

# LA TRILOGIE DE SÉVILLE : DON JUAN, FIGARO, CARMEN

par

*Mario BOIS*

Séance du 7 mars 2007

Dans cette salle prestigieuse où vous me faites l'honneur de m'accueillir, dans ces murs habitués à des propos savants, voire austères, nous allons parler de... galanterie (et plus précisément de séduction). Nous allons évoquer trois aventuriers, trois personnages nés dans une même ville : Séville.

J'avais déjà eu le plaisir, l'année dernière, de faire ici une première communication... Ainsi, nous nous connaissons un peu, c'est pourquoi je me permets de vous faire une confidence, très intime : je tombe rarement amoureux.

Or, il y a une quarantaine d'années, j'ai fait une rencontre, et je suis aussitôt tombé complètement amoureux. Il s'agit de Séville. Depuis ce jour-là, mon amour-passion n'a jamais faibli : Séville ne m'a jamais déçu, m'a toujours enrichi.

Elle ne se donne pas au premier venu. Il faut longtemps lui faire la cour pour qu'enfin elle cède et vous livre ses secrets, ses clés, ses grandes et petites histoires. En voici quelques-unes.

À l'époque romaine, elle s'appelait Itálica et elle donna à Rome deux empereurs : Hadrien et Trajan. Ce dernier aimait descendre au bord du fleuve dans une bourgade qu'on appela plus tard la Trajane, Trayana, Triana.

À la chute de l'empire, Séville subit l'invasion des Wisigoths et des Vandales. Le mot « andalou » vient de « vandale ».

En 715 arrivent les Arabes qui resteront en Andalousie 700 ans. Le fleuve fut appelé « Oued el Kebir », « Guadalquivir », qui signifie le « Grand fleuve ». Aujourd'hui, sur la rive, il y a un vieux restaurant qui s'appelle le Rio Grande, le grand fleuve.

C'est du pied de la tour de l'Or, à Séville, que partit Christophe Colomb pour son deuxième voyage, et aussi, peu après, Magellan et ses 250 matelots. Il en revint 40, sans lui.

Au détour du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, un certain Cervantès vécut 22 ans en Andalousie. Poète de 3<sup>e</sup> ordre, il était collecteur d'impôts. Picaresque, homosexuel (Dulcinée sera la femme qui reste lointaine), juif, grand joueur habitué des tavernes, il accumule les dettes, pioche dans l'argent qu'il collecte, est incarcéré 18 mois dans la prison de la rue Sierpes à Séville où il écrit *Don Quichotte*. Il a 53 ans.

Nous sommes au cœur de ce siècle d'or, qui s'étend à peu près de 1550 à 1650, au cours duquel, à Séville, les peintres, les sculpteurs (en particulier les sculpteurs sur bois de christes et de vierges), les poètes et les dramaturges rivalisent de talent et souvent de génie. Tout cela dans un bouillonnement inimaginable.

Vieille terre « tartesa », mille fois envahie, traversée, piétinée, éclatante de soleil et de sang, la flamboyante Andalousie fut un lieu de violences, de cris et de pleurs, d'affrontements extrêmes, de victoires orgiaques ou de mort. Séville, fer de lance de toute la chrétienté pendant les 200 ans de la Reconquête, devient, après la grande découverte des Indes occidentales, un formidable carrefour d'échange de richesses, de métissage des idées et des races.

Séville, ville des paradoxes, de la démesure et de l'irraisonnable, où Dieu et le diable, le ciel et l'enfer, le sacré et le païen habitent la même maison. Comme on a ici le goût boulimique de la vie, du plaisir, vite avant que la mort vienne, on va à l'excès.

Séville des marchands, des poètes, des canailles, des galantes et des saints ascétiques (cité de prière et de volupté, ville cloître et ville théâtre, où tout est interdit au nom du ciel, mais où tout est permis au nom de la vie) ne pouvait qu'enflammer l'imagination des dramaturges et faire naître des personnages hors du commun.

Nous allons parler de trois d'entre eux : Don Juan, Figaro et Carmen (vaste sujet : nous essaierons de ne pas être trop longs). Encore aujourd'hui, les Sévillans ne se rendent pas toujours compte que chaque jour, chaque soir, à travers le monde, plusieurs villes représentent Séville sur une scène de théâtre ou d'opéra.

Rappelons qu'il y a plus de quarante opéras que leurs auteurs ont situés à Séville : de *La force du destin* de Verdi à *La favorite* et à *Maria Padilla* de Donizetti, jusqu'au *Fidelio* de Beethoven. De même pour les ballets. Les trois plus célèbres sont *Don Juan*, *Figaro* et *Carmen*. Livrons-nous à un petit jeu : qu'y a-t-il de commun (ou de différent) entre ces trois personnages ? – ils apparaissent au cours de trois siècles successifs : Don Juan au XVII<sup>e</sup> siècle, Figaro au XVIII<sup>e</sup> siècle, Carmen au XIX<sup>e</sup> siècle ;

– le premier, Don Juan, est inventé par un Espagnol, les deux autres par deux Français : Beaumarchais et Mérimée ;

– ce sont tous trois des séducteurs (y compris Almadiva et Figaro).

Ces trois personnages sont si forts, si spectaculaires, si « lyriques » qu'ils seront constamment repris par des auteurs successifs. Ils sont si nouveaux, toujours en marge de l'ordre établi que, dès leur naissance, ils créent le scandale. Ce sont des lanceurs de défi et deux d'entre eux ne peuvent que rencontrer la mort. Remarquons, et c'est le point principal, que dans ces trois scénarios s'affrontent des couples où chaque fois l'homme et la femme sont, à l'origine, socialement opposés. Le ressort dramatique le plus puissant dans notre littérature et au théâtre depuis des siècles est cet amour défendu du fait de cette opposition sociale. Elle apparaît crûment en 1731 dans l'histoire (contée anonymement par un prêtre, l'abbé Prévost) du chevalier des Grieux et de la prostituée Manon Lescaut. Plus tard, le valet Ruy Blas sera amoureux d'une reine.

Dans la campagne anglaise dans la haute demeure des Hurlevents, le jeune Heathcliff, « enfant de Bohémiens », est fou de Catherine, la fille de ses maîtres. Le comte Muffat va se jeter aux pieds de la petite courtisane Nana. Puis ce sera « La femme et le pantin », l'officier de marine et la *geisha* Butterfly, Armand et la demi-mondaine dame aux camélias. Plus près de nous lady Chatterley et son jardinier, le professeur Rat et son ange bleu.

À Séville, c'est un officier dans son prestigieux uniforme, issu d'une bonne famille basque, qui rencontre Carmen, une gitane vulgaire. Plus haut dans le temps, le comte Almaviva désire la servante et Don Juan la paysanne. La pulsion érotique est décuplée par cet encanaillement, avec son rapport dominant-dominé qui s'inverse, pouvant aller jusqu'au plaisir pervers de la soumission à plus bas que soi. L'histoire du prince et de la bergère est moins innocente qu'il n'y paraît.

Le premier Don Juan qui paraît sur une scène est (très probablement) l'œuvre d'un prêtre, Tirso de Molina. La pièce est (très probablement) créée à Séville (très probablement en 1626).

Tout cela est approximatif parce qu'encore aujourd'hui on ignore certaines choses. Il faut dire que les conditions dans lesquelles étaient représentées les pièces de théâtre à Séville à cette époque sont, pour nous, inimaginables.

Le peuple sévillan adorait le théâtre, soit de caractère religieux (ces allégories bibliques qu'on représentait sur des chars qui allaient de place en place publique et qu'on appelait les *auto-sacramentales*) soit, bien plus encore, le théâtre profane qui était le plus souvent bouffon, grivois, salace, et qu'on donnait à ciel ouvert dans une cour appelée le *corral des comedías*. La passion populaire pour le théâtre était telle qu'il y en avait à Séville, à Valence ou à Madrid 3 ou 4 *corrales des comedías* qui donnaient des représentations tous les jours. Elles débutaient vers 14 heures et s'achevaient à la tombée du jour.

Le spectacle commençait par la *loa* (la louange) qui faisait l'apologie de l'auteur. Suivait la *comedia* principale. Mais entre chaque acte on donnait un *entremes*, une saynète bouffonne qui n'avait rien à voir avec la comédie.

Le spectacle se terminait par la saynète *de fin de fiesta* avec instruments et chansons, et on criait, on tapait des mains en cadence, on reprenait en chœur et on dansait partout la chacone, la gaillarde, la sarabande.

Le prix des places allait de 1 à 100 ; ainsi se côtoyaient les plus pauvres et les plus riches. Le parterre était occupé uniquement par des hommes : ouvriers, petits marchands, aventuriers, soldats, matelots, qu'on appelait les *mosqueteros* (les mousquetaires). Au premier balcon étaient les notables, avec au centre les représentants de la municipalité, du clergé (qui venaient juger de la moralité de la pièce), de la police et de l'armée. Et au deuxième balcon, les femmes, turbulentes, piaillantes, bigarrées, battant l'éventail. C'était un constant vacarme : les femmes lançaient aux mousquetaires des quolibets, des plaisanteries les plus grossières. Ils répliquaient en leur jetant des fruits pourris, des rats vivants. Ils pouvaient aussi les balancer sur scène quand les comédiens étaient mauvais.

Bref, dans ce brouhaha de foire, on rit, on vocifère, on crie, on s'apostrophe, on s'injurie, on dégaîne. C'est dans cette ambiance inimaginable que parut un jour sur la scène, le premier Don Juan de l'histoire !

Les auteurs de l'époque étaient des « faiseurs de pièces », on pourrait dire des machines à écrire. La postérité en a retenu trois (parmi des dizaines d'autres) : Lope de Vega, Calderón de la Barca et Tirso de Molina.

Lope a écrit plus de 1 500 pièces (dont la majorité est perdue). Il disait qu'il pouvait écrire une pièce en 3 actes en 3 jours. On estime la production de Tirso à 400 pièces. On donnait alors (à Séville par exemple) plus de 200 pièces nouvelles par an. Chacune était représentée deux ou trois fois, et vite on changeait de pièce (et souvent de ville) car l'Inquisition veillait et risquait d'emprisonner la troupe.

Les auteurs vendent leurs pièces pour une somme donnée à un chef de troupe ambulante. Les comédiens sont illettrés et apprennent leur texte verbalement. Après quoi le manuscrit est détruit. Les comédiens ne se privent pas d'inclure dans leur rôle une réplique prise à une autre pièce, souvent toute une scène, parfois un acte entier !

Le texte du *Don Juan* de Tirso est publié pour la première fois (au milieu d'un recueil de douze de ses pièces) à Barcelone en 1630. D'autres éditions suivront, avec évidemment de nombreuses variantes. Pour « se faire pardonner » si on peut dire leurs comédies profanes (pour continuer à en faire et à les vendre), ces auteurs cherchent à amadouer les censeurs de l'Inquisition, ils écrivent, en parallèle, nombre d'*autosacramentales*, mais aussi, fréquemment, ils entrent dans les ordres. Lope de Vega, personnage peu sympathique, attendra la quarantaine pour se faire prêtre. Alors il dit la messe chaque matin en sortant du lit d'une de ses nombreuses maîtresses. Il sera par ailleurs indicateur de l'Inquisition. Tirso de Molina est infiniment plus attachant, honnête, sincère. Il reçoit la tonsure à 20 ans. Dans tout son théâtre, il respecte, il célèbre la femme, lui donnant toujours le beau rôle.



## DON JUAN

1625. Tirso réside quelques mois à Séville, à son retour de Saint-Domingue où on l'a envoyé prêcher la foi chrétienne. À Séville, il voit la jeunesse dorée se livrer à la débauche la plus extrême : ces jeunes fils de famille, nuit après nuit, arpentent la ville par petit groupe et pratiquent communément le viol et le crime, et cela dans une totale impunité. Madrid est loin, très loin. Et la police locale n'ose pas toucher à ces fils de notables. Tirso s'insurge : la religion chrétienne place le jugement dernier *après* la mort. Non ! Les auteurs de crimes et délits doivent expier leurs fautes *de leur vivant*.

Qu'est-ce donc que ces jeunes gens fortunés qui se moquent des femmes, de l'ordre établi, de Dieu lui-même ! Tirso va intituler sa pièce *El Burlador de Sevilla*. *Burlarse* signifie « se moquer », le *burlador* est celui qui se moque.

Pour notre part, qui avons écrit un livre sur ce sujet<sup>1</sup>, nous pensons que le *Don Juan* de Tirso est une pièce avant tout *religieuse* qu'il a commencée par la fin : le châtement. Le pêcheur doit être puni sur terre, par justice et pour l'exemple. Après avoir bien construit sa scène finale, il va consacrer les actes précédents à définir son débauché, le chargeant de tous les vices et de tous les méfaits, en en faisant le plus pervers, le plus noir, « le pire homme qui fut au monde » comme on l'a nommé.

Regardons l'extrait d'un film que nous avons réalisé pour la télévision française (il fut courageusement produit par Anne-Marie Clais). Deux comédiens du conservatoire de Séville jouent les rôles de Don Juan et de son valet Catalinon au moment où ils découvrent la statue du Commandeur. La scène est filmée dans le lieu même où Tirso a écrit sa pièce, le couvent des Frères de la Merci (qui est devenu aujourd'hui le musée des Beaux-Arts de Séville).



*Don Juan et la statue du Commandeur,*  
Alexandre Évariste Fragonard, c. 1830  
(AKG/coll. musée des Beaux-Arts de Strasbourg).

1. Mario Bois, *la Trilogie de Séville : Don Juan, Figaro et Carmen*, Paris, Éditions Marval, 1999, 201 p.



*Don Juan*  
(coll. Bibliothèque de l'Opéra, Paris).

Dès les premières représentations, la pièce est interdite par l'Inquisition. Mais on la joue à Valence, à Ségovie, ici ou là – Tirso finit par être excommunié mais par l'Inquisition du Sud, pas par celle du Nord. Il n'empêche qu'il finira sa vie relégué dans la paroisse d'un village de montagne. Le titre complet de la pièce de Tirso est : *El Burlador de Sevilla y combidado de piedra*. Qu'est-ce donc que ce convive de pierre ?

On trouve, dans les pays de culture celtique, de la Scandinavie à la Galice, la vieille tradition des « contes macabres » : ils sont peuplés de vivants rencontrant des morts (leur parlant, partageant avec eux le très ancien rite du « repas funèbre »), de défunts sortant de leur tombe et apparaissant la nuit sous forme de spectres. Deux légendes médiévales ont été vivaces en Espagne, celle de « la légende du crâne » dans la province du Léon, et celle, voisine, de « la légende de la statue », de la province de vieille Castille.

La première, celle du crâne, commence ainsi :

*« Un galant allait à l'église non pas pour entendre la messe mais pour regarder les dames, toutes belles et*

*fraîches. Au milieu du chemin il trouve une tête de mort et lui donne un coup de pied. Elle se met à rire, de toutes ses dents. – Joli crâne, dit l'homme, je t'invite cette nuit à dîner. – Ne te moque pas dit le crâne, etc. »*

L'autre légende, celle de la statue, commence ainsi :

*« Un galant gentilhomme s'en va à l'église plus pour voir les dames que pour chanter complies. Là il s'approche d'un mort, tout sculpté de pierre, lui tire la barbe pour se moquer, et lui dit : – Je t'invite cette nuit à t'asseoir à ma table. Et voilà qu'à la mi-nuit, le mort frappe à la porte, etc. »*

Avant même Tirso, les pièces utilisant ce thème sont nombreuses. Le dernier acte permet des jeux de décor, des machineries spectaculaires, et le public aime frémir à l'arrivée du spectre. (Rappelons celui d'Hamlet, écrit en 1605, 20 ans avant le *Burlador*.) Tirso va donc marier habilement ce convive de pierre préexistant à son propos religieux qui tient à punir le débauché.

Faute de temps, nous passons sous silence toute l'histoire de Miguel de Mañara, et nous passons en France, 40 ans plus tard : nous sommes en 1664. Molière vient d'écrire, en vers, *Tartuffe*

qui, choquant tellement les dévots, n'est représenté qu'une fois et aussitôt interdit. Or la troupe de Molière compte 45 personnes. Il faut survivre ! Alors Molière écrit *Dom Juan*, vite, en prose ; le temps presse.

En France aussi, le sujet du convive de pierre a déjà inspiré les dramaturges, toujours avec succès. Et Molière connaît l'espagnol (par exemple il a écrit des couplets en espagnol pour *Le Bourgeois gentilhomme*). De plus, à la cour de Louis XIV sont venues plusieurs fois des troupes de comédiens espagnols (c'est une des conséquences du mariage espagnol du roi). Molière les a vu jouer. On peut sérieusement penser qu'il a vu représenter *Le Burlador* de Tirso.

Alors Molière saisit le sujet qui est dans l'air et écrit son *Dom Juan* : mais là, son génie va faire de ce personnage un athée. Alors les Don Juan vont se succéder au XVIII<sup>e</sup> siècle (entre autres, celui de Goldoni), jusqu'à ce que, 120 ans après Molière, un autre homme extraordinaire, Mozart, écrive *Don Giovanni* pour l'opéra de Prague (notons en passant que le texte est l'œuvre d'un prêtre, encore un, da Ponte, mais défroqué celui-ci). Nous n'entrerons pas dans cette œuvre magistrale.

Pour nous amuser, arrêtons-nous sur un point de détail. Molière titre *Dom Juan* (*Dom* avec un *m* : la pièce se situe en Sicile), *Dom* est donc ici un mot italien suivi du mot espagnol *Juan*. Da Ponte titre : *Don* (avec un *n*) *Giovanni*, c'est-à-dire le mot espagnol *Don* suivi du mot italien *Giovanni*.

Ainsi, les deux titres sont incohérents. Mais examinons le début de la partition manuscrite de Mozart : il écrit bien correctement « Don Juan ». Une fois de plus, c'est Mozart qui a raison.

Dès lors, de 1800 à nos jours, d'innombrables Don Juan vont se succéder. Citons entre autres : le long poème de Byron, « La tragédie de Pouchkine » (dont le compositeur russe Dargomyjski fera un opéra), la pièce de Zorrilla (soulignons qu'à Séville, le *Don Juan* le plus célèbre, le plus joué, n'est pas celui de Tirso, c'est celui de Zorrilla écrit en 1844), le poème dramatique de Lenau, la très mauvaise pièce de Montherlant, l'opéra de Stravinsky le libertin, etc.

On constate qu'au cours des siècles, tous ces Don Juan perdent peu à peu leur caractère tragique et métaphysique, et de ce fait leur force dramatique. Avec le temps, Don Juan a trop souvent été réduit à un aventurier, à un collectionneur de femmes, à un séducteur dont le fort tempérament rend les hommes jaloux et les femmes curieuses. Mais cette réduction nous fait perdre de vue la foudroyante rencontre d'Éros avec Thanatos.



## FIGARO

Notre deuxième personnage, Figaro, est certainement le plus difficile des trois à appréhender, à définir. C'est qu'il ne s'agit plus de tragédie amoureuse, mais d'un ensemble de trois comédies (*Le barbier*, *Le mariage de Figaro* et *La mère coupable*) dont la légèreté masque des idées nouvelles, audacieuses, préévolutionnaires. Ici, il s'agit non plus de cœur ou de sexe, mais d'esprit.

1752. Rue Saint-Denis, à Paris, Monsieur Caron tient une boutique d'horloger. Il a un fils de 20 ans, Pierre-Augustin, qui est très ingénieux : le jeune homme invente un nouveau procédé qui permet d'accroître la précision des montres et de réduire leur volume. Un concurrent plus prestigieux s'approprie l'invention. Aussitôt le jeune Caron adresse un mémoire à l'Académie des sciences, prend à témoin l'opinion et gagne son affaire avec éclat.

Tout Beaumarchais est là : combatif, procédurier, dynamique, étincelant. Surdoué en affaires comme en art, il joue de plusieurs instruments, harpe, guitare, clavecin. Ambitieux, séducteur, calculateur, opportuniste, il réussit à s'introduire à la cour. Le roi le remarque, s'intéresse à ses montres plates, et le fils Caron réalise pour Madame de Pompadour une montre-bague d'un centimètre de diamètre. Il a à peine 24 ans et devient l'amant d'une femme dont le vieux mari a une charge importante à la cour. Celui-ci a la bonne idée de mourir et Pierre-Augustin épouse aussitôt la riche veuve. Elle possède en province une terre appelée « Le domaine de Beaumarchais ». À son tour elle meurt. Il hérite.

À la cour, il parvient à ce que le roi le charge de l'éducation musicale de ses filles. Il se lie d'amitié avec un banquier richissime, Paris-Duverney. À ses côtés, il progresse dans les affaires, achète une charge royale qui lui confrère la noblesse. Et le fils Caron devient seigneur de Beaumarchais. Tout cela se fait à grand bruit. Il mène grand train dans son hôtel particulier parisien où défilent ses maîtresses.

Il écrit des petites farces qui sont représentées au château de Paris-Duverney. À la cour, les aristocrates ne se privent pas de lui rappeler son origine roturière. Lui, de son côté, ne cessera pas de dénoncer les méfaits, la corruption de certains grands personnages. Ce seront chaque fois des actions en justice, il publie sur chaque affaire un mémoire, le tire à des milliers d'exemplaires. Le peuple se passionne et prend parti pour lui.

1764. Il a 32 ans. Il a cinq sœurs (et le sens de la famille). L'aînée vit à Madrid et son amant espagnol, après lui avoir promis le mariage, l'abandonne. Beaumarchais bondit. Sur place, il attaque l'infidèle : procès. Ça traîne. Il le perdra. Pendant ce temps, il poursuit certains clients indéliçats de son père qui n'ont pas payé leurs factures. Mais il s'occupe aussi d'affaires secrètes, négociations, transactions que lui a confiées Duverney et qui s'établissent au plus haut de l'État. Bref, Beaumarchais restera onze mois à Madrid. Il ira jusqu'à Aranjuez pour parler au roi, mais pas plus loin et jamais à Séville. Il mène grand train, va de réception en réception, éblouissant en société, séduisant, plein d'humour, il dit un poème galant, saisit une guitare, chante un couplet français et puis une séguedille qu'il a notée le matin même dans la rue. Il se rend souvent

au théâtre, assiste à ces *entremeses* (ces farces où, traditionnellement, le personnage qui tire les ficelles est un sacristain, ou un bachelier, ou un barbier – Cervantès en a écrit).

Retour à Paris, retour aux affaires. Beaumarchais rêve de briller aussi au théâtre. Il écrit deux drames, *Eugénie* en 1767, et *Les 2 amis* trois ans plus tard ; c'est chaque fois un échec. Au retour d'Espagne il avait ébauché une bouffonnerie intitulée *Le sacristain*. Ne ferait-il pas mieux d'aller vers le genre comique ? Mais le comique noble, l'opéra-comique par exemple. Il remplace son sacristain par un barbier. Il habille sa comédie de musiques, mêlant des airs français à des chansons espagnoles rapportées de Madrid.

Les scènes lyriques parisiennes, l'une après l'autre, refusent sa proposition. Il faut se rabattre sur la comédie seule. Beaumarchais se rappelle : Madrid... il allait tous les jours chez le barbier... la *barbería*, c'est un lieu haut en couleur. Il n'y a que des hommes, ce qui veut dire : liberté des propos, discussions politiques, critique sociale, et plaisanteries grivoises. Le barbier de Madrid connaît tout le monde, il se rend chez les aristocrates, il revient dans sa boutique en racontant tout... Il est le plus souvent andalou. Il connaît les musiques et les danses populaires : truculent, hâbleur, jovial, il vous donne une adresse galante, une introduction chez un notable, une tisane « revigorante » de sa façon... Dès que son travail lui en laisse le temps, il décroche au mur sa guitare, il vous chante un couplet frondeur qu'il a fait la veille. Et dans la boutique, on crie, on frappe des mains, et le barbier se met à danser la *séguedille*... Beaumarchais le revoit dans sa tête : il est là, le barbier de Séville avec sa culotte bouffante et ses bas de soie, son boléro charmé et sa résille retenant ses cheveux. Quel beau personnage cela ferait au théâtre, à Paris !

Il retrouve aussi le personnage du barbier dans les romans espagnols de Lesage qui sont alors à la mode en France. Et remarquons que le barbier est un homme libre, il ne dépend de personne. Le valet de comédie (de Sancho Panza jusqu'à Sganarelle) est soumis à son maître. Remplaçons-le par un barbier, employé dans une grande maison, certes, mais qui pourra dire au seigneur ses quatre vérités. Et plus largement aux puissants tout haut ce que le peuple français de 1780 pense tout bas. Le public sera ravi.



*Figaro*

(coll. musée des Beaux-Arts, Madrid).

Beaumarchais se souvient aussi de la petite comédie de Scarron, *La précaution inutile* (parue 120 ans plus tôt). Molière aussitôt après en avait repris l'histoire pour écrire magistralement *L'école des femmes*. Adaptons-la à nouveau, plaçons l'action à Séville, mettons-y quelques chansons et à la fin un petit ballet. La pièce est en 4 actes. La première, à la Comédie-Française, est fixée au 12 février 1774 (Beaumarchais vient de sortir de prison où il a passé 2 mois. Motif : il avait partagé son lit avec la maîtresse du duc de Chaulmes). La veille de la première, le Parlement s'alarme : il a découvert dans le texte des allusions défavorables à la magistrature. La pièce est interdite.

Beaumarchais pense alors que la pièce serait mieux équilibrée en 5 actes. Alors il écrit vite, trop vite, un 5<sup>e</sup> acte où il accumule un tas de gaudrioles de dernier ordre. Exemples : Rosine précise : « Mon mari est mort de la ceinture en bas. » Le galant chantonne : « Quand je rencontre quelque dondon jolie, j'lui fait des es... des es... des espiègeries. » Et Bartholo, enfin réconciliée avec Rosine, lui lance : « Donne ta menotte au vieux Loulou ! »

Comme on peut voir, ça ne vole pas bien haut. La première a enfin lieu, le 23 février 1775, le rideau tombe. C'est un échec total. La deuxième représentation doit être donnée trois jours plus tard. Alors, c'est là qu'apparaît le génie de Beaumarchais, il en revient à sa version en 4 actes et il passe trois jours et trois nuits à tout revoir, couper, ajouter, figoler. Et voilà que, par miracle, cette représentation du 26 février est un succès, ce sera bientôt un triomphe et on commence à jouer la pièce à l'étranger. Au point que des compositeurs en font des opéras.

À peine plus d'un an après la création de la pièce, le compositeur tchèque Benda fait représenter son *Barbier* à l'opéra de Hambourg. Trois ans plus tard, c'est le célèbre Italien Paisiello qui donne son *Barbier de Séville* à l'opéra de Saint-Petersbourg.

Dans les décennies qui suivent, quatre autres compositeurs vont écrire leur *Barbier* : Schulz en 1786, Nicolo en 1796, Morlacchi en 1816 et cette même année le jeune Rossini. À Paris, Beaumarchais, tout en continuant à se battre, à se débattre dans les affaires, décide de donner une suite au *Barbier*. Ce sera *Le mariage de Figaro* qui est achevé dès 1778 (deux ans plus tard). Mais là, il va beaucoup plus loin dans la contestation sociale. Dans *Le Barbier*, nous avons compté une dizaine de répliques agressives. Dans *Le mariage*, plus de 100 lignes tout à fait sulfureuses. Le monologue de Figaro, avec ses flèches lancées vers l'aristocratie (par exemple le fameux « Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus »), va mettre le feu aux poudres.

Premier passage du texte devant la commission de censure en 1780 : elle demande « quelques suppressions ». Deuxième passage un an plus tard : avis défavorable. La reine est pourtant pour. Louis XVI se fait lire la pièce et déclare (ayant toujours le mot qu'il faut !) : « Cela ne sera jamais joué. Vraiment, il faudrait qu'on prenne la Bastille ! » Troisième, quatrième, cinquième censures aux avis opposés, et puis enfin (6 ans après sa composition), une sixième commission de censure annonce : « Pas d'objection ! »

*Le mariage de Figaro* est enfin créé, le 27 avril 1784, sur la scène de la Comédie-Française, devant une salle houleuse, où la cabale des conservateurs s'oppose aux tenants des idées nou-

velles qui applaudissent frénétiquement après chaque réplique audacieuse.

Vienne, à peine un an plus tard. Du *Mariage de Figaro*, déjà douze traductions allemandes circulent dans la ville ! Mozart lit la pièce et s'enthousiasme. Avant tout, il trouve là un humanisme qui répond à l'idéal maçonnique dans lequel il s'est engagé récemment.

Pour faire une petite pause, nous allons regarder un extrait des *Noces* de Mozart. Il n'est jamais allé en Espagne mais il a tout de même placé dans cet opéra un boléro espagnol. Dans le film que nous avons fait pour la télévision française, nous nous sommes amusés à enchaîner ce boléro de Mozart à la danse sévillane de quatre jolies filles flamencas.

Beaumarchais a-t-il entendu *Les noces de Figaro* ? En 1777, trouvant injuste que les auteurs de théâtre et d'opéra ne reçoivent pas une somme chaque fois qu'une de leurs œuvres est représentée, Beaumarchais invente le droit d'auteur, la propriété artistique, et crée la société des auteurs et compositeurs dramatiques. Mais cela ne vaut alors que pour Paris. Mozart, par Da Ponte, a-t-il pris contact avec Beaumarchais pour être autorisé à écrire son opéra ? Il est pratiquement certain que non.

Beaumarchais écrit enfin, en 1787, un grand opéra sérieux, *Tarare* ; la musique est de Salieri qui vient travailler à Paris. Il est certain que celui-ci a parlé à Beaumarchais des *Noces de Figaro* créées l'année précédente à Vienne.

Mais la Révolution gronde. Beaumarchais n'est plus en faveur, il s'est livré à trop de trafics en tout genre. Il va écrire en 1793 *La mère coupable*, troisième pièce de la trilogie Figaro. Cette année-là, Paris est en prise avec la Terreur. Beaumarchais va devoir s'exiler. Il a 61 ans. Quelques jours avant son départ, on donne une représentation de son *Mariage de Figaro* où, entre les scènes, on chante les principaux airs des *Noces* de Mozart. Beaumarchais est présent, dissimulé dans un coin. Mais il n'entend rien, parce qu'il est sourd.

Passons maintenant à Rossini. 1816 : il a 23 ans. Il a déjà composé quatorze opéras en six ans ! Il en écrira une trentaine d'autres dans les vingt années suivantes, puis s'arrêtera définitivement de composer pour se consacrer à la gastronomie (qui le fera beaucoup grossir). Début janvier 1816 : il est à Rome. Il vient de donner à Naples *Elizabetta reine d'Angleterre*, qui a triomphé, puis *Torvaldo* qui est un échec total (« un gros fiasco » comme il dit en riant).



*Figaro*  
(AKG).

Il y a deux théâtres d'opéra concurrents à Rome. L'un deux commande à Rossini une nouvelle œuvre, c'est urgent. Nous sommes en janvier et c'est pour fin février ! Rossini va écrire son *Barbier de Séville* en 16 jours (record de vitesse battu de peu par Haendel qui composa *Le Messie* en 15 jours). La première s'annonce tumultueuse : il y a les habitués de l'opéra concurrent, montés à bloc contre Rossini, il y a les admirateurs de Paisiello qui n'admettent pas qu'on touche au *Barbier* après lui, et puis il y a les fans de Rossini.

Stendhal, entre autres, assiste à cette première. La salle est en ébullition. Rossini, dans la fosse, tient le piano *forte*. Almaviva est chanté par un jeune ténor espagnol, Manuel García (qui, plus tard, aura deux filles, toutes deux cantatrices : Pauline, qui épousera Viardot, et... La Malibran). Le rideau se lève : le comte entre en scène, se place sous le balcon, fait sonner sa guitare : catastrophe, elle est désaccordée ! Rires et sifflets. Le chanteur se met à régler son instrument : voilà qu'une corde casse ! Rires, quolibets, plaisanteries en tout genre. L'air de *Figaro* vient, on se calme. Alors le baryton entre en scène avec une autre guitare ; tout le solo est inaudible.

Puis paraît Rosine, son air commence par ces mots « *Segui, o caro, segui cosi !* » (continue, mon chéri, continue comme ça !). La salle exulte, hilarité générale, roulement de pieds qui couvrent tout le solo suivant. Alors Rosine entonne son grand air, elle est jolie, elle vocalise à l'extrême, c'est l'ovation. Rossini se lève de son tabouret et salue. Il est hué. Entre alors Basile pour le grand air de la calomnie. Il tombe dans une trappe et se casse le nez. Il chante tout en se tamponnant avec son mouchoir. Les balcons risquent de s'écrouler. Enfin c'est le final, et un chat entre en scène et va se frotter aux jambes des chanteurs, qui tentent de le chasser. C'est le délire ! Miaulements, chants d'oiseaux, hurlements.

Puis vient le 2<sup>e</sup> acte... « dont il fut impossible de percevoir la moindre note » rapporte un témoin. Rossini rentra seul à son hôtel, et lorsqu'un ami l'y rejoignit une demi-heure plus tard, il dormait profondément du sommeil du juste. Le lendemain, il ne vint pas à la représentation qui fut ainsi annulée. La 3<sup>e</sup> fut écoutée, la 4<sup>e</sup> un succès ; et à la fin de la 7<sup>e</sup> et dernière, Rossini fut porté en triomphe.

D'où vient ce nom : Figaro ? On a souvent dit que Beaumarchais, fils de l'horloger Caron, était dans sa jeunesse appelé « le fils Caron », Fi-Caron, Figaro. D'autres ont pensé au mot espagnol *Pícaro* qui signifie : fripon malicieux et intrigant. On a évoqué aussi le *cigarro* qu'on fume à la *barbería*, en bavardant. Mais Jean-Pierre de Beaumarchais, descendant direct du grand homme, nous a donné l'explication certaine. On a retrouvé ces dernières années les premières esquisses manuscrites de Beaumarchais, le « Sacristain » et la suite. Après bien des pages, en face d'une réplique apparaît pour la première fois le mot *Fig*, puis, un peu plus loin, *Figuario*, avec un *u*, répété sur plusieurs scènes. Or au XVIII<sup>e</sup> siècle, en France, on disait couramment d'un plaisantin : « Il fait la figue », c'est-à-dire : il se moque. Ce qui veut dire que Figaro serait lui aussi un *Burlador* de Séville.



## CARMEN

1798, c'est la campagne d'Égypte conduite par le jeune général Bonaparte. Voilà que l'Orient, le Moyen-Orient (que Molière, Voltaire et Mozart n'avaient pas pris au sérieux en s'en moquant avec leurs « turqueries ») commencent à faire rêver nos écrivains. Les premiers à s'y rendre à partir de 1806 sont alors Chateaubriand puis Byron. Après quoi le « voyage en Orient » deviendra un « voyage obligé » pour nos auteurs, et un genre littéraire que vont illustrer Lamartine, Flaubert, Nerval, Gautier, etc.

Mais pour se rendre là-bas, on peut traverser les Alpes ou bien aussi passer par Gibraltar. C'est ce que fait Chateaubriand à son retour de Jérusalem. Il publie alors sur l'Andalousie mauresque une nouvelle qui a grand succès : *le Dernier des Abencérages*.

Après 1815, bien des militaires français revenant de la guerre d'Espagne publient leurs souvenirs (entre autres le jeune Eugène Sue). De plus, des Espagnols ayant choisi, pendant ce conflit, le côté français, se réfugient en France : on les appelle les *Afrancesados* (c'est ainsi que Goya viendra mourir à Bordeaux). Charles Nodier fait un voyage à Barcelone en 1824. À Paris, dans son salon de l'Arsenal, se réunissent les jeunes turcs que sont Hugo, Mérimée, Musset, etc. Ils rêvent tous d'Espagne. 1830, Mérimée a 27 ans. Il a publié son *Théâtre de Clara Gazul* (comédienne espagnole), recueil de courtes « pièces à lire » dont plusieurs sont des espagnolades. Il décide d'aller connaître l'Espagne. Il demande à son ami Stendhal de l'accompagner. C'est impossible, l'argent manque. Mérimée part seul, pour quelques semaines. Il reviendra six mois plus tard.

Aux siècles précédents, d'illustres Français avaient visité l'Espagne : le duc de Saint-Simon, la marquise de Villars, le cardinal de Retz. Mais ils n'avaient pas été plus loin que Barcelone et Madrid, et n'avaient connu que les dîners d'ambassade et les loges d'opéra. Mérimée, du fait qu'il est seul et curieux de tout, va traverser toute la péninsule, se mêler au petit peuple, paysans, muletiers, toreros, cigarières, danseuses de bouges, chanteurs de rue et gitans (il s'intéressera toujours aux minorités : Corses, Bohémiens de Valachie, Tziganes de Russie, etc.).

Il parle espagnol. Dans une diligence, il fait la connaissance du comte de Teba, un *afrancesado* plutôt désargenté : c'est son frère aîné qui est riche et possède le titre de Montijò. Teba présente à Mérimée sa femme Manuela (elle restera son amie jusqu'à sa mort). Teba meurt, et peu après son frère. Manuela, par un tour de passe-passe, parvient à hériter la fortune et le titre de Montijò. Elle a deux filles, dont l'une, de 4 ans, s'appelle Eugenia...

La nouvelle comtesse de Montijò, établie dans son salon de Madrid, présente à Mérimée des personnalités dont l'écrivain « folkloriste » Estebanez Calderon qui va emmener notre homme faire la fête dans les tavernes de Séville. Chez la comtesse, Mérimée entend beaucoup d'histoires : légendes, vieilles romances, anecdotes. Pendant son voyage, il envoie à la *Revue de Paris* quatre « Lettres d'Espagne », chacune d'une quinzaine de pages : l'une sur les voleurs, l'autre sur les toreros, les sorcières, etc.

L'Espagne répond à la nature profonde de Mérimée, à son tempérament « expressionniste » : couleurs violentes, saveurs fortes, caractères durs, mœurs brutales. Il aime l'insolite, l'excès, le vulgaire, l'encanaïllement.

Retour à Paris. Il doit construire sa carrière, monter les échelons. Il devient un remarquable inspecteur général des Monuments historiques. Parallèlement il écrit, mais toujours (en délaissant les genres romantiques de la poésie et des longs romans) des histoires brèves, des contes et nouvelles dans un style très concis.

1845 : il est nommé à l'Académie française (au 7<sup>e</sup> tour). Et vite après, dans la *Revue des deux mondes*, il publie sa brève nouvelle, *Carmen* (70 pages) à l'odeur crapuleuse. Mérimée écrit alors à sa chère comtesse de Montijò : « Je viens de passer 8 jours enfermé à écrire une histoire que vous m'aviez racontée il y a 15 ans, que je crains d'avoir gâtée. »

À un ami, il écrit : « Vous lirez une petite drôlerie de votre serviteur qui serait demeurée inédite si l'auteur n'eut été obligé de s'acheter des pantalons. »

Coquetterie ! Mérimée pensait à *Carmen* depuis longtemps (certains déclarèrent que, s'il l'avait publiée plus tôt, il ne serait jamais entré à l'Académie). Pourtant la parution de *Carmen* fit peu de bruit et passa d'abord presque inaperçue. Elle ne sera publiée sous forme de livre que 18 mois plus tard et tirée seulement à 1 500 exemplaires.

Nous n'avons pas le temps d'étudier ici les sources de *Carmen* et le statut bien particulier de la cigarière de Séville (en 1860, la célèbre fabrique de tabac employait 5 000 cigarières, jeunes, presque toutes célibataires, gagnant leur vie, indépendantes, ce qui était exceptionnel pour une femme à l'époque).

Je vais vous montrer quelque chose, un document peu connu. En dilettante, Mérimée dessinait. Et il a dessiné sa Carmen avec don José. Voici une cave de gitans. Des têtes de femmes espagnoles, et l'impératrice Eugénie...

Mérimée meurt en 1870, à Cannes, asphyxié par l'asthme (il avait été un grand fumeur de cigares).

Cette année-là, à Paris, il y a un jeune et pauvre compositeur qui a 32 ans. Il s'appelle Georges Bizet. Il a écrit trois œuvres lyriques : *La Guzla de l'émir*, vite, pour boucher un trou de dernière heure à l'Opéra-Comique. Puis *Les pêcheurs de perles* : l'œuvre tombe après quinze représentations. La 3<sup>e</sup> *Ivan IV*, il n'a pas le temps de l'achever. Il a épousé une jeune fille de 15 ans, Geneviève Halévy, qui montre des signes de fragilité mentale. Il a un fils, Paul. Il tire le diable par la queue, il est employé comme nègre par les compositeurs à succès, Gounod, Saint-Saëns, Ambroise Thomas, etc. C'est Bizet qui fait, pour les uns et les autres, les réductions pour piano, les arrangements pour chœur, et même plusieurs orchestrations d'actes entiers pour Gounod. Il écrit à un ami : « Je travaille 15 et 16 heures par jour, plus quelquefois car j'ai des leçons, des épreuves à corriger. Il faut vivre ! »

1872. L'Opéra-Comique lui commande une œuvre : *Djamileh* (il se trouve qu'on lui impose curieusement toujours des sujets exotiques). L'œuvre tombe après dix représentations.

1873. Le bon Alphonse Daudet lui passe une commande pour son *Arlésienne* : hélas pas un opéra, seulement une musique de scène. Il l'écrit en deux mois. On la crée sur un théâtre en plein air, « désastre, écrit un témoin, personne n'écoute la musique ». Mais le chef d'orchestre Pasdeloup donne peu après l'œuvre en concert et c'est un succès. Bizet a 34 ans.

Émoustillée par ce succès, la direction de l'Opéra-Comique (qui est assumée par deux hommes, Leuwen et Dulocle) décide de commander une œuvre à Bizet. Mais sur un sujet obligé : l'Oiseau bleu. C'est que leur théâtre est fréquenté par la bonne bourgeoisie catholique bien pensante. C'est là, à l'entracte, qu'on présente d'honnêtes jeunes gens à de pures jeunes filles qui, alors, baissent les yeux et regardent justement là où il ne faudrait pas – l'Oiseau bleu ! Que vou-



*Croquis de Mérimée*  
(coll. Mario Bois).

lez-vous que je fasse sur un sujet pareil, se lamente Bizet. Après bien des lectures et des recouplements, nous pensons qu'il est arrivé ceci. Ludovic Halévy est le beau-frère de Bizet. Il est fort riche grâce à tous les livrets d'opérettes à succès qu'il a écrit pour Offenbach. Il aime bien cet honnête garçon qui est Bizet. Il va l'aider, il va écrire pour lui les textes de ce prochain opéra-comique. Mais pas l'Oiseau bleu ! Halévy cherche. Il habite dans le même immeuble, rue de Douai, que Bizet (qui, lui, est au rez-de-chaussée). Une idée surgit : Mérimée ! Pourquoi ? Parce que, trois ans plus tôt, Halévy a utilisé le *Carrosse du Saint Sacrement* de Mérimée pour en faire *La Périchole* qui triomphe au Théâtre des variétés. Coup d'œil dans la bibliothèque : Mérimée... *Carmen* ! Bizet prend peur : l'histoire d'une cigarière, gitane et prostituée ! Ils n'en voudront jamais !

Visite à Leuwen et Dulocle : « *Carmen* ? Vous êtes fous ? » Halévy rassure, avec toute l'habileté de son charme : « On va tout adoucir : *Carmen* ne sera pas une prostituée... Pour Don José, on va lui inventer une douce et pure fiancée, Michaëla... Le vulgaire picador de Mérimée deviendra un magnifique matador... Et puis, au début, il y aura un chœur d'enfants. » Dulocle intervient : « Il n'est pas question que quelqu'un meure à la fin. La mort, à l'Opéra-Comique ça, jamais ! Faites-nous quelque chose de gai ! Et puis, entre deux actes, mettez-nous un petit ballet ! Pensez à notre public, que diable ! » Dulocle peu à peu faiblit, accepte l'idée de *Carmen*. Au contraire, Leuwen, furieux, donne sa démission.

Après l'entretien, Bizet est perplexe : « On ne va tout de même pas nous obliger à dénaturer Mérimée ? » Halévy lui rappelle qu'après tout... Mérimée est mort depuis trois ans. (Au lieu de cette entreprise risquée, Bizet aurait bien préféré qu'on lui commandât enfin pour la première fois un grand opéra pour la grande scène parisienne. Et pas toujours l'Opéra-Comique !)

Les deux hommes se mettent au travail. Mais il faudrait au compositeur quelque connaissance de la musique espagnole. On lui conseille de faire le voyage dans cette Espagne qu'il ne connaît pas. Il répond : « Non... ça me gênerait... » À vrai dire, il n'a pas le sou. Il ira à la bibliothèque du conservatoire où il trouvera au moins un recueil de chansons espagnoles, celui d'Yradier. Il dénêche là-dedans un air, *Ay chinita*, une *habanera*. Il va la reprendre note par note et, en parfait honnête homme, mentionnera au bas de sa partition qu'il a fait cet emprunt. Mais Bizet n'est pas totalement ignorant de musique espagnole. Il a pour ami le violoniste gitan Sarasate. Il a entendu Pauline Viardot chanter, dans son salon, des mélodies espagnoles. Il a vu se produire à l'Hippodrome des danseurs espagnols. Mais à vrai dire, il y aura très peu de musique vraiment espagnole dans l'opéra de Bizet.

Faisons une dernière pause. Lors du tournage de notre film, nous avons pensé à ceci : la fameuse *sevillana* qu'on danse partout à Séville, est une séguedille à trois temps, le premier plus marqué. Pour *Carmen*, Bizet a écrit une séguedille. Mettons de jolies filles sévillanes exactement sous les remparts de Séville. Avec la musique de Bizet, vous allez voir, ça colle. (Nous enchaînerons sur la vraie sévillane telle qu'on la danse dans une *caseta* de *feria*.)

La première de *Carmen* est fixée au 3 mars 1875. Les répétitions sont de plus en plus houleuses. Celle qui a accepté de créer le rôle-titre est une bonne fille vulgaire, Célestine Gallimarié, qui exige que Bizet, parfois à trois ou quatre reprises, modifie ses airs. Le metteur en scène Pouchard est un âne bête (les cigarières ne doivent pas fumer ! les soldats ne doivent pas les prendre par les épaules ! Et le ballet, où est le ballet ? etc.). Dulocle déclare à l'entour : « C'est de la musique cochinchinoise, on n'y comprend rien ! » Hors du théâtre, la rumeur enfle : « C'est scandaleux de jouer ça à l'Opéra-Comique ».

Le soir de la première, la salle est pleine. Sont présents Offenbach, Massenet, Delibes, Alphonse Daudet, Dumas fils, Meilhac et Halévy, etc. (Gounod n'est pas venu). Et puis la critique au complet, toutes griffes dehors. Dulocle n'a pas osé inviter les officiels. Les trois entractes sont beaucoup trop longs. Plus de 50 minutes. Au deuxième, Dulocle supplie Bizet : « Il faut couper. Dites-moi où mais il faut couper ! »

Au dernier acte, la salle est clairsemée ; un témoin note : « La soirée qui traînait en longueur, prend fin dans une atmosphère glaciale. »

À une heure du matin, Bizet se trouve seul sur le trottoir, seul avec son ami Guiraud et lui dit, d'une voix brisée : « Tu le vois bien, c'est un échec. Cette fois, je suis foutu ! »

Bizet se réfugie dans une modeste maison qu'il a louée à Bougival, au bord de la Seine. Les deux premiers jours, il lit les journaux : Théodore de Banville et Saint-Saëns sont admiratifs. Mais bientôt on essaiera de cacher à Bizet les critiques qui paraissent, parce qu'elles sont de plus en plus ignobles (il y en a plus de 25), c'est comme une mise à mort. En voici de courts extraits :

*Cet opéra n'est ni scénique, ni dramatique...* (Oscar Comettant, *Le Siècle*).

*Comme cette partition est touffue ! Comme elle manque d'ordre et de clarté...* (Henry Lavoix, *L'Illustration*).

*L'orchestre bavarde tout le temps et dit une infinité de choses qu'on ne lui demande pas* (*Le Monde illustré*).

*Il sera nécessaire de refaire le livret, d'en retrancher les vulgarités. Je ne rangerai pas Carmen parmi les ouvrages qui doivent rester au répertoire* (Félix Clément).



*Carmen*  
(coll. Mario Bois).



*Carmen, Jean Sala, 1909*  
(Roger-Viollet).

*Carmen, une créature inculte, une bête fauve, elle n'est pas supportable (M. de Lagenevais, La Revue des deux mondes).*

*Il est difficile d'aller plus loin, sur la route des amours cavalières, sans provoquer l'intervention des sergents de ville (François Oswald, Le Gaulois).*

*Peste soit de ces femelles vomies de l'enfer ! Et quel singulier opéra-comique que ce dévergondage castillan. C'est un délire de castagnettes, de tortillements provocateurs, de hurlements amoureux [...] Ce n'est pas avec des dissonances risquées qu'on peut exprimer les fureurs utérines de M<sup>lle</sup> Carmen (Oscar Comettant, Le Siècle).*

*Cette bohémienne est une créature abjecte [...] et M<sup>lle</sup> Galli-Marié en a encore exagéré la puanteur : ses gestes suent le vice (Léon Escudier, L'Art musical).*

Et enfin :

*Une fois qu'on s'est engagé dans l'égout social, on est forcé de descendre encore. [...] Carmen, c'est la « fille », dans la plus révoltante acception du mot [...] une bohémienne ! une sauvage ! moitié égyptienne ou gitane, moitié andalouse, se chargeant d'endormir sous ses caresses vénales la vigilance des douaniers (Achille de Lauzières, marquis de Thémines, La Patrie).*

Nous sommes à la fin mars. À Bougival, dans un état de dépression grave, Bizet est abattu, absent. Ce n'est pas de l'amertume, c'est une grande tristesse. Il ne retournera pas revoir *Carmen*. Pourtant, soir après soir, la salle se remplit peu à peu. Galli-Marié se démène, se donne à plein. On applaudit.

À Bougival, Bizet, fiévreux, s'alite : abcès à la gorge, amygdalite aiguë. Le matin un pâle

soleil de printemps perce la brume, la Seine est toute brillante. Le petit Paul joue dans le jardin. Bizet va mieux.

Début mai, soudain, joie immense ! Bonheur sans limites ! Dulocle annonce que l'Opéra de Vienne veut monter *Carmen* à l'automne ! Bizet n'a plus la force de se réjouir...

Le 30 mai, il fait soleil. Bizet se sent rétabli. Il a toujours aimé la natation. Il propose à un ami un bain dans la Seine. L'eau est glacée, ils en sortent transis. Quelle folie ! Dans la nuit du 2 au 3 juin, rhumatisme aigu, crise cardiaque. À 2 heures, le cœur s'est arrêté de battre. Bizet à 36 ans et 7 mois.

Nous sommes, jour pour jour, trois mois après la première de *Carmen*.

Pour terminer, disons que, deux ans et demi après la mort de Bizet, six capitales acclament *Carmen* : Stockholm, Dublin, Londres, New York, Philadelphie et Saint-Pétersbourg. Or, pour que toutes ces représentations aient lieu, il avait fallu établir un texte dans une langue chantable partout : l'italien. Et qui se proposa pour faire ce travail rémunérateur, qui insista et finit par l'obtenir ? L'immonde critique, l'ignoble Achille de Lauzières, marquis de Thémènes.



Alors... alors... j'ai fait un rêve. C'est une histoire de coup de foudre. C'est en hiver, un soir, dans la rue ; le marquis de Thémènes rentre chez lui, où l'attend sa fidèle épouse. Il est emmitouflé dans un magnifique manteau qu'il a pu s'acheter grâce à tout l'argent qu'il a gagné avec *Carmen*. Voilà qu'il est abordé par un homme, jeune, sympathique, qui lui dit :

– *Je m'appelle Figaro. Je voudrais vous présenter quelqu'un : c'est une femme extrêmement belle et séduisante. Suivez-moi. Entrons dans cette église.*

Le marquis ne dit pas non. Sous la voûte, dans l'ombre, on discerne une forme noire.

– *Voilà, dit Figaro à voix basse, c'est elle. Elle se cache sous sa mantille et sous sa cape noires. Mais regardez, elle vous tend la main.*

Le marquis s'incline pour baiser cette jolie main. Soudain, les grandes orgues retentissent, un éclair jaillit, les vêtements noirs tombent et apparaît la statue du Commandeur. Alors, le marquis pousse un grand cri et tombe foudroyé.

