CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro de la Zarzuela, le 25 janvier 2016. GRANADOS : Goyescas. M. Conesa, E. Ferrer, C. San Martín, M. Redondo. DE FALLA : El Retable de Maese Pedro. G. Bullón, P. García-López, L. Vinyes-Curtis. Paco López / Alvaro Aliach

Comment relier *Goyescas* d'Enrique Granados et *Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla en un diptyque cohérent pour les publics actuels ? Ces deux œuvres majeures naissent sous l'*Edad de Plata*, cet « âge d'argent » de la culture espagnole, interrompu par la Guerre civile. Dans le sanctuaire identitaire qu'est le *Teatro de la Zarzuela* à Madrid (1856), chacune porte les semences de ce rapprochement : les figures de Goya, d'une part, et le *Don Quichotte* de Cervantès, de l'autre.

La force de cette coproduction (Opéra d'Oviedo, Théâtre Cervantès de Malaga, Teatro de la Zarzuela de Madrid),

imaginée par le metteur en scène et dramaturge **Paco López**, réside dans une contextualisation audacieuse : « coudre » aux deux opéras des fragments réels de l'histoire fasciste européenne. Sur l'écran de fond de scène, les actualités filmées de l'Espagne franquiste ou de l'Occupation nazie en France, sont parfois relayées par la lecture de lettres des artistes Granados ou de Falla sur le proscenium. En outre, la peinture, puis le cinéma muet, constituent le fil d'Ariane scénique du diptyque. Le regard du spectateur franchit le seuil d'un second cadre scénique – matérialisé derrière celui du théâtre – pour pénétrer dans une mise en abyme raffinée. Une soirée espagnole fictive se déroule à l'atelier du peintre Ignacio Zuloaga, dans le Paris des Années folles : costumes argentés en clin d'œil à l'Edad de Plata, ponctués de plumes roses (costumes de **Jesús Ruiz**). Les silhouettes de l'Intelligentsia européenne – la Princesse de Polignac (qui mécène réellement la création de Falla dans son hôtel en 1923), Stravinsky, Valéry, Picasso – incarnent l'effervescence artistique. Peinture et musique y dialoguent avec des danseurs qui donnent vie aux postures des toiles de Goya, mais aussi avec la pantomime de spectres prédisant la mort. Celle des héros fictifs comme celle, bien réelle, des soldats emportés par les conflits. En parallèle des *Goyescas*, la projection des flots océaniques et ce référent de la mort renvoient autant au naufrage fatal du paquebot, emprunté par le couple Granados (torpillé par un sous-marin allemand en 1916), qu'à l'exil argentin de Falla. Sur fond de barbarie annonçant la Seconde Guerre, ces récits parallèles interpénètrent les *Goyescas*, puis les saynètes fragmentées des *Tréteaux de Maître Pierre*. Si ces intermèdes éclairent le propos de manière didactique, ils se transforment progressivement en avertissement pour les spectateurs : redoutons le fascisme rampant…

Revenons vers chaque œuvre lyrique, qui bénéficie du professionnalisme de l'**Orchestre de la Comunidad de Madrid**, conduit par **Alvaro Albiach**. Les mélomanes connaissent avant tout les *Goyescas* comme un cycle pianistique emblématique,

immortalisé par les enregistrements d'Alicia de Larrocha. Fort du succès de ce cycle en 1911, Granados est encouragé à en tirer une version lyrique. En s'adjoignant le librettiste Fernando Periquet, il conçoit une œuvre singulière, sorte de réécriture lyrique a posteriori, créée au Metropolitan Opera en 1916. L'action – les amours contrariées de la belle aristocrate Rosario et du capitaine Fernando – se déploie en trois brefs tableaux. Ceux-ci juxtaposent le badinage galant du XVIII^{e} siècle à des échappées fantasmagoriques et une émotion mortuaire plus sombre, le tout servi par des costumes idiomatiques. Le charme opère d'emblée par les œillades provocantes, jalousies attisées ou confidences amoureuses. Le bal joyeux du premier tableau est animé par les chœurs exubérants que le **Chœur du Théâtre de la Zarzuela** dynamise à souhait. Le deuxième tableau s'ouvre sur des danses virevoltantes dans la chorégraphie d'**Olga Pericet** – *fandango* relevé de castagnettes virtuoses – dont l'impétuosité gagne les quatre rôles chantés, sorte de *tipi fissi* de la *Commedia dell'arte*. Peu à peu, la vivacité se fond dans une fête galante aux accents Verlainiens. La véritable surprise survient toutefois du dernier tableau, centré sur la mort en duel de l'arrogant capitaine. Les séductions hispanisantes de Granados cèdent la place à un autre langage : dès le prélude aux accents quasi mahlériens, l'atmosphère s'assombrit. Le lyrisme intime de Rosario s'achève dans une déploration d'esthétique puccinienne, dont les *pianissimi* filés par **Mónica Conesa** (« *Oh, misterio* ») bouleversent le public. Dès le début de l'œuvre, le mezzo velouté de Mónica Redondo (Pepa) souligne avec sensualité le caractère de la Maja (non dénudée !). Face aux femmes, le ténor **Enrique Ferrer** (Fernando) affirme un tempérament belliqueux (au *vibrato* serré), tandis que son rival nonchalant (le torero Paquiro) est incarné par le baryton **César San Martín**.

Délaissant la peinture pour le cinéma muet, la seconde partie du spectacle se concentre sur *El Retablo de Maese Pedro*, conçu par **Manuel de Falla** (musique et livret) pour le salon des Polignac en 1923, à nouveau mis en abyme sur le plateau. L'interactivité de la création parisienne – il s'agissait de disloquer les espaces théâtraux et ceux du public – s'installe dès le prélude musical. Située parmi les invités du salon, la flûtiste solo en déroule superbement les arabesques debussystes posées sur la trame instrumentale (harpe et cordes) issue de la fosse d'orchestre. Ensuite, le passage entre cette sociabilité mondaine et le monde naïf de Maître Pierre (inspiré des chapitres XXV et XXVI du *Don Quichotte de la Manche*) s'opère par le truchement d'un film muet sur l'écran de fond de scène (vidéo de **José Carlos Nievas**). Au prisme d'un expressionisme imité des frères Lumière, le spectacle de tréteaux relate les aventures de Don Gaïferos, parti délivrer sa promise Mélisandre, captive des Maures. Chaque pantomime joue sur le comique décalage de situation : le chevaleresque Quichotte s'interpose dans les combats

fictifs. Ces dispositifs captent un éclectisme expérimental qui brisait audacieusement les frontières stylistiques en 1923. Idem pour la partition : après l'influence folklorique du chœur villageois, on perçoit celle de *L'Histoire du soldat* de Stravinsky dans la rythmique acérée et les motifs incisifs de violon et trompette (*Le supplice du Maure*). À l'inverse, la fuite des fugitifs met en valeur la volubilité d'un clavecin surgissant du *Siglo de Oro*.

Du côté des protagonistes, situés parmi les invités (comme à la création), la soprano **Lidia Vinyes- Curtis** (Trujamán) assume le charisme de la Madame Loyal des tréteaux : sa déclamation *parlando* s'appuie sur les traditions populaires du chant *a cappella*, tandis que l'ingénieux Hidalgo, interprété par la basse chantante *Gerardo Bullón*, emprunte les accents ravéliens du cycle cervantien (Don Quichotte à Dulcinée) avec une touchante sincérité. Le clin d'œil final enchante le public : lorsque le casque du Quichotte tombe, on découvre les traits de De Falla ! Les identifications continuent donc de s'enchâsser.

En articulant *Goyescas* et *El retablo de Maese Pedro* aux archives de la *Edad de Plata*, ce spectacle abouti célèbre l'hybridation théâtrale de musique, danse et arts plastiques, mise sous tension politique. Dans une loge du Teatro de la Zarzuela, la présence (réelle) du spectateur Placido Domingo serait-elle le faire-valoir de cette culture hispanique partagée? Une culture non figée dans la patrimonialisation en 2026.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro de la Zarzuela, le 25 janvier 2016. GRANADOS : Goyescas. M. Conesa, E. Ferrer, C. San

Martín, M. Redondo. DE FALLA : El Retable de Maese Pedro. G. Bullón, P. García-López, L. Vinyes-Curtis. Paco López / Alvaro Aliach. Crédit photo © Gemma Escribano