

Historique

Je ne suis pas musicographe. Le raison et l'excuse d'avoir écrit ces pages ? L'amour de la musique, du théâtre et aussi la tendresse particulière que m'inspire l'œuvre de Gounod. Et ce qui a fait que je me suis intéressé aux avatars de *Mireille*, c'est le hasard. Le hasard, qui me fit découvrir un exemplaire de la toute première édition, et, je dois l'avouer, le goût que je professe pour les versions originales.

Connaître la pensée initiale d'un auteur et la comparer avec les changements que, bien souvent à regret, il a dû faire, est une étude qui m'a toujours attiré.

Jusqu'à présent, ce que j'avais tenté dans cet

ordre d'idées, n'avait d'autre but que de satisfaire ma curiosité, et je ne pensais pas, en entreprenant ce travail sur *Mireille*, qu'il pourrait un jour servir l'ouvrage, que j'appris à aimer de plus en plus en découvrant peu à peu sa véritable beauté.

Quelle doit être l'émotion d'un amateur de peinture qui, possédant un tableau qu'il chérit, s'aperçoit qu'une partie de la toile a été repeinte. Et quelle doit être sa joie si, avec l'aide d'un ouvrier habile, il parvient à retrouver intacte sous la peinture rapportée l'œuvre première telle que l'artiste la créa ! Si nous imaginons que ce même amateur est amoureux de ce même tableau, mais que ce tableau, au lieu d'être sa propriété, appartient à un musée, la question semble presque insoluble. Comment, en effet, espérer qu'il pourra convaincre le conservateur de la nécessité de laver, de gratter, de décaper l'œuvre d'art afin de lui restituer son véritable aspect ?

Dans le cas de *Mireille*, le musée chargé de veiller sur le chef-d'œuvre est le Théâtre Na-

tional de l'Opéra-Comique, et le bonheur a voulu que les « conservateurs » de ce musée Lyrique, MM. Jacques Rouché et Henri Busser, aient compris l'intérêt qui s'attachait à une résurrection de la vraie *Mireille* et consenti à admettre mes suggestions concernant les particularités de cette entreprise.

Depuis mon enfance, j'admirais et j'aimais cette partition dont je connaissais par cœur la version en 3 actes et celle en 5 actes, et si quelques pages me semblaient « faire tache », j'avais soin de les ignorer pour me plonger dans l'enchantement que me causait tout le reste. Quand j'assistai, plus tard, à la représentation de *Mireille*, je ne voulus pas m'avouer ma déception. Et chaque fois que je l'entendais au théâtre, j'en sortais un peu désappointé. Ces beautés qui m'étaient familières et cette chère partition que je considérais, au piano, comme un chef-d'œuvre, perdaient à la scène une grande partie de leur pouvoir. La « Valse-Ariette », avec son hirondelle « *volant gaiement* » !, ses notes piquées, ses gammes, ses trilles, le duo

final où Mireille retrouve, avec la vie, ses notes héroïques de prima-donna, et surtout le texte parlé coupant à chaque instant la continuité du discours musical, tout cela me causait toujours la sensation d'un bonheur manqué. Mais qu'y faire ? J'en avais pris mon parti.

Me trouvant un jour dans une sordide boutique de bric-à-brac de Provence, je découvre une partition poussiéreuse de *Mireille*. Je l'ouvre, et dès les premières pages, je ne reconnais pas « *ma Mireille* » ! Pour quelques francs j'avais mis la main sur un trésor : la première édition de *Mireille* ! Celle-là même, précédée d'une dédicace de l'auteur au Roi de Hanovre, qui, imprimée d'après le manuscrit de Gounod, avait paru quelques jours avant la première représentation (19 Mars 1864).

S'il n'existe pas à ma connaissance de livres consacrés à la *Mireille* de Gounod, les lettres de l'auteur et l'intéressante biographie de Gounod par M. Camille Bellaigue donnent tous les détails désirables sur sa conception et sa composition à Saint-Rémy de Provence.

Pendant l'hiver 1862-63, Gounod lit la *Mirèio* de Mistral. Il s'enthousiasme pour cette œuvre, publiée en 1859. Il écrit au poète pour lui demander la permission d'en faire un opéra. Aussitôt la permission accordée, Gounod se met au travail. Au printemps, le musicien étant en possession du livret que Michel Carré avait tiré du poème, décide de se rendre en Provence. C'était probablement la première fois qu'un compositeur dramatique allait chercher l'inspiration dans le pays même qu'il voulait évoquer. Si ce fait dans la vie de Gounod fut unique, celui-ci ne fut pas moins le premier qui sentit l'avantage qu'il y avait à composer « d'après nature ».

Dix ans plus tôt, dans *Sapho*, il avait fait, au dernier acte, chanter un pâtre, et la délicieuse cantilène « Broutez le thym... », évoquait un coin de l'Hellade que son génie lui avait fait deviner. Toutefois, ce n'était qu'une touche, réussie mais faite « de chic ». Et puis, il y a soixante-quinze ans, la Provence encore lointaine, était pourtant plus accessible que la Grèce...

Donc, au printemps de 1863, Gounod arrive à Maillane. Déjà Maillane était le village de Mistral, connu, aimé et vénéré de tous les Provençaux. Le poète s'excuse de ne pouvoir loger chez lui le musicien. Sa mère est trop âgée pour recevoir et soigner comme il convient cet hôte de marque. Gounod demeurera donc tout près de là : à Saint-Rémy-de-Provence, à l'hôtel de la Ville-Verte. Cet hôtel existe encore. Il n'est plus guère fréquenté des touristes, et, sur la grande place de la Mairie, toute blanche et noire de soleil et d'ombre, il fait figure, aujourd'hui, de modeste auberge. En ce temps là, c'était la meilleure hôtellerie. Gounod s'installe au premier étage. Il fait venir de Nîmes un piano et rend des visites presque quotidiennes à Mistral dans sa maison de Maillane. Il va se promener, seul ou avec le poète, dans les environs, là même où Mireille naquit, grandit et souffrit (Mistral n'a pas caché que l'idée de son poème lui avait été suggérée par une histoire vécue). Gounod fait connaissance avec les Baux, avec le Val d'Enfer, il traverse la pâle Crau, « *sous le ciel*



Photo Barral, Arles.

FRÉDÉRIC MISTRAL
(1830-1914)

D'après un crayon d'E. Hébert (1864)



CHARLES GOUNOD
vers 1859, à l'époque de « Faust »,
par Auguste Lemoine.

Mailhane (Bouches-du-Rhône)

29 février 1863

cher monsieur,

Je suis ravi que ma filllette
vous ait plu et encore, vous
ne l'avez vue que dans mes
vers mais venez à Arles, à
Auzon, à Saint-Remy, venez
la voir le dimanche quand
elle est de Veyres, et devant
cette beauté cette lumière
et cette grâce, vous comprendrez
combien il est facile, et
charmant, de cueillir par
ici des pages poétiques cela
 veut dire, maître, que la
Provence et moi vous attendons
au mois de avril prochain,

votre poète

J. Mistral

ardent qui rayonne », la verdoyante Camargue et fait pèlerinage aux Saintes-Maries-de-la-Mer. Il monte le petit escalier tournant qui conduit à la Chapelle-Haute du Sanctuaire miraculeux, où il a « en quelque sorte, écrit-il à sa femme le 13 avril 1863, palpé par les pieds cette terrasse de la chapelle supérieure, terrasse du haut de laquelle Mireille expirante plonge ses derniers regards sur cette admirable mer dont l'horizon lui semble le chemin du Ciel... C'est un beau dernier tableau de dernier acte, et, quand on voit ces deux choses à la fois, je t'assure qu'on n'a plus envie de faire revivre Mireille que parmi les anges du Ciel ! ».

C'est ainsi que grâce aux lettres de Gounod et à ses « Mémoires d'un Artiste », nous possédons beaucoup de détails intéressants et même émouvants sur les circonstances qui entourèrent et favorisèrent la composition de l'œuvre.

Je ne saurais dire avec précision à quel moment fut terminée la partition de *Mireille* ; mais, étant donné qu'elle fut représentée le 19 Mars 1864, il est permis de penser, en tenant

compte du temps nécessité par les études musicales et les répétitions, que ce fut à la fin de l'année 1863.

Dans ses *Portraits et Souvenirs*, Saint-Saëns écrit :

« ... Quelques temps avant *Roméo*, Gounod avait passé à côté du grand succès avec *Mireille*, ouvrage mal accueilli d'abord, qui s'est relevé après, mais défiguré par des modifications, des mutilations de toute sorte. Je n'ai jamais pu y songer sans tristesse, ayant connu dans son intégrité la partition primitive dont l'auteur m'avait fait entendre successivement tous les morceaux et qu'il fit connaître en entier, dès qu'elle fut achevée, à quelques intimes avec le précieux concours de M^{me} la Vicomtesse de Grandval. Georges Bizet et moi, sur un piano et un harmonium, remplacions l'orchestre absent. L'effet de cette audition fut profond et le succès ne fit doute pour personne ; mais le ver était dans le fruit superbe. M^{me} Carvalho, pour qui le rôle de Mireille fut écrit, était parvenue à

élargir sa voix en quittant Fanchonette pour Marguerite (1), mais elle ne pouvait en changer la nature au point de devenir une « Valentine » (2). La première fois que Gounod, qui aimait à me donner la primeur de ses œuvres, me chanta la scène de la Crau, je fus effrayé des moyens vocaux qu'elle nécessitait. « Jamais, lui dis-je, M^{me} Carvalho ne chantera ça. — Il faudra bien qu'elle le chante, me répondit-il en ouvrant démesurément des yeux terribles ». Comme je l'avais prévu, la cantatrice recula devant la tâche qui lui était imposée. L'auteur s'obstinant, elle rendit le rôle. On échangea du papier timbré ; un exploit accusait l'auteur d'exiger de son interprète des « *vociférations* ». Puis la tempête s'apaisa, l'auteur diminua de moitié la grande scène... le rôle s'amointrissait.

« L'œuvre arriva devant le public affaiblie,

(1) M^{me} Carvalho avait créé *La Fanchonette*, opéra-comique léger de Clapisson, puis le rôle de Marguerite, dans *Faust*.

(2) En disant « une Valentine », Saint-Saëns assimilait le rôle de Mireille à celui de Valentine des *Huguenots*, c'est-à-dire d'une Falcon (soprano dramatique).

dénaturée ; et quand survint la scène de la Crau, redoutable encore, quoique mutilée, la cantatrice, prise de peur, y échoua complètement. Avant cela, la belle scène des Revenants avait déjà manqué son effet. Le Théâtre Lyrique de la Place du Chatelet n'était pas assez vaste pour se prêter à de telles illusions : en glissant sur l'eau du fleuve, les trépassés faisaient entendre des bruits fâcheux, des *couics* ridicules. L'issue de la soirée ne fut pas douteuse. C'était un désastre. L'œuvre méconnue n'a jamais depuis retrouvé son aplomb ; on a coupé de ci, de là, on a changé le dénouement, tantôt supprimé, tantôt rétabli la scène fantastique, fondu le petit rôle de Vincenette dans celui de Taven la sorcière ; jamais je n'ai retrouvé cette impression d'une œuvre achevée, complète qui m'avait tant séduit chez l'auteur. *Habent sua fata...* les pièces de théâtre comme les livres ! ».

Cette impression et cette appréciation d'un auditeur de la première heure et qui, par surcroît, était Saint-Saëns, confirme irrécusablement ce qui constitue le fond même de ces

pages et fait ressortir la nécessité qu'il y avait de faire revivre la vraie *Mireille* de Gounod.

*
**

Donc, nous sommes en 1864. Depuis plus de douze années le Second Empire prodiguait à la France l'euphorie du plaisir. Paris attirait tous les étrangers et l'on croyait vraiment que s'amuser était le seul but de la vie.

Dans le souvenir des parisiens qui connurent ce temps heureux, 1864 reste l'année de *La Belle Hélène*. Le Théâtre des Variétés ! Hortense Schneider ! Le Boulevard ! Un carnaval perpétuel ! La phobie de l'ennui !.. Tout ce qui n'était pas « la blague », était ridiculisé, bafoué...

Le comte Hallez-Claparède, joyeux viveur, à qui l'on demandait ce qu'il pensait de Schopenhauer fit cette sublime et grotesque réponse : « Schopenhauer ?... c'était un triste ! ».

Au début de 1864, le Théâtre-Lyrique (place

du Chatelet) dirigé par Carvalho (1), annonçait la création d'un nouvel ouvrage de Gounod : *Mireille*. Certes, Gounod commençait à être connu des parisiens. *Faust* avait eu, quelques années auparavant, un succès « d'estime », et *Le Médecin malgré lui*, puis *Philémon et Baucis* n'avaient remporté qu'un demi-succès à ce même Théâtre-Lyrique, qui remplissait un peu l'office de théâtre d'essai. Les nombreux spectacles que Carvalho y présentait obtenaient un succès de curiosité. On y allait surtout entendre la femme du directeur — M^{me} Miolan-Carvalho — qui, en pleine possession de son talent, attirait les amateurs de vocalises. Il fallait qu'à un moment de la soirée la directrice se fît entendre dans une cavatine à « cocottes » où elle montrait toutes les ressources de son savoir...

(1) Carvalho s'appelait en réalité Léon Carvaille. Il était né à l'île Maurice en 1825. Entré à l'Opéra-Comique comme basse-chantante dans les chœurs en 1847, il abandonna bientôt le chant pour épouser Mlle Caroline Miolan. En 1862, il devint directeur du Théâtre-Lyrique, ayant racheté les créances d'Adolphe Adam dont la gestion avait été malheureuse.

L'Opéra et l'Opéra-Comique jouaient *La Mule de Pedro* et *La Fée Carabosse* de Victor Massé ainsi que *Les Trois Nicolas* de Clapisson. Ces ouvrages dont, aujourd'hui, les titres mêmes ne nous disent plus rien, étaient alors des succès indiscutés.

En cette année 1864, on venait d'offrir un joyeux banquet à la Maison Dorée pour fêter le grand poète provençal Frédéric Mistral. Le 19 Mars, le Tout-Paris se pressa donc au Théâtre-Lyrique pour assister à la première de *Mireille*. Quelle déception ! Cinq actes pour montrer une petite provençale et un paysan en proie à un amour malheureux ! Le soupirant évincé — un bouvier ! — périt dans les flots et l'héroïne meurt d'amour et d'insolation ! ; elle ne chante pas « l'air à vocalises » de rigueur et la musique a la prétention d'évoquer la Provence, autant dire la province. Rien n'est moins *parisien*. C'est une gageure que de prétendre imposer une telle œuvre à un public léger, blasé, qui baille d'avance à tout ce qui n'est pas à la mode de Paris. Cette musique n'est pas la

grande musique d'opéra — Halévy ou Meyerbeer (qui mourait cette année même) — ni la véritable musique d'opéra-comique, Clapisson ou Victor Massé. Alors ?...

Après dix représentations, *Mireille* disparaît de l'affiche. Gounod, cependant, ne veut pas abandonner si vite la partie. Le directeur et la toute puissante Mme Carvalho expliquent au musicien que pour continuer à jouer *Mireille* il est nécessaire de se conformer à « la tradition », au goût du public, etc. Cinq actes, c'est trop long. Il faut réduire l'œuvre à trois, ajouter un « air brillant » pour la prima-donna-directrice, et puis, surtout, *pas de mort !* Mireille vivra, épousera son Vincent, tous deux chanteront à la fin un chaleureux duo et le public partira souriant et satisfait. C'est à ce prix que *Mireille* reparaitra, à la rentrée, sur l'affiche. Hélas ! Gounod ne résiste pas à ces conseils, qui sont presque des ordres. Il compose une « valse à vocalises », ajoute par-ci par-là quelques traits brillants, supprime deux actes, fait revivre miraculeusement Mireille chantant un duo

héroïque avec son partenaire et enfin substituée aux récitatifs chantés un dialogue *parlé* conforme à la tradition de l'opéra-comique.

Ainsi donc, dès l'année de la création, la partition se trouva mutilée, transformée, défigurée. Malgré ces changements, *Mireille* ne toucha pas le cœur d'un public frivole et fermé à tout ce qui n'était pas « parisien ». Il est vrai que cette musique, par tout ce qu'elle contient de couleur locale — dix ans avant *Carmen*, — de grandeur et de noblesse dans la simplicité, de psychologie (pressentiment de la mort dans l'air de la Crau, rappel de la chanson de Magali, etc.) était en avance sur son époque. Les quelques taches qui, par la suite, ont pu choquer les plus fervents admirateurs de *Mireille* ont été ajoutées par Gounod pour obéir à la volonté directoriale des Carvalho.

Peut-être est-il bon de rappeler que lorsque Gounod était à Saint-Rémy-de-Provence, composant sa partition, il reçut une lettre de M^{me} Miolan-Carvalho lui annonçant qu'elle se rendait à Marseille. Elle lui demandait des nou-

velles de son travail, mais surtout *de son rôle* ; elle signalait que son train s'arrêterait à Tarascon quelques minutes et qu'elle serait heureuse d'embrasser son auteur. Gounod se rend à la gare à l'heure fixée ; le train a quelque retard, et, au lieu de dix minutes, l'arrêt est réduit à trois ou quatre. A la portière de son wagon, la cantatrice apparaît. « Comment va *Mireille* ? » dit-elle de sa voix nasale. Le musicien a beaucoup à dire et s'étendrait volontiers sur ce sujet dont il est pénétré. Mais c'est le rôle de *Mireille* et ses *effets* qui intéressent M^{me} Carvalho. Le train va partir. Alors, la chanteuse, pendant que le convoi s'ébranle, fait à Gounod cette recommandation, qui est un ordre : « Et surtout, mon cher, du brillant, n'est-ce pas ? beaucoup de *brillant* !... ». Ce conseil n'impressionna pas Gounod — ce jour-là — car, en rentrant, au bord d'un petit ruisseau il composa pour sa tyrannique interprète la charmante cantilène « Heureux petit berger » qui est tout l'opposé du *brillant*.

Un an plus tard, quand *Mireille* se matéria-

lisa sur les planches du Théâtre-Lyrique, il fallut bien céder. La Provence était loin : Mireille devenait un personnage de théâtre. La mort dans l'âme, Gounod concéda ces funestes vocalises, qui pendant soixante-quinze ans ont fait une tache heureusement effacée aujourd'hui.

*
**

La première représentation de *Mireille* eut lieu, au Théâtre-Lyrique, le 19 Mars 1864. L'ouvrage fut joué dans sa version originale : 5 actes et 7 tableaux. Il eut une dizaine de représentations. En voici la distribution : Mireille : M^{me} Miolan-Carvalho ; Vincent : M. Morini ; Ourrias : M. Ismaël ; Ramon : M. Petit ; Taven et Andreloun : M^{me} Faure-Lefèvre ; Vincenette : M^{lle} Reboux ; Ambroise et le Passeur : M. Wartel ; Clémence : M^{lle} Albrecht. La mise en scène était de M. Paliani.

Le 22 Décembre de la même année, l'œuvre fut reprise, réduite à 3 actes, le dénouement modifié (Mireille ne mourait plus), et avec

l'adjonction de la Valse-Ariette et du duo final « La foi de son flambeau divin ». La distribution n'était pas tout à fait la même. Naturellement, la directrice-prima-donna conservait le rôle de Mireille, mais c'était M. Michot qui chantait Vincent. M^{me} Ugalde interprétait Taven, tandis que M^{me} Faure-Lefèvre conservait le rôle du berger. MM. Ismaël et Petit gardaient également les leurs, mais M. Wartel ne chantait plus qu'Ambroise puisque le passeur était supprimé, (ainsi que Vincenette.) Malgré ces changements et ces mutilations regrettables, *Mireille*, je le répète, n'eut guère plus de succès qu'à la création.

Dix ans se passèrent pendant lesquels *Mireille* fut oubliée à Paris. En Février 1874, la Patti, dans une de ses triomphales tournées à travers le monde, la joua à Saint-Pétersbourg avec, comme partenaire, son mari, le ténor Nicolini et, comme chef d'orchestre, M. Arditi (on compta même, un certain soir, 37 rappels !) Elle donnait l'ouvrage en italien avec les *récits chantés*. Cette incomparable cantatrice, qui fut

si souvent Marguerite et Juliette, n'a jamais interprété *Mireille* à Paris. Cela tient à ce que, pendant près de soixante-quinze ans, l'œuvre si souvent retouchée, était considérée comme un *opéra-comique*, c'est-à-dire comportant un texte parlé, et, de ce fait, ne pouvait être chantée par des interprètes étrangers ayant un accent qui, supportable parfois dans le chant, est plus difficilement acceptable dans un texte *dit*.

C'est sans doute, pour ne pas se priver de chanteurs étrangers, qu'il a été composé pour *Carmen* des récits *chantés*. Ne serait-ce que pour cette raison, on ne comprend pas comment jamais personne n'eut l'idée de reprendre les récits de Gounod et de permettre ainsi à nombre de chanteuses célèbres de se faire entendre, en France, dans *Mireille*.

Le 10 Novembre 1874, Camille du Locle, directeur de l'Opéra-Comique, y fit jouer *Mireille* pour la première fois. Tout en gardant les modifications précédentes, il rétablit les tableaux du Val d'Enfer et du Rhône. La distribution était la suivante : Mireille : M^{me} Miolan-Carvalho ;

Vincent : M. Duchêne ; Ourrias : M. Melchisédec ; Ramon : M. Ismaël ; Taven et Andre-loun : M^{me} Galli-Marié ; Vincenette : M^{lle} Chevalier ; Ambroise et le Passeur : M. Dufriche ; Clémence : M^{lle} Nadaud. Orchestre sous la direction de M. Deloffre.

Le 9 Juin 1885, M^{me} Miolan-Carvalho donnait sa représentation d'adieux. Le programme comprenait quelques scènes de *Mireille*, c'est-à-dire un mélange de ses airs à succès. Dans le décor du premier tableau, elle chantait la Valse (*sa valse*, qu'elle avait arrachée à Gounod et imposée vingt ans auparavant par exploit d'huissier, car l'auteur, après l'avoir composée, fut pris de remords et demanda à la terrible Mireille d'y renoncer), le duo « Oh, c' Vincent ! », le duo avec Vincenette et la chanson de Magali. Tala-zac chantait Vincent, Galli-Marié, Taven et Cécile Mézeray, Vincenette.

Le 29 Novembre 1889, Carvalho, devenu directeur de l'Opéra-Comique, reprit l'ouvrage, mais, de nouveau, l'amputa de deux actes. Décidément, il en voulait à cette pauvre *Mireille*.

Ce goût des coupures et des changements est, d'ailleurs, assez répandu chez les directeurs ; malheureusement, les directeurs de théâtres lyriques ne sont pas toujours musiciens. Cette fois, la directrice ayant abandonné la scène, Paris allait connaître une nouvelle Mireille (car pendant vingt-cinq ans personne n'avait eu le droit de chanter ce rôle, hormis la créatrice). La charmante M^{lle} Simonnet supporta fort bien la comparaison. Elle était jeune, mince, avait une très jolie voix et chantait à merveille. C'est dans le rôle de Vincent que débuta alors Edmond Clément. Ce fut, peut-être, son meilleur rôle et il fut certainement le meilleur Vincent qu'on puisse imaginer. Taskin chantait Ourrias ; Fournets, Ramon ; Maris, Ambroise ; M^{mes} Chevalier, Taven ; Auguez, Andreloun et Leclercq, Clémence. L'ouvrage resta, sous cette forme, au répertoire jusqu'environ 1899.

Le 13 Mars 1901, M. Albert Carré, alors directeur de l'Opéra-Comique, fit une reprise de *Mireille* en 5 actes, pour laquelle l'éditeur publia une nouvelle édition (la 4^{me}). Mais ce

n'était toujours pas la « vraie *Mireille* ». De nouveaux changements, qui n'étaient plus dus à l'auteur, étaient introduits dans la partition, et le texte parlé était maintenu. Les rôles étaient chantés par M^{mes} Rioton : Mireille ; Marié de l'Isle : Taven ; de Craponne : Vincenette ; Eayreams : Andreloun ; M.-L. Roland : Clémence. MM. Maréchal : Vincent ; Dufranne : Ourrias ; Vieuille : Ramon ; Jacquin : Ambroise ; Huberdeau : le Passeur.

Il fallait attendre encore trente-huit ans pour entendre *Mireille* telle que Gounod l'avait conçue.

Le 6 Juin 1939, l'Opéra-Comique monta enfin *Mireille* dans sa première version. MM. Jacques Rouché et Henri Busser, directeurs de ce théâtre, d'accord avec M^{me} la Baronne de Lassus-Saint-Geniès, fille de Charles Gounod, avaient demandé à M. Reynaldo Hahn d'en diriger les études musicales et les représentations. La distribution fut la suivante : Mireille : M^{lle} J. Roland ; Taven : M^{me} Sibille ; Vincenette : M^{lle} Thélin ; Clémence : M^{lle} Gaudineau ; Une voix :

M^{lle} Angélici ; Vincent : M. Louis Arnoult ; Ourrias : M. Beckmans ; Ramon : M. Etcheverry ; Ambroise : M. Clavensy ; le Passeur : M. Barbero ; Andreloun : M. Derenne ; un Arlésien : M. Ravoux.

Pour cette remise à la scène qui dépassait l'importance d'une « reprise » ordinaire, l'Opéra-Comique avait fait faire des décors et des costumes nouveaux d'un caractère vraiment provençal, et convoqué la Presse (1).

En dehors des révélations musicales que l'exécution complète de la première version apportait au public, certaines innovations reçurent le meilleur accueil. Ainsi, Taven n'apparaissait plus comme une petite vieille, courbée sur un bâton, mais comme une gitane, une « romani », telle qu'on en voit dans ce pays de Provence où, chaque année, les bohémiens viennent en pèlerinage, le 24 Mai, honorer leur patronne, Sainte Sara, aux Saintes-Maries-de-

1) Voir, à la fin, les extraits des principales critiques.

la-Mer. En outre, Andreloun, le berger, était chanté pour la première fois par un jeune ténor. Aussi, en écoutant sa ravissante cantilène, le public eut l'impression d'entendre ce morceau pour la première fois. Jusqu'alors c'était toujours un travesti qui chantait le rôle. Nous avons peine, aujourd'hui à nous expliquer le goût du Second Empire — goût pervers tout au plus explicable dans les opérettes d'Hervé et d'Offenbach — pour les travestis. Indépendamment de ce qu'il y a de risible à voir ce jeune pâtre sous les traits d'une chanteuse au physique souvent rebondi, l'air que chante Andreloun ne dégage véritablement tout son charme que lorsqu'il est chanté par une jeune voix de ténor.

L'air magnifique du tableau de la Crau, chanté en entier, causa une grande impression, et le Final de la mort de Mireille, nouveau pour le public (il est en effet peu vraisemblable qu'il se trouvât encore dans la salle un spectateur l'ayant entendu en Mars 1864), porta à son summum l'émotion ressentie par l'assistance. Ce fut un succès complet et pas un admirateur de ce chef-

d'œuvre ne semblait regretter la « légère hirondelle », la dame en travesti, « La foi de son flambeau divin » ni la résurrection de Mireille.

Il en sera vraisemblablement ainsi tant que l'on donnera *Mireille* dans sa version première qui, souhaitons-le, sera désormais la seule, la définitive.

Gounod n'est plus là pour entendre son œuvre telle qu'il la rêva. Mais M^{me} la Baronne de Lassus-Saint-Geniès voulut bien nous affirmer que cette présentation aurait fait plaisir à son père.