

*Carmen Global, El mito en las artes y los medios audiovisuales*, Rafael UTRERA MACÍAS et Virginia GUARINOS (coords), Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones 2010.

---

Cet ouvrage, coordonné par Rafael Utrera Macías et Virginia Guarinos, présente le travail collectif mené par l'Equipe de Recherche en Histoire du Cinéma Espagnol et ses Relations avec les Autres Arts ( EIHCEAO) de l'Université de Séville. Il offre une analyse des représentations multiples et variées de la figure mythique de Carmen dans les arts au XXe siècle, recherche qui faisait défaut dans la bibliographie existante, pourtant déjà immense, sur l'héroïne. Comme l'indiquent dans le prologue les deux coordinateurs, le titre *Carmen Global* veut montrer que le personnage de la cigarière, née il y a un siècle et demi (1845 pour l'œuvre de Mérimée et 1875 pour l'opéra de Bizet) s'est transformé en mythe universel. Le livre s'ouvre sur une approche sociale de la cigarière à Séville vers 1830 (Mónica Barrientos Bueno) et continue par une présentation et une réflexion sur les œuvres littéraires de Mérimée et de Meilhac et Halévy afin de définir les paradigmes historiques et narratifs du mythe (Rafael Utreras Macías, Andrés Moreno Mengíbar) tout en interrogeant, bien entendu, les clichés qui accompagnent le personnage de Carmen. Ainsi Luis Navarrete dans son article « Carmen y la españolada » s'attache à montrer que le rapprochement de ces deux termes ne va pas de soi, bien au contraire. Il est d'accord pour dire avec Jean Sentaurens (dont le travail est fréquemment cité dans l'ouvrage) que l'œuvre de Mérimée est loin d'être une espagnolade, et que c'est l'opéra de Bizet qui est responsable de l'image d'une Espagne stéréotypée. En revanche, il démontre que, paradoxalement, ce qui éloigne Carmen de l'espagnolade c'est sa nature romantique. Pour lui, Carmen est née en Espagne car ce pays correspond profondément à l'idéal romantique. Il voit Carmen comme le symbole de la mort du romantisme (Carmen incarnant le chaos), qui laisse place à l'émergence du réalisme (représenté par José, du côté de l'ordre). Il conclut en disant que sa situation en Espagne était donc une condition *sine qua non* pour en faire un personnage romantique, ce qui, d'autre part, ne légitimait pas non plus le fait d'en faire un mythe local, affublé par la suite des clichés que l'on connaît.

Les chapitres qui suivent s'intéressent aux représentations de Carmen à travers les médias aussi différents que le cinéma, la télévision, le théâtre, la peinture, la publicité et pour finir la musique. Ces diverses représentations altèrent les paramètres qui définissent Carmen, et en même temps ne cessent de les révéler : beauté, désir, perversité, fatalité, femme infidèle, adultère, exotique, sauvage, incarnant la liberté et la modernité. Ces termes ont été préalablement mis en évidence par Inmaculada Gordillo Álvarez qui montre comment Carmen s'inscrit dans une tradition mythologique (Aphrodite, Circé, Pandora), biblique (Eve, Judith, Dalila) ou encore historique (Cléopâtre, Messaline, Lucrece Borgia), pour ne donner que quelques exemples de ces femmes chez qui l'on retrouve la beauté alliée à la méchanceté. La formule filmique tend à désactiver et à transformer la proposition littéraire, à la doter d'autres sens, d'une idéologie spécifique en fonction de la particularité du contexte socio politico culturel. Par exemple, dans *Carmen, la de Ronda* (1959), Rafael Utrera Macías montre que Tulio Demichelli et ses scénaristes ne punissent pas Carmen pour ses errances sentimentales mais plutôt pour avoir aimé un français, c'est-à-dire un ennemi. Ils construisent un modèle arriéré de cinéma patriotique. Inmaculada Gordillo Álvarez fait remarquer que dans le cinéma espagnol de la fin du XXe siècle, les Carmen se font rares, si l'on fait abstraction des adaptations. Elle cite *Días contados* (1994) de Imanol Uribe, *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar et surtout la filmographie de Vicente Aranda avec *Fanny Pelopaja* (1984), *Amantes* (1991) ou *Intruso* (1993). A noter que les différentes études sur le cinéma traitent aussi de représentations de Carmen dans les films étrangers, et c'est bien là la richesse

de ce livre : Etats-Unis (Gloria F. Vilches, Mónica Barrientos Bueno et Virginia Guarinos), Italie (Antonio Checa), mais aussi de nombreux autres pays comme le Japon, *Carmen from Kawachi* (Seijun Suzuki, 1966) ou l’Afrique du Sud avec *U-Carmen eKhayelitsha* (Mark Dornford-May, 2005) cités par Luis Navarrete. Virginia Guarinos pense que *Carmen Jones* d’Otto Preminger (1954) est un bon exemple de l’universalisation du mythe espagnol d’origine française, sans pour autant être la meilleure adaptation de Carmen. On y retrouve le même schéma narratif que chez Mérimée ainsi que la figure de la femme *vamp*, femme fatale. Le plus intéressant est sûrement que Carmen soit noire et transposée dans l’Amérique des années 50. Elle est ouvrière, a une vie dissolue et représente une race qui dérange la société dominante blanche. Pourtant elle est moins transgressive que la Carmen de la fin du 19<sup>e</sup>, et ne devient pas l’emblème de la liberté. Dans le film de Preminger, les deux sociétés blanches et noires ne sont pas confrontées, l’action se passe dans la seule communauté afro-américaine, ce qui, déjà, à l’époque, constituait un défi. L’image de l’Espagne stéréotypée est absente (à l’inverse de l’adaptation de Charles Vidor, *The loves of Carmen*, Rita Hayworth et Glenn Ford, 1948), mais elle est remplacée par l’image cliché des noirs vue par les blancs. Enfin, Carmen Jones meurt parce que c’est le destin du stéréotype de la femme fatale, pas parce qu’elle est noire. Lorsque l’action de Carmen reste en Espagne, on retombe souvent dans les éternels stéréotypes. C’est ce que l’on pouvait craindre pour la *Carmen* de Francesco Rossi (1984) puisqu’il s’agit d’une adaptation d’après le livret de Meilhac et Halévy. Pourtant ce film qui montre une volonté de réalisme se trouve être, selon Antonio Checa, une version respectueuse de l’image de l’Andalousie rendant hommage au paysage andalou. Pour le théâtre, Virginia Guarinos propose l’étude d’adaptations très différentes, mais qui présentent deux constantes : la priorité donnée à la musique et à la chanson et la représentation de la femme libre. Ces mises en scène, qui vont de la fin du 19<sup>e</sup> à aujourd’hui, revisitent de différentes façons la figure de Carmen, de la parodie (*Carmela* de Granés, 1891) jusqu’au symbolisme poétique (*La muerte de Carmen* de Madariaga, 1963). Elle remarque que le théâtre ne s’empare pas de l’image sensuelle de Carmen comme cela se passe au cinéma, mais apporte de nouveaux éléments. Les Carmen au théâtre sont plus politiques et plus revendicatives, elles s’attaquent aux conditions de travail et tentent de libérer l’homme du joug de l’hypocrisie sociale. Le livre se termine par deux chapitres sur Carmen dans la publicité (Antonio Checa et Mónica Barrientos Bueno) puis dans la musique. La Carmen publicitaire se retrouve aussi bien en France sur le paquet de Gitanes, qu’en Espagne avec la Carmencita du safran, en Italie avec la marque de café Lavazza, ou encore en Allemagne pour la maison Leibig. « Carmen en la música », article de Antonio Checa, montre que les références à Carmen sont le fruit de leur époque et des idéologies dominantes ou bien au contraire cherchent à les combattre. Dans la *copla*, il voit trois figures de Carmen différentes, la Carmen qui symbolise les clichés de l’Espagne, celle qui, au contraire, se bat contre ces clichés et veut s’en affranchir, et celle qui, à partir des années 70, symbolise la femme libre et indépendante. C’est cette image qui séduit et qui persiste jusqu’à aujourd’hui. On la retrouve dans la chanson rock, comme le montre l’auteur de l’article, qui cite des groupes espagnols et latino américains, contemporains, qui continuent d’utiliser cette représentation de l’héroïne : *Héroes del silencio* (*El viaje a ninguna parte*, 2004), les Sévillans *Reincidentes* (*Nunca es tarde... si la dicha es buena*, 1994) les Argentins de *Ella es tan cargosa* (2006), les Uruguayens *Buenos Muchachos* (*Nunca fui yo*, 1996) et enfin les péruviens *Dolores Delirio* (*Cero*, 1995).

Cet ensemble d’articles qui constituent le livre *Carmen Global* offre donc un grand nombre d’exemples d’adaptations de Carmen à travers le monde (cf. la filmographie qui figure à la fin de l’ouvrage). Ce qui rend cette recherche intéressante est l’analyse de l’évolution de l’utilisation de la figure mythique, quelque soit le mode d’expression qui l’emploie : quelles sont les constantes dans l’utilisation du personnage, les divergences, comment la référence à

l'Espagne est utilisée, ou bien détournée, et enfin, quel est le rôle du contexte historique et social dans l'adaptation. Les auteurs montrent bien comment le mythe né en France, dont l'action se situe en Espagne, a voyagé, a été maintes fois utilisé, mis à toutes les sauces, transformé et déformé, parfois avec succès, parfois non, pour devenir universel, et semble-t-il, inépuisable.

Delphine Chambolle,  
CREC – Université de Lille III