Document generated on 08/06/2025 2:23 p.m.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Le ballet américain au Metropolitan Opera: *The Dance in Place Congo* de Henry F. Gilbert

The American Ballet at the Metropolitan Opera: *The Dance in Place Congo* by Henry F. Gilbert

Carolyn Guzski and Violetta Donini

Volume 13, Number 1-2, September 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1012349ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1012349ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)
1929-7394 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Guzski, C. & Donini, V. (2012). Le ballet américain au Metropolitan Opera: *The Dance in Place Congo* de Henry F. Gilbert. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *13*(1-2), 43–50. https://doi.org/10.7202/1012349ar

Article abstract

The world premiere of American composer Henry F. Gilbert's *The Dance in Place Congo* by the resident ballet company and orchestra of the Metropolitan Opera in 1918 was the first production on an African American theme given at the house. It also represented the first hearing of vernacular musical materials and the first appearance of performers of color on its legendary stage. Yet the creative results reflected competing visions among composer, choreographer, and management, as well as a collision among artistic responses to an emerging modernist aesthetic in music, dance, and stage design.

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le ballet américain au Metropolitan Opera: *The Dance in Place Congo* de Henry F. Gilbert

Carolyn Guzski
(State University of New York)
Traduit de l'anglais par Violetta Donini

Le poème symphonique *The Dance in Place Congo* du compositeur américain Henry F. Gilbert fut un véritable événement lors de sa première par la compagnie de ballet et l'orchestre du Metropolitan Opera de New York, le 23 mars 1918, où il fut accueilli comme « le premier ballet américain[1] ». Bien que le Metropolitan ait démarré avant les années 1910 la production d'œuvres dramatiques par des compositeurs américains, Gilbert fut effectivement le premier à utiliser des éléments vernaculaires et un thème afro-américain, de même qu'à engager des artistes de couleur sur scène. Cependant, des documents d'archives indiquent que le compositeur était profondément mécontent de la chorégraphie proposée et que son espoir de voir en son œuvre ce qu'il qualifiait d'une représentation authentiquement « américaine », c'est-à-dire une vision esthétiquement homogène, en phase avec ses théories artistiques nationalistes, fut en fin de compte déçu.

Issu d'une vieille famille de Boston jadis fortunée, Gilbert (1868-1928) a toujours eu la réputation d'un homme au talent à l'état brut, parfois qualifié de « Mark Twain » de la musique américaine (Downes 1918, 36; Ranck 1917, 152)[2]. En insistant sur l'importance pour les compositeurs américains de concevoir un langage musical démarqué de l'esthétique *eurocentriste* qui avait dominé le XIX^e^ siècle, Gilbert développa un style à l'expression puissante, directe, et à la simplicité résolue en saturant ses mélodies d'éléments vernaculaires et de textures rythmiques. Après seulement un an de formation théorique au New England Conservatory, il devint par hasard le premier élève de Edward MacDowell (1860-1908) lorsque le compositeur acclamé revint d'Europe en 1888[3]. L'intérêt de Gilbert pour l'utilisation d'éléments musicaux indigènes grandit durant cette période : il se procura des documents d'origine pour l'*Indian Suite* de MacDowell et voyagea ensuite à Chicago pour l'Exposition colombienne mondiale de 1893 avec le but précis d'étudier les musiques du monde (Gilbert 1912, 496-497 ; Longyear 1968, 12-13). Pendant la première décennie du XX^e^ siècle, il composa une série d'œuvres orchestrales s'inspirant, du moins en partie, d'éléments afro-américains. Gilbert voyait en cet « impératif vernaculaire » un cheminement vers une véritable école nationale de composition aux États-Unis, faisant écho aux célèbres idées du compositeur bohémien Antonín Dvořák exprimées lors de son long séjour américain une décennie plus tôt (Creelman 1893, 28 ; Dvořák 1895, 428-434).

Gilbert s'inspira également d'un article très célèbre de l'époque intitulé « The Dance in Place Congo » et publié dans *The Century Magazine* en 1886 par le romancier néo-orléanais George Washington Cable (1844-1925). Cable y décrivait les danses et les musiques pleines d'entrain des esclaves d'Afrique de l'Ouest qui avaient lieu chaque dimanche avant la guerre de Sécession, sur la légendaire place Congo, derrière le *Vieux Carré* de la Nouvelle-Orléans (Cable 1886a et 1886b)[4]. Cet auteur partageait avec l'écrivain gréco-irlandais Lafcadio Hearn (1850-1904) une fascination pour la musique d'inspiration créole du charismatique pianiste virtuose néo-orléanais Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Peu après l'arrivée en 1877 de Hearn à la Nouvelle-Orléans, où il occupa des postes au *City Item* et au *Times-Democrat* jusqu'en 1888, Cable fit appel à lui dans sa recherche sur

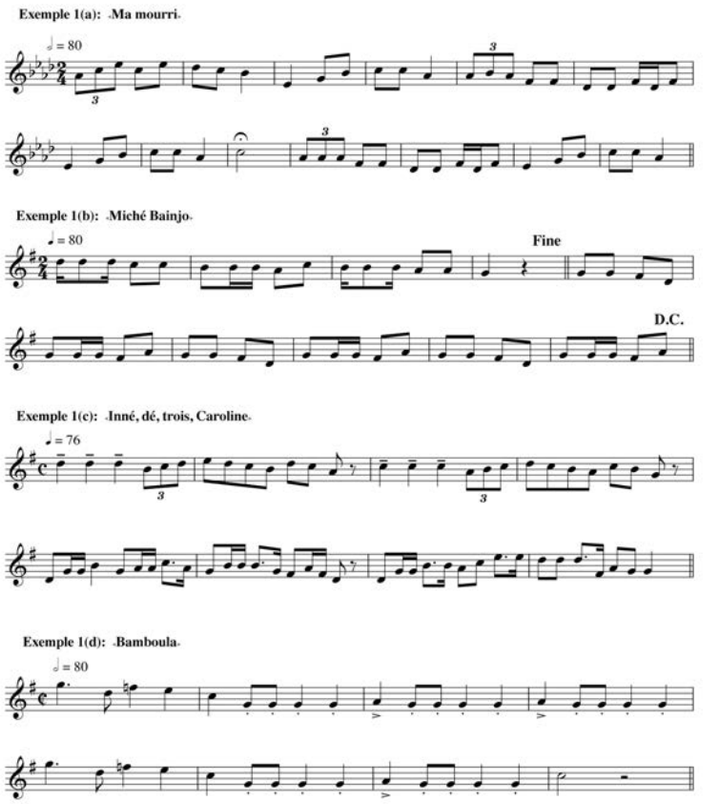
[1] "The Metropolitan Opera Produces the First American Ballet: Henry F. Gilbert's *Dance in Place Congo* Wins a Notable Success in a New Field", *Current Opinion* 64 (mai 1918): 327. Bien qu'il semble que dès le XIX^e^ siècle des compositeurs américains ont écrit de la musique pour ballet, aucune partition avec une attribution individuelle d'auteur existe.

[2] Le critique Isaac Goldberg a décrit Gilbert comme un "Thoreau du timbre […] dans lequel le rebelle, l'anarchiste philosophe, l'aristocrate spirituel, brûlait brillamment dans l'obscurité humide d'un commandement disparu », dans « An American Composer », *American Mercury* 15 (novembre 1928): 335.

[3] Gilbert à Edward Ellsworth Hipsher, 28 mars 1926, Henry F. Gilbert Papers, MSS 35 (ci-après Gilbert Papers), boîte 29, dossier 18, Irving S. Gilmore Music Library, Yale University.

[4] Cable a fondé ses hypothèses non pas sur sa propre recherche ethnologique, mais sur des observations détaillées de la pratique de la danse dans la colonie de Saint-Domingue (devenue Haïti) rapportées en 1789 par l'homme d'État français Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry (voir les références). Le récit de Cable contient néanmoins des similitudes avec ceux existant dans des sources américaines du début du XIX^e^ siècle et découvertes plus tard par des intellectuels, notamment publiées par Benjamin Henry Latrobe, Henry A. Kmen et Margot Lieth Philipp.

Exemples musicaux 1 Mélodies créoles, *The Dance in Place Congo*



le terrain de matériau musical indigène[5]. Le poème symphonique de 20 minutes de Gilbert, basé sur les mélodies recueillies par les deux hommes avec l'aide de la sœur de Gottschalk, Clara Gottschalk Peterson, puis reproduit dans l'article de Cable, s'avéra être l'œuvre jusqu'alors la plus aboutie du compositeur en langage vernaculaire. L'éminent moderniste américain Elliott Carter a d'ailleurs commenté l'œuvre en ces termes, « [*The Dance in Place Congo*] à la vitalité rythmique et l'intérêt mélodique caractéristiques de Gilbert, et sa forme est très convaincante (Carter 1943, 224)[6] ».

Gilbert bâtit *The Dance in Place Congo* sur une forme ternaire comprise entre une introduction et une coda, puis manipula le matériel thématique de façon à suggérer une narration sous-jacente inspirée de la prose vivante de Cable, bien qu'anachronique. Les thèmes de l'œuvre découlent entièrement des quatre mélodies créoles indiquées dans l'exemple 1 : (a) « Ma mourri », l'expression éloquente d'un amour déchu ; (b) « Miché Bainjo », un air musical acidulé et extroverti qui se caractérise par une figure mélodique syncopée ; (c) « Inné, dé, trois, Caroline », une mélodie basée sur une chanson counjaille populaire de Saint-Domingue ; et (d) la « Bamboula », danse rendue célèbre par Gottschalk et Samuel Coleridge-Taylor[7].

Gilbert fait de sa musique une narration efficace en créant un large éventail d'émotions :

> de la désolation de l'esclavage à l'exubérance brute de l'éphémère liberté vécue à Congo Square, en passant par un interlude romantique lyrique interrompu par le retour inévitable de la Bamboula et sa conclusion abrupte, le soir venu, par le son de neuf cloches accompagnées d'une explosion de désespoir.

De 1906 à 1908, Gilbert essaya d'attirer sans succès l'attention du directeur musical de la Boston Symphony Orchestra, Carl Muck (1859-1940), car l'autocratique chef d'orchestre suisse refusa de programmer ce qu'il considérait être de la « Negermusik[8] ». Ce n'est qu'en 1916 que le critique musical du *Boston Post*, Olin Downes (1886-1955), agit comme intermédiaire en attirant l'attention de son ami Otto H. Kahn (1867-1934), président du conseil d'administration du Metropolitan Opera, sur la musique jusqu'alors non créée du *Congo* et en encourageant Gilbert à écrire un scénario pour adapter son poème symphonique à la danse[9]. En 1910, pour la première fois de son histoire, le Metropolitan avait en effet lancé la production d'œuvres de compositeurs américains, un programme que Kahn encourageait afin d'influencer personnellement l'orientation artistique du théâtre qu'il souhaitait pousser davantage vers le modernisme, et ce, avec un certain succès. Ainsi en 1916 cette démarche se traduisit par l'ambitieux parrainage de la première visite de Serge Diaghilev (1872-1929) et ses Ballets russes avec leurs programmes séduisants d'exotisme qui exprimaient fréquemment des idéaux nationalistes russes. Gilbert, connu pour sa personnalité de « Yankee » intransigeant, se brouilla presque instantanément avec le personnel

[5] Le biographe de Cable décrit la genèse des articles du *Century* ainsi que la volatilité de sa relation avec Hearn (Turner 1956, 227-35).

[6] Elliott Carter chercha à connaître Gilbert lorsqu'il étudiait à la Harvard dans les années 1920. Les deux hommes se sont rencontrés à plusieurs reprises pour discuter de musique contemporaine. Isolde Gilbert Horton interviewée par Caitriona Bolster, 31 décembre 1976, Oral History American Music (OHAM), Yale University ; Allen Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter* (New York: W.W. Norton, 1971), 47.

[7] Les indications métronomiques ainsi que le choix de tonalités et de mesure sont prises des propres transcriptions de Gilbert publiées dans Henry E. Krehbiel, « Afro-American Music In a Metropolitan Ballet », *New York Tribune*, 17 mars 1918, sec. 4, p. 2.

[8] Gilbert au compositeur Franklin Peale Patterson, 16 octobre 1926, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 23. Muck pourrait avoir perçu les syncopes omniprésentes de la partition du *Congo* comme étant une manifestation de ragtime, qu'il haïssait sans retenue en y voyant un emblème de la culture populaire de bas étage : « Je ne crois pas qu'il existe de la *bonne* musique populaire […] le ragtime est du poison. » « The Music of Democracy », *The Craftsman* 29 (décembre 1915) : 277.

[9] Les efforts de Downes résultèrent en l'audition réussie de la musique de Gilbert pour le chef d'orchestre Artur Bodanzky, le 1er décembre 1916, à la requête de Kahn. Kahn à Downes, 31 octobre 1916, Gilbert Papers, boîte 32, dossier 69 ; Downes à Bodanzky, 18 novembre 1916, boîte 31, dossier 49 ; Gilbert à Bodanzky, novembre 1916, boîte 29, dossier 13 ; Bodanzky à Gilbert, 22 novembre 1916, boîte 30, dossier 39 ; Kahn à Downes, décembre 1916, boîte 29, dossier 15.

artistique du Metropolitan sur sa conception nationaliste du *Congo*, qu'il décrivait comme « caractérisant réellement l'Amérique » dans sa « violente, sauvage et poétique [...] force et originalité[10] ». Par conséquent, il fit appel pour la première du *Congo* au chef d'orchestre Pierre Monteux (1875-1964) qui avait dirigé en 1913 la première du *Sacre du printemps* de Diaghilev pour ensuite faire partie des chefs réguliers du Metropolitan à partir de 1917.

La scénographie du Metropolitan, cependant, refléta la décision de changer le lieu de l'action à un bayou isolé en Louisiane et de monter une plantation du sud conventionnelle sur scène (cette dernière exécutée par Livingston Platt après le rejet de Robert Edmond Jones, suggéré par Gilbert).

Figure 1 Photographie réalisée à partir de la production de *The Dance in Place Congo* au Metropolitan Opera. White Studio, 1918, archives du Metropolitan Opera.

Cette production eut pour effet que le public a pu voir la pièce à travers des stéréotypes familiers, confirmant la domination raciale des Blancs comme point de repère de l'expérience américaine. Alors qu'une mise en scène afrocentrique aurait été plus proche de la vision de Gilbert – ainsi que bien plus convaincante artistiquement –, la substitution permit au Metropolitan d'éviter d'exposer son public habituel aux implications sociales crues qui avaient originellement amené le compositeur à cet arrangement. Dans ce contexte, Platt ne pouvait guère rivaliser avec la distinction du scénographe principal de Diaghilev, Léon Bakst (1866-1924), mais sa créativité était visible dans les costumes colorés des Caraïbes, qui lui valurent beaucoup d'éloges[11].

Figures 2a et 2b Dance in Place Congo, 1917-1918, Livingston Platt. Archives du Metropolitan Opera.

En définitive, Gilbert se querella avec le directeur général du Metropolitan Opera, Giulio Gatti-Casazza (1869-1940), qui jugeait le scénario trop statique, une faiblesse dangereuse selon la réception critique de la phase américaine précédente, celle-là focalisée à répétition sur une dramaturgie pauvre[12]. Il y avait de plus une difficulté particulière à la production du *Congo* par rapport à la mutation profonde de la danse classique, principalement sous l'égide des Ballets russes, qui laissait de côté les grands ballets narratifs du XIX^{e} siècle avec leur pantomime élaborée au profit du langage abstrait du ballet moderniste en un acte[13]. Ce changement stylistique était évidemment épaulé par le Metropolitan. Néanmoins, malgré la distinction artistique qu'engendrait l'engagement de Diaghilev, ainsi que le début américain de Vaslav Nijinsky, le déficit accumulé par la logistique complexe de la tournée transcontinentale revint à 325,000 dollars américains (plus de 5 millions de dollars américains de nos jours) et resta un douloureux souvenir dans la mémoire de Gatti[14].

Par conséquent, on demanda à Gilbert de développer son scénario en enrichissant un triangle amoureux impliquant la rivalité de deux hommes pour une belle métisse quarteronne Aurore. Gilbert n'était pas contre l'utilisation d'au moins un peu de pantomime pour renforcer la structure narrative de la partition (comme on le faisait dans la majorité du répertoire des Ballets russes), mais le chorégraphe responsable du projet, Ottokar Bartik (1868-1936), manquait d'imagination créative et la vision de Gilbert, où les éléments de danse purs dominaient la narration, ne put se réaliser. À l'opposé, le chorégraphe bohémien, qui avait fait ses débuts au Metropolitan en montant des danses folkloriques pour une production distinguée de l'opéra *La fiancée vendue* sous la baguette de Gustav Mahler, choisit de représenter sur les planches des scènes de foule affairée interprétant le marchandage

[10] Gilbert à Kahn, 6 février 1917, Otto H. Kahn Papers, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library (ci-après Kahn Papers), boîte 98, dossier 7.

[11] Katherine Metcalf Root nota : « En contraste à l'arrière-plan mélancolique du bayou grisâtre, les couleurs barbares des costumes frappent avec l'éclat d'une flamme. » « The Dance in Place Congo, and a New American Opera », *Touchstone* 3 (juin 1918) : 221. Les production des Ballets russes de Bakst inclurent *Schéhérazade*, *Le Spectre de la rose*, *L'Après-midi d'un faune*, *Daphnis et Chloé*, ainsi que *Jeux*.

[12] Gilbert à Gatti-Casazza, 28 avril 1917, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 17.

[13] Ce style nouveau débuta avec *Les Sylphides* (1909), créé par le chorégraphe des Ballets russes original, Mikhail Fokine (1880-1942), et souvent cité comme le premier ballet abstrait.

[14] « C'est dommage que les résultats financiers de votre administration brillante aient été marqués par les saisons désastreuses des Ballets russes ». Kahn à Gatti-Casazza, 5 Juillet 1917, Kahn Papers, boîte 167.

d'Aurore par de riches propriétaires de plantations, des querelles bruyantes entre esclaves et une consultation de voyante vaudou. Dans une série de lettres à Kahn, Gilbert plaida pour l'intégrité dramatique de sa conception originale et déclara que Bartik était foncièrement en décalage avec la musique moderne, et même « incapable de résoudre [ses] problèmes en terme de chorégraphie moderne[15] ».

Par la suite, Gilbert tenta vainement de transférer la direction chorégraphique de son œuvre à l'ex-danseur des Ballets russes Adolph Bolm (1884-1951), ce dernier ayant récemment rejoint le rang des artistes du Metropolitan[16]. Bartik réussit tout de même à enrichir de façon significative la pièce quand il inclut dans les scènes de grande foule un petit groupe de danseurs noirs parmi une vingtaine de figurants engagés pour suppléer le corps de ballet du Metropolitan. Bien que cette inclusion ait sans doute été inspirée par un épisode similaire dans *La fiancée vendue*, où Bartik en personne figurait dans un groupe de danseurs bohémiens, la présence de corps de ballet des deux races fut un évènement unique au Metropolitan et marqua la première présence d'artistes de couleur sur sa scène, 37 ans avant que la contralto Marian Anderson soit acclamée comme la première artiste noire à y chanter un rôle principal. Parmi les quelques commentaires de la presse sur cette innovation, Pitts Sanborn, auteur progressiste du *New York Globe*, nota que : « Les quelques vrais nègres sur scène valaient beaucoup mieux que la foule de blancs déguisés », critiquant ainsi les pratiques habituelles consistant à noircir le visage (Sanborn 1918, 10).

L'identité des figurants, ces derniers n'étant pas cités sur le programme et ayant été payés en main propre pour leurs interprétations, n'a pas été préservée dans les archives du Metropolitan. Cependant, le poste de maître de ballet qu'occupait Bartik en parallèle avec le cirque des Ringling Brothers suggère l'hypothèse surprenante que les danseurs pouvaient avoir été recrutés parmi les troupes de spectacles de rue rattachées aux fanfares de musiciens noirs qui faisaient partie du cirque voyageur itinérant américain pendant les XIX^e^ et début du XX^e^ siècles[17]. Une photographie de 1917 dans *Musical America* montre Gilbert avec Bartik sur l'emplacement du cirque durant les phases préparatoires du *Congo*, et l'une des accusations du compositeur envers le décalage de la chorégraphie de Bartik relativement à sa composition décrivait la mise en scène comme « un spectacle à l'ancienne de *minstrel*, bien plus adapté au public de cirque moyen qu'[à] autre chose[18] ». Le résultat ne fut pas aussi compromis qu'il l'aurait été sans l'intervention de Kahn. Alerté au plus tôt par Gilbert de l'intention de la production de changer le nom de l'œuvre ainsi que l'emplacement, le directeur assura immédiatement qu'il insisterait auprès de son personnel artistique de « la nécessité de la préserver et même accentuer ses caractéristiques, sa saveur et son esprit[19] ».

Le travail de reconstruction de la chorégraphie originale, pour pouvoir déterminer comment la danse s'harmonisait avec la musique, mais aussi de manière à savoir si elle concordait ou non avec l'idéal de Gilbert d'une esthétique unifiant danse et musique dans son œuvre, est complexe. Les spécialistes rencontrent maintes difficultés puisque pratiquement toutes les revues existantes ont été élaborées par des critiques d'opéra aux connaissances en danse restreintes et limitant leurs commentaires chorégraphiques aux sections de pantomime. De plus, un des rares spécialistes en danse et culture afro-américaine des années 1910, Carl Van Vechten (1880-1964), n'avait pas de poste journalistique en 1918 et ne laissa aucune trace écrite des représentations.

La remarque parue dans le *New York Herald* – « le ballet est fait de danses typiquement américaines autant que sont russes celles des Ballets russes » – montre clairement le peu d'efforts de reproduction des pratiques africanistes observées à Congo Square à la fin du XVIII^e^ et début du XIX^e^ siècles (Morris 1918)[20]. Au contraire, la majorité des commentaires relèvent un afro-américanisme stylistique allé jusqu'à un mélange des genres entre cultures immigrantes ouest-africaines et irlandaises d'avant la guerre de Sécession. L'acculturation résultante a été décrite par la spécialiste en histoire de la danse Constance Valis Hill comme un :

> […] style de danse afro-américaine caractérisé d'inclinaison et relâchement du torse, d'un mouvement centré des hanches, favorisant glissades à pieds-plats, pas moqueurs et traînants mélangé au style de danse irlando-américaine au torse droit,

[15] Gilbert à Kahn, 10 décembre 1917, Kahn Papers, boîte 98, dossier 7. « Ma conception de l'épisode central est une scène d'amour & un interlude lyrique et gracieux entre des danses turbulentes […] Bartik l'a rempli a tort de pantomime ». Gilbert à Alexander Smallens, 18 août 1918, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 25.

[16] Gilbert à Kahn, 10 décembre 1917, Kahn Papers, boîte 98, dossier 7 ; Gilbert à Gatti-Casazza, ca. 26 décembre 1917, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 7.

[17] Ce phénomène est rapporté dans Lynn Abbott et Doug Seroff, *Ragged But Right: Black Traveling Shows, « Coon Songs », and the Dark Pathway to Blues and Jazz* (Jackson: University Press of Mississippi, 2007).

[18] « The Dance in the Place Congo », *Musical America* 75 (25 Octobre 1917) : 14 ; Gilbert à Kahn, 10 décembre 1917, Kahn Papers, boîte 98, dossier 7. Parmi les demandes du compositeur rapportées, cependant, aucunes demandent le renvoi de danseurs–uniquement celui du chorégraphe.

[19] Gilbert à Kahn, 23 mars 1917, et Kahn à Gilbert, 24 mars 1917, Kahn Papers, boîte 98, dossier 7.

[20] Les observations de Latrobe ainsi que celles d'autres critiques de cette période sont compilées par Dena J. Epstein (voir les références).

[21] Une figure centrale dans la formation de ce style amalgamé était William Henry Lane (c1825-1852), le « Master Juba » loué dans les *American Notes* de Charles Dickens (Londres, 1842), « qui en greffant les rythmes et mouvements relâchés africains sur les techniques exactes de la *jig* et *clog dancing* contribua à la création d'une danse nouvelle, ni africaine, ni européenne » (Hill 2010, 12).

au mouvement de hanches limité, ainsi que des pas agiles et sautillants préférant le bondissement, les sauts et les déplacements (Hill 2010, 6)[21].

De la tradition d'après-guerre de Sécession du *clog dancing*[22] appalachien émana donc « un vocabulaire de la danse en Amérique qui s'élargissait pour inclure des pas de *jig*, *juba*, *buck-and-wing*, *shuffling*, *battering*, *drumming*, and *clogging* » (Hill 2010, 12-13). La branche afro-américaine se distinguait de celle européenne par des syncopes persistantes et le « breakdown », un phénomène de virtuosité soliste qui continue d'exister de nos jours dans la danse populaire. Connue sous le nom de « buck and wing » à partir des années 1900 et devenue extrêmement populaire chez le public blanc par le biais de *plantation shows*, de vaudeville version spectacle de rue, ainsi que du théâtre musical noir émergent, cette hybride du début du XXe siècle semble aussi avoir prédominé dans le *Congo* : « On pourrait presque l'appeler 'Glorification du Buck and Wing' – et il fut dansé dans cet esprit par le ballet[23] ».

Au Metropolitan, toutefois, cet afro-américanisme acculturé semble avoir été restreint par une perspective européenne que plus d'un journaliste critiquait pour son air de sophistication relative – du moins pour les danseurs blancs –, malgré la vigueur du corps de ballet. Certains ont décrit ce manque de vraisemblance historique en termes ouvertement moralistes. Parmi eux, le doyen des critiques new-yorkaises, Henry E. Krehbiel, écrit : « Les danses des esclaves noirs à la Nouvelle-Orléans il y a cent ans contenaient sans aucun doute le caractère […] des danses natales africaines. Ni M. Bartik ni d'autres chorégraphes n'auraient osé les reproduire sur une scène de bonne société[24] » (Krehbiel 1918). Katherine Metcalf Root liait ce défaut à la technique, remarquant que le mouvement des solistes blancs « était loin de suggérer la dynamique subtile des muscles africains. La présence de quelques vrais nègres dans le groupe ne faisait qu'accentuer cet échec » (Root 1918).

Malgré les incongruités historiques ainsi que la disparité apparente des artistes, un certain nombre de spéculations chorégraphiques peuvent être avancées à travers la rare documentation filmique de la pratique d'exécution des danseurs noirs combinée aux descriptions critiques de la première représentation de l'œuvre. L'une de ces références, où « les caractères chorégraphiques malmenés et durement rendus, sont certainement ceux que l'on est plus habitués à voir dans un spectacle de variétés que sur une scène d'opéra » (Smith 1918), correspond aux aspects de comédie et d'athlétisme particuliers aux spectacles de « buck and wing » présents dans la culture populaire. Un exemple visuel existe par chance dans *Pickaninny Dance, from The Passing Show* (1894), un bref kinétoscope des studios Edison dans lequel des membres de la troupe du *The Passing Show* exécutent brillamment une scène de défi qui inclut des pas caractéristiques (*camel walk*, *falling-off-the-log*) du style[25] (Hill 2010, 23).

Figure 3 *Pickaninny Dance,* from *The Passing Show* (dir. William Heise). Document d'archives, Black Film Center, Indiana University-Bloomington.

Dans un autre exemple, un des solos du *Congo* avait été donné à un danseur masculin où le personnage, un vieux pasteur en robe exalté par son entourage, tente le vigoureux « double shuffle », un genre remontant au passé[26]. Une situation similaire se déroule dans la scène de cabaret du *Hallelujah* de King Vidor en 1929 (un des premiers films sonores mettant en scène des Noirs), où un ancien émerge

Figure 4 « Swanee Shuffle », *Hallelujah*. King Vidor, Metro-Goldwyn-Mayer, 1929.

[22] Danse de battements de pieds rythmés.

[23] « Cadman's 'Shanewis' Fine Lyrical American Opera–Gilbert's 'Dance in Place Congo' Also Enthusiastically Received », *Musical Courier* 76 (28 mars 1918) : 32.

[24] « Bien qu'Epstein reconnaisse que les danses européennes étaient connues des noirs dans les états esclavagistes depuis le XVIIe siècle, des écrits reflètent l'existence à la Nouvelle-Orléans de pratiques africanistes post-suppression et d'acculturation à travers le sud des États-Unis en général. Sinful Tunes, 132, 139.

[25] Les danseurs sont Joe Rastus, Denny Tolliver et Walter Wilkins. Filmé le 6 octobre 1894, le film de 10 secondes précède le fameux cinématographe *La sortie des usines Lumière à Lyon* des Frères Lumière (19 mars 1895).

[26] Une chronique de 1845 observe : « Le *break-down* non-sophistiqué et le *double-shuffle* des jours primitifs ont cessé ». Benjamin Moore Norman, *Norman's New Orleans and Environs* (Nouvelle Orléans: B.M. Norman, 1845), 182, cité dans Epstein (1977), 134.

littéralement de l'ombre pour ébahir une foule de jeunes avec une démonstration experte du style, accompagné par un orchestre interprétant « Swanee Shuffle », expressément écrit par Irving Berlin pour le film.

L'expression afro-caraïbéenne tintée d'influences espagnoles et françaises centrale à la culture néo-orléanaise n'était pas entièrement en reste, comme l'indique l'unique exemple iconographique des deux rôles principaux de Rosina Galli et de Giuseppe Bonfiglio. Le couple est montré dans une pose faisant référence aux récits historiques qui décrivent diversement la *calenda* et la *chica* dansées dans les Antilles.[27]

Figure 5 Dessin par Ellen Graham Anderson (1885-1970) de la première danseuse, Rosina Galli, et du premier danseur, Giuseppe Bonfiglio, dans *The Dance in Place Congo*. Source : « Cadman's 'Shanewis' Fine Lyrical American Opera – Gilbert's 'Dance in Place Congo' Also Enthusiastically Received », *Musical Courier*, vol. 76, nº 13, 28 mars 1918, p. 8.

Malgré l'inconsistance de la nomenclature utilisée par les coloniaux européens, tous sont d'accord sur le fait que le genre incarnait un élément fort de séduction au sein d'une structure prononcée et rigoureusement métrique, et qui représentait des couples sautant, tournant comme des toupies, et s'encerclant les uns les autres, les bras levés et baissés comme s'ils « jouaient des castagnettes », avec les coudes rapprochés des côtés et les mains presque serrées. Plus d'un commentateur qualifiait d'indécent l'érotisme de cette danse. Il semblerait que la *chica* avait été connue sous le nom de *bamboula* – d'après l'accompagnement au *bamboula*, un tambour unique et aigu – et c'est peut-être la synergie de ce style avec la mélodie rendue célèbre par Gottschalk qui donne au ballet le maximum d'efficacité :

> La « Bamboula » domine le ballet, une danse d'un pouvoir particulier rythmique, vulgaire tout en étant attirant. L'impossibilité de la danser comme les nègres de la Nouvelle-Orléans ou des Antilles est due à l'idée caucasienne de décence, mais Miss Galli et ses collègues ont donné assez pour permettre à l'imagination de faire le reste (Vernon 1918).

La première de *The Dance in Place Congo* fut donnée le 23 mars 1918 et fit partie d'une soirée dédiée aux œuvres de compositeurs locaux : on pouvait aussi y voir l'opéra indianiste *Shanewis* de Charles Wakefield Cadman ainsi que *L'Oracolo* du compositeur italien Franco Leoni, un opéra vériste épouvantable se déroulant dans le Chinatown de San Francisco. La musique de Gilbert fut bien reçue par un public curieux et, au dire de tous, fasciné. Bien que *Musical America* ait révélé le « secret de polichinelle » d'une mise en scène étrangère à la conception originale du compositeur – une fuite qui irrita certainement Gatti-Casazza –, les critiques furent majoritairement positives[28], avec le *New York Times* rapportant que « les danses […] étaient le plus important et mirent beaucoup d'excitation sur la scène ». La presse noire fut plutôt respectueuse de l'effort de Gilbert : « Aucun autre compositeur américain n'a écrit de façon aussi prolifique ou sincère ou avec tant d'affinité pour le langage des Nègres que Henry F. Gilbert », déclarait *The Crisis*, l'organe officiel de la National Association for the Advancement of Colored People. Mais les comptes rendus existants sont brefs et se concentrent sans surprise sur l'inspiration afro-américaine du matériel artistique plutôt que sur la perspective de domination par les Blancs de sa réalisation[29].

L'héritage puissant du nouveau ballet, ainsi que ses points faibles évidents, ont été adroitement résumés dans un compte rendu du *New York Globe* auquel Sanborn contribua probablement : « Certainement *The Dance in Place Congo*, tout en n'étant pas ce qu'elle aurait pu être, reste à plusieurs titres une des productions les plus notables sous la direction de Mr. Gatti-Casazza[30]. » Ainsi, malgré les aspects innovateurs

[27] Les deux récits principaux dérivent des écrits de Moreau de Saint-Méry et Jean-Baptiste Labat, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique* (The Hague, 1724), cité dans Lynne Fauley Emery, *Black Dance From 1619 to Today*, 2e rév. ed. (Hightstown, New Jersey: Princeton Book Co., 1988), 20-27.

[28] Herbert F. Peyser, « Native Composers Achieve Success at Metropolitan », *Musical America* 27 (30 mars 1918): 4 ; « *Shanewis*, Indian Opera, Captivates », *New York Times*, 24 mars 1918, sec. 1, p. 19.

[29] « The Horizon: Music and Art », *The Crisis* (16 mai 1918): 30 ; « Editorials: Negro Music », *The Southern Workman* 47 (juillet 1918): 323-24 ; Lester A. Walton, « In the Amusement World: Negro Music », *New York Age*, 13 avril 1918, 6.

[30] « Notes and Announcements of the Music World », *New York Globe*, 16 avril 1918, 14.

de l'entreprise, la sensation d'une opportunité manquée de la création d'une vive œuvre remplie d'expression moderniste afro-américaine à ses débuts demeure : une vision unifiée de Gilbert, Monteux, Bolm et Robert Edmond Jones aurait-elle pu produire des résultats plus mémorables de l'ordre de la production de *Parade* d'Erik Satie sous Diaghilev, 10 mois seulement après la collaboration réussie des talents de Satie, Massine, Cocteau et Picasso[31] ? De plus, un triomphe plus éclatant aurait assuré une place à Gilbert dans l'histoire de la musique américaine qu'Elliot Carter lui accordait : « Après que la frénésie initiale du mouvement musical moderne s'estompa et que Gilbert fut oublié, un groupe de compositeurs commença à redécouvrir les vertus de la simplicité, de l'américanisme ascétique, ainsi que beaucoup d'autres qualités dont il avait été le précurseur » (Carter 1943, 225)[32].

The Dance in Place Congo ne fut jamais joué à nouveau en tant que ballet, malgré les efforts vaillants de Gilbert qui avait essayé d'intéresser sans succès le plus de monde possible à son œuvre, de Diaghilev en personne aux producteurs théâtraux Morris Gest et Oscar Hammerstein I[33]. Le compositeur devint finalement philosophe sur cette expérience, comme le montre une lettre d'adieu à la veuve d'Edward MacDowell peu avant sa mort en 1928 : « La gloire était dans le combat, et non pas nécessairement dans la victoire. Je crois vraiment, mon cher vieux Walt, que les 'batailles sont perdues dans le même esprit qu'elles sont gagnées[34]. »

Tous mes remerciements à George Dorris et Paul F. Guzski pour leur inestimable soutien lors de la préparation de cet article, ainsi qu'aux archivistes de plusieurs collections de manuscrits : John Pennino, archives du Metropolitan Opera ; Lynn Abbott, archives de Hogan Jazz, Tulane University ; Mary K. Huelsbeck, archives du Black Film Center, Department of African American and African Diaspora Studies, Indiana University-Bloomington ; Anne Rhodes, Oral History American Music, Yale University ; et David Peter Coppen, Sibley Music Library, Eastman School of Music.

RÉFÉRENCES

Archives

Henry F. Gilbert Papers (MSS 35). Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, New Haven, Connecticut.

Oral History American Music (OHAM). Yale University, New Haven, Connecticut.

Otto H. Kahn Papers (TC032). Division des manuscrits, département des livres rares et des collections spéciales, Firestone Library, Princeton University, Princeton, New Jersey.

Journaux consultés

New York American

New York Globe

New York Herald

New York Times

New York Tribune

Articles et monographies

ABBOTT, Lynn et Doug SEROFF (2007). *Ragged But Right: Black Traveling Shows,* "*Coon Songs*", *and the Dark Pathway to Blues and Jazz*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi.

CABLE, George Washington (1886a). "The Dance in Place Congo", *The Century Magazine*, vol. 31, nº 4, February, p. 517-32. Réimpr. : JACKSON, Bruce (dir.) (1967). *The Negro and His Folklore in Nineteenth Century Periodicals*, Austin et London, University of Texas Press et American Folklore Society, 1967), p. 189-242.

CABLE, George Washington (1886b). "Creole Slave Songs", *The Century Magazine*, vol. 31, nº 6, April, p. 809-28. Réimpr. : JACKSON, Bruce (dir.) (1967). *The Negro and His Folklore in Nineteenth Century Periodicals*, Austin et London, University of Texas Press and American Folklore Society, 1967), p. 189-242.

"Cadman's 'Shanewis' Fine Lyrical American Opera– Gilbert's 'Dance in Place Congo' Also Enthusiastically Received" (1918). *Musical Courier*, vol. 76, nº 13, 28 March, p. 5, 8, 32.

[31] Le créateur du New York City Ballet, Lincoln Kirstein, nota : « [M]ême les manifestes 'modernes' les plus récents de Russie, d'Allemagne et des États-Unis étaient définis dans la *Parade* […] tout étudiant de poésie ou théâtre va y trouver beaucoup de techniques de scènes et de processus dramatiques contemporains utilisés pour la première fois dans cette œuvre » (Kirstein 1935, 297).

[32] Robert Edmond Jones avait exprimé son intérêt de travailler sur le ballet au Metropolitan la saison suivante, mais l'œuvre n'y fut jamais rejouée. Jones, Nouvelle Orléans, à Gilbert, 16 juin [1918], Gilbert Papers, boîte 31, dossier 68.

[33] Gilbert à Diaghilev, 3 janvier 1918 [*recte* 1919], Gilbert Papers, boîte 29, dossier 15 ; Gilbert à Gest, 28 août 1918, boîte 29, dossier 17 ; Gilbert à Hammerstein, 31 mars 1919, boîte 29, dossier 18.

[34] Walt Whitman, « Song of Myself », *Leaves of Grass* (1855) ; Gilbert à MacDowell, 22 février 1928, Gilbert Papers, boîte 29, dossier 21.

CARTER, Elliott (1943). “American Figure, with Landscape”, *Modern Music*, vol. 20, May-June, p. 219-25. Réimpr.: *Elliott Carter : Collected Essays and Lectures, 1937-1995*, Jonathan W. Bernard (dir.), Rochester, New York, University of Rochester Press, p. 134-38.

[CREELMAN, James] (1893). “Real Value of Negro Melodies”, *New York Herald*, 21 mai 1893, p. 28.

DOWNES, Olin (1918). “An American Composer”, *The Musical Quarterly*, vol. 4, nº 1, January, p. 23-36.

DVOŘÁK, Antonín (1895). “Music in America”, *Harper’s New Monthly Magazine*, vol. 90, February, p. 428-34.

« Editorials: Negro Music » (1918). *The Southern Workman* vol. 47, nº 7, July, p. 323-24.

EDWARDS, Allen (1971). *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*, New York, W.W. Norton.

EMERY, Lynne Fauley (1988). *Black Dance From 1619 to Today*, 2e rév., Hightstown, New Jersey, Princeton Book Co.

EPSTEIN, Dena J. (1977). *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*, Urbana, Illinois et Chicago, University of Illinois Press.

GILBERT, Henry F. (1912). “Personal Recollections of Edward MacDowell”, *New Music Review*, vol. 11, November, p. 494-98.

GOLDBERG, Isaac (1928). “An American Composer”, *American Mercury,* vol. 15, nº 59, November, p. 331-35.

HILL, Constance Valis (2010). *Tap Dancing America: A Cultural History*, Oxford, UK et New York, Oxford University Press.

“The Horizon: Music and Art” (1918). *The Crisis*, vol. 16, nº 1, May, p. 30.

KATZ, Bernard (dir.) (1969). *The Social Implications of Early Negro Music in the United States*, New York: Arno Press et The New York Times, p. 31-68.

KIRSTEIN, Lincoln (1935). *Dance : A Short History of Classic Theatrical Dancing*, New York, G.P. Putnam’s Sons.

KMEN, Henry A. (1966). *Music in New Orleans: The Formative Years, 1791-1841*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

KREHBIEL, Henry E. (1918). “Afro-American Music In a Metropolitan Ballet”, *New York Tribune*, 17 mars, sec. 4, p. 2.

LATROBE, Benjamin Henry (1951). *Impressions Respecting New Orleans: Diary and Sketches, 1818-1820*, Samuel Wilson, Jr. (dir.), New York, Columbia University Press.

LONGYEAR, Katherine Marie Eide (1968). “Henry F. Gilbert, His Life and Works”, Ph.D. diss., University of Rochester.

“The Metropolitan Opera Produces the First American Ballet: Henry F. Gilbert’s *Dance in Place Congo* Wins a Notable Success in a New Field” (1918), *Current Opinion*, vol. 64, May, p. 327.

MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis Elie (1796). *De la Danse*, Philadephia. Rprt.: HASTINGS, Lily et Baird (trad.) (1975). *Dance*, New York, Dance Horizons.

MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis Elie (1797-8). *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l’Isle Saint-Domingue*, Philadelphie, 2 volumes.

MUCK, Karl (1915). “The Music of Democracy”, *The Craftsman*, vol. 29, nº 3, December, p. 270-79 ; 327-28.

MORRIS, Paul (1918). “Negro Music, But Not Rag Time, In Gilbert Ballet”, *New York Herald*, 31 mars, sec. 3, p. 5.

“Notes and Announcements of the Music World” (1918). *New York Globe*, 16 avril 1918, 14.

PEYSER, Herbert F. (1918). “Native Composers Achieve Success at Metropolitan”, *Musical America*, vol. 27, nº 22, 30 March, p. 1-4.

PHILIPP, Margot Lieth (1989). “‘Bamboula’: Historical, Ethnological and Linguistic Evidence for a Forgotten Caribbean Music”, Philipp (dir.), *Ethnomusicology and the Historical Dimension*, Ludwigsburg, Allemagne, Philipp Verlag, p. 59-70.

RANCK, Edwin Carty (1917). “The Mark Twain of American Music”, *Theatre Magazine*, vol. 26, September, p. 152, 170.

ROOT, Katherine Metcalf (1918). “The Dance in Place Congo, and a New American Opera”, *Touchstone*, vol. 3, nº 3, June, p. 219-21.

SANBORN, Pitts (1918). “American Pieces Produced at the Metropolitan”, *New York Globe*, 25 mars, p. 10.

SMITH, Max (1918). “Opera and Music”, *New York American*, 24 mars, sec. 2, p. 9.

TURNER, Arlin (1956). *George W. Cable*, Durham, North Carolina, Duke University Press.

VERNON, Grenville (1918). “Novelties by Cadman and Gilbert Given With Success at Metropolitan”, *New York Tribune*, 24 mars, sec. 1, p. 10.

WALTON, Lester A. (1918). “In the Amusement World: Negro Music”, *New York Age*, 13 avril, 6.

WHITMAN, Walt (1855). *Leaves of Grass*, Brooklyn, New York.