

Les tréteaux de Maître Pierre de Manuel de Falla: l'intertextualité comme dialogue narratif

Inés Sevilla Llisterri*

Recibido: 23.05.2022 — Aceptado: 03.06.2022

Titre / Title / Titolo

El *retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla: la intertextualidad como diálogo narrativo

Manuel de Falla's *Master Peter's Puppet Show*: intertextuality as a narrative dialogue

Il *teatro dei burattini di Maestro Pietro* di Manuel de Falla: l'intertestualità come dialogo narrativo

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Le présent travail s'efforce de montrer le dialogue narratif intersémiotique entre *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla et le *Don Quichotte* de Cervantès dans une perspective intertextuelle, transmédiat et historiquement déterminée. L'opéra de Falla constitue une adaptation lyrique-scénique d'un épisode du *Quichotte*. De la même manière que l'on trouve dans le *Quichotte* de nombreuses allusions et citations d'autres œuvres littéraires, on trouve dans l'opéra de Falla des citations de la tradition musicale espagnole de l'époque du *Quichotte*, et antérieures également. Ces citations remplissent plusieurs fonctions, parmi lesquelles l'adaptation par Falla non seulement du contenu de l'histoire de Cervantès, mais aussi de son style d'écriture et de ses stratégies littéraires. L'opéra de Falla se présente ainsi comme un objet d'étude privilégié de la réécriture et de l'adaptation narrative d'un média à un autre.

El presente trabajo pretende mostrar el diálogo narrativo intersemiótico entre *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla y el *Quijote* de Cervantes, desde una perspectiva intertextual, transmedial e históricamente determinada. La ópera de Falla es una adaptación lírico-escénica de un episodio de *Don Quijote*. Del mismo modo que encontramos en *Don Quijote* numerosas citas de otras obras literarias, hallamos en la ópera de Falla citas de la tradición musical española de la época del *Quijote* así como anteriores. Dichas

citas cumplen varias funciones, entre las cuales la adaptación de Falla no solo del contenido de la historia de Cervantes, sino también de su estilo de escritura y de sus estrategias literarias. La ópera de Falla se presenta así como un objeto de estudio privilegiado de la reescritura y de la adaptación narrativa de un medio a otro.

The present work intends to show the intersemiotic narrative dialogue between Manuel de Falla's *Master Peter's Puppet Show* and Cervantes' *Don Quixote* from an intertextual, transmedial and historically determined perspective. Falla's opera is a lyrical-scenic adaptation of an episode from *Don Quixote*. Just like we find in *Don Quixote* different quotations and allusions to other literary works, we also find in Falla's opera quotations from the Spanish musical tradition of *Don Quixote's* time, together with quotations from earlier times. These quotations accomplish different functions. Among them, we consider particularly interesting the composer's intent to adapt not only the content of Cervantes' story, but also his writing style, his literary strategies. In that respect, Falla's opera proves to be a privileged object of study of narrative rewriting and adaptation across media.

Il presente articolo si propone di mostrare il dialogo narrativo intersemiotico tra *El retablo de Maese Pedro* di Manuel de Falla e il *Don Chisciotte* di Cervantes, da una prospettiva intertestuale, transmediale e storicamente determinata. L'opera di Falla è un adattamento lirico-scenico di un episodio del *Don Chisciotte*. Così come nel *Don Chisciotte* troviamo numerose citazioni di altre opere letterarie, nell'opera di Falla troviamo citazioni della tradizione musicale spagnola dell'epoca del *Don Chisciotte* e di quelle precedenti. Queste citazioni hanno diverse funzioni, tra cui l'adattamento da parte di Falla non solo del contenuto del racconto di Cervantes, ma anche del suo stile di scrittura e delle sue strategie liriche. L'opera di Falla si presenta quindi come un oggetto privilegiato di studio della riscrittura e dell'adattamento narrativo da un medium all'altro.

* Universidad Internacional de La Rioja

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Falla, *Les tréteaux de Maître Pierre*, Cervantès, *Don Quichotte*, intertextualité transmediale.



Falla, *El retablo de Maese Pedro*, Cervantes, *Don Quijote*, intertextualidad transmedial.



Falla, *Master Peter's Puppet Show*, Cervantes, *Don Quixote*, transmedial intertextuality.



Falla, *El retablo de Maese Pedro*, Cervantes, *Don Chisciotte*, intertextualità transmediale.



1. Introduction

En 1605, Miguel de Cervantes conclut la première partie de *Don Quichotte*, une prouesse littéraire qui a marqué un tournant dans l'histoire de la littérature, initiant ce que l'on appelle le roman moderne. Cette première partie du *Quichotte* a été construite comme une œuvre comique basée sur la parodie critique de différents genres littéraires, principalement des récits chevaleresques, mais aussi d'autres genres littéraires. Le *Quichotte* de 1605 devint immédiatement une œuvre à succès grâce à la parodie littéraire. On pourrait dire que l'utilisation de l'intertextualité avec beaucoup d'intelligence et d'ingéniosité de la part de Cervantes fut l'une des clés du succès du *Quichotte*.

En 1614, sous le pseudonyme d'Alonso Fernández de Avellaneda, une deuxième partie apocryphe du *Quichotte* fut publiée, rédigée comme une critique blessante de Cervantes et du *Quichotte* de 1605. Cervantes, qui avait déjà commencé à écrire sa propre seconde partie, accéléra son écriture et déclencha les niveaux d'intertextualité métalittéraire présents dans son roman. Le *Quichotte* de 1615 n'a pas seulement poursuivi la parodie de différents genres littéraires, mais a également réfléchi au *Quichotte* de 1615 et répondu aux observa-

tions critiques de ses contemporains, ainsi qu'au *Quichotte* d'Avellaneda.

Même si Cervantes a conclu la deuxième partie du *Quichotte* (1615) avec la mort de don Quichotte pour éviter d'éventuelles suites, la vérité est que son objectif n'a été que partiellement atteint. Bien qu'aucun roman comme celui d'Avellaneda n'ait pas été écrit, il y a eu de nombreuses versions, adaptations et nouvelles histoires avec la présence de Don Quichotte et Sancho Panza. De la même année où fut publiée la première partie du *Quichotte* (1605) à nos jours, on trouve de nombreuses adaptations à des médias très différents tels que le théâtre, la musique, la littérature, la danse, la peinture, le cinéma, etc. Déjà parmi les premières adaptations du roman ou de certains de ses épisodes, on trouve des adaptations lyriques-scéniques, comme celle que nous analyserons dans cet article.

Cependant, parmi toutes ces versions et adaptations du *Quichotte* de Cervantes, *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla est un hommage très particulier. Cela est dû, comme nous essaierons de le démontrer tout au long de cet article, au fait que Falla n'est pas seulement fidèle à l'adaptation du texte du roman au livret, mais aussi à l'utilisation des ressources stylistiques cervantines telles que l'intertextualité, entre autres.¹

Sur la base de cette hypothèse, l'objectif général du travail d'analyse présenté ci-dessous consiste à montrer le dialogue narratif intersémiotique entre *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla et le *Don Quichotte* de Cervantès à travers l'intertextualité (qui est, intrinsèquement, l'un des éléments les plus caractéristiques du *Quichotte*). Plus précisément, nous visons à comprendre l'importance du processus de documentation mené par Manuel de Falla pour la composition de son opéra, identifier les fonctions de l'utilisation de l'intertextualité dans le *Don Quichotte* de Cervantès et dans *Les tréteaux* de Falla, analyser comment la structure narrative de l'épisode de Cervantès et les principales caractéristiques

¹ Ce type de perspective n'apparaît pas avant Sevilla Llisterri (2016 a). Ce qui s'en rapproche le plus est la suggestion de Gille (1996) selon laquelle l'autocitation par Falla de *L'amour sorcier* dans *Les tréteaux* est une allusion aux connotations autobiographiques de Cervantès dans *Don Quichotte*.

stylistiques de l'écriture de Cervantès se reflètent sur la scène lyrique.

Pour cela, après une brève description et un synopsis des *Tréteaux*, nous exposerons les principales fonctions remplies par les citations musicales utilisées par Falla dans le transfert du récit de Cervantès du support littéraire au support lyrique-scénique. Nous nous intéresserons ensuite aux sources documentaires utilisées par Manuel de Falla pour comprendre, analyser et adapter le texte et le style littéraire de Cervantès, et voir comment elles ont influencé la composition de son opéra. Ces sources documentaires détermineront des aspects aussi importants que l'instrumentation (en tenant compte de l'étude de l'imaginaire musical dans l'œuvre de Cervantès) et le choix des citations musicales, entre autres. Enfin, compte tenu de la complexité de l'utilisation de l'intertextualité dans *Les tréteaux* de Falla (à l'imitation du texte de Cervantes), nous analyserons l'articulation musicale, scénique et du livret de quelques fragments spécifiques de l'opéra, ce qui nous permettra de voir : la façon dont il adapte la structure narrative, la présence dans l'écriture de caractéristiques de la littérature transmise oralement, l'utilisation d'archaïsmes pour représenter des époques lointaines et de clichés littéraires liés à la chevalerie et aux ressources telles que l'autoréférence, l'ironie et la parodie, entre autres.

2. Les tréteaux de Maître Pierre de Falla comme hommage à Cervantès

2.1. Les tréteaux de Maître Pierre de Manuel de Falla: description et synopsis

Les tréteaux de Maître Pierre est un opéra bref de marionnettes, en un seul acte, avec orchestre de chambre et trois chanteurs, dont le livret est directement construit sur le 26^e chapitre de la deuxième partie du *Quichotte*. Dans cet épisode, Don Quichotte et Sancho sont dans

une auberge où arrive le marionnettiste Maître Pierre qui, avec son assistant, représentera l'histoire de la libération de Mélisandre (une romance chevaleresque carolingienne). On aura donc deux narrations parallèles: celle de l'auberge, où l'action principale consiste dans le fait de raconter et de représenter l'histoire de Mélisandre –avec les corrections et interruptions de Don Quichotte–, et celle de l'histoire de la romance racontée et représentée sur les tréteaux, dans laquelle Mélisandre, qui a été prisonnière des Arabes pendant sept ans, est finalement libérée par son époux, le chevalier Don Gaïferos.

Sur scène, les personnages des tréteaux sont représentés par de petits pantins de pâte, plans, tandis que les personnages de l'auberge apparaissent comme de plus grandes marionnettes en bois, tridimensionnelles, ou des acteurs masqués imitant le mouvement des marionnettes.² Les trois chanteurs (situés avec l'orchestre) correspondent aux personnages qui articulent ces deux narrations: l'assistant de Maître Pierre, le Truchement, qui déclame l'histoire des tréteaux; Don Quichotte, qui l'interrompt pour corriger toutes les impropriétés qu'il trouve à la narration; et Maître Pierre, qui tente de calmer Don Quichotte et corrige son assistant. Le reste des personnages, tant de l'auberge que des tréteaux, sont des personnages muets.

2.2. Le transfert du récit

Les tréteaux de Maître Pierre constitue, comme l'a signalé le compositeur lui-même dans le sous-titre de son œuvre, une adaptation lyrique-scénique d'un épisode du *Quichotte*, où il rend hommage à Cervantès. Le dit caractère d'hommage se reflète dans la grande fidélité de l'adaptation (au livret, à la mise en scène, etc.) par rapport à l'originel cervantin. En ce qui concerne l'intertextualité, de la même manière que l'on trouve dans le *Quichotte* de nombreuses allusions et citations

² Le créateur des marionnettes et d'une grande partie des décors originaux des *Tréteaux de Maître Pierre* (1923) pour sa première fut Hermenegildo Lanz, un artiste aux multiples facettes qui inventa des mécanismes de manipulation des marionnettes très innovateurs pour l'époque.

d'autres œuvres littéraires, on trouvera parallèlement dans l'opéra de Falla des citations de la tradition musicale espagnole de l'époque du *Quichotte* et antérieures, avec plusieurs fonctions associées à la question du transfert du récit du médium littéraire au lyrique-scénique: le soulignement de la distinction entre le plan de la narration et celui de la représentation; le marquage des différents plans spatiaux et temporels de l'histoire de l'auberge par rapport à l'histoire des tréteaux; la ré-création ou reconstruction de l'imaginaire musical de l'Espagne du *Quichotte* et, plus spécifiquement, dans la littérature cervantine; l'illustration des contenus du récit (comme la description et la caractérisation des situations, des endroits, des personnages et de leur état d'esprit, etc.); la reproduction ou translation du style littéraire cervantin à travers certaines ressources littéraires (topiques, tropes et figures) utilisées par Cervantès; la représentation du caractère général du *Quichotte* et l'allusion à d'autres parties du roman, au-delà de l'épisode concret que l'on traite; etc. Toutes ces questions sont traitées via les utilisations mélodiques, harmoniques, rythmiques, l'exécution vocale, le choix de l'instrumentation, la mise en scène, etc.

Cet opéra de Manuel de Falla semble donc un objet privilégié pour l'étude de la réécriture et de l'adaptation des narrations appartenant à différents médias. Dans cette problématique de la traductibilité, de la «ré-médiation», nous considérons particulièrement intéressant le fait que le compositeur a essayé d'adapter non seulement le contenu de l'histoire, mais aussi le style d'écriture de Cervantès et ses stratégies littéraires. On présente une proposition de lecture des *Tréteaux de Maître Pierre* de Falla par rapport au *Quichotte* de Cervantès, articulée d'après l'analyse de certains topiques, tropes et figures, d'une perspective intertextuelle, transmédiatale et historiquement déterminée.

3. Les sources documentaires des Tréteaux

Quand on parle des fonctions de l'intertextualité associées à la ré-médiation du récit, comme la reconstruction de l'imaginaire musical du *Quichotte* ou la traduction

des ressources rhétoriques du plan littéraire au plan musical, il est implicite que Manuel de Falla s'est documenté avant de commencer le processus de composition de l'opéra. Cette documentation est musicale et littéraire: il étudie comment Cervantès fait le portrait de la musique, quels instruments, chansons, danses, etc., de l'époque de Cervantès se reflètent dans la littérature cervantine. En outre, Falla ne se limite pas à l'étude du 26^e chapitre de la deuxième partie du *Quichotte*, mais il étudie aussi le style littéraire cervantin au travers des deux parties du *Quichotte* et d'autres œuvres de Cervantès. Dans ce processus de documentation, il faut souligner l'importance de deux conférences du musicologue espagnol Cecilio de Roda, prononcées en 1905 à l'occasion de la célébration du tricentenaire du *Quichotte*: «Les instruments musicaux et les danses du *Quichotte*» (Roda, 1905a, 147-178) et «Les chansons du *Quichotte*³» (Roda, 1905b, 455-466), dont l'influence sur la composition de Falla est fondamentale, comme on le verra à travers différents exemples. Dans cette dernière conférence, Roda parle de chants cultes et de chants populaires en décrivant leurs caractéristiques et dans quel contexte sont utilisés ceux qui figurent au roman de Cervantès. Dans la première conférence, Roda présente une classification des quatre types d'instruments qui figurent au *Quichotte* –instruments pastoraux, populaires, militaires et aristocratiques–, et distingue trois types de danses: populaires, aristocratiques et mixtes. Chacune des conférences est illustrée avec des exemples musicaux qui représentent l'imaginaire musical du *Quichotte*, en les reliant à certains passages du roman. Le cycle de conférences se termine par une lecture à voix haute de l'épisode des tréteaux de Maître Pierre, illustrée avec des vignettes et accompagnée par une pièce musicale du traité de guitare de Gaspar Sanz (1674) arrangée pour deux trompettes et une timbale par Cecilio de Roda.

Comme nous le verrons, Manuel de Falla a été influencé par les conférences de Roda. Il a non seulement choisi le même chapitre du *Quichotte*, mais a également

³ Le titre original des deux conférences est en espagnol : « Los instrumentos músicos y las danzas en el *Quijote* » et « Las canciones del *Quijote* », respectivement. Notre traduction.

utilisé les classifications des chants, danses et instruments que Roda a décrites et situées par rapport au *Quichotte*, en reprenant même certains des exemples proposés lors des conférences. Tout cela contribue à la reproduction du style littéraire cervantin. Sur le plan musical, les topiques, tropes et figures sont construits sur une intertextualité constante (imitation du corrélat cervantin) et montrés dans les citations et les allusions mélodiques, dans le traitement vocal des personnages, dans le choix et l'utilisation de l'instrumentation, dans l'harmonisation des points particuliers de la partition (dont les changements de modalité), dans l'analyse des fonctions qui répondent aux décors et à la mise en scène (en particulier l'utilisation des marionnettes et/ou des masques), etc.

Si on lit attentivement l'épisode cervantin des tréteaux de Maître Pierre, on percevra qu'il condense plusieurs traits que l'on retrouve dans tout le roman. Par conséquent, l'aventure des tréteaux, par son caractère de synthèse des éléments stylistiques cervantins, est une élection intelligente d'intrigue, surtout si l'on tient compte de son caractère d'hommage de l'œuvre de Cervantès. Manuel de Falla a observé le style littéraire de Cervantès et a étudié aussi quelques caractéristiques de sa prose, probablement afin de découvrir comment il pouvait traduire certaines ressources rhétoriques du plan littéraire au plan musical. Hormis la critique de la littérature chevaleresque, un trait du *Quichotte* très présent dans cet épisode est sa très abondante intertextualité.

Le compositeur reflétera longuement cette intertextualité dans son opéra *Les tréteaux de Maître Pierre* et, à travers elle, il montrera aussi d'autres traits de la prose cervantine du *Quichotte* comme l'archaïsme, le jeu avec la temporalité, la parodie de la littérature chevaleresque et de la littérature pastorale bucolique, les teintes autobiographiques, l'autoréférentialité, etc., en établissant un dialogue très intéressant avec Cervantès et son roman.

De la même manière que Cervantès présente l'archaïsme par l'intermédiaire de sources littéraires anciennes et l'expression verbale anachronique de Don Quichotte, Falla présentera l'archaïsme par la citation de compositions anciennes de la tradition musicale

espagnole, l'évocation mélodique et harmonique imitant ladite tradition musicale, l'évocation et l'utilisation d'instruments musicaux anciens, rares au début du xx^e siècle (comme le clavecin ou la harpe-luth), ou la ré-création de la narration orale de la romance, dont –même si c'est encore une pratique habituelle à l'époque de Cervantès– l'origine est plus ancienne et, bien sûr, le caractère est déjà très lointain pour les auditeurs du xx^e siècle.

On trouvera la reproduction du caractère comique dans les contrastes musicaux entre la musique ancienne et les innovations contemporaines de composition, les contrastes du traitement vocal des différents personnages (imitant le contraste entre l'archaïsme de Don Quichotte et son contexte), ainsi que l'interprétation des *gags* cervantins dans la représentation des marionnettes des tréteaux.

On pourrait continuer en décrivant chacune des ressources littéraires traduites par le compositeur, mais il nous semble plus intéressant d'analyser quelques exemples.

4. Analyse des Tréteaux

4.1. La structure narrative

En premier lieu, par rapport à la structure narrative de cet opéra, on est, évidemment, devant un cas de programme narratif extérieur (Grabócz, 2009, 68-69). La partition et le livret des *Tréteaux de Maître Pierre* suivent, presque au pied de la lettre, le chapitre correspondant du *Quichotte*. Une des caractéristiques essentielles du *Quichotte* est, à travers l'intercalation de différents récits, la création de plusieurs plans narratifs. La complexité du tissu narratif du *Quichotte* est fondamentale. Dans l'épisode des tréteaux, Falla se positionne dans un fragment avec deux niveaux narratifs simultanés: l'histoire des tréteaux du marionnettiste, et l'histoire qui se déroule dans l'espace de l'auberge, où Don Quichotte figure parmi les clients. Le topique littéraire d'un récit au sein d'un autre (ici devenu, pour des raisons évidentes,

la version du même topique, «le théâtre dans le théâtre»), si caractéristique dans la littérature du Siècle d'or espagnol, s'adapte parfaitement à la scène, de sorte que Falla peut refléter la complexité narrative du *Quichotte* à partir d'un seul épisode. La structure, en elle-même intertextuelle, de la mise en abyme déterminera la macrostructure et la microstructure de la narration dans le livret, la partition et la mise en scène.

Afin de figurer le théâtre dans le théâtre, on voit, sur le plan scénique, que les personnages de l'histoire des tréteaux sont représentés par des figures de pâte petites et planes, alors que les personnages de l'histoire de l'auberge sont représentés par de grandes marionnettes tridimensionnelles en bois. Ces dernières peuvent être remplacées par des acteurs masqués, à condition qu'ils bougent en imitant et soulignant le mouvement caractéristique des marionnettes⁴. Tous les personnages des deux histoires sont muets, à l'exception du Truchement, de Maître Pierre et de Don Quichotte; les trois chanteurs se dérobent à l'orchestre. Au début et pendant la plupart de l'opéra, pendant la narration du Truchement, les rideaux des tréteaux restent fermés, telle une séparation physique de la scène de l'auberge et de la scène des tréteaux; ils s'ouvrent juste pour montrer la représentation que l'on vient d'écouter puis se ferment à nouveau, en soulignant la distinction des deux espaces. Cependant, à mesure que la tension narrative augmente et, avec elle, la (con)fusion de la réalité et de la fiction par Don Quichotte, les rideaux cessent de se fermer: la narration et la représentation vont progressivement se chevaucher jusqu'à être simultanées dépeignant l'accès de folie de Don Quichotte.

Du point de vue musical, la division des deux espaces scéniques entre l'histoire qui se situe dans l'espace de l'auberge et celle des tréteaux est soulignée par une séparation très marquée: l'histoire de l'auberge (dont la fonction principale est de raconter) se caractérise par la prédominance de la voix, alors que pour l'histoire des tréteaux (dont la fonction principale est de représenter), on constate une prédominance de l'orchestre. Falla fait

⁴ Cette exigence du compositeur cherche à mettre en valeur la fiction dans la fiction.

alterner la narration et la représentation du récit. Cette alternance, qui n'est pas décrite dans la version originale de Cervantès, renforce le topique du théâtre dans le théâtre. Au début de l'opéra, le Truchement chante *a cappella*, montrant une nette distinction entre les deux histoires. De la même manière qu'avec l'ouverture et la fermeture du rideau, la séparation entre la narration et la représentation s'estompe progressivement avec l'augmentation de la tension dramatique et s'efface complètement en même temps que disparaît la limite entre réalité et fiction dans l'esprit de Don Quichotte.

Dans l'histoire des tréteaux, l'absence de voix est fournie par une abondante et remarquée intertextualité à l'orchestre. On trouve des citations assez littérales qui incorporent (au-delà des significations dérivées des caractéristiques musicales de chaque citation) un caractère programmatique associé au titre et à la parole de la pièce citée, illustrant le contenu de l'histoire et les stratégies littéraires de Cervantès, comme on le verra plus concrètement à travers divers exemples.

Le Truchement, comme narrateur, remplit la fonction de trait d'union entre ces deux histoires. Il raconte l'histoire de la romance de la libération de Mélisandre dans un style déclamatoire crié, d'annonce, dont l'absence de lyrisme et de virtuosité vocale favorise le récit: la musique est davantage liée au texte. Dans l'histoire de l'auberge, les dialogues entre personnages et le monologue final de Don Quichotte acquerront un traitement vocal plus *cantabile*, plus lyrique, dont le contraste avec le Truchement souligne le caractère déclamatoire du récit des tréteaux. Les citations et allusions musicales aux dialogues sont principalement dirigées vers la caractérisation des personnages, comme la *Seguidilla Manchega* qu'on trouve à la première correction du Truchement par Maître Pierre (danse lascive et effrontée, selon Roda), ce qui souligne le caractère picaresque du personnage. Quant au monologue final de Don Quichotte (la seule grande modification que Falla introduit dans l'adaptation de l'épisode originel), l'analyse de l'intertextualité devient très intéressante par rapport au style d'écriture de Cervantès, comme on le verra plus loin.

4.2. Le *pregón*

En ce qui concerne le chant du Truchement, Falla le compose à partir des chants de crieurs compilés du *Cancionero musical español* de Felipe Pedrell et de quelques exemples que le compositeur compile lui-même des annonces de crieurs qu'il entend dans la rue. Le style déclamatoire du Truchement essaie d'évoquer celui des troubadours. Ainsi, Manuel de Falla suit les idées de son ancien maître, Felipe Pedrell⁵ –pour qui les crieurs sont les descendants des anciens troubadours–, ainsi que celles de Menéndez Pidal. Le compositeur part des annonces des crieurs pour recréer la musicalité de la littérature de transmission orale à l'époque de Cervantès, lorsque la lecture à voix haute déclamée devant un groupe de personnes était fréquente, d'une part en raison de l'illettrisme, d'autre part comme résidu actif de la littérature de transmission orale (Frenk). On peut voir les traces de l'oralité à de nombreuses expressions, et elles sont particulièrement présentes à l'épisode des tréteaux, du fait de la représentation de la romance de Mélisandre. Le choix du style du *pregón* souligne aussi ces traces de l'héritage de la littérature de transmission orale dans l'écriture de Cervantès.

Le chant crié, ou *pregón*, très typique en Espagne, présente certaines caractéristiques particulières: il y a un déplacement des accents toniques des mots; tous les accents, et en particulier ceux déplacés, doivent être marqués; on trouve des pauses prononcées et continues, très fréquemment après la première syllabe du groupe phonique; la mélodie du *pregón* tourne autour d'une note qui se répète constamment. Le compositeur signale à la «Note relative à l'exécution vocale» que «Le rôle du Truchement exige une voix nasale et quelque peu forcée; [...] l'expression doit être plutôt rude et, par conséquent, dépourvue de toute inflexion lyrique», caractéristiques également propres au *pregón*. Il s'agit d'un topique qui s'arrête en chemin entre «des voix de la rue»



Ex. 1 : Falla, *Les tréteaux de Maître Pierre*, mes. 157-165.

de la classification de B. Szabolesi et le «style recitativo» de celle de L. Ratner (Grabócz, 2009, 23).

Dans cet exemple, le Truchement raconte *a cappella* comment Charlemagne réprimande Don Gaïferos pour avoir oublié son épouse, au détriment de son honneur. L'empereur termine avec une phrase en style direct que le Truchement imitera avec un rythme plus lent et une voix plus lourde. Le chant du Truchement n'abandonne le style déclamatoire qu'aux citations littérales que fait Cervantès des deux versions musicales de la romance ainsi qu'à la reproduction du dialogue des personnages en style direct, comme on peut le voir à l'exemple 1, quand le Truchement imite l'empereur Charlemagne. Pourtant, même dans le style du chant crié, on constate quelquefois dans d'autres passages de l'opéra de légères variations qui reflètent les libertés narratives prises lorsqu'il se mêle de l'histoire.

4.3. L'«Entrée de Charlemagne»

Pendant la représentation aux tréteaux de ce fragment, l'orchestre accompagne la représentation par les marionnettes des faits que vient de raconter le Truchement. L'«Entrée de Charlemagne» commence par la citation de la *Gallarda* qu'on trouve à *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (*Instruction de musique sur la guitare espagnole*) de Gaspar Sanz, et qui était présentée au moment des illustrations musicales des conférences de Cecilio de Roda. Selon ce musicologue, la *Gallarda* est une danse propre de rois, «grave et mesurée». Si l'on suit cette description, la citation est particulièrement appropriée pour accompagner l'entrée de l'empereur Charlemagne. Au début du Tableau 1, «La Cour de Charlemagne», on voit déjà

⁵ On renvoie ici au *Cancionero musical español* de Felipe Pedrell, dont Falla utilisera non seulement des fragments musicaux, mais aussi les théories sur les pièces qu'il compile, comme, dans ce cas, sur les chants des crieurs.

et a - près l'a-voir pré - ve - nu du gran dan - ger que cou son bon - neur, en s'as - su - rant pas
y des - puis de ad - ver - tir - le del pe - li - gro que co - rri - a su hon - ra en no pro - cu -

à son é - pou - se li - li - ber - té, on dit qu'il s'é - cri - a: "C'est votre af - fai - re, a - près tout!"
rar la li - ber - tad de su es - po - sa, di - cen que he di - jo: "Har - te, os he di - cho, jmi - rad - lo!"

Quasi lento
d'une voix cavernueuse

Ex. 2: Falla, *Les tréteaux de Maître Pierre*, mes. 128-131.

L'utilisation répétée d'intervalles de quinte juste à la trompette sur des notes de pédales aux violons et aux altos, ainsi que la répétition du même patron rythmique (qui est associé à l'annonce de grandes personnalités ou événements), nous transporte dans la solennité de la cour.

Lors de l'«Entrée de Charlemagne», le temps lointain de l'histoire de la romance de Mélisendre est renforcé par le «caractère lointain» qu'explicite le compositeur comme indication interprétative des cors et par l'utilisation d'instruments anciens –comme la harpe-luth–, tout cela en guise de figure d'archaïsme, qui caractérise l'époque de la romance. L'orchestre présente le thème mélodique de la *Gallarda* avec deux hautbois, une clarinette et la harpe-luth. En outre, dans l'article de Roda qui propose un classement des instruments, la harpe et le luth sont considérés comme des instruments aristocratiques, et le chalumeau, décrit comme analogue de la clarinette et du hautbois, est un instrument propre à la musique cérémonieuse qui accompagne les grands seigneurs. On trouve donc sur la partition le temps lointain de l'histoire des tréteaux souligné avec une figure d'archaïsme, ainsi que le portrait du caractère courtois de la romance et l'entrée du grand seigneur à travers la *Gallarda* –classée par B. Szabolesi comme un topique de rythme de danse (Grabócz, 2009, 23)–, avec les significations dérivées des descriptions de Cecilio de Roda. La caractérisation de la scène est complète.

4.4. «La Poursuite»

On trouve un autre passage significatif au «Tableau 6: La Poursuite». Le fragment (mesures 713 à 730) se découpe en plusieurs plans instrumentaux parallèles: le Tru-

chement raconte comment les Maures sonnent l'alarme et persécutent Don Gaïferos et Mélisendre, qui ont pris la fuite; la clarinette anticipe la citation postérieure du chant de Noël catalan *El decembre congelat*, les violons, les altos, le clavecin et la percussion imitent le rythme des chevaux, en développant le topique du galop (Monelle, 2000, 45-65); le tambour et les timbales jouent un motif rythmique utilisé antérieurement dans l'opéra, associé à des scènes de colère ou de lutte, en développant le topique du militaire (Monelle, 2006, 113-181); enfin, aux cors et au xylophone, on trouve l'autocitation de Falla de la «Chanson du feu follet» (de *L'amour sorcier*), juste au moment où Don Gaïferos et Mélisendre fuient les Maures, avec l'insistante répétition des cors.

Comme on vient de le signaler, on peut voir deux topiques musicaux –le galop et le topique militaire– tous les deux mis en relation; le topique du galop est ici lié à la chevalerie et, par conséquent, à l'affrontement armé, au militaire. Le tambour et la timbale sont mentionnés parmi les instruments militaires dans la classification de Roda. On voit, à nouveau, la figure d'archaïsme –qui dépeint le temps lointain de la romance– à travers l'utilisation d'instruments anciens comme le clavecin et la harpe-luth, tout comme la citation de la chanson de Noël *El decembre congelat*, qui fait partie d'une compilation de chants populaires datant du Moyen Âge. Mais cette citation accomplit une autre fonction: il s'agit d'une figure d'anticipation qui annonce l'imminente explosion de la folie de Don Quichotte (moment où l'on écouterait la citation complète), qui ne distingue plus la réalité de la fiction.

Le plus intéressant dans ce passage est peut-être la citation que Falla utilise de sa propre œuvre *L'amour sorcier*. On pourrait considérer cette autocitation, comme l'a indiqué Bernard Gille (91-97), comme une approximation du compositeur aux teintes autobiographiques de Cervantès dans son roman. La possible allusion, au travers de la captivité de Mélisendre, à la prison de Cervantès à Alger, d'où il a essayé de prendre la fuite plusieurs fois, peut permettre d'analyser ce passage de la persécution de Don Gaïferos et Mélisendre comme le bon moment pour faire référence à l'autobiographisme cervantin. Si l'on reprend la biographie de Falla, il est allé en France en

1907 du fait de la précarité du travail de compositeur en Espagne (on pourrait dire qu'il «prend la fuite»); quand, en 1914, la Première Guerre mondiale oblige le compositeur à retourner en Espagne et qu'il commence la composition de *L'amour sorcier*, il regarde, nostalgique, comme Mélisandre, le chemin de la France. Christoforidis (111) soutient une autre lecture de l'autocitation de Falla, en soulignant que dans *L'amour sorcier*, la protagoniste prend la fuite du fantôme jaloux de son ancien amoureux et qu'il s'agit donc d'un clin d'œil au sujet de la persécution.

On considère que cette citation, comme les autres ressources rhétoriques-musicales, constitue une claire allusion au style et aux ressources littéraires cervantins du *Quichotte*. Bien qu'il soit vrai que l'«autobiographisme» cervantin du roman correspond à l'autocitation de Falla, le compositeur est un lecteur habituel du *Quichotte*, donc il est peu probable qu'il ait passé sous silence un autre trait très étudié dans le *Quichotte* et évident aux yeux de n'importe quel lecteur: l'autoréférentialité, au sein du procédé intertextuel de la réécriture. Tout au long de la deuxième partie du *Quichotte*, on trouve, par exemple, de nombreux commentaires sur la première partie du roman. Cette réécriture macrotextuelle est reproduite par le compositeur à travers la citation intégrée d'un passage de son œuvre *L'amour sorcier*, en reflétant l'un des traits les plus caractéristiques de l'écriture du *Quichotte*.

4.5. L'ode à Dulcinée

Nous ne voudrions pas finir cet article sans commenter, ne serait-ce que brièvement, le traitement du comique, si riche au *Quichotte*. L'on pourrait analyser de nombreux procédés de production du comique, mais l'on se centrera sur deux procédés très importants du roman de Cervantès: l'ironie et la parodie.

Par rapport au trope de l'ironie, on trouve un bon exemple à l'allusion à la *Seguidilla Manchega* (Christoforidis, 106) insérée à la première correction que fait Maître Pierre au Truchement (mesures 373-384). La *seguidilla* est décrite par Roda comme une danse lascive et effrontée.

Falla utilise cette danse afin de souligner le caractère picaresque de Maître Pierre et afin de caractériser l'intention ironique de l'intervention du personnage. Le caractère de la citation est renforcé par les indications que fait le compositeur à la «Note relative à l'exécution vocale»:

Pour celle de Maître Pierre, l'artiste devra éviter toute expression par trop lyrique, adoptant, au contraire, la plus grande vivacité et intensité de la diction musicale en accord avec le ton exigé par chaque situation dramatique. C'est sans bouffonnerie, mais avec une intention comique très marquée, que devra se traduire le caractère picaresque et ironique du personnage.

À nouveau, comme pour le chant du Truchement, le traitement vocal participe à la production de la signification et à la reproduction de traits littéraires cervantins.

Quant à la parodie, il s'agit d'une des stratégies littéraires les plus étudiées quand on parle du *Quichotte*. Dans l'épisode des tréteaux, le choix même du thème de la romance chevaleresque représentée montre clairement l'intention parodique de Cervantès face à la littérature chevaleresque (le genre le plus parodié du *Quichotte*, mais pas le seul): les Maures ont capturé la belle princesse Mélisandre il y a déjà sept ans et son époux, le grand chevalier Don Gaïferos, ne l'a pas libérée; c'est seulement après l'avertissement de l'empereur sur le danger qu'il fait courir à son honneur qu'il décide de libérer son épouse. Le contraste du portrait de «grand chevalier» avec la vision idéalisée de Don Quichotte souligne l'effet comique de la parodie. L'autre genre littéraire très parodié par Cervantès (en général avec admiration) est la littérature pastorale bucolique. Même si l'on n'en trouve aucun exemple à l'épisode des tréteaux, Falla ajoute à la fin de l'opéra une ode à Dulcinée et un chant à la gloire des chevaliers errants. Il s'agit des seules grandes modifications qu'a faites le compositeur au livret par rapport à l'originel cervantin, toujours à partir de fragments d'autres chapitres du *Quichotte*. Dans l'ode à Dulcinée, on part d'une des citations les plus intéressantes des *Tréteaux de Maître Pierre*: «Prado verde y florido» (*Pré vert et fleuri*) de Francisco de Guerrero (Gallego).

les yeux au ciel, comme en extase
douce

O Dul-ci-né-e, o mai-tres-se de mon cœur, o lu-mière dans ma nuit, gloi-re pour mes pei-nes
Oh Dul-ci-ne-a, se-ño-ra de mi al-ma; di-a de mi no-che, glo-ria de mis pe-nas

Molto tranquillo e sostenuto

Ex. 3 : Falla, *Les tréteaux de Maître Pierre*, mes. 798-805.
D.Q.

Cette allusion à la dame de Don Quichotte, si présente pendant les deux parties du roman, constitue un exemple de traduction de la parodie de la littérature pastorale bucolique sur le plan musical. Lors de la deuxième conférence de Roda, le musicologue explique comment Don Quichotte, «pour dévotion à sa dame, entonne le madrigal à Dulcinée, au rythme de ses propres soupirs» (Roda, 1905b, 455) et, ensuite, il présente cette *Villanesca* de Guerrero comme une pièce très semblable au madrigal du roman. Ce n'est pas, donc, une coïncidence si Falla utilise précisément cette mélodie. En outre, le titre et le contenu de cette citation s'inscrivent dans la littérature pastorale, avec la vision bucolique de la nature du topique littéraire *locus amoenus* et la présence de l'amour courtois. Le traitement de la citation en temps *lento* et *pesante*, les indications scéniques à Don Quichotte, qui doit chanter avec «des yeux au ciel, comme en extase», et certaines cadences qui nous rappellent celles de la musique sacrée, font une caractérisation très habile du topique de l'amour courtois: un amour platonique, spirituel, où la dame joue le rôle du seigneur du chevalier, qui souffre de la maladie d'amour.

La présence de la harpe-luth contribue à la reproduction du topique de l'amour courtois: Roda affirme que la harpe et le luth sont classifiés comme des instruments aristocratiques, mais la harpe est aussi l'instrument préféré de la dame aristocrate et, donc, elle représente la féminité. En même temps, comme on l'a vu à travers d'autres exemples, cet instrument est aussi utilisé quelques fois en guise de figure d'archaïsme, mais dans ce cas, la présence de cet instrument ancien souligne l'anachronisme inhérent à la figure de Don Qui-

chotte. De la même manière que Cervantès développe l'anachronisme de Don Quichotte à travers une façon de parler pleine d'archaïsmes, Falla le développe grâce à la citation de cette *Villanesca* du xvii^e siècle et l'évocation et l'utilisation d'instruments anciens. D'autre part, cette citation est particulièrement intéressante au fur et à mesure qu'elle en appelle aux connaissances de l'auditeur par rapport non seulement au caractère musical de la citation, mais aussi à sa signification programmatique. Falla a ajouté, avec toute la fidélité possible au texte de Cervantès, des fragments représentatifs de topiques et de stratégies d'écriture littéraire qui n'étaient pas présents dans ce chapitre du *Quichotte*. De plus, le placement de cette citation à la toute fin de l'opéra et par rapport aux fragments ajoutés qui l'entourent semble faire aussi référence aux dernières imaginations de la folie de Don Quichotte, quand il est sur le point de mourir et que Sancho lui propose de devenir bergers.

5. Conclusions

Sur la base d'une étude approfondie de l'œuvre de Cervantès, en particulier de *Don Quichotte*, d'une lecture attentive et d'un examen de nombreuses études sur Cervantès de nature très différente, ainsi que de la musique à l'époque et dans l'œuvre de Cervantès, Manuel de Falla a réalisé une adaptation très fidèle et consciencieuse des *Tréteaux de Maître Pierre*, mais avec de petites modifications visant à inclure dans cet épisode les principales caractéristiques de l'ensemble du roman. À travers de l'analyse du dialogue narratif intersémiotique entre *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla et le *Don Quichotte* de Cervantès, on a vu que *Les tréteaux* de Falla n'est pas seulement l'adaptation d'un épisode du *Quichotte*, mais un hommage à tout le roman. Cependant, Falla est allé beaucoup plus loin: comme on a pu le voir à travers l'analyse de cet article, sur la base du concept des *Tréteaux* comme hommage à Cervantès (dont Falla admire le travail et le style d'écriture), la musique et la mise en scène de cet opéra transfère et reproduit plusieurs des caractéristiques stylistiques de la prose de Cervantès. Nous

avons pu nous faire une idée de la complexité de son travail en analysant comment, à travers le déroulement et la fusion ultérieure de la narration et de la représentation sur les plans musical et scénique, le compositeur fait également la différence entre la réalité et la fiction (dont le mélange représente la folie de Don Quichotte) et entre l'époque de l'histoire de Don Quichotte et celle de l'histoire de Melisandre. Nous avons également vu comment Falla, à partir de l'instrumentation et du choix des citations musicales, reproduit des ressources telles que l'archaïsme, l'ironie et la critique du picaresque (avec la ségudidille qui caractérise Maese Pedro), la parodie de la littérature pastorale (avec la citation de *Prado verde y florido*, de Guerrero) et la littérature chevaleresque (par l'utilisation de thèmes musicaux tels que le galop et l'armée) et même la présence de l'auto-référentialité (par l'auto-citation), tout cela est raconté par les personnages et illustré avec les marionnettes.

En conclusion, dans *Les tréteaux* le livret, la partition et la mise en scène de Falla parcourent certains topiques, tropes et figures utilisés par Cervantès. À travers l'analyse intertextuelle et transmédiat de l'opéra de Falla, on apprécie les efforts du compositeur pour d'adapter non seulement le contenu de l'histoire cervantine, mais aussi son style d'écriture, ses stratégies littéraires, en guise d'hommage à Cervantès. *Les tréteaux de Maître Pierre* se montre, ainsi, comme un objet d'étude privilégié de la réécriture et de l'adaptation narrative dans une perspective transmédiat et intertextuelle.

Bibliographie

- Azustre, Antonio et Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Editorial Ariel, Colección Letras e Ideas, 2001 (1997).
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México : Editorial Porrúa, 2000 (1985).
- Christoforidis, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Thèse doctoral. Melbourne: University of Melbourne, 1997.
- Falla, Manuel de. *El retablo de Maese Pedro*. Study Score. Londres: Chester Music, 2003 (1923).
- Forestier, George. *Le théâtre dans le théâtre*. Genève: Droz, 1996.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2005 (1997).
- Gallego, Antonio. «Dulcinea en el prado (verde y florido)». *Revista de Musicología*, vol. X, n°2, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1987, pp. 685-699.
- Gignoux, Anne Claire. *Iniciation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses, 2005.
- Gille, Bernard. «Lire et écouter *El Retablo de Maese Pedro*: la concorde des deux langages». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1996, pp. 91-97.
- Grabócz, Marta. «Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique». *Narratologies contemporaines. Approche nouvelle pour la théorie et l'analyse du récit*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 233-265.
- Grabócz, Marta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Grabócz, Marta (dir.). *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann, 2007.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultura de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962 (1957).
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic*. Indiana: Indiana University Press, 2006.
- Pedrell, Felipe. *Cancionero musical español*. Valls: Eduardo Castells, 1922.
- Roda, Cecilio de. «Los instrumentos músicos y las danzas en el "Quijote"». *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid : Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905(a), pp. 147-178.
- Roda, Cecilio de. «Las canciones del "Quijote"». *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El*

- ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905(b), pp. 455-466.
- Sanz, Gaspar. *Instrucción de Música sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674. <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/Exposicion/Seccion1/sub2/Obra72.html?origen=galeria>.
- Sevilla Llisterri, Inés. El retablo de Maese Pedro *de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política*. 2016
- (a). École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris et Universidad de Valencia, thèse doctorale.
- Sevilla Llisterri, Inés. «El retablo de Maese Pedro de Falla como construcción musical y literaria de la identidad nacional española», *Eu-topías*, 11, 2016 (b), pp. 33-42.
- Tarasti, Eero. «La voix et l'identité». *La musique et les signes*. Paris: Harmanttan, 2006, pp. 217-243.