

LAURA COLOMBO

# LES SÉDUCTIONS DE L'AILLEURS, ENTRE LITTÉRATURE, MUSIQUE ET DANSE

**ABSTRACT:** This text aims at studying and revisiting the image of the *femme fatale* in dance, focusing on the figures of Carmen and Salomé, who represent the appeal of exoticism and otherness, from 19<sup>th</sup> till 21<sup>th</sup> centuries. Moving from the inclusion of dance in literary and musical works by Flaubert, Huysmans, Mallarmé and Wilde on the one hand, and Mérimée and Bizet on the other, the text evokes dance shows regarding Salomé created by Loïe Fuller, Ida Rubiňštejn, Tamara Karsavina and Martha Graham, and focuses on the interrelations of literature, music and dance, examining the different types of intersemiotic translation in the choreographies concerning *Carmen* by Roland Petit, Alberto Alonso, Mats Ek, Antonio Gades and Jiří Bubeníček.

**KEYWORDS:** Femme fatale; Carmen; Salomé; literature; dance reinterpretations.

## Introduction

Dans son essai d'anthropologie esthétique de la danse, Virginie Valentin (2011, 37 et *passim*) distingue la danseuse blanche, représentante et incarnation de l'idéal de la féminité tel qu'il est en train de se façonner au XIX<sup>e</sup> siècle, et la danseuse rouge, emblème de l'altérité.

D'une part alors la femme ange, esprit, muse, qui meurt d'amour, voire revient de la mort pour sauver l'homme qui l'a tuée, telle Giselle, et de l'autre une image pétrie d'énergie, issue du folklore et des visions multiples de l'ailleurs, et parée d'exotisme.

Car le XIX<sup>e</sup> siècle ajoute, au dépassement euristique et 'pédagogique' des voyages inventés ou relatés par les Lumières, l'observation et les fantasmes, teints de couleur locale, des itinéraires innombrables en Amérique, aux îles perdues dans l'océan ou en Orient, dans le sens le plus large. Les "yeux ardents" des femmes admirés par Lamartine, et seuls permettant, par l'exiguïté de la fente des gazes, de "dévoiler l'être" dans l'intuition d'une "profondeur défendue" (Richard 1976, 20-21), attirent les lecteurs occidentaux, interpellés par les suggestifs secrets du harem, tout comme les *Femmes d'Alger dans leur*

*appartement* de Delacroix, contemplées par Baudelaire.<sup>1</sup> Les représentations, bien souvent cinétiques, des corps lointains enrobés de soyeux tissus, ou libérés, telle l'almée de Flaubert, par la danse de l'abeille,<sup>2</sup> sont au centre de toute une interrogation, masculine notamment, qui a bien souvent à faire avec la dialectique entre vision et mystère. Et la danse, langage aussi muet que la peinture ou la statuaire, mais bien autrement animé, d'ajouter aux entrées des *Indes Galantes* de Rameau une pléthore de figures du lointain temporel ou spatial, de *Sacountalā* à *Zémir et Azor*, tiré des *Mille et une nuits*, à *La Péri*, *Le corsaire* ou *Le Dieu et la Bayadère*, entre autres. Sans oublier *Paul et Virginie* ou *Manon Lescaut*, qui, là aussi, reproduisent la dialectique entre innocence et recherche du plaisir.

Le XIX<sup>e</sup> siècle chorégraphique s'approprie en effet de plus en plus les figures de la sensualité, et la représentation de la femme fatale, ce que sont déjà d'ailleurs les Wilis de *Giselle*, dominatrices immaculées de la nuit. La danse est traditionnellement véhicule de séduction, et pour cela même objet de crainte, ecclésiastique, morale ou sociale, car elle risque d'exercer "un pouvoir maléfique," dont Salomé "cristallise le pôle oriental" et Carmen "le pôle gitan" (Le Moal 2008, 645).

C'est sur ces deux noms, et sur leur retentissement dans les siècles suivants, que se concentrera cet article, qui visera certaines évocations orchestiques prestigieuses du mythe de Salomé, et se focalisera ensuite sur les relectures de *Carmen*, particulièrement emblématiques des relations entre littérature, musique et danse. Ce qui signifiera adopter un point de vue thématique plutôt que diachronique, selon les différentes typologies d'inscription de la danse dans le texte et de traduction intersémiotique de la source littéraire.<sup>3</sup>

## Le poids des voiles

En fait, on a affaire à deux types différents de féminité et de représentations: la danse de Salomé est synecdochique du personnage, spectacle destinataire d'une séduction affichée face à un destinataire bien précis, et qui vise la satisfaction d'un but non immédiatement érotique, mais bien tactique ou 'politique,' et dirigé par l'extérieur, dans l'avant-texte biblique, et d'une 'revanche' amoureuse perverse ou hallucinée dans les créations de la Décadence.

Les chorégraphies sont donc d'abord imaginées à partir des réverbérations moyen-orientales, voisinant avec la stylistique de la danse du ventre, dans la danse des sept voiles, où les trames des tissus sont consubstantielles à la dialectique entre occultation et

<sup>1</sup> Qui en parle notamment dans le *Salon de 1846* et avait chez lui une copie du tableau, réalisée par son ami Émile Deroy (Baudelaire 1986, 115 et 128).

<sup>2</sup> Commentée dans un sens plus 'féministe' par Louise Colet (Colombo 2009, 231-232, 241).

<sup>3</sup> Vu la diversité des œuvres chorégraphiques et de la période de leur création, nous avons eu recours à des vidéos, partielles ou intégrales, lorsqu'il a été possible, ou à des matériaux iconographiques et à des témoignages d'époque, outre qu'à des critiques contemporaines. Toutes ces sources sont citées dans la bibliographie et la vidéographie.

dévoilement du référent géographique. En plus, ce seront les cambrures exagérées, les évolutions proches de l'hystérie, lorsque Charcot s'annoncera ou sera passé par là.<sup>4</sup>

Dans *Hérodias*, en 1877, Flaubert convoque la langueur des “soupirs,” des “paupières entre-closes” et des “caresse[s],” ainsi que les “bras arrondis”<sup>5</sup> qui “appelaient quelqu’un,” sans oublier la légèreté du “papillon” ou d’une “âme vagabonde [...] prête à s’envoler.” Le religieux frôle le païen, dans l’évocation des danses rituelles des “prêtresses des Indes,” des “Nubiennes des cataractes” et des “bacchantes de Lydie,” et les images féminines traditionnelles de la fleur et de la magicienne voisinent, qui auront un grand avenir: “elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite,” et tournait “frénétiquement, comme le rhombe des sorcières.” Quant à la représentation du corps, l’érotisme s’ajoute aux contorsions, aux acrobaties presque de cirque: “elle se tordait la taille, balançait son ventre dans des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins,” avec une impression de distancement émotif: “et son visage demeurait immobile, et ses pieds ne s’arrêtaient pas.” Puis, “sans fléchir les genoux, en écartant les jambes, elle se courba si bien,” que les “fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes, lui passant par-dessus les épaules” formaient “des arcs-en-ciel” sur sa tête, sur l’accompagnement des “tympanons qui sonnaient à éclater” autant que des “sanglots de volupté” du Tétrarque (Flaubert 2009, 138-139).

Même frénésie chez Huysmans en 1884, dans *À rebours*, où la transposition littéraire des tableaux de Gustave Moreau souligne “le geste de commandement” de Salomé, qui “s’avance lentement sur les pointes,” tenant “le sceptre d’Isis, [...] le grand lotus,” la fleur assumant une signification “phallique” ou d’“une oblation de virginité” (Huysmans 1996, 145). Puis, ce sera la “lubrique danse,” où les “seins ondulent [...] sous la cuirasse des orfèvreries,” la “torsion corrompue” des reins ou “des frissons de cuisses” exhibant les “charmes délirants,” les “actives dépravations de la danseuse,” dont la modernité révèle “l’inquiétante exaltation,” “la grandeur raffinée de l’assassine.” Et la distance habituelle de la danseuse face au spectateur devient ‘surhumaine’ et oxymorique, figurant la “délite symbolique de l’indestructible Luxure, la déesse de l’immortelle Hystérie, la Beauté maudite [...] indifférente, irresponsable, insensible” (144-145), sans oublier “l’hystrionne, extasiée par le tournoiement de la danse” (148).

Rien de tout cela chez Mallarmé, pour qui, on le sait, “la danseuse *n’est pas une femme qui danse*,” mais “une métaphore,” un “poème” (Mallarmé 2003, 201), et qui distingue son Hérodiade de la Salomé “avec son fait divers archaïque — la danse, etc.” (Mallarmé 1992, 83). La danse n’est pas apparente dans les diverses versions d’*Hérodias*, mais bien sous-jacente, dans les frémissements métaphoriques, entre “le vierge et le vivace” (Torrent 2019, 140), du grand projet esthétique mallarméen, et inspiratrice de chorégraphies futures. Toujours est-il que l’image du reflet et du miroir de la *Scène*, le “dédain triomphant” et la “pudeur grelottante d’étoile” d’Hérodias, dans “le froid

<sup>4</sup> On connaît l’importance de l’iconographie de l’hystérie issue de la Salpêtrière, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour la reconnaissance des possibilités inusitées des postures du corps, notamment féminin. Pour l’influence sur la danse de ces images, v. également la contribution d’Isolde Schiffermüller dans Colombo, Genetti 2010, 236-238.

<sup>5</sup> Comme dans la danse académique d’ailleurs.

scintillement” de la nuit qui brûle “de chasteté” (Mallarmé 1992, 31-32), entrent en résonance avec d'autres créations de la fin-de-siècle.

Chez Wilde, en 1891, c'est la dialectique entre la blancheur absolue du début, à peine accompagnée de reflets d'argent, et la rougeur des lèvres et du sang au dénouement, qui prime, dans des descriptions où abondent les références au mouvement et à l'envol. Les pieds “comme des petites colombes blanches,” qui semblent danser, et les mains semblables “à des papillons blancs” (Wilde 1907, 15) entérinent la pâleur de la princesse, qui “ressemble aux reflets d'une rose blanche dans un miroir d'argent” (12), détail proleptique et souvent répété. Les roses blanches seront reprises, comme on le verra, par Loïe Fuller, emblème d'une pureté qui, chez Wilde, va de pair avec celle de la lune “froide et chaste,” “vierge” qui “ne s'est jamais souillée” (20): autant que Jokanaan d'ailleurs, dont les cheveux rappellent toutefois des serpents noirs qui se tortillent, image sexuelle et cinétique s'il en est, qui sera aussi reprise par Fuller.

L'hystérie est déléguée à la lune, symbole de la femme, dont le ‘glissement’ des nuages, “de mousseline” comme les voiles de Salomé (26-27),<sup>6</sup> cherche sans succès à revêtir la nudité, dans une atmosphère, qui inspirera Bédart,<sup>7</sup> aérienne, et presque de ballet blanc, entérinée par le “battement d'ailes [...] gigantesque” (43) de la prophétie, et l'allusion aux paons dont les plumes formeront un des costumes de Loïe.

La danse proprement dite est annoncée d'abord par un interdit de regard — qui contrarie le principe de toute exhibition — de la part d'Hérodiade envers Hérode, mais n'est jamais décrite: le lecteur apprend que les voiles sont censés répandre également des parfums, et qu'il faut la danser les pieds nus, ce qui fait basculer la blancheur dans le rouge du sang répandu par terre, sous la lune devenue elle aussi rouge comme du sang. Et seule la réception du spectateur est retenue: “c'est magnifique!” (70). La jouissance d'Hérode est toutefois surpassée par celle de Salomé, qui pour son “propre plaisir” demande la tête de Jokanaan, seul homme aimé face au “dégoût” (71, 81) que lui inspirent les autres: les sentiments de la danseuse sont donc donnés, qui réalisent en quelque sorte “les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne” (Huysmans 1996, 149), et entérinent l'image de la femme cruelle et impitoyable.

La musique s'empare aussi, autour de la fin du siècle, du mythe, et si Strauss, en 1904, reprend fidèlement la version waldenienne, avec la danse des sept voiles qui met à dure épreuve les metteurs en scène, et qui n'est souvent que suggérée par des attitudes ‘voluptueuses’ des sopranos, une *Hérodiade* avait été composée par Massenet en 1881, transformant totalement l'héroïne, danseuse dès le début, puis amoureuse de Jean, partageant son amour avec lui, et qui se donne finalement la mort après avoir vu la tête du Prophète.

Le questionnement sur la ‘culpabilité’ ou l'‘innocence’ de Salomé commandera aussi les variantes chorégraphiques. Et les grandes danseuses de (s'é)lancer dans le prestige de cet exotisme spatial et temporel, avec des noms tels que Loïe Fuller, Ida Rubinstein,

<sup>6</sup> Et comme les tutus des ballerines.

<sup>7</sup> V. *infra*, p. 160.

Tamara Karsavina ou Martha Graham, sinuosités textiles et lumineuses, aura des Ballets russes ou *modern dance* américaine aidant.

L'insistance sur les draperies ne pouvait en fait ne pas interpeler la "fée de la lumière," cette Loïe Fuller qui "au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse" (Mallarmé 2003, 207) et dont la danse serpentine était célébrée par Apollinaire (1986, 67). Elle avait fait du tournoiement des étoffes dans la lumière son marque de fabrique, avec ce corps qui "charmait d'être introuvable" (Rodembach 1896, 1, cit. in Ducrey 1996, 437), et avait racheté l'image de la danseuse soumise au voyeurisme des spectateurs. Elle produit en 1895 sa première *Salomé*, sur une musique de Gabriel Pierné, et les décors de Georges-Antoine Rochegrosse, qui avait déjà illustré *l'Hérodiade* de Flaubert (1892). Il s'agit d'une adaptation 'innocentiste' du mythe, faisant d'Hérode le destinataire de l'homicide de Jean, tandis que Salomé, parée de roses blanches, en meurt de douleur, après avoir tenté en vain de répliquer sa danse pour obtenir d'Hérode la grâce pour le prophète (Veroli 2009, 195). Des extraits isolés seront repris plus tard, telle la *Danse du soleil*, qui deviendra la *Danse du feu*, sur la musique de la *Chevauchée des Walkyries* de Wagner, avec les étoffes comme flammes, éclairées par des lumières rouge sang, et la *Danse du lys*, représentées à l'Exposition universelle de 1900 (167), après que déjà celle de 1889 avait propagé l'admiration pour les danseuses du ventre.

Ce qui aurait fait rentrer la danse de Salomé dans un contexte beaucoup plus large, où cette blancheur des fleurs, recoupant l'innocence, aurait également été perçue comme une exaltation de la "whiteness" (Garelick 2007, 96) de la race, et la représentation de Fuller aurait mis en évidence certains enjeux et ambiguïtés du regard colonialiste,<sup>8</sup> au moment où la France, à l'Exposition universelle, "veiled and denied its own blood and murder [...] its own harsh colonial truths — with charming performances and diversions" (102).

On peut se demander si Fuller était consciente de ces implications de sa performance, mais elle revient à Salomé en 1907, en mettant en scène au Théâtre des Arts<sup>9</sup> *La Tragédie de Salomé*, "drame lyrique sans paroles" avec un argument de Robert d'Humières et la musique de Florent Schmitt, qui renverse les données de 1895. Dans un scénario presque apocalyptique sept danses se suivent, depuis la *Danse des perles*, où de façon presque enfantine Salomé se pare de bijoux et de "voiles lamés d'or," à la *Danse du paon* et à la *Danse des serpents*, directement inspirées de Wilde, jusqu'à la *Danse des éclairs*, sur le fond de la mer d'où surgissent de "vieux crimes" qui "reconnaissent Salomé fraternelle." Pendant sa danse, c'est Hérode lui-même qui lui arrache ses voiles, et elle est censée apparaître "nue un instant" dans le jeu des lumières, avant que Jean, "soudainement apparu [...] la couvre de son manteau d'anachorète," en contraste avec le luxe du palais. La "fureur d'Hérode" donne l'occasion à Hérodiade de livrer Jean au bourreau. Salomé, un moment "trionphante," "esquisse un pas" avec la Tête, puis "comme touchée d'une inquiétude soudaine," elle la jette dans la mer maudite, qui se teint de rouge, et d'où la

<sup>8</sup> Pour les éventuelles résonances 'géopolitiques' de la danse de Fuller de cette période, liées à un 'déli,' au sens freudien, collectif et personnel, v. Garelick 2007, Ch. 2.

<sup>9</sup> Pour une analyse plus poussée de ces textes, v. Laplace-Claverie 2001, 279 et *passim*.

Tête ressurgit soudainement, omniprésente, et hante la danse en contraignant Salomé à tourner frénétiquement sur elle-même, “pour fuir les visions sanglantes.” Enfin, après la *Danse de l'effroi*, où l'orage et la foudre bouleversent le monde, “tout s'abat sur Salomé qu'emporte un délire infernal” (D'Humières 1924, 302-304).

Le sujet est repris par Tamara Karsavina, avec une chorégraphie de Boris Romanov pendant la saison des Ballets Russes de 1913, et une version légèrement revue du texte de Robert d'Humières, rapporté dans le programme. Le corps de ballet est formé d'esclaves et de bourreaux, et Salomé, opprimée par ses lourds voiles, “devançant l'écroulement des soies qu'elle traîne,” “descend vers la fascination du Trophée,” et “charitable, elle redanse pour la Tête,” elle danse “les serpents de la tentation, la luxure qui vacille, le glaive qui se lève et tournoie et s'abat,” et finalement, “figée en son arabesque immortelle, demeure unie à l'holocauste qu'elle tend à l'éternelle et trouble rêverie de l'homme” (D'Humières 1913, [248-249]).

Il s'agit d'interprétations importantes, de spectacles fascinants, à grand effet, créés sur des textes et des musiques divers, qui creusent la figure de Salomé dans une dimension d'inéluctabilité menaçante, “de hiératisme et de cérémonial” (Pouillaude 2009, 123).

Quant à Ida Rubinštejn, qui reprend Wilde et part même en Palestine pour préparer le rôle, elle demande à Léon Bakst de s'occuper des scènes et des costumes, sur la chorégraphie de Fokine et une partition de Glazunov, qui prévoyait aussi des instruments de la musique hébraïque. Le spectacle a une histoire compliquée à cause des interdictions du Saint Synode concernant la représentation de la pièce de Wilde et la présence sur scène de la tête du Prophète. Bakst avait trouvé un escamotage en enlevant les paroles, ce qui avait transformé le spectacle, selon ses propres souvenirs, en une espèce de ballet fantastique (Sinisi 2011, 17), fondé surtout sur la danse de Salomé, qui sera reprise, uniquement comme *Danse des sept voiles*, en 1909, encore à Saint-Petersbourg.

Actrice qui se veut danseuse au prix d'un grand travail, influencée par Isadora Duncan, Rubinštejn fournit sur scène une image remarquable (14), par la longueur et la flexibilité de son physique et l'extension des bras. À Paris, elle reprend la danse de Salomé à l'Olympia: dans un “développement lent de son corps juvénile, disputé aux brouillards de la gaze,” elle enlève un à un les voiles qui semblent refuser “de se dénouer de chairs qu'ils [...] caressent,” et s'enroulent autour du dos et des bras comme des serpents, aux couleurs de l'arc-en-ciel, renvoyant à Flaubert également par le visage immobile de la danseuse et les pieds, nus, qui “ne s'arrêtent pas” (Montesquiou 1909, 1). Le luxueux costume de Bakst, affichant la “puissance chromatique et érotique de l'Orient” et laissant le corps de la danseuse “largement dénudé, orné de voiles transparents et de perles innombrables” (Auclair 2016, 27), traverse les temps, et le mythe, l'Océan.

Entre Europe et Amérique, Maud Allan met aussi en scène en 1906 la danse des sept voiles dans *The Vision of Salome*, sur une musique du belge Marcel Rémy, inspirée par la mise en scène de la *Salomé* de Wilde par Max Reinhardt de 1904. Et aux États-Unis se développe une véritable “salomanie:” en 1907 les Ziegfield Follies prévoient un numéro sur Salomé, interprété par Mlle Dazié (pseudonyme francisé de l'américaine Daisy

Peterkin), qui ouvrira aussi une “école pour Salomés” à New-York (Suquet 2012, 273-274).

À Washington, au Coolidge Auditorium de la Library of Congress, Martha Graham créé en 1944 son *Hérodiade*, spectacle de vingt-deux minutes sur la partition expressément composée par Paul Hindemith, qui suit de près le rythme et la sonorité des vers de la *Scène* de Mallarmé publiée en 1871. Graham construit un duo entre une femme, censée être Salomé, et une “suivante,” interprétée par May O’Donnel, toutes les deux en robe noire, longue et à manches longues. Le partage des rôles suit aussi l’orchestration, à démonstration de la puissance du corps à ressentir et reproduire la musique. Il s’agit d’un “dialogue dansé” qui approfondit la psychologie de Salomé, avec les décors d’Isamu Noguchi, formés de trois éléments: représentant le miroir, une structure formée d’ossements, où on peut reconnaître un pied en seconde à la base, et des ailes d’oiseaux au sommet, une autre structure en X, d’où pend un manteau noir, et une chaise-tabouret. Entre poses hiératiques, gestes de prière ou de désespoir, prosternations à terre et mouvements plus violents, sur le modèle des principes de contraction et relâchement de la chorégraphie, ou des *dart walks*, Salomé refuse comme chez Mallarmé les trois tentatives de l’approcher de la suivante, dont la danse a une fonction de commentaire ou d’exhortation. Témoin douloureux, souvent en grand plié, signe de respect et de révérence, ou en attitude d’écoute, celle-ci enlève finalement sa robe à Salomé, qui reste avec un “under-garment” blanc, qui représente “her naked and unprotected soul” (Bannermann 2006, 4), tandis que les bras tendus en deuxième position figurent une croix, annonce de martyre. Elle se couvre ensuite d’un manteau noir, qui l’enserme jusqu’au cou, en ne laissant voir que la tête fluctuer, détachée du corps, comme après une décollation. Graham exprime l’angoisse face au miroir, l’acceptation du destin mystérieux, et cherche à deviner les “mental processes and internal dynamics” (11) de Salomé, jusqu’au *diminuendo* final; mais aussi, comme Mallarmé, elle construit une méditation sur son art de danseuse et de chorégraphe, avant le grand cycle grec.

On voit la multiplicité et la complexité de sources utilisées pour ‘donner chair’ à cette figure, au-delà des données femme fatale, danse, voiles, qui sont retenues dans la *doxa*. Cette importance de la conception chorégraphique est également au centre des relectures de *Carmen*, mais dans une filiation littéraire et musicale ponctuelle, qui se situe en quelque sorte de façon concentrique par rapport au grand essor de Salomé à la fin du siècle.

### “Ma Carmen adorée”

L’Espagne en fait, à l’honneur dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, fera rayonner sa Terpsichore fatale, via également Bizet, surtout au XX<sup>e</sup> siècle.

Si, à côté de la *cachucha* de Fanny Elssler tant admirée par Gautier, plusieurs sont les ballets qui convoquent à l’époque l’Espagne ou la gitane, de la douce *Esméralda* de Perrot,

depuis Hugo, à *La Gitana*, *La Gipsy* ou *Paquita*,<sup>10</sup> seul *Carmen et son toréro*, créé, selon ses *Mémoires*, par Marius Petipa au Teatro del Circo de Madrid, pourrait faire référence à l'héroïne de Mérimée.<sup>11</sup> Et voilà que, du point de vue du passage de la littérature à la danse, *Carmen* s'avère de plus en plus intéressante à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et pose des problèmes autres par rapport à l'interprétation et à l'interrelation entre les danseurs, avec un rôle plus actif du personnage masculin.

Il vaut la peine de rappeler quelques éléments de l'hypotexte, qui rentreront dans les relectures musicales et orchestriques postérieures. Le chemin est long en effet depuis 1845, lorsque la nouvelle de Mérimée paraît dans la *Revue des Deux Mondes*, et surtout depuis la réédition de 1847, avec cet ajout du quatrième chapitre qui endigue l'émotion et circonscrit le contenu sulfureux du troisième, fermant un cadre des plus érudits. La conduite savante de la narration, par analepses et prolepses, tisse autant de fils autour de la présentation de l'héroïne, et la présence du narrateur remplit un rôle de 'témoignage' qui sera ensuite assuré par le chœur ou le corps de ballet.

Là encore l'antiquité est à l'œuvre, avec les recherches du site romain: il s'agit, tout d'abord, de curiosité intellectuelle, historique mais aussi 'ethnologique,' car "en voyage, il faut tout voir" (Mérimée 1995, 73), ou montrer au lecteur/spectateur, avide d'altérité. La rencontre de l'archéologue, dans un *locus amoenus*, avec l'"insigne" (67) bandit, José Navarro — épithète qui en fait un être d'exception et digne d'un partage, de cigares et de nourriture — établit un lien qui permettra le récit enchâssé de l'*hidalgo*, tourmenté car "je ne suis pas tout à fait aussi mauvais que vous me croyez" (69). Cette complexité sera importante pour les relectures successives, face à ce qui s'avèrera être un *atopos* (Barthes 1977, 43) féminin, indiqué également par l'usage massif des points d'exclamation, contigus d'ailleurs des 'arrêts sur image' des variations les plus virtuoses du ballet.

Les cigares seront aussi échangés par le narrateur avec Carmen, cigarière elle-même, instaurant un tissu de doubles, un système de symétries que l'opéra et la danse sauront bien exploiter. La thématique du tabac, d'ailleurs, ne saurait ne pas renvoyer à *Dom Juan*, autre histoire de séduction et d'enfer, de mort 'diabolique' jamais redoutée ni crainte, et presque revendiquée avec courage, et également objet de maintes réécritures et contaminations musicales.

Pour revenir à *Carmen*, la prosopographie de l'héroïne éponyme est soignée: elle était belle, "d'une beauté étrange et sauvage," les cheveux "noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau," et ses yeux "avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que

<sup>10</sup> Qui exploitent tous le motif de la jeune fille enlevée ou élevée par les Gitans, avec Maria Taglioni ou Fanny Elssler, à grand renfort de costumes chatoyants et bottes. V. Valentin 2011, 58-59, Le Moal 2008, *ad vocem*, Laplace-Claverie 2006 et les chroniques de Gautier 1995.

<sup>11</sup> Le conditionnel est obligatoire en ce qui concerne ce ballet, cité avec la date de 1845 (alors que la nouvelle de Mérimée n'avait paru que le premier octobre de la même année dans *La Revue des Deux Mondes*) par beaucoup de sources, tandis que Petipa (2010, 42) affirme l'avoir créé à l'occasion des noces de la reine Isabel II, donc en 1846. Hormigón (2017, 169) souligne toutefois l'impossibilité, à ce stade, de confirmer aucune de ces données, étant donné l'absence de documents relatifs dans les archives de l'époque. Je tiens à remercier beaucoup Laura Hormigón pour son amabilité et ses précieuses informations, tout comme Laurence Leibreich du Centre National de la Danse à Pantin, Emanuele Giannasca et Geneviève Grambois.



je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain" (75), nous dit le savant, habitué à comparer. Quant à son éthopée, elle est déjà annoncée par le récit du narrateur, "sorcière," "servante du diable" à Cordoue, "jolie sorcière," "bohémienne" (74-76).

Pour don José, il s'agit d'une apparition, comme une entrée de théâtre: "voilà la gitanilla! Je levais les yeux et je la vis. C'était un vendredi, et je ne l'oublierai jamais" (84). D'abord, c'est l'"œil noir," entrevu plusieurs fois tout au long de la nouvelle, qui l'hypnotise. Puis c'est la fleur, qu'elle avait à la bouche, jetée "juste entre les deux yeux," comme "une balle qui m'arrivait" (85-86),<sup>12</sup> mais aussi comme un premier baiser, et tout de suite cachée sous son uniforme. Palimpseste de significations, élément de la couleur locale espagnole autant que symbole de l'amour, anticipatrice en cela du camélia de la *Dame*, la fleur reviendra dans toutes les recreations. Elle ensorcelle, littéralement, l'homme, mais, comme connotation éminemment féminine, au lieu du philtre typique des sorcières, semble adoucir une personnalité qui, du moins aux yeux de Don José, assume une ambivalence positive. C'est Carmen qui évoque pour lui le décor familial et protecteur et entretient faussement la nostalgie de la Navarre,<sup>13</sup> dans le but de provoquer, là-aussi, une solidarité, qui s'avèrera plutôt une recherche de complicité dans le crime, où elle "vaut son pesant d'or," et est "la providence de notre troupe" (110). Le dualisme entre rectitude et faute, entraînement au crime et nostalgie de la légalité est manifeste dans le langage religieux de don José — "laisse-moi te sauver, et me sauver avec toi" — contre le langage impérieux de Carmen: "t'aimer encore, c'est impossible. Vivre avec toi, je ne le veux pas" (126). Et ce conflit sera présent dans toutes les relectures, ainsi que le 'côté' militaire de la fable, de la dégradation au duel suivi par la mort de son lieutenant,<sup>14</sup> qui enchaîne définitivement, malgré ses scrupules, don José.

La fascination trouble de Carmen évoque, comme l'avait déjà remarqué Sainte-Beuve (1926, 98), celle de *Manon Lescaut*, dont un écho revient lorsqu'il voudrait la convaincre à partir avec lui au Nouveau-Monde — "sous d'autres cieux," dira-t-il dans l'opéra — pour y vivre honnêtement. Comme il le sera dans l'opéra, il cherche une négociation, qui échoue car elle est une femme fatale également dans ses maintes allusions à une prédestination: "moi d'abord, toi ensuite" (124). De cette mort, elle n'a pas peur, ne demande pas grâce, exprimant ses refus, comme souvent, de façon enfantine et physique, "en frappant du pied" (127).

L'allusion à la course de taureaux, au picador Lucas, est un faible prétexte, dans la nouvelle, pour la dernière dispute, après laquelle don José tue Carmen avec le couteau du Borgne, mari qui disparaît dans la plupart des versions chorégraphiques, mais qui reviendra chez Gades et Bubeníček. C'est dans une gorge solitaire, comme celle du début, qu'il l'ensevelit, avec l'anneau qu'elle avait jeté,<sup>15</sup> dans la tombe creusée avec son couteau, comme Des Grieux avait brisé son épée pour creuser celle de Manon. Il se rend au

<sup>12</sup> Entérinant du côté féminin les métaphores guerrières qui accompagnent traditionnellement la conquête amoureuse.

<sup>13</sup> Rôle qui sera délégué à Micaëla dans les versions successives.

<sup>14</sup> Qui manque toutefois dans l'"édulcoration" de Meilhac et Halévy.

<sup>15</sup> Détail qui sera repris par Gades, chez qui elle jettera par contre son alliance. V. *infra*.

premier corps de garde, mais ne révèle pas où est son corps, défendant une exclusivité enfin obtenue par la mort, dans un dénouement qui, après la disparition de l'élément perturbateur, récupère le sentiment du péché et de la religion, avec l'ermite qui prie pour elle. "Je vois encore son grand œil noir me regarder fixement" (127): la fixité de la dernière scène correspondra à l'immobilité du dernier tableau du spectacle.

Ces dernières pages ne sauraient être reproduites telles quelles dans le ballet, mais le conflit intérieur de don José s'avèrera très producteur, inspirant la 'lenteur' des dénouements, les hésitations ou les répétitions des chorèmes, sur les amplifications du mélodrame, dont les mises en scène prévoient souvent la présence de signes religieux à l'épilogue.

L'opéra-comique, "imbue de tragique,"<sup>16</sup> de Bizet, Meilhac et Halévy, en 1875, est le premier avatar de l'archétype, qui en fait un, véritable anneau de conjonction avec les relectures successives, et qui, en approfondissant le spectre des émotions, en élargissant les décors, en déclamant le rôle des personnages, constitue une deuxième structure de myèmes, un patrimoine collectif mondial, dont la musique accompagnera, avec des variations, presque toutes les versions chorégraphiques.

Nécessité vocale aidant, l'opéra ajoute le personnage de Micaëla, à partir d'une brève référence de Mérimée aux "jolies filles" aux "jupes bleues" et aux "nattes tombant sur les épaules" de Navarre (Mérimée 1996, 84), et rétablit le dualisme entre la femme ange, avec la voix plus aiguë du soprano, et la voix de mezzo du "démon" Carmen. Les allusions de Micaëla au baiser de la mère, aux souvenirs du pays ne peuvent que donner épaisseur au personnage masculin, recoupant tous les regrets qu'il avait exprimés dans la nouvelle. Ce qui entérine par contraste le caractère de Carmen, qui "brave tout, le feu, le fer et le ciel même" (I, 9), et qui, ici, est moins sorcière que gitane, attisant le désir d'exotisme du public, tout en conservant l'image de la prédestination dans le tirage des cartes.

Quant à Don José, est soulignée son ivresse, son incapacité de résister, ses tentatives de négociation se heurtant à l'esprit de contradiction de Carmen,<sup>17</sup> déjà menaçante dans la célèbre havanaise;<sup>18</sup> car ici, l'amour est souvent soumis à condition.<sup>19</sup>

Là aussi, même en prison, la fleur garde "son parfum terrible, enivrant," ramenant, surtout la nuit, l'image de Carmen, car "tu n'avais eu qu'à paraître, [...] / et j'étais une chose à toi" (II, 5). La proposition qu'elle lui fait, de partir "là-bas...", en croupe sur son cheval relève presque du conte de fées, et le met face aux deux "là-bas," d'un côté "la vie errante [...]: la liberté!" (II, 6), de l'autre la mère, "une bonne vieille femme qui croit que je suis encore un honnête homme" (III, 2). Ce qui augmente son déchirement intime, innocent qu'il est, chez Meilhac et Halévy, de tout meurtre, avant celui de Carmen.

<sup>16</sup> Dû surtout à Bizet, v. Brèque 1980, 13.

<sup>17</sup> "Si je cède [...] ta promesse, tu la tiendras [...] / Si je t'aime, tu m'aimeras," lui demande-t-il (I, 2). Mais "Lorsqu'on me défie de faire une chose, elle est bientôt faite," avait-elle dit dans la nouvelle (Mérimée 1996, 121).

<sup>18</sup> "Si tu ne m'aimes pas, je t'aime, / Si je t'aime, prends garde à toi" (I, 5). Ce qui renverrait aussi à une 'préfiguration' de Carmen pour Bizet: Céleste Mogador, célèbre courtisane (Cadieu 1974, 4).

<sup>19</sup> Carmen tente à son tour le chantage: "si tu m'aimais, [...] tu me suivrais!" (II, 5). Et le toréador aussi lui demande "Si tu m'aimes, Carmen," mais pour l'assurer qu'elle pourra "être fière" de lui (IV, 1).

La deuxième voix ajoutée est celle du baryton, le toréador qui remplace le plus 'effacé' picador, en lui donnant la grande part qui reviendra, surtout par la musique qui l'entoure et l'accompagne, dans toutes les traductions intermodales successives. Car le toréro est celui qui a "de l'adresse et du courage" (II, 1), qui risque sa vie, double en ce sens de Carmen, comme le démontre la répétition du syntagme "en garde," qui les concerne tous les deux.<sup>20</sup>

Escamillo est aussi le double de Don José, car il est le matador, celui qui arrive en dernier pour tuer le taureau, comme José se transforme en matador à la fin, pour terminer le travail,<sup>21</sup> face à l'indéfectible courage de Carmen: "Libre elle est née et libre elle mourra!" (IV, 9). Cette symétrie entre les deux hommes justifie la différence du dénouement par rapport à la nouvelle, instaurant un crescendo d'émotions qui deviendra incontournable. Les cris de victoire de l'arène sont le contrepoint de la défaite de la résistance de Don José, qui frappe Carmen au moment où "frappé juste en plein coeur, / le taureau tombe" (IV, 2), et se rend aux gendarmes, dans un aparté tragique en dehors de la fête et une alternance lexicale entre démon/damnée, et tuée/adorée qui sera reprise telle quelle par Gades, comme les derniers mots de don José.<sup>22</sup>

L'opéra de Bizet reste donc le modèle des éléments de la fable, mais aussi, il est pétri d'airs et de moments de danse, donnant visibilité à celle de Carmen dans la nouvelle, métonymique car il est "dans [l]a nature" de la bohémienne de danser (Laplace-Claverie 2006, 287). Ce sont le flamenco, la habanera, la séguedille chez Lillas Pastia, la *romalis*, les intermezzos que les metteurs en scène utilisent pour produire de la danse. C'est la *Chanson bohème* du début du deuxième acte, lorsque "*Deux Bohémiens raclent de la guitare,*" tandis que "les zingarellas se levaient," et "la danse au chant se mariait / [...] / plus vive ensuite et plus rapide" et "cela montait, montait, montait!" (II, 1) dans un crescendo d'intensité.

Ce qui exalte la richesse de suggestions pour le ballet, que ce soit classique, moderne, ou flamenco. Le premier cas pourrait paraître poser des problèmes. Comment en fait transformer la ballerine, sublime, en une femme fatale, et comment aussi faire du premier danseur un faible, quelqu'un qu'on peut abuser, faire trébucher, lorsque la danse académique, c'est le triomphe de la division des genres, au mâle la force, le rôle de maître et *dux*, à la femelle la douceur, la sensibilité? Comment contourner le principe d'édulcoration (Laplace-Claverie 2001, 152-155), en gardant la charge émotionnelle forte de la nouvelle? C'est le pari qui interpelle les chorégraphes et qu'aura réussi Roland Petit, par son ballet créé au Prince's Theatre de Londres en février 1949, et qui consacre ultérieurement un mythe, Carmen et Zizi Jeanmaire confondues.

<sup>20</sup> Pour lui aussi on rappelle "qu'un oeil noir te regarde" (II, 2).

<sup>21</sup> "Je suis las de tuer tous tes amants; c'est toi que je tuerai" (Mérimée 1996, 123).

<sup>22</sup> "Vous pouvez m'arrêter [...] c'est moi qui l'ai tuée! / Ô ma Carmen! ma Carmen adorée!" (IV, 2).

Petit a toujours insisté sur la soudaineté de son inspiration, après avoir vu une représentation de l'opéra de Bizet, mais un argument subsiste,<sup>23</sup> qui découpe l'action en cinq scènes<sup>24</sup> et quatre entractes, avec une indication précise des extraits et des mesures de la partition qui seront utilisées, sans suivre l'ordre de l'opéra. L'arrangement est de Tommy Desserre, et l'orchestration est volontairement réduite pour favoriser les tournées d'une petite compagnie, comme l'étaient alors les Ballets de Paris.

Pour la même raison, les décors peuvent être suggérés, par contamination avec le cubisme, avec une essentialité qui recoupe celle des costumes. Comme le dit Petit lui-même, les peintres “se glissent dans l'univers de ballet et mettent en évidence la force dramatique de la chorégraphie,” tandis que les décors et leurs “paysages magiques” sont les “complices” du chorégraphe. Ici, c'est Clavé qui “organise autour de Carmen un monde de couleurs cruelles et profondes,” par lesquelles “l'héroïne de Mérimée nous apparaît plus dangereuse que jamais” (Petit 1990, 5). Aucune fleur ici, le graphisme des costumes et des lignes du corps recoupe la pureté des gestes, les pointes absolues et inexorables de Zizi, à qui Petit a fait couper les cheveux, marque qui lui restera comme on le sait, produisant une androgynie qui vient circonscrire, là encore, le trop-plein d'érotisme.<sup>25</sup>

Il s'agit d'un ballet narratif, qui respecte les données du mythe, et qui met tout de suite en œuvre les symétries qu'on a déjà soulignées dans la nouvelle. Il débute par une lutte — entre les cigarières, aux costumes gris comme la cendre — et se termine par la lutte entre Carmen et don José, toutes les deux avec des affrontements tête contre tête, qui reviendront aussi dans le pas de deux.

Sur le fond d'une “Espagne imaginaire qui pourrait être aussi bien Montmartre” (Petit 1960, 3), les danseuses ont les bas noirs et les danseurs sont des voyous, qui se courtisent en débutant par une remouture sur pointes des danses espagnoles, sur le fond du prélude du quatrième acte de l'opéra. La présence massive des chaises renvoie aux “*Caprices de Goya*” (Cappelle 2013, 29), et elles deviennent des supports animés et métaphoriques de la chorégraphie, entérinant l'importance des couleurs, rouge, noir, jaune.

La séduction est à peine esquissée au début,<sup>26</sup> permettant la fuite de Carmen après la dispute avec la cigarière, ses complices faisant tomber don José qui tente de la poursuivre.

<sup>23</sup> Qui accompagne la réduction pour piano de la partition: *Le ballet de Roland Petit tiré de l'Opéra-comique Carmen*, Paris, Éditions Coudens, 1960, et conservé à la Bibliothèque-Musée de l'opéra, cote Rés 2161 (v. également Laplace-Claverie 2011, 104).

<sup>24</sup> *Les Cigarières, Chez Lillas Pastia, La Chambre, La Grange, La Corrida* (Opéra de Paris, Programme de la soirée dédiée à Roland Petit, 2013).

<sup>25</sup> Coiffure qui restera pour les interprètes successives. V. la reprise avec Claire-Marie Osta et Nicolas Le Riche, sur laquelle se fonde aussi notre analyse.

<sup>26</sup> Elle se découvre une épaule, comme elle avait écarté “sa mantille afin de montrer ses épaules” dans la nouvelle (Mérimée 1996, 85).

D'autres données sont brouillées. La habanera accompagne l'entrée chez Lillas Pastia de Don José, avec une grande cape noire,<sup>27</sup> dans une contamination entre le flamenco et des gestes de la tauromachie, tandis que le corps de ballet devient un chœur de ballet, le corps idiophone frappant des mains et claquant des doigts, et les danseurs chantant assis, seules les mains en mouvement.

Et quand Carmen paraît, sur la musique de la séguedille, "Près des remparts de Séville," c'est bien son œil noir qu'on voit derrière l'éventail, en haut d'une estrade, dont elle est aidée à descendre par deux *boys*. Toute sa danse est un palimpseste de styles, les fouettés et les pirouettes côtoyant les "pas glissés," les "passages léchés de l'en-dehors à l'en-dedans" (Cappelle 2013, 29) ainsi que la torsion du bassin si proche de la *mossa* napolitaine. Il s'agit d'une exhibition en abyme, séduisant don José autant que le public par sa nouveauté. L'éventail devient une visière, pour repérer Don José, et le jeu des regards, qui obnubilent celui-ci, favorise l'activité des coupe-bourses à ses dépens. Le premier danseur-soldat est ainsi convaincu de naïveté, tout en cherchant à conserver son rôle de mâle dans le couple. Les solistes, la "femme apache et [le] petit voyou roux dansent une danse qui ressemble à un combat de coqs" (Petit 1960, 5), anticipant celle du toréador et renvoyant aussi aux connotations animales de Carmen dans la nouvelle. Le corps de ballet se produit dans une anthologie euphorique de danses, du folklore au music-hall et au grand écart du cancan, qui culmine dans la danse farouche, l'un face à l'autre, des deux amoureux, Carmen "piaffant sur pointe [...] comme un jeune étalon" (Cappelle 2013, 29), comme dans un rite païen et sauvage d'accouplement. Les danseurs encerclent le couple, frappant les mains par terre pour reproduire le paroxysme du désir, comme dans une danse africaine. Sans oublier peut-être une référence au *Boléro* de Nijinska<sup>28</sup> qui, sur la musique que Ravel avait composée pour l'occasion, prévoyait déjà une danseuse gitane au centre d'une grande table circulaire, les autres danseurs frappant des mains et des pieds et se levant pour essayer de l'approcher de plus en plus.

Ici, la bande sonore est celle de la *Chanson bohème* du début du deuxième acte de Bizet et la scène, emblématique du respect très ponctuel du rythme de la musique dans tout le ballet, se termine par un "tourbillon" général, comme Carmen a fait tourner la tête à don José.

Quant au pas de deux, où don José fume, traditionnellement, après l'amour, il résume bien son exclamation dans la nouvelle: "Ah! Monsieur, cette journée-là! Cette journée-là! Quand j'y pense, j'oublie celle de demain" (Mérimée 1996, 97), à savoir sa future exécution. Carmen se réveille onduleuse et anguleuse, avec son tutu-guêpière, le mouvement de l'épaule comme une aile d'oiseau, renvoyant à la séduction du début, l'acier des pointes en seconde accompagnant les bras à angle droit pour les *pitos*. La jalousie de don José quand elle regarde à travers justement la jalousie, la persienne,

<sup>27</sup> Typique de l'entrée des danseurs dans le ballet classique, le manteau s'avère un équivalent masculin du tutu long, comme multiplicateur du mouvement, qui recoupe d'ailleurs ici l'apparition de José dans la nouvelle, "enveloppé jusqu'aux yeux dans un manteau brun" (Mérimée 1996, 76).

<sup>28</sup> Créé justement à l'Opéra de Paris en 1928, pour la Compagnie d'Ida Rubinstein, avec décors et costumes d'Alexandre Benois.

renvoie à un épisode de la nouvelle<sup>29</sup> et laisse la place à un face à face paritaire, où Éros est à l'oeuvre, entre impéiosité et de rares moments d'abandon. Fréquentes sont les figures classiques du pas de deux, des portés, acrobatiques, aux ports de bras complémentaires, mais ce ne sont pas les bras mais les jambes de lui qui soutiennent son arabesque à elle, et l'élévation du plaisir est renversée, elle arquée sur lui, les pointes en haut, dans le final.

Au moment de se revêtir, les manteaux sont transformés en cheval, et le "Là-bas" est uniquement indiqué par les bras, tandis que Carmen se fige comme une statue de la liberté triomphante. C'est la pantomime qui constitue l'éducation au crime de don José, avec une simulation mécanique et obligée des coups de poignard, proleptiques, sur la musique du tirage des cartes de l'opéra, autre signe du destin, qui aboutira au premier meurtre pour vol.

L'essentialité des costumes laisse la place aux tutus longs lors de la corrida, tableau de genre stylisé, le toréador transformé en *latin lover*, à la virilité tachée de vanité, avec des mouvances de coq, star qui signe des autographes sur les éventails, un sourcil levé, tandis que les femmes/fans/poules le suivent et les hommes se moquent de lui.

Les fouettés et les manèges de la femme apache, en rouge avec les bas noirs, sont les derniers moments de la fête, avant la lutte finale entre don José et Carmen, dont le voile noir est relevé par lui comme dans un mariage funèbre.

Sur fond uniquement de percussions, ils se 'réchauffent' comme avant une compétition, et donnent lieu à une lutte extrêmement agressive, mais égalitaire, aux gifles de don José Carmen répondant avec des coups de pied, et la danse de retarder, dans un paroxysme toujours augmenté, le dénouement comme, dans la nouvelle, don José hésitait avant de la tuer. Il exécute des pirouettes le poignard déjà en main, elle l'encerclant par des manèges, le cercle métaphorisant, des deux côtés, l'emprisonnement, l'impossibilité de fuir le destin. Elle se jette ensuite contre lui et le poignard dans un dernier enlacement, un dernier baiser, avec là aussi le contrepoint entre le thème de l'amour et celui du triomphe du toréro de Bizet. Elle tombe renversée, et le premier danseur reste désespéré, les mains vides de son rêve d'amour, comme l'était Albrecht dans *Giselle*.

La conception théâtrale du ballet, qui retient tant le tragique que l'ironie subtile de Mérimée, et soutenue par une chorégraphie "d'une rare plasticité" et d'un "chic inimitable" (Cappelle 2013, 28-29), en a fait, comme en le sait, une pierre miliare.

A cette Carmen "sensuelle et railleuse" (Christout 1995, 157) succède en fait, non sans en subir l'influence, la version 'scandaleuse'<sup>30</sup> du Bolchoï en 1967, la *Carmen suite* réglée par Alberto Alonso sur un arrangement de Bizet par Rodion Chtchedrine, qui exalte le rôle des percussions, avec Maïa Plissetskaïa, et qui sera aussi interprétée à Cuba par Alicia Alonso.

<sup>29</sup> A Gibraltar, quand il voit son "œil noir" à travers la jalousie (Mérimée 1996, 115).

<sup>30</sup> Mis au ban, au début, pour 'violation' des idées reçues du ballet romantique, et autres raisons: pour les vicissitudes de ce ballet et son interprétation politique, v. Nikulina 2019.

Le décor est unique, renvoyant à l'unité de lieu de la tragédie, lieu de sacrifice d'ailleurs, reproduisant une *plaza de toros*, dont la barrière est surmontée par les typiques chaises andalouses, aux dossiers allongés, et le cadre de la nouvelle est suggéré par un son de cloche, comme un tocsin qui résonne au début et à la fin, distillant le thème de la habanera et faisant ainsi d'emblée de l'amour une prémonition de la mort. Le costume de Carmen est essentiel, buste et jupe très courte en dentelle, les cheveux relevés avec une fleur rouge au sommet. Ici, pas d'éclectisme, mais la plus pure technique académique, 'manipulée' toutefois pour arriver à suggérer les mouvements de la danse espagnole et de la corrida autant qu'à définir les personnalités. Carmen entre en solo, toujours sur le thème triomphant du prélude au quatrième acte de Bizet, avec les déhanchements et la démarche superbe et "nerveuse" (Le Moal 2008, 501) de rigueur, suivie par l'officier-magistrat et don José en uniforme, et revient ensuite dansant la habanera, jetant son dévolu sur celui-ci. Le corps de ballet assiste, comme témoin, en haut de l'arène ou apparaît au bord de la scène circulaire, transformée en une énorme table ronde,<sup>31</sup> ou encore intervient dans de brefs passages, comme chez Petit, les hommes assis, frappant des pieds et battant des mains. Deux solistes représentent les cigarières dans la dispute, et le groupe des soldats, l'autorité, dans des évolutions plus développées.

Les données fondamentales de la fable sont là, parfois seulement évoquées, et certes il s'agit d'une suite de "morceau[x] de bravoure" (Laplace-Claverie 2011, 100), mais qui assure le traitement et même le soulignement des thèmes principaux. L'arrestation, acrobatique, de Carmen affiche sa résistance passive et sa réticence à suivre don José, ainsi que l'ironie dont avait déjà fait preuve son homonyme de la nouvelle à la première rencontre avec le brigadier. Ce qui prélude à l'épisode de sa fuite, qui n'en n'est pas une, car il la laisse tout simplement aller, elle lui lançant, au lieu de la fleur, un baiser avec la main, tout aussi prometteur. Le solo de don José relate l'effet de cette rencontre, où l'amour est déjà contaminé par le conflit et la crainte, dans un embryon d'approfondissement psychologique, et celui du toréador atteste, sans dérision, sa présence forte. Les pas de deux reproduisent la scène d'intérieur, pétrie de douceur, la ballerine restant pour de longues secondes en développé, même au moment de la réalisation de l'amour, ou encore la séduction réciproque de Carmen et du toréro. Les cartes qui tombent révèlent comme dans l'opéra le destin funeste, avec la mort de Carmen déjà anticipée comme en songe. Le dénouement est marqué par un pas de quatre, la Destinée sur pointes, en 'peau' noire et masque blanc, qui entre par un *burladero*, avec des mouvements de taureau, s'ajoutant au couple et au toréador. Carmen danse avec tous les trois, dans une incertitude et un suspense qui recourent là encore les dernières pages de la nouvelle. Don José semble prier, et finalement la Destinée et Carmen s'élancent ensemble, l'une comme le taureau sous la muleta, l'autre rencontrant le poignard. Dans une scène jouée de façon 'cinématographique,' une dernière caresse s'ajoute à la pose le genou en avant, sur pointe, qui pendant tout le ballet, provocatrice et agressive comme "a 'shooting' metaphor" (Nikulina 2019, 204), et telle la fleur comme

<sup>31</sup> Là encore renvoyant au *Boléro*.

balle de la nouvelle, avait 'signé' la séduction de Carmen, et ici prélude à son affaissement. Don José reste encore une fois les mains vides, le magistrat s'avançant pour l'arrêter, tandis que la figure en noir se fige en taureau mort à terre et le tocsin retentit, dans un final d'un grand effet.

La musique de *Carmen suite* revient en 1992, lorsque, sur invitation du Ministère de la Culture espagnol, Mats Ek avec le Cullberg Ballet<sup>32</sup> donne une interprétation encore plus frappante de la fable, avec les décors et costumes de Marie-Louise Ekman.

Le cadre de la nouvelle est reconstitué par le décor, gris au début et à la fin, avec les hommes qui se rangent en peloton d'exécution, donnant encore plus de sens au tocsin dont on vient de parler. Au début, ce ne sera que la simulation de l'exécution, donnant lieu à l'anamnèse comme stupéfaite de don José. Le décor se transforme alors, constitué de structures à pois comme des éventails ou des jupes espagnoles, reprises dans les costumes des ballerines. Les danseurs sont presque toujours en gris, avec une part importante réservée à l'évocation des évolutions des militaires, particulièrement contiguës des synchronismes géométriques du corps de ballet. Un ballon d'exercice, présence habituelle d'un objet chez Ek, devient un élément de la scénographie et un support du mouvement, où d'ailleurs don José monte pour mieux surveiller la fête du début, et d'où il est descendu par les femmes, au grand dam de son orgueil devant ses camarades.

Cinq sont les personnages, Carmen, Don José, un bohémien, le toréador, une femme aux cheveux blonds, nommée M., qui pourrait être Micaëla, mais aussi la Mère, la Mort, contrepoint symbolique et dramatique, qui cherche à avertir don José, semble indiquer un là-bas salvifique dans son pas de deux avec lui, le soulève dans ses bras comme un enfant, et qui apparaît toujours, avec les mêmes ondulations du dos et des bras, dans les moments les plus tragiques, comme présage funèbre.

Pas de pointes ici, et Carmen ne se dispute pas avec une femme, mais avec le bohémien, avec une violence soulignée par de grands cris, après quoi elle marche devant don José comme un homme, dégingandée, sans se soucier de lui, et puis lui met un cigare dans la bouche, signe de complicité, dont M. cherche à le détourner. La fleur dans les cheveux, et toute de rouge vêtue dans son costume traditionnel espagnol à volants,<sup>33</sup> Carmen revient impérieuse, un cigare aux lèvres, dans une Habanera 'allumeuse,' pendant laquelle tous les hommes allument leurs cigarettes en déclenchant le feu, symboliquement, en même temps.

Le tabac, les volutes de fumée assument ici une importance énorme: c'est toujours elle qui détient le cigare, symbole phallique classique, comme dans le deuxième pas de deux, tandis que lui tient un bouquet de fleurs, dans un renversement des rôles. Puis c'est elle qui fume après l'amour, ou souffle la fumée sur le visage du Toréador, signe de séduction, et finalement le cigare lui tombe de la bouche quand elle est poignardée, tel "un fiotto di sangue" (D'Adamo 2002, 99).

<sup>32</sup> Sa mère, Birgit, avait d'ailleurs créé une *Salomé* sur musique de Rosenberg (Le Moal 2008, 645).

<sup>33</sup> Qui lui laisse les membres libres, tous les quatre à l'œuvre souvent en même temps, surtout dans les sauts, avec un effet d'araignée.



Autre élément important sont les morceaux d'étoffe, que Carmen retire des corps des deux hommes, comme pour s'approprier, ou les priver, de leur sang<sup>34</sup> ou de leur substance, ou l'écharpe violette, pressentiment de malheur, que M. met au cou de don José. Tandis que Carmen, "plus animale que séductrice" (Laplace-Claverie 2011, 102), multiplie les gestes lascifs avec ses robes, souvent s'appuyant sur le ballon.

Il ne s'agit là non plus d'un ballet narratif, et les événements liés à l'arrestation manquée de Carmen et à la dégradation de don José ne sont qu'évoqués, l'officier écartant et enlevant son basque à l'hidalgo, qui finalement le poignarde après un pas de deux avec M. L'entrée du toréador, toujours sur le thème correspondant de l'opéra, est là aussi pétrie d'ironie, entre un grand saut initial et des déhanchements en arrière, de dos, avant que Carmen, accueillie par les sifflements de tous les hommes, ne le fasse rouler par terre, lui mettant un pied sur la tête pour la lui faire baisser, tandis que les doigts semblent vouloir provoquer réciproquement des sensations, des frissons.

Mats Ek questionne souvent les rôles des genres, et ici, l'androgynie n'est pas une question d'essentialité d'une image, comme chez Petit, mais de comportements. C'est Carmen qui semble conduire le deuxième pas de deux avec don José, intense de douceur et d'embrasement, mais quand il s'endort, elle n'hésite pas à repartir avec le bohémien, sans renoncer à son activité criminelle. Don José va aussi y participer, dans un pas de trois seulement allusif, et sans jamais réussir à lier Carmen à lui. Car le toréador n'est jamais loin, avec son habit de lumière, minaudant des gestes de la corrida, toujours entouré de femmes criardes, tandis qu'elle reparait en haut, monumentale, avec un grand *peinete* rouge. Don José par contre entre par le bas, l'air déstabilisé, cognant contre le décor, trébuchant contre le ballon, avec des pas désordonnés, piaffant comme un taureau et se jetant sous la muleta de son rival, qu'il finit par jeter hors scène, pour revenir en courant, et ne cesse de courir sur place, de dos, comme pour éviter ce qui va suivre, et fuir son tourment intérieur.

Au dénouement, toujours sur le contrepoint des thèmes du toréador et de la mort de l'opéra, Carmen descend avec un costume sculptural, presque un 'décor mobile' (D'Adamo 2002, 109), à énorme traîne, dont elle s'entoure comme d'un drapeau, qu'elle passe dans l'entrejambes, et sous laquelle elle se cache, pour réapparaître avec un énorme cigare, tandis qu'il court encore autour d'elle et la poignarde de façon impromptue, restant ensuite en grand plié, toujours de dos, sans plus bouger, comme en état de choc, tant que le cadavre de Carmen n'est pas emporté.<sup>35</sup>

Finalement il se relève et retourne à la place du début, face au peloton pour une exécution véritable cette fois: M. lui passe devant une dernière fois, et puis il meurt avec

<sup>34</sup> Dans le premier pas de deux, où Carmen s'offre explicitement à don José, avec des cercles avec le bassin, les jambes écartées, elle lui prend la main, comme pour la lire, mais le doigt sur le paume le blesse, et elle tire de sa chemise un foulard rouge comme un flot de sang. Plus tard, elle n'hésitera pas à retirer une écharpe d'étoffe du pantalon du toréro.

<sup>35</sup> Par le bohémien, avec des cris de douleurs. Place est faite d'ailleurs pour le deuil dans ce ballet: M. emporte le cadavre de l'officier, et accompagne une femme qui le pleure silencieusement l'entourant de son corps.

un cri muet, face à tous les hurlements qui ont parcouru le ballet. On réentend le tocsin, et c'est sa mort à lui, pas celle de Carmen, qui conclut le ballet.

Lequel est bien une question de corps, de leur "réalité charnelle" (Heidelberger-Delabroy 2019, 38) et sexuelle, avec l'importance que Mats Ek donne, même dans les arabesques, aux plats des mains et des pieds, instruments de contact et d'exploration de l'autre. Les échanges de poids, l'alternance d'équilibres et déséquilibres (D'Adamo 2002, 84), mettent en évidence des relations complexes de force et fragilité entre homme et femme, et vont dans le sens d'une 'humanisation' de l'histoire de Mérimée, avec une grande place pour la danse à terre.

Face à ces abstractions de quintessence de l'histoire de Carmen, la création toute récente de Jiří Bubeníček en 2019, au Teatro dell'Opera di Roma, revient avec une grande fidélité narrative à Mérimée, avec un style néoclassique et des solutions dramaturgiques originales. Il s'agit d'un ballet en deux actes, qui permet donc de suivre *in extenso* la fable, sur la musique de Bizet, De Falla, Albeniz, dans la réélaboration et orchestration de Gabriele Bonolis, souvent flûte et guitare en scène. Le fonds de scène est un mur d'azulejos délabré qui accueille avec des jeux de lumières les divers décors de la fiction, surmonté par un praticable où on verra passer les contrebandiers avec leurs marchandises et le public de la corrida. Les costumes sont 'traditionnels,' les gendarmes- "canaris" en jaune, don José la plupart du temps en débardeur, signe de son 'dénouement' psychologique, et les ballerines en tutus longs, comme Carmen, aux cheveux longs et vêtue de blanc à ramages sur rouge<sup>36</sup> ou de bleu au premier acte, et de rouge, or et noir selon les différents moments au deuxième, mais toujours les jambes nues sur les chaussons pointes.

Le ballet reproduit le cadre qu'on a déjà vu chez Ek, avec le même tocsin, doublé par la habanera jouée par l'accordéon, au début, et l'allusion à l'exécution, philologiquement par le garrot, déclenchant le *flash-back*. Caractéristique importante, est rétablie la figure du témoin, le savant qui devient comme un juge d'instruction, qui rédige le dossier du procès. Il va voir l'hidalgo en prison à la première scène, recueillant sa 'confession,' lui offrant un dernier cigare et lui serrant la main, tandis que le prisonnier lui confie la médaille pour sa mère, comme dans la nouvelle. Le 'savant/juge' reviendra avec son cahier aux moments-clous de l'intrigue, premièrement observant la capacité de séduction de Carmen, qui d'ailleurs repère et lui vole sa montre d'or, comme chez Mérimée. Tous les épisodes de la nouvelle sont maintenus, la dispute, l'arrestation, la fleur tirée du corset, que don José cache dans l'uniforme et retrouve en prison, tandis que la lime et l'argent semblent lui confirmer l'amour de Carmen. Les achats des fruits et du vin sont une immersion dans la partie populaire de la ville, et dans la ville il cherchera Carmen, sur l'Adagio de l'amour, mimant l'enchaînement de la passion, tandis que des moments de sociabilité bourgeoise confirment la séduction multiple de Carmen, dansant à la fête chez

<sup>36</sup> Rappelant le "jupon rouge fort court" de la nouvelle, qui en Navarre "aurait obligé les hommes à se signer" (Mérimée 1996, 85).

l'officier avec celui-ci, avec son mari et don José, sur la musique de la *Chanson bohème* de Bizet.

Les piques des soldats deviennent aussi des points d'appui pour la danse, avec une minime allusion à la très moderne et aguichante *pole dance*. Elles sont premièrement des armes, et c'est avec deux piques, la sienne et celle qu'il a pris au Lieutenant, que don José étrangle celui-ci, instaurant une symétrie entre eux deux, qui meurent suffoqués, et le mari de Carmen et elle-même qui mourront poignardés.

Au deuxième acte un autre 'objet' fait son apparition, un cheval gris pommelé, animé de l'intérieur par deux techniciens, qui entérine l'atmosphère de conte de fées, lorsqu'ils s'en vont sur le thème du "Là-bas," elle nouvelle amazone en pantalon, mais toujours sur pointes. C'est elle qui s'enfuit au galop après avoir volé les bourses des passants, tandis que dans les moments de détresse don José recoupe la figure classique de l'homme seul avec son cheval et qui semble s'y appuyer, qui était déjà dans la nouvelle. Sur le fond des activités des contrebandiers, dans les montagnes ou au Port de Gibraltar, les moments de violence alternent avec une série de doubles intrigues qui exhibent le charme de Carmen. La découverte de l'existence du mari, avec lequel Carmen dort, se relevant toutefois pour embrasser don José, est visuellement représentée, et la dimension mondaine est assurée par la fête chez le général anglais, occasion d'une scène de bal typique dans les ballets 'classiques,' champêtre en ce cas, après une chasse comique aux oiseaux, et où elle arrive toute d'or vêtue, les cheveux relevés. Comme dans la nouvelle, don José pénètre dans la maison en apportant des oranges, Carmen le cachant de sa jupe, tandis qu'elle refuse le baise-main de l'Anglais, et le fait rouler par terre, le pied sur sa tête.<sup>37</sup> Ici c'est le mari qui s'entraîne avec le poignard,<sup>38</sup> avec lequel, après une allusion au meurtre du Remendado, il sera tué par don José, qui reste sans forces, tandis que Carmen court vers lui pour le relever, affichant un moment son dévouement.

La troisième scène de séduction implique le picador. Car ici, est éliminé le personnage d'Escamillo, pour revenir à Lucas, se hissant, comme il se doit, sur le cheval, qui 'danse' lui aussi, en suivant le rythme du "Toréador, en garde," tel un lipizzan de l'école de Vienne. Sauf que Lucas ne manie pas la pique mais la muleta, comme métaphore patente de l'activité sexuelle, avec ses pairs faisant preuve insistante de masculinité, tout en reproduisant 'en dedans' les pas ironiques du toréro de Petit. Tous se penchent sur la muleta comme sur le voile de la nymphe dans *L'après-midi d'un faune*, ils la passent dans l'entrejambes, et Lucas en entoure Carmen, entrée sur la musique de la séguedille, avec des allusions très érotiques, qui renvoient aussi au pas de deux de Petit. Sur un solo de guitare, don José court, comme chez Ek, autour de Carmen et des *picadores*, telle une reconnaissance de ce vertige dionysiaque, et le pas de trois est très bref, Lucas étant finalement piétiné par le cheval.

<sup>37</sup> Comme la Carmen de Ek avec le toréador.

<sup>38</sup> C'était don José, de façon plus dramatique, chez Petit.

On ne trouvera donc pas ici de contrepoint avec le triomphe du toréador, mais une scène très suggestive, la foudre illuminant Carmen sur le cheval au galop.<sup>39</sup> Quand elle en descend, la dispute continue entre menaces, supplications, désespoir et brutalité de la part de don José, elle toujours douloureuse de désillusion et de colère. Il la soulève et elle marche coincée sur la paroi, sans issue, il lui saisit avec violence le poignet tout en lui baisant la main, embrasse ses pieds et la traîne par terre, elle se met le poignard au cou, en signe de défi, puis donne des signes de lassitude, et il la poignarde au flanc, lui aussi, pour en finir. Il recompose le corps, les bras en croix, puis il se rend, mimant la suffocation, tandis que retentit le tocsin et la habanera à l'accordéon, comme un adagio de tango, et le juge ajoute une note à son dossier, avant de le refermer définitivement.

Les citations intertextuelles, notamment de la *Carmen* de Roland Petit, peut-être hommage volontaire dans le soixante-dixième anniversaire de sa création, ne font qu'enrichir cette chorégraphie extrêmement dynamique. Pas de prédestination ici, mais plutôt une histoire d'amour qui finit sur ce qu'on appellerait aujourd'hui une crise de couple.

Face à un Don José plus "gentil" et "humble"<sup>40</sup> que déchu, et profond dans ses sentiments, Carmen, moins impérieuse que décidée, moins rusée que futée, est une femme qui dispose librement d'elle-même,<sup>41</sup> dans des relations multiples, soit par attraction soit par intérêt, mais auxquelles elle se dérobe toujours, et dont le fond sonore est bien souvent le thème de la liberté de Bizet. Tout au long du ballet, les deux semblent entretenir leur relation autant que possible, Carmen aussi, se fatiguant finalement de la possessivité de don José, qui n'arrive pas à accepter sa liberté, ni à envisager sa vie sans elle. Ce *continuum* narratif se traduit dans un réglage des pas très fluide, les corps se lient et se délient accueillant les représentations de l'envoûtement autant que celles de la tauromachie, et les voltigements surtout sont privilégiés, y compris les roues tracées par le corps de Carmen, prise à la taille par ses partenaires.

Parmi ces adaptations spectaculaires, une place à part doit être réservée au *ballet flamenco* d'Antonio Gades, résultat de la collaboration avec Carlos Saura pour le film, qui ramène Carmen à ses origines espagnoles, à la danse comme culture, qui exprime "the soul of a people [...] through the body" (Gades 2008, 42), et à l'ancrage au sol du *taconeo* (Monti 2010, 88). La première représentation se tient toutefois en France, où tout avait commencé, le 17 mai 1983, au Théâtre de Paris, avec le même Gades et Cristina Hoyos.<sup>42</sup>

Gades vise à une purification du flamenco, pour refonder "une mathématique des pas, une logique des jambes, des bras et des mains" (Rey 1984, 48). La musique de Bizet alterne avec la musique populaire espagnole, les guitaristes et les *cantaors* sur scène, et des chants flamenco dont *Verde que te quiero verde*, de José Ortega Heredia et Federico

<sup>39</sup> Ce qui ressemble à une 'crase' entre une possible fuite de Carmen, espérée ou rêvée en quelque sorte par don José, mais qui ne se réalise pas, et le voyage vers la "gorge solitaire" (Mérimée 1996, 125) du dénouement.

<sup>40</sup> Selon les propres mots de son interprète, Ramasar, au début de l'enregistrement: <https://www.raiplay.it/video/2019/03/Balletto---Carmen-1ef615a7-de9b-4de1-be5a-4baecca6d591.html>

<sup>41</sup> Une de ces "femmes fortes qui n'ont rien perdu de leur féminité, de leur charme et de leur dévouement," comme le dit Reboul (1999, 183) de l'héroïne de la nouvelle.

<sup>42</sup> Le ballet sera aussi représenté au 22<sup>e</sup> Festival di Spoleto, en 1984.

García Lorca, qui revient comme un *Leitmotiv* funèbre. Sauf pour Carmen, en robe rouge, essentielle, et la fleur dans les cheveux, pour le reste aucune recherche dans les costumes ni dans les décors d'Antonio Saura. Il s'agit de théâtre dans le théâtre, le chorégraphe s'identifiant avec don José et dirigeant au début la classe pour la répétition<sup>43</sup> qui constitue le spectacle,<sup>44</sup> tandis que Carmen sera "la Bailarina más intensa y impetuosa de la compañía" (Ottolenghi 2008, 76).

Quatre sont les personnages principaux, Carmen, don José, le mari, le toréador, sur le fond d'une collectivité qui inclut les vieilles gloires de la compagnie. La dispute avec la cigarière est une compétition de beauté et d'habileté dans la danse, exaltée par le personnel féminin du ballet, partagé entre l'une et l'autre, et le taconeo reproduit, dans une savante alternance entre musique et silence, l'arrivée des militaires. Les tissus sont aussi mis à contribution, et Carmen charme Don José en l'entourant avec son *mantón de manila*. La dégradation se passe devant à une structure formée de trois miroirs, qui sera aussi la prison de don José, qui serre des barreaux imaginaires avec les mains, les miroirs favorisant son retour sur lui-même, sur solo de guitare. L'image ensorcelante de Carmen, longue mantille et grand éventail noirs, le fascine et prélude au pas de deux dans la chambre, sur le fond de la habanera chantée. Là, des gestes familiers sont consentis, comme les mains sur le visage ou les cheveux, et la séguedille est substituée par la *fiesta per buléria* (Simonari 2008, 194), autre moment choral, où place est faite à la parodie des clichés<sup>45</sup> d'une corrida joyeuse et comique, sur la musique des couplets, "Toréador en garde, / [...] l'amour t'attend," de l'opéra (II, 2).

L'entrée du mari impose une confrontation de trois types de virilité, lui comme propriétaire, qui saisit la main de sa femme pour la retenir, le toréador autoréférentiel dans sa vantardise, don José affaibli par sa jalousie. Celui-ci tue finalement le mari sur un prétexte pendant le jeu des cartes, et Carmen, indifférente, jette l'alliance, comme l'avait fait son homonyme de la nouvelle avec l'anneau de Don José, et s'en va avec lui, tandis que le chœur souligne que "el amor es como el fuego cuando rompe:" pas de tabac ici, mais l'incendie de l'amour. Des danses de couple sont insérées: le *paso doble* tiré de *El Gato Montès* de Manuel Penella permet au toréro d'inviter Carmen à danser, aiguisant le dépit de don José qui les sépare. Elle a le temps de montrer son agacement et s'unit à la danse collective, le corps de ballet n'agissant plus comme témoin, mais participant directement à l'action. Le dénouement réunit le trio devant les miroirs, qui ne sauraient ne pas être déformants, le toréador sur le fond, victorieux, recueillant les acclamations, un projecteur braqué sur lui. Le refrain de *Verde, te quiero verde*, présage de malheur, laisse la place au final de l'opéra,<sup>46</sup> que les danseurs illustrent intégralement, Carmen voulant passer, lui la frappant deux fois, comme dans la nouvelle. Là encore, après un dernier

<sup>43</sup> Ce qui explique également les longs moments de silence pour l'adoubement' du toréro ou quand Carmen se 'déshabille' dans la chambre en déposant lentement sa mantille et son éventail.

<sup>44</sup> Le ballet élimine la double intrigue du film, qui met en abyme l'histoire d'amour d'un chorégraphe pour sa future Carmen.

<sup>45</sup> Un homme âgé se permettant d'imiter Carmen en agitant une vieille jupe, et un autre de caricaturer le toréador avec une vieille couverture poussiéreuse comme muleta, tandis qu'une femme s'évanouit pour l'émotion.

<sup>46</sup> Depuis "Non [...] tu n'iras pas! / Carmen, c'est moi que tu suivras!" à la fin.

embrassement, elle reste inerte à terre, le danseur l'adorant les mains vides, dans un contraste entre sa faiblesse et la voix puissante du ténor, mettant fin à la force et à la vitalité de la chorégraphie de Gades.

## Où sont les séductrices d'antan?

Gades signe aussi les chorégraphies pour des reprises de l'opéra de Bizet, dont le film de Francesco Rosi en 1980, et d'autres transpositions exploitent les relations entre littérature, danse et cinéma, mettant à profit l'homophonie des langues. Jiří Kylián, avec *Car Men*, met en scène en 2006 les "seniors" du Nederlands Dans Theater 3, sur le fond d'une mine, dans "une *Carmen* style cinéma muet" (Guzzo Vaccarino 2019, 25), en noir et blanc, où la course de taureaux est une course de voitures, le taureau une voiture et le toréador une femme. La muleta est le châle qui couvre sa robe du soir, et des morceaux endiablés de Bizet accompagnent une chorégraphie qui va au fond de l'humour dans la séduction et des possibilités anaphoriques des mouvements. Six ans avant, Matthew Bourne avait représenté *Car Man*, histoire de corps, de sexe et de violence là aussi d'étrangers de l'intérieur, d'italo-américains, les danses du rock-and-roll renouvelant la *Carmen suite* de Chtchedrine, entre les voitures du *drive-in* et des parties en noir et blanc du temps jadis.

Beaucoup sont les recreations qui exploitent à un niveau socio-politique les rapports de force et les figures de la contestation inscrits dans la nouvelle. À Chicago, en 1939, Ruth Page et Bentley Stone avaient déjà situé *Guns and castanets* à l'époque de la guerre civile espagnole, don José étant un officier franquiste, Escamillo un aviateur rebelle, et Carmen une sympathisante républicaine, ingénue et dépassée par la situation (Le Moal 2008, 501). John Cranko, dans sa *Carmen* créée à Stuttgart en 1971, avec Marcia Haydée, exalte le désir de liberté de deux êtres "en marge de la société," l'héroïne devenant finalement une "femme du monde" et don José un "hors-la-loi" (501). Broadway accueille en 1943 le musical *Carmen Jones*, déplaçant l'action entre industrie de guerre et boxe et cherchant, avec Duke Ellington, à "'jazz-up' Bizet's musical score" (Atanasoski 2014, 100). Il sera repris ensuite en film par Otto Preminger qui en 1954 interroge, avec un "all-black-cast" (88), la réalité des relations raciales pendant la guerre froide, tandis qu'en 1980 Jean-Luc Godard situe *Prénom Carmen* à l'époque du terrorisme extraparlémentaire et à Paris, non plus sur la musique de Bizet, mais sur des *Quatuors* de Beethoven, comme partie de sa trilogie du sublime (Béra 2019, 55).

Quant à *Salomé*, elle rentre en 1934 dans les performances du Lester Horton Dance Group (Di Tondo *et al.* 2019, 305) aux USA, tandis que Lifar se cimente avec le mythe en 1946 en reprenant Strauss, avec les Ballets de Monte-Carlo et les costumes très suggestifs d'Yves Brayer. Béjart, après *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* de 1970, à l'Opéra-Comique, sur "un montage de chants d'oiseaux" (Livio 2004, 246) comme bande sonore, renvoyant à Wilde, en fait en 1986 une danse d'homme, avec un solo de Patrick Dupond avec jupe longue tournoyante, un éventail doré représentant le plateau

avec une tête imaginaire, qu'il feint d'embrasser. Toujours en France, Marceline Lartigue convoque Salomé tout en creusant sa propre relation avec son art, dans *Tabou*, en 1993:<sup>47</sup> sur la musique de Michèle Bokanowski, elle "invente un rituel où le corps dans sa plénitude entretient des rapports complexes avec la danse qu'il produit et qui le consume" (Vernay 1995). Tandis qu'en Italie, en 1993 et encore tout récemment,<sup>48</sup> l'*Erodiade – Fame di vento* de Julie Ann Anzilotti, depuis Mallarmé, sur une musique qui inclut entre autres des extraits d'Hindemith et une voix récitante, revient sur l'intériorité de la danseuse et son exigence de rachat.

Ce ne sont que quelques cas affichant la richesse d'inspiration et le pouvoir de contagion de ces deux figures, si différentes mais à partir desquelles on peut envisager quelques questionnements communs sur le passage d'un art à l'autre, d'une écriture à l'autre, et sur l'intertextualité chorégraphique.

Sur le fond de cet Orient d'où on est parti, qui s'étendait au XIX<sup>e</sup> siècle de la Palestine à l'Espagne, et de l'inscription de la danse dans les textes littéraires qu'on a vus, ces chorégraphies contournent les danses de caractères du ballet classique, le tambour de basque ou les poncifs de la danse du ventre pour réinventer une "esthétique du divers" (Segalen 2007, 31), en inscrivant directement l'action dans des décors essentiels et symboliques, les costumes comme hiéroglyphes d'un ailleurs et d'une altérité aisés à décrypter mais qui ajoutent sens.

Même si certes, les voiles tombants de Salomé, les guêpières et les cheveux courts de Zizi qui la transforment en une "Colette qui écrit avec les jambes" (Petit 1993, 50), ou les jupes du flamenco complétant l'intentionnalité du mouvement, ne font que souligner la connivence de la femme, de la nudité et du tissu dans la séduction.

C'est bien là le mot-clé, qui va de pair avec celui de désir, de sexualité et de genre, visant premièrement le concept de féminité. Signalé par la fleur, de lotus, de jasmin, ou de cassie, ou par la poétique des couleurs — de la blancheur virgine, lunaire ou funèbre au rouge du sang ou des flammes de l'amour — qu'on a vue, celui-ci subit une évolution évidente au niveau diachronique, et entraîne une réflexion également autour de la figure de la femme fatale et de la danseuse.

Qui dit femme fatale, dit une nouvelle Ève tentatrice, à la "féminité perverse et bien consciente de ses charmes" (Eidenbenz 2003, 6) et qui, dans le cas de Salomé, demeurée "mystérieuse et pâmée, dans les brouillards lointains des siècles" (Huysmans 1996, 144), revient pour solliciter la pulsion scopique du public, et personnifier l'"anxiété culturelle" (Suquet 2012, 274) à l'égard de la sexualité féminine.

Mais il ne s'agit pas seulement d'érographie. "Rose cruelle [...] qu'un sang farouche et radieux arrose" (Mallarmé 1992, 12), Salomé personnifie l'"entrelacement transgressif entre les dimensions du sacré et de la sexualité" (Suquet 2012, 271), face à une prédestination impénétrable, dans une dimension eschatologique et messianique beaucoup plus ample que la simple fatalité. Et si "la réalité de la Femme Fatale, c'est

<sup>47</sup> Repris également du 23 au 26 mars 1995, au Centre Pompidou à Paris (Vernay, 1995).

<sup>48</sup> Pour TorinoDanza en 2018, dans le cadre du MITO, et à l'occasion d'un Colloque à l'université de Turin. <https://www.youtube.com/watch?v=P698r-Wcr6Y>

l'histoire du traitement d'un concept par des artistes, et celle de la réception de leurs œuvres par le public" (Grandordy 2013, 75), Salomé en danse interpelle tout d'abord la relation entre créature, créatrice et interprète.

Femme seule, qui cherche à faire face à une destinée qui la dépasse, création masculine mais souvent objet d'élaborations chorégraphiques de femmes, entre suite de numéros spectaculaires et approfondissements psychologiques, elle appelle premièrement une interrogation de genre: est-ce que les femmes auraient tendance à "édulcorer la charge sexuelle" (Suquet 2012, 274), mais surtout résisteraient-elles, au fond, à incarner une femme fatale jusqu'à un crime où l'érotisme conduit au sacrilège? Dans la première *Salomé* de Fuller, le costume recouvert de roses blanches, comme on l'a vu, révélait une "chaste and frightened child," mais aussi une distanciation de l'Orient envers le Christianisme (Garelick, 2007, 95),<sup>49</sup> avec le problème complexe que représente la virginité dans le monde occidental. Dans les autres créations, c'est l'épouvante face à l'Holocauste, ou une introspection à apprendre, à la recherche de l'innocence perdue, appelant de toutes ses forces une catharsis, entre pitié et terreur, qui ne saurait renvoyer, comme chez Fuller, qu'à une *Tragédie*, justement.

Car l'autre dimension de Salomé est la relation à l'autorité, maternelle, religieuse et masculine: elle doit se confronter avec le pouvoir divin, le pouvoir politique mais aussi le pouvoir de l'homme tout court, pour qui elle, figure biblique et danseuse souvent confondues, surtout à la Décadence, est un objet, dirait-on aujourd'hui, de désir sexuel, à la portée de tout chantage sinon de harcèlement, victime de la vengeance ou de l'absence de sa mère et surtout de la concupiscence de son beau-père.

Emblème d'ambiguïtés multiples, entre la vision accablante et accusatrice de la "courtisane, pétrifiée" (Huysmans 1996, 149) face à *L'Apparition* de la Tête, dont les cheveux-serpents, comme on l'a vu, recourent ses propres ondulations lascives,<sup>50</sup> et sa dimension de "reptile / inviolé" (Mallarmé 1992, 32), Salomé entérine souvent une vision disphorique et angoissante de l'orientalisme. La rêverie ophidienne est d'ailleurs consubstantielle au concept de séduction, et dans *Carmen*, la rue du Serpent (Brunel 1999), avec toutes ses implications, depuis le "poison" de l'exergue à l'anneau jeté chez Mérimée, Bizet ou Gades, mène à des questions semblables, mais déclinées de façon bien différente.

Car si Salomé subit sa destinée, et cherche à en retrouver les raisons, Carmen veut se forger une destinée à elle, fût-ce dans la mort, qui s'avèrera d'ailleurs la seule possibilité d'émancipation. Et si les chorégraphies concernant Salomé relèvent plutôt d'une métadanse, d'une danse d'interrogation sur les thèmes qu'on a cherché à énoncer, celle de

<sup>49</sup> V. la photo en Garelick 2007, 97.

<sup>50</sup> Sans oublier, dans l'imaginaire, la contiguïté avec la danse serpentine de Fuller, se produisant souvent au cabaret Eden, où elle "éveille ses serpents. En ondes lentes [...] De molles courbes rampent au corps de Loïe. [...] Les spirales s'étrécissent aux hanches de la charmeuse," comme des lianes. Puis "d'un geste, d'un vouloir de ses yeux, [elle] rompt les lianes oppressantes" ou "s'insinue [...] parmi les doux enrubannements des lianes apaisées" (Tardivau 1892, cit. in Ducrey 1996, 493). L'article est précédent à la *Salomé*, mais témoigne de l'effet de ce type de danse.



Carmen est une danse d'affirmation, de soi, et d'un déterminisme en quelque sorte interne et frôlant la superstition.

La fatalité est omniprésente, liée à la figure de la gitane, capable d'interroger l'avenir par les cartes ou dans du marc de café (Mérimée 1996, 118), et de la sorcière, capable d'influencer cet avenir. Objet de toutes les craintes face à une possible prise de pouvoir féminin, à un lien plus étroit et obscur avec la nature, l'image de la sorcière a été d'ailleurs revendiquée et rachetée, comme on le sait, par les féministes, comme emblème d'une libre disposition de soi et de leurs corps par les femmes, d'un droit "au désir, au plaisir et à la vie" (Planté 2002, 5). Quant à la gitane, comme on l'avait vu dans les ballets du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est présente dans la société européenne, espagnole en particulier, et est une "étrangère de l'intérieur, tout comme la sensualité, c'est-à-dire la pulsion sexuelle qu'elle métaphorise" (Valentin 2011, 137). Cette pulsion, Carmen ne l'occulte pas. Son envoûtement est grave et exempt de coquetterie, comme celui de Salomé d'ailleurs, mais à la différence de celle-ci, sa séduction est délibérée, finalisée à un résultat immédiat, et plurielle.

D'ailleurs Carmen, "movente di ogni azione" et objet obsessionnel de tout discours (Fiorentino 1978, 112), n'existerait pas sans don José. Par rapport à la danse bien souvent en solo de Salomé, face à la Tête auréolée, *Carmen* ouvre sur les duos, les pas de deux. Ce qui exalte l'expression tant du *pathos* que de l'incantation, par les voltigements, lifts, tournoiements et passes de cape innombrables, et, autre problème résolu des façons les plus diverses, la représentation, plus ou moins lyrique, de l'assouvissement amoureux. La rencontre avec le poignard, dans un élan dynamique, devient aussi une ultime étreinte, les dernières caresses, les derniers baisers soulignant une ambivalence entre agressivité et douceur, qui touche également Carmen.

Ses partenaires acquièrent visibilité dans les différentes transpositions, et une interrogation est également posée sur les facettes diverses de la virilité. Les pas de trois, omniprésents, recourent le "schéma triangulaire" (Goetz 2015, 27) de la nouvelle, le savant étant ici remplacé en quelque sorte par le toréador. Séducteur officiel depuis Bizet, 'star' presque toujours diminuée, caricaturée dans les chorégraphies, auxquelles ses mouvements traditionnels s'articulent toutefois en les enrichissant, il est quand même une figure reconnue, héritier d'une tradition de la tauromachie qui remonte à l'antiquité méditerranéenne, à la lutte de l'homme contre plus fort que lui, métaphorique en ce sens de la lutte de don José contre sa passion irrépressible, dont il est toujours vaincu. Les ballets gardent presque toujours une double entrée du toréador, comme une mise en abyme de la représentation, mais aussi comme une double rencontre entre les deux hommes, à l'image de celles entre le bandit et l'archéologue, avant le dénouement. Témoin de sa jalousie et de ses tourments — qu'il a certes contribué à provoquer, et donc sans la solidarité entre hommes qu'on a vue — face à la 'dégradation,' effective et morale, de don José, qui a perdu tout espoir de redresser sa vie, le toréador est l'homme qui réussit et qui, comme l'archéologue dans la nouvelle, est indemne de tout conflit intérieur ou social. Il est le représentant d'une légalité, d'une 'normalité' que don José n'a plus, et par

là-même, d'une supériorité,<sup>51</sup> dans une dramatisation entre succès et échec bien soutenue par la musique.

Beaucoup plus nuancé est le cas de don José, dont les chorégraphes modernes étudient de plus en plus les faiblesses, mais aussi les 'raisons,' et si la Carmen de Ek "défie Don José de l'enfermer dans une société patriarcale" (*Programme* 2019, 21), chez Gades le ballet devient un geste autobiographique, un manifeste de chorégraphe: une Carmen "de caballero," vue par des yeux "intensos y tragicos" et vécue "en sus propias carnes" (Ottolenghi 2008, 76) par le créateur et le personnage masculin à la fois.

Et là, si la danse est traditionnellement signe d'harmonie, elle peut également reproduire la désharmonie, les mouvements désordonnés, en direction contraire, recoupant les déchirements de don José, la course pour fuir la réalité ou la pulsion de mort, les images du cercle et de l'encerclement soulignant l'obsession. Cette hantise passe de l'ensorcellement amoureux à l'exigence de possession exclusive de Carmen, qu'on a vue au moment de l'enterrement dans la nouvelle, et qui dicte les gestes de domination de don José dans les pas de deux et se manifeste dans les évolutions et l'occupation de l'espace dans les pas de trois.

D'un autre côté, si Carmen reste l'étoile, elle n'existerait pas non plus sans ses compagnons les brigands, objet d'intérêt<sup>52</sup> et emblème, comme elle, d'une mise en discussion des règles et surtout de l'autorité. Les gendarmes, comme on l'a vu, profitent des symétries du corps de ballet, en exaltant la composante masculine, mais font aussi l'objet d'une contestation du pouvoir militaire. Car il s'agit aussi d'une question de classe. Face à la distance aristocratique de la "princesse" Salomé, dans *Carmen* c'est le peuple qui est au-devant de la scène: Carmen est une ouvrière, la corrida une cérémonie collective, signe d'une culture participative, et la dimension communautaire inclut toutes les composantes de la société, y compris les inférieurs, les déçus, comme don José, les marginaux ou marginalisés, comme les gitans ou Carmen, ou les jeunes et les vieux danseurs, la pantomime flanquant le folklore et l'hispanité revisités.

La fable est alors utilisée pour un hymne tous azimuts, comme on vient de le voir, à la liberté politique et sociale, face aux dictatures<sup>53</sup> et aux conformismes, aussi bien artistiques que de *gender*. Car si le schéma 'transgression, crime et châtement'<sup>54</sup> est un schéma parallèle, tant pour Carmen que pour don José, la transgression et le crime ont une connotation différente, c'est banal de le dire, sexuelle pour la femme, d'honneur pour l'homme. Une parité est toutefois instituée dans le châtement, qui dans beaucoup de relectures constitue en quelque sorte un rachat, à la lumière d'une plus grande pénétration psychologique, l'évolution des mœurs amenant également une plus libre représentation et considération du désir et de la sexualité.

<sup>51</sup> Telle une statue du commandeur, dans ses poses.

<sup>52</sup> "J'étais bien aise de savoir ce que c'est qu'un brigand" (Mérimée 1996, 63), dit le savant, intrigué comme son auteur dans la troisième *Lettre d'Espagne*.

<sup>53</sup> S'il est vrai qu'on a pu voir dans la *Carmen* de Plissetskaïa une "possible critique du totalitarisme," "en butte à la censure sous l'ère Brejnev" (Laplace-Claverie 2011, 100), et dans la *Carmen* de Gades un symbole de liberté après la mort de Franco en 1975.

<sup>54</sup> En transformant légèrement celui de Rodriguez (2010, 75), "séduction, transgression et châtement."

Et la femme fatale, “fantasme européen” (Grandordy 2013, 71), de se transformer dans l'internationalisme de la danse, de se réhabiliter dans la critique littéraire<sup>55</sup> et de se refaçonner dans l'imaginaire collectif et singulier, dans des adaptations susceptibles de transcender les temps et les pays.

Du point de vue esthétique, un éloge baudelairien de la contrainte flanque cette liberté, dans une dialectique entre la reprise attendue des mythes, où des chorèmes comme *Leitmotive* recourent souvent les points forts de la narration, et les géométries, symétries, modulations et expérimentations de la création orchestrale.

L'intertextualité musicale est aussi à considérer, lorsque les chorégraphes reprennent les mêmes morceaux de Bizet pour commenter des moments différents de l'action, ce qui fait sens comme les divers emplois du lexique chorégraphique, par contre, sur les mêmes extraits. Du côté de Salomé, le choix de Strauss ou Hindemith signifie aussi le choix entre Wilde ou Mallarmé, sans oublier la recherche, dans les deux cas, d'autres points de repère géo-musicaux.

Les chorégraphes s'appliquent à interroger les ellipses, à combler les vides de l'histoire, mais il s'agit aussi de “demonstrate what human beings who interpret a state of mind through dance are feeling” (Gades 2008, 142). On assiste donc à une stratification de significations, à une danse-palimpseste qui ajoute, aux sources textuelles ou musicales, une ‘incorporation’ du métadiscours, et une interrogation sur les motivations du geste, social, émotionnel (Humphrey 1998, 126 et *passim*) ou même vocal, et sa “force imageante” (Bernard 2001, 129).

Pour *Carmen* comme pour *Salomé*, il s'agit alors d'une forêt de symboles simultanés, que traversent les dispositifs herméneutiques ainsi que la poétique de chaque chorégraphe, s'articulant sur la sensibilité de l'interprète, la relation entre l'artiste et son rôle. Au plaisir auditif et visuel la danse ajoute celui de la citation, de la variation et du décodage, sa capacité de peindre *et* la chose *et* l'effet qu'elle produit, entre la *Wirkung* imaginée par les créateurs et les créatrices et l'évolution de la réception immédiate du spectateur, qui la dépasse.

L'ailleurs et l'altérité déclenchent une dialectique entre même et autre, entre patrimoine biblique, culturel ou littéraire, et renouvellement continu, où le drame se résout en lignes de beauté. Et si l'image de la séductrice fatale change, ainsi que la “pensée poétique du féminin” (Reboul 1999, 180), et l'exotisme et la “*xeniteia*”<sup>56</sup> sont à portée de vidéo, ce qui reste, c'est la *neverending story* de la séduction réciproque entre les arts.

<sup>55</sup> C'est encore Reboul (1999, 187) qui souligne combien elle est “ferme et énergique, sans jamais cesser d'être femme.” Tandis que don José ne ferait aucun “effort pour entretenir vive la flamme de leur amour,” affirmation à nuancer, du moins pour les créations chorégraphiques les plus récentes.

<sup>56</sup> “L'étrangeté, le voyage,” selon Mérimée lui-même (Goetz 2015, 15).

## BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, G. 1986. *Les peintres cubistes*, Paris: Berg International.
- ATANASOSKI, N. 2014. "Cold War Carmen in US Racial Modernity." *Cinema Journal* 54/1 Fall: 88-111.
- AUCLAIR, M., VIDAL, P. (eds.). 2009. *Les ballets russes*. Paris: Bibliothèque Nationale.
- AUCLAIR, M. 2016. "Scène et modernité." In M. Auclair, S. Barbedette, S. Barsacq (eds.). *Bakst: des ballets russes à la haute couture*, 26-27. Paris: Opéra de Paris – Albin Michel.
- BANNERMAN, H. 2006. "A Dance of Transition: Martha Graham's *Herodiade* (1944)." *Dance Research* 24/1 Summer: 1-20.
- BARTHES, R. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Le Seuil.
- BAUDELAIRE, C. 1986. *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. Paris: Classiques Garnier.
- BERA, T. 2019. "Carmen sans frontières." In Mats Ek. *Ballet de l'Opéra de Paris. Programme*, 52-57. Paris: Opéra de Paris.
- BERNARD, M. 2001. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse.
- BOIS, M. 1999. *La trilogie de Séville: Don Juan, Figaro, Carmen*. Paris: Marval.
- BRÈCQUE, J.-M. 1980. "Opéra-comique mais aussi tragédie." *L'Avant-scène Opéra* 26: 11-13
- BRUNEL, P. 1999. "Rue du Serpent." In A. Fonyi, (ed.). *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*, 137-148. Genève: Droz.
- CADIEU, M. 1974. "Introduction." In *Album du centenaire. Hommage à Bizet. 1838-1875. Soirée des Ballets de Marseille, Roland Petit. Programme*. Marseille: Les Ballets de Marseille.
- CAPPELLE, L. 2013. "Un classique éclectique." In *Ballet de l'Opéra. Roland Petit. Programme*, 28-29. Paris: Opéra de Paris.
- Carmen Gades. Veinticinco años. Twenty-five years. 1983-2008*. 2008. Madrid: Autor.
- CHRISTOUT, M.-F. 1995. *Le ballet occidental: naissance et métamorphoses, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris: Desjonquières.
- COHEN, S.J. (ed.). 1998. *International Encyclopedia of Dance*. New York, London: Oxford University Press (6 voll.).
- COLOMBO, L. 2009. "La 'muse cosmopolite': l'héroïne romantique et le rêve de la féminité dans les ballets orientaux," *Gautier et les arts de la danse. Bulletin de la société Théophile Gautier* 31: 225-244.
- . 2010. "Lignes mouvantes, corps éloquentes." In L. Colombo, S. Genetti (eds.). *Pas de mots. De la littérature à la danse*, 5-10. Paris: Hermann.
- COLOMBO, L., GENETTI, S. (eds.). 2010. *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*. Verona: Fiorini.
- CRAINE, D., MACKRELL, J. (eds.). 2010. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- D'ADAMO, A. 2002. *Mats Ek*. Palermo: L'Epos.
- DI TONDO, O., PAPPACENA, F., PONTREMOLI, A. 2019. *Histoire de la Danse et du Ballet*. Roma: Gremese.
- DUCREY, G. 1996. *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse*. Paris: Champion.
- EIDENBENZ, C. 2003. "Introduction." In H. Bieri Thomson, C. Eidenbenz (eds.). *Salomé: danse et décadence*, 6-7. Gingins-Paris: Fondation Neumann – Somogy.
- FIORENTINO, F. 1978. *I gendarmi e la macchia. L'esotismo nella narrativa di Mérimée*. Padova: Liviana.
- FLAUBERT, G. 1892. *Hérodias*. Paris: Ferroud.
- . 2009. *Hérodias*. In Id., *Trois contes*. Paris: Flammarion.
- FONYI, A. (ed.). 1999. *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*. Genève: Droz.
- FRÉTARD, D. (ed.). 1994. *Marceline Lartigue: Tabou*. Paris: Plume.
- GADES, A. 2008. "Our Carmen and the meaning of dance in my life." In *Carmen Gades. Veinticinco años. Twenty-five years. 1983-2008*, 141-146. Madrid: Autor.

- GARELICK, R.K. 2007. *Electric Salome: Loïe Fuller's performance of modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- GAUTIER, T. 1995. *Écrits sur la danse*. Arles: Actes Sud.
- GOETZ, A. 2015. "Préface." In P. Mérimée, *Carmen*. Paris: Folio plus classique.
- GRANDORDY, B. 2013. *La femme fatale. Ses origines et sa parentèle dans la modernité*. Paris: L'Harmattan.
- GUILLOT, G. 1977. *Grammaire de la danse classique*. Paris: Hachette.
- GUZZO VACCARINO, E. 2019. "Jiří Kylián, le poète de la danse," *Ballet 2000 France*, 279: 22-27.
- HEIDELBERGER-DELABROY, A. 2019. "Sous le signe de l'ambivalence." In *Mats Ek. Ballet de l'Opéra de Paris. Programme*, 38-41. Paris: Opéra de Paris.
- HORMIGÓN, L. 2017. *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid: ADE.
- HUMIÈRES, R. d'. 1913. "La Tragédie de Salomé." In *Théâtre des Champs-Élysées... Saison russe 1913. Programme*, 13 juin 1913, [248-249].
- . 1924. *Théâtre II. Pièces orientales*. Paris: Mercure de France.
- HUMPHREY, D. 1998. *Construire la danse*. Paris: L'Harmattan.
- HUYSMANS, J.-K. 1996. *À rebours*. Paris, Gallimard.
- JEANMAIRE, Z. 2008. *Et le souvenir que je garde au cœur*. Paris: Éditions des Arènes-Bel Air Classiques.
- LAPLACE-CLAVERIE, H. 2001. *Écrire pour la danse: les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau, 1870-1914*. Paris: Champion.
- . 2006. "Bohémiennes de ballet au XIX<sup>e</sup> siècle." In P. Auraix-Jonchière, G. Loubinoux (eds.). *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, 283-293. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.
- . 2011. "Carmen et les chorégraphes du XX<sup>e</sup> siècle." *Cahiers Mérimée* 3: 99-107.
- LE MOAL, P. 2008. *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse.
- LIVIO, A. 2004. *Béjart*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- MALLARMÉ, S. 1992. *Poésies*. Paris: Gallimard.
- . 2003. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard.
- MANNONI, G. 1990. *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*. Paris: Hatier.
- MEILHAC, H., HALÉVY, L. 1875. *Carmen. Opéra-comique en quatre actes*. Paris: Lévy.
- MÉRIMÉE, P. 1996. *Carmen*. Paris: Librairie générale française.
- MONTI, S. 2010. "Flamenco e letteratura: *Los Tarantos*, una versione di *Romeo e Giulietta*." In L. Colombo, S. Genetti (eds.). *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, 83-100. Verona: Fiorini.
- MONTESQUIOU, R. de. 1909. "La danse des sept voiles." *Gil Blas* 4 septembre: 1.
- NIKULINA, A. 2019. "Maya Plisetskaya's *The Carmen-Suite*: Recovering a Hidden Repertoire." *Theatre Journal* 71/2: 191-209.
- OTTOLENGHI, V. 2008. "Carmen [1984]." In *Carmen Gades. Veinticinco años. Twenty-five years. 1983-2008*, 75-80. Madrid: Autor.
- PETIPA, M. 2010. *Memorie*. Roma: Gremese.
- PETIT, R. 1960. *Le ballet de Roland Petit tiré de l'Opéra-comique Carmen*. Paris: Éditions Coudens.
- . 1990. "Préface." In G. Mannoni. *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*, 5. Paris: Hatier.
- . 1993. *J'ai dansé sur les flots*. Paris: Grasset.
- PLANTÉ, C. (ed.). 2002. *Sorcières et sorcelleries*. Lyon: PUL.
- POUILLAUDE, F. 2009. *Le désœuvrement chorégraphique*. Paris: Vrin.
- REBOUL, A.-M. 1999. "Carmen: la rêverie de Mérimée." In A. Fonyi (ed.). *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*, 179-189. Genève: Droz.
- REY, H.-F. 1984. "Alors vint Antonio Gades." In P. Lartigue. *Antonio Gades: le flamenco*, 47-49. Paris: Albin Michel/L'Avant-scène.
- RICHARD, J.-P. 1976. *Poésie et profondeur*. Paris: Le Seuil.
- RODENBACH, G. 1896. "Danseuses," *Le Figaro* 5 mai: 1.
- RODRIGUEZ, C. 2010. "L'émotion de la séduction: de Mérimée à Bizet, l'exemple de *Carmen*." *Cahiers Mérimée* 2: 75-97.

- SCHIFFERMÜLLER, I. 2010. "La 'danza senza nome.' *Elettra* di Hugo von Hofmannstahl." In L. Colombo, S. Genetti (eds.). *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, 229-244. Verona: Fiorini.
- SEGALEN, V. 2007. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Le Livre de Poche.
- SIMONARI, R. 2008. "Bringing *Carmen* Back to Spain: Antonio Gades's Flamenco Dance in Carlos Saura's Choreofilm." *Dance Research* 26/2 Winter: 189-203.
- SINISI, S. 2011. *L'interprete totale. Ida Rubinštejn tra teatro e danza*. Torino: UTET Università.
- SOLLIERS, J. de. 1980. "Carmen." *L'Avant-scène opéra* 26.
- STRICKER, R. 1999. *Georges Bizet*. Paris: Gallimard.
- SUQUET, A. 2012. *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Pantin: Centre national de la danse.
- TARDIVAUX, R. 1892. "Pittoresques. Danses." *L'Ermitage. Revue mensuelle de littérature* 5 Juillet/décembre: 298-300.
- TORRENT, C. 2017. "Hérodiade: d'une danseuse 'qui ne danse pas' au poème comme 'écriture corporelle.'" *Etudes Stéphane Mallarmé* 5: 125-151.
- VALENTIN, V. 2011. *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin. Essai d'anthropologie esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- VERNAY, M.-C. 1995. "Lartigue, Miniaturiste du visage. *Portrait de Marjolaine, Figures et Tabou*." *Libération* 23 mars. [https://next.liberation.fr/culture/1995/03/23/lartigue-miniaturiste-du-visage-portrait-de-marjolaine-figures-et-tabou\\_126064](https://next.liberation.fr/culture/1995/03/23/lartigue-miniaturiste-du-visage-portrait-de-marjolaine-figures-et-tabou_126064).
- VEROLI, P. 2009. *Loie Fuller*. Palermo: L'Epos.
- WILDE, O. 1907. *Salomé. Drame en un Acte*. Paris: Edition à petit nombre.

### **Vidéographie**

*Carmen* 2003. A lyric drama in four acts by Georges Bizet; directed and produced for the stage by Franco Zeffirelli; orchestra, choir and corps de ballet of the Arena di Verona conducted by Alain Lombard; libretto by Henry Meilhac and Ludovic Halévy; Marina Domaschenko (*Carmen*), Maya Dashuk (*Micaëla*), Marco Berti (*don José*), Raymond Aceto (*Escamillo*). Rai Trade-TDK.

Roland Petit. 2005. *Le jeune homme et la mort. Carmen*. Ballet de l'Opéra National de Paris; Orchestra conductor Paul Connelly; Claire-Marie Osta (*Carmen*), Nicolas Le Riche (*Don José*), Guillaume Charlot (*Escamillo*). Opéra de Paris-TDK.

Zizi Jeanmarie *Dances Roland Petit. Carmen. Le Jeune Homme Et La Mort. La Croqueuse De Diamants*. With the participation of Rudolf Nureyev. Kultur 2008.

### **Sitographie**

*Carmen* (opéra-comique de Bizet, Meilhac et Halévy). Arena di Verona. 2003.  
<https://www.youtube.com/watch?v=VNZY2G9EEeI>

*Carmen*. Chor. Roland Petit.  
<https://www.youtube.com/watch?v=g52wVLKPjFI>  
Roland Petit, Zizi Jeanmaire (Extrait du film *Black Tights*, 1961).

*Carmen*. Chor. Alberto Alonso.  
<https://www.youtube.com/watch?v=LKU8rWxw2zY>  
Maïa Plissetskaïa (*Carmen*), Nikolai Fadeïetchev (*José*), Sergeï Radchenko (*Toréro*). Moscou, Théâtre Bolchoï. 1969.

<https://www.youtube.com/watch?v=yJlyGNitzz0>

Svetlana Zacharova (Carmen), Andreï Ouarov (José), Denis Matvienko (Toréro). Moscou. Théâtre Bolchoï. Création 2003.

*Carmen*. Chor. Mats Ek.

<https://www.youtube.com/watch?v=pwWoxj-rKRA>

Sylvie Guillem (Carmen), Massimo Murru (Don José), J. Cope (Escamillo). Royal Opera House. 2002.

*Carmen*. Chor. Antonio Gades.

<https://www.youtube.com/watch?v=IYu9rxWrESU>

Vanesa Vento (Carmen), Ángel Gil (Don José), Joaquín Mulero (mari), Jairo Rodríguez (Toréador). Teatro Real de Madrid. 2011.

*Carmen*. Chor. Jiří Bubeníček.

<https://www.raiply.it/video/2019/03/Balletto---Carmen-1ef615a7-de9b-4de1-be5a-4baecca6d591.html>

Rebecca Bianchi (Carmen), Amar Ramasar (don José), Alessio Rezza (Lucas). Teatro dell'Opera di Roma. 2019.

*Car Men*. Chor. Jiří Kylián.

<https://www.youtube.com/watch?v=K1L9TbQtAMA>

<https://www.youtube.com/watch?v=NeJRhe7BsVI>

*Car Man*. Chor. Matthew Bourne.

<https://www.youtube.com/watch?v=NQpsMBidFBo>

*Herodiade*. Chor. Martha Graham.

<https://www.youtube.com/watch?v=Jhgo1Na-Qu0>

Martha Graham (Hérodiade), May O'Donnel (Suivante).

*Salomé*. Chor. Maurice Béjart.

<https://www.youtube.com/watch?v=XE4wE2ki4qw>

Patrick Dupond.

