

de César, l'oraison funèbre qui va retourner le peuple et mettre en accusation les vainqueurs.

Certes, la monarchie britannique n'a jamais été une monarchie absolue et elle n'a jamais cessé de faire usage des conseils et des parlements : c'est au temps de Shakespeare, pourtant, qu'elle s'est le plus approchée du régime personnel. Où donc le grand dramaturge élisabéthain a-t-il acquis cette expérience démagogique et par quelle illumination du génie a-t-il composé ce magistral discours d'un meurtre incomparable ? Le cadavre de César, le testament qu'il porte dans sa poche, les services rendus à l'État par le mort, l'attitude des « honorables » conjurés, de tout cela Marc Antoine joue avec une mesure et une hypocrisie qui font de sa harangue l'exemplaire accompli de la parole publique.

Le théâtre anglais, classique ou moderne, a présentement la vogue chez nous. Après l'Atelier, le théâtre des Arts et celui de la Madeleine, la Comédie-Montaigne nous donne une adaptation britannique et elle nous offre l'émouvant spectacle de sa directrice, Alice Cocéa, dans le rôle d'une jeune prolétaire en révolte contre la société d'aujourd'hui : *Rêves sans provision*, par Mrs Ronald Gow et Walter Greenwood.

Le document est intéressant.

Là, — comme dans *Eblouissements*, — le personnage principal de la pièce est une famille : le père, ouvrier sans travail mais à qui l'épreuve du chômage n'a rien ôté de son puritanisme et de sa dignité morale, type traditionnel ; la mère, sur qui pèsent tous les soucis du ménage, des enfants et de l'entente à maintenir entre les générations ; les enfants enfin, le fils et la fille, qui, dès leurs premiers pas, dès leurs premiers rêves, se heurtent à une société désordonnée et implacable où l'on ne peut pas gagner sa vie, où l'on ne peut pas, surtout, gagner son amour. Bien plus, cette société laisse

place à la corruption et à la méchanceté : les book-makers y triomphent. Parce qu'elle résiste à la convoitise de l'un de ces abominables gagneurs d'argent par le hasard et la combine, la jeune fille cause le malheur de son père, de son frère et de son amoureux, tous congédiés ou privés de l'indemnité de chômage par l'intervention sournoise du richard éconduit : c'est par la famine de la famille qu'il espère réduire l'enfant. Et voici le drame de conscience et de jeunesse : celui que la jeune fille aime est un bolchevik ; c'est lui qui est la source de tous ces « rêves sans provision ». Il est tué, au cours d'une manifestation, qu'il avait organisée, dans une bagarre qu'il avait voulu prévenir, et la désespérée ne voit plus devant elle d'autre solution morale, d'autre devoir pratique que d'accepter l'argent, qui lui est offert par le book-maker, pour son frère, pour sa mère, pour son père lui-même, malgré la terrible révolte du vieil honnête homme périmé.

Devant des œuvres de ce genre, rien de plus intéressant que d'observer les réactions des spectateurs français : elles sont diverses, bien souvent contradictoires, et c'est cela même qui, dans l'ensemble, dégage un caractère essentiel du théâtre anglais par rapport au nôtre.

Chez nous, en effet, le théâtre ne reflète plus rien d'essentiellement, de spécifiquement français. Y a-t-il rien dans nos pièces qui corresponde au service du thé dans une pièce anglaise ? Ce sont donc ces caractères généraux, ces traits spécifiques, qui, naturellement, provoquent chez nous des réactions variables. Les uns s'ennuient de ce qui amuse les autres et tout dépend de notre degré d'initiation aux mœurs et à l'esprit de nos voisins. Les auteurs dramatiques, en Angleterre, n'ont pas encore cessé d'être Anglais.

GASTON RAGEOT.

LA MUSIQUE

LE TESTAMENT DE LA TANTE CAROLINE

Par Adolphe BOSCHOT

de l'Institut



CETTE pièce nouvelle contient plus d'un heureux élément et force à faire quelques réflexions sur l'Opéra-Comique. Les deux auteurs ont dû se dire, comme le font de nombreux auditeurs, qu'il faudrait essayer d'écrire des œuvres à la fois gaies et musicales.

Il existe un public, en effet, qui s'intéresse peu à la musique trop sérieuse. Il ne va pas au théâtre pour chercher un plaisir analogue à celui que donnent les concerts symphoniques. Il désire avant tout se distraire, regarder un spectacle agréable et mouvementé, s'intéresser à un livret qui soit une

façon de comédie plaisante et même bouffe, tout en écoutant des chanteurs et un orchestre qui n'oublie pas que la musique peut être légère, enjouée, spirituelle, et se proposer de donner une distraction aimable et facile.

Le Testament de la Tante Caroline est donc un opéra-bouffe. De temps en temps il confine à l'opérette et même aux scènes de music-hall. Les noms des personnages qui sont des calembours, sans oublier les nombreux calembours du texte parlé, nous engagent à ne pas apporter de maussades principes dans le domaine du rire.

Le librettiste, M. Nino, nous montre les fantasques aventures que suscite un testament. Celui-ci, écrit par la tante Caroline qui a gagné des millions grâce à une beauté fort accueillante, est convoité par trois nièces. La tante, gagnée subitement par l'esprit familial, a prescrit que son énorme fortune irait à celle de ses nièces qui aurait un enfant dans l'année consécutive au décès.

Deux des nièces sont mariées, mais sans héritier. La troisième, non mariée, s'occupe d'œuvres sociales, et doit être fort vertueuse, puisqu'elle s'appelle Béatrice, comme l'idéale amante du poète Dante.

Pour hériter, comment avoir à toute force un enfant ?

Les deux nièces, que la nature ne favorise pas, s'introduisent dans une pouponnière, afin d'adopter chacune un nouveau-né qui passera pour être leur fils.

Leur supercherie se découvre. Toutes deux sont donc frustrées. Mais voilà que la vertueuse Béatrice, tout comme la Marceline des *Noces de Figaro*, retrouve un fils qu'elle avait jadis abandonné. Ce fils, qui va donc hériter de sa mère, quitte son état de chauffeur : il pourra épouser une gentille soubrette qui avait le rôle le plus sympathique de la pièce.

La partition est d'un compositeur qui s'est acquis un juste renom avec des ouvrages d'un caractère beaucoup plus sévère. M. Albert Roussel, dont on a fêté le soixantenaire il y a quelques années, prouve que l'amour de la gaieté peut être de tous les âges. On me dira qu'Auber attendit ses quatre-vingts ans pour écrire *Le premier jour de bonheur*. Quel titre, à un tel âge ! Mais Auber avait de l'entraînement.

Le récent compositeur, avec beaucoup de souplesse et de tact, sut s'adapter aux nécessités d'une œuvre bouffe. Celle-ci, où les scènes parlées occupent une place importante, imposait la coupe en morceaux détachés, couplets, duos, ensembles. La musique se libérait ainsi du lourd magma symphonico-wagnérien qui donna des semelles de plomb à

tant d'œuvres modernes, et les arrêta dès leurs premiers pas dans la carrière théâtrale.

Pour permettre aux voix de porter et aux paroles d'être perçues, le musicien sut alléger l'instrumentation. Cela ne l'empêcha pas, bien au contraire, de trouver des dispositifs ingénieux, d'élégantes coquetteries de timbre, où les amateurs les plus difficiles reconnaîtront la finesse et la sûreté de touche qui révèlent un compositeur parfaitement maître des ressources de son art. On peut même signaler avec quelle discrétion et quel à-propos il sait recourir à la goguenarderie du basson, dont on abuse souvent avec une intempérance qui n'est pas toujours comique.

Peut-être, dans une œuvre bouffe et dont le sujet tourne souvent à la charge, aurait-on désiré dans la musique moins de sagesse, de retenue ou de distinction, et plus de laisser-aller, d'emportement fantasque et d'exubérance. Par les contrastes, par les saccades et les sursauts du rythme, on voit bien que le compositeur frappe du pied pour faire un bond dans la drôlerie comique et funambulesque. Mais ce bond n'a pas toujours le jaillissement, la détente nerveuse que lui donnerait une force spontanée, une native et irréductible *vis comica*.

Il en résulte que peu à peu le plaisir de l'auditeur diminue. Dès la moitié du second acte, s'impose de la monotonie, qui tient aussi au livret qui piétine sur place et recommence des effets similaires. Mais tout le premier acte, ainsi que le chœur qui ouvre le deuxième, s'écoutent avec un plaisir que les œuvres qui veulent être gaies donnent rarement.

La distribution des rôles mérite des éloges. Les trois nièces, Mmes Dehelly, Fanely Revoil et Sibille, d'après leurs qualités théâtrales, sont toutes les trois dignes d'hériter de la Tante Caroline. Les quatre rôles masculins sont tenus par des comédiens qui sont aussi d'adroits chanteurs, MM. Balbon, Rousseau, Hérent, Derenne et Quenot. Une armée d'infirmières, de nurses et de garde-malades, évolue dans l'étrange pouponnière du docteur Patogène avec autant de séduction que les nymphes dans la grotte de Calypso. Si le sage Ulysse s'y était aventuré, il y serait resté pour donner le biberon à une pléiade de nouveau-nés, et il n'aurait jamais revu la fidèle Pénélope.

Les décors, conçus dans une note claire, disposent l'esprit à la bienveillance et à la gaieté.

L'orchestre, sous la juvénile et sûre direction de M. Roger Désormière, mène toute la pièce dans un mouvement plein d'entrain.

ADOLPHE BOSCHOT,
de l'Institut.