

“JONNY” OU LE TRIOMPHE DU JAZZ

Le sport est aisé, la critique difficile. — Les frontières tombent... entre la scène et la rue. — Où l'on voit Hans Sachs changer de couleur, ou « Les Maîtres Chanteurs » « à l'envers ». — L'héritier imprévu de Beethoven. — Un nouveau dogme esthétique : le « banalisme ». — Du relativisme en art. — Quelques mots en faveur de notre époque. — Wagner et l'Opéra de Vienne. Le goût des Viennois hors de danger. — Le français tel que le parlent... les Allemands.

La neige élastique et crépitante qui couvre la pente hospitalière des Alpes autrichiennes, n'arrachant au tourbillon des « redoutes » viennoises, n'avait fait endosser la tenue sobre du skieur, et je dévalais à loisir sur mes entraînantés périssoires le long des plaines blanches accidentées, aspirant à pleins poumons l'air pur, à plein cerveau et à plein cœur la paix de ma retraite silvestre, lorsqu'un jour de gros temps, obligé de remettre les skis et désireux d'échapper aux visions d'ascenseurs massifs et de grooms gantés, aux miaulements de jazz et autres anachronismes que la conception moderne de l'hôtel se plaît à faire surgir au milieu du site le plus romantique, je laissai tomber les yeux sur la gazette — que ne restai-je fidèle à mon plus récent serment d'ivrogne, celui de ne plus lire — et appris l'effarant scandale dont se repaît, à Vienne, le monde musical, et plus encore celui qui ne l'est point.

S'il faut en croire les dépêches, dans le temple dédié aux Muses par un Habsbourg, dans la maison de Mozart, de Beethoven et de Wagner, dans le Bayreuth danubien, dans le sacrosaint Opéra de Vienne enfin, Hans Sachs en personne, coiffé d'une chevelure crépue, la figure barbouillée de cirage et les jambes possédées d'une charlestonnesque et hystérique ruade, proclame, saxophone en main, entre les deux centenaires à jamais illustres de Beethoven et de Schubert, le triomphe du jazz sur la musique. Jonny est le nom de la pièce ; les spectateurs et la critique s'invectivent, et la police s'en mêle.

Adieu, neige, skis, veste, béret, musette ! Au pas de gymnastique à la gare ! J'arrive à temps pour sauter dans le dernier wagon du rapide déjà en marche pour Vienne, où il me dépose à 7 h. 18. Douze minutes pour atteindre l'Opéra. J'essaie de gagner la sortie de la gare au pas de course et ne réussis qu'à me faire projeter sur une voie ferrée par un remous de voyageurs. Un cri jaillit de la foule. La masse monumentale d'une locomotive s'avance sur moi d'un glissement pesant, d'une lenteur calme, avec le clignotement satisfaisant de son fanal unique, tel un Cyclope sûr de broyer sa proie... D'un bond, je retombe à pieds joints sur l'autre quai, je glisse plutôt que je ne descends vers la place, et je roule déjà dans un taxi qu'on me cherche encore, là-haut, sous les roues du monstre. 7 h. 28. L'auto stoppe à 100 mètres du théâtre, arrêtée par un barrage policier. Va-t-on me demander mon passeport ?

— Où allez-vous ?
— A l'Opéra.
— Quoi faire ?

La question est plaisante. Je demande à mon tour s'il y a le feu. La police, voyant que je ne suis pas à la page, me laisse passer.

Lever de rideau. Un glacier dresse sur la scène son profil neigeux. Puis, c'est un corridor d'hôtel parisien. Ascenseur, groom, bouffées de jazz nègre, décolletés, smokings. Réapparition du glacier, puis, terrasse d'hôtel alpestre. Derechef, smokings, décolletés, charleston. Suis-je vraiment redescendu à Vienne ? Le décor interne d'une gare se dresse. Une locomotive s'avance vers la rampe : un voyageur tombe sur les rails, est broyé. Je me frotte les yeux. Est-ce que je rêve ? Une auto surgit sur la scène et corne avec insistance. N'est-ce pas celle que je viens de quitter ? Des policiers s'en approchent. N'est-ce pas moi-même qui l'occupe ? Un train s'ébranle. Un homme arrive au pas de course, saute en marche dans le dernier wagon. Ai-je la fièvre ? Suis-je spectateur ou acteur ? Mais voici le finale. Le nègre se trémousse sur une boule qui représente le monde. Des annonces lumineuses, la réclame du whisky et du savon à la mode surgissent en manière de décor. Le rideau tombe. Le nègre et les acteurs-sergents de ville viennent saluer. Je me lève en chancelant et, pour ne pas tomber, je me retiens à une poignée de ce que je ne sais quoi qui se trouve là je ne sais comment. C'est une poignée de sabre, et l'homme qui va avec le sabre est un policier, un vrai. Police sur la scène, police dans la salle ! Je me précipite au grand air : police dans la rue, trompes d'autos, affiches lumineuses. Une sueur perle à mon front. Je ne sais plus où est la rue, où est la scène. Je ne sais plus quand le théâtre finit, et quand la vie recommence. Est-ce sur le boulevard que je suis au théâtre, et mon fauteuil d'orchestre n'est-il qu'une banquette d'autobus ? Suis-je devenu fou ? Est-ce moi le fou ?

Et c'est bien là un des reproches essentiels auxquels n'échappera point le compositeur tchèque E. Krenek, auteur, à 28 ans, de ce *Jonny* dont on ne saurait dire si c'est un opéra, un opéra-comique, un mélodrame, une opérette-jazz, et qui pourrait bien n'être qu'une farce : c'est d'avoir transporté telle quelle sur la scène une tranche de la vie contemporaine découpée, par surcroît, non en profondeur, mais en surface. Déjà, le radio nous dispense trop souvent de fréquenter les salles de concert. Quel besoin aurons-nous d'aller le soir au théâtre pour y retrouver les aspects banals, désolants ou triviaux dont est saturée notre journée, depuis la salle de bains du lever jusqu'au pyjama nocturne, en passant le guichet du métro, le compteur du taxi, la table du restaurant, et la feuille des contributions ?

Mais avant d'entrer dans le détail de l'examen critique, essayons de reconstituer le scénario. En un site alpestre, le compositeur de musique Max, un faible et un hypocondre, s'éprend de la belle et forte cantatrice Anita, qui devient sa maîtresse, et bientôt le laisse seul quelques jours pour aller chanter à Paris dans un de ses opéras. Et voici un corridor de grand hôtel parisien. Le nègre Jonny, saxophone en main, et la servante Yvonne, armée d'un aspirateur, viennent, en esquissant des ruades au rythme étouffé d'un jazz-band souterrain, se dire leur tendresse non pas éternelle mais « saisonnière » : la saison passée, il y aura pour Yvonne d'autres nègres et pour Jonny d'autres Yvonne. Ainsi va l'amour en 1928. Daniello, violoniste gommeux, sort de l'ascenseur, attendu par une

foule en quête non point de mélodies, mais d'autographes. Ainsi va la musique en 1928. Anita rentre du théâtre et s'apprête à rejoindre son amant par le premier train. « Il y a dans l'atmosphère de ce Paris, dit-elle, je ne sais quoi qui ébranle ma vertu. Que ne suis-je aimée d'un homme fort ! » Le solide Jonny surgit à point, qui perçoit l'aubaine. « L'homme s'écrie-t-il, c'est moi ! Venez, la belle, en tôte de ma force, pour une nuit, et adieu après ! ». Ainsi va le flirt en 1928. Déjà, la belle Anita, convoquée par ces persuasives manières, défile sur un divan, lorsque le virtuose Daniello intervient à temps pour chasser le nègre avec l'arme irrésistible d'un billet de mille. Daniello et Anita reculent enlacés vers une chaise, y disparaissent et y roucoulent en mauvais français. Jonny, l'oreille tendue à leur porte, proclame, en français toujours, qu'ils « s'amuse », et il en profite pour dérober au virtuose son Stradivarius qu'il convoitait de longue date et cache jusqu'à nouvel ordre dans les bagages d'Anita. Puis ce sont les adieux d'Anita et de Daniello. « Il n'y a pas, il ne saurait y avoir, il n'y a jamais de lendemain », prononce Anita. Ainsi vont les nuits en 1928. Tel fut le 1^{er} acte de *Jonny*, où prédomine nettement le caractère de ce qu'on pourrait appeler l'« opérette-jazz ».

Quant au 2^e acte, on y passe sans transition du style de l'opéra à celui de l'opérette, puis au genre cinéma policier, et tous ces courants divers viennent enfin se perdre dans une revue de music-hall ; et ce sera en même temps un acte didactique, car nous y trouverons formulés les principes de l'art et de la philosophie des « temps nouveaux ». Rentrée auprès de Max, sans faire attention à lui plus qu'à un tabouret, la belle Anita lui par lui explique qu'il n'entend rien à la vie. « La vie, professeur, c'est le mouvement, et le mouvement, c'est le bonheur ». Autrement dit, la musique, c'est le jazz, et l'orchestre ne se fait pas faute de nous le montrer. La servante Yvonne, engagée au service d'Anita, révèle la trahison de sa maîtresse au compositeur qui, derechef, court se réfugier auprès des neiges éternelles. C'est maintenant au nègre de s'ériger en pontife.

Entré par la fenêtre dans le salon, il s'empare, définitivement semblé-t-il, du Stradivarius que l'actrice a transporté avec elle sans le savoir, et, sautant à pieds joints sur le couvercle du piano, entonne, en brandissant victorieusement le violon, symbole de la musique démodée, l'hymne triomphal du jazz. « Le Vieux Monde, clame-t-il, ne sait plus se servir de son invention. Voici le Nouveau Monde qui, passant l'Océan, vient avec sa danse recueillir l'héritage de la Vieille Europe ». Ce qui étonne le plus dans ce chant de révolutionnaire triomphe, où l'on pense que vont présentement triompher les puissances les plus suggestives du jazz, c'est qu'il soit assis sur une bourgeoise tonalité de *do majeur*, ait une vague allure de Wagner, ce qui n'en masque nullement la banalité thématique, et, en dépit d'une cadence tout à fait dominante-tonique, que n'arrive pas à dissimuler la fausse note ajoutée au classique accord de septième pour évoquer un décalage de saxophone, ne saurait se réclamer de cette musique moderne dont abonde par ailleurs la partition.

Nous voici donc au point culminant de l'œuvre. Le reste ne sera plus qu'une boucoulade d'épisodes vers une conclusion attendue. Le faible Max se mesure de nouveau avec les neiges éternelles, mais comme il n'est vraiment pas de taille, le sévère glacier le renvoie à ses amours. Il y retourne. Sur la terrasse d'un hôtel alpestre, où l'on danse au son du « Jonny-Jazz-band », Daniello perçoit celui de son violon, le tout transmis par un haut-parleur. Le Stradivarius est donc localisé, les gendarmes accourent à la chasse à l'homme commence. Elle aboutit rapidement à une gare — une gare véritable avec quais, trains et signaux, — où tout le monde se retrouve : Anita prête à partir pour l'Amérique et Max à la suivre ; Jonny, à qui son violon brûle les mains et qui le dépose subrepticement parmi les bagages de Max. La police d'appréhender bagages et voyageur. La servante Yvonne veut courir tout avouer. Le jaloux et vindicatif Daniello, s'efforçant de la retenir, perd l'équilibre, tombe sur la voie au moment où le train d'Amsterdam entre en gare, et roule sous la locomotive. « Kolossal ! », s'écrie un spectateur. Mais déjà, le rideau se relève sur une scène où le nègre s'installe au volant d'une automobile policière, met knock-out les gendarmes, reconquiert une fois pour toutes le violon, et délivre Max, qui réussit à arriver à temps à la gare pour sauter en marche dans le dernier wagon. « En route pour le pays des libertés incon nues ! »

Et c'est aussitôt l'apothéose-revue où Jonny, juché au pôle d'une vaste mappemonde, proclame plus haut que jamais l'avènement des « temps et de l'art nouveaux », cependant que des annonces lumineuses s'allument dans le ciel où flotte le drapeau constellé, et que des girls, ruant le charleston à plaisir, entourent d'une ronde victorieuse le globe terrestre définitivement acquis à la domination artistique du nègre.

Jonny est donc une pièce à thèse, et cette thèse n'est autre que la régénération de l'Europe par l'Amérique, symbolisée de façon assez peu flatteuse pour l'Amérique, d'ailleurs, par un apport de rythme nègre dans la musique. Le compositeur Krenek, propre auteur de son livret, théâtralité d'avoir porté sur la scène notre société « telle qu'elle est ». L'art n'est point, assure-t-il par ailleurs, ce qu'il y a de plus important. « Regardez la vie en face, disons lui OUI de tout cœur, et nous aurons l'art, sans savoir comment. » Ce n'est même plus le réalisme d'un Zola, subordonné à des préoccupations essentiellement esthétiques de puissance architecturale et de gradation dramatique, c'est le réalisme intégral, le banalisme, le non-art érigé en doctrine d'art.

Qu'y a-t-il, dans la vie, d'intéressant et de digne d'être porté à la scène ? Ce n'est point la vie des hommes illustres, l'héroïsme d'exception, la passion exaltée jusqu'au crime ou au sacrifice, l'essor de l'âme vers les régions éternelles, les hautes conceptions du génie. Ce qui est théâtral, c'est ce qu'on voit tous les jours et en quoi peut se reconnaître le public. Et c'est ainsi que, de propos délibéré, l'auteur de *Jonny* ne fait défiler sur la scène que des caractères médiocres : un neurasthénique sans volonté (Max) ; une pécheresse repue, sans cervelle et sans cœur (Anita) ; un virtuose sans âme et sans vergogne, qui se fait payer d'un diamant une nuit de plaisir (Daniello) ; un peu au-dessous dans l'échelle sociale, comme une réplique des précédents, une servante « agacée quand elle n'a eu personne pendant sa nuit (sic) ; un nègre en quête d'amours vulgaires et brutales ;

un directeur d'hôtel débordé par ses fonctions ; une artiste gémissant sous le poids de son art (Anita) ; un manager qui ne pense qu'à l'argent (il est là pour cela) ; une police inapte à coffrer son homme.

Voilà donc la vie « telle qu'elle est », et à laquelle, selon M. Krenek, nous devons dire oui de tout cœur : théorie qui déclenche immédiatement une double protestation. Et d'abord, si cette vie est celle de notre époque, il n'y a aucune nécessité de l'approuver ou de la faire sienne. Ensuite, est-ce vraiment là « toute notre vie et rien que notre vie » ? N'est-ce pas plutôt un des aspects, et le moins intéressant, de l'existence moderne, comme en ont assurément présenté toutes les époques dont nous n'avons retenu que les grands noms ? L'amour, un anachronisme ayant fait place à une vulgaire, indifférente, anonyme et passagère sensualité ? Or, y eut-il jamais un temps plus fertile, hélas, en drames de la passion ? Le virtuose plus préoccupé d'en imposer par son élégance que de parler au cœur par son jeu ? Il ne serait pas difficile de dresser une longue liste de noms contemporains qui ne rentrent pas précisément dans cette catégorie. Le type de la servante fidèlement attachée à ses maîtres tend à disparaître, mais il n'en faut pas conclure à l'écroulement de la civilisation occidentale, et ce n'est pas d'hier que l'on se plaint, « ayant des serviteurs, de n'être point servi ». La gent voyageuse sait qu'il y a en Europe des hôtels bien dirigés, et les criminels apprennent parfois encore à leurs dépens qu'il n'est pas bon d'avoir la police à ses trousses. Je suis presque enclin à soupçonner que notre époque n'est pas tellement différente de celles qui l'ont précédée, et qu'à certains égards elle a même sur ces dernières une supériorité dont personne ne s'avise de lui tenir compte. La grande guerre, bouleversant toutes les valeurs, a, paraît-il, abouti à la généralisation de l'égoïsme le plus indifférent et à la disparition de toute espèce d'idéal. Cependant, si l'idée de la fraternité des hommes d'une même nation a été lancée par la Révolution française, celle de la fraternité des peuples, unique et précieuse conquête des belligérants, paraît à son tour se dégager peu à peu des ruines de la guerre mondiale.

C'est à peine si nous sommes témoins des premiers combats livrés par cette idée aux préjugés séculaires du chauvinisme, mais il ne semble pas aventuré de prévoir que le XX^e siècle enfantera — dans la douleur peut-être — l'union de ces « millions d'hommes » qu'invita cent ans trop tôt Beethoven « à se tendre la main, à s'embrasser et à se réjouir en commun ». A ne considérer la vie que sous ses aspects quotidiens, on risque d'en frôler indéfiniment la surface, sans jamais en sonder les entrailles d'un regard pénétrant. Ce n'est point le banal, mais l'exceptionnel qui est vraiment représentatif d'un siècle. Ce qui différencie les époques, comme la mode, les coutumes, le langage, les applications mêmes de la technique, tout cela disparaît, se transforme ou évolue. Il n'en reste pas moins un « irréductible » commun à tous les temps, éternellement humain, qui trouve sa plus haute expression non pas dans la banalité dont est inséparable la vie quotidienne, mais dans les œuvres d'exception, dans les créations les plus « surhumaines », dans les plus rares manifestations du génie. Nous voyons la période napoléonienne à travers Napoléon, et nous ne regardons pas Napoléon à travers son époque. Wagner est infiniment plus représentatif des aspirations profondes de son siècle que ne le sera jamais tel musicien moins exceptionnel, plus proche en apparence de ses contemporains. Je maintiens que le suprême objet de l'art est la représentation non pas de l'éphémère que chacun peut voir, mais de ce qui est éternel et caché.

Le mérite principal de l'œuvre de Krenek est peut-être, par l'effet du contraste, de nous faire reprendre conscience de ces vérités. Mais il ne semble pas que ce soit là le but auquel a tendu l'auteur. Tout au contraire, M. Krenek paraît avoir voulu refaire en quelque sorte à l'envers la partition des *Maîtres Chanteurs* en opposant à Hans Sachs, qui proclame l'immortalité de l'art allemand, pierre angulaire de l'édifice musical européen, le nègre Jonny, qui en affirme la caducité, et annonce l'ère nouvelle du jazz, « art du mouvement, c'est-à-dire du bonheur ».

Au demeurant, on ne saurait, du point de vue esthétique, faire à M. Krenek le moindre grief d'avoir introduit le jazz dans la musique, et plus particulièrement dans l'opéra. Si tant est que le jazz est la danse de notre époque, on ne voit pas pourquoi il n'en serait pas tenu compte jusque dans les œuvres musicales du caractère le plus élevé au même titre que la valse, agrément du 3^e acte des *Maîtres Chanteurs* aussi bien que du 2^e de *Parsifal* (danse des Filles Fleurs basée sur un rythme de valse). On peut même fort bien concevoir qu'un talent musical particulièrement doué, arrachant, lui, le banjo des mains du nègre, au lieu de leur abandonner son violon, introduise dans l'art une note à la fois originale et actuelle dont l'esthétique la plus collet-monté n'ait qu'à s'applaudir. Mais lorsque Jonny proclame l'ère nouvelle « des libertés inconnues », et le jazz héritier de Beethoven et de Mozart vieillies, il ne faut pas s'étonner qu'il choque le bon sens et le bon goût, si instinctifs chez les Viennois. Il y a plus : l'habituel et magistral interprète, à l'Opéra de Vienne, du personnage de Hans Sachs est celui-là même qui se prête aux grimaces et aux contorsions du rôle de Jonny. Un même artiste peut donc, avec une égale sincérité d'accent, chanter l'« Hymne aux Maîtres allemands » qui constitue le finale et la conclusion de l'œuvre de Wagner, et l'« Hymne du Banjo vainqueur de la vieille Europe », ou se résumer la tendance de la nouvelle pièce ? Voilà qui nous remémore l'histoire de ce journaliste de province qui, voyant que son journal n'était lu de personne, en fonda un second où il polémiquait lui-même contre les articles de sa propre plume. Il se dégage de cette duplicité une impression de scepticisme esthétique et de relativisme musical qui n'est pas, en effet, étrangère à notre époque.

Fort heureusement, le banalisme et le relativisme de l'auteur ne sont pas étayés sur une inspiration musicale assez substantielle pour en assurer la marche triomphale à travers le monde. Ce n'est pas que la partition de M. Krenek ne présente des passages d'une facture heureuse, comme par exemple, aussitôt après le rapt du violon le mouvement qui conduit

les cordes au traves d'harmonies solidement étoffées, le chant du compositeur Max à son réveil après une nuit d'attente, d'autres pages encore, mais, dans l'ensemble, les thèmes, lorsqu'il y en a, sont dépourvus d'originalité et suggèrent trop de réminiscences. La critique relève des emprunts à Wagner, à Puccini, à Mahler, à Schreker, à Offenbach, à Bizet, et elle en passe. On trouve, dans l'opéra ante-wagnérien, parfois dans Wagner lui-même jusqu'à *Lohengrin* inclus, un remplissage harmonique ou le trémolo règne en maître, et qui est un moyen commode, sans gaspillage de substance cérébrale, de faire passer le temps. L'auteur de *Jonny* s'est avisé d'une nouvelle forme de remplissage que j'appellerai le remplissage rythmique, d'où sont exclues harmonie et mélodie, qui dégage, plus rapidement encore que le trémolo — d'ailleurs toujours en honneur chez Krenek — une fâcheuse impression de vide.

La dissonance est cultivée avec plus d'obstination que de discernement ; la musique, comme l'action, fait alterner sans crier gare le style de l'opéra ultra-moderne avec celui de l'opérette et les syncopes retardées du jazz, de sorte que l'ensemble de l'édifice musical a l'air rapiécé plus qu'architecturé. On rechercherait en vain une gradation d'envergure ; c'est le régime de l'explosion imprévue et dédaigneuse de toute préparation. Après la dissonance en soi, aussi pauvre que peut être riche la dissonance relative savamment ménagée, nous avons donc le dynamisme en soi. Les voix sont en perpétuel conflit avec la disharmonie, et luttent àprement pour franchir de redoutables intervalles en présence desquels elles auraient plus besoin d'être prises par la main, si j'ose dire, qu'abandonnées à leur propre sort ou même dérotées. Par exception, un motif « chante », mais c'est chose si rare que l'on se demande si chanter n'est pas devenu une espèce de honte. Vieux jeu, les musiciens qui chantaient. Aujourd'hui les voix se donnent du mouvement, « car le mouvement, c'est la vie, le mouvement, c'est le bonheur ».

Voici donc une pièce « banaliste » doublée d'une musique assez impersonnelle dans laquelle, en dépit de cette fameuse théorie du mouvement, on cherche en vain l'entraîné, la verve, le « mouvement », enfin, de la *Chœur-Sauris*, l'inoubliable opérette de Johann Strauss.

J'ai signalé qu'aux représentations de *Jonny*, la police était obligée d'assurer un service d'ordre. Quelques nationalistes exaltés ont, en effet, cru voir dans la pièce une insulte à la race blanche, et cherchent régulièrement à troubler la représentation : il est évident qu'ils sont à côté de la question. Si vraiment la musique nègre devait apporter à l'art une contribution appréciable, on ne voit pas de quel droit on la repudierait de prime abord pour une question de couleur. D'aucuns ont crié à la profanation du Grand-Opéra de Vienne, ils regrettent qu'une pièce aussi triviale soit jouée entre *Don Juan* et *Tristan*, et craignent que le goût du public ne soit complètement faussé à la fois par les théories de M. Krenek et par les applications pratiques qu'il en porte à la scène et jusque dans l'orchestre. Cette dernière espèce de critique mérite sans doute quelque attention. La direction du Grand-Opéra y répond que « pour elle, toutes les tendances esthétiques doivent être mises sur le même pied et sont également dignes d'encouragement, dans la mesure où elles attestent la sérieuse volonté de créer une forme d'art ».

On peut se demander si le rôle d'un théâtre subventionné de l'importance du Grand-Opéra de Vienne — et la question pourrait égale-

ment venir à se poser pour l'Opéra de Paris — doit se borner à encourager indistinctement toutes les tendances, et s'il n'est pas désirable qu'au contraire la consécration de son prestige ne soit conférée qu'à bon escient et avec discernement. Si le seul fait qu'une pièce tende « sérieusement » — en admettant que ce soit le cas de *Jonny*, — à innover en matière d'art, suffit à lui assurer l'accès d'une scène lyrique ayant la prétention d'être la première du monde, et si, d'autre part, l'importance de la recette est envisagée comme un second critérium venant corroborer la justesse du premier, on ne voit pas très bien sur quelles bases repose le principe de la « subvention », rigoureusement sauvegardé jusqu'ici par les Etats les plus pauvres en faveur de leurs suprêmes manifestations théâtrales. C'est ce dont se rendait nettement compte Wagner, lorsqu'en un article publié en 1863 dans le *Bolschaffter*, et dont l'Opéra Impérial de la Cour à Vienne est précisément le sujet, il recommandait que « lorsqu'on accorde la subvention, on stipule, de façon nette et précise, en quoi l'activité du théâtre qui en bénéficie doit se distinguer de celle des théâtres non subventionnés ». Il trouvait extraordinaire « qu'on ne s'avisât jamais d'adjointre aux dignitaires les plus élevés de l'administration des théâtres subventionnés de véritables experts chargés de surveiller l'influence du théâtre dans le seul sens justifiant une subvention ». Enfin, Wagner ne voyait pas de but plus élevé à proposer à l'Opéra Impérial de Vienne que celui-là même qui lui fut assigné par son impérial fondateur Joseph II : « contribuer à l'épuration du goût et des mœurs de la nation » (1).

Le Grand-Opéra de la jeune République, légataire universel de son illustre devancier l'Opéra Impérial, se montre beaucoup plus « libéral » que Wagner, pourtant peu suspect lui-même d'un réactionnaire attachement aux antiques formules. Il semble cependant que Wagner ait été dans le vrai, et qu'à vouloir encourager toutes les orientations, l'Opéra de Vienne risque de descendre du rang d'école de goût à celui de laboratoire d'expériences. A vrai dire, je ne redoute point de voir l'œuvre de Krenek pervertir irrémédiablement le goût des Viennois, que je crois très sûr. Mais je m'étonne d'entendre proclamer les « sérieuses » tendances esthétiques d'une pièce dont le moindre défaut est d'être entachée d'une gaudriole de mauvais aloi exprimée en mauvais français, comme si la langue qui, « dans les mots braves l'honnêteté », était précisément la nôtre, préjuge assez répandu en Allemagne, à vrai dire, mais dont le bon sens et l'esprit réellement cultivé des Viennois ont toujours su heureusement se garder.

L. VAN VASSENHOVE.

(1) Cf. *Les Œuvres en Prose*, de R. WAGNER, traduction Prof'homme et van Vassenhove, Tome VIII, p. 27.



E. KRENEK.

photo