

JEAN BARLATIER

A propos du Cinquantenaire de la " MIREILLE " de CH. GOUNOD

Préface de M. Sauveur SELON



MARSEILLE
P. RUAT, Éditeur
54, rue Paradis, 54

1913

PRÉFACE

Je n'ai pas la prétention d'ajouter quoi que ce soit à l'intéressante et substantielle étude que publie M. Jean Barlatier sur la Mireille de Gounod à l'occasion du cinquantenaire qui vient d'être célébré à Saint-Rémy. D'ailleurs, cela serait difficile, car ce qu'il y avait d'essentiel à dire sur cette œuvre, du moins ce qu'un bon Provençal peut en penser, l'auteur l'a très exactement précisé. Je me bornerai donc, à consigner ici quelques impressions personnelles ressenties en pays d'Arles, comptant que, dans son indulgence, le lecteur voudra bien les accepter en guise de préface.

Les fêtes qui eurent lieu, à Saint-Rémy les 6 et 7 septembre nous ont rappelé par bien des points un autre cinquantenaire que nous fêtions en 1909 en Arles. Il s'agissait alors du cinquantième anniversaire de la vraie *Mirèio*, avec lequel on fit coïncider l'inauguration de la statue de Mistral. De tous côtés, des gens étaient venus. Ce fut un engouement extraordinaire pour les choses de Provence que beaucoup semblaient découvrir ce jour-là. Des dames de Paris et d'ailleurs, mais certainement pas de chez nous, trouvèrent original et peut-être aussi crurent nous faire honneur, en adoptant le costume des nobles filles d'Arles. A vrai dire, il était curieux de les voir embarrassées, gauches et maladroitement sous ces vêtements qu'elles ne savaient pas porter, faire des grâces, minauder entre elles, rester étrangères malgré toute leur bonne volonté et ne paraissant préoccupées que de se rendre au bal Mireille, seul endroit où elles purent retrouver quelque aplomb, car il ne s'agissait là que de sauter, de se trémousser, de se montrer légères, toutes choses qui étaient parfaitement dans leur caractère.

Et je me souviens que pour fuir cet envahissement de Mireilles, de pacotilles et de gardians de bazars à treize, nous nous étions réfugiés aux Alyscamps où, du moins, nous espérions trouver la paix. Alors que le mistral, soufflant avec violence sur Arles, couvrait la ville de poussière, arrachait les guirlandes, éteignait les lampions et mettait en pièces les décors dressés dans les Arènes pour la représentation du lendemain, un calme majestueux régnait dans l'allée des lambeaux. Nous n'étions que quelques-uns qui marchions silencieusement entre les hauts peupliers. Le souvenir du spectacle auquel nous avions assisté dans la journée, nous absorbait. Nous avions vu le Maître en face de sa statue, opposer un front serein au feu roulant des discours, supporter sans broncher l'énervante tiédeur de cette éloquence où il était constamment question de son génie, sourire d'un sourire mystérieux à toute cette vaseline officielle que pendant les heures que dura la cérémonie d'inauguration, on lui avait impitoyablement versée sur la tête. Nous nous entretenions de ce calme admirable qui n'avait été troublé qu'au moment où M. Jules Charles-Roux annonça le nouveau grade dans la Légion d'honneur. A ce moment Mistral sentit toute son impassibilité l'abandonner. Comme un enfant qui ne veut pas qu'on le voie pleurer, il cache sa belle face dans son grand chapeau et tout son corps fut secoué d'un long sanglot. Et à nous qui, profondément émus, le regardions, il nous apparut comme un grand chêne que la tempête ébranle.

Puis, comme il fallait répondre à tous ces discours, le poète s'était levé. Alors une véritable angoisse pesa sur nous.

— Que va-t-il dire? nous demandions-nous.

Que peut dire, en effet, un homme le jour de l'inauguration de sa statue? Mais lui le savait. Le poète s'était levé; à grandes enjambées il gagnait la tribune, et quand il fut là haut, dominant toute la foule qui attendait anxieuse, il leva ses deux bras et commença d'une voix forte l'invocation de *Mirèio*.... Et ce fut à nous de pleurer.

Car une émotion immense venait de nous étreindre à la vue de ce spectacle inattendu.

Ces premières strophes de *Mirèio* que nous savions par cœur, que nous nous récitons à nous-mêmes, chaque fois que dans la Crau, vers la mer, dans les blés, le silence nous permettait de prononcer les paroles sacrées; ces vers qui avaient fait la joie de notre jeunesse, qui étaient entrés, sitôt qu'elle fut ouverte, dans notre imagination pour l'enchanter et l'enivrer, ces vers c'était lui qui les disait aujourd'hui, lui le maître, le patriarche, le seigneur père. Il avait cueilli d'une seule brassée toutes ces fleurs qui nous émerveillent et les avait répandues sur nous.

Nous pensions à cela dans cette allée des Alyscamps où nous étions venus nous réfugier pour fuir les Mireilles parisiennes qui devaient maintenant se trémousser du côté des Lices dans des costumes qu'elles ne savaient pas porter et qui pourtant mettent, si aisément en valeur l'incomparable beauté des nobles filles d'Arles.

Et tandis que nous nous remémorions ces choses, nous vîmes venir vers nous trois jeunes hommes. Ils vinrent jusqu'à la grille de la chapelle de Saint Honorat, où nous nous trouvions et, sans se soucier de notre présence, l'un d'eux après avoir gravi les trois marches, se tournant vers ses deux compagnons, dit le plus simplement du monde, la poésie de Mistral qui se trouve dans le recueil des *Isclò d'Or*: la Communion des Saints.

Est-ce le calme de cette nuit solennelle, est-ce l'endroit sacré où nous étions, est-ce la poésie elle-même ou bien encore la voix musicale du récitant qui disait les vers immortels avec une remarquable pureté d'accent, qui nous impressionnaient si vivement? je ne sais, mais je ne crois pas avoir ressenti de ma vie une émotion plus douce.

Quand il eut fini, le jeune homme rejoignit ses amis et tous trois s'éloignèrent à travers les tombeaux que baignait la lumière de la lune. Et moi je bénissais mon pays de Provence qui permettait à ses enfants de lui donner de si simples, de si jolies manifestations d'amour.

Car ne vous y trompez pas, ce sont ces jeunes hommes qui représentent la Provence, mais la Provence silencieuse et grave celle que les badauds ne connaissent pas. Ce ne sont ni des hâbleurs, ni des pérorateurs, ni des déclamateurs; ils ne font partie d'aucune caste, d'aucune école; ils ne sont ni des *fen de bru* ni des *tutu panpan*, vocables méprisants sous lesquels les ignorants des pays brumeux affectent d'englober tous les méridionaux.

Grâce à Dieu et à Sainte Estelle, il y a déjà beaucoup de ces jeunes gens dans notre pays, de ces fiers Provençaux qui ont tété du bon lait, et c'est en eux que le maître a placé son espoir car ils sont l'avenir, ils savent le secret et ils s'emploieront de toutes leurs forces pour que le pur édifice ne tombe pas en ruine.

A Saint-Rémy il n'y eut rien de pareil. Au milieu de la cohue énorme qui encombra la place principale, se voyait, sur un socle de bois peint, le buste de Gounod qu'on venait de dresser là en souvenir du séjour que le musicien fit dans la ville au temps où il composait la musique de Mireille. L'œuvre est bien venue, la face est énergique et douce. La tête est un peu penchée de côté et les yeux paraissent perdus dans le monde mystérieux de l'inspiration. Pourtant, quand je vis ce buste pour la première fois il semblait écouter d'une oreille irritée l'ouverture de Tannhäuser, que la musique des Equipages de la Flotte jouait derrière lui.

La représentation de Mireille donnée en plein air dans le vallon de Saint-Clerc où Gounod aimait, paraît-il à se promener, fut vraiment belle. Elle constituait l'attrait principal de la journée, et les organisateurs doivent être félicités pour avoir si parfaitement réussi la partie la plus difficile de leur programme. Comme dans presque toutes les représentations de plein air, le spectacle le plus intéressant a été constitué par le cadre et par le public. Ce théâtre dans un vallon, en pleine nature, posé là sans préparation, improvisé peut-on dire, était extrêmement pittoresque. La foule considérable qui l'emplissait, éparpillée partout dans la colline, a paru prendre un très grand plaisir à cette extraordinaire représentation de l'opéra comique de Gounod. Elle montra de l'enthousiasme et de la bonne humeur et ne manifesta aucune surprise des invraisemblances de la mise en scène.

Au premier entr'acte, M. Jean de Servières vint dire une poésie en l'honneur de Mireille qui fut très applaudie et au deuxième acte, la farandole fut dansée par un groupe de farandoleurs provençaux. En ce temps de Cake Valk et de Tango, cette danse grave et noble nous fit mieux apprécier le bon goût de nos ancêtres et l'excellente besogne que font ceux qui s'emploient à maintenir et à sauver de la déroute générale d'aussi jolies traditions.

Je me garderai bien de tirer la moralité de ces fêtes. Je crains, si je le faisais selon mon cœur, d'aller du côté où personne ne se trouverait. Cependant ce n'est pas la crainte de me trouver seul de mon avis qui me fait hésiter aujourd'hui: Je suis assez habitué à ne pas partager l'opinion générale pour m'effrayer de cette solitude. Mais, je le répète, M. Barlatier a dit excellemment dans son étude, tout ce qu'il fallait dire.

Toutefois, je puis bien ajouter ceci: Au cours de cette représentation j'ai souvent regardé Mistral assis à côté de Mlle Priolo, charmante sous ses voiles blancs. La Reine du Félibrige et le cher et grand poète applaudirent à diverses reprises, cette Mireille et ce Vincent qui chantaient et qui parlaient si bien. Et tandis que sur la scène, Mireille se lançait à gosier perdu dans la valse, ou minaudait:

— Oh! c'Vincent. Oh! c'Vincent.

Je me souvenais d'une petite histoire que Mistral nous raconte dans ses mémoires.

Il nous parle d'un enfant qui fut élevé dans un mas en compagnie des bouviers, des faucheurs et des pâtres. Quand dans ce mas parfois passait un bourgeois, de ceux qui affectent de ne parler que le français, l'enfant était tout étonné et même humilié de voir que ses parents devenaient tout à coup respectueux pour ce bourgeois comme s'il leur était supérieur.

— Pourquoi demandait-il, cet homme-là ne parle pas comme nous?

— Parce que c'est un monsieur, lui répondait-on.

— Eh bien alors, faisait-il, d'un petit air sauvage, moi je ne veux pas être un monsieur.

Et chaque fois qu'une pareille visite se produisait, l'enfant allait se cacher dans le paille d'où il ne sortait que quand le visiteur était parti.

J'avoue que je suis comme cet enfant dont parle Mistral. Chaque fois que Mireille doit chanter et parler en français, j'ai envie d'aller me cacher. Mais le métier a ses exigences. J'assiste donc à ces représentations. Seulement j'éprouve après, le besoin de me purifier et je me réfugie dans le deuxième chant de *Mirèio* d'où je sors ébloui, car rien au monde, aucune musique, fut-elle de Gounod, ne saurait en accroître la splendeur.

Et alors j'ai moins d'amertume contre ceux qui de la *chato de Prouvènço* firent une demoiselle qui ne parle plus comme nous.

Sauveur SELON.

À PROPOS
DU
CINQUANTENAIRE DE LA "MIREILLE"
de Ch. GOUNOD

... *Uno grand porto*
Emé 'no toumbo que suportò
Dous generau de pèiro, eilamount dins lis èr
Es ça qu'apellon lis Antico

(Mirèio, Cant IV)

Les Antiques... Qui d'entre nous n'a devant les yeux la silhouette du mausolée et de l'arc triomphal qui dressent, à quelque distance de la petite ville de Saint-Rémy, leurs formes nobles et gracieuses à la fois? Vestiges d'une civilisation mère de la nôtre, ces vieilles pierres n'ont pas le seul mérite d'avoir vu passer les siècles: elles renferment et, expriment encore, malgré les atteintes du temps, quelque chose de l'éternelle beauté. Elles ont fait la célébrité de la ville sur qui elles semblent veiller en sentinelles avancées, lui valant en même temps que l'attention des archéologues la gratitude des artistes.

Parmi ceux qui les vinrent visiter, plus d'un, sans doute, se laissa séduire par la paix recueillie du lieu, l'atticisme du paysage, le rythme harmonieux de ses collines parfumées. Le souvenir impérissable que Ch. Gounod devait emporter des quelques semaines passées dans cette région, n'est pas fait pour nous surprendre, nous qui la connaissons et l'aimons. Aujourd'hui, par un juste retour des choses, c'est le pays qui se souvient de l'hôte qu'il accueillit. Mais voici que le souvenir s'étend et se magnifie: la Provence entière répond à l'appel de l'une de ses plus chères cités. Des fêtes s'organisent; elles sont passées déjà. Elles ont célébré dans Ch. Gounod plus que l'hôte de Saint-Rémy, le musicien qui fit chanter *Mireille* (1).

(1) Pour éviter tout malentendu dans ce qui va suivre nous désignerons par la forme provençale du nom: *Mirèio*, le poème provençal et par sa forme française: *Mireille*, l'opéra de Ch. Gounod et Michel Carré. Nous ferons de même quant aux noms des différents; personnages et dirons: Mirèio, Vincèn, Ramoun, etc...., et Mireille, Vincent, Ramon, etc.....

Peut-être était-il, en un certain sens, légitime que nous payions à Ch. Gounod, nous Provençaux ce tribut de reconnaissance. L'opéra qu'il a tiré de l'immortel chef-d'œuvre de Frédéric Mistral a eu dans la diffusion, la vulgarisation de celui-ci une part trop considérable pour que nous feignions de l'ignorer. Il est juste de reconnaître que si nul aujourd'hui n'ignore ce nom: *Mireille*, Michel Carré et Ch. Gounod y sont bien pour quelque chose. Si c'est un sort digne d'envie que d'être connu du plus grand nombre, et si c'est en cela que consiste la gloire, il n'est pas douteux que Mistral, à ce point de vue, ne doive beaucoup à ses adaptateurs, car je n'oserais dire à ses collaborateurs; et par contrecoup, il est fort possible que la Provence ait vu de ce fait s'ajouter une feuille à sa couronne de lauriers.

Il est cependant assez curieux de constater quelle opposition l'opéra de Gounod, généralement et universellement applaudi de nos jours, a rencontré à ses débuts sur les diverses scènes de l'Europe où le succès de *Faust* lui avait permis d'accéder; et cela alors que rien dans sa forme, dans sa constitution ne semblait devoir rebuter ses auditeurs. Ceux qui s'acharnent à voir dans cette œuvre une traduction fidèle et émouvante de l'âme provençale argueront sans doute de la difficulté, que ne pouvaient manquer d'éprouver ses premiers auditeurs à s'assimiler, à pénétrer une œuvre d'une essence étrangère et parfois fort éloignée de leur psychologie propre, de leur façon particulière de comprendre et de sentir. Cette explication de l'insuccès premier de *Mireille*, pour adroite qu'elle soit, ne nous en semble pas moins inexacte et peu défendable; qu'il nous soit assez malaisé d'en fournir une plus satisfaisante ne nous fait nullement une nécessité d'accepter celle-ci. Nous essaierons de montrer par la suite combien la *Mireille* de Gounod nous paraît éloignée de la nature nettement locale de la *Mirèio* de Mistral. Qu'il nous suffise pour l'instant de faire remarquer à l'appui de notre façon de voir que si certains caractères particuliers eussent été la seule et la vraie cause de l'insuccès premier de *Mireille* auprès d'auditeurs peu faits pour les saisir et en être touchés, il semblerait, du moins, que l'œuvre de Gounod eut dû frapper, empoigner dès le premier contact ceux qui se trouvaient les plus à même d'en reconnaître du premier coup toute la vérité et toute la force d'accent, je veux dire ses auditeurs de race provençale. Or, il n'en alla pas ainsi. Que l'on me permette de rappeler ici les premières étapes de la carrière de *Mireille* sur la scène du Grand-Théâtre de Marseille. Peut-être nous sera-t-il possible d'en tirer un enseignement.

Je n'ignore pas que certains clans félibréens n'admettent pas volontiers que l'antique Phocée fasse partie intrinsèque du terroir provençal et qu'ils tiennent à laisser la grande ville à la mer comme Nice aux étrangers. Mais cet ostracisme est purement arbitraire. De ce que le citadin ne soit pas le campagnard, il ne s'ensuit pas une incompatibilité absolue de leurs natures respectives, surtout lorsque une presque identité d'origine, des siècles écoulés sous des influences extérieures à peu près communes, climatériques, politiques et religieuses, joints à un commerce réciproque et constant, créent entre eux des liens si étroits. D'ailleurs l'histoire est là, nous apportant des faits contre lesquels les petites querelles de clochers ne sauraient prévaloir, et la liste serait longue à dresser de tous les fils de Marseille, qui dans le domaine, des lettres et des arts spécialement furent de vrais, de bons, d'utiles provençaux. Marseille, quoi qu'on en veuille, fut et demeure une cité provençale, d'âme et de vie, et elle devait l'être assurément davantage encore à une époque où l'élément cosmopolite ne l'avait pas autant pénétrée et où un régime de centralisation à outrance, ne lui avait pas fait perdre peu à peu une grande part de sa particularité. Il n'y a pas plus de raisons de refuser à ses habitants leur place dans la grande famille

provençale qu'il n'y en aurait de réduire le terroir vraiment provençal au seul jardinet du maître de Maillane.

Il semblerait donc que le public marseillais eût dû être à même plus que tout autre de retrouver quelque chose de l'âme du pays dans l'œuvre nouvelle que la direction Halanzier-Dufrénoy faisait représenter le 28 décembre 1865 sur la scène du Grand-Théâtre, et dédommager Ch. Gounod par un franc succès fait à son opéra de l'accueil peu enthousiaste que lui avaient réservé ses auditeurs parisiens.

Mireille était, à Marseille, attendue avec une certaine impatience car le nom et l'œuvre de Mistral n'avaient pas eu besoin de la publicité des affiches théâtrales pour être connus et profondément estimés des milieux lettrés de notre ville. Quant à Ch. Gounod, il jouissait déjà à cette époque, d'une enviable réputation. L'attention de tous les *dilettanti* avait été attirée sur lui par le succès de son *Faust* que — signe point trompeur de la célébrité — l'on parodiait déjà comme dans cette fantaisie *Faust des Martigues*, qui se jouait précisément alors au théâtre du Gymnase. *Mireille*, lors de sa première représentation au Grand Théâtre, eut pour protagonistes Mlle Bl. Baretta, dans le rôle de la fille du mas des Micocouliers; le ténor Peschard, dans celui de Vincent; Mlles Faivre et Rivière; MM. Léderac et Brion d'Orgeval. L'orchestre, était dirigé par Momas. Un décor neuf, représentant les Arènes d'Arles, avait été broché par Ponçon fils. Cette première fut un peu hésitante, les chanteurs n'étant pas très sûrs de leurs rôles et celui qui à cette époque tenait la plume de critique musical du *Sémaphore*, le célèbre auteur de *Chichois*, G. Bénédict, préféra n'en point parler. Contrairement à son habitude il ne consacra pas à l'œuvre nouvelle un de ses feuilletons qui faisaient autorité à cette époque, se contentant après la seconde de quelques lignes de chronique locale pour dire de façon vague et prudemment réservée, (en présence, sans doute d'un accueil peu sympathique fait par le public à *Mireille*), ce qu'il crut alors devoir en dire, à savoir qu'elle contenait des beautés de premier ordre. Cette appréciation eut peut-être gagné à être au moins succinctement argumentée. Pour reparler de *Mireille*, il attendra que la dernière représentation annoncée, en ait été donnée et alors ce sera pour demander, cédant sans doute lui-même aux sollicitations du directeur du Théâtre, qu'on représente encore l'œuvre de Gounod avant que la saison ne soit close. Mais ni l'aide de la critique, ni les communiqués les mieux ficelés ne purent faire parcourir à *Mireille* une brillante carrière. Elle n'atteignit, au cours de la saison, que le nombre de dix représentations, résultat assez maigre, si l'on songe que le *Roland à Roncevaux*, de Mermet, oublié aujourd'hui, atteignait celui de dix-neuf et que *l'Africaine* se jouait seize fois, presque coup sur coup, dans, l'espace de quelques semaines, la clôture de la saison arrêtant seule et momentanément d'ailleurs son succès. Pour entendre les rossignolades de Mme Adelina Patti on se précipitait cependant cette même année, au point de forcer le directeur du théâtre à élever dans les coulisses des estrades où quelques centaines de spectateurs supplémentaires puissent prendre places. A ce public-là, du moins, les vocalises brillantes, dont Gounod, cédant aux instances de Mme Carvalho, avait orné le rôle de *Mireille*, n'étaient pas cependant faites pour déplaire. Après un nouvel essai plus malheureux encore la saison suivante, il eut semblé que *Mireille* avait pour jamais quitté le Grand Théâtre.

Il fallut, en effet, attendre onze ans pour qu'elle y reparut, en 1879 sous la direction Campocasso; cette année-là, elle n'eut que quatre représentations.

Depuis, le succès est venu, un certain succès du moins; bien fin qui dira pour quelle cause, *Mireille* s'est maintenue au répertoire de notre Grand Théâtre comme à celui

d'ailleurs de la plupart des théâtres de France et d'un grand nombre de scènes étrangères.

Ce succès, lui-même, nous est déjà plus qu'un indice, un témoignage de la façon dont l'œuvre de Gounod s'adapte à toutes les compréhensions, à toutes les sensibilités et cela en dépit des différences de latitudes et des particularités de races. Les Berlinoises, comme les New-yorkais, les Viennoises comme les Londoniens, les Parisiens comme les Marseillais, retrouvent en elle quelque chose de leur sensibilité. C'est que précisément elle ne saurait prétendre à exprimer que ce qu'il y a d'universellement humain dans la souffrance, dans la joie, dans l'amour: elle émeut n'eût-on aimé qu'un chien dans sa vie et sans doute parce que tous les hommes ont aimé mieux. Que l'on ne vienne pas me dire après cela que l'âme provençale palpète en elle. Notre âme est au moins différente, de celle des autres et ne se laisse pas aussi aisément pénétrer.

Mais nous ne voudrions pas anticiper car avant d'en venir à l'examen direct de l'œuvre de Gounod il conviendrait peut-être de se demander s'il était nécessaire ou seulement légitime de plaquer de la musique sur le chef-d'œuvre de Mistral.

— *Mireille* a besoin d'être illustrée, elle le sera écrivait Gounod. L'auteur de *Faust* entendait-il par là que quelque chose manquât à l'œuvre du poète provençal, quelque chose qui en accentuerait, en préciserait, en extérioriserait les beautés profondes? Quelle erreur en ce cas fut la sienne. *Mirèio* est plus qu'un livre rempli de grâce, de vérité, de coloris, de vraie et saine simplicité, de sensibilité (lettre de Gounod à Mme Augé de Lassus); *Mirèio* est un des chefs-d'œuvre les plus émouvants et les plus complets de toutes les littératures.

Au seul point de vue de la forme n'est-il pas déjà surprenant et vraiment admirable que son auteur ait réussi à enfermer les péripéties de ce drame psychologique qui se déroule avec cette netteté, cette continuité, de la force qui naît, s'enfle et s'évanouit, dans un moule aussi éternel, mais également aussi étroit que celui du poème en plusieurs chants, dont chacun, tout en conservant une certaine indépendance, fait cependant partie intégrante de l'ensemble et concourt à son épanouissement? Et pour que la monotonie ne naisse pas de cette suite de strophes, métriquement, semblables dont la Ballade du Bailli Suffrein, la Chanson de Magali et la prière aux Saintes viennent à peine interrompre l'uniformité, n'a-t-il pas fallu, le souffle soutenu d'une inspiration que l'on voudrait pouvoir dire plus que géniale?

Le fond de l'œuvre, vous le connaissez comme moi. Il est fait avant toute chose de ces qualités maîtresses: la clarté et l'émotion. Par la marche logique et ininterrompue de ce que l'on peut considérer comme l'intrigue du poème, par la sobriété des métaphores et l'éloignement, de tout détail inutile, cette clarté resplendit. Quant à l'émotion, elle ne naît pas seulement des situations telles qu'elles se présentent en fait, mais surtout de la façon dont elles nous sont présentées, dans une absence absolue d'artifices, et avec l'art le plus sûr des mises en valeur et des progressions, où il n'est pas jusqu'aux brusques interruptions, jusqu'aux silences qui ne jouent un rôle en laissant se dresser d'elles-mêmes en nous les choses inexprimables (1).

(1) Voir notamment le Chant II et le rôle qu'y jouent les *Cantas*, *Cantas*, *magnanarello*.

Et que dirons-nous des personnages dont le poète a voulu chanter les tristesses et les joies, les forces et les faiblesses? Ces héros qui demeurent des hommes, il en a cependant fait des dieux.

Chacun d'eux vit, agit en tant qu'individu, mais leurs caractères sont si profondément fouillés, si véridiquement exprimés et si vigoureusement accentués que, suivant l'angle sous lequel nous les examinons ils abandonnent de leur existence particulière pour devenir à nos yeux figures et symboles.

Mirèio c'est la jeune fille pure et sage, soumise jusqu'au jour où le souffle de la passion la pénétrera, heure bénie où sortant de sa chrysalide de petite, fille elle ne sera plus que la force invincible de l'Amour. En *Vincèn* s'incarnent toutes les qualités toutes les illusions, tous les courages de l'adolescent qui naît noblement à la vie parce que le travail du corps a su lui garder la santé de l'esprit.

Ramoun, c'est le tabernacle des traditions ancestrales en qui fusionnent au point de ne les pouvoir séparer la droiture et les préjugés, tout ce qui constitue l'honneur de la famille. Mais c'est en même temps l'homme qui a lutté pour se faire ce qu'il est et qui ne veut, ne peut voir dans sa descendance que l'aboutissement, la continuation de l'œuvre des années, comme le prolongement de lui-même. Admirable triptyque auquel *Ourrias* et *mèste Ambroï* viennent ajouter des figures, l'un de brutalité à peine mais déjà humaine, l'autre d'honnête et fière pauvreté.

Quelle chose vraiment pouvait manquer à *Mirèio*, que la musique eut été susceptible de lui apporter?

L'atmosphère?... Mais le poème se la crée constamment à lui-même, s'en enveloppe et ne s'en échappe jamais. Si nous n'en avons pas, encore fait la remarque, c'est que nous pensons en avoir par la suite une occasion meilleure.

Quelle utilité pouvait-il donc y avoir, artistiquement s'entend, à associer à l'œuvre du poète quelques flonflons plus ou moins bien venus?

Je ne prétends pas que le poème de *Mirèio* soit, dans sa totalité, musicalement intraduisible. Nombreux en sont au contraire les passages qu'un musicien, s'il avait du génie et la race d'âme nécessaire à les parfaitement comprendre et ressentir, pourrait rendre par les moyens propres à son art. Mais cela ne veut point dire que cette transposition ajouterait quoi que ce fut à leur émotion et à leur puissance. Celles-ci lorsqu'elles atteignent à une pareille hauteur planent si haut au-dessus de notre humanité commune que nous ne saurions même songer qu'elles pussent être exhaussées. En tous cas pour les y seulement maintenir, il eut fallu un musicien d'une autre envergure que Ch. Gounod. Il eut fallu surtout que, se contentant d'écrire des paraphrases ou des commentaires, il ne se fit pas le complice de celui qui osa toucher, bouleverser, défigurer, le pur chef-d'œuvre qu'est *Mirèio*.

Il serait fastidieux et vraiment trop long d'examiner une à une les diverses scènes du livret *Mireille* de en se rapportant, pour chacune d'elles, au poème de Mistral.

Cependant on nous permettra, bien que nous désirions garder à cette étude les caractères d'une vue d'ensemble, de citer à l'appui de notre opinion quelques exemples qui nous feront, pensons-nous, plus exactement comprendre.

Un chef-d'œuvre littéraire, dans quelque langue qu'il ait été conçu et réalisé, ne peut que perdre à passer sous les fourches, caudines d'une traduction. Dans le champ, exigü cependant pour la plupart d'entre nous, de nos connaissances polyglottes, combien de fois l'avons-nous pu constater. Si par elle-même, une traduction constitue déjà presque nécessairement une trahison — *traduttore, traditore* — que sera-ce quand elle s'aggrave d'une adaptation? Cette dernière, si adroite, si consciencieuse soit-elle, ne saurait aller sans rapetissement, abaissement, déformation plus ou moins

sensibles du chef-d'œuvre primitif; ceci même lorsque l'artiste qui se charge de cette triste fonction d'adaptateur apporte à son travail de réelles qualités de capacité et de probité, juste faveur que *Mirèio* n'a même pas connue.

Nous ferons à Michel Carré un double reproche: en premier lieu, de n'avoir pas craint par des additions, des suppressions, des modifications importantes, de bouleverser le poème de F. Mistral; en second lieu d'en avoir rendu d'une façon indigne du modèle la plupart des passages dont, dans son adaptation, il a voulu suivre le sens général.

Nous pourrions assurément nous éviter la peine de légitimer, ces critiques une fois formulées, la seule lecture du poème et du livret d'opéra suffisant à éclairer sur leur bien fondé le lecteur le moins averti: ce sont là questions de faits. Cependant, comme de nombreuses erreurs d'opinion se sont, malgré tout, produites à ce sujet, nous jugeons nécessaire d'exposer notre manière de voir de façon plus explicite.

Ch. Gounod a témoigné, d'une connaissance bien sommaire, sinon inexistante du poème de Mistral lorsqu'il écrivit au poète en lui présentant le schéma du livret d'opéra sur lequel il allait travailler:

— Le plus respectueux scrupule et la plus consciencieuse fidélité ont présidé à notre travail. Il n'y a dans notre opéra que du Mistral.

Était-ce du Mistral, vraiment, que de mêler le chant II au chant III du poème sans tenir compte de, leur ordre chronologique? de situer un des tableaux devant les arènes d'Arles (1) où cependant pas un épisode de *Mirèio* ne se passe?

(1) Si l'on en croit une lettre de Gounod à Mistral (17 février 1863), ce tableau devait primitivement se dérouler devant les arènes de Nîmes. Sans doute, M. Carré s'est-il rappelé à temps que la ville d'Arles possédait aussi ses arènes et que les substituer aux précédentes éviterait aux divers personnages qui s'y devaient rencontrer un surcroît inutile et plus invraisemblable encore de déplacement.

Était-ce du Mistral que de faire de la cantilène de Magali, chantée par Nore dans l'intimité exclusivement féminine de la *magnannerie* un duo d'amour entre Vincent et Mireille hurlant leurs sentiments devant buveurs, bourgeois et femmes, en pleine place publique? du Mistral que de faire les trois prétendants de Mireille, *se conter leurs amours rivales*, comme si quelque pari se fut entre eux engagé à qui posséderait la fille du mas des Micocouliers? Était-ce du Mistral que de mettre en présence Ourrias, le prétendant évincé et Ramon, père de Mireille? de faire se dérouler au Val d'Enfer le combat entre Vincent et Ourrias qui, dans le poème, a lieu dans la plaine de Crau? Était-ce du Mistral) que de placer la demande en mariage du jeune vannier et le refus de Ramon avant cette terrible bataille et, en censé, conséquence, de faire de Vincent, à cette heure décisive, au lieu du beau tresseur de bannes dont les traits rayonnaient de paix, de bonheur et d'amour un désespéré qui, dans un pareil état d'âme ne doit plus, ne peut plus combattre son rival avec la force triomphante que seules lui peuvent donner la foi, l'espérance en la réalisation de ses désirs? Était-ce du Mistral que de faire courir Mireille aux Saintes, dans le seul but de remplir un vœu par elle formulé et qui, elle l'espère, lui obtiendra la guérison de Vincent? alors que dans le poème celui-ci est depuis longtemps et complètement hors de danger, grâce à l'intervention de Taven, la sorcière des Baux; alors que ce qui, dans l'intention catégorique du poète décide la fillette à fuir la maison paternelle, c'est qu'elle se trouve en conflit avec ses parents, c'est que la vierge énamourée, l'ardente fille, veut de toutes les forces de son être, celui qu'elle aime:

Quau vous tendra, filho amouroso!

Alors que si elle va aux Saintes, c'est parce que, c'est Lui, lui l'aimé qui lui a dit qu'il y fallait courir se *lou malur vous despoutento*, si le malheur accable vos forces.

Voilà ce que Gounod affirme n'être que du Mistral... Eh bien, non, il y a erreur, erreur manifeste. Lisez *Mirèio* et souvenez-vous de ce que vous avez certainement vu au théâtre; rapprochez, comparez les faits seulement et vous verrez combien dans l'opéra sont absolument étrangers au poème. Nous en avons signalé quelques-uns, ceux qui nous vinrent à la pensée, en écrivant ces lignes: il en est assurément bien d'autres.

Ces bouleversements de faits de quelque importance soient-ils, n'apparaissent cependant que vétilles si on les compare à des altérations — grosses de conséquences celles-là car elles touchent au cœur même de l'œuvre — qui faussent parfois complètement la psychologie des personnages et devant quoi, pourtant, la librettiste n'a puis reculé. Ces altérations sont manifestes, surtout dans les caractères de Mireille, de Vincent et de Ramon: il suffit d'un peu de réflexion pour les dégager.

On se souvient, par exemple, de quelle opiniâtre façon la *Mirèio* du poème se dérobe aux questions de ses compagnes lorsque celles-ci l'interrogent sur ses sentiments personnels et s'efforcent de lui arracher le secret de ses affections, Tantôt profitant de ce que l'heure est venue de se rafraîchir, elle court cacher sa rougeur dans le cellier, tantôt elle élude la réponse, en affirmant que le bonheur qu'elle goûte auprès de ses parents, dans le mas, lui suffit. Même, devant une insistance plus grande, elle n'hésite pas à se mettre en contradiction intime avec elle-même et à dire: - *Pour vous confondre, plutôt que de me voir unie à un mari, je veux me cacher en un couvent de nonnes à la fleur de mes ans*. Cette retenue, on pourrait dire déjà cette pudeur, en même temps qu'elle ajoute au charme de *Mirèio*, prépare et explique l'énergie de ses décisions futures, car il n'est cœurs plus forts que ceux qui ne se livrent pas, forces plus brisantes que celles qui se cachent.

Or, les premières paroles que Michel Carré met dans la bouche de son héroïne sont en contradiction absolue avec ce caractère essentiel de l'âme de Mireille, sur qui le poète a nettement insisté. Ces premiers mots ne sont plus qu'un étalage de sentiments, une profession de foi. Mireille a dépouillé toute timidité, toute réserve; et, de crainte sans doute que nous ne nous expliquions difficilement sa conduite par la suite, elle ne nous cèle rien de ses opinions personnelles sur les différences de niveau social, non plus que sur la façon dont elle trancherait tout conflit qui en pourrait naître, même et surtout si elle y était directement intéressée.

*Et moi si par hasard quelque jeune garçon,
Fut-il pauvre et timide et honteux de lui-même,
Me disait doucement: Mireille, je vous aime!
J'écouterais mon cœur plutôt que ma raison.
Et sans souci des rires et du blâme,
Je lui tendrai la main... et je serais sa femme.*

Ce ne sont pas là, au surplus, paroles accidentelles teintées d'un brin de forfanterie. Voyez plutôt:

*Vincent pour son cadeau n'eut qu'un remerciement
Mais de bon cœur, je le dis franchement,
J'aurais voulu lui donner davantage.*

Combien je comprends que ses compagnes ne reconnaissent plus, dans ces paroles, la fille de *Mèste Ramoun*. Nous aussi, nous demandons: *Qui donc parle ainsi? Est-ce toi Mireille?* Mais, soyons sans crainte, ce n'est pas elle: ce n'est plus la jeune fille rougissante dans l'innocence de son âge *rouginello... dins l'innouenci de soun age*. La Mireille de Michel Carré n'a pas dit vingt vers que nous sommes fixés sur son compte. Avec pareille fille, voyez-vous, plus rien ne devra nous surprendre. Et Vincent?... Vincent n'attendra pas davantage pour se faire par nous mal juger. Lui qui, dans le poème, lorsque *Mirèio* l'appelle, vole joyeux vers la fillette dès qu'il la découvre, est ici de toute autre humeur: - Il fait quelques pas pour s'éloigner dit le livret, estimant *qu'à courir par les prés le beau temps nous invite*. Il ne faut rien moins que l'insistance de Mireille pour le décider à causer un brin. Plus tard, lorsqu'il se trouvera en présence d'Ourrias furieux, son attitude sera plutôt piètre. Écoutons-le parler à son adversaire:

*À mon bonheur, ami, ne porte pas envie...
Pourquoi m'outrages-tu par ce lâche soupçon?...
Tais-toi! Tais-toi! c'est mal parlé...
Quel transport furieux t'enivre
Séparons-nous! éloigne-toi!
Demain si je cessais de vivre,
Mireille mourrait avec moi.*

Le *Vincèn* de Mistral s'exprime d'autre manière. S'il ne ménage pas les coups à son adversaire, il ne lui ménage pas non plus les épithètes: *Panto, long galagu, gusas, bregand...* Rustre, long goinfre, scélérat, brigand. Qui croirait vraiment entendre parler le même fils de maître, Ambroise?

Vis-à-vis de Ramon, Michel Carré, il faut l'avouer, se conduit d'étrange manière: il en fait un veuf, il lui supprime sa femme. L'altération de fait s'aggrave dans ce cas: la suppression de Jeanne-Marie, en-même temps qu'elle annule un facteur important de la vie familiale, rompt l'équilibre, de celle-ci, telle que Mistral l'a voulue. Elle joue cependant son rôle dans le poème, *Jano-Mario, dóu vièi Mèste Ramoun ounourado mouié, de Mirèio ourgueiouso maire* (Jeanne-Marie, du vieux maître Ramon épouse honorée, de Mireille orgueilleuse mère).

C'est elle qui approuvera sa fille lorsqu'elle refusera la demande de Véran, gardien de cavales; mais c'est elle aussi qui fera à *Mirèio* de durs reproches, quand elle avouera son amour, l'accusant de déshonorer les siens, c'est elle qui, devant l'entêtement de sa fille, n'hésitera pas à la chasser de la maison familiale:

- Vas-y, de porte en porte, avec ton gueux courir les champs! Tu t'appartiens, pars bohémienne.

Ce n'est que certain de cette similitude de sentiment existant entre sa femme et lui que *Ramoun*, père de *Mirèio*, alors prendra la parole: et ses premiers mots seront précisément pour approuver, pour appuyer la conduite de son épouse:

Elle a raison, oui, ta mère!...

Que nous voilà loin du:

*Si ma pauvre mère était là
Elle aurait pitié de mes larmes.*

que nous offre Michel Carré. Et cette solidarité conjugale ne confère-t-elle pas à la conduite de *Ramoun* une force, une dignité qu'elle ne possède pas à un pareil degré si on isole la décision du père de famille, et surtout si on l'oppose, ne serait-ce que par hypothèse, à celle de son épouse?

Cette mère pour qui *Mirèio* est, un constant objet de sollicitude et que nous verrons à la dernière minute auprès de sa fille, s'efforçant par des projets d'avenir d'éloigner d'elle l'avare Mort décharnée était-ce encore du Mistral que de la supprimer sans raisons autres que les exigences, les contingences théâtrales, l'opportunité, de ne pas créer trop de rôles dans l'opéra nouveau dont en espérait tant?

Nous reprochions tantôt à Michel Carré de n'avoir donné qu'une pitoyable caricature de son modèle à peu près chaque fois qu'il a essayé d'en approcher. De ceci, le lecteur se rendra compte aisément en comparant, par exemple, l'épisode du nid, dans le IIe chant du poème et le récit qu'en fait Mireille au 1^{er} acte (scène IV) du livret; les deux chansons de Magali les deux combats, l'un lutte de héros, égalant en grandeur et en émotion les pages les plus splendides de *Illiade*, c'est celui du poème; l'autre, celui du livret, rixe vulgaire dans laquelle, nous le remarquons tantôt, le vannier fait par trop mauvaise contenance.

Je pourrais ainsi multiplier les exemples: ne vaut-il pas mieux dire en quatre mots. Comparez les deux œuvres. Et après cela, interrogez votre conscience de Provençal et demandez-vous si l'on avait le droit, pour faire une mauvaise pièce de désarticuler, de mutiler — je devrais dire de profaner — une œuvre à qui nous unissent de véritables liens du sang, celle en tous cas qui nous est la plus précieuse, la plus chère.

X X X X X X

Nous avons étudié le livret de *Mireille* et essayé de mesurer toute la distance qui le sépare du poème de Mistral dont il prétend être issu. Il nous reste à rechercher non seulement ce que Ch. Gounod en a fait en lui apportant le concours de sa musique, mais encore et surtout de quelle façon le musicien s'est comporté vis-à-vis de l'œuvre du poète qui fut, ou aurait du être, sa principale source d'inspiration.

Un bon livret n'a jamais, aux yeux des artistes, sauvé une mauvaise partition. Mais le cas s'est maintes fois présenté d'une bonne partition parvenant à sortir un livret de sa médiocrité, à l'exhausser, à le magnifier, à l'emporter comme passager, dirons-nous par ce temps d'aviation.

Il est indéniable que, sevré de la musique qui l'accompagne et le soutient, le *libretto* de Michel Carré ferait bien triste figure et ne parviendrait ni à intéresser ni, à plus forte raison, à émouvoir. Mais le charme facile, l'émotion superficielle de la partition de Ch. Gounod lui sont un adjuvant précieux.

Le talent de Gounod, comme celui de Massenet, jouissait de cette puissance spéciale que nous appellerons l'influence mélodique; charme trompeur et passager assez comparable à l'action momentanée de l'hypnotisme. Dans *Mireille*, comme dans *Faust et Roméo*, il parvient maintes fois à attacher, à séduire, nous dirions volontiers à ensorceler, si le mot n'apparaissait un peu excessif en la circonstance. Si l'on ajoute à cela que la simplicité des moyens employés éloigne de son œuvre toute obscurité, il est aisé de comprendre que nul obstacle ne s'opposant à une immédiate compréhension, la musique de Gounod ne manque pas de séduire et peut-être de toucher la généralité de ce ceux qui vont encore au théâtre pour y chercher un plaisir

facile. Mais il convient de se demander si le fait de réussir à s'adapter parfaitement aux intelligences d'un niveau moyen, pour ne pas dire médiocre, ne constitue pas, pour une œuvre d'art, une qualité plus haïssable que précieuse.

Quoi qu'il en soit, il est, pensons-nous, parfaitement légitime de reconnaître que la partition de Ch. Gounod est d'un niveau artistique sensiblement supérieur à celui du livret de Michel Carré, sans pour cela jouer auprès de celui-ci ce rôle élévateur et régénérant dont nous parlions précédemment.

Cette constatation elle-même n'a trait qu'à un côté de la question qui nous occupe. Ce qu'il importe surtout pour nous de rechercher, c'est, comme nous l'avons dit déjà, jusqu'à quel point le musicien a réussi à rendre tels caractères essentiels du poème provençal.

Ce n'est pas arbitrairement que nous posons ainsi le problème, mais bien parce que l'on a accoutumé depuis cinquante ans d'établir une comparaison entre la musique de *Mireille* et la *Mirèio* de Mistral.

Un abîme cependant existe entre elles.

Une des caractéristiques de l'œuvre du poète de Maillane est d'être nettement locale, non seulement par la langue dans laquelle elle est écrite, les personnages qu'elle met en scène et le lieu où elle se situe, mais surtout par la façon constante dont elle évoque le pays où elle est née, trouvant en lui et uniquement en lui, en sa configuration, ses particularités géographiques, ses produits, ses coutumes, son histoire, ses légendes, la source de ses métaphores et l'objet de ses digressions. *Mirèio* tient autant au sol provençal que les arbres qui plongent en lui leurs racines; et c'est en cela qu'elle se crée cette atmosphère constante et immuable que nous signalions précédemment.

Ce caractère nettement local, très particulier au poème de *Mirèio*, semblait donc devoir imposer au musicien qui en voudrait donner une transposition sonore, l'obligation d'écrire une musique qui fut franchement provençale elle aussi, une musique dans laquelle l'âme de la Provence trouvât sa juste expression.

Gounod eut l'intuition de cette nécessité et ce fut dans le but de se mettre en état d'y satisfaire qu'il entreprit de venir séjourner quelque temps dans le pays de *Mirèio*.

Je voudrais aller où l'auteur l'a placée, écrivait-il, pour me placer moi-même en elle. Il a ainsi essayé d'aller demander à la nature provençale une inspiration sur le compte de laquelle il était le premier à s'inquiéter, comprenant parfaitement quel redoutable honneur il y avait à mettre *Mirèio* en musique.

Son espérance ne fut pas complètement déçue. Le changement de lieu et de méthode de travail, le calme de la campagne succédant à la fébrile agitation de la capitale, ne pouvaient manquer d'exercer une action efficace sur son activité créatrice. Il constatait lui-même avec quelle facilité les idées naissaient et s'ordonnaient en lui:

— Comme je travaille, comme je suis calme et reposé... Les choses s'engendrent en moi avec une douceur et une tranquillité que je ne me connaissais plus depuis ma jeunesse.

C'était la nature en général qui agissait en Gounod et non pas particulièrement la Provence.

Au surplus y avait-il possibilité pour un touriste, même doublé d'une nature d'artiste, de sentir, de comprendre, de pénétrer de s'assimiler l'âme provençale, pays et mœurs, en quelques semaines de séjour ou de pérégrinations? Pense-t-on qu'il suffise de voir des lieux qui nous frappent de vivre quelques jours durant dans une certaine intimité avec les gens qui les habitent pour saisir ainsi presque, instantanément tout ce que la suite des siècles a accumulé en eux de particularités, créé entre eux d'influences et de sympathies réciproques? Nous n'ignorons pas que les artistes bien doués ont parfois

des intuitions surprenantes; mais le résultat de ces intuitions est naturellement limité et en disproportion accentuée avec la réalité des faits: il ne saurait impressionner et instruire que ceux-là même qui ne connaissent que très imparfaitement cette dernière. En ce qui concerne Ch. Gounod, cette difficulté inévitable de compréhension presque immédiate s'aggravait encore d'une incompatibilité de nature. Gounod, ne l'oublions pas, était de race normande, au moins par sa mère, et aucune influence ancestrale ne semblait en tous cas le rattacher, même de loin, au sol provençal.

Dès lors, comment nous étonner, tout en le déplorant, qu'il n'ait pas réussi à traduire musicalement la généralité des caractères spécifiques de notre pays. Il a fait *pastoral*, quand il a voulu décrire nos campagnes, *pimpant*, pour peindre notre joie, riant, pour dire notre lumière, *déclamatoire*, pour chanter notre tristesse, *romantique*, pour traduire le fantastique de nos légendes. Pas une mesure il n'a fait *provençal*. Il semble qu'il ait vu et regardé la Provence comme un Parisien ouvre sa fenêtre sur les grands arbres et les pelouses du jardin du Luxembourg où chantent les oiseaux, où jouent les enfants et où la nuit les statues dressent leurs formes laiteuses sous le clair de lune. La bonne volonté ne lui a pas manqué, mais il a voulu croire avant d'être initié: son désir de communier était insuffisant à lui apporter les clartés de la grâce.

Pour dire la lumière de nos paysages, l'austérité de nos immensités, le recueillement de nos crépuscules, la joie de nos fêtes, la tristesse de nos contemplations, il aurait fallu qu'il les ressentit plus profondément, plus complètement, plus intensément lui-même qu'il ne lui a été donné de le faire.

Les exemples que nous voudrions apporter nombreux à l'appui de notre opinion sont ici plus difficiles à choisir et à exprimer car il est des nuances que seuls peuvent saisir les Provençaux de cœur et d'âme, et la musique ne se prête pas aisément, en dehors de considérations techniques sans intérêt en l'occurrence, à une analyse exacte et à des précisions caractéristiques.

Nous ne sommes pas les premiers à constater cependant que le chœur du début, celui des magnanarelles, n'a rien de rustique et de provençal. Un critique de 1864 en faisait déjà la remarque. Il ajoutait même qu'on pourrait le faire chanter aussi bien et mieux à des couturières parisiennes en partie de campagne dans la forêt de Saint-Germain qu'à des magnanarelles du fond de la Provence.

Gounod, d'autre part, n'hésite pas à utiliser la même musique pour le prélude du 1er acte, qui, on le sait, se passe au milieu des mûriers du mas, par conséquent en pleine verdure, et le tableau du *Désert de la Crau*. Cette musique, qui pourrait au besoin se trouver à sa place dans le premier cas, est par le fait naturellement impuissante à suggérer à notre imagination l'immensité de la plaine caillouteuse où ne sont ni arbre, ni ombre, ni âme!

Tantôt Gounod fait chanter ses personnages avec une banalité vraiment excessive (souvenez-vous des *dans notre humble sillon elle a jeté sa pierre ou des qui donc parle ainsi? est-ce toi Mireille?*); d'autres fois, il semble qu'il ait oublié que ses héros étaient des paysans et des paysannes et non des marquis et des marquises qui minaudent précieusement comme le fait, par exemple, Mireille demandant à Vincent, dans une guirlande de triolets, cette chose, bien banale cependant, de l'aider à poser son panier sur son front.

Si, comme le constatait Scudo, qui pour une fois vit juste, il n'y a pas de soleil dans cette musique, il lui manque aussi cette tristesse douce qui, quoi qu'on en pense, se dégage de bien des paysages provençaux, embrume légèrement les âmes et qu'Emile Ripert a si justement analysée et définie.

On pourrait ainsi multiplier les arguments et dresser un véritable réquisitoire; mais nous sentons qu'à formuler des griefs fragmentaires contre la partition de Ch. Gounod, nous nuisons à l'évidence de l'impression fautive qu'elle nous cause. Il est des vues d'ensemble (et c'est ici le cas) qui tirent de leur généralité même leur force et leur vérité et qui nous renseignent plus amplement et plus exactement que la plus scrupuleuse considération de détails.

Bornons-nous donc à constater que la musique, de *Mireille* ne correspond pas au caractère nettement local de l'œuvre de Mistral et que son charme affecté, frelaté, postiche ne fait que rendre plus sensible, sa fausseté d'expression.

Cette couleur locale, qui manque à la partition de *Mireille*, une chose, à défaut d'une traduction personnelle, eût été susceptible peut-être de la lui apporter: l'emploi de thèmes populaires. *Mirèio*, ne l'oublions pas, non seulement demeure populaire, paysanne, par le sujet, mais encore ne s'adresse pas aux snobs et aux raffinés. Elle est écrite par un poète né du peuple, sur un sujet tiré de la vie du peuple, et s'adresse intentionnellement au peuple, dans l'acception la plus noble et la plus humaine de ce mot:

Car cantan que per vautre, o pastre et gent di mas.

Car nous ne chantons que pour vous, ô pâtres et habitants des mas.

Or, le chant populaire est le véritable miroir de l'âme d'un peuple, de l'esprit d'une race: en ceux-ci, le pays lui-même se reflète.

Mistral avait parfaitement compris quel concours précieux pouvait apporter au compositeur une pareille source d'inspiration: il offrit à Gounod de mettre à sa disposition des renseignements sur les sources auxquelles il pourrait puiser les types mélodiques qui donneraient à sa partition une teinte plus conforme au sujet et à la localité. Gounod, tout en remerciant Mistral de son offre, ne cacha pas qu'il glanerait dans tout cela, sans copier, se contentant de s'assimiler la teinte et le caractère des mélodies. Il n'en a rien fait. Notons que le hasard lui offrit cependant une rare occasion de pouvoir puiser à bonne source. N'avait-il pas fait la connaissance, précisément chez Mistral, de M. Laurens, qui joignait là ses fonctions de secrétaire de la Faculté de médecine de Montpellier, une érudition tout à fait exceptionnelle dont l'histoire, les traditions et les *airs traditionnels* de Provence faisaient l'objet?

Nous ne pensons pas trop nous avancer en affirmant que l'introduction de thèmes populaires dans la partition de *Mireille* eût été susceptible de lui apporter ce caractère provençal qui lui manque totalement.

J'en retiendrai pour preuve l'impression vraiment locale, éloquente et parfaitement en situation que produisit, précisément lors de la représentation solennelle de *Mireille*, aux fêtes dernières de Saint-Rémy, l'introduction au 2^e acte, d'une farandole dansée sur un air authentiquement provençal dont les quelques mesures malgré leur répétition multiple et leur simpliste orchestration, nous firent l'effet d'une fleur du terroir épanouie en une prairie quelconque et banale.

D'ailleurs l'exemple de Bizet et de son *Arlésienne* ne semble-t-il pas nous donner raison? Et n'est-ce pas aux emprunts nombreux faits au folklore national que les musiciens russes sont en grande partie redevables d'avoir réussi à traduire musicalement l'âme même de leur pays?

Gounod s'est donc délibérément privé d'une aide précieuse et d'un guide sûr. S'il a introduit dans son œuvre la *Chanson de Magali*, ce ne fut que pour la rendre méconnaissable, tant il l'a déformée.

De tout ceci, nous ne lui ferions pas un grief s'il avait réussi à rendre par ses seuls moyens, au moins quelque chose de l'âme provençale: il n'en est malheureusement pas ainsi.

Il n'est pas moins douloureux de constater que Gounod se soit plu à un pareil point à extérioriser de façon violente, souvent banale et fausse, les sentiments de ses personnages, de son héroïne surtout: points d'orgue, roulades, tout lui fut bon. N'écrivait-il pas cependant:

— La chaleur et l'émotion ne sont pas dans l'agitation et le bruit, rien n'est pénétrant comme ce qui est intérieur et placide.

On a objecté qu'en agissant ainsi, Gounod avait cédé aux instances pressantes de sa principale interprète qui voulait du brillant. Ce n'est point une raison pour que nous l'excusions de ses maladresses, au contraire.

On a également volontiers mis en avant, à chaque attaque dirigée contre la partition de *Mireille*, les mutilations, les bouleversements qu'elle dut subir, les tribulations par lesquelles elle a dû passer. Certains, qui eurent l'occasion de l'entendre avant son exécution au théâtre, prétendent que c'était alors une œuvre achevée, complète. J'admets que l'ouvrage de Gounod ait eu beaucoup à souffrir des fantaisies baroques de certains metteurs en scène. Mais la beauté d'une œuvre, eut-elle été déséquilibrée après coup se sent toujours, même si elle ne se dégage pas, et les ruines d'un temple qui fut beau nous disent encore cette beauté passée. Il n'en est pas ainsi de *Mireille*.

Ses auditeurs de l'avant-première heure n'ont-ils pas été eux-mêmes les jouets de cette atmosphère sympathique où la chaleur est communicative, qui se crée lorsqu'un petit cercle d'intimes entoure un auteur qui pour la première fois dévoile son œuvre? Cela d'autant plus que nous savons par de nombreux et indubitables témoignages combien Gounod était l'interprète exceptionnel et rêvé de sa propre musique au point que M. Saint-Saëns a pu écrire qu'elle perdait la moitié de son charme quand elle passait en d'autres mains.

Pour nous *Mireille* nous apparaît, livret et partition, une œuvre manquée et absolument indigne en tous cas de son modèle provençal. Nous avons le droit de nous en plaindre car *Mirèio*, n'est pas fille seulement de F. Mistral, elle est fille du sol. Elle est un peu à nous aussi car nous la considérons comme l'expression la plus parfaite de notre âme provençale, le chantre le plus éloquent de nos joies et de nos peines, le peintre le plus fidèle des beautés de notre pays. Elle dit ce que nous sentons, ce que nous pensons et ce que la plupart du temps nous ne savons exprimer et c'est pour cela qu'elle nous arrache des larmes, c'est pour cela que nous l'aimons.

F. Mistral a pu ne pas mesurer exactement toute la portée des concessions qu'il a faites: il n'est pas certain qu'il ne les ait jamais regrettées. Mais de même qu'un père de famille se laisse parfois entraîner à faire contracter à sa fille chérie un mariage, de convenance au lieu d'un mariage d'amour, pensant agir en faisant ainsi dans ce qui lui apparaît comme le véritable intérêt de son enfant: de même Mistral en donnant sa *Mirèio* à Gounod et à Michel Carré a cru pourvoir à son établissement bien entendu. Sa fille n'a pas été heureuse, mais ce fut contre l'attente, de son père.

Qu'il se console, au surplus. Nous qui l'aimons, l'admirons, le vénérons en connaissance de cause nous ne verrons jamais sa fille *Mirèio* que telle qu'elle est sortie de son cerveau. Elle sera toujours pour nous *Mirèio* jeune fille et non *Mireille* mariée.

La leçon est dure cependant.

Voilà ce qu'il en a coûté de laisser des étrangers porter leurs mains malhabiles sur la fleur la plus pure de notre Provence; voilà ce. qu'il en coûtera chaque fois que nous permettrons à des profanes d'élever la voix dans le sanctuaire de notre patrimoine provençal, de s'immiscer dans nos mystères et d'officier dans nos cérémonies. Et par étrangers et profanes nous n'en tendons pas seulement à cette heure ceux qu'aucun lien d'origine, de naissance ou de libre adoption ne rattache à notre pays, mais encore et surtout ces fils prodigues de notre Provence, papillons que la lumière factice de la capitale a attirés à sa flamme où ils se sont indélébilement roussis et qui reviennent à nous par intermittences intéressées, sans repentir, sans respect, sans amour et sans foi. Un paysan savoyard chez qui le hasard d'une villégiature nous conduisit, nous accueillait par ces mots:

— *Vous venez respirer notre air.*

Hypertrophie du sentiment de la propriété mise à part, ce paysan avait raison. Oui, il est des choses qui sont à nous, bien à nous; et pour nous, Provençaux, cet héritage sacré des siècles et des générations est plus riche que pour bien d'autres. Cet héritage, nous devons veiller à en défendre, à en maintenir l'intégrité. Notre esprit, notre langue, nos traditions et nos costumes ne sont pas à jamais disparus et n'ont nul besoin que ceux qui les ignorent viennent nous parler de leur résurrection. Qu'ils fassent, certes, l'objet ou la joie la beauté de nos fêtes! Mais il y a les fêtes de Vie et les fêtes de Mort. Le bal dit *des Mireilles*, qui fut donné en Arles, pour le cinquantenaire de *Mirèio* et dont mon ami Sauveur Selon vous disait précédemment toute la fausseté, toute la contrefaçon, voilà ce que j'appelle une fête de Mort. Une fête de Vie! Mais c'est la *Fèsto Virginenco*, par exemple, telle que Mistral la présidait en juin dernier et où de légitimes filles de Provence célébraient avec le bonheur et la dignité qui conviennent, leur prise d'un costume qu'elles revêtent sans honte, ni désir de déguisement et qu'elles savent porter. Mais les fêtes dites provençales, où les étrangers pontifient ou nous singent, celles-là, nous n'en voulons plus; nous les fuyons car nous les considérons comme plus nuisibles qu'utiles à la sauvegarde de notre patrimoine provincial.

Certes, il ne conviendrait pas de refuser par principe, tout concours venant de l'extérieur, ni de décourager les bonnes volontés sincères et discrètes. Mais nous devons rester maîtres chez nous, accepter que l'on nous aide et non que l'on nous dirige.

Et puisque une fête en l'honneur de Ch. Gounod a été l'occasion de cette étude, c'est en rappelant ce que l'auteur de *Faust* écrivait précisément à Mistral que nous concluons:

— Gardez votre Provence, pour qu'elle vous garde votre génie et votre âme.

De ce conseil, sage autant qu'inattendu, puissions-nous faire notre profit.

Marseille, septembre 1913.

Cette brochure est un tirage à part de chroniques publiées dans le Sémaphore de Marseille.

© CIEL d'Oc – Abriéu 2011