

Documents pour servir à l'Histoire des origines du Théâtre musical

Felipe PEDRELL

La Festa d'Elche

OU

LE DRAME LYRIQUE LITURGIQUE ESPAGNOL

Le Trépas et l'Assomption de la Vierge

*Conférence composée pour les Fêtes musicales et populaires
de la Schola à Montpellier*

Prix : 1 fr. 50



PARIS

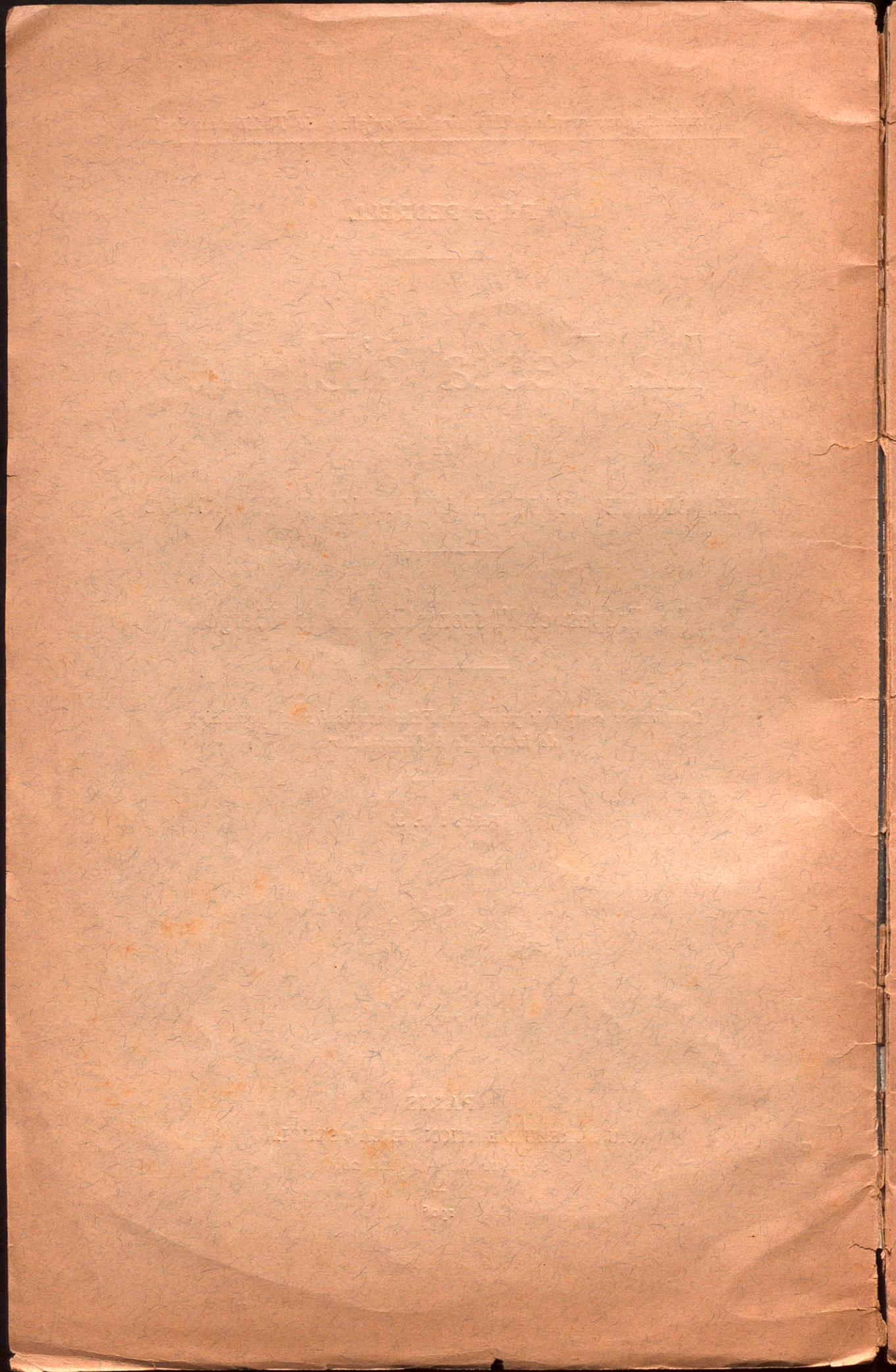
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »

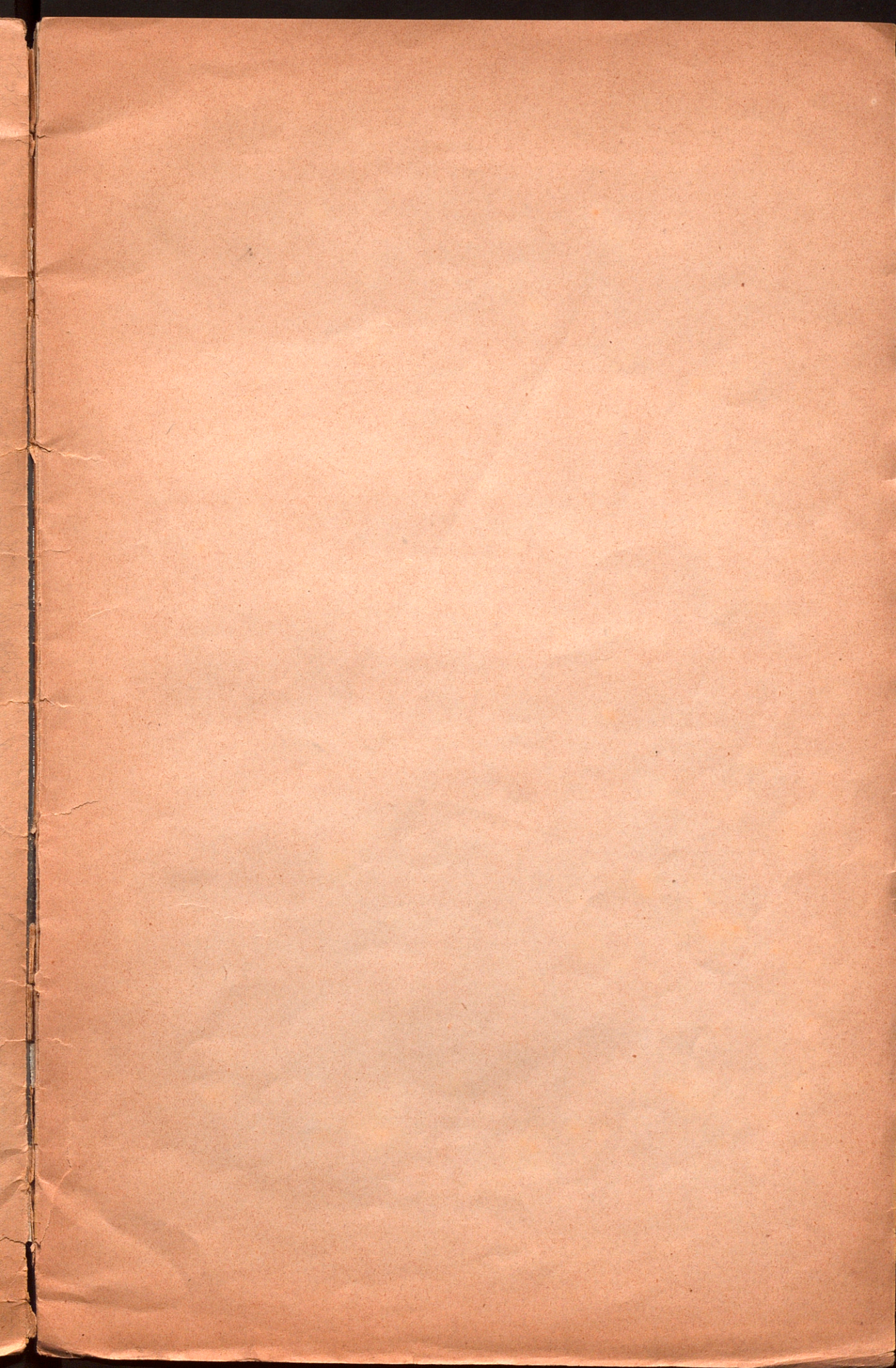
269, rue Saint-Jacques, 269

1906

3

(4633)
Ped





Fora la Biblioteca de
L'Orfeo català

J. Pedrell

Documents pour servir à l'Histoire des origines du Théâtre musical

Felipe PEDRELL

La Festa d'Elche

OU

LE DRAME LYRIQUE LITURGIQUE ESPAGNOL

Le Trépas et l'Assomption de la Vierge

*Conférence composée pour les Fêtes musicales et populaires
de la Schola à Montpellier*

Prix : 1 fr. 50



PARIS

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »

269, rue Saint-Jacques, 269

—
1906

Document communiqué à l'Association des Origines de l'Alimentation

Edite PERRELL

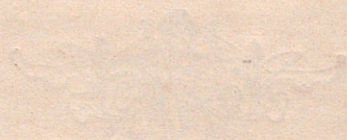
La Fests d'Elebe

LE PRINCE LITHOUE LITHOUE ESPAGNOL

Le Temps et l'Association de la Vieillesse

Le Temps et l'Association de la Vieillesse

Le Temps et l'Association de la Vieillesse



Le Temps et l'Association de la Vieillesse

Le Temps et l'Association de la Vieillesse

Le Temps et l'Association de la Vieillesse



LA FESTA D'ELCHE

OU

LE DRAME LYRIQUE LITURGIQUE

Le Trépas et l'Assomption de la Vierge

*Conférence destinée aux Fêtes musicales de la Schola Cantorum
à Montpellier*

Dans l'antique petite ville d'Elche, au sud d'Alicante, a lieu chaque année, les 14 et 15 août, la représentation, dans la nef de l'église principale, d'un drame lyrique liturgique, un vrai mystère profondément différent du *Passionsspiel* bavarois ou *Passion* d'Oberammergau.

Les divers éléments de la *Festa* (appellation populaire de la *Fête* ou *Mystère*) constituent un drame liturgique, le seul, semble-t-il, qui se soit maintenu jusqu'à nos jours. De ce drame lyrique liturgique, *tout chanté* d'un bout à l'autre, j'aurai l'honneur de vous entretenir, obéissant aux sollicitations de mon cher ami M. Bordes, l'organisateur de ces fêtes musicales.

Ce que nous allions voir à Elche, quand nous prîmes à Alicante le premier train du matin, le 14 août 1900, ce n'était pas la fête d'une ville avec sa cavalcade, sa bataille de fleurs, son concours musical de sociétés et d'orphéons, ses courses de taureaux, et les indispensables jeux floraux. Toutes ces fêtes banales, presque toujours vulgaires, nous les laissâmes à Alicante. Ce que nous allions voir à Elche, avec quel-

ques intimes amis, c'était une chose très intéressante que l'on ne peut voir en aucun autre endroit de l'Espagne ou de l'étranger, et même en aucun autre temps de l'année que le jour de la Vierge d'Août — selon la dénomination populaire espagnole — et la veille de la fête. Elche !... A mesure que le train s'éloigne d'Alicante, il laisse derrière lui le *santuario* Bussot ; à droite le cap de Sainte-Pola, au milieu de la courbe formée par le cap et la baie d'Alicante, l'odalisque levantine, s'élèvent, échine onduleuse hérissée de pics altiers, les monts de Calpe (Sierra Sagra), qui servent de guide aux marins à cause de la brèche ouverte heureusement à la partie occidentale et connue sous le nom de Cuchillada ou Brèche de Roland, par analogie avec la légende du paladin de Charlemagne. Les champs arides et presque abandonnés, peuplés d'arbres çà et là, que nous laissions derrière, dans cette interruption de toute végétation, aussitôt après notre sortie d'Alicante, formaient une mise en scène dont la décoration changeait insensiblement et rapidement. La végétation augmentait considérablement à mesure que nous approchions d'Elche ; et, quand nous fûmes tout près, nous nous trouvâmes dans un bois touffu, une immensité verte qui n'avait pas de limites. Des milliers d'élégants palmiers berçaient leurs splendides couronnes de palmes et leurs grappes de dattes sur un grand tapis de grenadiers montrant l'éclatante rougeur de leurs fruits, et le décor avait un aspect de nouveauté et de grandeur, et en même temps de délicatesse et de charme, — paysage pittoresque, comme en ces villes orientales que nous décrivent les voyageurs. Cela ressemble à la sublime et étrange vision où la pensée évoque des régions jamais visitées, jamais devinées, car l'on n'y voit que le ciel et le merveilleux spectacle de la nature dans sa plénitude et sa fécondité de vie, de lumière et de splendeur.

On était, en effet, en plein Orient. Ces maisonnettes basses et inégales, sur lesquelles on ne voit aucune tuile, uniformément couvertes de terrasses, où, semble-t-il, vont se parfumer les femmes arabes, pour, la nuit, à la lumière de la lune, entonner les mélancoliques airs algériens ; ces palmiers qui servent de fond et d'encadrement aux éclatantes maisons ; ces rafales de pourpre et d'or crépusculaire, au matin, silhouettant les palmiers et formant une auréole fantastique à ces immobiles aigrettes, — tout ce tableau si simple et si solennel et si merveilleusement beau, n'est-ce pas Jérusalem, ou Damas, ou les faubourgs d'Alexandrie ?

Sur ce monticule qu'un enfant du pays nous indiqua (*Alcudia*, en arabe, signifie hauteur, monticule) fut assise l'antique colonie *Immunis Illici Augusta*, centre romain fameux et très peuplé, origine de la moderne Elche qui en a conservé avec peu d'altération le nom primitif¹.

Ce que nous allions voir à Elche, ce n'était point, comme le croyait un ami, un *Auto Sacramental*, car les spectacles représentés en l'honneur du Sacrement eucharistique n'arrivèrent que plus tard, mais un vrai

1. Elece, Hilici, Elx, Ells, Elchii, aujourd'hui *Elche*.

drame lyrique liturgique figurant le trépas et l'Assomption de la Vierge et qu'on chante aujourd'hui avec le même texte et, sauf quelques exceptions, la même musique que dans le passé lointain.

Je connaissais très bien la musique de la *Festa* et tout ce qu'on a écrit — très peu, à vrai dire — sur l'importance littéraire du poème ; et même cela me permit de faire entrer l'étude de ce rare document dans une de mes leçons à l'École d'Études supérieures de l'Athénée de Madrid, au cours de l'année 1897-1898. Un ami m'avait d'ailleurs envoyé une copie photographique de la partition du drame sacré, ce qui m'avait mis en état de compléter la leçon en question par l'audition des fragments principaux de la partition.

Je connaissais bien tout cela, et j'avais encore d'autres doutes sur l'antiquité relative de ce drame que je crois être une restauration d'un autre drame plus ancien (nous verrons cela plus loin) ; mais ce qui me manquait, c'était de connaître le lieu de la scène, Elche, et de savoir comment on exécute aujourd'hui cette œuvre dont l'onction et la poésie religieuse ne pouvaient qu'être assombries et adultérées par une interprétation maniérée ou vulgaire.

C'est pour cela, je le répète, que nous allions à Elche, groupe de joyeux amis sortant d'Alicante au matin du jour indiqué.

Notre curiosité étant avivée et excitée par les belles sensations éprouvées, il ne restait qu'à ne pas avoir de désillusions, le soir, pendant la représentation d'un spectacle complètement disparu et qui ne s'est conservé, que je sache, ni en Espagne ni à l'étranger¹. Tout au moins je n'ai connaissance d'aucun spectacle semblable à ceux-ci, qui avaient pour scène l'enceinte même des temples.

L'étude de nos anciennes institutions, en ce qui touche la matière des spectacles, possède, en le drame d'Elche, un document vivant, que l'on peut voir et entendre, grâce à la constance et l'enthousiasme, bien dignes d'éloges, avec lesquels Elche conserve sa belle Fête traditionnelle. Les bons habitants d'Elche sont au plus haut point attachés à sa Fête ; la confrérie qui en faisait les frais les suspendit à l'occasion de la mort du prince Don Carlos, fils de Philippe II, et, pendant plusieurs années, négligea de la rétablir ; mais, de fortes pluies et de la grêle étant survenues, causant grand dommage dans la région, les habitants d'Elche attribuèrent ces calamités à l'absence de la Fête traditionnelle. Le conseil municipal, pour apaiser le public, vota (11 mai 1603) de rétablir la Fête à ses frais, décrétant que jamais rien ne pourrait la supprimer, pas même les cas imprévus comme la mort de personnes royales, etc. ; cette détermination fut alors consignée dans un écrit solennel qu'on trouve joint au Livre des Conseils, et pour qu'on pût payer les frais on établit, en vertu de permissions (1608), le droit par tête, c'est-à-dire une sorte de perception ou impôt. Je néglige volontairement tels autres détails et documents, étrangers à cette étude.

1. La Passion d'Oberammergau est une chose bien distincte du drame d'Elche, par ce seul fait que ce dernier est entièrement chanté.

I

GÉNÉRALITÉS.

La fête a lieu tous les ans dans l'église principale, temple spacieux et très élevé, avec de grandes tribunes sur les chapelles, qui semble construit exprès pour ce spectacle ¹.

Le drame a deux parties. La première, intitulée la *Vesprá*, se représente la veille de l'Assomption au soir (14 août), et la seconde, la *Festa*, le jour suivant, fête de la Vierge (15 août), également le soir. Quand approche cette date, les chanteurs qui doivent représenter le drame commencent leurs essais (ils sont choisis entre les meilleurs) ; on sort des coffres les habits des personnages, et on monte les châssis et la machine qui les meut. On dispose au point d'origine de la coupole une toile immense qui représente, à sa manière, la demeure céleste ; elle est arrangée de telle manière qu'une fois ouverte elle permet de voir descendre un immense globe — *magrana* (grenade), comme l'appelle le peuple — divisé en huit parties ou segments, qui s'ouvre majestueusement et se balance comme une branche de palmier, pour laisser voir, dans son intérieur couvert d'or, le Messager du Seigneur présentant à la Vierge la palme symbolique ; une autre fois on apercevra un très beau petit temple, appelé *Ara cæli* : à son centre un prêtre ² porte dans ses mains la petite image représentant l'âme de la Vierge, et, tout autour, semblables à des anges, des musiciens jouent de la harpe, de la cithare, de la mandoline, produisant un accord persistant, répété d'une façon rythmique et grandiose en sa monotonie ; une autre fois, vers la fin, ce sera un autre objet semblable, dans lequel la Trinité, se trouvant sur la route de la Vierge en son ascension, la ceint de la couronne de reine et impératrice du ciel et de la terre.

Le temple se transforme complètement, les attributs sacrés étant enlevés des chapelles pour éviter des profanations. On couvre la base de la coupole avec la toile sur laquelle est figurée, comme je l'ai dit, le ciel, et qui cache la machine et le châssis des manœuvres pour la repré-

1. L'église actuelle de Sainte-Marie de l'Assomption est la troisième construite dans le même lieu. La première pierre fut posée le dimanche 2 juillet 1673 ; la construction en fut terminée au commencement du siècle suivant. Dans sa nef principale et ses chapelles peuvent entrer aisément trois mille âmes, selon le calcul d'un bon chroniqueur. Depuis 1900 l'église menaçant ruine, on a suspendu les représentations annuelles, qui continueront en novembre prochain, après la réédification.

2. J'en ai connu un — dit un témoin — qui en raison d'un vœu représenta durant toute sa vie le rôle de monter jusqu'à la coupole de l'église, à une hauteur vertigineuse, la petite image qui figure l'âme de la Vierge ; même quand il fut vieux et aveugle, il ne craignit pas de confier son existence à une corde fragile et à un ensemble de machines encore plus vieux que lui.

sensation. Au centre on construit une scène (catafalque) entourée d'une balustrade de bois. D'un côté on place un lit impérial destiné à la Vierge. De la scène jusque près de la porte principale de l'église s'étend un plancher incliné, avec balustrade. Cette rampe forme la montée par laquelle arrivent en scène les personnages du drame sacré. Sur le catafalque ou scène il y a quelques fauteuils, un pour l'archiprêtre, un pour le maître des cérémonies, d'autres pour les prêtres de la paroisse, revêtus d'habits sacerdotaux, et, derrière, se trouve une estrade pour le conseil municipal qui assiste au spectacle. Le chevalier *porte-étendard* et les deux *sieurs élus*, nommés chaque année pour cette charge, et choisis entre les nobles, les avocats, les magistrats et le peuple, pour présider et, pour ainsi dire, faire les honneurs de la fête, ont des sièges réservés sur la partie la plus élevée de la montée, ainsi que deux demoiselles, servantes de la Vierge.

Des files longues et serrées de bancs, de chaises, de banquettes, de toute espèce de sièges, remplissent l'espace disponible, et, bien que chacun ait un billet désignant sa place, la confusion est très grande. Bien avant que commence la fête, la multitude arrive et le vaste temple devient encombré. « Ce temple montre, — comme l'écrit M. le marquis de *Molins* dans son discours de réception ¹, — comme des sculptures de Berruguete ou mieux de Churriguera, des figures vives groupées en d'audacieux raccourcis sur les frises et les piédestaux, sur les architraves et corniches. Si, à la porte, vous rencontraiez, les larmes aux yeux et retirant de leur tête le foulard de tartan, des voyageurs venus d'Alger, comme il y en a chaque année, qui ont traversé la mer pour jouir du pieux spectacle ; si vous regardiez monter cette machine que suivent tous les yeux et vers laquelle s'élèvent des nuages d'encens, tandis que descend d'en haut une pluie d'or et de fleurs ; si vous écoutiez les chants et les sons des mandolines des trouvères célestes, confondus avec les hymnes du rite grégorien et l'orgue de la liturgie romaine ; et si vous entendiez, à la fin, parmi des sanglots et des vivats, parmi le tonnerre des trabuques et des cymbales, éclater le *Salve Regina* entonné dans l'église, avec les *viva ! viva !* que rugit, frénétique, l'enthousiasme populaire ; si vous pouviez contempler et ressentir tout cela, je présume que vous ne vous défendriez pas de vous écrier, comme moi : Ici les rois troubadours ont laissé leur empreinte ; par ici a passé cette race pieuse et aventurière qui reconnaissait la domination de l'Église et se battait pour les Albigeois : cette génération est la descendante de celles qui poussaient le char triomphal de sainte Rosalie à Palerme et les *Rocas del Corpus* à Valence ; toute cette fête est un monument irréfragable de la dynastie barcelonaise, jadis couronnée à Rome par le pape et qui escortait à Byzance les religieuses pompes des empereurs d'Orient. »

La scène du temple étant prête, on y place tous les accessoires de la représentation, premièrement sur les colonnes de l'abside le bosquet représentant le jardin de Gethsemani, la montagne figurant le Calvaire,

1. De l'Académie d'Histoire.

et le sépulcre rappelant celui où ressuscita le Rédempteur; puis, sur la scène ou catafalque, un magnifique lit d'ébène plaqué d'argent, qui doit servir pour la mort de la Vierge.

Plus s'avance l'heure de la représentation, plus les attardés se disputent les quelques places demeurées libres. La foule remplit tout, les autels, les entre-colonnes, les tribunes. Les éventails, offerts très à propos par le conseil municipal aux invités de la fête, agitent sans cesse l'air chaud du temple, quoique toutes les fenêtres et portes soient ouvertes. Le chant des Vêpres se perd dans les profondeurs de l'abside, et, soudain, tout le monde se tait, regarde, écoute. La fête commence.

II

REPRÉSENTATION DE LA PREMIÈRE PARTIE DU DRAME D'ELCHE.

Ce fut d'abord la fête de la *Vesprá*, première partie du drame lyrique liturgique. Vêtus à l'étiquette pour faire les honneurs de la fête en allant accueillir aux portes du temple les personnages qui interviennent dans l'action, le porte-étendard (cette année-ci M. le marquis de Gibraleon, fils de M. le marquis d'Asprillas et duc de Bejar) et les deux sieurs élus quittèrent leurs sièges et descendirent la rampe qui mène à la scène, sous la coupole. Peu après notre arrivée au temple, quand nous fûmes commodément installés dans une tribune bien aérée, les introducteurs des personnages revinrent, accompagnant la VIERGE (un enfant, vêtu d'un ample manteau de soie bleue, tunique blanche et auréole ou nimbe d'argent), les deux « MARIES muettes » (par opposition à la VIERGE ou MARIE chanteuse¹, car les deux autres ne chantent pas) et les autres jeunes gens représentant des ANGES et des ÉLUS : vêtus de tuniques jaunes, avec des ceintures rouges, ils disposent des couronnes de fleurs sur les coussins où la VIERGE s'agenouillera.

Le cortège des MARIES, des ANGES et des ÉLUS s'avance, et la VIERGE, agenouillée sur le devant de la scène, au passage des objets qui lui rappellent les actes principaux de la passion de son fils (le Jardin de Gethsemani, la croix et le tombeau), exhale les sons plaintifs qui révèlent l'état de son cœur, lacéré par la solitude et les ressouvenirs.

1. Les deux enfants qui interviennent dans l'action chantée, Marie la chanteuse et l'Ange qui apparaît dans la scène que nous appellerons la première partie du drame, sont élus habituellement entre les meilleures voix qui se trouvent dans le peuple, après divers essais auxquels doivent se soumettre également tous les autres interprètes, qui chantent ou jouent dans cette œuvre. Selon ce qu'on nous a rapporté, on avait jadis coutume de placer dans les tribunes du chœur les chanteurs qui, le jour de l'épreuve générale (10 août), n'avaient pas été reçus : ils y chantaient le *Gloria Patri* ou le chœur général du couronnement de la Vierge, qui termine le drame.

Nº I. La Vierge.

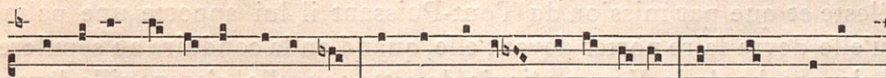


Ay tris- ta vi- da corpo- ral! O mon cru- el tan de- sigual!
 ¡Triè- ta de mi! ¿yo que fa- ré? Lo meu car Fill cuan lo veu-ré?

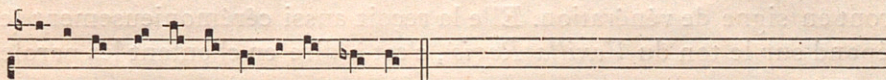
La musique de cette strophe se répète successivement devant le jardin, la croix et le sépulcre.

Ensuite la VIERGE monte sur la scène et, agenouillée sur un beau lit monumental, « chante sur le thème du *Vexilla Regis* » (comme le dit une indication du *Consueta* ¹⁾, — et *more hispano*, la strophe suivante : *Gran desig me a vengut al cor*.

Nº II. La Vierge.



Gran de-sig me a vengut al cor Del meu car Fill, ple de amor Tan gran, que nou



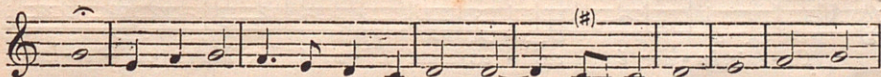
poria dir On per re-mey de-sig mo- rir.

A peine la VIERGE a-t-elle exprimé l'ardent désir de son cœur (voir son fils aimé) que les portes du ciel s'ouvrent ², et le nuage ³, dans lequel est caché à tous les yeux l'ANGE ou l'envoyé de Dieu, descend. Quand apparaît sur la porte du ciel la machine, la pyrotechnie fulmine et détone, l'orgue, les ménétriers et les cloches se mettent en jeu. Quand le nuage arrive à une certaine distance, toutes les manifestations de joie de la pyrotechnie, des instruments et des cloches se taisent, la machine s'ouvre, l'ANGE apparaît, tenant une palme dorée, et se met à chanter quatre strophes, sur la mélodie suivante.

No. III. L'Ange.



Deu vos sal - - - ve, Ver-ge Im - pe - - - ri-



al, Ma - - - re del Rey ce - -

1. Ou partie du souffleur pour le directeur ou maître de chapelle.
2. Pour les indications du drame je suis le texte du *Consueta*, car il est le document le plus fidèle et vrai. Il ne contient pas les interprétations fantaisistes de ceux qui n'ont pas tenu ce document sous les yeux.
3. Le globe, la *magrana* (grenade) semble d'invention locale relativement récente, puisque dans le texte du *Consueta* il n'est question que d'un *nuage*.



Après avoir salué la Reine du ciel, l'envoyé céleste manifeste dans ces quatre strophes que l'Unique attend sa glorieuse Mère dans la demeure céleste et que par mission du Tout-Puissant il lui apporte une palme qu'elle devra faire porter devant elle, quand on la conduira au sépulcre. Il s'approche de la VIERGE réjouie de cette nouvelle, s'agenouille devant le catafalque, auprès d'elle, et, ayant baisé la palme, la lui pose sur le front en signe de vénération. Elle la reçoit aussi cérémonieusement (et répond sur le ton du *Vexilla Regis*), c'est-à-dire en chantant les paroles du texte

Angel placent è illuminós,
Si gracia trop jo, etc.

sur la même musique que la strophe du numéro II.

Ce chant terminé, l'ANGE répond, tout en s'élevant peu à peu jusqu'au ciel, annonçant que par ordre du Dieu Tout-Puissant les apôtres arriveront des confins du monde; la machine se ferme, quand elle arrive à une certaine hauteur, disparaissant dans le ciel; la porte se ferme aussi, et pendant ce temps « résonnent de nouveau les ménétriers, les cloches et les autres instruments ».

Pendant ce temps, sur la large montée avance, avec des exclamations, l'apôtre SAINT JEAN, qui chante la mélodie : *Saluts, honor é salvament*.

No. IV. *Saint Jean.*



La VIERGE répond sur le ton de *Ay trista vida corporal* ! et fait don à SAINT JEAN de cette palme mystérieuse descendue du ciel, le chargeant

de la porter devant elle, quand son corps sera conduit à la tombe; le disciple aimé, la baisant et la posant sur sa tête, comme le fit l'ANGE, en signe de vénération, s'exprime sur le ton d'une mélodie semblable à celle du numéro IV ». *Ay trista vida mortal! O mon cruel, etc.* Et se dirigeant ensuite vers la porte par laquelle entrent quelques apôtres, il ajoute : *O Apostols é germans, etc.* Saint Pierre entre, rend hommage à MARIE, embrasse SAINT JEAN et, sur le ton de la première strophe de celui-ci, chante : *Verge humil, flor de honor... Saluts, honor y salvament.* Pendant qu'il chante entrent, deux par deux, six apôtres, gravissant la montée; trois autres entrent, SAINT JACQUES et deux autres, chacun par une porte, et réunis sur la montée entonnent le chant à trois : *O poder del alt Imperi.*

No. V. Santiago et deux autres apôtres.

O po - der del alt Im - pe ri! o po - der del alt
(2)

O po - der

Im - pe ri! Se - ñor de tots los cre - ats Cert es
(#)

a - quest gran mis - te - ri Ser a - si, ser a - si tots
(#) (2)

(#)

a - jus-tats. De les parts de a-si es - tra-ñes Som ven-guts molt pres-ta - ment.

C'est une espèce d'hymne de reconnaissance au Sauveur qui de miraculeuse manière les a réunis tout à coup et amenés des différentes terres où ils prêchaient sa doctrine. Quand se termine le *ternario* ou chant à trois voix, ils montent sur la scène où se trouvent les autres et ils saluent la VIERGE par le chant *Salve, Regina Princessa*, où des vers latins et limousins sont entremêlés.

No. VI. Chœur des apôtres.

Sal - ve, Re - gi - na Prin - ce - sa, Ma - ter Re - gis

(#) (#)

An - ge - lo - rum, Ad - vo - ca - ta pec - ca - to -

Ad - vo - ca - ta

rum, pec - ca - to - rum. Lo om -

ni-po-tent Deu, Füll vos - tre, Per nos-tra con-

(sic) Per-nos-tra

so-la-ció, Per nos - - tra con-so-lá-ció.

Quand la salutation est terminée, SAINT PIERRE demande : *Qué significa a questa congregació ?* La VIERGE reprend sur le ton de *Ay trista vida corporal* (N° I) en prenant congé des disciples de son Fils. Elle s'étend sur son lit, on lui place un cierge allumé entre les mains, et la figure du garçon qui tenait le rôle de MARIE est remplacée par une poupée, placée dans le lit sacré.

Les apôtres chantent agenouillés devant l'image qui repose comme une morte : *O cos sant glorificat.*

No. VII. Chœur des apôtres.

O cos sant glo-ri-fi-

cat, glo-ri-fi-cat De la

Ver - ge San - ta y pu - - - - -

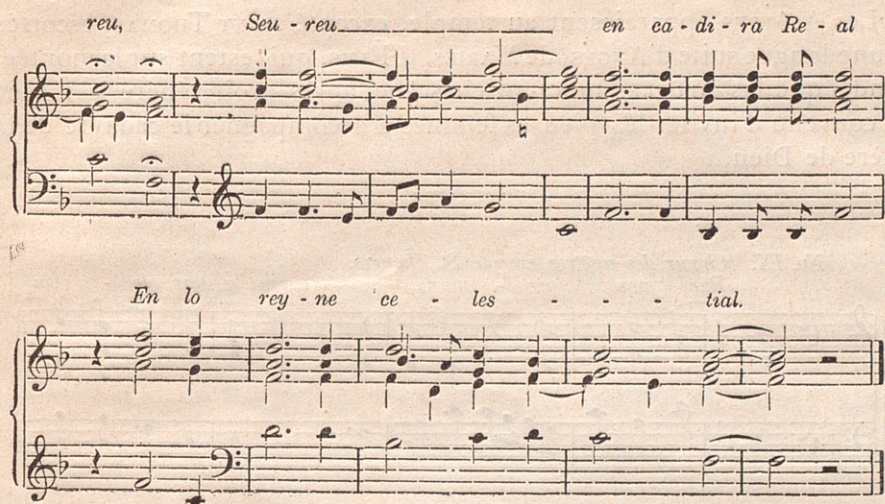
ra! Huy se - ras tu se - pul - tat, huy se -

ras (#) tu se - pul - tat, rey - na - ras

en la al - tu - - - - - ra. (#)

Alors apparaît dans la coupole l'*Ara cœli* ; le chœur des Élus entonne, en haut de la machine qui descend lentement, trois strophes du chant *Esposa è Mare de Deu*.

No. VIII. Chœur des élus.
Es - po - sa è Ma - re de Deu A nos an - gels se - gui -



La machine monte de nouveau dans les hauteurs, et, tandis qu'elle s'élève lentement et majestueusement, l'atmosphère se remplit des sons de l'orgue; les cloches portent la bonne nouvelle au peuple et aux alentours de la ville, et la représentation se termine parmi les vivats de la multitude attendrie et les vivats de ceux qui restent, immobilisés par la foule, autour du temple.

III

REPRÉSENTATION DE LA SECONDE PARTIE.

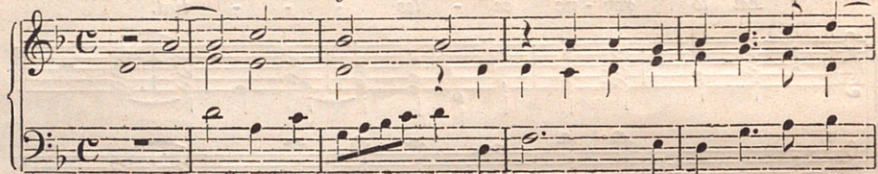
La *Festa* proprement dite ou l'Assomption, seconde partie du drame lyrique liturgique, a lieu, comme je l'ai dit, le soir du 15, après Vêpres, comme le jour précédent. Au matin de ce jour solennel, et comme véritable intermède de la représentation de la *Vespra* (après-midi) et celle de la *Festa*, se fait un enterrement par les rues de la ville, accompagnant l'espèce de litière où est l'image de la VIERGE — dont le visage, pour que l'illusion soit plus complète, est couvert d'un masque aux yeux fermés, — et ceux qui, la veille, firent les APÔTRES, ferment le cortège funèbre, SAINT PIERRE faisant rôle de prêtre, avec les clefs à la main, accompagné d'un diacre et d'un sous-diacre, et suivi du conseil municipal, des sieurs porte-étendard et élus, corporations, etc.

Si dans la première partie du drame domine presque exclusivement l'élément religieux, en revanche dans la seconde intervient celui que nous pourrions appeler populaire, comme le démontre l'exposition que l'on verra ci-après.

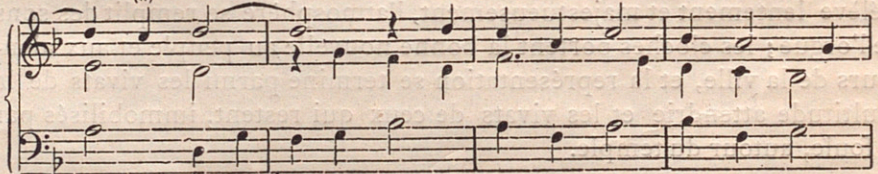
Les APÔTRES apparaissent au temple, excepté SAINT THOMAS, escortés d'une longue suite d'ANGES, de MARIES, d'ÉLUS, qui restent sur la montée, tandis que les APÔTRES montent en scène, après avoir vénéré la VIERGE et convenu d'inviter les pieuses femmes à accompagner le cadavre de la Mère de Dieu.

No. IX. Chœur des apôtres excepté St. Thomas.

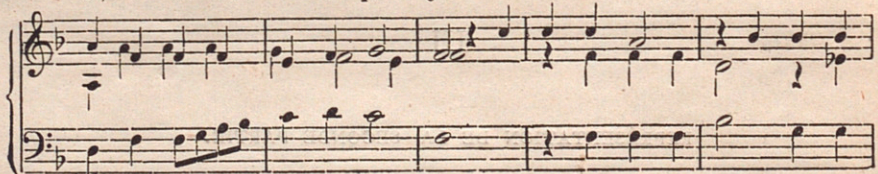
Par nos ger - mans de - vem a - nar, de - vem



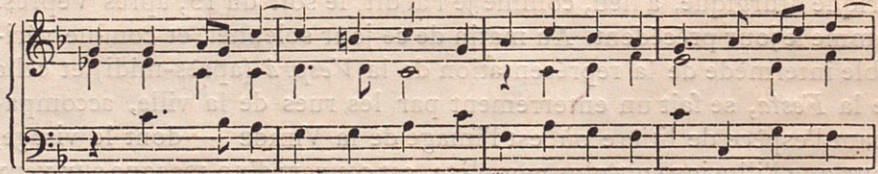
a - nar — A - já á les Ma - ri -



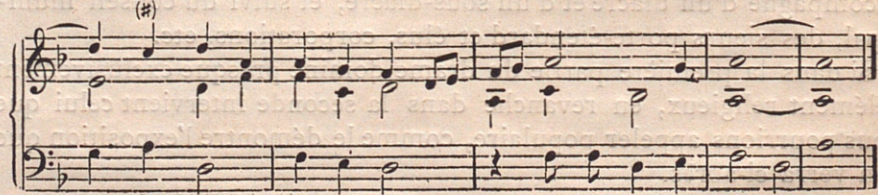
es, á les Ma - ri - es pre - gar De - vo - ta - ment, de - vo - ta -



ment vu - llen ve - nir Pe - ra la Ver - ge se



pe - lir, pe - ra la Ver - ge se - pe - lir —



Ils descendent au couloir et vont à sa rencontre.

No. X. Chœur des mêmes apôtres.

A vos al - tres ve - nim pre-gar Quant semps a -

nem á so - te - rrar La Ver - ge . Ma - re de Deu Puix tan

bé a fet per nos, E a - nèm tots

Ab a - mor è ale - gri - a Per a - mor 25 del Re -

den - tor E de la Ver - ge Ma - ri - - - a. 28

Tous étant réunis (ils vénèrent la Vierge en montant de nouveau au catafalque), SAINT PIERRE prend la mystérieuse et symbolique palme et la remet à SAINT JEAN.

No. XI. *Saint Pierre.*

Pre - neu vos Jo - an, la pal-ma. pre - ci - o -

- - - - - sa E por - tan la da - vant lo cos -
 Ans que als cels sen a - - - - -

- - - - - glo - ri - fi - - - - cat Car a - - xi u
 - - - - - gues pu - - - - - jat

di - u la Ver - ge glo - - ri - o - - - - - sa.

Agenouillés autour du lit, ils chantent une espèce de *planctus*, auquel SAINT JEAN répond, promettant, quand il reçoit la palme précieuse, de faire ce que veulent les APÔTRES et la VIERGE. On chante alors une autre espèce de *planctus*.

No. XII. *Chœur des apôtres.*

Flor de vir - gi - nal be - lle - - - - - sa, Tem - ple
 On la : San - ta Tri - - - - - ni - tat Fonc en

(#)

de hu - mi - li - - - - - tat, Pre - gam vos
 clo - sa e de - - - - - fe - - - - - sa.

Fine.

cos molt sa - - - - - grat que de

(#)

nos - tra pa - - - ren - - -

tat, - que de nos - tra pa - - - ren - tat.

D. C.

La prière terminée, entonnant le psaume *In exitu Israel de Ægypto* (un verset en chant grégorien et un autre en *faux-bourdon*), les APÔTRES prennent dans leurs bras le corps sacré, tandis que par l'autre extrémité du couloir entrent beaucoup de Juifs qui chantent le typique *spezatto* suivant.

No. XIII. Chœur des Juifs.

A - ques - ta gran no - ve - tat.

Nos pro - cu - ra des -

A - nem . tots á pas cu - i . - - - tat.

ho - nor.

Non com - por -

Les JUIFS réclament pour le *Dieu Adonai* le corps de la *VIERGE*. Les apôtres refusent, vont au-devant d'eux, les empêchent d'avancer, et SAINT PIERRE, tirant du fourreau la traditionnelle épée, entreprend avec eux un combat dont ils sortent vaincus, si bien que, les mains croisées et levées, ils marchent derrière les disciples, et, repentants, vénèrent à genoux la *VIERGE*, la priant d'intercéder le *Dieu Adonai*, pour qu'il les laisse sains et saufs de péchés.

No. XIV. Chœur des Juifs.

O Deu a - do - nay Qui for - mis na - tu - ra A - ju - dans

'sab - day Sa - pi - en - sa — pu - ra. Som nos

pe - ne - dits De tot nos - - - tre cor. (♯)

Après cela les APÔTRES demandent : « Croyez-vous, vous tous, que la *VIERGE* est Mère Immaculée du Fils de Dieu ? »

No. XV Chœur des apôtres.

Pro-mens Ju - - - eus si tots cre - eu, si

Pro-mens

tots cre - eu. Que la Ma - re del Fill de Deu

Tots

Tots temps fou Ver - ge sens dup - tar, fou Ver - ge

temps fou Ver - ge

sens dup - - tar Ans é a - prés de in - -

- fan - tar, ans é a - prés de in - fan - - tar.

Les Juifs répondent en demandant le baptême : « Nous le croyons tous et en cette foi nous voulons vivre et mourir. »

No. XVI. Chœur des Juifs.

Nos - al - tres tots cre - - - - - hem Que es la

Ma - re del Fill de Deu Ba - te - chau - - nos - - tots

n breu. Que en tal fe viu - re - vo - lem.

Et ils terminent en chantant un hymne de louange « à l'humble Mère de Dieu ».

Les APÔTRES prennent alors l'image dans leurs bras, et tous ceux de l'entourage, même les Juifs, portant chacun leur cierge, simulent l'enterrement, en psalmodiant de nouveau l'*In exitu Israel de Ægypto*, jusqu'à ce que, ayant fait le tour de la scène, et l'image étant remise à la première place, ils entonnent le chant *Ans de entrar en sepultura*.

No. XVII Chœur du deuil
Ans de en - trar en se - pul - tu - - ra A - quest cos

glo - ri - fi - cat De la Ver - ge san ta y

pu - - - ra A - do - rem - lo de bon grat, de

bon grat Con-tem - plant la tal fi - gu - ra
De la Ver - ge san - ta y pu - ra

Ab con-tri - cio y do-lor, y do - - - - - lor.
En ser-vey del Creador, del Cre - - - - - a - dor.

Vénérant encore une fois le corps de la VIERGE, ils l'ensevelissent, tandis que descend l'*Ara cœli* avec quatre ANGES, chantant, et jouant harpes et mandolines. L'appareil s'arrête près de l'ouverture du sépulcre, tandis que ceux de la machine laissent entendre un nouveau chant : « Levez-vous, Reine très haute, Mère de Dieu tout-puissant, etc. » Et ici le *Consueta* dit : « Dans le tombeau doivent se trouver des personnes habiles, pour savoir donner l'image aux ANGES ». La machine monte et elle s'arrête en même temps que le CHŒUR DES ANGES entonne la première strophe ; alors entre le dernier personnage du drame, SAINT THOMAS, avec de grandes manifestations de surprise et d'admiration. Aussitôt que le CHŒUR DES ANGES a fini la dernière strophe citée, il s'écrie : « Quel grand malheur ! Pourquoi n'ai-je pas été présent à ce saint ensevelissement ? Pardonnez-moi, Vierge pieuse, car les affaires des Indes m'ont retenu. » Et il chante sur la lettre de ce texte.

No. XVIII. Saint Thomas.

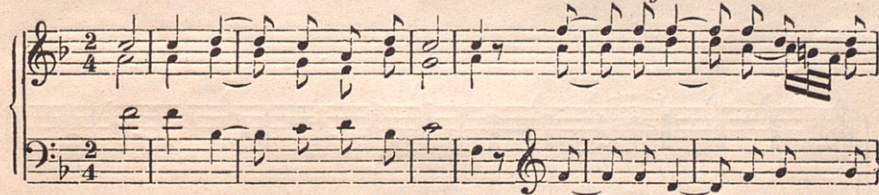
De bes fort de - sa - - - ven - tu - ra ! De mi trist,



Entre des nuages de pieux encens et l'abondante pluie de parfums et de fleurs, le pittoresque groupe de l'*Ara cœli* reprend son ascension. Quand il arrive à une certaine hauteur, par la porte du ciel sort une autre machine avec un groupe de trois personnes figurant la Trinité qui vient recevoir la VIERGE. Ces trois personnes chantent l'hymne appelé le *Couronnement*.

No. XIX. *La Trinité.*

Vos si - au ben ar - ri - ba - da A rey - nar e - ter - nal -



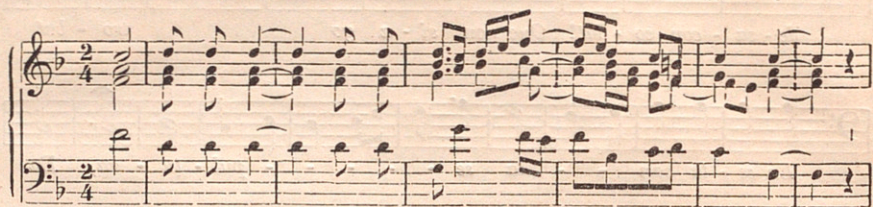
ment On tan - tost de con - ti - nent Per nos se reu co - ro - na - da.



Les personnages de cette dernière machine portent la couronne impériale, pour la tendre, à point nommé, à ceux de la machine de l'*Ara cœli* qui portent l'image corporelle de la VIERGE. Quand la couronne lancée par ceux de la machine supérieure ceint les tempes de la VIERGE, on chante le triomphal *Gloria Patri* final.

No. XX Chœur des fidèles.

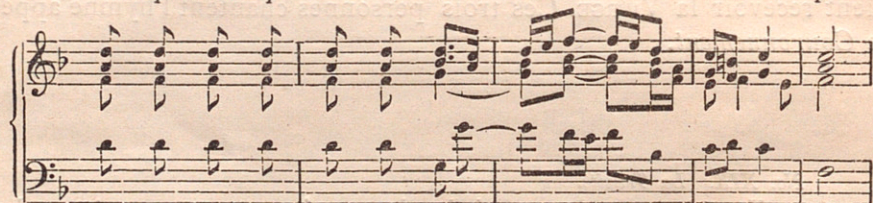
Glo - ri a Pa - tre et Fi - - - li - o



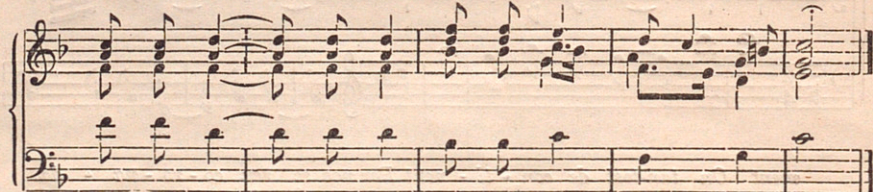
et Spi - ri - ta - i San - - cto. Si - cut e - rat



in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per



et in se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.



Alors l'orgue, les musiques, les salves, les cloches et l'enthousiaste hymne d'acclamations et d'applaudissements qui déborde des cœurs forment un indescriptible concert, accompagnant la VIERGE dans son ascension.

Tel est le drame lyrique liturgique par lequel Elche honore annuellement sa patronne ; telle est cette relique d'une littérature ingénue, pleine de foi, tel est ce document si digne d'étude à beaucoup d'égards.

L'importance qu'il a, sa signification dans l'histoire de l'art espagnol, les sentiments auxquels il obéit, et les besoins auxquels il répond, sans oublier la date à laquelle il fut composé, sont les matières que nous aborderons ci-après.

IV

LE POÈME.

La légende dit — et le discours de réception cité du marquis de *Molins* le rappelle — que peu après la conquête ¹, sans en fixer l'année, un jour d'hiver rigoureux, 29 décembre, une arche fermée qui contenait l'image de la Vierge, de la *grandaria y formes* (proportion et formes) d'une très belle dame, arrivait, flottant sur la mer, et, en même temps qu'elle, le mystère (drame) qui se représente aujourd'hui, la musique que l'on y chante et même les *rubriques* — quelques livres manuels, écrits en limousin, — pour ainsi dire le cérémonial (ou le *Consueta*) que l'on pratique.

« Pour ma part — affirme le marquis — je ne combats ni ne défends cette tradition : je n'en retiens qu'une seule chose, c'est que l'arche vint par mer avec l'inscription : *Soy para Elche* (je suis pour Elche), et que c'était au temps où non seulement les trésors ne pouvaient flotter sur la Méditerranée, mais même pas les poissons, s'ils ne portaient les armes d'Aragon. »

Quelques années après était ajouté à cela, par un illustre et regretté maître de l'Université de Barcelone ² :

« Il serait oiseux de chercher l'origine nationale du drame qui nous occupe, puisque l'idiome dans lequel il est écrit le révèle ; mais nous ne jugeons pas inopportun de consigner que ni l'état de la civilisation, ni même les allusions précises qui se trouvent dans la composition, n'autorisent à lui assigner une si lointaine antiquité. Certes, au milieu du ^{xiii}^e siècle, Jaime d'Aragon, le premier, conquérait pour la Castille, en vertu du traité fait avec son gendre, le saint roi D. Fernando, la mauresque Elig ou Elche ; même en ne tenant pas compte de ce qu'au moins étaient fréquentes les relations marchandes que ses habitants soutenaient avec ceux de Barcelone et ceux de Valence..., à cause des fruits que cette contrée donne en abondance, la domination n'était pas absolument aragonaise, sinon castillane, car (alors) la ville d'Elche ne fit point partie des Etats d'Aragon jusqu'à ce que le neveu du conquérant s'empara d'elle, en 1296. Nous n'avons pas non plus à supposer,

1. En mai 1266 selon les uns, et selon les autres en décembre 1370 ; un chroniqueur d'Elche affirme que l'arrivée de la Vierge eut lieu la première des années citées (1266), car elle est confirmée, à ce qu'il paraît, dans les archives d'Elche, par des papiers ou documents de François de *Castells y Urquis*, qui, dans l'année 1353, étant syndic, transféra toute la documentation dans le livre intitulé *Racional Mayor de esta Ilustre Villa*.

2. D. Cayetano *Vidal y Valenciano*, dans son étude écrite en 1870, que l'on peut lire dans le tome sixième des Œuvres complètes de D. Manuel *Mila y Fontanals*, collectionnées par D. Marcelino *Menendez y Pelayo*, Barcelone, librairie de Alvaro Verdaguer, 1895.

même si la langue catalane était déjà arrivée à un assez haut degré de perfection pour que le monarque aragonais ait pu y consigner les faits de sa vie et qu'elle ait servi aux poètes et troubadours dans l'expression des affections et sentiments, que cette langue se soit employée dans un genre entièrement inconnu. Peut-être apparaissait-elle parfois en quelque composition écrite dans ce langage employé par l'Eglise, spécialement quand le peuple auquel on s'adressait ne se trouvait en état de comprendre ; encore faut-il tenir compte que ce furent les Catalans qui eurent la meilleure part dans la distribution des terres et des maisons que, en 1267, le premier Jaime approuvait après un jugement d'arbitres.

« En tenant compte que le fils de San Fernando avait exercé sa domination sur Elche vingt ans avant que les armées aragonaises y plantassent définitivement l'étendard chrétien, il n'y aurait rien d'étonnant que, la restauration religieuse étant due à Alphonse X, si dévot de la Vierge (comme le révèlent ses inspirés *Cantigas*), il faille faire remonter à cette époque le culte rendu par l'antique Ilice à la Reine des anges ; et l'inscription castillane de l'arche mystérieuse, *Soy para Elche*, appuierait cette conjecture ; mais pour ce qui est de la fêter dès lors au moyen d'une composition dramatique, il fallait plus de calme et de tranquillité qu'en ces temps d'inquiétude et de trouble, et surtout il fallait que le temps eût généralisé le langage de ceux qui héritèrent de D. Jaime le Conquérant. Si les lois générales de l'histoire n'affirmaient pas cette opinion, la structure du drame et certains détails que l'on peut observer singulièrement dans la seconde partie en donneraient la conviction.

« Quand, obligée par les dispositions civiles et ecclésiastiques, la poésie dramatique encore dans l'enfance se vit forcée de sortir du temple, elle chercha un théâtre approprié à la place publique, et par l'union des éléments religieux et populaires furent créées ces singulières représentations dont les danses des Maures et des chrétiens sont une réminiscence et qui, aujourd'hui encore, constituent dans certaines localités importantes un attrait des fêtes principales.... Un semblable passe-temps fut en vogue durant tout le xv^e siècle ; il passa de la place publique aux palais des grands, en acquérant alors une structure plus dramatique qui révèle le progrès croissant réalisé dans ce genre de poésie.

« A ce sujet les *farsas*, *momos* et *pasos* appellent spécialement l'attention quand on examine la Chronique du Contestable *Miguel Lucas de Iranzo*, qui comprend la période de 1459 à 1471 : on remarquera pour notre but la fête qui eut lieu dans la maison dudit noble le second jour de Pâques de 1463. Dans cette fête, dès que les Maures qui font partie de la *farse* sont vaincus par le Contestable et ses chevaliers, le roi du Maroc apparaît devant lui et, déclarant... que la loi des chrétiens est meilleure que celle des mahométans, lui et ses Maures renient leur religion, leur Coran et leur Prophète.

« A ce propos, la chronique ajoute que, très joyeux et contents, les

chevaliers vêtus en Maures jetaient par terre le Prophète et ses livres, lançant le premier dans une fontaine, pour qu'il se purifie de ses mensonges, et faisant couler ensuite sur la tête du roi des Maures une cruche d'eau en signe de baptême.

« Ces éléments ne manquent point dans le drame liturgique d'Elche; mais on doit remarquer que les acteurs ne sont pas des Maures, mais des Juifs, et cette circonstance, en même temps qu'elle nous révèle que l'auteur s'inspira à la source commune, de laquelle découlaient les compositions du même genre à cette époque, nous offre un témoignage important pour établir à peu près la date de la composition. »

Ici s'arrête tout ce qui provient de l'étude de M. *Vidal y Valenciano*, et on peut l'admettre. Mais on ne peut pas admettre ce qui suit, car il ne connaît pas l'existence d'un drame liturgique primitif dont le drame actuel est une restauration notablement conservée, bien qu'il ait souffert une autre restauration, ou, disons mieux, un arrangement postérieur fait par un dévot de la Vierge a *VI dies del mes de Febrer del Any MDCXXXIX*.

Les arguments de M. *Vidal y Valenciano* pour expliquer l'origine de ce que nous pouvons appeler la première restauration du drame original n'ont aucune consistance, puisque, comme je l'ai dit, il existe un autre drame antérieur et du *xiv^e* siècle dont les restaurations première et seconde sont des copies plus ou moins exactes et réduites.

Sachant, en effet, que le drame original date du commencement du *xvi^e* siècle, il est inutile de soutenir que l'irruption des Juifs demandant le baptême, dans la première restauration, ait été suggérée par le fameux édit d'expulsion lancé par les rois catholiques contre tous les descendants d'Abraham qui du 31 mars 1492 jusqu'au 31 juillet suivant n'auraient embrassé la religion de Christ, et finalement que la scène de la conversion à la foi chrétienne qui se trouve dans le drame « pourrait être l'indice d'un effort vers l'unité religieuse des monarchies espagnoles, avant même que les mahométans fussent expulsés de leur dernier rempart ».

Ce que l'on peut soutenir, avec une certitude relative, c'est la date que l'auteur cité nous fournit, c'est-à-dire que l'on ne peut fixer la composition de la première restauration du drame à une date antérieure à celle de 1492. Et, quant à moi, je pense que la date, étant donnée la structure du poème et le style soigné, vraiment alambiqué, qu'emploie l'anonyme réformateur, doit être assez postérieure à celle qu'indique M. *Vidal y Valenciano*.

J'oserais soutenir l'opinion que, peut-être, cette restauration se fit pour inaugurer la seconde église de Sainte-Marie, terminée en 1566. Et je l'oserais parce que la modification sur la copie des *consuetas* antiques dut se faire en 1639, quand on construisit cette seconde église, comme l'on modifia plus tard les copies des autres *consuetas* à la construction de la troisième église, l'actuelle, construite sur la base de larges tribunes, pour qu'un public très nombreux puisse assister au spectacle liturgique. Si nous approfondissions, peut-être trouverions-

nous un appui à notre assertion dans la manière d'arranger les décors, disposés autrement que maintenant. Maintenant les machines sont mises en action dans la coupole, et autrefois, étant donnée la construction du second temple, les envols et les apparitions se faisaient du même catafalque ou de quelques fenêtres. Il semble que ceci devient prouvé si l'on s'arrête à considérer l'indication de l'apparition de l'ANGE, dans laquelle il est dit que « la porte du ciel s'ouvre », que « le nuage descend et s'entr'ouvre », l'ANGE commençant à chanter. Si la machine avait eu la disposition de maintenant, il n'y aurait pas dans le *Consueta* les mots « porte » et « nuage ». Quoi qu'il en soit de cela, j'ajoute ceci aux réflexions que l'auteur cité apporte pour défendre la date en question. Peu de temps après que les rois D. Fernando et D^a Isabel eurent planté le drapeau royal sur les créneaux de Grenade, la flottille confiée aux mains du fameux navigateur génois sortait du port de Palos. De ce voyage qui donna un nouveau monde à l'Espagne, Colomb revint en janvier de l'année suivante, sans se persuader que les terres où il avait mis le pied appartenaient à un continent différent du nôtre. Dans ces terres auxquelles on donna le nom d'Indes, parce qu'on les croyait unies à l'extrême Orient de l'Asie, évangélisa, dans les premiers temps du christianisme, selon ce qu'on lit dans les Actes des Apôtres, l'apôtre saint Thomas.

L'intervention de l'apôtre dans le drame, précisément quand l'action touche à sa fin, excusant son retard pour ses occupations dans les Indes, dont, ajoute M. Vidal y Valenciano, le chemin venait d'être découvert, offre une preuve certaine de ce que la première transformation du drame est du temps de cet événement ¹.

Laissant à cet auteur la responsabilité de son assertion, on admettra tout ce qu'il apporte pour prouver l'influence que cet événement eut à Elche, qui fut donnée à D. Gutierre de Cárdenas, un homme si dévoué à la Reine Catholique que, voyant ses services si magnifiquement récompensés, il voulut répondre en « inspirant une composition qui rappelait en même temps deux des faits les plus importants du règne d'Isabelle : l'expulsion des Juifs et la découverte de l'Amérique ou des Indes ; il fournissait en outre le témoignage du culte des habitants d'Elche pour la Vierge et flattait avec beaucoup d'esprit les sentiments populaires de ses habitants, au moyen de la palme que l'ANGE présente et du globe ou grenade (*magrana*) d'où descend l'envoyé du Seigneur, etc. ». Tout cela est inutile, je le répète, mais il ne l'est pas que, d'après M. Vidal y Valenciano, l'œuvre provienne d'un homme qui —

1. Le personnage en question, SAINT THOMAS, prie la VIERGE :

Vos me ayau per escusat
que les Indies me han ocupat

(Tenez-moi pour excusé, car les Indes m'ont occupé), ce dernier vers offrant la singularité d'avoir neuf syllabes. On entre en soupçon, quand on fixe l'attention sur cette irrégularité, et on se demande : A-t-on pu introduire ces vers dans la seconde restauration de 1639 ? Alors la raison puissante et consistante apportée par M. Vidal y Valenciano n'a aucun fondement.

selon ce qu'il ajoute — eut plus l'habitude d'entonner des hymnes et séquences que d'empoigner l'épée et vêtir le haubert, comme Gutierre de Cárdenas, à qui Elche fut donné comme fief ; car si cela n'était révélé par l'art général de la composition, disposée pour être chantée entièrement, l'hymne en vers latins chanté par les Apôtres donnerait la même conviction ¹. Et il est certain que l'auteur comprit bien l'influence produite par ce que nous appelons couleur locale, puisque, outre les attributs propres à la campagne d'Elche, desquels nous avons fait opportunément mention (la palme et, plus que la palme, la grenade), il n'oublia point de mettre dans la bouche des Juifs quelques mots comme *Adonai* et *Sabday*, qui rappellent leur nature et origine.

Et maintenant, pour terminer tout ce que j'ai dit, j'indiquerai dans le paragraphe suivant de quelle manière fut conservé le texte de la première restauration et arrangement du poème. D. Javier *Fuentes y Ponte* le rapporte dans une monographie historique que je veux citer, dans les termes suivants :

« Les papiers dont traitent les traditions sur la venue de la Vierge, et sur l'arche de l'apparition, ont été cherchés par nous soigneusement, mais sans aucun succès ; il fut trouvé uniquement un *consueta* arrangé sur ceux-là mêmes ², et le carnet manuscrit nous a été prêté pour l'étude et la copie par son aimable possesseur D. José Maria Ruiç ; ce document déjà très abîmé est un in-folio avec ces élégants caractères que l'on employait dans le premier tiers du XVII^e siècle, ayant pour titre : *Consueta de la Festa de Nostra Señora de la Assumptió que es celebra en dos Actes, Vesprá y día, en la insigne Villa de Elig — Escrita* ³ *per un devot seu en VI dies del mes de Febres del Any MDCXXXIX.* »

Les vers de cet arrangement sont pour la plupart accouplés et les stances sont généralement des quatrains en vers de différente mesure. Le texte limousin valencien est bien soigné et atteste des préoccupations de correction de la part de l'arrangeur, qui connaissait, sans aucun doute, toute la littérature limousine immédiate et antérieure à l'année 1639.

1. *Salve Regina Princesa,
Mater Regis Angelorum,
Advocata peccatorum,
Consolatrix afflictorum.
Lo Omnipotent Deu, fill vostre,
per nostra consolació*

*fa la tal congregació
en lo sant conspecte vostre.
Vos, molt pura e defesa,
Beatus patrum nostrorum
Advocata peccatorum,
Consolatrix afflictorum.*

Ce texte correspond à la musique du n° VI. Voyez plus haut.

2. Il est un peu arbitraire d'affirmer cela sans connaître le texte primitif, et M. *Fuentes y Ponte* ne le connaissait pas.

3. L'*escrita* du texte se rapporte, sans doute, au travail de copiste ou du dévot de la Vierge précité et probablement, en même temps, au travail de l'arrangeur du drame.

V

LA MUSIQUE.

Le moins avisé, en ce qui touche la polyphonie antique, parcourant les morceaux de musique transcrits en notation moderne, que nous avons donnés précédemment comme exemples, s'écriera : « Musique polyphonique du xvi^e siècle et musique polyphonique dont la composition provient de différents auteurs. » Et c'est, en effet, de la musique polyphonique du xvi^e siècle, en général d'un caractère bien espagnol, mais de la musique qui accuse des différences personnelles de style.

Le livre ou *Consueta* de la *Festa* appartenant à l'année 1639 signale trois compositeurs comme auteurs des fragments ou pièces, où figurent leurs noms, absents des autres pièces ou fragments.

Dans aucun fragment musical de la première partie n'apparaît un nom d'auteur, chose rare que l'on peut imputer à l'oubli du copiste qui, semble-t-il, tira de la partition originale, du xvi^e siècle, son texte d'après lequel fut établi celui du commencement du xviii^e, comme nous le verrons bientôt, où furent supprimées les indications de nom d'auteur, placées au commencement de certains fragments. J'é mets cette assertion que le texte littéraire de la copie de 1639 fut extrait de la partition, le fait étant prouvé par l'omission du nom d'auteur et par la répétition du texte trois ou quatre fois quand le copiste trouvait dans l'original une composition à trois ou à quatre parties.

Dans la première partie du texte il ne trouva, sans doute, pas d'annotation ou indication de noms d'auteurs et naturellement il ne les copia pas. Il en trouva dans la seconde partie (que Dieu lui en tienne compte, pour le bien de la postérité), et non seulement il les transporta sur le papier, mais il n'oublia pas de transcrire les indications de mesure (mesure majeure ou mesure binaire, — tons originaux ou transposés [E-la-mi, F-fa-ut, A-la-mi-ré, etc.]) qui apparaissent dans le texte.

J'ai déjà dit que seulement dans la seconde partie du drame on a mis des indications de noms d'auteurs, placés au commencement de pièces déterminées, et que les noms d'auteurs ne sont qu'au nombre de trois, ce qui ne veut pas dire qu'on doive leur attribuer la paternité des pièces sans noms d'auteur, précédant ou suivant celles où apparaît un nom.

Selon lesdites annotations, *el Canonge* (le chanoine) *Pérez* est l'auteur du fragment n° X ; *Ribera*, des nos XII, XIII, XIV, XVI, et de quelques autres que je n'ai point transcrits ; et *Lluís* (Louis) *Vich*, de la strophe *Ans de entrar* et de la *copla Contemplant la tal figura* du n° XVII.

Nous connaissons le *Canonge Pérez*, auteur du fragment n° X. Il ne peut être autre que le fameux *Juan Ginés Pérez*, né à Orihuela en 1548, nommé maître de chapelle de la cathédrale de Valence l'année

1581 et en 1595 chanoine de la cathédrale de sa patrie, charge qu'il laissa à la fin de 1600 ou au commencement de 1601, sans qu'on ait pu savoir où il mourut après avoir abandonné le canonicat de la cathédrale oriolane ¹.

Je le répète, l'auteur du fragment ne peut être autre que Juan Ginés Pérez. Les procédés harmoniques des mesures 25 et 28, caractéristiques de son style, l'indiquent bien clairement, et plus spécialement encore la gaillarde manière d'harmoniser la sous-dominante des cadences (mesure 28). Et de tout cela il y a d'innombrables exemples dans le volume cité.

La reconstitution de la personnalité de l'auteur indiqué dans le drame comme compositeur des fragments n^{os} XII, XIII, XIV et XVI, offre des difficultés. Trois auteurs du même nom *Ribera* sont plus ou moins connus. Il y a un Alonso de Ribera, *camarero* de la reine Doña Juana la Loca, vivant de 1506 à 1523, et dont *Alvarez Baena* fait mention. Il y a un Antonio de Ribera, chanteur de la chapelle pontificale à Rome, de 1513 à 1523, et dont on possède des œuvres de musique liturgique aux archives de la cathédrale de Tarazona ; il y a enfin un Bernardino Ribera, maître de chapelle de Tolède en 1563, durant seulement un an ; D. Pedro Fernandez lui succéda.

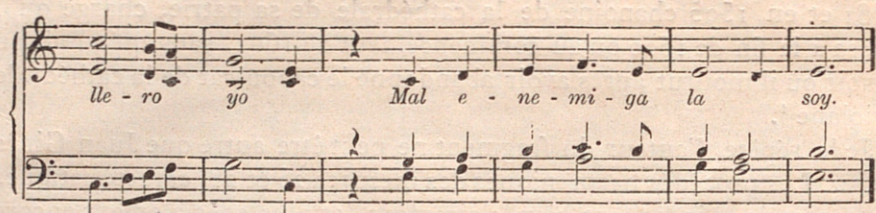
J'incline à penser qu'*Antonio de Ribera* est l'auteur des compositions n^{os} XII, XIII, XIV et XVI. L'attention est éveillée par le caractère national espagnol qu'accusent les procédés populaires de terminaison de phrase aux mesures 11, 12 et 13 du n^o XIII précité, qui se répètent deux fois plus, avant de terminer le fragment, et qui ont été inspirés, sans aucun doute, par l'harmonie caractéristique de notre ancienne chanson — danse très populaire, le *Fandango*. L'harmonisation indigène employée ici par Ribera a des précédents dans *Juan del Encina*, poète et troubadour bien connu des origines de notre théâtre moderne. A titre de curiosité je ne citerai qu'un seul de ces précédents, et je pourrais en citer beaucoup, car on sait que le caractère indigène de Juan del Encina vient du milieu ambiant populaire, dont, par une divination rare à son époque, il s'inspira pour ses *cantarcillos* et *villancicos* profanes.

No. XXI.

(#)

E - ne - mi - ga le soy, ma - dre Á aquel ca - ba-

1. On peut voir plus de détails sur *Juan Ginés Pérez* dans le Ve volume de mon anthologie *Hispaniae Schola Musica Sacra*, consacrée à une sélection d'œuvres de ce remarquable auteur.



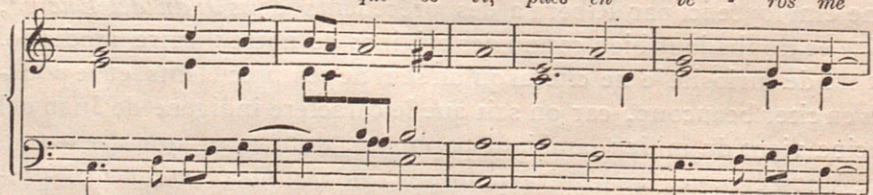
Le rythme ternaire de cette composition donne à la mélodie une saveur si franchement espagnole, que, si on la chantait plus mouvementée, n'importe qui croirait entendre un moderne *Vito*, ce qui est une variante ou, pour mieux dire, une dérivation de l'ancien *Fandango*. On ne peut pas dire que Ribera ait plagié ce modisme harmonique ; mais le trouvant dans le domaine commun, comme procédant de la chanson populaire, il se l'assimila et l'introduisit dans la composition citée et dans une autre que nous connaissons de lui, la suivante.

No. XXII.

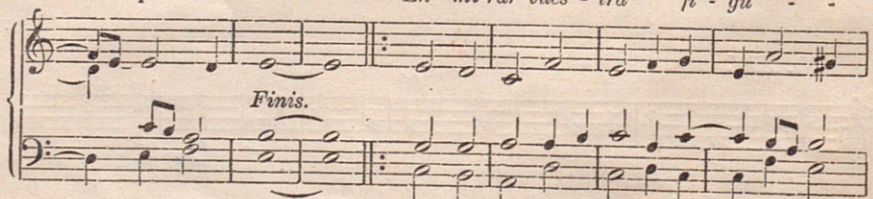
Num - ca yo, Se - ño - ra, os vie - ra el pri -



mer di - a que os vi, pues en ve - ros me



per - di En mi - rar vues - tra fi - gu -



ra, vues - tra gra - cia y fer - mo - su - ra



Avec ces considérations, j'incline à croire que *Ribera*, auteur du *cantarcillo* que je viens de citer, est lui-même auteur de tous les fragments en question du drame, écrits sans aucun doute au milieu du xvi^e siècle. A cause de cette date ces fragments ne sont pas attribuables à Alonso de *Ribera*, car de cet auteur nous ne connaissons rien ; ils n'appartiennent pas non plus à Bernardino de *Ribera*, vu la grande différence de style entre l'un et l'autre auteur : nous sommes donc obligés de convenir que le véritable auteur de ces fragments est *Antonio de Ribera*, du milieu du xvi^e siècle. La confrontation entre le fragment n° XIII et le *cantarcillo* n° XXII n'offre d'ailleurs pas de doute : l'auteur du *cantarcillo* est sûrement l'auteur du fragment n° XIII ¹.

L'auteur du fragment n° XVII, *Louis Vich*, qui, à mon sens, appartient à la seconde moitié et même presque à la fin du xvi^e siècle, est jusqu'à présent entièrement inconnu.

Or, s'il est certain, comme je le crois, que l'on ne puisse pas fixer la composition du texte restauré et entièrement modifié d'après l'original du drame à une date antérieure à la moitié du xvi^e siècle, *Antonio de Ribera* put très bien écrire la musique, puis, avec le temps, on put remplacer quelques fragments de la partition de *Ribera* par d'autres, écrits plus tard par différents compositeurs. L'intervention de *Louis Vich* et *Juan Ginès Pérez*, lequel aurait écrit le fragment qu'on lui attribue, étant déjà chanoine de la cathédrale d'Orihuela, à partir de 1595, serait ainsi parfaitement explicable.

Comment fut conservée non la partition primitive du texte réformé, mais la partition avec l'immixtion des fragments de *Juan Ginès Pérez*, de *Louis Vich* ou d'autres auteurs qui ne sont pas mentionnés dans le texte du *consueta* de 1639 ? Par le moyen d'un autre *consueta* écrit par le *Beneficiado Joseph Lozano y Ruiz*, prêtre, en 1709, — *consueta* purement musical, ainsi qu'il apparaît de l'exemplaire photographié que je possède intitulé : *Consueta ó Director pera la Grand funció de Vesprá y dia de la Mare de Deu de la Asumpció, Patrona de Ells (Elche), pera els Mestres de Capella*, c'est-à-dire partition pour diriger les Maîtres de Chapelle. Le bon *Lozano y Ruiz* voyait périr le texte musical de la partition en question, et il la copia intégralement suivant la notation de l'original (notation du xvi^e siècle avec les quatre parties vocales dans la disposition propre à ce siècle, une partie vocale à chaque extrémité des deux pages du livre ouvert), sans se permettre d'adopter la notation du temps où il fit sa copie, du xviii^e siècle. La copie est très bien faite ; à part quelques légères erreurs d'écriture, elle est correcte, et quand les diverses strophes du texte demandent son intervention, il les copie entre les fragments de la partition.

1. La confrontation entre les fragments cités et les compositions publiées au sujet de Bernardino de Ribera par *Eslava* dans sa *Lira Sacro-Hispana* (*Magnificat — Rex autem David*) peut s'établir facilement, mais dans un sens négatif pour ce que nous essayons de démontrer.

Le copiste de 1709 n'omet pas, non plus, les annotations scéniques, copiées littéralement, sans aucun doute, sur le texte du *consueta* purement littéraire de 1639, qu'il eut sous les yeux.

VI

AUTRE MUSIQUE ET AUTRE POÈME PLUS ANCIEN.

J'ai déjà dit qu'une des causes principales de mon voyage à Elche lors de la représentation du fameux drame illicite fut le soupçon que j'eus — à la vue de deux fragments de musique qui me furent communiqués et qui ne furent écrits qu'il y a peu de temps — de l'existence d'un drame liturgique bien plus ancien que l'actuel et, en même temps, d'une musique plus ancienne. « Ces fragments — m'écrivait un ami — n'ont pas été notés jusqu'à maintenant ; ils ont persisté dans le cœur du peuple sans qu'il ait été nécessaire de les écrire, et personne n'a pris la peine de les noter, car, grands et petits, tout le monde, à Elche, les possède en sa mémoire. » L'étrangeté du fait augmenta mon doute, et véritablement j'avais grand désir de vérifier par moi-même cette survivance dans la mémoire populaire. Or je pus vérifier *de visu et auditu* et m'expliquer l'exécution traditionnelle des fragments cités que j'ai effectivement entendu chanter par les garçons et les fillettes du peuple illicite, — exécution traditionnelle dans laquelle on fait une substitution pour les deux premiers chants de la Vierge désignés dans la partition sous les n^{os} I et II.

Voici comment est chanté aujourd'hui le premier de ces deux fragments, confié à l'enfant qui fait le rôle de Marie :

No. XXIII. La Vierge.

Ay tris - - - ta vi - - - da cor - - -
 po - - - ral! O
 mon cru - - - el lun
 de - - - si - gual!

Tris - - - ta de mi!

yo que

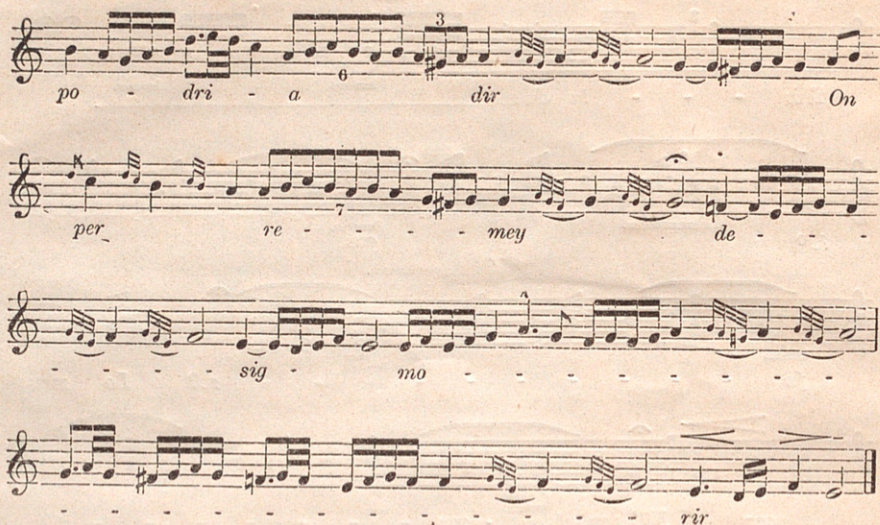
fa - - - re? Lo meu

car Fill ¿quant lo - - - - - ré?

Et voici le second fragment, chanté par le même personnage :

No. XXIV *La Vierge*

Gran de sig me a
ven
gut al cor
Del me u car
Fill,
ple de a
mor Tan gran, que nou



A quelle époque appartiennent ces deux fragments ? Sans aucun doute, à une époque antérieure, bien antérieure au siècle d'or de la polyphonie vocale ; mais je ne me hasarde pas à fixer cette époque, et je n'essaierai pas, non plus, de déterminer, une fois pour toutes, à quel genre de communion liturgique, orientale, arabe, ou plutôt, peut-être, mozarabe, ces fragments peuvent appartenir. Il ne convient pour mon but que d'affirmer l'ancienneté relative de ces fragments, et que j'ai compris qu'ils purent servir pour orner un texte plus ancien.

Plus ou moins élucidé en mon opinion, le fait est que le texte de l'ancien drame est apparu, quoique nous ne sachions rien sur ce que l'on doit, selon les annotations dudit drame, chanter en *só* (thème ou timbre) de *cleriana*, en *só de rima* ou en *só de beyla oliva* ; ma prétention n'est donc pas, le lecteur le comprendra, de soutenir immuablement l'affirmation, problématique en somme, que ces deux fragments pourraient appartenir à la musique du drame original primitif.

La persistance véritablement folk-lorique de ces fragments dans le cœur du peuple, qui a rendu cette exécution traditionnelle, pourrait donner des apparences de certitude à ce que, même en hypothèse, il me paraîtrait audacieux d'affirmer, — c'est-à-dire qu'ils pourraient appartenir au drame liturgique primitif récemment découvert et dont je vais m'occuper sans retard. Le prêtre *D. Juan Pié* a publié, il y a peu, sous le titre de *Autos sacramentales del siglo XIV*, le drame liturgique duquel s'inspirèrent, semble-t-il, le premier restaurateur et réformateur, et le *devoto de la Virgen* (second restaurateur de 1639) du drame actuel d'Elche. Ce prêtre raconte, sans aucun commentaire, l'histoire de cette trouvaille dans les termes suivants :

« Dans un cahier administratif où se trouvent notées les contributions payées par le peuple et quelques particuliers à la *Señoría de Prades y Montral*, province de Tarragone, apparaissent un *auto sacramen-*

*tal*¹ qui est une représentation de la mort de la Vierge, un autre (*auto*) représentant les épisodes d'une croisade en Terre Sainte, et quelques *sonus* ou espèces de *gozos* (louanges) à la Vierge Marie, se rapportant à la même croisade dont les représentations étaient probablement déjà en pratique au xiv^e siècle, puisqu'à la première page du cahier se trouve le brouillon d'une lettre adressée à M^{me} de Prades par le maire (dirions-nous aujourd'hui) du même peuple, le 10 mars 1420, la forme de la lettre étant identique à celle des écrits de ce siècle. »

Après la lettre mentionnée vient le drame en texte limousin catalan ; il commence par cette indication scénique :

Le lieu où se fera la représentation² doit être arrangé comme il suit :

Premièrement que les JUIFS fassent (construisent) une belle baraque³ où ils demeureront.

Item : Que LUCIFER et les autres diables fassent un local qui soit un grand enfer. Le pourvoir d'une enclume et des marteaux nécessaires pour faire grand bruit quand ce sera l'heure.

Item : Qu'on arrange un paradis fermé, avec des étoffes pourpres et de riches tapis et dentelles, où se trouvera JÉSUS en compagnie d'ANGES et d'ARCHANGES, avec SAINT JEAN BAPTISTE, les PATRIARCHES et PROPHÈTES, et beaucoup d'autres SAINTS.

Item : Qu'on prépare une maison où se tiendra SAINTE MARIE et que l'on y mette un beau lit orné de somptueux rideaux, et, devant la porte, un beau prie-Dieu, pour la VIERGE.

Item : Que l'on construise dans un autre endroit un luxueux sépulcre d'où sera exhumée la VIERGE quand elle sortira de ce monde : dans le sépulcre seront prêts de beaux vêtements blancs afin que SAINTE MARIE les mette quand JÉSUS la ressuscitera et l'emportera au Paradis.

Item : Qu'on prépare aussi une décharge de feux d'artifice, pour le moment où l'ANGE reviendra au Paradis après avoir donné la palme à la VIERGE MARIE.

Item : Que tous les acteurs soient ensemble dans un endroit déterminé et qu'ils fassent de là leurs entrées. Premièrement aura lieu l'entrée des diables avec LUCIFER, ensuite celle des JUIFS, ensuite celle de JÉSUS avec les ANGES et les ARCHANGES, SAINT JEAN BAPTISTE, les PATRIARCHES et les PROPHÈTES, les VIERGES et les autres SAINTS, jouant des instruments à cordes. Ensuite, devant SAINTE MARIE, tous les apôtres — SAINT PIERRE en tête, avec les clefs du Paradis, les autres APÔTRES tenant chacun leurs attributs — avec quelques (saintes) femmes accompagnant

1. Sans la qualification de *sacramental* on pourrait admettre le titre que M. Pié a donné à ces pièces, comme représentation basée sur des événements de l'histoire sacrée. L'*auto sacramental* est une chose différente, car la base de sa représentation est l'Eucharistie avec l'intervention de personnages allégoriques ou réels.

2. Remarquez qu'il n'est pas dit : en dedans ou en dehors du temple, preuve évidente de ce que les représentations liturgiques célébrées premièrement à l'intérieur du temple s'étaient déjà sécularisées, se représentant dans l'*atrium*, dans le cloître du temple et sur la place publique.

3. Demeure construite grossièrement, propre des campagnes de Valence et Murcie, faite de briques sans cuisson et couverte de roseaux à deux versants très inclinés.

SAINTE MARIE dans la demeure. Enfin, quand les JUIFS auront fait leur relation, la VIERGE MARIE sortira de sa demeure et, dévotement inclinée sur le prie-Dieu, priera humblement ; alors JÉSUS commencera comme il est dit plus haut. Qu'au nom de Dieu et de sainte Marie la madone commence la représentation de l'Assomption de la très sainte Vierge. Premièrement que les JUIFS aient une baraque représentant la maison du Conseil et qu'ils se meuvent de haut en bas sur l'emplacement de la représentation. Le RABBIN et DON CARAVIDAS (héraut) resteront d'abord dans la baraque.

Alors le RABBIN dira au héraut DON CARAVIDAS : « Je te le dis à toi, Don Caravidas : fais connaître que sous peine de perdre la peau tout le monde accoure. » DON CARAVIDAS joue de la trompette et annonce ce que lui a ordonné le RABBIN. Ensuite tous iront à la maison du Conseil, et le RABBIN dira : « Ecoutez-moi, *Aliama*¹ : il y a bien longtemps que je ne vous ai pas parlé de la Mère de Jésus. Dites-moi s'il conviendrait, après sa mort, de nous approprier son corps et de le jeter au feu pour le brûler. Que DON CONCÓZ dise le premier son opinion, car je le tiens pour bon conseiller. »

DON CONCÓZ parle, puis THABOF, déclarant, en effet, que le corps de Marie doit être brûlé. La *Aliama* s'écrie : « Toute la Aljama de Juifs est résolue à accomplir ce qu'on nous conseille. » Alors MARIE chante humblement, avec le son (timbre, thème, air, etc.) de *cleriana* (?) si elle le sait, et, autrement, qu'elle chante ce qui va au son de *Vexilla Regis prodeunt* selon ce qui suit.

Ici une large tirade de MARIE à JÉSUS pour qu'il la retire du monde et l'emporte au palais. *Dum al palau hon no fir mort ni plagua*. [Après ces paroles, l'annotation avertit : Ceci est dit ensuite, « sur le ton du *Vexilla* »] : « Mon fils qui as délivré le monde et qui de mes entrailles formas ta chair, fais-moi sortir de ce siècle douloureux, amène-moi à ton repos². »

Jésus s'adresse à l'ANGE de façon rythmée³. Il charge cet ANGE de donner « ce rameau » à la Mère qui l'a porté dans son sein, pour qu'on le pose « sur le lit » quand on enterrera son corps, afin que l'âme repose en paix.

L'ANGE salue SAINTE MARIE « sur le ton de *Veni creator Spiritus* » et s'agenouille devant elle. Les idées exprimées par l'ANGE sont entièrement les mêmes que celles du drame actuel.

1. *Aliama* ou *Aljama*, mots hors d'usage, réunion de Maures ou Juifs, nom du quartier qu'ils habitaient, et où se trouvaient le Conseil et la Synagogue.

2. A cette seconde partie de la tirade de la Vierge on commence à deviner que le premier réformateur de l'actuel drame d'Elche eut sous les yeux cet original, s'appropriant des mots et des vers entiers.

3. « De façon rythmée », est dit ici, et on lit plus loin : « de façon rythmée plainement », et ce mot (*plain*) suggère l'idée que, peut-être, ces morceaux furent chantés sur le *tonus simplex* liturgique d'un rite inconnu, peut-être mozarabe ou autre particulier aux églises d'Espagne ; à ce sujet je ne peux m'empêcher de penser aux deux fragments musicaux qui ont persisté dans l'exécution du drame liturgique actuel (Voyez les numéros XXII, XXIII et XXIV).

MARIE s'adresse à l'ANGE sur « le rythme plain », et presque en pleurs. Mêmes idées. et même prière que dans le drame ultérieur : elle désire qu'à sa mort assistent les apôtres, mais non le mauvais esprit qui trompe le monde par ses perfidies : « il ne faut pas qu'il prétende s'emparer du corps, etc. »

Réponse de l'ANGE à MARIE, promettant que les apôtres enterreront son corps et que « celle qui a tué le serpent ne verra aucun démon, etc. ».

L'ANGE revient au Paradis tandis que résonne beaucoup de bruit ; maintenant saint JEAN arrive à la porte de sainte MARIE, s'émerveillant et la saluant humblement : « Vierge Mère du Sauveur, qu'est cela ? etc. »

MARIE en pleurs chante sur « le rythme simple » ; elle rapporte à saint JEAN ce que l'on a entendu dire aux JUIFS et le prie de faire porter devant son corps, quand on ira l'enterrer, la palme éblouissante.

Saint JEAN en pleurs dirige ses regards au Paradis, s'écriant, « sur le ton de *Vexilla Regis prodeunt* » : « O mon Dieu ! Que ferai-je tout seul lorsque la sainte Mère sortira de la vie ? O mon Dieu ! assemble ici nos frères qui prêchent par le monde, pour que tous à la fois honorent la Mère du Créateur. »

Alors les APÔTRES viennent par divers côtés et se placent émerveillés devant la porte de sainte MARIE. Saint PIERRE leur dit : « Je suis émerveillé, frères, de ce si grand et nouveau fait, de ce rassemblement soudain. »

Et saint PAUL répond à saint PIERRE, puis chaque APÔTRE, et saint MATHIEU le dernier. Saint JEAN, sortant de la demeure de MARIE, recommande aux APÔTRES : « Que personne ne pleure, ne montre de la douleur pour ce qui vous émerveille tant. »

Les APÔTRES entrent et s'inclinent humblement devant la VIERGE MARIE, s'écriant tous : « *Verge Mare, Deus te salve* » (Vierge Marie, Dieu te sauve). Et MARIE : « Que Dieu le fasse aussi pour vous. » Ils placent MARIE sur le lit et on allume beaucoup de cierges que les APÔTRES tiennent ; on arrange le lit, saint PIERRE et saint PAUL se placent au chevet et les autres autour.

Mais LUCIFER appelle ASTAROTH et lui commande de prendre la MÈRE de Jésus-Christ. ASTAROTH claque des dents : il n'ose pas mettre cet ordre à exécution. LUCIFER appelant les démons : « Mes sujets, châtiez ce rebelle qui n'a pas voulu remplir mon ordre. » Et les diables jettent ASTAROTH dans le feu avec un grand vacarme de heurts et de coups de poing.

LUCIFER s'adresse à BARIL : « Toi, vaillant diable, fais ce que DON ASTAROTH n'a pas su ni osé faire. » BARIL a peur comme ASTAROTH et refuse de bouger de place. LUCIFER aux diables : « Otez de ma présence ce DON BARIL, plus timide qu'un chevreau ; enfermez-le, tourmentez-le. »

On agit avec lui comme avec le premier, tandis que LUCIFER invoque BÉHÉMOTH : « Si tu veux être mon ami, fais ce que n'a pas pu faire DON BARIL. » BÉHÉMOTH : « Je te le dis sans détour, je n'en veux rien faire. » LUCIFER fait jeter au feu cet impudent et donne le même ordre à MAS-

CARÓN¹, « plus expert que les autres diables », lui recommandant de sortir de sa paresse et de ne plus dormir. MASCARÓN s'exprime avec hésitation, il tremble et se frotte les yeux : « Avant d'entreprendre l'exploit, je me gratte la tête ; il me fait peur plus qu'aucun autre ; mais je m'en chargerai, bien que la chose me semble devoir mal finir. »

Les démons sortent au dehors de l'enfer, MASCARÓN s'approche un peu de la maison de SAINTE MARIE, mais pas beaucoup ; voyant arriver JÉSUS-CHRIST qui lui donnera des coups avec la croix, il va retrouver ses compagnons, et tous s'écrient : « Fuyons ; toutes nos feintes et tous nos efforts sont vaincus pour toujours. » Les démons rentrent donc en enfer, avec un effroyable tumulte.

Arrive JÉSUS-CHRIST, accompagné de quelques SAINTS. Deux ANGES chantent cette cantilène sur le ton de *Dei gratia* : « Louons le Seigneur pour la noble créature qu'il retire du monde et de la douleur. Elle fut élue par Dieu pour concevoir son Fils. Resplendissante, claire et pure, miroir de virginité, elle fut chaste de corps et de cœur, et dans tous les temps elle sera honorée » ; ils répondent en chœur « Louons ». Suivent six strophes très senties et très belles comme document littéraire, terminées par le *Loemos* (Louons) des personnages en scène.

JÉSUS étant près de SAINTE MARIE, les APÔTRES le laissent se placer avec les SAINTS autour du lit ; « sur le ton de *Veni creator* » il dit : « Viens, amie douce, élue pour toute l'éternité. Je veux te placer sur mon trône et te donner l'éternelle gloire ! »

Elle murmure : « Me voici, ô mon Maître ! Mon cœur est prêt. »

Ceux qui entourent JÉSUS reprennent sur le ton du *Veni creator*, puis MARIE elle-même, sur le même ton. La tirade de la Vierge paraphrase le premier verset du *Magnificat*.

Alors JÉSUS-CHRIST déclame, en « ton simple » : « Ame élue, sors du lit, et là-haut dans mon royaume je te donnerai la couronne immortelle. » Et MARIE de répliquer, sur le thème de *bella oliva*² : « Ainsi, Seigneur, je veux t'obéir, et faire ta volonté, comme l'a dit l'Écriture : En toi se réjouit mon âme. »

JÉSUS prend l'âme de SAINTE MARIE s'adressant aux APÔTRES : « Allons-nous-en : vous trouverez un sépulcre prêt où enterrer le corps et dans trois jours je redescendrai du Paradis. »

Avec son entourage JÉSUS remonte au Paradis, tandis que les apôtres, presque pleurant, répètent sur le ton de *dolive* ou *bella oliva* :

1. Ce personnage est le protagoniste d'une espèce de drame intitulé précisément de MASCARÓN : il date de la fin du treizième siècle et du commencement du suivant et est conservé à Barcelone aux Archives de la Couronne d'Aragon, une partie en un registre sous le n° 155 et le reste du drame dans un autre registre intitulé : *Miscellanea ascética*. Les personnages de ce drame sont : DIEU, la Madone SAINTE MARIE et MASCARÓN, « procureur de l'enfer ». Les dialogues du drame sont interrompus par des relations et descriptions de la façon du poète, et que chantent le chœur et un quatrième personnage.

2. Dans trois passages apparaît le timbre de *bella oliva* écrit *dolive*, *bella oliva* et *beyla oliva* ; thème, sans doute, d'une chanson profane.

Mare de Deu membret de nos
Que vas ab ton fill piadós,
E guardans en est mon dolent
Que es plé de tan gràn turment.

Voix des ANGES (volant à la rencontre de la VIERGE) continuant, sur le ton de *beyla oliva* : « Qui est-elle celle qui monte du désert ? » et paraphrasant le passage connu du Cantique des cantiques. Ceux qui entourent le Christ reprennent, sur le même ton, une autre paraphrase dudit Cantique. Enfin JÉSUS fait asseoir à sa droite l'âme de MARIE couronnée. Les JUIFS armés semblent dormir et les APÔTRES s'apprentent à porter le corps de sainte MARIE. JEAN porte la palme et la présente à PIERRE : « Prends cette palme, toi qui es notre berger, et porte-la devant le lit de notre Mère, etc. » PIERRE refuse : « Toi, JEAN, tu porteras la palme, etc. »

Alors saint PAUL s'écrie, regardant les apôtres et posant les mains sur le lit : « Etant le plus jeune, je vous rends hommage à tous et nous allons porter le corps au tombeau. » Les APÔTRES dressent le lit, et saint JEAN entonne à haute voix *Alleluia* sur le ton de l'*Alleluia* du Samedi (saint). Les autres APÔTRES, deux par deux, chantent sur le ton de *Pange lingua* la cantilène *Corpus Christi*. Je ne la transcris pas. C'est un morceau poétique d'une grande importance, qui honore véritablement l'auteur anonyme de ce curieux drame.

Quand les apôtres sont devant les JUIFS, ces derniers font semblant de se réveiller et crient : « Aux armes ! Aux armes ! Précipitons-nous sur les disciples ! que nul honneur ne soit rendu à la mère de l'imposteur. » Le RABBIN pousse des cris : « Ecoutez-moi, Aljama ; à moi, à moi ! Je me réveille voyant la MÈRE de Jésus honorée jusque dans son tombeau. » Il se lève, se dirige vers le lit comme pour l'abattre, mais une force invisible l'en empêche ; tous les JUIFS semblent soudain devenus aveugles. A tâtons ils ne savent pas marcher, et le RABBIN se lamente, les larmes aux yeux, invoquant saint PIERRE : « Ne m'abandonne pas dans un pareil état !... »

Et saint PIERRE de répondre : « Le mal que tu as voulu ne nous empêchera pas d'achever l'enterrement. Mais si tu veux croire en Dieu, tu recouvreras la santé. »

Alors le RABBIN : « Je crois que Jésus est fils de Dieu et qu'il est le fils de cette femme. »

Il se prosterne devant le lit, disant : « Ah ! je n'ai pas recouvré la santé, bien que je me sois détourné de ce qui me retenait prisonnier. »

PIERRE : « Adore ce lit et dis que tu crois en Jésus-Christ et en la virginité de la femme qui gît là, etc. »

Le RABBIN baise le lit : « Je crois et confesse tout ce que tu dis. »

PIERRE au RABBIN : « Prends la palme que saint Jean tient dans sa main ; touche-la, fais-la toucher aux tiens : vous serez guéris, et ainsi quiconque croira en Christ recouvrera tout d'un coup la vue. »

Le RABBIN portant la palme vers le peuple : « Croyez, et vous recouvrerez la vue. »

Quelques-uns des JUIFS se lèvent, soudain guéris, et ceux qui ne le

sont pas sont conduits à la baraque. La palme étant rendue à saint JEAN, les APÔTRES se mettent en route vers le sépulcre, chantant l'hymne déjà indiquée, qu'ils n'avaient pas achevée. Une fois le corps enseveli, ils s'asseyent autour du sépulcre, attendant JÉSUS-CHRIST. Celui-ci arrive avec les SAINTS et les ANGES, et saint MICHEL portant l'âme de MARIE; JÉSUS chante, au sortir du Paradis, sur le ton des trois *Sanctus* (de la Messe?) de sainte Marie :

Devallem lo cors honrar
De la verge mare mia
La qual vull resucitar.

Et les SAINTS, deux par deux, continuent ces vers sur le ton de *Sospitati* (?), en se dirigeant vers le sépulcre, puis une espèce de *planctus*, où le poète ne s'assujettit à aucune paraphrase liturgique.

Devant le sépulcre, JÉSUS salue les APÔTRES en ces mots : « Vous qui m'attendez ici, ayez pour toujours paix et santé. »

Les APÔTRES : « Gloire à toi, Seigneur, honneur et respect. »

Et JÉSUS : « Conseillez-moi, apôtres, pour honorer dignement *la mia mayre*. »

Les APÔTRES : « Toi qui vainquis la mort, et de la mort ressuscitas, fais que la mère se redresse, ressuscitée; couronne-la en corps et en âme, et fais-lui part de tes biens célestes. »

Des mains de SAINT MICHEL, JÉSUS prend l'âme de la VIERGE et, la soutenant dans ses bras, regarde vers le monument (sépulcre), chantant, au son du *Veni creator* : « Aimée, sors d'ici et monte au ciel avec moi, etc. »

Et ayant caché l'âme, il la retire du sépulcre (en remplaçant la petite image représentant l'âme, par le corps même de la VIERGE) et la porte au Paradis pendant que les SAINTS chantent, deux par deux, au son de *Iste confessor*. L'hymne des SAINTS se compose de beaux tercets (avec un vers libre et court à la fin de chaque strophe), où se donne cours l'inspiration du poète.

Au Paradis, JÉSUS place MARIE à droite, et lui met une couronne : « Je te donne la couronne et la mets sur ta tête... » Ici le texte, en partie déchiré, ou effacé par le temps, présente de grandes lacunes : ... Les APÔTRES, par couples, chantent « Sainte Marie », au son de l'hymne de... *lauda mater*.

Puis les SAINTS, par couples, commencent pieusement la cantilène écrite plus loin (au son) de *Nativitate S. Mariæ*...

Après cette cantilène, SAINTE MARIE se tourne vers le peuple et dit, au son de l'hymne de Noël..... ils s'en vont... et chantent, deux par deux, la cantilène; ils terminent la cantilène et le drame par ce vers : *Gloria honor sia à Jésus e sa mayre*.

Et au-dessous on lit : *Donada pel confrayre en esta confraria* (donnée par le confrère en cette confrérie). Donnée... quoi? cette représentation ou copie, avec le *sonus* « *ab goyg* » qui suit? Selon moi, cette espèce de dédicace doit se comprendre ainsi : La copie, ou, ce qui revient au

même, le drame, fut offert par le confrère auteur anonyme à une de ces confréries qui organisaient jadis les représentations liturgiques, et dont nous connaissons en Espagne des exemples historiques. Je ne me hasarde pas à affirmer absolument que la copie ait été donnée par l'auteur du drame — catalan sûrement — à une primitive confrérie établie à Elche en vue de la représentation. Les *gozos* ou *sonus* qui terminent le manuscrit de la représentation, comme l'envoi ou la dédicace, font en effet soupçonner qu'il en put être ainsi, en raison de la survivance actuelle, à Elche, de la tradition des *gozos* « écrits à leur origine en limousin antique », dit le chroniqueur M. *Fuentes y Ponte*. — Ceux-ci s'exécutent en limousin moderne à la fin de la Neuvaine de la Vierge, précisément quand se termine la seconde partie du drame lyrique liturgique, dont la dévotion ou Neuvaine, appelée vulgairement *Salves de la Mare de Deu*, se termine à la dernière soirée, le soir du 22 août.

Ceci dit en passant, il convient de fixer notre attention sur d'autres points de plus d'importance. Premièrement le drame lyrique actuel d'Elche fut inspiré, sûrement, par celui du *xiv^e* siècle dont nous venons de donner l'extrait. Nous avons déjà noté, au courant de cet extrait, que les principales idées, le développement du sujet et même certains vers sont passés de l'original antique au texte actuel. A la forme actuelle ont aussi passé la scène de conversion des Juifs, l'emblème de la palme, la réunion des APÔTRES, et jusqu'aux intonations ou *tonadas* (timbres) de quelques fragments sur le ton de *Vexilla Regis*. Les scènes de l'Aljama judaïque ont disparu ; le rôle de la VIERGE a été modifié dans un sens différent, et l'*ex-machina* de l'enfer avec LUCIFER et les diables inférieurs, l'épisode de l'aveuglement et du recouvrement de la vue pour ceux qui se sont convertis, ainsi que tels autres incidents qui n'auront pas échappé à l'attention du lecteur, ont également disparu. Des détails de couleur locale de l'ancien drame, la palme et la baraque que les Juifs habitent — demeures communes à Murcie et Valence, et par extension, à cause de la proximité de la comarque illicitaine, — il n'est resté que la palme ; la baraque a disparu, peut-être parce qu'il ne convenait point à une représentation que les acteurs rentrassent de nouveau de la porte du temple ; par art de l'arrangeur pour l'enceinte sacrée, au contraire, la machine d'une des apparitions remplace l'antique et caractéristique baraque par la non moins typique grenade, fruit de la région où doit se célébrer le drame.

Pour toutes ces considérations, en raison de la facture générale de l'adaptation gardant les idées mères et jusqu'à des vers du drame primitif, je crois que celui-ci est l'inspirateur direct du drame actuel. L'art général de l'arrangeur dudit drame actuel montre que l'œuvre doit être sortie « des mains de quelqu'un accoutumé plutôt à entonner hymnes et séquences qu'à prendre les armes et vêtir le haubert », comme disait M. *Vidal y Valenciano*.

L'auteur du drame original, au contraire, s'il paraphrase des textes liturgiques différents et les adapte opportunément aux personnages et situations de l'action, ne peut être appelé un commentateur strictement

liturgique, esclave des situations liturgiques ; du moins il prend tout sur lui avec une audace d'inspiration étonnante, quand les situations dramatiques de l'action le lui permettent ; — or elles sont nombreuses, comme nous l'avons constaté, et le lecteur a pu remarquer ainsi les scènes de l'Aljama judaïque, et les scènes infernales entre LUCIFER et les démons, véritablement comiques en un sens purement théâtral, révélant chez l'auteur anonyme une certaine science du théâtre, également manifeste d'après le mouvement scénique et les contrastes d'apparitions et disparitions des personnages.

Mais d'où peut provenir ce singulier drame, qui en sa naïveté montre un si surprenant savoir-faire théâtral ?

L'idée principale, le culte ou dévotion à la Vierge, naît de cette première renaissance espagnole, signalée par les *Cantigas* d'Alphonse X le Sage, renaissance affirmée par le culte de la femme, suscitant l'épopée des poètes de la patrie provençale, précurseurs de Dante et de Pétrarque, Arnaldo de Villanova, Raymondo Lull, Alphonse le Sage, groupés, durant l'espace de deux siècles, autour de Toulouse, l'Athènes provençale. Cette glorification de la femme d'où sortit le poétique culte de la Vierge se généralisa en Europe, après que le dominicain genevois, prédicateur et historien, Jacobo de Voragine (1230-1233) eut publié sa fameuse *Légende dorée*, et s'enracina fortement en Espagne quand Alphonse le Sage (1252-1284) eut écrit ses incomparables *Loores á Madona Santa Maria*. Un sujet tiré de la *Légende dorée*, l'Assomption triomphante vers le ciel, passionna singulièrement les dévots. A Florence le sujet de l'Assomption intervint dans une représentation du milieu du xiv^e siècle, thème d'une autre représentation donnée le siècle suivant à Modena. Il y eut aussi en France un mystère de l'Assomption, qui n'a pas été réimprimé ; il date du xv^e siècle, et contient environ 3000 vers et 30 personnages.

Le son des orgues se mêlait souvent au dialogue dans beaucoup de passages indiqués avec soin¹. On cite encore trois autres mystères français plus ou moins imités de celui-là. En France, des pièces sur l'Assomption furent écrites avant le xv^e siècle, mais elles ont disparu. On cite notamment un « Mystère de l'Assomption » représenté à Bayeux en 1351, et un autre à Montauban en 1442. Enfin l'épisode de l'Assomption se retrouve dans le « Mystère des Actes des Apôtres », xv^e siècle.

« En Espagne — me signale mon cher ami M. Leo Rouanet — je connais quatre *Autos de la Asunción*, datant du xvi^e siècle. Trois font partie du *Códice de los autos* que je viens de publier ; un quatrième, incomplet, se conserve à la Biblioteca Nacional de Madrid, et provient, si je ne me trompe, de la collection de Böhl de Faber. Les quatre *autos* se ressemblent fort et mettent en scène plusieurs épisodes empruntés aux Evangiles ou Livres apocryphes. *La farsa del Mundo*, de Hernando López de Yanguas, représentée le jour de l'Assomption (on ne sait de

1. Petit de Julleville, dans l'analyse qu'il a donnée de cette pièce (*Les Mystères*, t. II, p. 471-472).

quelle année), contient, à la fin, une très curieuse description de la Vierge s'élevant de planète en planète jusqu'au ciel. Les patriarches de la Bible s'y mêlent aux figures mythologiques, et il y a plusieurs strophes d'une réelle poésie. »

Il serait curieux d'examiner les relations qui existent, peut-être, entre l'ancien drame liturgique dont nous avons fait des extraits, les autres drames que nous venons de signaler comme traitant le même sujet, et, en plus, ceux qui ont pour titre : *Assumpção de Nossa Senhora*, *La Asunción de la Virgen*, *Apuestas del el Alba*, et *La Soledad de Maria*, écrits par López de Oliveira, Claramonte et d'autres.

En ce qui touche l'origine littéraire de l'ancien drame en question, écrit à l'époque où le catalan littéraire montrait clairement sa racine et son origine provençale avec la dépendance ethnographique et philologique que l'on remarque dans le texte catalan du drame, je crois hors de doute que cette origine littéraire est dans les poètes du moyen âge, appelés troubadours provençaux, moins ignorants de l'art théâtral qu'on ne l'a maintes fois prétendu.

Cette ignorance de l'art théâtral, imputée aux troubadours provençaux, est inexacte. La preuve en est en la « Tragédie de sainte Agnès martyre », « *rithmicis versibus conscripta prisca Occitania lingua* », publiée il y a quelques années par M. A.-L. Sardou¹, dont l'annotation indique la *tonada* ou le *sonus* (timbre) que l'on doit employer, tous les airs appartenant aux chants populaires de Provence, et à des œuvres célèbres de troubadours, dont l'annotation cite le titre ou quelques mots du premier vers.

Bien qu'on ne puisse considérer cela comme une preuve irréfutable d'exception dans l'origine littéraire du drame en question, il est bon de noter que peut-être les airs ou thèmes qui au son de *cleriana* et de *dolive* (*bella oliva*) ou *beyla oliva*, s'indiquent dans les annotations de ce travail, proviennent de la littérature provençale.

1. « A cause de certains tours — dit M. Balaguer dans son *Histoire politique et littéraire des Troubadours*, — par des phrases entières et des mots qui n'étaient usités qu'en certaines régions, on peut soupçonner en toute sûreté que l'auteur inconnu dut être originaire d'une des contrées comprises entre Montpellier, Narbonne, Rosellon et Cataluña, et appartenant, par conséquent, à la branche espagnole de la littérature provençale ». La Société des Lettres, Sciences et Arts des Alpes-Maritimes a publié à Nice le *Martyre de sainte Agnès*, tragédie ou mystère, comme l'intitule cette Société. Elle fut découverte par le savant allemand *Karl Bartsch*, lequel dut la rencontrer à Rome à la Bibliothèque du prince Chigi. Le trésor bibliographique de l'ancien théâtre provençal n'est pas seulement réduit à ce mystère. On croit que le fragment des *Vierges sages et Vierges folles*, écrit en latin et dans les langues d'oc et d'oïl, publié par *Raynouard*, est œuvre du *xie* siècle. On peut considérer comme œuvres représentables le chant funèbre de la mort du comte de Provence, Ramon Berenguer, composé par le trouvère Ricardo de Noves, de même les jeux que le galant marquis de Montferrat donnait dans son château ; les comédies que récitait de château en château le troubadour Roger de Clermont ; la *Heregia dels Preyres* que faisait représenter, devant le public, Faydit ; et enfin, sans porter plus avant l'information, les farces ou *villancicos* que nous comparerions avantageusement en Espagne à l'adoration des Rois Mages et à la Naissance de Dieu que l'épouse d'Alphonse XII, Garsende de Sabran, comtesse de Provence, organisait à la fin du *xiii^e* siècle dans son palais d'Aix. »

D'après tout ce qui précède, voici les faits les plus probables : le drame du ^{xiv}^e siècle résumé ici a été inspiré par un autre semblable, provenant de la littérature provençale troubadouresque ; le drame écrit en catalan littéraire propre à l'époque fut donné, par un confrère que l'on dit l'auteur, à l'une des confréries qui représentaient ces pièces, et parmi lesquelles on peut compter celle très ancienne d'Elche ; le drame catalan primitif a été remanié et adapté au limousin valencien, répandu dans la contrée, probablement au milieu du ^{xvi}^e siècle et, pour cette réforme du texte et du sujet, plus serré qu'avant, fut composée la plus grande partie des pièces de musique qui ont figuré dans les exemples du drame fournis par nous ; enfin dans la réforme littéraire du drame, effectuée à cette époque et à une autre ultérieure, en 1639, ont disparu un grand nombre de personnages du primitif drame, l'élément judaïque de l'original étant réduit à la scène de la conversion ¹, laquelle persista dans les deux arrangements, toujours dus aux auteurs de la première ou seconde réforme (il n'est pas facile de faire la lumière sur ce point), ainsi que l'intervention de l'apôtre SAINT THOMAS quand le drame est près de finir, avec sa curieuse excuse de n'être pas arrivé plus tôt, avec les autres apôtres, ayant été retenu « par les affaires des Indes ».

VII

CE QU'EST ACTUELLEMENT LA REPRÉSENTATION ET CE QU'ELLE DEVRAIT ÊTRE.

La représentation annuelle du très curieux drame lyrique liturgique d'Elche telle que j'en ai vue, d'une manière maladroite et sans préoccupation artistique d'amélioration, n'est pas aussi défigurée que je le craignais, par l'incurie du temps et, chose plus grave, le manque de zèle de ceux qui sont chargés de la perpétuer, c'est-à-dire de ceux qui la dirigent. Il est agaçant de voir le directeur battant la mesure avec un rouleau de papier, le professeur, avec un instrument, donner le ton aux personnages, et ceux-ci tenir leurs parties à la main, pour chanter quelques strophes et morceaux très simples que tout Elche sait par cœur, hors ceux qui doivent les savoir ; il est gênant aussi que les personnages de l'*Ara cœli* et de la Trinité n'aillent pas, semble-t-il, sans se passer de directeur et de souffleur.

Il est ridicule aussi que le maître de chapelle et son *adlatus* le « bombardon » soient parmi les APÔTRES ou, montrant un excès de zèle inopportun, se placent à côté du lit de MARIE, donnant le ton et

1. Cette scène, appelée par le vulgaire la *judiada*, ne s'exécute pas aujourd'hui. Les ardeurs belliqueuses des personnages, saint Pierre tirant le glaive du fourreau et les Juifs de même, donnaient lieu à des emportements tellement lamentables, qu'il fut nécessaire de les supprimer, par ordre de l'autorité ecclésiastique.

l'entrée de ses strophes à l'enfant qui joue le rôle, tandis qu'on l'évente avec un bon vouloir digne d'un meilleur emploi.

N'acceptant pas ces corruptions, j'accepte moins encore la Marche royale jouée par une musique militaire et l'orgue quand la fête se termine par l'apothéose et le couronnement de la VIERGE. La marche royale est bonne pour les monarques de la terre et pour de rares occasions consacrées par la coutume, mais elle détonne dans cette belle œuvre si caractéristique du temps passé.

Le drame lyrique liturgique d'Elche pourrait recouvrer aisément sa pureté hiératique primitive. Si, ainsi représenté, d'une façon négligée, il produit une profonde impression artistique, quelle impression ne causerait-il pas en supprimant ces aberrations ? Ce serait alors une fête d'un genre unique : devenu, annuellement, l'objet d'un pèlerinage artistique international, ce drame donnerait à Elche, la belle ville des palmiers et des grenades, une grande renommée, et attirerait de très distingués visiteurs en cette ville, qui, à un autre point de vue, est unique en Espagne et en Europe.

L'admiration qu'éveillent ses bois de palmiers, de grenadiers, et ses terrasses, pareilles à des jardins suspendus, s'ajoutant à celle que peut exciter ce spectacle intéressant et émouvant, ce serait une double bonne fortune que ne doivent pas laisser perdre ceux qui sont à la tête des intérêts matériels d'une si importante population.

APPENDICE

BIBLIOGRAPHIE DU DRAME.

Quoiqu'elle ne soit pas très riche, il convient de la signaler pour l'instruction du lecteur. Elle est composée des pièces suivantes :

1. FRANCISCO FUENTES AGULLÓ, *Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive y traducción* (du texte) *de la Fiesta*. Elche, impronta de F. Modesto Aznar. 1896.

Brochure de 28 pages, reproduction d'une autre publiée en 1855.

2. MARQUÉS DE MOLINS, *Discurso de recepción en la Academia de la Historia*. Madrid, 1869.

Il se rapporte au drame liturgique d'Elche et à la description de la représentation.

3. C. VIDAL Y VALENCIANO, *El Tránsito y la Asunción de la Virgen. Drama litúrgico*.

Écrit daté de Vilafranca (del Panadés), juillet 1870, et publié pour la première fois dans le *Diario de Barcelona*, numéros des 12 août et 1^{er} septembre de la même année (et à la suite le *Texto del Misterio de Elche*), dans le tome VI des œuvres complètes du Docteur Don Manuel Milà y Fontanals... collectionnées par D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Barcelona, librairie de Alvaro Verdaguer, 1895.

4. JAVIER FUENTES Y PONTE, *Memoria histórico descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la Ciudad de Elche...* Couronné au concours public institué pour décerner le prix donné par l'*Academia Bibliográfica-Mariana*. Lérida, typographie Mariana, 1887. Un vol. in-8° de 266 pages.

Œuvre écrite avec plus de bonne intention que de sentiment critique littéraire, historique et artistique, mais remplie de dates de toute espèce pour documenter la partie historique de la ville d'Elche et de son drame.

5. Docteur D. ROQUE CHABAS, *El Drama Sacro de la Virgen de Elche*. Le savant chanoine de la cathédrale de Valence publia dans la Revue des sciences historiques *El Archivo* (Denia, 1890, tome IV, cahier VIII) : 1° le texte corrigé de *La Festa*, suivi de : 2° précédents du drame, 3° antiquité du drame.

6. ADOLFO HERRERA, *Excursión á Elche*. Auto lirico-religioso en deux actes, représenté tous les ans dans la paroisse de Sainte-Marie les jours 14 et 15 d'août. Publié dans le *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*, Madrid, établissement typographique de San Francisco de Sales, 1896.

Il contient une étude succincte de l'*Auto*, comme l'intitule M. Herrera. Après l'étude se trouve le texte musical gravé d'une copie peu fidèle de la partition musicale, laquelle, passant par les stylets du graveur, complètement inexpert en matière de notation polyphonique antique, a été convertie en un véritable logogriphe. Le texte musical mis à part, la savante et serrée étude de M. Herrera est digne de tout éloge.

7. PIERRE PARIS publia un article important dans le journal parisien *l'Illustration* du 18 septembre 1837 ; il a pour titre : *Les fêtes de l'Assomption à Elche (Espagne)*, et aussi comprend des gravures représentant : 1° le château d'Elche ; 2° l'image de la Vierge ; 3° l'âme (espèce de poupée) de la Vierge ; 4° la *magrana* (grenade) ouverte et fermée.

8. JUAN PIÉ (prêtre), *Autos sacramentals del siglo XIV*. Publiés dans les nos 9 et 10 (juillet-août, septembre-octobre 1896) de la *Revista de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*. Barcelona, établissement typographique de Vives y Susany, 1898.

Il contient le drame en catalan publié par extraits dans le texte de la présente étude, un *sonus* ou *gozos* à la Vierge, une espèce d'*auto* qui représente l'entreprise d'une croisade en Terre-Sainte et un autre *sonus* ou *gozos* à la Vierge se rapportant à la même croisade.

9. FELIPE PEDRELL, *La Festa d'Elche* ou le drame lyrique liturgique *La Mort* (Trépas) *et Assomption de la Vierge*, extrait des *Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft* de janvier-mars 1901, pp. 203-252 (texte et musique), Leipzig, Breitkopf et Härtel, in-8.

10. *Revue d'Art dramatique*, compte rendu de l'opuscule de M. Pedrell : *La Mort et l'Assomption de la Vierge*, Paris, 1901, mois de mai.

11. LÉO ROUANET publia un compte rendu de l'opuscule de M. Pedrell, *La Festa d'Elche*, dans la *Revue Hispanique*, 1901 (p. 540-542).

*
* *

Maintenant que nous avons étudié cet antique monument de la langue et de l'art méridional roman, limousin, provençal et catalan, issu d'une seule et même sève si riche en monuments de toute sorte et surtout si unie malgré les diversités de frontières que la politique moderne a

établies, il faut que les travailleurs, les poètes et les artistes que cette antique sève ancestrale ne peut qu'enfanter et *doit* enfanter s'unissent pour nous reconstituer ces antiques monuments, les faire revivre à nos yeux et en créer de nouveaux, car le patrimoine d'une seule et même famille ne peut périr. Elle se transforme, se reporte de mains en mains entre collatéraux divers, mais elle persiste partout malgré les conventions sociales, car l'*esprit* demeure. C'est à cet esprit que je fais appel pour voir germer ces chercheurs, ces paléographes, ces poètes, ces artistes, pour nous reconstituer le *théâtre médiéval méridional*. Grâce à eux, grâce à l'initiative intelligente de notre ami Ch. Bordes, grâce à son nouveau groupement *Les jongleurs de Saint-Genès* en formation, ces œuvres revivront, et leur exemple en enfantera de nouvelles, car les terres provençales, languedociennes et catalanes sont riches en jeunes poètes et en jeunes musiciens. C'est à eux que je fais appel. Fouillez les bibliothèques et les archives de toutes sortes, livrez-vous à votre féconde imagination surchauffée par le soleil d'ici et subtile comme notre ciel si clair et si brillant, et enfantez-nous des chefs-d'œuvre dans ce merveilleux cadre d'Orange, par exemple, où les pierres parlent, à la condition que vous écoutiez chanter la *chanson populaire* de notre terre, qui est le divin trait d'union qui nous unit aux ancêtres, source éternelle et jamais tarie des plus belles mélodies, comme nous l'a dit Robert Schumann, qui était avant tout un poète et un honnête homme, comme le sont et doivent l'être tous les artistes.



ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA
BARCELONA

Reg. 958⁴²
Sig. 783.28
(46.73) Ped
17-VIII-C/7

