renversement : ce n'est plus Don José qui poignarde Carmen, mais Carmen qui tue José d'un coup de revolver en légitime défense. Le rôle de Carmen était incarné par la mezzosoprano Veronica Simeoni. Selon ses mots, ce final modifié fait entendre haut et fort un « basta la violenza ! » dans un contexte où une centaine de femmes sont encore tuées chaque année par des hommes en Italie et alors qu'un nouveau meurtre allait tragiquement marquer la deuxième journée de représentation de la version de Muscato (« Contre les violences faites aux femmes »).

Cette version de *Carmen* a suscité en ligne des réactions répertoriées sous le nom de #Carmengate, le hashtag ridiculisant la façon dont cette version florentine dénaturait soi-disant le monument de l'Opéra-Comique. On pouvait notamment y lire que l'opéra de Bizet est essentiellement féministe, même pour l'époque de sa création, et qu'il n'a, à ce titre, pas besoin de changements moralisants, précisément parce que la protagoniste privilégie son indépendance et n'hésite pas à défendre sa liberté avant toute chose. Cette approche – déjà défendue il y a près de quarante ans par Catherine Clément dans *L'Opéra ou la défaite des femmes* (1979) –, à laquelle vinrent s'ajouter les ratés de la première, fit de cette *Carmen* anti-féminicide un fiasco (Rampazzo).

L'idée qu'une Carmen indépendante et libérée sexuellement incarnerait un manifeste féministe place ceux qui la perçoivent ainsi dans la tradition d'une « troisième vague » féministe qui revendique l'exploitation du voyeurisme masculin comme moyen d'autonomisation et de prise de pouvoir (Klein 220). Un grand nombre de stars de la musique pop et hip-hop contemporaine, notamment Beyoncé, se sont ainsi créées des avatars publics apparaissant vêtus de manière très suggestive et évoluant sur des chorégraphies et des paroles sexuellement explicites. Ce n'est alors peut-être pas une

coïncidence que les débuts cinématographiques de Beyoncé aient précisément eu lieu avec le film *Carmen : A Hip-Hopera* (Robert Townsend, 2001). 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, cette auto-exploitation qui aurait pour but son *empowerment* devient contre-productive : 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, dans la lignée de la chasse aux sorcières médiatique menée à la fin des années 1960 (Whelehan 6), a coutume d'appeler *féminazi* (Savio). Les critiques de ce type sont fondées sur une incompréhension des revendications féministes, prônant l'égalité entre tous les genres, qui ont été interprétées par la droite conservatrice comme une « idéologie du genre », voire une propagande, censée détruire les « valeurs traditionnelles » (Weiner). Pour les tenants de cette approche, la « violence faite aux femmes » n'existe pas en tant que telle, car les hommes subiraient autant d'attaques de même nature. Le meurtre de Don José par Carmen a donc été compris par une partie de la critique la plus conservatrice comme un avertissement de ce qui pourrait être à venir : 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.

D'autres critiques ont attaqué la production de Muscato sous le prétexte qu'elle aurait été motivée par un souci du « politiquement correct ». Muscato avait expliqué à propos de la suggestion de Chiarot : « Il estime qu'à notre époque, marquée par le fléau des violences faites aux femmes, il est inconcevable qu'on applaudisse le meurtre de l'une d'elles » (« Contre les violences faites aux femmes »). Bien entendu, on est libre de voir dans cette modification du final la volonté de faire scandale et d'attirer le public. Cependant, la réception contrastée de ce geste politique, soutenu par le maire de centre-

gauche de la ville, Dario Nardella, a été utilisée par Giorgia Meloni, tête du parti de droite des Fratelli d'Italia, et bien que femme elle-même, pour dénoncer cette initiative qu'elle considère comme superficielle (Politi). Le clivage politique gauche-droite, dans lequel les questions relatives aux femmes, au féminisme et au genre jouent un rôle majeur, apparaît bien, et ce alors même que d'autres problématiques politiques d'importance également soulevées par cette mise en scène n'ont suscité que peu, voire pas, de débat.

En effet, dans la version de Muscato, la Séville des années 1820 devient une colonie de Roms des années 1980, et José une figure de CRS matant les gitans. Ainsi, les questions connexes relatives à l'immigration, à la pauvreté et à l'oppression des minorités dans la société italienne actuelle n'ont pas suscité le même débat. La droite ne s'est pas exprimée sur ces révisions politiquement plus provocantes, préférant se ruer sur ce féminicide devenu homicide mal ficelé. Il est néanmoins préoccupant qu'un tel geste ne soit interprété que comme une expression du politiquement correct. Dans notre société capitaliste et toujours archi-patriarcale, la griffe « féminisme » sert malheureusement trop souvent à commercialiser des produits artistiques auprès d'un public de consommateurs toujours plus avides de nouveaux fétiches, mais qui ne sont pas pour autant plus sensibles aux questions qui touchent la vie et la mort des femmes (Zeisler).

De nombreuses mises en scène contemporaines s'attachent pourtant à donner à *Carmen* des pouvoirs que la misogynie patriarcale lui refusait. Ainsi, la production postmoderne de Barrie Kosky, montée à Francfort en mai 2016 et reprise au Covent Garden de Londres en février 2018, joue avec les questions traditionnelles du genre, de la beauté féminine et de l'animalité de Carmen. Cette production déracine la célèbre gitane et lui donne une multitude de visages : elle propose une Carmen qui 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, et duquel elle se relève en haussant les épaules. Durant le

Prélude, Carmen, habillée en toréro arborant des couleurs d'un rose flamboyant, fixe le public en descendant, seule, un escalier monumental pendant qu'une voix de femme lit un texte quasi-ethnographique, voyeur même, de Pierre de Bourdeilles, dit Brantôme (1537-1614), qui énumère les attraits d'une « belle femme » et est évoqué par Mérimée dans sa nouvelle (Mérimée 951). Kosky joue ainsi avec la perception des genres et invite le spectateur à prendre position vis-à-vis de cette Carmen en culottes contrastant avec le canon brantômien de la beauté lu par la voix-off (qui détaille par ailleurs les traits d'une espagnole et non d'une gitane, ce que Mérimée reprend pour montrer tout ce que Carmen n'est pas). De plus, de par son costume, la Carmen de Kosky apparaît comme une « inversion » du toréro *macho*, car l'habit jaune canari accompagné des chaussettes roses des hommes (un costume déjà bien « féminisé ») est ici inversé, Carmen portant un costume rose accompagné de collants jaunes. Plus loin, Kosky joue la carte du grotesque pour la « Habanera » – la scène d'entrée de Carmen, moment de pur génie que l'on doit à Bizet, mais surtout à la première Carmen, Célestine Galli-Marié, qui imposa cette rupture de ton d'une physicalité dérangeante grâce à laquelle Carmen fut immédiatement identifiée comme « autre », musicalement, socialement, et ethniquement<sup>2</sup>. La Carmen de Kosky entre en scène déguisée en gorille et, au fur et à mesure qu'elle chante, elle enlève ce déguisement pour révéler un habit androgyne composé d'un pantalon fuseau noir,

---

<sup>2</sup> La rupture de ton introduite par la « Habanera » est en effet due à Célestine Galli-Marié, première interprète de Carmen et petite femme au physique robuste reconnue pour ses rôles de travesti et son style de jeu bien ancré, très physique et réaliste. Galli-Marié rejeta toutes les versions de l'air que lui proposait Bizet jusqu'à ce qu'il lui offre celle que l'on connaît aujourd'hui qu'elle jugea apte à donner une première impression suffisamment forte de l'héroïne. Pour une des versions primitives de la « Habanera », on se reportera à l'interprétation d'Angela Gheorghiu avec l'Orchestre national du Capitole de Toulouse, dirigé par Michel Plasson, ou au spectacle de Kosky dans lequel cette même ancienne version de la « Habanera » et celle de Galli-Marié sont toutes deux intégrées au spectacle.

d'une chemise blanche et d'une cravate noire, les cheveux gominés. Elle descend à nouveau l'escalier monumental et passe ainsi de l'animal génétiquement le plus proche de l'humain au transgenre, dérangeant ainsi d'une façon inédite les spectateurs d'aujourd'hui. De plus, cette allusion indirecte à Marlene Dietrich habillée en gorille dans *Blonde Vénus* (Taylor) est riche d'associations les plus diverses : une fille de minorité ethnique dans la peau d'un grand singe qui se transforme en garçonne, tandis que le gorille et ses émotions primitives sont tendus comme miroir du comportement humain. La *Carmen* de Kosky n'est ni *femme fatale*, ni sujet d'un débat féministe, mais elle participe pourtant pleinement à une réflexion plus globale sur la sexualité, la séduction et ses pouvoirs tant sur les femmes que sur les hommes. Elle évolue sur une nouvelle scène qui se situe au-delà de la dualité binaire homme-femme pour nous parler de binômes plus abstraits : l'attraction et l'éloignement, l'obscurité et la lumière, l'action et l'inertie, l'humain et l'animal, le bien et le mal. En outre, le transfert de la narration à une voix-off, qui prive les chanteurs de textes et de voix parlées, sert aussi à représenter Carmen à travers des vignettes stylisées, épisodiques et isolées. Elle est de nouveau l'objet de la narration et non plus son agent : elle subit le drame qui n'est pour Kosky qu'un prétexte à interroger la subjectivité des personnages, ainsi que celle des spectateurs.

En définitive, le crime de Carmen, comme le rappelle Clément, est de se comporter « comme un homme » (Clément 50). Bien que la vaste majorité des réflexions sur la question du genre porte sur le personnage éponyme, le personnage de Don José ne saurait échapper à une révision féministe du livret. En son temps, la nouvelle de Mérimée avait dans une certaine mesure contribué à façonner l'estime de soi et la masculinité des mâles de son époque, tout comme la perception du caractère des Espagnols à l'étranger (Torres). L'explication du succès global de l'opéra de Bizet par l'hispanophilie des milieux musicaux les plus cosmopolites (Murphy, Locke) est pourtant à mettre en

parallèle avec les élans d'hispanophobie – et de mépris des nations latines – qui virent le jour en Europe et aux États-Unis vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment à cause du *desastre* de 1898 par lequel la monarchie espagnole 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, c'est-à-dire à une femme agressée par un soudard espagnol (Aresti 57). Le tournant du siècle a ainsi été marqué par un subtil bouleversement de la conception de la masculinité. Le personnage de Don Juan était par exemple considéré par des écrivains tels Ramiro de Maeztu comme l'essence du caractère national (Aresti 64). Avec cette nouvelle figure, l'homme espagnol se féminise et prend des traits perçus comme asexués, voire irrationnels et incontrôlés, ce qui correspond également à une caractérisation de Don José. Il apparaît donc que si l'accueil de *Carmen* fut dès sa première parisienne marqué par les commentaires misogynes, le bouleversement des stéréotypes attachés à la masculinité joua un rôle tout aussi déterminant dans le destin de l'opéra à l'étranger.

L'opéra est, de plus, un spectacle musical et théâtral historiquement malléable. Depuis sa création, la *Carmen* de Bizet a été adaptée à une multitude de contextes variés. Ces modifications révèlent également ce que le public considère comme acceptable quant aux libertés prises vis-à-vis d'une œuvre classique. Ainsi, le scandale suscité par la création de la *Carmen* de Muscato à Florence souligne le fait qu'alors que tout type de licence est laissé à la mise en scène, le « texte » de l'opéra reste lui quasi-intouchable. Bien que la volonté d'actualiser un opéra misogyne dans le contexte de lutte contre les violences faites aux femmes semble justifiée, la manière d'y arriver n'est pour autant pas simple à imaginer. Les accusations d'opportunisme ont reproché à l'adaptation de Muscato son « féminisme léger », c'est-à-dire un féminisme qui serait davantage intéressé par le marketing que par une vraie nécessité de révolte. L'échec du projet de

Chiarot et Muscato voulant utiliser *Carmen* pour parler de la représentation des femmes, des rapports de genre sur la scène dramatique, ainsi que des relations étroites entre réalité et spectacle, a probablement été entériné dès le moment où ceux qui prétendaient lancer le débat se trouvaient être deux hommes. Le fait que la critique n'ait pas voulu admettre que leur *Carmen* ait été motivée par un vrai souci d'égalitarisme est donc le reflet d'une méfiance liée au fait que les postes de pouvoir – dans les théâtres comme ailleurs – restent toujours aux mains des hommes. Une *Carmen* qui tuerait José en légitime défense, mais mise en scène par une femme, aurait probablement été reçue autrement. En plus de jouer sur les interrogations actuelles sur la fluidité des genres, la proposition de Kosky propose également, quant à elle, une réflexion sur la dynamique du couple (dans sa diversité et sa variété) et du groupe dans un monde où les questions sur la sexualité et la cruauté sont omniprésentes et banalisées. Cependant, sans la méta-narration médiatique ayant accompagné sa production, les idées et les images proposées par Kosky seraient probablement restées opaques, et ce même pour le spectateur habitué.

Si d'aucuns ont beau vouloir garder intact le livret de Meilhac et Halévy, la société du temps de Bizet n'est pourtant plus. Le choix de monter *Carmen* aujourd'hui dans le contexte social et politique que nous avons décrit suffit à engager le débat et à dénoncer la barbarie des féminicides existant encore de nos jours. En marge des réappropriations politiques et des détournements anachroniques effectués par la critique, 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 ne seront plus perçus que comme les traces d'une époque révolue, et où voir Don José poignarder Carmen sera de même compris comme un rappel du « sacrifice » des femmes au nom de la phallocratie et de ses pratiques barbares.

## Bibliographie

<http://www.carmenabroad.org/>

*El Noticiero Bilbaíno*, 24 septembre 1927.

« El juicio de ‘La Manada’ llega al Teatro Kamikaze entre pintadas y censura ». *La Vanguardia*, 6 mars 2019, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190305/46860105727/juicio-la-manada-teatro-kamikaze-jauria.html> [en ligne].

« Contre les violences faites aux femmes, un metteur en scène revisite la fin de ‘Carmen’ », *Le Monde*, 5 janvier 2018, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/01/05/contre-les-violences-faites-aux-femmes-un-metteur-en-scene-revisite-la-fin-de-carmen\\_5237894\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/01/05/contre-les-violences-faites-aux-femmes-un-metteur-en-scene-revisite-la-fin-de-carmen_5237894_3246.html) [en ligne].

Aresti, Nerea. « A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98 ». *Feminidades y masculinidades : arquetipos y prácticas de género*. Mary Nash (coord.), Alianza, 2014.

Bizet, Georges. *Carmen, Opéra en 4 actes*, partition chant et piano, édité par Richard Langham Smith. Edition Peters, 2013.

Christoforidis, Michael et Elizabeth Kertesz. *Carmen and the Staging of Spain. Recasting Bizet’s Opera in the Belle Epoque*. Oxford University Press, 2019.

Clément, Catherine. *Opera or the Undoing of Women [L’Opéra ou la défaite des femmes, 1979]*, trans. Betsy Wing. University of Minnesota Press, 1999.

Klein, Melissa. « Duality and Definition: Young Feminism and the Alternative Music Community ». *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Leslie Heywood et Jennifer Drake (coord.), University of Minnesota Press, 1997.

- Locke, Ralph P. « Spanish Local Color in Bizet's *Carmen*: Unexplored Borrowings and Transformations ». *Music, Theater, and Cultural Transfer, Paris, 1830-1914*, Annegret Fauser et Mark Everist (coord.). The University of Chicago Press, 2009, pp. 316-360.
- Matthews, Josh. « Carmen: When Feminism Becomes Self-Defeating », *The Sociological Mail*, 27 février 2018, <https://thesociologicalmail.com/2018/02/27/carmen-when-feminism-becomes-self-defeating/> [en ligne].
- McClary, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press, 1991.
- . *Georges Bizet : Carmen*. Cambridge University Press, 1992.
- Mérimée, Prosper. *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon. Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard, 1978.
- Monjaret, Anne et Michela Niccolai. « Elle trotte, danse et chante, la midinette ! Univers sonore des couturières parisiennes dans les chansons (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) ». *L'Homme*, n° 215-216, 2015, pp. 47-80.
- Moreau, Henry et Saint-Cyr. *La Petite Carmen, opérette pastiche en un acte et trois journées*. C. Joubert, 1902.
- Murphy, Kerry. « *Carmen*: Couleur locale or the Real Thing? ». Annegret Fauser et Mark Everist (coord.), *Music, Theater, and Cultural Transfer, Paris, 1830-1914*. The University of Chicago Press, 2009, pp. 293-315.
- Politi, James. « A happy opera ending sparks a #Me Too debate in Italy », *The Financial Times*, 16 janvier 2018, <https://www.ft.com/content/64e4c704-faac-11e7-a492-2c9be7f3120a> [en ligne].

- Rampazzo, Théo. « Conspué, le Carmen anti-féminicide de Florence tourne au fiasco », *Le Figaro*, 10 janvier 2018, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2018/01/10/03003-20180110ARTFIG00194-conspue-le-carmen-anti-feminicide-de-florence-tourne-au-fiasco.php> [en ligne].
- Rowden, Clair. « Reinventing ‘Carmen’ », *Opera*, vol. 69, n° 2, 2018, pp. 139-144.
- San Martín Arbide, Lola. « Carmen at home, from Andalusia to the Basque regions ». *Carmen Abroad*, Richard Langham Smith et Clair Rowden (coord.). Cambridge University Press, à paraître 2020.
- Savio, Irene. « Una versión de ‘Carmen’ que denuncia la violencia machista incendia Italia ». *El Periódico*, 10 janvier 2018, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180110/polemica-italia-opera-carmen-denuncia-violencia-machista-6543318> [en ligne].
- Servin, Lucie. « Flamenco. La Carmen féministe de Maria Pagès », *L’Humanité*, 10 juillet 2015, <https://www.humanite.fr/flamenco-la-carmen-feministe-de-maria-pages-579244> [en ligne].
- Taylor, Millie. « Playing with Meaning in the Opera House », *Carmen*, programme du Royal Opera House, février 2018, pp. 28-32.
- Tersauro, Jason. « Rome Production of Bizet’s Carmen Features ICE Agents, #MeToo ». *Bloomberg.com*, 19 juillet 2018, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-07-19/rome-production-of-bizet-s-carmen-features-ice-agents-metoo> [en ligne].
- Torres, Gemma. « La reivindicación de la nación civilizada: masculinidad española en el discurso colonial sobre Marruecos (1900-1927) ». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, tome 39, 2017, pp. 59-81.

- Turner, Kirsten M. « A new performance for the New World: *Carmen* in America ». *Carmen Abroad*, Richard Langham Smith et Clair Rowden (coord.). Cambridge University Press, à paraître 2020.
- Whelehan, Imelda. *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to 'Post-Feminism'*. New York University Press, 1995.
- Wiener, Gabriela. « La Reconquista en España no es de Vox, es de las mujeres ». *The New York Times*, 7 février 2019, <https://www.nytimes.com/es/2019/02/07/espana-vox-antifeministas/> [en ligne].
- Zeisler, Andi. *We Were Feminists Once: From Riot Grrrl to CoverGirl®, the Buying and Selling of a Political Movement*. Public Affairs, 2016.