

REPERTÓRIO
LIVRE

DRAMATURGIE ET
INTERPRÉTATION DU BALLET
THE EMPEROR JONES (1956):
PROCESSUS CRÉATIFS
ET RELATIONS MUSIQUE-
DANSE EUGENE O'NEILL, JOSÉ
LIMÓN, HEITOR VILLA-LOBOS

*DRAMATURGIA E INTERPRETAÇÃO DO
BALÉ THE EMPEROR JONES (1956)*

*DRAMATURGY AND PERFORMANCE IN THE
BALLET THE EMPEROR JONES (1956)*

*DRAMATURGIA E INTERPRETACIÓN EN EL
BALÉ THE EMPEROR JONES (1956)*

CHARLOTTE CAROLINE RIOM

RIOM, Charlotte Caroline.
Dramaturgie et interprétation du ballet *The Emperor Jones* (1956):
processus créatifs et relations musique-danse Eugene O'Neill, José Limón,
Heitor Villa-Lobos.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 33, p. **271-290**, 2019.2

RÉSUMÉ

Ce texte a pour objectif de proposer une analyse dramaturgique et une interprétation du ballet, *The Emperor Jones*, créé par le compositeur Villa-Lobos et le chorégraphe José Límon, à partir de la pièce éponyme du dramaturge américain, Eugene O'Neill. Notre étude des relations entre la musique et la danse mettra en lumière les processus créatifs mis en œuvre par le compositeur et le chorégraphe pour relire la modernité et le caractère expressionniste de l'œuvre littéraire. Nous verrons comment celle-ci et sa relecture par le ballet peuvent être reliées à deux pièces de théâtre brésiliennes et comment ces productions témoignent d'une colonialité sur laquelle se fonde la modernité.

MOTS-CLÉS:

Dramaturgie.
Interprétation. Ballet.
Modernité. Expressionisme.

RESUMO

O intuito deste texto é propor uma análise dramatúrgica e uma interpretação do balé *O Imperador Jones*, criado pelo compositor Villa-Lobos e o coreógrafo José Límon a partir da peça homônima do dramaturgo norte-americano Eugene O'Neill. Nosso estudo da relação entre música e dança destacará os processos criativos usados pelo compositor e o coreógrafo para reler a modernidade e o caráter expressionista da obra literária. Veremos como esta e sua releitura pelo balé podem ser vinculadas a duas peças brasileiras e como essas produções testemunham uma colonialidade na qual a modernidade se baseia.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia. Interpretação.
Balé. Modernidade.
Expressionismo.

ABSTRACT

The objective of this article is to offer a dramatic analysis and an interpretation of the work, *The Emperor Jones*, a choreography created by José Límon on the music of Heitor Villa-Lobos from the eponymous play of the American playwright, Eugene O'Neill. Our study of the relationships between music and dance will shed light on the creative processes implemented by the choreographer and the composer to re-read modernity and the expressionist character of the theatrical work. We will see how this one and its reinterpretation by choreography can be linked to two Brazilian plays and how these productions testify to a coloniality on which modernity is based.

KEYWORDS:

Dramaturgy. Interpretation.
Ballet. Modernity.
Expressionism.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es ofrecer un análisis dramático y una interpretación de la obra, The Emperor Jones, una coreografía creada por José Limón sobre la música de Heitor Villa-Lobos de la obra homónima del dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill. Nuestro estudio de las relaciones entre música y danza arrojará luz sobre los procesos creativos implementados por el coreógrafo y el compositor para releer la modernidad y el carácter expresionista de la obra teatral. Veremos cómo ésta y su reinterpretación por coreografía pueden vincularse con dos obras de teatro brasileñas y cómo estas producciones dan testimonio de una colonialidad en la que se basa la modernidad.

PALABRAS CLAVE:

Dramaturgia. Interpretación. Ballet. Modernidade. Expressionismo.

CET ARTICLE A POUR OBJECTIF de présenter une ana-

lyse de la dramaturgie du ballet *The Emperor Jones*, créé par le chorégraphe américain José Limón et le compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos, et d'en proposer une interprétation. Il s'agit d'une adaptation par la danse et la musique de la pièce de théâtre éponyme d'Eugene O'Neill. Le ballet étant un genre qui se définit par la coexistence de différents arts et principalement de deux majeurs que sont la musique et la danse, il est nécessaire d'analyser la relecture réciproque par ces arts de l'œuvre théâtrale. L'étude de leurs correspondances fait ainsi apparaître les processus créatifs mis en œuvre par la danse et la musique moderne à la première moitié du XXe siècle, pour décrire la dégradation physique et psychologique de l'empereur Jones.

En 1954, aux États-Unis, le chorégraphe et pionnier de la danse moderne, José Limón (1908-1972) commande au compositeur Heitor Villa-Lobos (1887-1959) la musique de son adaptation par le ballet. Ils communiquent tous deux, dans un pays d'accueil pour l'un et de passage pour l'autre, dans leur langue maternelle, en espagnol pour Limón et en portugais pour Villa-Lobos. En proposant une interprétation non littérale de l'œuvre du dramaturge, mais néanmoins fidèle, ils se sont concentrés sur la dégradation psychologique d'un homme par la terreur que rendent fou des images psychiques liées à son passé d'esclave. (INSTITUTO LIMÓN, 1997, p. 8) Peindre de l'inhibition et de la dégradation d'un empereur constitue un sujet éternel et intemporel qui nous renvoie à la tragédie grecque et à ses adaptations latines, à Rome.

L'œuvre attire donc notre attention par le sentiment d'inquiétude et les forces sombres et terribles qui en émanent. La Première a eu lieu le 12 juillet 1956, à l'Empire State Music Festival, à Ellenville, à New York, avec José Limón dans le rôle de l'empereur (Figure 1).

FIGURE 1: José Limón, Amina e Villa-Lobos
Source: site du Musée Villa-Lobos.



UNE ORIGINE DANS LE THÉÂTRE

C'est dans un contexte de censure de la scène théâtrale américaine que le dramaturge américain Eugene O'Neill (1888-1953) a écrit en 1920,¹ *The Empereur Jones*, une pièce à succès adaptée à l'opéra, au cinéma et par la danse. Cette œuvre témoigne de l'intérêt croissant des artistes et des auteurs d'avant-garde américains pour l'origine africaine du peuple américain et pour leur relation fructueuse avec la *Harlem Renaissance*. *The Emperor Jones* a par ailleurs été la première pièce américaine à représenter sur scène un personnage noir, interprété par l'acteur afro-américain Charles Gilpin. (LE BASTARD, 2013, p. 25) La fable met en scène Jones, un esclave noir qui commet un meurtre et s'enfuit en Haïti. Il accède au pouvoir en asservissant d'autres Noirs qui planifient une révolte et veulent le tuer. Alors qu'il les méprise en se moquant de leur superstition, Jones déclare ne pouvoir être

1 La pièce de théâtre a été créée exactement le 2 novembre 1920 au Playwright Theatre de Greenwich Village, à New York.

tué que par une balle en argent. Averti par Smithers, son bras droit, blanc, que ses sujets projettent de se révolter, Jones s'enfuit dans la jungle où les hallucinations lui font revivre des épisodes tragiques de son passé et des événements traumatisants de l'histoire de son peuple. Le succès de cette œuvre moderne ne se limite pas à être représentative de la vogue *New Negro*, mais s'explique également par ses dimensions fantasmagorique, psychologique et expressionniste. (DEPARDIEU, 2004, p. 1) Il existe, à ce propos, des études sur le rêve et le cauchemar dans les œuvres d'O'Neill, particulièrement intéressé par les travaux de Jung à ce sujet.

The Emperor Jones est une tragédie moderne, expressionniste, qui comporte huit scènes. Il n'y a pas d'acte. Son langage est familier, avec de nombreuses références au *cockney*, un dialecte new yorkais. Y règnent aussi l'absurde et l'ironie. La dégradation de l'empereur est représentée par des battements réalisés sous la forme de triolets, symboles d'une mort chronométrée, sur deux mesures, joués par les xylophones, dans les scènes 2 et 3. Jones est emporté à mort par une force supérieure issue des fléaux de l'Histoire, ici l'esclavage, et non par une fatalité causée par les Dieux comme c'est le cas dans la tragédie classique. Le passé de Jones devient ainsi son destin et c'est sous la forme d'un monologue délibératif, que nous assistons à son procès, au côté de Smithers. Voici d'ailleurs les personnages présentés dans la pièce et qui figurent dans le ballet de Limón/Villa-Lobos: Jones, empereur; Henry Smithers, un commerçant de Cockney; et *The Little Formless Fears*, les condamnés noirs. On observe que les personnages associés à la culture haïtienne ou africaine non pas été considérés.

La description de Jones, le personnage principal, à la ridicule grandeur qui se trahit par son uniforme et son attitude, se retrouve fidèlement dans le ballet. O'Neill, dans la lignée des metteurs en scène allemands les plus représentatifs du théâtre expressionniste, tels que Leopold Jessner et Max Reinhardt, expérimente dans *The Emperor Jones* des procédés expressionnistes. "Ses personnages, des créatures faibles malmenées par un monde aveugle et cruel, ne peuvent ni échanger ni communiquer les unes avec les autres". (UNESCO, 2009, p. 1010) Ainsi, le personnage de Jones, avec son uniforme bleu rehaussé de boutons de laiton dorés, son pantalon rouge vif avec une bande bleu clair sur les côtés, son arme et ses bottes vernies en cuir, est ramené à la figure allégorique de l'empereur déchu et l'intrigue à une réflexion sur la condition humaine. (O'NEILL, 2001)



FIGURE 2:
The Emperor Jones,
Daniel Fetecua
Soto dans le rôle de
l'empereur et Durell
Comedy dans celui du
commerçant
Source: Rosalie
O'Connor © (2011).

Qualifié de dangereux, lâche et cruel (O'NEILL, 2001), Smithers, tout vêtu de blanc et armé lui aussi, est associé à l'opresseur colonial et sert dans la pièce d'une sorte "de dispositif informatif" (RANALD, [201-]) qui fait avancer l'action. On le comprend aisément par sa gestuelle précise des mains qui accompagne un discours, qui découle de l'un des principes de la technique Limón, à savoir celui de l'isolement. Le personnage de Smithers démontre aussi un certain cynisme en s'amusant de la grandeur ridicule de Jones. Dans la première scène, en effet, il lui tire la révérence à deux reprises. De plus, il entre sur scène et se dirige vers le trône d'une façon nonchalante, les mains derrière le dos, avec son chapeau sur la tête, accentuant l'attaque du talon à chaque pas et en se dandinant. Ce "dépouillement" au niveau du nombre de personnages ne fait que mettre en évidence l'essence même de la tragédie et ses acteurs. Ainsi, Smithers est comme une sorte de narrateur qui expose le prologue et l'épilogue; le négociateur fait office de juge; les esclaves de chœur qui représentent la conscience de Jones, sa psyché; Jones, serait-il un anti-héros du XXe siècle?

L'œuvre de O'Neill, proche de la pantomime, surprend par ses nombreuses indications scéniques précises qui nous renseignent sur le comportement des personnages et ce qu'ils perçoivent (O'NEILL, 1982), témoignant ainsi d'une nouvelle manière de mettre en scène. Précurseur de l'art dramatique moderne américaine, O'Neill s'attache, en effet, à décrire avec précisions les situations psychologique, psychique et physique des personnages dont font état adverbess et verbes tels que *warningly*/menaçant, *puzzled*/intrigué, "[...] *Then catching Smithers' eye on him, he controls himself and suddenly bursts into a low chuckling laugh*", entre autres.

(O'NEILL, 2001) De plus, les mouvements des esclaves sont clairement décrits comme rigides, dans la quatrième scène, mécaniques, semblables à ceux des marionnettes. (O'NEILL, 2001) Ces indications corporelles et gestuelles rigoureusement représentées ne pouvaient que présenter un terrain privilégié pour le ballet.



RELECTURE PAR LA DANSE ET LA MUSIQUE

José Limón (2001, p. 16) a découvert son amour pour la danse ou sa “seconde naissance” par la musique, alors qu’il appréciait un duo de danse interprété sur la *Polonaise en la bémol major* de Chopin. L’ouvrage, *My Life*, écrit par la grande représentante de la danse moderne, Isadora Duncan, (sa mère artistique) tout juste publié à l’époque, était devenu son livre de chevet et il devait bientôt fréquenter, pendant la Grande Dépression, la nouvelle école créée par Doris Humphrey – qui avait quitté la compagnie de Ruth St. Denis et de Ted Schawn (ses grands-parents artistiques) – et Charles Weidman, ses parents adoptifs. L’arbre généalogique artistique qu’il décrit dans ses Mémoires, avec artistes américains ont révolutionné la danse, est assez révélateur de son style. Dans cette perspective, la technique de Limón a fonctionné en opposition aux règles, considérées à l’époque comme rigides, du ballet classique et a démontré une nouvelle façon d’exprimer par le corps les émotions humaines, en travaillant à partir des mouvements naturels de celui-ci et de son rapport à la gravité. L’une des caractéristiques de son travail est, en effet, de jouer avec le poids du corps. “La technique est divisée selon diverses exécutions physiques extrêmes: chute et récupération, rebond, poids, suspension, succession et isolement”.²

Chaque esthétique révèle, nous le savons, une préoccupation. Dans les années 1940, aux États-Unis, des chorégraphes de danse et de ballet modernes se sont, en effet, attachés à révéler les relations humaines, comme nous l’explique Lynn Garafola dans son introduction de la biographie de Limón, *An Unfinished Memoir*. De cette manière, la collaboration Limón/Humphrey s’est distancée

² Disponible sur: <http://www.congressodancamoderna.com.br/atividades/tecnica-de-jose-limon/>. Consulté le: 2 mai 2019.

de la contribution de celle de Humphrey/Weidman. Les écrits de Freud, Jung, entre autres, ont en effet éveillé une curiosité croissante de chorégrapier sur la psychologie humaine, telles qu'en témoignent les œuvres *Appalachian Spring* (1944) de Martha Graham, *Pilar of Fire* de Antony Tudor (1942), le triangle freudien *Facsmile* (1946) de Jerome Robbins et *Fall River Legend* d'Agnès de Mille, sur les assassinats commis par Lizzie Borden (1948). (LIMÓN, 2001, p. XVI) De la même manière, Limón se concentrera sur l'homme en crise. "Mystique, il chercha l'inspiration chez les saints, les fous et les pécheurs, outre les traditions de son pays natal". (CAMINADA, 1999, p. 228) Les œuvres de Limón sont ainsi marquées par le conflit. Il a chorégraphié une centaine d'œuvres dont peu sont connues. Avant *The Emperor Jones*, il avait déjà chorégraphié à partir de source littéraire, avec, par exemple, *Othello* (1952) et *Antigone* (1951). De plus, sa production prolifique se caractérise par la présence de nombreux solos pour homme.³

Lorsqu'il reçoit la commande de Limón, le compositeur brésilien Villa-Lobos se trouve au beau milieu de son expérience américaine.⁴ Il s'essaie à la musique de péplum ou d'épopée (voire militaire) qui se caractérise par la sonorité des trompettes, alors en vogue aux États-Unis. (VENDRIES, 2015, p. 16) Chaque déplacement, voyage et séjour en soi fait partie du processus de création. (SCHNEIDER, 2019, p. 73) Et d'une certaine façon, une grande partie des œuvres de Villa-Lobos sont des œuvres de voyage, même celles composées au Brésil, suite à ses pérégrinations menées dans le pays. Ainsi, cette mode de péplum qui avait envahi les écrans de télévision américains éveillait sa curiosité et lui offrait des contraintes et de nouveaux défis, ainsi que la possibilité de réexploiter des matériaux musicaux dans un contexte neuf. Il en propose donc une interprétation personnelle dans *The Emperor Jones*. Par le thème de la musique épique et par celui de l'empereur déchu, nous pouvons placer aussi cette œuvre parmi celles du compositeur consacrées au thème gréco-romain et à la musique programmatique listées dans le catalogue de ses œuvres, à savoir *Myremis*, *Visão de Hellade*, *Preces e Tédio da [sic] Alvorada*, *Bacanal dos helenos*, *Num ambiente turvo* et deux ballets, *Centauro de ouro* et *Naufração de Kleonicos*. Le compositeur, comme le montre Lutero Rodrigues da Silva, même dans les années 50, a donc continué à s'inspirer de sources littéraires avec des allusions passagères à des références gréco-romaines. (RODRIGUES, 2017, p. 142)

3 Une liste complète et détaillée de ses œuvres se trouve dans ses mémoires.

4 Sa quatrième période.

L'œuvre de O'Neill attire l'attention car elle présente une structure temporelle très précise. Il s'agit d'une dégradation en huit scènes, en continu, dont nous présentons les étapes dans la colonne "texte" dans le tableau placé plus loin. À partir de cette description des lieux traversés par Jones à des moments précis, on visualise aisément un parcours qui correspond aux étapes de sa dégradation assimilée à un cauchemar, un thème central au théâtre expressionniste. L'histoire se déroule au début dans un palais. S'y trouve un trône et seulement un trône. Les expressions associées à ce terme abondent et s'opposent parfois. Mais c'est davantage sa relation avec l'espace et au corps qui nous intéresse. Le trône est ainsi un centre et il est placé au centre de la scène dans le ballet. Un trône, en tant que chaise haute, rend possible des mouvements opposés: on y monte et on en descend. On s'y assoit. C'est un lieu qui élève, mais d'où on peut aussi tomber. Ces quelques aspects du trône définissaient avec évidence une matière féconde pour une mise en application de la technique Límon.

O'Neill choisit la nature pour exprimer l'angoisse et à chaque élément naturel s'associent des images et des sensations du passé. Ce parcours spatial est maintenu dans le ballet, si ce n'est que le fleuve et la côte n'apparaissent pas de façon évidente, ni même l'évocation du Congo. Si l'élément naturel ne figure pas sur scène, l'image auquel il renvoie dans la psyché de Jones s'y retrouve. Ainsi, l'élément "eau" n'est pas représenté sur scène, mais se devine par la chorégraphie des esclaves qui miment un navire sur l'eau. La côte non plus n'est pas représentée par un décor, seulement le moment naturel auquel elle est associée, c'est à dire le clair de lune. O'Neill démontre ici l'utilisation d'un autre procédé expressionniste, celui des contrastes entre le clair-obscur que l'on retrouve par le travail de la lumière dans le ballet. Dans la chorégraphie, les nombreuses traversées par des sauts de Jones, des sissones, traduisent ce parcours qu'on imagine parsemé d'embûches. Ainsi, la forêt représenterait les hallucinations, et la côte par laquelle il cherche à fuir son cauchemar, ses limites, son destin, sa mort annoncée ou encore un point de non retour. O'Neill offre une illustration très précise des états d'âme et des visions terrifiantes de Jones. Concernant le temps, on observe une certaine régularité chronologique entre les scènes, de la tombée de la nuit à l'aube, un cadre temporel maintenu dans le ballet, ainsi que l'évocation de la nature par un décor et la chorégraphie, autant d'éléments qui ne pouvaient qu'inspirer un compositeur comme Villa-Lobos.

C'est sous la forme d'un tableau commenté que nous présentons la relecture par la danse et la musique de l'œuvre d'O'Neill. La lecture du geste dansé dans sa relation avec la musique, "c'est à dire le pré-mouvement dans toute ses dimensions affectives et projectives" (ROQUET, 2017, p. 4) ou encore ce qui met en relation le sujet et son intimité avec le monde extérieur – le mouvement serait seulement l'aspect technique de ce geste – nous permettra de mieux saisir le sens de l'œuvre. Nous recommandons au lecteur de regarder les deux versions du ballet réalisées par la compagnie Límon, celle de 1957 et celle de 2011, mises à disposition en fichiers annexes. La plus récente que nous avons privilégiée pour notre analyse est plus épurée et colorée, mais les ingrédients restent les mêmes que dans la première. Dans notre tableau, nous avons choisi de laisser les indications du compositeur en anglais et en portugais, telles qu'elles sont mentionnées dans la partition.

Texte (O'Neill) (Parcours/dégradation de Jones)	Musique (Villa-Lobos)	Danse (Limón)
Scène 1: Scène d'exposition Jones est auto-confiant	[1-301] 10 min de 23 min Allegro - Thèmes 1 e 2 néo-péplum [5-20]	[Le trône se trouve au centre de la scène] ♪ [0:54']
Salle d'audience du palais – Fin d'après-midi Trône de l'empereur Femme noire et Smithers Entrée de Jones Dialogue entre Jones et Smithers	Poco lento (Jones rises) Più mosso (A Passionate INDIAN Woman) Meno (Suspects Imminent Danger) <i>Moderato</i> <i>Moderato (Camouflage)</i> (Mysterious) (Unknown terror) T1V2 néo-péplum aux flutes [129-]* <i>A tempo (Terror increases)</i> Thème 3 épique contralto/saxophone alto [150-159] <i>Poco Andante (cruel)</i> <i>A tempo (Enter White man)</i> <i>Allegreto</i> <i>Poco più mosso (dialogue)</i> (Jones Threatening) <i>Animato (terrors)</i> <i>Più mosso (Jones Arrogant)</i>	Rêve/cauchemar de Jones assis sur son trône en train de dormir. Des créatures noires et nues dansent autour de lui. Jones se réveille. Debout sur le trône. Smithers entre.

Texte	Musique	Danse
<p>Scène 2: Plaine/Forêt Nuit Créatures noires et nues (début du cauchemar)</p>	<p>(<i>The jungle</i>) [302-365]</p>	<p>[La scène est plongée dans l'obscurité. Le trône ne s'y trouve plus. À sa place, des arbres et des créatures noires et nues]. Jones est perdu dans la forêt.</p>
<p>Scène 3: Forêt/Chemin 21h Hallucinations/ Fantômes sur Jeff que Jones a tué.</p>	<p>[366] Fréquence de battements [386-387] au xylophone</p>	<p>[Sans décor] Jones ne porte plus de veste. Se souvient-il de Jeff ? Il entend des voix. Gestes de folie.</p>
<p>Scène 4: Forêt 23h Retour sur sa vie. Il recrée les mouvements du crime et tire.</p>	<p>[388-420] Baryton/basson T3 épique [388-394] (<i>Returns Courageous</i>) T1 e 2 néo-péplum [395-410] (<i>Jungle scenes</i>) (<i>prisoners</i>) Fréquence de battements au xylophone</p>	<p>Agenouillé, il implore Dieu. Il redevient esclave. Groupe de six esclaves enchainés.</p> <p>Visualiser ces deux scènes [12'15 – 14'27]</p>
<p>Scène 5: Forêt 01 du matin Vendu à un marchand qu'il tue. Jones se courbe, diminue. Ses vêtements se dégradent.</p>	<p>[421-457] (<i>More hallucinations</i>) Marche lente (<i>The noise of chains</i>) (<i>Slaves</i>) (<i>African Medecin Man</i>) [426- 456] T3V1 épique cor-anglais/alto [426-456]</p>	<p>[Lune] Négociateur. Lutte contre le négociateur.</p>
<p>Scène 6: Fleuve 05 du matin Il recrée l'expérience du navire avec les esclaves.</p>	<p>[457 - 609] (<i>Terror and panic</i>) T3 épique aux trompettes-vents/harpe [460-607]</p>	<p>Jones danse avec les esclaves.</p>
<p>Scène 7: Fleuve/Côte Clair de lune Au Congo avec un sorcier-docteur qui l'informe qu'il doit être sacrifié par un crocodile.</p>	<p>[494 - 609] (<i>The White man appears</i>) (<i>Shot</i>) [610 - 665]</p>	<p>La scène s'illumine en la présence du négociateur. Smithers et Jones. Jones s'agenouille et prend le revolver dans ses mains.</p>

Scène 8:	[666 - fin]	Une créature rougeâtre vêtue d'un masque funéraire engloutit Jones.
Plaine/Forêt	(<i>Marcha Fúnebre</i>) (<i>Funeral vision</i>)	
Aube	(<i>Procession bearing Jones body</i>)	
Mort par une balle en argent faite par Lem.	T2 néo-péplum [687-fin]	Entre Smithers avec fierté et satisfaction rapportant sur la scène le trône. Il s'assoit dessus. Les créatures noires et nues portent le corps de Jones et ses vêtements. Ils le placent mort sur le trône avec ses vêtements alors que Smithers lui tire son chapeau et la révérence.

*Sont présentées entre crochet les références des mesures musicales dans la partition. En gras, nous avons indiqué les thèmes musicaux que nous présentons plus loin.

La première scène est particulièrement intéressante. Dans le ballet, tout d'abord, elle s'ouvre sur le thème épique alors que la scène se trouve encore plongée dans le noir. On est immédiatement projeté dans la Rome antique avec toutes les images que cette évocation par la musique amène à l'esprit. Le trône qui nous apparaît sur le *Poco Lento* est le seul élément maintenu du texte théâtral. Il n'y a pas de palais, ni même de femme noire autochtone. Aucune allusion donc à Haïti. Ensuite, dans la musique, Villa-Lobos fait référence à une femme indienne qui serait sa relecture de la femme noire. On a ici un cas d'ambientation, un procédé qui caractérise d'ailleurs sa musique. Comme la chorégraphie n'en tient pas compte, nous ne nous y attarderons pas, mais c'est néanmoins une allusion qui témoigne de la démarche compositionnelle de Villa-Lobos qui déplace ici au Brésil un cadre géographique et une réalité qu'il apparie à la nature et à l'histoire de son propre pays. Un processus d'ambientation qui lui permet donc de s'approprier le thème et de créer une relation intime avec celui-ci. Enfin, on remarque que certaines indications dans la partition liées aux actions des personnages ne coïncident pas toujours avec le choix chorégraphique. Ainsi, Jones se réveille dans le ballet sur le passage en musique correspondant à "*A passionante indian woman*". Cela est révélateur de trois aspects intéressants. Le premier, est qu'il existe une certaine indépendance de la danse par rapport à la musique. Le deuxième, qui serait la cause du premier, est que le compositeur et le chorégraphe auraient collaboré à

distance, et que Villa-Lobos se serait inspiré de la source littéraire uniquement.⁵ Le troisième, est que la référence à la *indian woman* – qui pourrait en anglais faire référence à une femme d’Inde ou bien à une femme amazonienne, même si dans notre contexte, on incline aisément vers le choix de la deuxième –, n’évoque pas musicalement ce personnage par un leitmotiv ou autre procédé.⁶ Ce passage musical, en effet, s’enchaîne au précédent de telle sorte qu’on pourrait presque imaginer que cette indication a été placée une fois la musique écrite.

Sur le plan chorégraphique, proche parfois de la pantomime et pleine de fantaisies, tous les ingrédients chorégraphiques sont annoncés dans cette scène d’exposition. Tout d’abord, les créatures nues et noires qui annoncent le cauchemar de Jones. Leurs gestes témoignent du principe d’isolement déjà mentionné plus haut, en particulier ici, le travail de rotation de la jambe, pliée avec la plante de pied servant de pivot, et celui de l’épaule, de gauche à droite puis de haut en bas, le bras placé au-dessus de la tête, comme des gestes évoquant ceux exécutés dans les plantations. Rotations dorsales, debout et au sol, équilibres sur les mains et rebonds, chutes au sol, gestes des bras saccadés balancés en seconde position pliée, gestes de bagarre et de protestation: ils représentent la menace qui pèse sur Jones, la réalité quotidienne, la vie à l’extérieur du palais, ou le passé de Jones. Ensuite, alors que la lumière éclaire peu à peu le centre de la scène, on découvre Jones assis sur son trône, les pieds parallèles, séparés par une largeur égale à celle du bassin, les coudes et avant-bras reposant sur ses cuisses et la tête baissée. Il se réveille en déroulant calmement le haut de son corps sur le solo inquiétant des trompettes, au mouvement ascendant et caractérisé par des doubles croches; un déroulement du corps qui fait d’ailleurs fuir les créatures. Les gestes anguleux de Jones, militaires, s’opposent à ceux plus souples des créatures presque fantômes.

Il a trois aspects dont nous aimerions rendre compte en particulier ici. Il s’agit, tout d’abord, de la grandeur ridicule de Jones qui concerne cette première scène, ensuite sa folie et enfin, son retour à l’état d’esclave. Trois stades de sa dégradation.

Sa grandeur ridicule est, nous l’avons compris, le port de l’uniforme, c’est à dire d’une donnée visuelle, associé à un thème en musique que nous nommons néo-péplum, aux cuivres puis aux flûtes, et à des gestes dansés.

5 Nous n’avons de pas trouvé de correspondances qui puissent nous aider à en savoir plus.

6 Une autre référence est faite aux “indiennes” à la fin de l’œuvre “*The exultant extasy of the indians*”.

Exemple 1 – Thème néo-péplum 1



Ce thème néo-péplum 1 donne lieu à un deuxième thème aux cors avec lequel il se superpose, et sur lequel apparaissent d'ailleurs les créatures noires qui se meuvent dans l'esprit de Jones, dans la première scène. Ce thème sera repris, à la fin de l'œuvre, à l'arrivée de Smithers sur scène, sous la forme d'une variation présentant un contour et un rythme semblables. Il est introduit par les cordes, puis repris par les cors et trompettes, pour être enfin développé et varié dans tout le *grandioso* [687-fin].

Exemple 2 – Thème néo-péplum 2



Comme notre tableau nous le signale, on remarque que les thèmes 1 et 27 néo-péplum et leurs variations encadrent l'œuvre et nous plongent dans le cinéma hollywoodien et sa relecture de la Rome antique. Alternent dans la composition de Villa-Lobos ce thème du néo-péplum, celui du courage, et le thème épique, le thème 3, celui de l'empereur, que nous montrons plus loin. Se conjugue dans le ballet une ambiance d'épopée avec un personnage tragique; Jones lutte contre lui-même et ses démons, ce que soutiennent la musique et la chorégraphie.

Sa grandeur ridicule se révèle aussi par sa relation avec Smithers dont nous avons décrit la démarche plus haut et par le fait que leurs gestes dansés témoignent d'une incompréhension entre les deux personnages. Smithers avertit Jones du danger qui le menace mais celui-ci ne l'écoute pas. Le trône vacille, leurs corps alternent entre suspension et balancés. Smithers mène une danse agitée marquée par de nombreux déplacements et se jette à deux reprises sur Jones et son trône; celui-ci le repoussant par un porté.

7 Nous avons indiqué leurs variations dans notre tableau.

Sa dégradation se définit par des gestes de folie qui se caractérisent par la rotation et la répétition: tour, rotation du haut du corps depuis la taille, réalisation de la figure de la coupole juste avant d'être englouti par la créature rougeâtre.

Tout comme le parcours de son cauchemar, son retour à l'état d'esclave est progressif. Ce changement d'état et de statut est, en effet, la substance de celui-ci. On remarque que le thème épique accompagne sa dégradation et intervient à des moments clés: lorsqu'il implore Dieu, lorsqu'il lutte contre le négociateur, et lorsqu'il danse avec les esclaves.

Exemple 3 – Thème épique



À ses deux premières apparitions, ce thème est émis par une voix et un instrument soliste qui se doublent: contralto/saxophone alto dans la première scène, baryton/basson dans la quatrième scène. Puis, il est repris deux autres fois, de façon variée et amplifiée par le timbre, la durée et les indications de mouvements, avec alto/cor anglais-cors [426-456], et harpe/trompettes-vents [Vivace 500-606]. Entre les troisième et quatrième émissions du thème, il n'y a pas vraiment d'interruption, mais plutôt un ralentissement de celui-ci, pour reprendre de façon encore plus amplifiée. Ce thème a à voir avec Jones; il symbolise le récit de son histoire. Sur la première apparition de ce thème très court, dans la première scène, il accomplit un passage de danse de caractère qui, proche du théâtre, accentue le côté comique et ridicule de ses gestes. En effet, Jones au-devant de la scène, après avoir secoué ses épaules, élève sa jambe gauche légèrement pliée et en-dedans, sur le côté, d'une façon grossière, tout en s'inclinant légèrement vers l'avant, les bras à l'horizontal sur la ligne des épaule et les coudes vers le haut, le regard toujours pointé en direction du côté avant-droit de la scène. Puis, il marche d'un air fier, et tape successivement ses talons avec la main, mimant une gestuelle militaire. Enfin, il termine tout naturellement ce bref passage sur un port de bras majestueux, avant de retourner vers son trône.

Par sa relecture, un art peut s'attarder sur des éléments plus que d'autres, considérés comme étant privilégiés pour développer une technique et un style, devenant

ainsi des *activateurs stylistiques*. (VINAY, 1996, p. 1) Par exemple, le monologue de Jones offrait à Limón une occasion de travailler le solo. Les éléments psychologiques (la folie, la terreur, le conflit) pouvaient se relire par la danse à travers le jeu des transferts de poids (le trône qui vacille), la chute et la récupération. La grandeur ridicule de Jones offrait à Villa-Lobos la possibilité de s'essayer à la musique épique, et la présence de la forêt et du bruit de chaîne, l'occasion de proposer une nouvelle exploitation des percussions, en utilisant clochettes, gong et cymbale, et plus loin le tam-tam.



INTERPRETATION

L'œuvre théâtrale et son interprétation par le ballet manifestent un malentendu, principalement dans la première scène, qui dépasse le rapport nébuleux entre les personnages. Deux êtres ne se comprennent pas, l'un représente l'Afrique et un des aspects de son pire destin, la traite négrière. L'autre représente l'Europe et son entreprise coloniale. L'œuvre de O'Neill/Limón/Villa-Lobos révélerait un fantasme de l'Occident sur une Afrique inconnue ou bien sur les anciennes colonies européennes marquées par l'esclavage des Noirs ou des Indiens, au Brésil par exemple (ce que nous rappelle la partition de Villa-Lobos en se référant aux Indiens, à deux reprises). Un fantasme rendu possible par un vide identitaire résultant de cet empire et de son système. Ainsi, on attribuerait à ceux à qui on ne reconnaît pas une identité propre la folie pour justifier une domination. (MAN, 2007, p. 35) O'Neill dénonce-t-il l'Occupation américaine d'Haïti débutée en 1915? En effet, à travers la méchanceté et le peu de scrupules du personnage de Smithers (et ses révérences), et par la grandeur ridicule de Jones, on comprend qu'il est perçu comme une personne peu sensée, qui refoule un passé qui deviendra bientôt son destin.⁸ Il s'agirait d'un héros médiocre ou anti-héros du XXe siècle, en délitement, dont les seuls exploits héroïques, que soutient le thème épique en musique, sont les péripéties auxquelles il est confronté et qui l'obligent à se défendre.

8 On retrouve la psychologie de Jung dans les œuvres d'O'Neill et dans *The Emperor Jones*, mais il n'est pas possible de savoir quelles lectures O'Neill avait des œuvres de Jung, le psychanalyste ayant publié en 1921 son grand ouvrage, *Les types psychologiques*, un an après la pièce.

Dans un contexte brésilien, il est difficile de ne pas penser à deux œuvres contemporaines à celle de O’Neill, Limón et Villa-Lobos, à savoir, la tragédie en trois actes, *Anjo Negro* (1948), de Nelson Rodrigues, et *Orfeu da conceição* (1952), autre tragédie carioca en trois actes, de Vinicius de Moraes. Trois œuvres, une américaine et deux brésiliennes, liées par une compagnie, un lieu et un homme. Le Théâtre Experimental du Noir (TEN) a, en effet, produit pour la première fois au Brésil, au Théâtre Municipal de Rio, alors encore capitale, *The Emperor Jones* de O’Neill,⁹ le 8 mai 1945, avec dans le rôle de l’empereur, Abdias do Nascimento (1914-2011)¹⁰ qui avait vu auparavant la pièce en 1941, au Théâtre Municipal de Lima, au Pérou.

Par sa rencontre avec cette œuvre (NASCIMENTO, 2004), il restera profondément marqué par le fait qu’un homme noir puisse être représenté par un acteur blanc, maquillé; ce que fera Limón, aux États-Unis, en interprétant Jones en 1956, par ailleurs (Figure 1). Cette prise de conscience conduira Abdias à mener une réflexion qui suscitera en lui le désir de mieux comprendre l’héritage culturel et humain de l’Afrique au Brésil. Ainsi, l’une des préoccupations du TEN sera de réfléchir sur la perception raciale et comment celle-ci agit sur le comportement humain.

Orfeu da Conceição, une œuvre de collaboration entre Vinicius de Moraes, Tom Jobim et Oscar Niemeyer pour les décors, sera interprétée en 1956, par cette même compagnie, au Théâtre Municipal de Rio.

Anjo Negro, dans un premier temps censuré, a été présenté au Théâtre Fenix, le 2 avril 1948, par la compagnie TEN. Cette pièce psychologique signée Nelson Rodrigues et qui aurait été écrite pour Abdias Nascimento, témoigne, comme *The Emperor Jones*, de malentendus et d’une volonté de dénoncer les préjugés raciaux. Le Noir est vu dans cette pièce comme un acteur à part entière, “*um homem, com dignidade dramática*” avec des émotions qui lui sont propres. (MOURA, 2012, p. 42) Il peut aussi être coupable, dur, mais certainement pas seulement victime ou accessoire, ce que l’on retrouve dans *The Emperor Jones*, Jones étant, avant tout, le personnage principal de la pièce. Ces œuvres¹¹ caractérisent le théâtre moderne au Brésil des années 40.

Les deux versions de Limón, séparées de 50 ans, sont quasi identiques et on remarque dans celle de 2011 que les personnages de Jones et de Smithers sont

9 O’Neill avait cédé ses droits d’auteur au TEN, encourageant ses objectifs et observant les similitudes entre le théâtre brésilien des années 40 et celui des États-Unis des années 20. Consulté le: 29 mai 2019: <http://www.palmares.gov.br/?p=40416>.

10 L’actrice carioca Ruth de Souza (1921-2019) récemment décédée a été la première femme noire à monter sur la scène du Théâtre Municipal de Rio.

11 À celles-ci, vient s’ajouter, *La tragédie du roi Christophe*, en trois actes, d’Aimé Césaire, écrite en 1963, et mettant en scène le règne du roi Christophe en Haïti. En continuité de ces œuvres théâtrales, nous pouvons aussi mentionner leurs interprétations cinématographiques, respectivement, *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus et *Royal Bonbon* (2002) de Charles Najman. Quelques productions qui témoignent de la représentation du Noir dans les arts et de la perception raciale dans les années 1950 et 1960 dont l’un des aboutissements seront les manifestations, au plan mondial, de Mai 1968.

interprétés par des danseurs noirs. Au XX^e siècle, le Noir pourrait-il [enfin] interpréter tout type de rôle? S'agit-il d'un cas singulier? Les uniformes, en revanche, sont maintenus, celui de Jones disparaît peu à peu contrairement à celui de Smithers, le tout conservant la relation entre un empereur déchu, un esclave, et un colon; Jones emprisonné dans les blessures de la colonisation et de l'esclavage, le Noir restant dominé par le Blanc.

On observe ainsi, par le rapprochement de *The Emperor Jones* aux œuvres que nous venons de citer, des similitudes entre le Brésil et les États-Unis concernant la représentation de la race noire qui résulterait d'une *colonialité du pouvoir*. Notion proposée par un groupe d'intellectuels latino-américains, la *colonialité* définirait les manifestations, sociales, bureaucratiques, du colonialisme et du capitalisme, lesquelles se sont construites à partir du mythe fondateur de la modernité formé sur une hiérarchie civilisatrice allant du primitif (Noirs et Indiens) au plus civilisé (Européens). (QUIJANO, 2007, p. 23)

Un ordre civilisationnel que l'on retrouve, implicitement ou explicitement, dans les arts du début du XX^e siècle, une autre manifestation de cette colonialité, et dont notre analyse de la dramaturgie du ballet, *The Emperor Jones*, de Limón et Villalobos, et la relecture par la danse et la musique de la pièce de théâtre moderne d'O'Neill démontrent.



RÉFÉRENCES

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

DEPARDIEU, Benoît. *The Emperor Jones* de Louis Gruenberg: le long voyage au cœur/corps de l'Autre race. *Revue LISA E-journal*, Caen, FR, v. 2, n. 3, 2004. Disponible sur: <https://journals.openedition.org/lisa/2964>. Consulté le: 6 juin 2019.

INSTITUTO LIMÓN. The dance heroes of Jose Limon. *Limón Journal*, New York, v. 2, n. 1, p. 1-12, Spring 1997. Disponible sur: <http://limon.org/wordpress/wp-content/uploads/2018/07/LimonJournal-Vol-2.1-Spring-1997.pdf>. Consulté le: 4 juin 2019.

JOSÉ LIMÓN COMPANY. *The Emperor Jones*. 2011. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=4T3Kl0xLLj0>. Consulté le: 9 mai 2019.

JOSE LIMON TECHNIQUE. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=we2HCkrjOsg>. Consulté le: 10 mai 2019.

LE BASTARD, Gwenola. Censorship, Control and Resistance in Eugene O'Neill's "black plays" *The Emperor Jones* and *All God's Chillun Got Wings*. *Revue LISA E-Journal*, Caen, FR, v. 11, n. 3, 2013. Disponible sur: <https://journals.openedition.org/lisa/5519>. Consulté le: 29 mai 2018.

LIMÓN, José. *An unfinished memoir*. Wesleyan: Wesleyan University Press, 1998.

LIMÓN, José. *The Emperor Jones*. Canadian Broadcasting Corporation Broadcast Wednesday, Mar. 13, 1957. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=DOU479NzBLO>. Consulté le: 9 mai 2019.

MAN, Michel. *La folie, le mal de l'Afrique postcoloniale dans le baobab fou et la folie et la mort de Ken Bugul*. 2007. Thèse (Doctorat of Philosophy) – Faculty of Graduate School, Université de Missouri-Colombia, Columbia, MO, 2007. Disponible sur: <https://core.ac.uk/download/pdf/62761597.pdf>. Consulté le: 5 juin 2019.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. A brutal solidão negra no paraíso racial: a representação do negro no teatro brasileiro moderno a partir da leitura da peça *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 3, p. 38-53, out. 2012. Disponible sur: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634764/2683>. Consulté le: 6 juin 2019.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, jan./abr. 2004. Disponible sur: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019. Consulté le: 5 juin 2019.

O'NEILL, Eugene. *The Emperor Jones*. 2001. Disponible sur: <http://www.public-library.uk/ebooks/32/16.pdf>. Consulté le: 20 juin 2019.

O'NEILL, Eugene. *The theatre we worked for: the letters of Eugene O'Neill to Kenneth Macgowan*. Édité par Jackson R. Bryer, with the assistance of Ruth M. Alvarez. New Haven: Yale University Press, 1982.

RANALD, Margaret Loftus. *Study Companion*. [S. l.], [201-]. Disponible sur: <https://wayback.archive-it.org/11063/20190124153321/http://eoneill.com/companion/index.htm>. Consulté le: 5 juin 2019.

RODRIGUES, Lutero da Silva. Villa-Lobos: a temática grega e a música programática. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS ECA-USP, 3., 2017, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ECA/USP, 2017. p. 135-143. Disponible sur: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002869075.pdf>. Consulté le: 5 juin 2019.

ROQUET, Christine. La lecture du geste, un outil pour la recherche en danse. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 3-14, jul./out. 2017. Disponible sur: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73739/42495>. Consulté le: 6 juin 2019.

QUIJANO, Anibal. Race et colonialité du pouvoir. *Mouvements*, Paris, n. 51, p. 111-118, 2007. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-111.htm>. Consulté le: 5 juin 2019.

SCHNEIDER, Corinne. *La musique des voyages*. Paris: Fayard, 2019.

UNESCO. *Histoire de l'humanité, volume VII: le XXe siècle: de 1914 à nos jours*. Paris: Unesco, 2009. (Collection Histoire Plurielle).

VENDRIES, Christophe. La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963). *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, Rome, 2015. Disponible sur: <http://journals.openedition.org/mefra/2791>. Consulté le: 7 juin 2019.

VILLA-LOBOS, Heitor. *The Emperor Jones (Ballet)*. Rio de Janeiro: Banco de partituras de Música brasileira, 2000.

VINAY, Gianfranco. *Permanence et transformation du style stravinskien dit néo-classique durant les années françaises (1920-1940)*. 1996. Thèse (Doctorat en Musicologie) – École Pratique des Hautes Études, Paris, 1996.

CHARLOTTE CAROLINE RIOM: é doutora em Musicologia (música e arte) pela Universidade Paris-Sorbonne. Atualmente, é professora adjunta na Fundação Getúlio Vargas (FGV) e responsável pelo programa internacional de formação cultural Cultura Europeia: Herança e Modernidade. Realiza pesquisas sobre a dramaturgia e a interpretação do balé, as correspondências entre as artes e as relações entre a música e a dança.