

## COMPTES RENDUS

Jean-Philippe van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830*, Liège, Mardaga, 1994, 285p.

Si l'histoire du théâtre lyrique à Bruxelles a déjà fait l'objet de plusieurs études, la danse, elle, était restée dans l'ombre, et tout donnait à croire qu'elle ne fut qu'une activité secondaire de la vie culturelle. Depuis quelques années, Jean-Philippe van Aelbrouck s'est attaché à montrer le contraire. Le dictionnaire qu'il vient de faire paraître chez Mardaga en est la preuve la plus évidente.

Ce *Dictionnaire des danseurs* est à la fois une révélation et un modèle. Révélation, car il ne livre pas moins de 600 noms de chorégraphes, danseurs, maîtres de ballet, mais aussi de tous ceux qui s'intéressèrent ou durent s'intéresser à la danse à Bruxelles entre 1600 et 1830. Ces deux dates ont évidemment une signification bien précise. Si la deuxième marque un changement fondamental dans la vie socio-politique de Bruxelles, elle affecte également la nature des activités culturelles et introduit une nouvelle ère dans l'histoire de la danse. La date de 1600 a été choisie pour des raisons purement documentaires. La danse était pratiquée à la cour de Bourgogne : les sources iconographiques et le célèbre manuscrit des basses danses de Marguerite d'Autriche en sont la preuve. Cependant, le statut de la danse se modifie lentement et ce n'est grosso modo qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle que des textes révèlent les noms des acteurs de la danse.

Si ce *Dictionnaire* révèle, il s'impose aussi et surtout comme modèle. Rien n'a échappé à l'œil vigilant de van Aelbrouck. L'auteur a dépouillé archives et journaux, livrets et ouvrages critiques. Les annexes s'offrent comme de véritables trésors : une liste alphabétique des ballets représentés ou imprimés à Bruxelles durant la période envisagée avec indication précise des sources, une abondante bibliographie. Les notices sont volontairement à vocation documentaire et si elles se concentrent bien évidemment sur l'activité bruxelloise des personnages, elles n'en négligent pas pour autant d'évoquer leurs autres activités. L'introduction synthétise tous ces documents de façon magistrale et en une cinquantaine de pages, elle offre la meilleure et la plus correcte histoire de la danse d'une cité européenne.

Il convient également de souligner la riche iconographie qui scande fort élégamment le volume. En plus de rendre « palpable » le sujet, elles mettent sous les yeux de véritables merveilles comme les gravures de Spada représentant les ballets d'invention de Jean-Baptiste Balbi ou des

portraits riches d'enseignement comme celui de Louise Pierson. (Philippe Vendrix)

\* \* \* \* \*

Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Esprit Auber (AWV)*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1994, 2 vol., 1708 p.

S'il est un compositeur dont l'importance n'est plus à souligner pour l'histoire de la Belgique, c'est bien Auber. Cependant, Auber n'est pas que l'auteur de *La Muette de Portici*. Ses œuvres ont déferlé sur l'Europe de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et même au-delà, et se comptent par dizaines. De *Jean de Couvain* qui fut créé au château de Chimay en septembre 1812 à *Rêves d'amour*, un opéra-comique en trois actes, créé à la Salle Favart en 1869, les productions d'Auber ne manquent pas. Et c'est justement cette profusion qui a embarrassé. Certes, quelques maisons représentent encore volontiers ce qui fut un des grands succès du XIX<sup>e</sup> siècle, *Fra Diavolo*, ou *l'Hôtellerie de Terracine* (1830). Mais qu'en est-il de joyaux comme *L'Enfant prodigue* (1850), *La Part du diable* (1843) ?

Les talents d'Auber sont multiples. De l'opéra-comique au grand opéra, il n'a eu de cesse de convaincre l'auditeur. Ses mélodies, à la tournure aisée, les diverses facettes de ses goûts (il met en musique des textes d'origine les plus diverses, même si son collaborateur « attiré » reste Scribe), une franchise indéniable et sans doute une juste auto-appréciation de ses talents demeurent, aujourd'hui encore, une source inépuisable de plaisir et d'intérêt.

Pour se lancer dans une production d'Auber, les directeurs de maisons d'opéra devaient surmonter moult difficultés conséquentes à l'immense succès des œuvres du maître français. Editions, traductions, réductions, arrangements surabondent et suscitent bien souvent l'abandon de projets. Pour ressusciter, l'œuvre d'Auber avait avant tout besoin d'être mise en ordre. C'est à cette tâche ardue et immense que s'est attelé Herbert Schneider. Son catalogue thématique des œuvres d'Auber (deux volumes comptant plus de mille six cents pages) constitue un outil de travail unique. Car toute maison d'opéra, toute bibliothèque conserve l'une ou l'autre partition signée Auber. L'œuvre d'Auber est classée par genre, la majeure partie étant réservée aux opéras bien entendu. Chaque livret, en version originale ou en traduction, les innombrables arrangements, les réductions pour voix et piano, tout est scrupuleusement indiqué et localisé dans les grandes bibliothèques.

Ce catalogue se découvre comme un opéra d'Auber : avec surprise et étonnement. Il est à espérer que les maisons d'opéra se pencheront maintenant avec plus d'attention sur l'œuvre d'un compositeur aussi passionnant que prolifique et contribueront à leur tour à cette entreprise de réhabilitation dont Herbert Schneider vient de poser les fondations. (Philippe Vendrix)

\* \* \* \* \*

Robert Sacré, *Les Negro Spirituals et les Gospel Songs*, Paris, P.U.F. (*Que-sais-je ?* 2791), 1993.

« Les nègres peuvent chanter le gospel comme nul autre parce qu'ils ne chantent pas le gospel, si vous voyez ce que je veux dire. Quand un nègre cite l'Évangile, il ne cite pas : il vous raconte ce qui lui est arrivé le jour même et ce qui va certainement lui arriver demain... » (James Baldwin)

Alors que les musiques profanes créées par les Noirs Américains ont acquis chez nous une large reconnaissance, le répertoire religieux, malgré son importance et sa diversité, n'est encore connu que par le biais de quelques standards (*When the Saints*, *Swing low, sweet chariot*, *Oh happy days...*). Cette méconnaissance se traduit par une indigence bibliographique rare. Hormis quelques articles publiés dans des revues de jazz ou de blues et les remarquables traductions de Marguerite Yourcenar (*Fleuve profond, sombre rivière*. Paris, Gallimard, 1966), les negro-spirituals et les gospel songs n'ont guère suscité d'écrits. C'est donc une lacune importante que vient combler le petit livre que Robert Sacré vient de publier dans la collection « Que sais-je ? ».

L'approche historique de l'ouvrage permet de saisir combien les negro spirituals et les gospel songs sont le reflet des conditions sociales, religieuses, politiques et économiques que connaissent les esclaves puis les noirs libres. Durant le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les pratiques religieuses des Noirs sont fort semblables à celles des occidentaux. Elles se démarqueront de leurs modèles d'origine en même temps que progressera l'émancipation des esclaves. Les premières paroisses noires, les premiers recueils d'hymnes (Richard Allen, *A Collection of Hymns and Spiritual Songs from various Authors*), les réveils religieux successifs (*awakenings*), les *camp meetings* et surtout les conséquences de la guerre de sécession vont contribuer à modifier les pratiques musicales héritées des Blancs et favoriser la création d'un répertoire autonome.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le XX<sup>e</sup> siècle vont être caractérisés par la diversification des pratiques religieuses musicales des Noirs. Suivant les obédiences religieuses et le type de public auxquels ces chants sont destinés, la composition des formations, l'origine urbaine ou rurale des artistes,... trois directions essentielles se marquent. La première, celle des Jubilee Singing Groups tente de donner une image respectable des Spirituals issus de l'esclavage. La seconde, plus conservatrice s'oriente, dans les églises pentecôtistes et sanctifiées, vers le maintien d'une

culture plus spontanée et authentique. La troisième consiste en un remaniement de l'hymnologie protestante. Les textes sont plus libres et témoignent d'une volonté de tisser des liens étroits entre le monde divin et la société contemporaine. C'est cette conception qui conduira à la différenciation entre Spirituals et Gospel.

Dans la formation de ce répertoire gospel, Robert Sacré insiste à juste titre sur le rôle important joué par Thomas A. Dorsey. Durant la grande dépression, c'est lui qui « voulut à tout prix faire passer un message d'espoir et d'optimisme, [...] dans un langage simple, direct et poétique à la fois » (p. 56). Auteur du célèbre *Precious Lord*, il suscita une multitude d'épigones au nombre desquels on peut compter Mahalia Jackson ou Roberta Martin.

L'auteur consacre ensuite une large place à la période 1945-1965 durant laquelle le Gospel connut son véritable âge d'or grâce notamment aux quatuors masculins (Golden Gate, Spirit of Memphis) aux grandes chanteuses de l'après-guerre (Mahalia Jackson, Rosetta Tharpe) et aux prêcheurs. Il retrace en quelques mots leur biographie et cite plusieurs dizaines de noms, nous laissant ainsi entrevoir l'étonnante vivacité de cette musique religieuse.

Enfin, dans une trop brève page, il évoque les rapports étroits entre la littérature africaine-américaine et les musiques religieuses. Ce mélange méritait d'être souligné dans la mesure où quelques œuvres majeures de la littérature de fiction américaine font une large part à la musique. On pense en particulier au fameux *Harlem Quartet* de James Baldwin, retraçant les pérégrinations douloureuses d'un quatuor vocal.

Regrettons simplement que l'auteur n'ait pas consacré une plus large part aux spécificités musicales et textuelles de ces musiques religieuses. Sans doute, le format restreint de la collection ne permettait pas d'aborder plus en détail une matière aussi vaste et complexe. (Christophe Pirenne)