

CARMEN

OPÉRA DÉPLACÉ



UNE CRÉATION CONJOINTE
ATTENTION FRAGILE
ENSEMBLE TÉLÉMAQUE

GILLES CAILLEAU - RAOUL LAY

2019

CARMEN

OPÉRA DÉPLACÉ

D'APRÈS MEILHAC, HALÉVY, BIZET, MÉRIMÉE & QUELQUES AUTRES

OPÉRA POUR QUATRE ARTISTES LYRIQUES

SIX MUSICIENS

UN CIRCASSIEN

ET UNE SOIXANTAINÉ DE PERSONNES

CHOISIES PARMIS CEUX QUI HABITENT À L'ENDROIT OÙ ON JOUE.

ÉCRITURE ET MISE EN SCÈNE : GILLES CAILLEAU

ORCHESTRATION ET RÉINTERPRÉTATION MUSICALE : RAOUL LAY

EN GUISE D'INTRODUCTION

À beaucoup écouter autour de moi, il me semble que ce dont les gens souffrent le plus aujourd'hui, c'est de ce que j'appellerais le sentiment périphérique : où qu'ils vivent, les gens se sentent relégués à la périphérie, ceux qui habitent en banlieue vis à vis du centre ville, ceux des petites villes vis à vis des grandes, ceux des villages vis à vis des bourgs. C'est le complexe du rat des champs : quoi qu'on fasse et d'où qu'on soit, on s'estime à l'écart d'un ailleurs enviable. Ce n'est pas nouveau mais la vie moderne et ce qui l'accompagne, l'écart grandissant des inégalités ou la dictature des réseaux, démesurent ce sentiment.

Pour entailler les murs de cette fatalité, l'opéra peut être l'outil parfait, pour peu qu'on le déplace. C'est paradoxal, parce que l'opéra est par excellence, un objet artistique de centre-ville, mais si justement on déterritorialise l'opéra pour l'emmener aux périphéries, urbaines ou champêtres, si le chant lyrique se risque à habiter ailleurs, peut-être arrivera-t-on à fracturer ce sentiment de relégation.

Déplacer l'opéra... C'est au moins autant qu'un acte de création, un acte d'urbanisme artistique.

Mais ce n'est pas tout. Dans le projet de création qui est l'objet de ce dossier, ce n'est pas simplement un opéra qu'on déplace, c'est *Carmen*, et Carmen (pour le coup je parle du personnage) avant de nous fasciner est surtout, pardon d'être prosaïque, une jeune femme mal vue dans son quartier. J'ai bien peur que les filles dont on pourrait dire – *elle fait sa Carmen*, comme on dit – *il fait son Œdipe* (c'est le propre des archétypes de devenir des noms communs) s'attirent toujours les foudres des voisins et des voisines. Carmen est une fille de mauvaise vie et surtout, elle fait ce qu'elle veut. Plus encore que son impudeur, c'est sa liberté qui est indécente.

Avec *Carmen*, l'art lyrique et les personnages, autrement dit le matériau et le sujet de l'œuvre racontent la même histoire : comment se déplacer, comment faire le premier pas, s'approprier, éprouver les limites de l'ailleurs, être l'autre, risquer de se brûler les ailes, apprendre de nos étrangetés communes...

Et on a intérêt à s'y mettre, car c'est l'histoire qui nous attend.

Gilles Cailleau, à Avignon, le 7 juillet 2018.



Carmunch, dessin de travail.

CARMEN ENCORE, interroger le mythe.

Carmen n'est pas une histoire d'amour.

Si c'en était une, ce serait ce simple fait divers dont la banalité est déjà en soi tragique : *un homme aime une femme qui ne l'aime plus alors il la tue.*

Mais l'œuvre ne raconte pas une histoire, elle montre un mystère : Pourquoi, au dernier acte, Carmen fait-elle face ? Il lui suffirait de dénoncer José, ou seulement de rentrer dans l'arène avec les autres...

Elle ne le fait pas. Elle ne veut pas être moins forte que José. Elle refuse de lâcher le moindre pouce de terrain. Elle ne se retire pas.

C'est la dialectique du maître et de l'esclave selon Hegel. Le maître n'est pas maître parce qu'il est plus fort que l'esclave, mais parce qu'il n'accepte pas de vivre à n'importe quel prix. L'esclave de son côté veut vivre quoi qu'il en coûte, la soumission, le chagrin, les chaînes... Et c'est cette différence de relation à soi-même qui fait que le maître est maître. Il est capable de dire non.

Carmen a le même problème. La liberté est le signe de son pouvoir, elle refuse d'être moins. Fuir devant José pour rester en vie, ce serait être moins que lui. En restant, elle l'oblige à la tuer et ce faisant elle le condamne au même titre qu'il la condamne.

Carmen n'est pas une histoire d'amour, c'est l'autre inépuisable histoire, celle du pouvoir et de la liberté. Inépuisable plus que profonde, d'ailleurs, mais c'est peut-être la qualité des mythes, qui ne nous donnent pas à penser, mais à réfléchir. À nous y réfléchir.

Les mythes sont des mythes parce que ce sont des miroirs. Carmen nous fait nous poser chacun pour soi la question terrible : jusqu'où suis-je prêt à aller pour défendre ma liberté ?

Vous voyez, c'est une question simple, mais inépuisable parce que sans réponse. Tout le monde peut la comprendre et tout le monde se la pose à plusieurs moments de sa vie, des fois sans même l'avoir formulée.

À quel endroit de nous s'étire la ligne de partage entre l'aversion pour les chaînes et l'aspiration à la tranquillité ?

Carmen est ce mythe parce que c'est un puits sans fond : est-ce si génial que ça d'être libre ? Est-ce que ce n'est pas aussi une petite malédiction ? Tous ces choix à faire, tous ces bonheurs qui cessent aussitôt d'en être parce qu'ils nous sont imposés... Quel frein, quelle nourriture donner à mon intransigeance ?

Carmen n'est pas une histoire d'amour.



Je suis le bœuf et le boucher, dessin de travail.

L'OFFRANDE MUSICALE

La plupart d'entre nous avons plus une représentation mentale qu'une connaissance de *Carmen*, mais l'opéra dont nous nous rappelons est un palimpseste. La célébrité a déformé l'œuvre originelle, comme sur un album un titre qui devient un tube peut contredire, voire obscurcir le sens de l'album tout entier.

Qu'avons-nous retenu ? La habanera, les mélodies cinglantes de l'ouverture, l'air du toréador...

Pendant les 143 ans qui nous séparent de la création de *Carmen*, l'oreille populaire a sans doute d'abord retenu ces airs et ces mélodies brillantes, le « magnifique tapage de cirque » dont parlait Nietzsche (on sait qu'il mettait cet opéra au dessus de tous les autres), mais ce faisant l'équilibre initial de l'œuvre musicale, tendue entre deux forces magnétiques, s'est un peu rompu.

Parce que sous l'éclat solaire de l'œuvre, il y a les sonorités obscures, il y a les forces de la nuit.

Alors, la réorchestration de Raoul Lay, écrite pour quatre chanteurs (les quatre protagonistes principaux) et six musiciens n'est pas faite pour réduire l'œuvre musicale, mais pour la retrouver.

C'est un travail d'archéologue : en dépouillant la partition initiale, exhumer l'âme rugueuse de la musique de Bizet, déterrer ses lignes de force.

Ainsi l'opéra sera là tout entier, seulement, il sera nu.

Et il le sera d'autant plus que la disparition du chœur va obliger les chanteurs à faire de ceux qui les écoutent des témoins et des confidents.

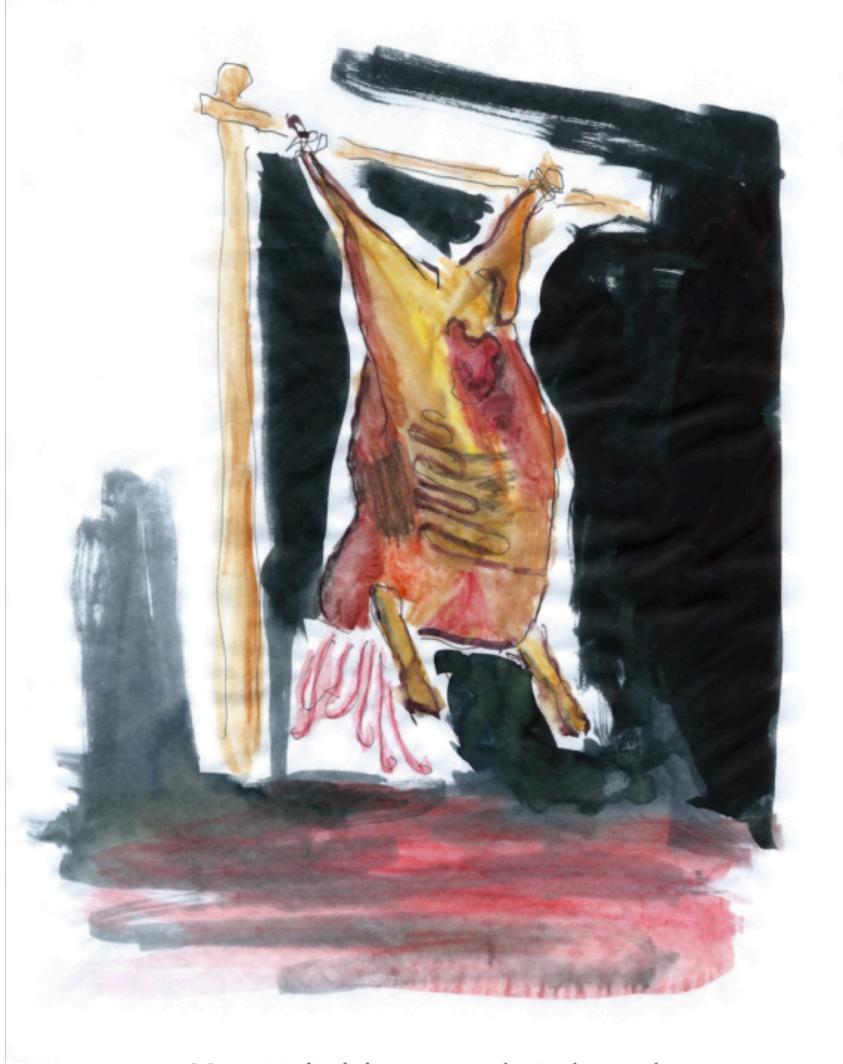
Le chœur est toujours le premier confident des personnages de l'opéra ou de la tragédie, là, c'est à nous que tout va se dire, à nous (et pas seulement pour nous) que tout va se chanter.

La musique et le chant ne s'élèveront pas devant, mais parmi les gens.

Comme une offrande musicale.

Et le silence ?

La musique a une fonction empathique, et il faut qu'à certains moments elle se retire pour laisser chacun dans la solitude de sa pensée. Pour démesurer le silence, la présence dans la distribution d'un funambule en plus des chanteurs vient faire le contrepoint à la parole et au chant. Parce que lorsqu'il accompagne le danger inhérent au cirque, le silence nous remplit et nous emmène dans nos propres confins, au bord de notre monde intérieur.



Même écorché il chante encore, dessin de travail.

OPÉRA PARTOUS, OPÉRA POUR TOUS.

Trois moments parmi d'autres...

Le début du spectacle : *Des vieilles dames traversent l'arène, chargées de sacs de courses. Autour d'elle, des enfants jouent chacun avec un carreton (une sorte de brouette à tête de taureau, qui sert ordinairement aux toreros pour s'entraîner), les gosses frôlent les dames pour les agacer. C'est José qui les arrête et leur demande de s'excuser et puis, il voit Micaela. L'opéra commence...*

Un peu après : *Carmen monte dans les gradins, au milieu des spectateurs, comme une entraîneuse dans une salle de dancing. Les hommes autour d'elle lui demandent de danser. Comment ? Ce n'est pas encore écrit. Préféreront-ils dire "Allez danse, putain, danse" ou "vous pourriez danser, s'il vous plait, madame Carmen", on le verra ensemble. Carmen se met à danser et à chanter comme à la fin de la nuit... "Les tringles des sistres tintaient..."*

Presqu'à la fin : *Pendant le dernier duo entre José et Carmen, on entend le bruit d'une manifestation qui grossit et les interrompt. Des jeunes gens rentrent bruyamment en brandissant des pancartes et en criant des slogans, le parcours autorisé par la Préfecture passe par ici. Ils sortent, leur tapage décroît et s'éteint. La mort de Carmen est pathétique, le déchirement des deux héros ne compte pour personne...*

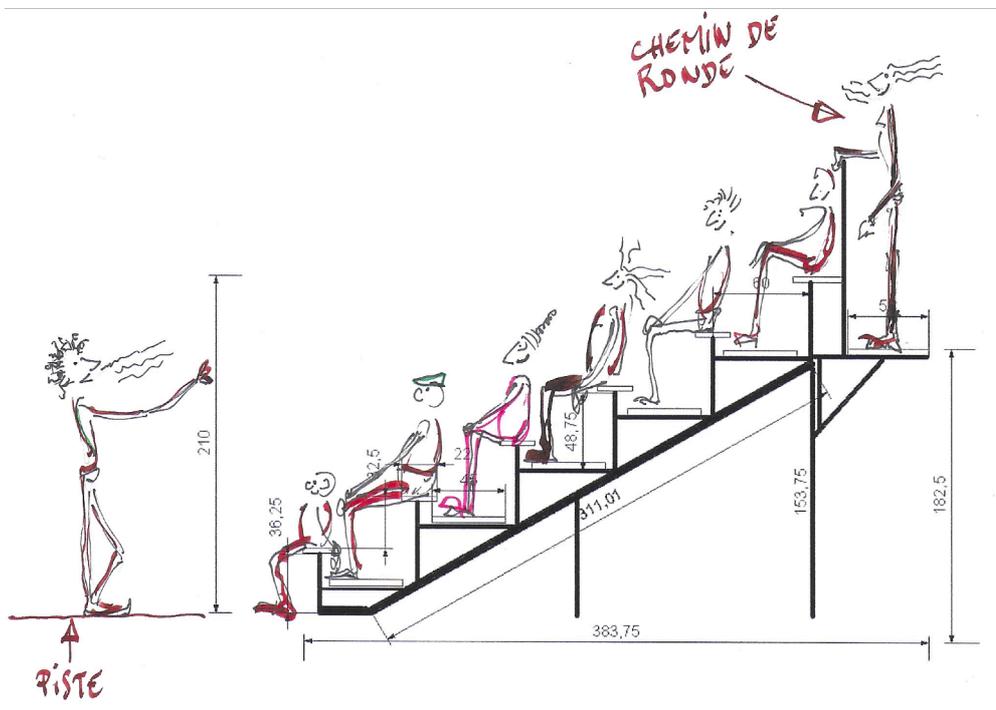
Demander de jouer, non pas à des amateurs, mais à des gens qui habitent l'endroit où on s'est installé, n'est pas un simple projet participatif. Avec une autre œuvre, cela n'aurait peut-être aucun sens, mais comme on l'évoquait à la page précédente, la place du spectateur dans *Carmen* est singulière. Il ne fait pas que regarder, il juge des faits et en cela, il a exactement la place qu'a au théâtre le chœur tragique.

Aussi, donner la parole aux gens devant qui cette histoire se déroule n'a rien d'une anecdote, c'est obéir à la dimension fondamentale de cette œuvre. Le tragique git dans le regard des témoins de cette histoire autant que dans le destin de ceux à qui elle arrive.

Ce travail nécessitera bien sûr des répétitions et plus largement, tout un travail en amont avec les équipes du lieu qui nous accueillera. C'est un projet à géométrie variable qui se construit en fonction des réalités humaine du territoire. Qui pourra être aussi ouvert à la participation de ceux qui veulent en être sans vouloir forcément monter sur la scène (pendant l'entracte par exemple, le boire et le manger pourront être préparés par des gens du territoire).

D'autant plus que les gens ne se donneront pas à l'opéra comme ça. Il faut qu'ensemble on s'approprie. Ce n'est pas rien de marier le chant lyrique à un endroit où il n'est jamais venu. Alors, la présence de la compagnie se construira à chaque fois en intégrant aussi des rencontres (commandos lyriques, musique classique de proximité, ateliers de pratique...). Cela peut se faire juste avant les représentations, comme un temps fort, ou s'égrener sur toute une saison... Pour que les gens aient les clés pour ouvrir nos portes, pour que nous ayons les clés pour ouvrir les leurs. Pour faire de ce moment une vraie fête commune.

Quand le jour de la représentation arrivera, la musique sera prête à appartenir à tout le monde.



Chant lyrique de proximité, croquis de travail sur plan de coupe.

UN OPÉRA EN PISTE.

Une piste ronde et des gens tout autour.

Autour d'une piste, il n'y a pas de mauvaise place. Alors que dans un théâtre subsiste toujours la question de l'œil du prince, cet endroit le plus adéquat pour profiter des images et des voix, autour d'une piste tout le monde est égal, regardant et écoutant ceux qui jouent tour à tour de face ou de dos, et finalement les regardant vivre. Ni spectateurs d'en haut, ni spectateurs d'en bas. Et puis les regards des gens qui sont venus se portent autant sur ceux qui regardent en face que sur les chanteurs alors, traversés par ces regards qui vont au delà d'eux, les chanteurs deviennent l'égal des spectateurs à leur tour, et tous les gens en présence fabriquent ensemble l'histoire qui se joue.

Ça n'est pas rien, mais ce n'est pas tout. Car cette égalité circulaire modifie profondément la nature du jeu. Comme on est cerné, non seulement le corps entier se met profondément en jeu, les omoplates vibrent sous les regards autant que le plexus, mais en plus on ne s'arrête jamais vraiment : même si on se pose, on est en passage, les images y sont dynamiques. La piste invite au mouvement.

Enfin, sans savoir pourquoi, lorsqu'on a les spectateurs tout autour de soi, on ne peut pas ignorer, ou feindre d'ignorer leur présence. On doit leur faire confiance aussi, puisqu'on a toujours des gens dans son dos. Même les états les plus intimes ou les plus fragiles, on vient les offrir ouvertement au public. Ni le chanteur ni son personnage ne sont seuls. La piste invite à l'adresse.

Mais la piste (et même si un des acteurs de notre *Carmen* sera funambule) ne réduira pas le spectacle au cirque et à son imaginaire, il nous ramènera à l'origine, elle ré-emmènera *Carmen* à l'arène.

Jouer *Carmen* dans une arène peut paraître trop évident. Presque.

Après tout, on n'invente rien, le début du film de Francesco Rosi se passe en pleine corrida et la fin de l'adaptation de Peter Brook aussi, où *Carmen* et José sont interrompus dans leur dernier duo par la mort d'Escamillo encorné pendant son combat.

La cérémonie n'est jamais loin, mais elle est toujours représentée.

Seulement ici, il s'agit d'autre chose. La cérémonie ne se représente pas, elle s'exerce, mais pour cela elle doit refuser et la fosse d'orchestre et le quatrième mur.

Il n'y a pas de spectateurs dans *Carmen*, il n'y a que des témoins de cette histoire. Il y a même quelque chose de plus trivial, de quasiment sportif, *Carmen* a ses supporters comme ses détracteurs.

L'arène répond à cela, on y lève ou on y baisse des pouces, et le destin de ceux qui sont sur le sable en est scellé.



Le cirque est plein, c'est jour de fête, dessin de travail.

DIRECTIONS ARTISTIQUES

GILLES CAILLEAU, NÉ EN FRANCE IL Y A 52 ANS.

Acrobate de formation, puis enseignant éphémère il y a très longtemps, il est devenu garçon de théâtre puis garçon de piste (comme on dit garçon d'hôtel) en 1986. Il a tout fait dans ce métier : comédien, acrobate, décorateur, éclairagiste, écrivain, électricien, chauffeur routier, monteur, régisseur, directeur technique et musicien. Auteur, comédien et metteur en scène de la Compagnie *Attention Fragile*, il a notamment écrit et créé *Le tour complet du cœur* (2002), *Fournaise* (2007), *Thomas parle d'amour* (2008) *Gilles et Bérénice* (2011), *Tania's Paradise* (spectacle joué en hébreu, en français et en anglais, de Tel-Aviv à la Villette, Bruxelles, Amsterdam...) Il a aussi enseigné au CNAC, à l'École du Nord et dans divers conservatoires et écoles de cirque. Les spectacles qu'ils a créés tournent dans tous types de lieux, des plus institutionnels aux plus improbables : Scènes nationales et conventionnées, CDN, Pôles Cirque, CNAR, théâtres de villes, communes minuscules... Ses créations sont systématiquement ouvertes aux publics lors des répétitions. Régulièrement, il monte des projets en direction des publics exclus des chemins traditionnels de la culture (ZUS, Lycées pilotes...) Il fonde l'École Fragile à La Valette du Var en 2015. Artiste associé de Théâtres en Dracénie (83) depuis 2018, il est en train d'y inventer avec toute l'équipe du théâtre un projet artistique de territoire.

Depuis 2017, la compagnie Attention Fragile est conventionnée par la DRAC PACA.

À la recherche d'un directeur musical pour ce projet, il s'est souvenu d'un programme de l'ensemble Télémaque, hommage à Klaus Nomi, où Raoul Lay avait travaillé à une réécriture musicale de *Cold song* de Purcell, qu'il avait trouvée mystérieuse et sensible. Alors il lui a demandé de l'accompagner dans ce projet.

RAOUL LAY, NÉ LUI AUSSI EN FRANCE IL Y A 52 ANS.

Chef d'orchestre et compositeur, directeur de l'Ensemble Télémaque qu'il fonde en 1994, Raoul Lay partage son temps entre la création et la diffusion des musiques d'aujourd'hui. Après des études au Conservatoire de Marseille, notamment dans la classe de Georges Bœuf, il se perfectionne en direction d'orchestre auprès de Peter Eötvös et au Centre Acanthes. Musicologue, professeur agrégé, Raoul Lay développe également durant ses études un goût prononcé pour la littérature et la philosophie, comme en témoigne *Le pacte de Pierre* (2004) ou encore l'opéra philosophique *Jekyll* (2011). Son œuvre comporte de la musique d'ensemble et de nombreux concertos (*Souvenir du tigre*, 2003 ; *Glam concerto*, 2010), mais exalte surtout sa passion pour l'opéra et le lied. Depuis *Life* (1996) jusqu'à ses spectacles les plus récents, tel *Le cabaret des valises* (2008) sans oublier *La jeune fille aux mains d'argent* (2001), Raoul Lay cultive l'art du geste vocal, opératique, théâtralisé, révélant toute l'expressivité de la voix. Il s'adresse également au jeune public avec des contes musicaux, tels *La mort marraine* (2007), d'après les frères Grimm, et surtout *Nokto* (2008), spectacle pour tout-petits, petits et femmes enceintes, qui bénéficie d'une diffusion internationale (Europe, États-Unis, Japon).

Il ouvre en 2013 le PIC (Pôle Instrumental Contemporain), lieu scénique pour les musiques d'aujourd'hui à Marseille dans lequel il mène un travail de création et d'action culturelle en direction des publics prioritaires, notamment le jeune public, Entre 2006 et 2015, il dirige l'Ensemble Télémaque dans plus de 15 pays. Depuis 2015, il est chef associé au Philharmonique National de Malte (MPO). En 2016, il lance le festival Grandes Musiques pour Petites Oreilles qui revisite la création musicale destinée au Jeune Public de PACA.

Il ne connaissait pas le travail de Gilles, aussi après une première rencontre à la fois prudente et enthousiaste entre eux deux, il est allé le voir jouer dans plusieurs spectacles et ce qu'il a vu ne l'a pas dissuadé de toute collaboration avec lui.

CARMEN
30/07

DANCAIRE & SA BANDE:

- 30/07
- * 05:00 DÉPART DISCRET POUR SEVILLE (SEUL)
- * 11:45 : RETOUR AU CAMP
- * MÊME HEURE - RETOUR VERS SEVILLE (AVEC CARMEN)
- * 12:00 IUREBROUSSENT CHEMIN (COUP DE FEU AU CAMP)
- * 12:15 ARRIVÉE AU CAMP. ARRÊT. DU COMBAT JOSÉ/ESCAMILLO
- * 13:00 RETOUR SEVILLE (AVEC CARMEN)

ESCAMILLO:

- * IL EST PARTI LE 10/07 DE CORDOUE AVEC SES TAUREAUX
- * LE 30/07 11:00 IL ARRIVE AUFIED DU DÉFILÉ (RACCOURCI PLANQUE)
- * MÊME HEURE: IL EMPRUNTE LE DÉFILÉ
- * 12:00 IL ARRIVE AU CAMP.
- * 12:15 CARMEN LUI SAUVE LA VIE
- * 13:00 IL REPART.

MICHELA:

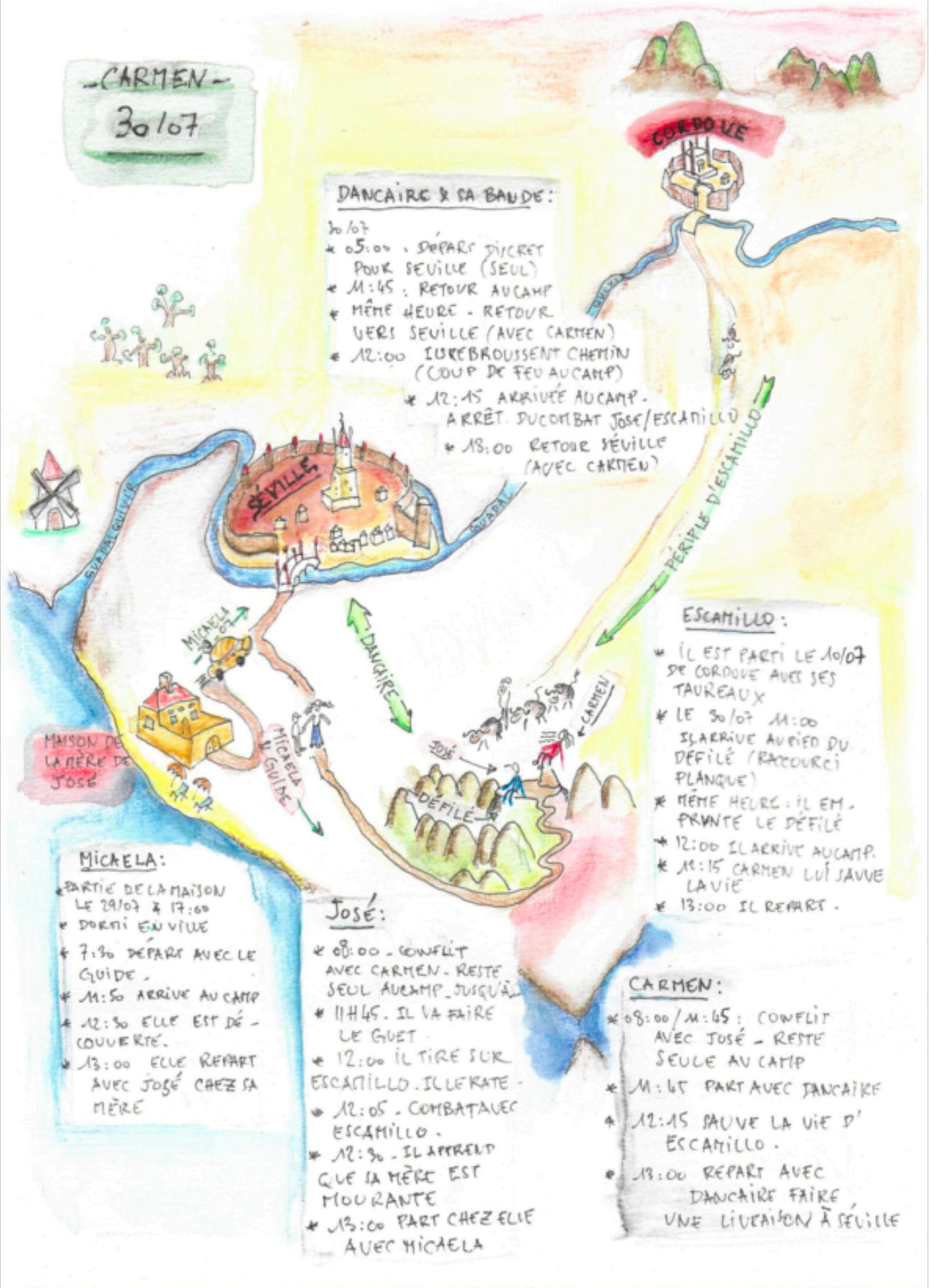
- * PARTIE DE LA MAISON LE 29/07 À 17:00
- * DORTI EN VILLE
- * 7:30 DÉPART AVEC LE GUIDE.
- * 11:50 ARRIVE AU CAMP
- * 12:30 ELLE EST DÉCOUVERTE.
- * 13:00 ELLE REPART AVEC JOSÉ CHEZ SA MÈRE

José:

- * 08:00 - CONFLIT AVEC CARMEN. RESTE SEUL AU CAMP. JUSQU'À
- * 11:45. IL VA FAIRE LE GUET.
- * 12:00 IL TIRE SUR ESCAMILLO. IL L'RATE.
- * 12:05 - COMBAT AVEC ESCAMILLO.
- * 12:30 - IL APPREND QUE SA MÈRE EST MOURANTE
- * 13:00 PART CHEZ ELLE AVEC MICHELA

CARMEN:

- * 08:00/11:45: CONFLIT AVEC JOSÉ - RESTE SEULE AU CAMP
- * 11:45 PART AVEC DANCAIRE
- * 12:15 SAUVE LA VIE D'ESCAMILLO.
- * 13:00 REPART AVEC DANCAIRE FAIRE UNE LIVRAISON À SEVILLE



Pour essayer de comprendre les événements du 3^{ème} acte, croquis de travail.

L'ÉQUIPE

Quatre jeunes chanteurs se partagent la distribution lyrique :

MARIE PONS, CONTRALTO-MEZZO.

Elle s'est formée notamment auprès de Anna Pechkova, Jean-Louis Devèze, a fait partie de la Troupe Lyrique Méditerranéenne entre 2013 et 2015, a suivi le cycle spécialisé du Conservatoire d'Aix-en-Provence, avec Mareike Schellenberger, mais aussi les Master Classe de Regina Werner Dietrich et de José Van Dam. Elle est lauréate du Conservatoire d'Art Lyrique de Marseille de 2014 à 2018, où elle a suivi la classe de Magali Damonte. Elle est chanteuse au sein de l'Ensemble Irini, régulièrement invité des Festivals de Radio France, de la Chabotterie ou de Chaillol.

ANGELO CITRINI, TÉNOR.

C'est en travaillant sur la méthode Grotowski à Naples qu'il découvre sa voix chantée de ténor. À l'âge de 23 ans il commence à fréquenter le conservatoire San Pietro a Majella. Arrivé en France en 2014 il intègre la Troupe Lyrique Méditerranéenne dirigée par Mikhael Piccone. Il y sera Séraphin dans la *Véronique* de Messager, Orphée, dans *Orphée aux Enfers* de Offenbach ou encore Alfredo dans une adaptation de *la Traviata* de Verdi. En 2015 il rentre dans la classe de chant de Tibère Rafalli au sein du conservatoire de Marseille et obtient l'année suivante son prix en Art Lyrique dans la classe de Magali Damonte.

SOPHIE CHABERT, SOPRANO.

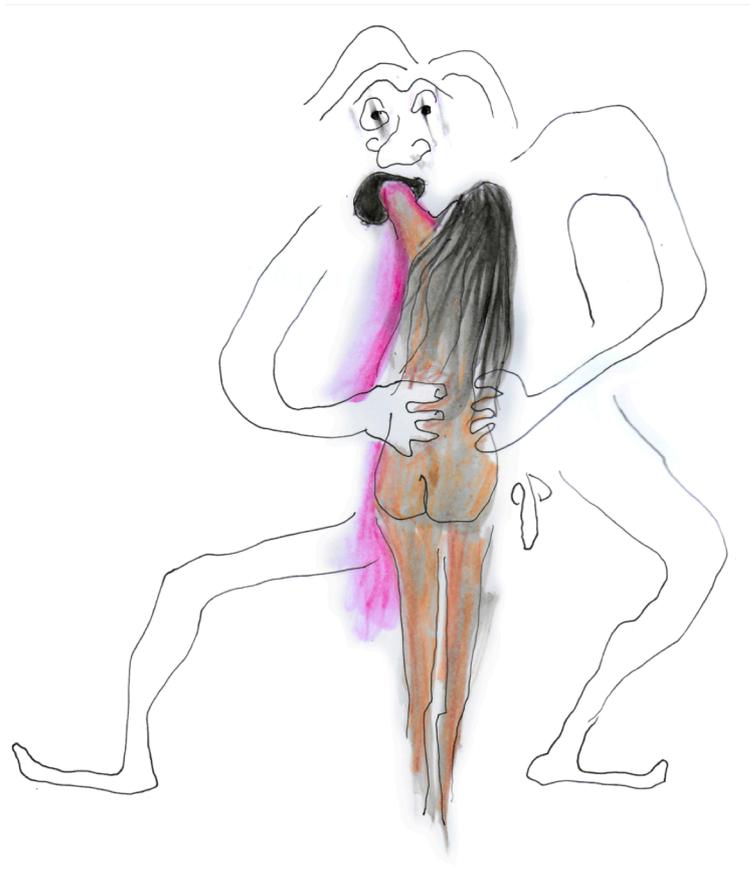
Diplômée de la Haute École de Musique de Lausanne, elle a chanté dans des opéras aussi divers que "The turn of the screw" de Britten ou "Don Giovanni" de Mozart. Elle a été la Salomé dans l'opéra du même nom de Massini pour la compagnie Kaléidos de Vevey. Elle a aussi fait partie d'Orbital choir, groupe représentant la Suisse à la "House of Switzerland" à Rio de Janeiro (Brésil), lors des jeux olympiques, dans une création des frères Décosterd, en partenariat avec l'école de cirque de Rio.

BENOIT GADEL, BARYTON.

Après avoir passé un DFE de musique ancienne au CRD de Pantin dans la classe d'Alex de Valera et un DEM de chant au CRD de Pantin dans la classe de Mickaël Mardayer, il a suivi sa formation à la Schola Cantorum dans la classe de Nadine Denize, où il a eu son diplôme avec les félicitations du jury. Depuis, il a chanté des rôles aussi divers que Mercurio (Le couronnement de Poppée), Hunding (La Walkyrie), Colline (La Bohème), Crespel (Les contes d'Hoffman), ou Don Giovanni et Figaro. Sous des directions aussi diverses que celles de Simon Rigau, Christophe Branjon, Nicolas Krauze, Stéphane Spira, François Maugrenier, François Maugrenier, C.X. Hollenstein, Alexandra Cravero et quelques autres.

LES MUSICIENS

Il s'agit de six musiciens fidèles à l'Ensemble Télémaque dont on peut rappeler qu'il se produit sur les scènes musicales les plus innovantes en France et à l'étranger : Festival d'Île de France, Festival Présences à Radio-France, Cité de la Musique de Paris, Auditorium National de Madrid, Gaudeamus Music Week d'Amsterdam, Festival Enescu à Bucarest, Salle Flagey à Bruxelles, Biennale de Venise. ... La partition étant au début de sa réécriture, il est encore un peu tôt pour décider des instruments les plus pertinents.



Tu me demandes l'impossible, dessin de travail.

CARMEN
OPÉRA DÉPLACÉ

CONTACT PRODUCTION

Cerise Praxy

+33 6 10 20 63 14

cerise.attentionfragile@gmail.com