

II

Il serait fastidieux et vraiment trop long d'examiner une à une les diverses scènes du livret de *Mireille* 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 langage qu'il ait été conçu et écrit, 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 une traduction, à elle-même constitue déjà presque nécessairement une trahison — *traduttore, traditore* — que sera-ce à plus forte raison lorsqu'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. *Mireio* n'a même pas connu cette dernière faveur.

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 moins averti: ce sont là questions de faits. Cependant, comme de nombreuses erreurs d'opinion se sont, malgré tout, produites à ce sujet, nous jugerons 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.*»

Etait-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 *Mireio* ne se passe? Etait-ce «du Mistral» que de faire de la cantilène de

(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, les auteurs se sont-ils souvenu 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.

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? Etais-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? Etais-ce «du Mistral» que de placer la demande en mariage du jeune vannier et le refus de Ramon avant cette terrible bataille et, en 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? Etais-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 amourouso!

Et 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 *Mireio* 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, le librettiste n'a pas 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 Mireio 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 Mireio, 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 sentiment, 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 Meste Ramoun [Ramon]. 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 Mireio 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:

A 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 Vincen 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, dou viei Meste Ramoun ounourado mouiè, de Mireio 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 celle aussi qui fera à Mireio 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 Mireio, alors prendra la parole; et ses premiers mots seront précisément pour approuver, pour approuver 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 confrère-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 Mireio 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 on 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 1er 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 *l'Iliade*, 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.

SÉMAPHORE DE MARSEILLE, 20 septembre 1913, p. 1.

Journal Title: SÉMAPHORE DE MARSEILLE
Journal Subtitle:
Journal Provenance: Marseille
Day of Week: Samedi
Calendar Date: 20 SEPTEMBRE 1913
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 26,270
Year: 86^e ANNÉE
Pagination: 1
Title of Article: A PROPOS DU CINQUANTENAIRE de la
«MIREILLE» de Ch. GOUNOD. II. ⁽¹⁾ [Feuilleton
du Sémaphore]
Subtitle of Article:
Signature: Jean BARLATIER.
Pseudonym:
Author: Jean Barlatier
Layout: Front-page feuilletton
Cross-reference: Jean Barlatier, 'A propos du cinquantenaire de la
«Mireille» de Ch. Gounod', *Sémaphore de
Marseille*, 17 septembre 1913, p. 1 et 24 septembre
1913, p. 1.

⁽¹⁾ Voir le *Sémaphore* du 17 septembre.