
**Enrique Mejías García, *Offenbach,*
compositor de zarzuelas, Madrid, ICCMU,
Colección Música Hispánica, 2022 (507p.,
45€), ISBN : 978-84-8945-799-7**

Isabelle Porto San Martin
ICCMU, Madrid, MadMusic - MuTe

En intitulant son ouvrage *Offenbach, compositeur de zarzuelas*¹, Enrique Mejías García suscite la curiosité des spécialistes français, de leurs homologues espagnols, et de tous ceux qui s'intéressent aux phénomènes de transferts culturels. Tout l'enjeu intellectuel de ce travail repose sur cette formulation déclarative et non interrogative du titre, qui affirme qu'Offenbach doit être considéré comme un compositeur de zarzuelas. Pour l'auteur, la réception d'Offenbach en Espagne dépasse de loin la question du goût du public et du succès de son œuvre : elle ouvre un large champ de perspectives d'étude, ce à quoi s'attèle cet ouvrage ambitieux. De fait, le pluriel de « zarzuelas » est déjà un indice du questionnement que l'auteur entend mener sur ce genre lyrique espagnol, né au XVII^e siècle, et caractérisé par l'alternance entre parlé et chanté, comme l'opéra-comique français. Enrique Mejías García considère d'ailleurs que les scènes parisienne et madrilène de la seconde moitié du XIX^e siècle connaissent une « synchronisation idéologique et esthétique » (p. 83), qui a mené à l'adaptation en espagnol de 68 titres d'Offenbach, dont 47 ont fait l'objet d'une création, sur les 110 opéras et opérettes d'Offenbach recensés par Jean-Claude Yon. Ce corpus a été établi à partir d'un travail d'archives d'une extrême précision. L'étude se fonde sur des analyses convaincantes et une démarche historique solide, elle est en outre richement illustrée. Ces qualités constituent le socle d'une réflexion sur la scène lyrique qu'Enrique Mejías García entend renouveler en s'inspirant notamment des travaux de Mary Louise Pratt. La formule « zone de contact » de cette dernière nourrit en effet amplement la démonstration menée en introduction. Cette approche nouvelle s'inscrit à la suite de travaux fondateurs sur le théâtre lyrique espagnol, entrepris par la génération de musicologues formés par Emilio Casares, spécialiste le plus éminent

1 Toutes les traductions françaises sont de l'auteur de ce compte rendu.

de ce répertoire. Celui-ci a œuvré à sa récupération et à sa diffusion en dirigeant l'ICCMU, centre de recherche rattaché à l'Universidad Complutense de Madrid, où Enrique Mejías García a soutenu sa thèse, à l'origine de cet ouvrage, sous la direction de Víctor Sánchez.

Les trois parties qui composent ce travail s'organisent en dix chapitres, pensés comme « dix scènes de réception d'Offenbach en Espagne » (p. 411), qui, tout en contribuant à l'élaboration de la structure générale, constituent des pages parfaitement autonomes. Chaque partie correspond à une période politique de l'Espagne entre 1855 et 1905 : le règne d'Isabelle II, le *Sexenio democrático*, et la Restauration. L'année 1855 correspond à celle de la création à la fois des *Deux aveugles* d'Offenbach, sur un livret de Meilhac et Halévy, et à celle de *Los dos ciegos*, adapté en espagnol par Luis Olona, à Madrid. Contrairement à toutes les adaptations en espagnol des œuvres d'Offenbach, *Los dos ciegos* est un cas particulier : la musique n'est pas d'Offenbach, mais de Francisco Asenjo Barbieri, chef de file des compositeurs et librettistes qui ont œuvré au retour de la zarzuela sur les théâtres espagnols du XIX^e siècle. Barbieri introduit cependant un « numéro intrus », tiré des *Deux aveugles*. C'est de cette première expérience que naît le dialogue entre un Offenbach français et un Offenbach espagnol. On lit d'ailleurs, à la page 223, que « toutes les œuvres mentionnées [...] reflètent une assimilation absolument spontanée du théâtre musical populaire français – l'opérette – de la part des agents de production et des auteurs de la zarzuela espagnole ». Enfin, l'année 1905 correspond à la création à Barcelone d'une version espagnole des *Contes d'Hoffmann*.

Chacune des trois périodes qui structurent le livre est caractérisée par une tendance – censure, liberté puis modération – qui conditionne la réception des œuvres représentées en général et, selon, l'auteur, celle des œuvres d'Offenbach en particulier. Ce découpage est opérant, en ce qu'il met en valeur la dimension sociale et politique tant du répertoire espagnol que du répertoire importé. L'exemple le plus troublant est peut-être celui, exposé dans le troisième chapitre, de *La Grande Duchesse de Gerolstein*. La censure interdit en 1868 sa version en espagnol, *La gran duquesa de Gerolstein*, alors qu'elle autorise *La Vie parisienne*, proposée en français, par la Compagnie Prioleau, au public madrilène du Teatro Francés, comme elle avait autorisé, quatre ans auparavant, la version en espagnol d'*Orphée aux enfers*, *Los dioses del Olimpo*, alors que la satire politique était au moins aussi acerbe ! Outre l'incohérence – soulevée et magistralement analysée – des censeurs, la rivalité entre les théâtres est aussi une réalité importante de la fortune des « zarzuelas » d'Offenbach. Francisco Salas et Francisco Arderius, respectivement à la tête du Teatro de la Zarzuela et de celui des Bufos madrileños, se disputaient la création des succès d'Offenbach. Les chapitres 6 et 7 sont à cet égard les chapitres les plus significatifs du « phénomène Offenbach » à Madrid, en ce qu'ils démontrent la formule choisie pour le titre, donnant à Offenbach un statut si particulier. En effet, le chapitre 6 étudie le cas de *Barbe-Bleue*, opéra-bouffe créé en février 1866 au Théâtre des variétés à Paris, qui possède, d'après le titre du chapitre, « plus de versions que d'épouses ». Devenu *Barba-Azul* grâce à l'arrangement réalisé par Antonio Hurtado et Francisco Luis de Retes, il est représenté le 27 mars 1869 au Teatro de la Zarzuela, pour le plus grand bonheur de Francisco Salas, qui a devancé Francisco

Arderius. Celui-ci est contraint de proposer une autre version, en trois actes au lieu des quatre de la version d'origine, et en vers, cette fois, écrite par Miguel Pastorfido et Salvador María Granés. Elle sera d'abord créée le 3 juillet de la même année, au Teatro Novedades de Barcelone, puis le 1^{er} octobre à Madrid. La concurrence est rude, tant les promesses de bénéfices sont grandes. Les chapitres 8 et 9 montrent une autre facette de la réception d'Offenbach. Enrique Mejías García a reconstitué le répertoire d'opérette joué par les onze compagnies italiennes qui ont sillonné l'Espagne entre 1877 et 1903. Outre qu'il offre un outil passionnant, ce tableau sert l'argument transnational et « intergenre » (p. 411) : italienne, française, viennoise, espagnole, chaque œuvre peut à la fois être considérée comme une opérette ou une zarzuela, quelle que soit la langue du livret, tant la question de la vie théâtrale dépasse celle du genre, à ce stade de l'étude. Pourtant, c'est peut-être au chapitre 7 que la véritable métamorphose d'Offenbach en compositeur de zarzuela a lieu. Enrique Mejías García restitue un moment clé, jusqu'alors peu connu, et que le lecteur découvre avec émotion : le séjour d'Offenbach à Madrid du 27 septembre au 14 octobre 1870. Outre les éléments biographiques qui conduisent le compositeur dans la capitale espagnole, ce développement nous offre un tableau des plus intéressants, celui des spectacles à l'affiche entre ces deux dates (p. 230). On découvre Leo Delibes et sa *Cour du Roi Pétaud* (devenue *Batalla de Reyes* en espagnol) au milieu des œuvres de Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide et Cristóbal Oudrid, trois des compositeurs de zarzuela les plus célèbres au XIX^e siècle et, bien sûr, celles d'Offenbach. L'émotion touche à son comble lors du compte rendu de la soirée du 12 octobre, lors de laquelle Offenbach dirige lui-même, l'adaptation en espagnol de ses *Brigands*, devenus, sous la plume de Salvador María Granés, la « zarzuela » *Los brigantes*.

À la somme des dix chapitres, s'ajoutent les annexes (p. 413-466), une bibliographie et un index qui contribuent à faire de cet ouvrage un véritable outil de travail. Mais pour en rendre compte avec le plus de justesse possible, il faut souligner la qualité de sa narration, sa richesse documentaire, la solidité de sa démarche, et, enfin, son positionnement musicologique exigeant, qui inscrivent indéniablement *Offenbach, compositor de zarzuelas* dans le champ de l'histoire culturelle.

