

La Partition Originale

Le musicien a intitulé son œuvre « Opéra ». Or, pendant soixante-quinze ans les différentes versions représentées l'ont toujours été dans la forme classique de l'*opéra-comique*, c'est-à-dire avec du texte *parlé* s'enchaînant aux morceaux *chantés*. Outre que cela était contraire à la pensée dans laquelle l'œuvre fut conçue et écrite, il est douteux que sous cette forme et à cause même de cette formule *Mireille* ait jamais été jouée par les interprètes dans le style lyrique continu, style qui convient absolument au poème de Mistral.

Et cela se conçoit : quand, après un morceau chanté, l'interprète doit parler, une difficulté se présente : s'il parle avec naturel, cela provoque

un contraste désagréable avec le lyrisme précédent ; et s'il prend un ton déclamatoire, c'est plus déplaisant encore, surtout quand le texte est en prose ou rien moins que lyrique. De là naît un perpétuel désaccord dans son jeu, ce qui le pousse à atténuer le lyrisme chanté et à enfler la parole.

Cette impression je l'ai vivement éprouvée lorsque, voici quelques années, M. Rouché s'est amusé à donner, à l'Opéra, des représentations de *Faust* tel qu'il apparut au Théâtre Lyrique avant que Gounod ne composât les récits chantés. L'effet fut surprenant et pénible ; l'atmosphère musicale était constamment rompue. On était dans une nacelle qui s'élevait dans l'air et qui, toutes les cinq minutes, retombait à terre.

Dans les ouvrages légers ce mélange de chant et de paroles convient fort bien, à la condition toutefois, que la musique n'ait jamais à exprimer des sentiments ou des situations trop lyriques. Pour trouver à ce mélange le vif plaisir dont parle Saint-Saëns, il faut être un raffiné que la convention de la parole *chantée*

s'enchaînant à la parole *parlée* non seulement ne choque pas mais comble de satisfaction. On ne peut attendre du public proprement dit, cette délicate perversité.

En ce qui concerne *Mireille*, la question ne se pose pas. A l'encontre de *Faust*, l'ouvrage est né avec des récits chantés. C'est un opéra. C'est même un opéra sérieux, dans lequel on ne trouve aucun passage de gaieté comique (1). Gounod avait si bien compris le poème de Mistral et ce qu'il y avait de noble et de grave dans ce chant provençal où plane le *fatum* de l'amour malheureux, qu'il n'a jamais consenti, malgré les mutilations et les changements imposés lors des différentes reprises, à *égayer* sa partition en y ajoutant un ballet, ce que, malheureusement, il fit pour *Roméo*.

Cette *Mireille* si belle, si poétique et si touchante, telle que Gounod l'avait conçue, rêvée et

(1) Comme dans *Faust*, par exemple (plaisanteries de Méphisto avec Siébel, personnage de Dame Marthe...), ou dans *Roméo* (scènes de la nourrice, du page, allusions à Rosaline, etc.), et même dans *Sapho* (personnage de Pythéas).

réalisée durant son séjour en Provence, cette *Mireille* que Saint-Saëns se rappelait avec émotion pour l'avoir entendu jouer et chanter par Gounod lui-même avant qu'elle ne fut livrée au public, a fait l'objet d'une première édition qui porte en première page le catalogue des morceaux dont l'œuvre est formée.

Je le transcris textuellement.

MIREILLE

CATALOGUE DES MORCEAUX

Ouverture.

Acte I

N^o 1. — Chœur des Magnanarelles.

Récits « A » et « B »

N^o 2. — Duo : « Vincenette a votre âge.... »

Acte II

N^o 3. — Farandole et Chanson de Magali.

Récit « C »

N^o 4. — Chanson : « Voici la saison.... »

Récit « D »

N^o 5. — Air : « Trahir Vincent !... »

Récit « E »

N^o 6. — Couplets : « Si les filles d'Arles.... »

Récit « F »

N^o 7. — Final : « Le Chef de famille.... »

LA VRAIE MIREILLE DE GOUNOD

Acte III (1^{er} TABLEAU)

N^o 8. — Scène et chœur : « Voici le Val d'Enfer.... »

N^o 9. — Scène et duo : « Ils s'éloignent.... »

(2^{es} TABLEAU)

N^o 10. — Le Rhône.

Acte IV (1^{er} TABLEAU)

N^o 11. — Chœur : « Amis, voici la moisson faite.... »

N^o 12. — Musette.

N^o 13. — Chanson du berger : « Le jour se lève.... »

N^o 14. — Cavatine : « Heureux petit berger.... »

Récit « G »

N^o 15. — Duo : « Ah ! parle encore.... »

(2^{es} TABLEAU)

N^o 16. — Air de la Crau : « Voici la vaste plaine.... »

Acte V

N^o 17. — Marche et chœur : « Vous, qui du haut des
cieux.... »

N^o 18. — Cavatine : « Mon cœur est plein d'un noir
souci.... »

N^o 19. — Final : « Ah ! la voici, c'est elle.... »

Pour la 1^{re} représentation à l'Opéra-Comique, le 10 novembre 1874, Gounod fit précéder le N^o 16 d'une Introduction dont il est parlé plus loin.

*
**

Voici maintenant les remarques auxquelles donne lieu la comparaison de cette version originale avec celles qui lui ont succédé (1).

(1) On me dispensera de m'appesantir sur les divers avatars imposés à l'ouvrage avant qu'il n'en arrivât à la version qui a prévalu et qui était couramment jouée dans tous les théâtres jusqu'à la reprise faite par l'Opéra-Comique en juin 1939. Pourtant je signale qu'à ma connaissance il existe 4 éditions gravées de *Mireille* : la 1^{re}, qui fait l'objet de cette étude, parue au moment de la création (mars 1864) ; la 2^e, parue la même année et conforme à la reprise qui eut lieu en décembre 1864 (3 actes et un supplément comprenant le tableau du Val d'Enfer, celui du Rhône et celui de la Crau, supprimés tous les trois lors de cette reprise) ; la 3^e qui date de 1889, conforme à la 2^e, à part certains changements apportés par Gounod dans les tableaux du Val d'Enfer et du Rhône ; enfin, la 4^e, datant de 1901, et qu'on est convenu d'appeler édition Carré. Elle est en 5 actes et comporte deux dénouements *ad libitum* et totalement opposés, puisque dans l'un *Mireille* meurt et dans l'autre elle survit. En outre, on remarque dans la scène de la Crau, de nombreux changements qu'on ne sait à qui imputer. Mentionnons encore une édition étrangère avec textes anglais et italien, en 3 actes, et qui, seule, contient les récits chantés.

I. — Dans l'Ouverture, les cinquante-et-une dernières mesures ont été remplacées par trente nouvelles mesures, et cela dès la deuxième édition, c'est-à-dire dès que l'ouvrage, réduit à trois actes, fut amputé du tableau de la Ferme, et par conséquent, du chœur de la Saint-Jean, dont Gounod exposait le motif dans les dernières mesures de l'Ouverture.

1^{er} TABLEAU

II. — Le récit « A » et le récit « B », qui s'enchaînent, relie le N° 1 (Introduction) au N° 2 (Duo) qui termine le premier tableau.

Cela suffirait à démontrer que la fâcheuse « Valse-Ariette » est une interpolation.

2^{me} TABLEAU

N° 3. — Mentionnons en passant que dans le manuscrit, figurent avant la « Chanson de Magali » quelques mesures chantées par les chœurs sur les paroles suivantes :

Chantez-nous *Magali*... *Magali* pauvre folle,
Qui pour fuir son amant se fait oiseau qui vole
Et qui finit par aimer à son tour !

et qu'on ne retrouve pas dans la partition gravée. Notons également que la phrase : « Place aux coureurs.... » au lieu d'être chantée par quatre arlésiens, est confiée à *une seule voix*, ce qui paraît plus logique.

N° 4. — L'air de Taven : « Voici la saison... » est en *Ut* et non en *Ré* comme dans les éditions suivantes.

N° 5. — Air de Mireille :

Quand passe le bonheur, s'il n'est pris, il s'envole.

Sur le mot « s'envole » il y a une vocalise longue et brillante. Mais dans le manuscrit on aperçoit en marge la mention suivante de la main de Gounod : « Vocalise ajoutée à la demande de M^{me} Carvalho ». Toujours elle ! Et ce n'était pas encore assez : c'est évidemment pour complaire à cette interprète insatiable que Gounod a modifié l'enchaînement qui relie la première partie de cet air à la seconde. Dans la version originale, Mireille s'exclame : « Mon cœur ne peut changer, non, non, jamais, Vincent, jamais ! » et aboutit, sur ce dernier mot,

à la dominante du ton de *mi bémol*. C'est ainsi que s'effectue la modulation, et l'*allegro* « A toi mon âme, je suis ta femme » commence aussitôt. Tandis que dans la version rectifiée (si l'on peut dire !) la modulation se fait au moyen de trois mesures d'orchestre. Pourquoi ? Pour permettre à la chanteuse de se reposer, car avant d'entamer le motif : « A toi mon âme » et après avoir répété : « Non, jamais, jamais », elle fait une nouvelle vocalise, ni longue ni difficile, à vrai dire, mais appuyée, expressive, et nécessitant quelque dépense de souffle, sur le mot « Ah ! » (ce qui est inepte, conventionnel et arrête l'élan lyrique), simplement pour produire un effet vocal.

N° 7. — Final. C'est Vincenette et non Vincent qui s'écrie : « Mon père ! » quand Ramon menace Ambroise de sa canne ; elle se jette devant ce dernier pour le protéger (1). La phrase

C'est en vain que l'on nous sépare...

Je t'appartiens ! Voici ma main !

A bientôt Vincent, à demain !

(1) Dès la 2^me édition, cette réplique fut confiée à Vincent, parce que Vincenette avait disparu et que Taven, qui la remplaçait, ne pouvait pas dire « mon père » à Ambroise.

est chantée par Mireille *seule* et non, comme dans les versions suivantes, par Mireille et Vincent à l'unisson. La jeune fille, en disant à son amoureux « à demain » lui rappelle le rendez-vous qu'elle lui a donné lors de leur rencontre du matin, pour le cas où quelque obstacle s'opposerait à leur amour.

Autre remarque. Le grand ensemble qui, dans les versions postérieures termine le final est ici suivi de cinq mesures d'orchestre (*en fa majeur*) après lesquelles les chœurs chantent, alors que les personnages se taisent,

Père cruel, âme barbare
C'est ton orgueil qui les sépare.
Puisque l'amour t'implore en vain,
Le Ciel te punira demain.

Cette apostrophe prémonitoire est suivie d'une ritournelle finale où l'orchestre reproduit en *la majeur*, cette fois, les cinq mesures d'un accent si dramatique qui l'avaient précédée, et pendant lesquelles le rideau tombe.

Devant cette fin d'acte confiée *aux chœurs*

seuls sans que les personnages y prennent part, on est tenté de se demander si Gounod n'a pas voulu, dans cette tragédie, donner à la masse chorale un rôle analogue à celui du chœur antique : en effet, une observation s'impose, c'est que chacun des actes se termine par un chœur qui semble le résumer. Le premier par le chœur des Magnananelles, le deuxième par celui que nous venons de citer, le troisième par le chœur des trépassés et le dernier par un chœur mystique.

IV^{me} TABLEAU. — *Le Rhône.*

Après l'écho qui répond aux appels d'Ourrias, se placent six mesures jouées par l'orchestre de coulisse et coupées par une lamentation des chœurs. Pour remplacer ce court fragment, on a eu recours, dès la 3^e édition, à un simple accord de septième diminuée renversé, qui amène le ton de *si majeur* dans lequel est écrit la suite, moyen assez simplet, à vrai dire, et dont Gounod ne se serait pas contenté, bien

qu'il usât très fréquemment (trop fréquemment peut-être), de l'accord de septième diminuée. Quoiqu'il en soit, la suppression des six mesures en question était regrettable au point de vue musical d'abord, car elles sont d'une sonorité instrumentale mystérieuse et sinistre, et ensuite parce qu'elles motivent les paroles d'Ourrias : « Quels accents funèbres s'exhalent dans les airs ? » qui n'ont aucun sens si nulle plainte ne s'est élevée.

Sitôt les fantômes disparus, Ourrias « sort du lieu où il était caché et s'avance vers la rive pour appeler le Passeur ». Ce mouvement se fait sur un rappel à l'orchestre de l'entrée d'Ourrias, motif agité, fiévreux qui traduit l'égaré du meurtrier. Dans la version dite « version Carré » ce rappel a été remplacé par une simple gamme chromatique ascendante qui ne signifie rien et se termine, on ne sait pourquoi, sur un accord de *sol mineur* (et non de *sol majeur* comme l'avait écrit Gounod) ce qui oblige Ourrias à baisser son *si* d'un demi-ton pour crier : « A moi, Pas-

seur ! ». Puisque gamme chromatique il y avait, on aurait pu s'arranger pour aboutir à l'accord de *sol majeur*.

Autre étrangeté : quand Ourrias a dit au passeur : « Tu t'es fait bien attendre », l'arrangeur a remplacé un simple arpège ascendant en *la bémol* par une nouvelle gamme chromatique (il y a de la chromatique, là dedans !), se terminant par l'accord de *fa mineur* indiqué par Gounod. A quoi peuvent bien rimer ces changements puérils et inutiles ?

Après l'engloutissement d'Ourrias, le calme revient et l'on entend de nouveau le chœur des fantômes « Il est minuit.... Béni soit Dieu ! ». Ce retour, qui contraste par son calme et sa tristesse avec la scène brutale qui vient d'avoir lieu, est d'un bel effet poétique et sonore. J'ai peine à m'expliquer comment lors de la reprise Carré (1901) on a jugé bon de s'en priver en supprimant entièrement les seize mesures du chœur et en passant directement à la ritournelle qui accompagne le baisser de rideau.

V^{me} TABLEAU. — *Le Mas.*

N^o 11. — Ce numéro est composé du chœur des Moissonneurs, du mélancolique monologue de Ramon (1), et d'un rappel de la chanson *O Magali ma bien-aimée*...., fredonné par Mireille dans sa chambre et auquel s'enchaîne le N^o 12.

N^o 12. — C'est la *Musette*, qui suit immédiatement le motif chanté à la cantonade par Mireille et s'enchaîne elle-même au N^o 13 (Chanson du Berger) (2). Celle-ci se termine sur la reprise de la *Musette*, qui sert de sortie au berger. Suivent, comme le catalogue l'indique, le N^o 14 (Cavatine *Heureux petit berger*), et le

(1) Le Chœur des Moissonneurs écrit en *ré majeur*, fut, d'après une indication de Gounod, exécuté, dès la création, un ton plus bas ainsi que le commencement du monologue de Ramon. C'est à la 8^e mesure de ce monologue que Gounod, le plus aisément du monde, passe du ton de *fa mineur* à celui d'*ut mineur*, rentrant ainsi dans la tonalité de la première version.

(2) Dans ce morceau, au lieu de « J'erre au hasard d'un pas tranquille et lent Dans ce désert brûlant », il faut dire : « J'erre au hasard dans le désert brûlant D'un pas tranquille et lent ».

N° 15 (Duo), reliés par le récitatif « G ». On le voit, ces deux derniers morceaux, comme celui qui les précède, sont, ainsi que je l'ai dit plus haut, chantés dans la ferme et non, comme on le fait absurdement, dans le désert de la Crau.

VI^me TABLEAU. — *Le Désert de la Crau.*

N° 16. — Il est peu vraisemblable que l'air de Mireille, qui constitue à lui seul le 6^me tableau, débutât, dans la version originale aussi brusquement, — c'est-à-dire par une ritournelle de neuf mesures. Mais le manuscrit de ce morceau ayant disparu, on en est réduit là-dessus à des conjectures. Ce qui est certain c'est que lors de la première représentation à l'Opéra-Comique (en 1874) Gounod, pour « situer » cet air dans le désert de la Crau, le fit précéder d'un prélude évocateur pour lequel il se servit tout simplement des 24 premières mesures de l'ouverture.

L'air débute par un récit : « Voici la vaste plaine et le désert de feu.... » auquel succède « En marche, en marche !... ». Cet élan lyrique et son développement sont interrompus soudain

par quelques mesures de récit marquant une défaillance physique de l'héroïne sous l'ardeur cruelle du soleil et suivies de 37 mesures au cours desquelles Mireille, dans une hallucination mystique, croit apercevoir le tombeau des Saintes (1); puis le mirage se dissipe et Mireille s'évanouit. On entend alors la musette du berger qui passe au loin. A peine s'est-elle tue, que Mireille, revenant à elle, reprend son chant « En marche, en marche !... » et poursuit sa route. Cet air, ou pour mieux dire cette scène, fut, lors d'une reprise à l'Opéra-Comique sous la direction de M. A. Carré en 1901, soumise à d'étranges et regrettables remaniements dont on préfère ignorer l'auteur.

VIII^{me} TABLEAU

La Chapelle-Haute de l'Église des Saintes-Maries.

N^o 17. — *Marche et Chœur.* Après la 2^e mesure, il y a 13 mesures du motif de la

(1) Ce bel épisode musical se développe sur le motif qui servira plus tard à la magnifique invocation « Sainte ivresse, divine extase ! ».

marche qui ont été supprimées dans les éditions suivantes.

N° 18. — *Cavatine*. Aucune modification musicale si ce n'est qu'il faut lire « *Cruel* soleil d'été », et non « *Brûlant* soleil.... » Cette erreur existe dans toutes les éditions.

N° 19. — *Final*. Ce Final se subdivise ainsi : a) Scène entre Mireille et Vincent ; b) Choral (pour lequel Gounod a utilisé le chant liturgique *Lauda Sion Salvatorem*, accompagné, en coulisse, par l'orgue) ; c) Invocation et scène de la mort. La modification du dénouement, consentie par Mistral et Gounod, amena, cela va sans dire, un changement complet du Final (adjonction du duo « La foi de son flambeau divin », suppression du Choral, de l'Invocation et de tout ce qui s'y rattache).

Ce Final fournit à l'ouvrage une péroraison grandiose et, de plus, tout à fait conforme à l'esprit du poème mistralien.

Je me demande en vain pourquoi, dans la 4^{me} version, jouée en 1901 à l'Opéra-Comique et où l'on avait enfin consenti à laisser mourir

Mireille, on avait maintenu le duo « La foi de son flambeau divin » au lieu de saisir l'occasion qui se présentait de rétablir le vrai Final dont le motif, exposé d'une façon saisissante par l'orgue et la trompette dans le tableau de la Crau pendant l'hallucination de Mireille, n'avait aucune raison d'apparaître en cet endroit s'il n'avait du reparaître à la fin de la pièce, alors que la jeune fille, dont la vision se précise, rend l'âme en pleine extase.

Le fait que l'orchestration de ce fragment était introuvable n'explique rien, car l'arrangeur, qui n'avait pas craint de triturer à sa guise les récits et les modulations de l'auteur, aurait, sans doute, été capable d'orchestrer tant bien que mal l'accompagnement si simple de l'Invocation. La formule de cet accompagnement en accords répétés est très fréquente chez Gounod ; il s'agissait seulement de s'inspirer de la manière dont il avait coutume de l'instrumenter (1).

(1) C'est ce que fit, mais d'une façon supérieure, M. Henri Busser, lorsqu'il orchestra ce fragment pour la reprise de 1939 à l'Opéra-Comique.