

CARMEN

de Carlos SAURA

FICHE TECHNIQUE

Pays : Espagne / Italie

Durée : 1h42

Année : 1983

Genre : Drame musical

Scénario : Carlos SAURA, Antonio GADES d'après *Carmen* de Prosper MÉRIMÉE et l'opéra de Georges BIZET

Directeur de la photographie : Teodoro ESCAMILLA

Décors : Felix MURCIA

Costumes : Teresa NIETO

Montage : Sabine MAMOU

Musique : Georges BIZET, Paco DE LUCÍA

Coproduction : Emiliano PIEDRA / Television Española

Distribution : Connaissance du cinéma

Interprètes : Antonio GADES (Antonio), Laura DEL SOL (Carmen), Paco DE LUCÍA (Paco), Pepa FLORES (Marisol), Christina HOYOS (Cristina), Juan Antonio JIMÉNEZ (Juan), José YEPES (Pepe Girón), Sebastián MORENO (Escamillo)

Sortie : 24 août 1983

Sélection officielle, Grand Prix de la Commission Supérieure Technique du cinéma français et Prix de la meilleure contribution artistique au Festival International du Film de Cannes 1983

SYNOPSIS

Antonio Gades, chorégraphe, est à la recherche de la danseuse qui saura interpréter Carmen pour son prochain ballet. Lorsqu'il trouve enfin « sa » Carmen, il trouve aussi l'inspiration et la passion...

AUTOUR DU FILM

Le film fut tièdement accueilli par la critique ; on lui reprocha le décalage entre son ambition (la réitération d'une « scie » culturelle), et la médiocrité et la maladresse de sa réalisation.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Le scénario du film s'inspire de la nouvelle de Mérimée par une mise en abyme : un chorégraphe espagnol met en scène le ballet de Carmen à partir de la musique de Bizet, mais il noue une relation amoureuse jalouse avec la danseuse qui incarne Carmen. Pour entretenir l'analogie, la danseuse s'appelle elle-même Carmen. Le scénario est donc un doublet de la nouvelle de Mérimée dont il reprend les grandes lignes narratives, transposé dans le monde de la danse.

A partir de cette trame, le film associe, superpose, imbrique quatre arts et leur énonciation respective :

- la littérature (le texte de Mérimée et celui du scénario),
- la musique (l'opéra de Bizet et la musique additionnelle du folklore espagnol),
- la danse (le flamenco),
- le cinéma (l'image qui recompose l'ensemble : texte, son, geste).

Problématiques

- Comment Saura négocie-t-il cette quadruple difficulté, ce va-et-vient entre ces différentes représentations artistiques d'une même histoire ?
- Affiche-t-il des partis-pris, des préférences entre ces différents modes de représentation ?
- Le film donne-t-il une image cohérente de son projet ?
- Le film est-il enfin une réécriture inventive et originale de Carmen ?

Etude en lecture guidée de la séquence : affrontement Antonio-José (mari de Carmen)

Le chorégraphe Antonio et sa danseuse Carmen ont noué une relation amoureuse mais, ombre au tableau : la présence d'un mari qui vient juste de sortir de prison et qui revient dans la vie de Carmen. Jaloux, Antonio entend dire par Carmen que c'en est fini de cette conjugalité et que c'est Antonio qu'elle aime. Suit alors une étreinte amoureuse.

- Premier découpage : Un jeu de cartes qui finit mal (s'arrêter au coup de poing d'Antonio sur la table)

Raccord avec la scène précédente : l'étreinte de Carmen et d'Antonio grâce à la musique de Bizet aux accents dramatiques (fin de la musique de Bizet).

Déplacement latéral et semi-circulaire de la caméra qui épouse le cercle des joueurs avec une zone très éclairée sur les joueurs : Antonio, le mari de Carmen, un autre danseur, et une zone semi-obscurie dans laquelle se trouvent les témoins, dont Carmen.

Le décor n'est pas précisément identifiable.

La scène est jouée.

Adéquation entre le scénario du film et la nouvelle de Mérimée : le mari de Carmen est un délinquant (trafic de drogue) (Garcia le borgne expédié aux galères chez Mérimée), la scène du jeu de cartes est commune.

La polarisation de la lumière est signifiante : elle est porteuse de l'affrontement entre les trois hommes (Antonio contre le mari de Carmen, puis Antonio contre le futur amant de Carmen).

En arrière-plan, l'objet de l'affrontement : Carmen.

- Deuxième découpage : L'affrontement (s'arrêter au masque figé des amants)

Le décor devient identifiable : on reconnaît la lampe de la salle de danse, le plancher, et le grand mur qui va jouer le rôle de l'écran de cinéma (mise en abyme).

Pour seule musique : le claquement des talons et de la canne.

La caméra joue avec les ombres des deux adversaires qui grandissent et rapetissent ou s'égalisent au fil des passes.

Le premier affrontement est sans contact physique, si ce n'est celui de l'ombre d'un adversaire avec l'autre adversaire.

Un plan original où ombres et danseurs disparaissent du champ pour laisser l'écran vide sur la vision du mur nu (deuxième écran), puis remontée lente des adversaires l'un vers l'autre tandis que les témoins reprennent en charge le martèlement des cannes.

Deuxième affrontement réel, physique entre les cannes, plus brutal avec des gros plans sur les visages fermés qui tournent.

Mise à mort ou passage à tabac du mari.

Le public des témoins réinvestit alors le champ à ce moment-là ; Carmen s'isole du groupe et passe de l'obscurité à la lumière ; la lampe restitue ce balancement entre l'ombre et la lumière, répété continuellement. Le jet symbolique de l'alliance marque la rupture consommée entre les époux et le choix de Carmen.

Immobilisation sur le masque tragique et figé des amants, puis ils reculent avec un travelling arrière qui les isole du groupe dans une gradation de la tension.

- Troisième découpage : Vers un dénouement (s'arrêter à Antonio qui se couche par terre)

Série de mini coups de théâtre :

- le sourire déconcertant et franc de Carmen,
- ses paroles tout aussi déconcertantes : « Bon, ça suffit, non ? »,
- le sourire d'Antonio qui lui répond,
- et la lumière blanche qui les douche brutalement.

Découverte de l'illusion : le mari se relève, il n'est pas mort, ce n'était qu'une répétition chorégraphique ; le mari de Carmen n'est en fait qu'un danseur de la troupe. Pour confirmer le leurre, il enlève d'un geste très commenté son postiche comme s'il se séparait de son personnage.

Les congratulations de Paco de Lucía célébrant la réussite artistique et chorégraphique se heurtent à la lassitude du chorégraphe : « Je suis à bout... J'arrête la danse. »

Sa posture d'abandon est révélatrice : il est couché sur le parquet de la scène, il rend les armes, il va pouvoir vivre son amour avec Carmen.

On passe donc brutalement de la narration théâtralisée à la danse.

L'affrontement est en effet dansé sans musique, si ce n'est celle des talons restituant le monde de la danse et celle de la canne, élément narratif puisqu'elle est l'instrument dramatique de la mort. L'association canne-talons marque donc celle du récit et de la danse.

Les ombres peuvent être considérées comme la duplication narrative des adversaires (Mérimée + scénario du film) ; ce peut être aussi le jeu entre la réalité du film et la fiction littéraire : le film donne à voir ce que le texte laisse imaginer ; les ombres qui grandissent et rapetissent signifient alors la part plus ou moins grande accordée à chaque élément.

Ce plan original où toute image disparaît témoigne de l'illusion qu'est l'art quel qu'il soit, du néant sur lequel il se construit progressivement (comme le montre la lente remontée des acteurs-danseurs l'un vers l'autre).

La défaite du mari correspond au texte de Mérimée, à la différence près qu'il meurt chez Mérimée, et qu'il n'a subi qu'une bastonnade dans le film (signe que peut-être on aura encore besoin de lui).

Le passage de Carmen à la lumière signale son retour dans la narration, et le passage de la danse à l'histoire jouée.

Le couple prend à témoin les autres danseurs en les regardant fixement ; mais nous aussi spectateurs sommes visés par leurs regards (cette double énonciation impose doublement l'histoire, doit nous convaincre. Mais pourquoi ?...).

On est à ce moment-là dans l'invraisemblance de la mise en scène : le mari de Carmen dans les séquences antérieures ne nous a jamais été présenté comme danseur puisque nous l'avons vu en prison. Cette désinvolture de Saura réintègre d'une manière forcée la danse à la narration et évacue les éléments dramatiques gênants. On peut rappeler à ce titre une citation du film : « On est là pour danser ! »

Là encore, contradiction entre cette lassitude et la danse qui vient d'être magnifiée ; peut-être est-ce aussi l'idée que l'art parfois empêche de vivre la réalité parce qu'il envahit pleinement l'artiste, qu'il le fait vivre dans une illusion aux dépens d'une réalité humaine plus essentielle, ici l'AMOUR.

Le spectateur peut alors attendre le retour au scénario du film, à une dimension narrative plus ordinaire, comme le laisse supposer la découverte d'un deuxième espace qui double la scène, celui de l'espace-détente.

- Quatrième découpage : Les soubresauts de la jalousie (jusqu'à la fin)

La musique de Bizet relance la tension avec le chant provocant de Carmen qui dramatise à nouveau l'image, agit comme un aiguillon sur Antonio.

Antonio descend de la scène, traverse l'espace-détente, salue une dernière fois le danseur-mari de Carmen. Il cherche Carmen et s'engouffre dans la salle d'habillage où sont entreposés les costumes des femmes de *Carmen*.

Arrêt un bref instant de la musique de Bizet, puis redémarrage avec des accents dramatiques.

La caméra subjective fouille, se fraie un chemin entre les costumes comme un regard voyeur, comme une main qui caresse les corps au travers des costumes. Puis elle se désolidarise d'Antonio pour le montrer découvrant Carmen et son nouvel amant, l'autre danseur qui jouait aux cartes.

Sortie de l'amant.

Altercation entre Carmen et Antonio qui se passe de musique. Le couple sort de la salle, pénètre dans l'espace-détente où il se réconcilie sur des professions de foi alternées empruntées à Mérimée.

Le couple s'enlace sur la musique de Bizet avec la voix de la flûte prépondérante ; la caméra s'arrête sur le regard énigmatique de Carmen.

La tension reste constante.

Conclusion

On a donc observé un va-et-vient par touches plus ou moins appuyées entre les différentes formes d'écriture artistique d'un drame : il ne s'agit pas d'une adaptation de la nouvelle de Mérimée, de l'opéra de Bizet ; il ne s'agit pas non plus totalement d'un ballet filmé. Le parti-pris de Saura est d'abord cinématographique.

Cf. : le choix de Laura del Sol, comédienne, choisie pour sa présence plastique plutôt que pour ses performances chorégraphiques, aux dépens de Cristina Hoyos à laquelle Antonio Gades dit : « Tu es la meilleure danseuse, mais tu n'es pas Carmen. »

Cf. : la leçon d'Antonio Gades à Carmen : « Tu ne dois pas te laisser bouffer par Cristina », ce qui revient à dire que le film ne doit pas se laisser dépasser par la danse.

Mais par ailleurs, on ne peut nier non plus que le ressort même du film soit un ballet à partir d'une trame littéraire donnée, accompagnée et soutenue par la musique de Bizet.

Autres ouvertures possibles

- Et si Don Juan était une femme ? Réécriture du mythe au féminin.
- Variations autour du thème de la jalousie, de la compétition, de la rivalité.
 - Thématique narrative

- ▶ La rivalité amoureuse, la rivalité professionnelle

Carmen de Mérimée / *Carmen* de Bizet : dans la fabrique de cigares, altercation de Carmen avec une autre ouvrière ; combat à mort entre José et Garcia le borgne, mari de Carmen ; rivalité d'influence entre José et Escamillo (Bizet), José et le picadero (Mérimée).

Carmen de Saura : rivalité professionnelle entre Carmen et Cristina ; le mari de Carmen, José Fernandez Montoya, contre Antonio ; Antonio contre un autre danseur.

- ▶ Les lieux de l'affrontement

Le studio de danse exclusivement avec la répétition de la scène dans la fabrique de cigares ; la partie de cartes et le duel sur la scène ; les loges où sont entreposés les costumes ; les coulisses avec la mort de Carmen.

- Problématique esthétique

Rivalité ou complémentarité des différentes énonciations : littérature (texte de Mérimée) / scénario (texte de Saura) ; la musique (Bizet / musique flamenco de Paco De Lucia) ; le film (l'image).

Quels partis-pris Saura adopte-t-il ?

- ▶ le parti-pris littéraire ?

En fait, le texte de Mérimée est un pré-texte au texte scénaristique ; il se limite à quelques citations qui servent à introduire une scène dansée.

Cf. : le portrait de Carmen est lu sur un fond musical de Bizet avec accompagnement chorégraphique : « C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord mais qu'on ne pouvait oublier... »

Cf. : la répétition de la scène dans la fabrique de cigares est ouverte par la citation de Mérimée pour poser l'atmosphère et les exigences du chorégraphe : « Ce sont elles qui roulent les cigares dans une grande salle où elles se mettent à l'aise, les jeunes surtout, quand il fait chaud. »

Cf. : introduction à la scène amoureuse Antonio-Carmen et à la nature de leur relation viciée par la jalousie : « Elle mentait, Monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si dans sa vie cette fille-là a jamais dit un mot de vérité, mais quand elle parlait, je la croyais, c'était plus fort que moi ! »

Antonio précise ainsi à Carmen, qui l'interroge sur l'utilité de la lecture de la nouvelle pour assumer le rôle dans le ballet : « - Il faut que je le lise ?

- Cela n'est pas obligatoire, mais cela peut te servir. »

- ▶ le parti-pris musical ?

Trois variations : la musique de Bizet, la musique traditionnelle type flamenco, et l'absence de musique, si ce n'est celle produite par le claquement des talons ou claquement des mains.

Bizet est jugé d'emblée fade, comme appartenant à de l'espagnolisme facile.

Cf. : Antonio écoute sur une bande *Sur les remparts de Séville*, aussitôt transposé en flamenco par Paco de Lucía à la guitare, et aussitôt aussi dansé.

Par la suite, la musique de Bizet se manifeste par phrases musicales brèves autour de morceaux choisis (*La Habanera* – *L'amour est enfant de Bohême* – *Toreador*) ou par leitmotifs : phrases aux élans romantiques qui accompagnent la romance d'Antonio et de Carmen ; phrases dramatiques au moment de la tension dans leurs relations.

- ▶ le parti-pris chorégraphique ?...

Parti-pris dominant et ambigu : est-ce un film sur la danse ou la danse qui fait le film ?

Beaucoup d'indices vont dans ce sens :

- le titre référentiel *Carmen*, mais à quelle énonciation ?

- l'emploi d'acteurs essentiellement danseurs,

- le décor décomposé en deux espaces : l'espace professionnel omniprésent, lui-même décomposé en deux zones : le plateau-scène sur lequel évoluent les danseurs en répétition, avec comme éléments de décor la vaste glace sur un des côtés, les rideaux noirs qui isolent en espace plus réduit et plus intime, une lampe, des chaises et des tables / en

contrebas, un espace-détente ouvert sur l'extérieur par une gigantesque baie vitrée qui donne sur la rue. Mais cet espace-là n'est que la duplication de la scène dans la mesure où il est offert lui-même en spectacle.

Cf. : la scène où Carmen sort de sa voiture et aperçoit de l'extérieur l'ombre d'Antonio qui évolue sur la scène en dansant.

La rue elle-même peut devenir un lieu scénique.

Cf. : le triomphe d'Escamillo dans la scène tauromachique ; la scène débute dans l'espace-détente et progresse vers l'extérieur après la mise à mort parodique du taureau.

Ajoutons à cela que les autres espaces qui gravitent autour de la scène ont une fonction dramatique : la salle où sont entreposés les costumes de Carmen est un espace doublet de la chambre d'Antonio, dans la mesure où tous deux consacrent les ébats amoureux de la danseuse ; les toilettes des hommes où Carmen regarde un danseur, torse nu, se rafraîchir sont l'annonce de sa prochaine infidélité ; le bureau d'Antonio où il convoque Cristina, son assistante, est le lieu de la confrontation sentimentale et professionnelle puisqu'il lui commande d'aider Carmen à endosser le rôle principal, alors que Cristina y prétendait.

L'espace extérieur renvoie aussi à l'espace professionnel :

- une autre salle de répétition dans un cours privé à Séville où Antonio va découvrir sa Carmen,
- le cabaret où Carmen danse pour gagner sa vie,
- la prison, allégorie de l'enfermement qu'est la jalousie, puisque c'est le mari de Carmen, rival d'Antonio qui s'y trouve.

Comme le décor, le costume participe de ce parti-pris chorégraphique :

- le costume typiquement espagnol intervient pour le folklore du flamenco ou le spectacle-même de Carmen. Ces costumes-là sont présentés comme des clichés folkloriques presque reniés par Antonio.

Cf. : dans une séquence, un travelling rapide saisit Antonio dansant seul face à la glace ; il semble dérouté : « Je ne sais pas comment faire ! », interrogation qui peut viser autant son drame personnel (son histoire d'amour avec Carmen), que celle du metteur en scène (comment doit-il mettre en scène *Carmen* ?). Carmen apparaît alors sur la musique de Bizet en costume traditionnel, elle tourne autour de lui, mais Antonio se détourne de cette image rêvée ; « un vrai cliché », telle est son appréciation.

- aussi est-ce la tenue de répétition naviguant entre l'accessoire technique et le folklore qui est privilégiée : justaucorps de couleur agrémenté d'une jupe à volants, d'un fichu et de chaussures à talons ; les hommes sont plus communément en jeans et chaussures de ville ; dans la scène parodique de la mise à mort du taureau, la tenue quotidienne est intégrée à la danse : un danseur danse du flamenco en baskets.

► quid du parti-pris cinématographique ?...

Le film assume une fonction syncrétique, il recompose ces différentes énonciations.

Cinq séquences à ce titre peuvent être intéressantes à exploiter dans l'analyse de ces combinaisons :

- séquence de la répétition de la scène de combat entre Carmen et l'autre cigarière : rappel du contexte littéraire de Mérimée, aucune musique de Bizet mais celle du plat de la main des femmes sur la table, et qui précède le chant alterné des deux combattantes ; la chorégraphie est dominante : elle oppose les femmes et sert le propos narratif et le propos esthétique, puisque la danseuse se confronte à l'actrice.

- séquence de la scène de séduction après le combat entre Carmen et la cigarière : mise en harmonie entre le texte littéraire et le propos du film (la double histoire Carmen-José / Carmen-Antonio) et le propos narratif (amour et jalousie ; vérité et mensonge) ; intégration massive de la musique de Bizet et de la danse.

- la scène parodique de la mise à mort débute sur la célébration de l'anniversaire d'un guitariste avec danse et musique espagnole traditionnelle, mais les danseurs évoluent en costumes de ville ou en jeans et baskets, comme pour insérer la quotidienneté ; puis apparition de Carmen en costume traditionnel sur la musique de Bizet ; elle s'oppose à Cristina sur un mode joyeux ; la parodie prend tout son sens avec Escamillo, le toreador de *Carmen* de Bizet, en costume improvisé et ridicule, tandis que l'assistance reprend en chœur *Toreador* ; la mise à mort du taureau en silence, la reprise de la marche triomphale d'Escamillo par la musique de Bizet achèvent la mascarade.

La sortie du cortège à l'extérieur du studio de danse consacre la mise à distance ironique du metteur en scène avec ce spectacle, ainsi que le baiser burlesque échangé entre Antonio et Escamillo, pris comme un adieu aux espagnolades ridicules subies par la nouvelle de Mérimée. Lorsque Carmen s'éloigne du groupe en compagnie de son mari, Saura semble signifier par là qu'il se réapproprie son film avec son histoire.

- séquence du jeu de cartes. Cf. découpage proposé antérieurement.

- mise à mort de Carmen qui fait suite à la répétition de la scène de la feria et du triomphe d'Escamillo : musique espagnole traditionnelle des spectacles tauromachiques, puis flamenco lors de l'affrontement dansé José-Escamillo ; puis Bizet dans l'affrontement José-Carmen jusqu'à la mort de Carmen, plus jouée que dansée.

Mais de quelle Carmen s'agit-il ?...