

Pèlerinage de Médan, 1984

Hommage à Alfred Bruneau

par Frédéric ROBERT

Un demi-siècle a passé depuis que s'est éteint à 77 ans le compositeur Alfred Bruneau, qui, avant de disparaître, avait publié, sous le titre *À l'ombre d'un grand cœur*, les souvenirs de sa collaboration avec Émile Zola, dont il était devenu l'ami fraternel. Qu'il ait été le premier à rendre ici justice au romancier... ce n'était que justice ! La réédition récente de *À l'ombre d'un grand cœur*, précédée d'une émouvante préface de Jean-Claude Le Blond-Zola, aura été suivie par la publication de l'ouvrage de Jean-Max Guieu : *Le théâtre lyrique d'Émile Zola*, première somme des études entreprises sur Zola librettiste depuis la parution de ses *Œuvres complètes* au Cercle du Livre Précieux. Je mentionnerai en premier lieu, après l'opuscule de Georges Favre — dont on regrettera seulement la brièveté — les travaux malheureusement inachevés de Mme Claire Frichet, qui prit ici la parole, mais disparut tragiquement avec son mari dans un accident de la route. Sans oublier la thèse monumentale de Manfred Kelkel sur *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930* ! C'est dire combien auprès des érudits notre naturalisme lyrique — dont Bruneau fut le pionnier — a ressurgi après un long oubli, alors que pour le grand public il n'est plus représenté, si l'on peut dire, que par *Louise* de Gustave Charpentier.

En ce qui me concerne personnellement, je vous rapporterai comment j'ai découvert peu à peu la musique de Bruneau. Comme la plupart d'entre vous, je n'ai pas eu la chance d'assister à la représentation d'un de ses opéras, la dernière reprise de l'un d'eux — *Le Rêve* — ayant eu lieu à l'Opéra-Comique en 1939. J'avais sept ans ! Mais il me fut donné d'entendre ce même ouvrage huit ans plus tard sur les antennes, en suivant sur une partition chant et piano, brochée et précédée d'un envoi autographe, car elle provenait de la bibliothèque de René Brancour, chroniqueur au *Ménestrel* et Conservateur du Musée des Instruments du Conservatoire. Je sortis de cette écoute du *Rêve* à la fois ému et intrigué, pensant — que la famille Bruneau me pardonne : j'avais seulement quinze ans ! — que c'était — tenez-vous bien ! — de la musique moderne « manquée » ! Cette fâcheuse épithète s'effaça, par bonheur, de mon esprit à mesure que se précisait ma connaissance de la musique de Bruneau. Celle-ci m'attira de nouveau avec deux mélodies : *Soirée* — sur un poème de Richepin — découverte dans les *Albums Musica*, et *Diane* — sur des vers d'André Chénier — entendue dans une émission de Jane Bathori. À dix-neuf ans, avant d'entrer au Conservatoire, je fus encouragé dans ma vocation musicologique par Jean Wiéner, qui fit accepter par Henri Barraud, directeur de la Chaîne Nationale, mon idée — que je croyais depuis longtemps traitée ! — de faire entendre successivement plusieurs mélodies sur un même poème. Dans une des six émissions que je réalisai donc sous le titre pirandellien de « À chaque musicien sa vérité », je fis entendre la juvénile et massenétique mélodie de Bruneau sur *Mignonne, allons voir si la Rose*, avec celles de Cécile Chaminade et du jeune Richard Wagner. Singulier voisinage, penserez-vous ! Entre-temps, je m'étais procuré une autre partition du *Rêve*... avec reliure d'éditeur ! Je fis cadeau de la précédente à Jean-Pierre Guézec, un élève de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen qui avait été mon camarade d'études au Conservatoire. Je lui signalai les harmonies prédebussystes du *Rêve* ; il me fit observer que, dans la scène du lavoir, des enchaînements d'accords préfiguraient non seulement Debussy mais Olivier Messiaen. Jean-Pierre Guézec pensait qu'il aurait été du plus grand intérêt de faire reprendre cet ouvrage pour montrer ce qu'était un opéra français de cette dernière décennie du XIX^e siècle, si mal connue en ce qui concerne notre art lyrique. Il envisageait même d'analyser *Le Rêve* pour ses élèves du Conservatoire ; malheureusement il nous quitta avant d'avoir terminé sa première année d'enseignement. Louis Durey, celui des « Six » que j'ai plus particulièrement connu, avait déjà attiré mon attention sur l'originalité harmonique de Bruneau, et Jacques Chailley m'a rapporté qu'à la

dernière reprise du *Rêve*, son ami et voisin Arthur Honegger lui administra de nombreux coups de coude pour attirer son attention sur une touche harmonique ou un détail d'orchestration.

Lorsque Henri Mitterand me confia la préface des *Poèmes Lyriques* pour son édition des *Œuvres Complètes* de Zola, je fus amené à compléter mes connaissances sur la collaboration Zola-Bruneau, à la faire revivre à la mesure de la tranche si vivante qu'elle inscrit dans notre histoire lyrique, à la hauteur si possible de la touchante fraternité qu'elle suscita entre deux hommes de talent qui étaient aussi — ne l'oublions pas ! — deux hommes de cœur ! Et rien de plus touchant là encore qu'au-delà de leur mort la persistance de leur union affectueuse, chez leurs descendants. Les générations passent, mais la fraternité demeure ! Je serais tenté de vous relire simplement cette préface qui m'a valu — ce serait ingratitude que le cacher ! — de nombreuses approbations dont celle — j'y fus plus particulièrement sensible — des héritiers de Zola et de Bruneau. Je m'y déroberai, par scrupule et compte tenu de travaux postérieurs et plus poussés de mes collègues, sur qui, dirait Balzac, j'ai le mince avantage de la priorité, mais qui me surpassent dans l'exécution. Je vous renvoie donc à leurs études déjà citées, me bornant, dans un temps limité, à vous soumettre quelques réflexions sur la collaboration Zola-Bruneau, replacée dans son époque, et pas seulement, bien sûr, d'un point de vue musical.

Elle avait débuté avec *Le Rêve*, dont le livret était de Louis Gallet, d'après le roman paru en 1888, peu après la première rencontre de l'écrivain et du compositeur. La création du « drame musical » de Bruneau à l'Opéra-Comique, le 18 juin 1891, devait être ressentie comme une date « non seulement dans les progrès de la musique, mais dans les idées contemporaines », ainsi que le soulignait Henri Bauer de *L'Écho de Paris*. Pour la première fois depuis *Carmen*, créé seize ans plus tôt, on éprouva un sentiment de nouveauté véritable : « En entrant à l'Opéra-Comique, écrivait dans *L'Art Musical* Élie Fargel, on s'aperçoit aujourd'hui que les vendeurs ont été chassés du Temple : on respire je ne sais quelle atmosphère vivifiante là où trois mois auparavant l'âcre odeur d'une boutique de mercanti vous saisissait à la gorge ». Émile Zola entra à l'Opéra-Comique et allait infléchir le théâtre lyrique dans une voie naturaliste, comme auparavant le théâtre dramatique. Mieux encore : le naturalisme allait avoir le vent en poupe sur nos deux scènes subventionnées, pendant dix ans exactement, à partir du *Rêve* — en passant par *L'Attaque du Moulin* et *Messidor* — jusqu'à *L'Ouragan*, révélé en 1901, un an après *Louise*, dont le succès aura été jusqu'à nos jours le plus international et le plus durable de tout notre naturalisme lyrique. Et *L'Ouragan* aura affronté les feux de la rampe douze mois — presque jour pour jour — avant la bataille de *Pelléas et Mélisande*, antérieure de cinq mois — presque jour pour jour ! — à la mort de Zola. Mais la nouveauté du *Rêve* ne se limitait pas au choix — répété depuis *Carmen* — de personnages contemporains. Vincent d'Indy saluera dans cette partition « un remarquable monument de l'adaptation au drame français des découvertes allemandes ». Qu'on se remémore bien qu'en 1891, trente ans exactement s'étaient écoulés depuis la première — et désastreuse — apparition d'un opéra de Wagner — *Tannhäuser* — sur une scène parisienne, le prélude de *Tristan et Isolde* ayant été créé, à Paris, l'année précédente au concert et sous la direction de l'auteur, avant les représentations de Munich. La question wagnérienne était donc posée aux Français. Mais après la défaite de 1870, il fallut batailler pour faire admettre ce novateur, abhorré cette fois comme Prussien ! Ce fut, rapporte Vincent d'Indy, « la belle époque des ardents enthousiasmes et des mobilisations de combat où nous allions en force défendre aux Concerts Pasdeloup, le Prélude de *Lohengrin*, celui de *Tristan*, voire (pour le principe !) l'insignifiante ouverture de *Rienzi* ». Or, cette période est exactement celle de la parution des *Rougon-Macquart*, celle des études et des débuts d'Alfred Bruneau, qui était — ne l'oublions pas ! — de dix-sept ans plus jeune que Zola. En France, la musique succédait à Berlioz, dont la carrière avait pris fin, à l'époque des premiers romans de Zola, en 1863, avec *Les Troyens*. Elle s'acheminait vers les premiers chefs-d'œuvre de Debussy : le *Quatuor* et — surtout — le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, qui marquera, en 1894, quatre ans après la mort de César Franck, un tournant décisif. Du romantisme aux nouveaux courants, symbolisme, impressionnisme et naturalisme, telle est cette

période de transition de la musique française, la plus courte de toute son histoire. Dans son essence comme dans ses réalisations, cette musique est post-romantique — principalement avec Franck — ou parnassienne — principalement avec Saint-Saëns — au temps du vieil Hugo et des poètes parnassiens. Le symbolisme, l'impressionnisme et le naturalisme sont alors illustrés par la poésie d'avant-garde — celle des symbolistes Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Laforgue... — par la peinture d'avant-garde — celle des impressionnistes Renoir, Monet, Sisley, Pissarro rejoints par Manet, Degas, Van Gogh, Cézanne, Berthe Morisot, puis dépassés par le post-impressionniste Georges Seurat — enfin la prose d'avant-garde — celle des naturalistes Zola et Maupassant.

On a parlé de renouveau dans la musique française après Berlioz, mais avec trop d'imprécisions, car ce renouveau ne concerne pas la mélodie, dominée par Henri Duparc, et qui, à la suite de ses pionniers Berlioz et Gounod, s'affermirait après s'être affirmée avant d'atteindre son équilibre avec Debussy et le Fauré de la maturité. Le renouveau concerne en fait les domaines que Berlioz n'avait pas abordés : le piano, l'orgue, la musique de chambre, le ballet, les formes symphoniques et concertantes sans programme. Ici la musique française rattrape le temps perdu, quitte à bientôt le dépasser. Il y a par contre stagnation dans le drame lyrique et dans l'opéra-comique, contrairement à l'évolution assez rectiligne de l'opérette, qui passe d'Offenbach à Messager, autant dire de la grosse bouffonnerie au sourire, avec les charmants petits maîtres Audran, Lecocq, Planquette, Varney, que surpasse le génial Chabrier. À cette date, Wagner, premier compositeur symboliste du XIX^e siècle, domine l'Europe ; le romantisme germanique connaît avec Brahms, Bruckner et Hugo Wolf son « Crépuscule des Dieux ». C'est aussi l'époque de Grieg, du dernier Verdi, de Tchaïkovski et du Groupe des Cinq, avant tout Moussorgski et Borodine, si projetés sur l'avenir et qui passent aussi inaperçus de l'Occident que le vieux Liszt, précurseur insoupçonné dont le jeune Bartok sera le premier débiteur à l'aube du XX^e siècle, et qui fait figure d'anachorète. Après Berlioz et les maîtres du mélodrame historico-romantique Halévy et Meyerbeer, après l'opéra-comique abâtardi d'Auber et d'Adam, certes, notre théâtre lyrique avait pris une nouvelle orientation à partir du *Faust* de Gounod, mais — je donnerai là encore raison à Vincent d'Indy : « Gounod et ses successeurs — Delibes, Massenet, Saint-Saëns... à part peut-être Bizet, se montreront incapables d'ouvrir aucune voie nouvelle à leur art ». À part peut-être Bizet ? ». C'est rappeler que l'auteur de *Carmen* était mort prématurément après la création de son ultime chef-d'œuvre. Cette réussite unique dans l'art lyrique français entre Berlioz et Bruneau — qui s'en réclamera — a été reconnue par tous les compositeurs depuis Wagner jusqu'à Messiaen. Elle est unique par son réalisme, unique en musique et traduit par une diversité, aussi unique, de registres due à son confluent entre l'opéra-comique et le nouvel opéra. « Avec *Carmen*, écrit Bruneau, Bizet ouvre définitivement la porte, maintes fois refermée, à la vie, au réalisme, à la plus frémissante humanité ». Comme un an plus tôt en Russie *Boris Godounov*, de Moussorgski, témoignant des mêmes qualités mais avec un génie plus vite émancipé. Seule *Carmen* constituait en son pays — comme *Boris Godounov* dans le sien — une prise de position originale, et malheureusement sans lendemains immédiats, face au fait wagnérien, les opéras français antérieurs ou postérieurs à *Carmen* trahissant, soit une influence superficielle de Wagner, soit un antiwagnérisme par trop flagrant, comme le verdisme première manière des opéras de Saint-Saëns — en dehors de *Samson et Dalila* — le retour à Gluck par-delà Wagner de *Sigurd* et de *Salammbô* d'Ernest Reyer, le meyerbeerisme attardé de *Patrie* de Paladilhe ou des deux opéras posthumes *Hulda* et *Ghiselle* de César Franck, soit enfin le compromis intéressant — et intéressé — entre Gounod et Wagner, des premiers ouvrages, autant dire les plus significatifs, de Massenet, avant tout *Manon* et *Werther*.

On voudra bien me pardonner ces longs rappels ; ils ne me semblaient pas inutiles pour faire comprendre l'originalité du *Rêve*, créé, je le redis, en 1891, l'année même où, pour la dernière fois, Paris fit mauvais accueil à un drame de Wagner. Un symphonisme tous azimuts s'était emparé de la musique française après Berlioz. « Monsieur Berlioz nous fait tous symphonistes, nous qui ne l'avions jamais été », écrivait un critique. Ce symphonisme gagna jusqu'au ballet avec Delibes et

jusqu'à l'orgue avec les symphonies de Widor. La conjonction du drame et de la symphonie — un des apports essentiels de Wagner — allait se réaliser au théâtre avec nos symphonistes, dont on se méfiait encore, certains de leurs opéras refusés parce que trop « symphoniques » ayant dû tenter leur chance sur des scènes étrangères, comme ce devait être le cas de *Samson et Dalila*, d'*Hérodiade* et de *Werther*. Victorin de Joncières constatait, avec lucidité, dans sa préface aux *Annales du théâtre et de la musique* pour l'année 1880 : « On peut dire sans flatterie que jamais l'école française n'a compté un nombre aussi considérable de musiciens distingués, mais il faut ajouter bien vite que jamais aussi l'accès du théâtre n'a été pour eux plus difficile ». L'enseignement dispensé par Massenet au Conservatoire de 1878 à 1896 — dût-il avoir été par trop polarisé vers la cantate de Rome — aura néanmoins pour effet positif de former des maîtres aptes à réussir à l'orchestre comme à la scène. Et parmi eux, justement, Alfred Bruneau, dont le poème symphonique avec voix soliste *Penthésilée* proposait — avant les symphonies avec *lieder* de Gustav Mahler, futur admirateur et diffuseur du *Rêve* et de *L'Attaque du Moulin* — une curieuse jonction entre la symphonie à programme de Berlioz et le monologue wagnérien.

En résumé, aussi paradoxal que cela paraisse, l'âge ingrat du drame lyrique et de l'opéra-comique français, entre Berlioz et Bruneau, nous est, à quelques ombres près, plus familier que la décennie suivante, laquelle est une période de stabilisation, caractérisée par le redoutable déferlement des drames de Wagner, trop longtemps, trop absurdement contenus. Répondant en 1902 à une enquête des *Albums Musica* sur la nouvelle orientation de la musique, Xavier Leroux, condisciple de Bruneau et futur compositeur naturaliste du *Chemineau*, déclarera : « La génération qui nous a précédés a empêché chez nous l'éclosion complète du génie de Wagner à son heure. Cette œuvre, qui a révolutionné le monde, aurait été produite normalement si elle n'avait pas été bêtement écartée de nous pendant de longues années. Sa venue progressive et, je le répète, normale, n'aurait pas amené les ravages qui eurent pour résultat l'engloutissement de toute notre génération sous l'avalanche de cette œuvre sublime qui nous a écrasés pendant longtemps ». Il eût été assurément préférable que Wagner fût révélé chez nous en temps et en heure, ses opéras n'étant enfin admis sans protester sur toutes nos scènes qu'après 1891. Mais à distance on s'aperçoit que les Allemands furent, eux aussi, paralysés par le Dieu de Bayreuth, que le renouveau de leur art lyrique ne devait commencer qu'en 1905, soit plus de vingt ans après la mort de Wagner, avec le seul Richard Strauss — admirateur et diffuseur de *Messidor* — et encore à partir de son troisième opéra : *Salomé*.

Le Rêve, *L'Attaque du Moulin*, *Messidor*, *L'Ouragan* ne nous sont malheureusement plus familiers, même à défaut par des extraits symphoniques naguère joués au concert comme les Préludes de *L'Ouragan* ou celui du quatrième acte de *Messidor*. En dehors de *Lazare*, la Phonothèque de Radio-France ne possède aucun enregistrement complet d'un ouvrage de Bruneau. Il est donc difficile de se prononcer en toute connaissance de cause, j'ajouterais en confrontant ces œuvres aux autres opéras français de la décennie déjà évoquée. Après 1891, en dehors des représentations tardives de *Samson et Dalila*, de *Gwendoline* de Chabrier et de *Werther*, depuis longtemps achevés et révélés sur d'autres scènes, il y eut la première — déjà citée — de *Louise*, et aussi celle de *Thaïs* et d'autres opéras moins applaudis de Massenet : *Le Mage*, *Le Portrait de Manon*, *Grisélidis*, *Sapho*, *La Navarraise* et *Cendrillon*, ces trois derniers gravés heureusement sur disques, grâce à des interprètes... britanniques ! Ce fut aussi l'époque de *Yolande* d'Albéric Magnard, de *Fervaal* de Vincent d'Indy — qui termina en 1901 *L'Étranger*, créé seulement deux ans plus tard à la Monnaie de Bruxelles, comme *Le Roi Arthur*, opéra posthume de Chausson mort prématurément en 1899. On ajoutera enfin, pour être complet, *Phryné* et *Les Barbares* de Saint-Saëns et *La Vivandière* de Benjamin Godard.

Avec les débats soulevés par les drames de Bruneau comme celui — grâce à Zola — de la substitution définitive de la prose aux vers dans le livret, à partir de *Messidor*, avec le triomphe de *Louise* en 1900 — l'année du *Juif Polonais* de Camille Erlanger (d'après Erckmann-Chatrian) — le

naturalisme eut décidément, comme je l'ai dit, le vent en poupe. Mais ce fut vite un « naturalisme élargi » selon l'heureuse expression de Jean-Max Guieu, Émile Zola s'étant vu reprocher d'avoir calqué la symbolique de *Messidor* sur celle de *L'Or du Rhin*. Naturalisme, symbolisme, impressionnisme... la musique avait rejoint après 1890 ces trois courants qui, à leur tour, allaient se joindre en elle. On n'a cependant pas suffisamment insisté sur ces faits, dont certains esprits s'irriteraient encore. Gustave Charpentier éclipsa Bruneau, l'émule distança le pionnier, à qui l'on fit payer chèrement sa fidélité à Zola jusque dans le combat pour la vérité et pour la justice. Car ses opéras, toujours affichés en dehors de l'hexagone, furent retirés du répertoire après la publication de *J'Accuse*, suivie du procès Zola, sous prétexte qu'ils donnaient lieu à des manifestations antidreyfusardes. Comme le rapporte Alfred Bruneau dans ses mémoires :

« Entre le moment où l'Aurore publia la lettre *J'Accuse* et celui où commença le procès dont elle fut cause (7 février 1898) les manifestations contre Zola s'accrurent à Paris. Des bandes d'énergumènes, les uns grassement rétribués, les autres diaboliquement entraînés au mal, sillonnaient les rues, poussant des cris, ameutant la population, proférant des menaces de mort. Je résolus dès lors d'accompagner Zola aux audiences de la cour d'assises. Je refusai d'aller à Milan pour la représentation de *L'Attaque du Moulin*, que l'éditeur Sonzogno donna sur la scène de son théâtre lyrique et je priai mes amis Stoumon et Calabresi d'activer à la Monnaie les répétitions de *Messidor*. Malgré leur bon vouloir, la pièce ne passa que quarante-huit heures après l'ouverture des débats. Je rongais mon frein à Bruxelles en lisant dans les feuilles belges que Zola, escorté de Desmoulin et de Fasquelle, courait chaque jour de graves dangers sous les provocations et les huées de ses adversaires. La soirée de *Messidor* achevée, je me précipitai à la gare et repris, plein d'angoisse, la route de France. Le lendemain, j'étais aux côtés de Zola, avec ses premiers gardes du corps et pendant les longues semaines que dura le procès, je ne quittai plus mon poste d'honneur ».

Le 22 février 1898, Émile Zola dédicacera sa photo à Bruneau en ces termes : « À mon ami, à mon fidèle et brave Bruneau, à mon homme d'armes qui m'a accompagné et protégé au milieu de la foule hurlante, dans ma lutte à la cour d'assises, pour la vérité et la justice ». Ainsi, me faisait observer justement Suzanne Bruneau, la fille du compositeur, Alfred Bruneau n'avait pas été seulement un grand musicien mais un grand citoyen. Elle me conta aussi que sa ressemblance frappante avec Zola devait donner lieu à une plaisante méprise à la sortie du procès : en effet, un manifestant s'approcha de Bruneau, le fixa droit dans les yeux et lui cria à la face, après un temps de réflexion : « Vive Zola ! ». Dans *L'Humanité* du 16 août 1980, j'exprimai ma satisfaction devant la nouvelle projection de l'excellente série télévisée de Lanoux et Lorenzi *Zola ou la conscience humaine*, tout en regrettant l'absence d'Alfred Bruneau. Était-elle due à la difficulté — insurmontable ? — de trouver deux Jean Topart pour incarner sur le petit écran Zola et son sosie ? « Avant d'être un musicien, écrivait Saint-Saëns à propos du compositeur de *Carmen*, Georges Bizet était un homme, et c'est peut-être plus que tout ce qui lui a nui ». On appliquerait ce compliment à Bruneau, qui paya également le prix de sa franchise et de son indépendance de chroniqueur. Ne fut-il pas un des rares admirateurs de *Pelléas et Mélisande* et — mérite moins partagé sans doute — du *Sacre du Printemps* ? Des raisons morales, politiques mais aussi idéologiques sont à joindre aux mobiles musicaux de son éclipse, consécutive à l'évolution accélérée de la musique à l'aube de notre siècle. Ses opéras, fait observer Jean-Max Guieu, furent « l'illustration audacieuse d'une idéologie philosophique sur une scène (l'Opéra) conservatrice et jusqu'alors plus tournée vers les livrets d'intrigue que vers des prétentions d'ordre littéraire ou moral ». Après *Les Rougon-Macquart* et *Les Trois Villes*, Émile Zola passait, avec ses *Évangiles* et ses *Poèmes Lyriques*, à des thèmes de Fécondité, de Vérité et de Travail. Ses livrets — donc nullement marginaux dans le cheminement de sa pensée — étaient imprégnés de cette utopie d'une Belle Époque finissante qui rêvait et croyait naïvement dans les vertus sociales de la République, les valeurs laïques et le progrès scientifique. On sait ce qu'il advint de ces rêves avec le premier conflit mondial, confirmant dans l'histoire l'avènement du XX^e siècle, qu'avaient annoncé en musique Schönberg et Stravinsky.

Ainsi l'oubli de Bruneau s'explique mais sans complètement se justifier. Ses ouvrages donnèrent lieu assurément à de vives discussions. Comme l'écrivait Louis de Fourcaud après la création de *L'Attaque du Moulin* : « Ne fait pas qui veut des œuvres qu'on discute ! » Bruneau, qu'avait

encouragé Chabrier, n'en recueillit pas moins l'admiration de Mahler et de Richard Strauss — déjà cités — et de ceux de ses compatriotes qui ne cédèrent pas à leurs passions politiques : Charpentier, Maurice Emmanuel, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Charles Koechlin, Paul Dukas — qui lui succéda à l'Institut, mais lui survécut trop peu de temps pour lui dédier la notice d'usage, ce qu'on regrettera d'autant plus que — contrairement à ce que j'ai affirmé dans ma préface — le symphoniste de *La Péri* et de *L'Apprenti Sorcier* avait consacré quelques-unes de ses chroniques vivantes et lucides aux opéras de son prédécesseur. Je mentionnerai enfin Charles Koechlin — un des amis les plus fidèles de Bruneau. Sa conférence prononcée aux Concerts Historiques Padeloup en 1921 demeure un modèle de cordiale franchise dans les réserves comme de clairvoyance dans les approbations, celles-ci étant confirmées par les nombreux exemples empruntés aux partitions de Bruneau pour ses traités d'harmonie et d'orchestration.

En résumé, le recul, si souvent invoqué, peut assurément rendre juste comme il peut rendre injuste, s'il s'agit d'œuvres reléguées dans l'ombre et sur lesquelles on ne porte plus que des appréciations partielles — autant dire partiales ! — à l'encontre des jugements clairvoyants de premiers auditeurs ! Rien de plus instructif, à mon sens, que les critiques de plus en plus restrictives sur Bruneau à partir de sa mort. Certaines iront jusqu'au mépris de la chronologie, signe fâcheux d'un égal mépris, à peine dissimulé, du sujet. Au lendemain de la disparition de Bruneau, Suzanne Demarquez écrivait dans *La Revue Musicale* : « Si le naturisme — on dit maintenant populisme — était de nouveau de mode Salle Favart, si un compositeur se laissait tenter par Carco ou Céline, ce serait certainement avec des moyens tout autres que ceux employés par l'auteur du *Rêve* qu'il réaliserait sa pensée. On peut néanmoins souhaiter à celle-ci d'être aussi sincère, aussi indépendante que le fut la pensée du musicien qui vient de nous quitter ». J'ajouterai, à l'adresse des jeunes compositeurs qui s'engageraient à leur tour, dans une voie semblable : qu'ils soient, comme leur illustre ancêtre dont j'évoquais le souvenir, aussi sincères, aussi indépendants, c'est la grâce que je leur souhaite !

N.B. — Les citations de Vincent d'Indy sont empruntées à son livre *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Delagrave, 1930.