



HAL
open science

La réception des ‘danseurs espagnols’ à l’Opéra, décembre 1833-janvier1834

Vannina Olivesi

► To cite this version:

Vannina Olivesi. La réception des ‘danseurs espagnols’ à l’Opéra, décembre 1833-janvier1834. L’altérité dans le spectacle, le spectacle de l’altérité, Nathalie Coutelet; Isabelle Moindrot, May 2013, Paris, France. halshs-03682599

HAL Id: halshs-03682599

<https://shs.hal.science/halshs-03682599>

Submitted on 31 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

LA RÉCEPTION DES « DANSEURS ESPAGNOLS » À L'OPÉRA DÉCEMBRE 1833-JANVIER 1834

A l'occasion du Carnaval de 1834, le directeur de l'Opéra Louis Véron engage quatre danseurs espagnols – Dolores Serral, Mariano Camprubi, Francisco Font et Manuela Dubinon – pour animer les bals masqués de l'Opéra¹. Très vite, ils s'imposent comme le clou du spectacle, si bien que le directeur les invite à intégrer leurs chorégraphies dans la programmation du théâtre². A l'issue des sept premières représentations, la feuilletoniste du *Journal des Femmes* note que « tous les habitués de l'Opéra savent [les danses] par cœur, et les revoient toujours avec un nouveau plaisir³ ». Mais l'enthousiasme professé par la majorité des journalistes masque les réticences – voire la totale désapprobation – d'une partie du public à l'encontre des quatre artistes espagnols. Des voix s'élèvent, en effet, pour critiquer la gestualité des danseurs espagnols, jugée à l'aune du code des bonnes mœurs françaises et perçue comme trop audacieuse. Car l'Opéra n'avait jamais produit de danses mettant en jeu une technique chorégraphique espagnole ou prétendue telle et, à l'exception du pas qu'interpréta Maria Mercandotti dans *Tarare* lors de son bref passage en janvier 1822⁴, les professionnels qui interprétaient les ballets à sujets hispaniques mobilisaient le répertoire de l'école française⁵. Il en était de même en contexte de bal : la vogue des « danses nationales » incitait à la stylisation des contredanses⁶ mais les amateurs se contentaient d'arranger costumes et musiques étrangères sans infléchir leur pratique chorégraphique⁷. En somme, bien que des transferts musico-chorégraphiques entre artistes français et espagnols se fussent opérés sous la Seconde Restauration⁸, les quatre danseurs s'adressent à un public novice en matière de danses ibériques.

¹ L'Opéra propose aux parisiens une série de sept bals masqués (les 4, 7, 11, 18, 25, 30 janvier puis les 1^{er} et 8 février).

² Ils font sensation les 15 et 24 janvier 1834 dans *La Muette de Portici*, opéra de D.-F.-E. Auber sur un livret de Casimir Delavigne et Eugène Scribe, ballets de Jean Aumer, création à l'Opéra le 29 février 1828 ; voir TALVIKKI-CHANFREAU M.-C., « L'historiographie française dans la relation culturelle franco-espagnole : Etienne de Jouy, le docteur Véron et Edgar Quinet », J.-R. AYMES, M. ESTEBAN DE VEGA (dir.), *Francia en España, España en Francia. La historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 24. À cette époque, le répertoire de la *escuela bolera* ne s'appuie pas sur une franche distinction entre danses de société et danses de théâtre comme c'est davantage le cas en France.

³ G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique. », *Journal des femmes. Gymnase littéraire*, 1^{er} février 1834, p. 271.

⁴ *Tarare*, opéra en cinq actes avec un prologue de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais sur une partition d'Antonio Salieri, première le 8 juin 1787. Maria Mercandotti (1801-1863) est une danseuse espagnole qui réalise l'essentiel de sa carrière en Angleterre. En 1834, seul le feuilletoniste anonyme du *Constitutionnel* rappelle le souvenir de sa performance à l'Opéra, cf. « Chronique musicale. [...] Académie Royale de Musique. Bals masqués. – Danseurs espagnols. », *Le Constitutionnel*, 18 janvier 1834, n. p. Sur la tournée parisienne de Mercandotti en 1822, voir *Almanach des spectacles depuis le commencement du XIX^e siècle*, Paris, J.-N. Barba, 1823, p. 293 et CASTIL-BLAZE, *Théâtres lyriques de Paris. L'Académie Impériale de Musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855, p. 172-173.

⁵ Ce fut le cas lorsqu'un fandango est dansé dans le ballet *Les Noces de Gamache*, ballet-pantomime en deux actes de Louis Milon, musique de François-Charlemagne Lefèvre, création à l'Opéra le 18 janvier 1801. Des partitions du ballet pour harpe et piano-forte sont éditées, lançant une mode des danses et airs espagnols qui ne cessera de croître au fil du siècle.

⁶ Sur la stylisation des danses de bals voir ARKIN L. C., SMITH M., « National Dance in the Romantic Ballet », L. GARAFOLA (ed.), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover, Wesleyan University Press, 1997, p. 17.

⁷ DECOMBE A. dit ALBERT, *L'art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère : manuel à l'usage des maîtres à danser, des mères de famille et maîtresses de pension*, Paris, Collinet, 1834, p. 19, 52-53.

⁸ LACOMBE H., « L'Espagne à Paris au milieu du XIX^e siècle (1847-1857). L'influence d'artistes espagnols sur l'imaginaire parisien et la construction d'une "hispanité" », *Revue de Musicologie*, t. 88, n^o 2, 2002, p. 391 ; BERGADÀ M., « Musiciens espagnols à Paris entre 1820 et 1868 : état de la question et perspectives d'études », L. JAMBOU, *La*

Dans le présent article, nous proposons d'analyser cette réception contrastée en nous appuyant sur un corpus composé des grands quotidiens généralistes, de journaux spécialisés dans les arts ou dédiés à l'actualité mondaine, enfin, des organes de presse voués à un lectorat féminin⁹. Cet ensemble de périodiques s'adresse prioritairement à un lectorat lettré, aisé, à l'exception du *Musée des familles*, journal illustré plutôt « bas de gamme »¹⁰, peu onéreux et destiné à un public modeste.

ORDRE ET DÉCENCE

Instrument pivot dans la chaîne de production des spectacles et divertissements, la presse parisienne modèle, en annonçant le programme du Carnaval, un horizon d'attente qui contribue à orienter la réception des danseurs espagnols. L'évènement est promu dès la fin du mois de décembre 1833, selon un argumentaire publicitaire bien rôdé, vantant la « splendeur et [la] magnificence »¹¹ du divertissement à venir. En effet, toutes les ressources du théâtre de la rue Le Peletier – éclairage fastueux à la bougie formant « *illuminazione a giorno*¹² », grand orchestre et « musique nouvelle¹³ » spécialement dédiée à la danse – sont mises en œuvre avec l'espoir d'attirer un large public. Pour Véron, l'enjeu est commercial et politique : attaché à faire de ce théâtre une entreprise rentable, il cherche à relancer la tradition du bal public éteinte suite aux Trois Glorieuses. Un an plus tôt, le directeur initiait déjà une relative démocratisation du public des bals en diminuant de moitié le prix des billets¹⁴ et, rompant avec l'austérité des bals de la Seconde Restauration, inaugurerait le modèle du « bal-spectacle¹⁵ » destiné à rassembler amateurs de danse de tous horizons,

musique entre France et Espagne : interactions stylistiques. I, 1870-1939, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 17-32 ; NOCILI C., « La réception française de la Escuela Bolera au XIX^e siècle », R. MARTIN et M. NORDERA (dir.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906). Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009*, Paris, Honoré Champion, p. 265. Depuis le XVII^e siècle, pour des raisons politiques évidentes, les danseurs espagnols ont surtout collaboré avec des professionnels italiens ; voir CARREIRA X. M., « "Exotic" or Foreign Dancers Active in Spain, 1750-1800 », J. SUÁREZ-PAJARES et X. M. CARREIRA, *The Origins of the Bolero School, Studies in Dance History*, vol. IV, n° 1, 1993, p. 67-76, et TALVIKKI-CHANFREAU M.-C., « Les apports étrangers à l'identité culturelle espagnole (XVIII^e-XX^e siècles). L'italianisme de l'école bolera », J.-R. AYMES et S. SALAÜN (dir.), *Le métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 53-66.

⁹ Soit un total de quinze organes de presse dont voici la liste : *Le Constitutionnel*, *Le Journal des débats*, *Le Figaro*, *L'Indépendant*, *La Romance*, *Le Ménestrel*, *L'Artiste*, *Le Journal des gens du monde*, *La Revue de Paris*, *Le Journal des dames et des modes*, *Le Journal des femmes*, *La Mode*, *La Revue des Modes*, *L'Iris*, le *Journal des demoiselles*. A ces titres, s'ajoute le dépouillement du *Musée des familles*, mensuel consacré à la lecture, imaginé sur le modèle des « magasins » encyclopédiques. Nous avons procédé à un dépouillement systématique entre décembre 1833 et février 1834 inclus. A noter que nous n'avons pu consulter durant notre enquête *La Gazette de France*, *La Quotidienne*, ni *Le Temps*, journaux d'information générale indisponibles à la consultation pour l'année 1834. On se gardera, suivant les précautions méthodologiques formulées par Pierre Sorlin, d'imputer à l'ensemble du public parisien les réactions et argumentations énoncées par la critique dramatique professionnelle, cf. SORLIN P., « Le mirage du public », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39-1, janvier-mars 1992, p. 86-102.

¹⁰ BACOT J.-P., *La presse illustrée au XIX^e siècle, une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005, p. 33.

¹¹ ANON., « France. Paris, 26 décembre », *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 décembre 1833, n. p.

¹² ANON., « Opéra. Restauration des bals masqués », *Le Figaro*, 22 décembre 1833, n. p. En italique dans le texte.

¹³ *Ibid.* *Le Journal des débats* cité plus haut annonce un orchestre composé de soixante-dix musiciens, information reprise dans *Le Ménestrel* du 29 décembre 1833 et dans un entrefilet anonyme publié dans *Le Figaro*, 2 janvier 1834, n. p.

¹⁴ GASNAULT F., *Guinguettes et lorettes : bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986, p. 73 ; MARTIN-FUGIER A., *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris (1815-1848)*, Paris, Fayard, 1990, p. 133. Sur la stratégie de démocratisation menée par Louis Véron en lien avec son analyse personnelle des Trois Glorieuses, voir ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Bruxelles, A. Labrousse, 1854, t. III, p. 140.

¹⁵ GASNAULT F., « Les salles de bal du Paris romantique : décors et jeux des corps », *Romantisme*, vol. 12, n° 38, 1982, p. 12 et *Guinguettes et lorettes... , op. cit.*, p. 66-68 et 73-76. Les bals de la Restauration sont alors décriés car perçus comme trop formels, guindés et peu propices au divertissement.

bourgeois cossus et monde élégant. Mais Véron échoua à séduire « la bonne compagnie¹⁶ » – en particulier l'aristocratie des faubourgs Saint-Honoré et Saint-Germain qui voit d'un très mauvais œil l'ascension sociale et politique de la Chaussée d'Antin – de sorte que le premier bal masqué du Carnaval 1833 s'acheva, d'après le chroniqueur de *La Mode*, sur « une espèce de saturnale¹⁷ » où « des danses, dont le nom seul est une ordure, ont été exécutées¹⁸ ». L'irruption de « la chahut », danse bruyante des cabarets de la Courtille, réputée obscène, causa un véritable scandale dans un lieu qui demeurait étroitement associé à l'expression de l'ordre monarchique pré-révolutionnaire¹⁹. Ainsi, peu de temps avant l'engagement des Espagnols, la pratique du bal en contexte de relative mixité sociale est discréditée par la presse légitimiste qui s'appuie sur une lecture morale des corps et de la gestualité pour réaffirmer un ordre social et politique.

L'année suivante, Véron persiste à « relier [les] éléments²⁰ » d'une « société ébranlée dans son assiette, après 1830²¹ » tout en poursuivant la délicate mission de féminiser le public de ses bals – un défi clairement énoncé au sein de son propre organe de presse, *La Revue de Paris* :

« Les hommes seuls ont fait la fortune de ces réunions, où l'on ne rencontre que la femme libre, et où à peine de temps en temps une femme qui se respecte se glisse bien furtivement, dominée qu'elle est par un accès d'invincible curiosité. Le vrai restaurateur de l'institution des bals masqués sera celui qui parviendra à y ramener les deux sexes. L'Opéra vient très-habilement de le tenter.²² »

Le chroniqueur de *La Mode*, organe de presse légitimiste, a bien compris les intentions de Véron et les examine avec circonspection : « Si les femmes du monde peuvent se convaincre que les bals de l'Opéra sont cette année un amusement de bon goût et de bon ton, leur succès est assuré [...] »²³. Pour adoucir l'aristocratie et, plus largement, rassurer les parisiennes « respectables », le directeur introduit son bal masqué par un défilé de trente-six personnages figurant les « modes françaises depuis l'époque de la renaissance jusqu'à nos jours²⁴ » en une série de « quadrilles historiques²⁵ » qui précèdent l'entrée en scène des danseurs espagnols. Les journalistes acquis à la cause du directeur de l'Opéra

¹⁶ ANON., « Les bals de l'Opéra », *La Mode*, 12 janvier 1833, p. 41. *La Mode* est un des principaux organes de presse du parti légitimiste. À cette époque, le bal de l'Opéra est un des rares espaces publics où la pratique de la danse sociale est considérée comme licite par l'aristocratie du faubourg Saint-Germain ; voir MARTIN-FUGIER A., *op. cit.*, p. 133-135.

¹⁷ ANON., « Les bals de l'Opéra », *La Mode*, *op. cit.*

¹⁸ *Ibid.*, partiellement cité dans GASNAULT F., *Guinguettes et lorettes...*, *op. cit.*, Paris, Aubier, 1986, p. 47-48. Il s'agit d'une allusion à la pratique de « la chahut » ; voir également JACOTOT S., « Tous au bal ! », ROUSIER C. (dir.), *Scènes de bal, bals en scène*, Pantin, Centre national de la danse, 2010, p. 60. D'après cet article de *La Mode*, le scandale fut tel que la police interrompit le bal masqué pour arrêter les danseurs de la chahut, confondant les auteurs des danses avec des personnalités de la *fashion*.

¹⁹ ANON., « La chahut à l'Opéra », *L'Indépendant, journal littéraire*, 13 janvier 1833, p. 1 (article satirique qui tourne en dérision les contempteurs de la chahut et prétend qu'elle fut pratiquée à l'Opéra par la jeunesse *fashionable*) ; LUCHET Auguste, « La descente de la Courtille en 1833 », *Paris ou le livre des cent-et-un*, Francfort, Sigismond Schmerber, 1833, vol. 11, p. 31.

²⁰ ANON., « Les bals de l'Opéra en 1834 », *Journal des dames et des modes*, 20 janvier 1834, p. 28.

²¹ *Ibid.*

²² ANON., « Album », *La Revue de Paris*, janvier 1834, t. 1, p. 124 ; en italique dans le texte. Louis Véron dirige la *Revue de Paris* depuis 1829.

²³ ANON., « Revue de la semaine », *La Mode*, 11 janvier 1834, p. 40.

²⁴ ANON., « Opéra. Restauration des bals masqués », *Le Figaro*, 22 décembre 1833, n. p. En italique dans le texte.

²⁵ ROSS N., « Feuilleton. Bal masqué de l'Opéra. – Les modes françaises, depuis l'époque de la renaissance, jusqu'à nos jours », *Journal des gens du monde*, janvier 1834, 3^e semaine, p. 75.

filent la métaphore d'un bal « restauré²⁶ », gage de continuité, rassemblant libéraux et légitimistes dans un lieu de divertissement tenu à l'abri des débats politiques. Car, en cette période de Carnaval propice aux désordres, on craint que, l'heure du bal venue, le petit peuple transgresse les barrières sociales à la faveur d'un mouvement de foule pour danser avec les « dames de la meilleure société²⁷ ». Cela explique pourquoi le chroniqueur du *Figaro* se félicite que la programmation du bal introduise valse, galops et mazurkas qui, à rebours des contredanses, « ont le grand avantage de satisfaire aux convenances qu'on ne saurait trop respecter dans un bal public²⁸ » parce qu'elles « permettent aux cavaliers de ne jamais quitter la main de leur dames et ne les obligent pas à les livrer à des mains étrangères²⁹ ». On imagine le bal de l'Opéra servant de tribune à des contestations émises par les « habitués des quatrièmes loges³⁰ », le feuilletoniste du libéral *Constitutionnel* soutenant qu'« ils n'ont aucun prétexte pour se plaindre et crier à l'oppression³¹ » puisque « les droits consacrés par la Charte leur laissent la liberté de venir se mêler à la troupe fashionable des balcons et du parterre³² ». Suggérer l'imaginaire d'une France monarchique, réunir une élite politique divisée³³, divertir le public tout en respectant la pudeur des élégantes, voilà dans quel contexte discursif les quatre danseurs espagnols s'apprentent à réaliser leur première performance le 4 janvier 1834. Un entrefilet du *Journal des débats*, paru au lendemain de ce bal masqué, illustre combien la presse favorable au gouvernement perçoit l'intérêt suscité par les artistes espagnols comme secondaire au regard de l'importance que revêtent les symboles politiques et l'enjeu moral :

« Les danses espagnoles ont obtenu le plus grand succès par leur grâce piquante et originale ; les quadrilles des modes françaises et les nouveaux galops ont réuni tous les suffrages ; mais ce qu'il y avait surtout de remarquable, c'était la présence dans les loges et dans la salle de la bonne compagnie.

²⁶ ANON., « Opéra. Restauration des bals masqués », *op. cit.* et ANON., « Premier bal masqué de l'Opéra », *Journal des dames et des modes*, 10 janvier 1834, p. 14. On mobilise également la notion de « régénération » des bals dans ANON., « Revue de la semaine », *La Mode*, 11 janvier 1834, vol. 1, p. 39. Sur la « réforme » du bal masqué, cf. « Proscription de la contredanse », *Le Ménestrel*, n° 5, 29 décembre 1833, n. p. et ANON., « Chronique musicale. [...] Académie Royale de Musique. Bals Masqués. – Danseurs espagnols. », *Le Constitutionnel*, *op. cit.* ; à noter que le journaliste du *Constitutionnel*, subtil, applaudit la « révolution » qu'opère la direction de l'Opéra dans la programmation et la mise en scène des bals masqués.

²⁷ ANON., « Opéra. Restauration des bals masqués », *Le Figaro*, *op. cit.* Rappelons que le souvenir des émeutes de l'été 1830 et de 1832 est encore dans les esprits.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.* A propos de l'introduction de nouvelles danses de couple dans les bals de l'Opéra en 1834 voir l'article du *Ménestrel* déjà cité, « Proscription de la contredanse », 29 décembre 1833, n. p.

³⁰ ANON., « Chronique musicale. [...] Académie Royale de Musique. Bals maqués. – Danseurs espagnols », *Le Constitutionnel*, *op. cit.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.* Voir la réponse satirique à cet article du *Constitutionnel* dans *La Caricature* de Philippon, cf. A...ROCH (pseud. d'Agénor Altaroche ?), « Voyage à travers les bals de l'Opéra, sous la garde de Dieu, et sous la conduite du défunt patriarche », *La Caricature politique morale, littéraire et scénique*, n° 168, 23 janvier 1834, p. 1341-1342. Concernant la différenciation et la hiérarchisation des pratiques de danse selon l'origine sociale des danseurs, voir ANON., « La Contredanse. Vue prise du salon et de la guinguette », *L'Indépendant, journal littéraire et d'annonces*, 19 janvier 1834, p. 1.

³³ Sur les distinctions entre la société des faubourgs Saint-Germain, Saint-Honoré et celle de la Chaussée d'Antin qui se traduisent jusque dans les manières de danser, voir Marie d'Agoult, *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult. Présentation et notes de Charles F. Dupêchez. Nouvelle édition augmentée, revue et corrigée*, Paris, Mercure de France, 2007, p. 207-208.

Aussi la nuit s'est-elle passée avec un ordre et une décence qui n'enlevaient rien aux plaisirs du bal masqué.³⁴ »

LA DANSE, EXPRESSION D'UNE IDENTITÉ NATIONALE

Les convenances respectées, la presse parisienne est alors libre de porter son attention sur la performance des Espagnols qui eut lieu à la suite du « quadrille de *modes françaises*³⁵ » représentant l'évolution du costume « depuis François I^{er} ³⁶ ». Les quatre artistes, présentés comme « premiers danseurs du théâtre *del Principe* de Madrid, en congé par la suite du deuil royal de la cour d'Espagne³⁷ », sont chargés d'exécuter « les danses nationales de l'Espagne avec les costumes de chaque province³⁸ ». La succession des performances est loin d'être anodine parce qu'elle met en scène le contraste entre la danse française et espagnole. Alors que le spectacle de « la monarchie française défilant³⁹ » fait ressurgir trois siècles d'histoire exaltant dans la continuité « tous les temps, toutes les modes, toute la France passée et présente⁴⁰ », l'évocation du « deuil forcé des théâtres⁴¹ » madrilènes – allusion voilée aux troubles dynastiques faisant suite à la mort de Ferdinand VII en 1833 – suggère une Espagne désunie, à l'image de la diversité de ses danses régionales « connues sous le nom de *Manchegas, la Cachuca* (sic), *les Coraleras de Sébilla* (sic), *la Jota aragonesa, las Abasbarder* (sic), *Rapateado* (sic)⁴² ». L'énumération des pratiques chorégraphiques espagnoles à laquelle procèdent de nombreux chroniqueurs croise alors le « processus de formation identitaire⁴³ » des nations à l'échelle européenne qui, selon Anne-Marie Thiesse, traverse les discours sur les arts dès le début du XIX^e siècle. Cette entreprise de caractérisation des danses consiste à inventorier le patrimoine⁴⁴, ici le folklore « populaire », ou supposé tel, dont la danse fait pleinement partie. Ainsi, les feuilletons sur les bals masqués sont l'occasion de constituer un catalogue de danses qui illusionne les lecteurs sur la science du feuilletoniste en matière de danses hispaniques et vise à caractériser l'essence du peuple espagnol. La *jota aragonesa* est arbitrairement élue « danse nationale,

³⁴ ANON., « France. Paris, 5 janvier », *Journal des débats politiques et littéraires*, 6 janvier 1834, n. p.

³⁵ Entrefilet sans auteur ni titre, *Le Figaro*, 2 janvier 1834, n. p. ; en italique dans le texte. La composition du quadrille est détaillée dans un somptueux recueil de costumes publié pour l'occasion, voir *Bals de l'Opéra, costumes du quadrille historique*, Paris, Rittner et Goupil, s. d., 17 p.

³⁶ ANON., « Opéra. Restauration des bals masqués », *Le Figaro*, *op. cit.*

³⁷ ANON., « Mosaïque », *La Revue des modes. Journal de la toilette et des nouveautés parisiennes*, janvier 1834, p. 223.

³⁸ ANON., « France. Paris, 26 décembre », *Journal des débats politiques et littéraires*, 27 décembre 1833, n. p.

³⁹ ANON., « Album », *La Revue de Paris, op. cit.*, p. 125.

⁴⁰ ANON., « Bals de l'Opéra », *La Romance, journal de musique*, n° 2, 11 janvier 1834, p. 5.

⁴¹ G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique. », *Journal des femmes. Gymnase littéraire*, 1^{er} février 1834, p. 271. Sur ce point précis, voir également ANON., « Opéra. Restauration des bals masqués », *Le Figaro, op. cit.* et Jules Janin, « Feuilleton du Journal des Débats. Lundi 20 janvier. Anniversaire de la naissance de Molière », *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 janvier 1834, n. p.

⁴² ANON., « Opéra. Restauration des bals masqués », *op. cit.* ; une énumération reprise dans ANON., « Mosaïque », *La Revue des modes. Journal de la toilette et des nouveautés parisiennes, op. cit.* Il faut comprendre « cachucha », « corraleras de Sevilla », « zapateado » à la place de « Cachuca », « Coraleras de Sébilla » et « Rapateado ». La danse nommée « Abasbarder » est pure invention. Les autres danses appartiennent toutes, comme le fandango et le boléro, au genre de la séguedille, poème mis en musique qui se danse en couple et sur un rythme 3/4. Chaque région développe ses variantes comme les manchegas (danses en usage dans la Manche), ou les jotas en Aragon.

⁴³ THIESSE A.-M., *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, Seuil, 2001, p. 12. Sur le rôle joué par la musique dans la reconnaissance nationale d'un territoire, voir MOREL BOROIRA N., « Musique et territoire : les avatars d'une conjonction », *Musiker*, n° 17, 2010, p. 7-56.

⁴⁴ THIESSE A.-M., *op. cit.*, p. 14-15.

celle du peuple⁴⁵ » par le *Musée des familles* ou élevée au rang de « monument national⁴⁶ » sous la plume de la feuilletoniste du *Journal des femmes*, impressionnée par la force évocatrice de ce « petit drame populaire⁴⁷ ». Cette perception de l'Espagne, décrite à travers la diversité de ses danses, endosse une visée politique très claire sous la plume du chroniqueur du *Musée des familles* pour qui, de l'autre côté des Pyrénées, seule la danse semblerait en mesure d'instaurer brièvement les conditions d'un consensus, un semblant de stabilité : si « chaque province des Espagnes a son type de danse particulier⁴⁸ », le bal demeure « un plaisir que les malheurs d'une guerre intestine et continuelle n'ont jamais empêché.⁴⁹ »

Les représentations discursives de l'hispanité à l'œuvre dans la presse parisienne sont héritières de stéréotypes ancrés dans les esprits, hérités de la littérature des Lumières, où l'Espagne est ravalée à l'état d'empire déchu, obscurantiste et inexorablement soumis à l'Inquisition, peuplé de femmes farouches et ardentes, d'hommes paresseux, fiers, jaloux de leur indépendance et prompts à céder à la violence⁵⁰. Cet imaginaire a profondément irrigué la littérature de voyage, les nombreux récits militaires de l'intervention française de 1808, puis la fiction romantique de la Monarchie de Juillet⁵¹. Il s'appuie sur une naturalisation des pratiques chorégraphiques espagnoles, visible à travers la célébration de leur authenticité. On souligne à l'envi « l'originalité », la « vérité », le « cachet local » ou le « pittoresque »⁵² des danses, autant de notions qui renforcent aux yeux du public la certitude d'assister à une performance en tous points identique à celle qu'ils auraient pu contempler dans les théâtres ou les bals espagnols. On assiste à l'apparition, dans la critique dramatique, d'un discours figeant les pratiques chorégraphiques espagnoles dans une naturalité dénuée de tout artifice et des

⁴⁵ X., « Les danseurs espagnols », *Musée des familles. Lectures du soir*, février 1834, 9^e livraison, p. 72.

⁴⁶ G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique », *Journal des femmes. Gymnase littéraire*, 1^{er} février 1834, p. 271. La « nationalisation » par les Français est un enjeu qu'on retrouve dans le cas de la valse, présentée comme d'origine allemande au début du XIX^e siècle ; une thématique signalée dans CLAIRE E., « Inscrire le corps révolutionnaire dans la pathologie morale : la valse, le vertige et l'imagination des femmes », LOTTERIE F. et FRANTZ P. (dir.), *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 12 : *Sexes en révolution*, mars 2013, p. 88.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ X., « Les danseurs espagnols », *Musée des familles. Lectures du soir*, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Sur l'imaginaire français de la danse espagnole, en particulier féminine, jugée par essence « indécente », ses liens avec la construction d'une « légende noire » et les rapports de domination franco-espagnols que cet imaginaire exprime, voir ETZION J., « The Spanish Fandango from Eighteenth-Century 'Lasciviousness' to Nineteenth-Century Exoticism », *Anuario Musical*, 48 (2), 1998, p. 229-250. Concernant la danse théâtrale romantique voir GUEST I., « Théophile Gautier on Spanish Dancing », *Dance Chronicle*, vol. 10, n° 1, 1987, p. 1-104 ; MEGLIN J. A., « *Le Diable Boîteux* : French Society behind a Spanish Façade », *Dance Chronicle*, vol. 17, n° 3, 1994, p. 263-302 ; ARKIN L. C., « The context of exoticism in Fanny Elssler's Cachucha », *Dance Chronicle*, vol. 17, n° 3, 1994, p. 303-325 ; JESCHKE C., HAITZINGER N. et VETTERMANN G., *Les Choses Espagnoles. Research into the Hispanomania of the 19th Century Dance*, München, Epodium, 2009. Pour une analyse de la caractérisation des peuples dans les « géographies de l'esprit », voir CRÉPON M., *Les géographies de l'esprit. Enquête sur la caractérisation des peuples de Leibniz à Hegel*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996.

⁵¹ FERNÁNDEZ HERR E., *Les origines de l'Espagne romantique : les récits de voyage, 1755-1823*, Paris, Didier, 1974.

⁵² Les exemples sont trop nombreux pour être tous cités. Voir, en particulier, ANON., « France. Paris, 5 janvier », *Journal des débats politiques et littéraires*, 6 janvier 1834, n. p. ; ANON., « Revue de la semaine. [...] Bals de l'Opéra régénérés », *La Mode*, *op. cit.* ; ANON., « Bals de l'Opéra », *La Romance, journal de musique*, n° 2, *op. cit.* ; ANON., « Chronique musicale. [...] Académie Royale de Musique. Bals maqués. – Danseurs espagnols », *Le Constitutionnel*, *op. cit.* ; Anon., « Les bals de l'Opéra en 1834 », *Journal des dames et des modes*, 20 janvier 1834, p. 30 ; JANIN J., « Feuilleton du Journal des Débats. Lundi 20 janvier. Anniversaire de la naissance de Molière », *Journal des débats politiques et littéraires*, *op. cit.* ; G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique », *Journal des femmes. Gymnase littéraire*, *op. cit.* ; ANON., « Variétés », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, T. VII, février 1834, p. 48.

règles dramaturgiques au fondement de la pratique artistique « occidentale ». C'est Jules Janin, œuvrant au *Journal des Débats*, qui inaugure ce processus de naturalisation :

« C'est de la vraie danse, non pas la danse apprise, mais la danse de nature ; non pas la molle danse de dix-sept ans qui touche à peine la terre, réservée et folâtre, mais la danse de la passion de vingt-trois à vingt-sept ans ; une danse qui tient à la terre, qui frappe la terre d'un pied vigoureux. Ici, rien n'est fictif ; c'est un véritable emportement ; c'est de la frénésie toute pure ; c'est bien du sang qui éclate et qui bondit ; c'est mieux qu'un jeu, c'est mieux qu'un spectacle. Ici tout danse, corps, âme, esprit, les bras, les jambes, le torse, les sens ^F3 »

L'inscription des pratiques chorégraphiques dans une nature espagnole essentiellement passionnée, déterminée par un environnement, soumise aux aléas des pulsions, ne se trouve pas ici directement reliée à la notion d'identité nationale. On peut seulement signaler qu'émerge une opposition nette entre une danse française civilisée parce que soumise à la symétrie tandis que la danse espagnole « échevelée, brulante comme un drame de l'époque, parle plutôt aux sens qu'au cœur⁵⁴ ». Nous y reviendrons. En attendant, gardons à l'esprit que cette naturalisation d'une pratique chorégraphique se trouve confortée aux yeux des feuilletonistes par la profonde crise économique que connaît le royaume⁵⁵, tandis que Ferdinand VII, parvenu au trône après le départ des troupes napoléoniennes (1813) se trouve ensuite pris en tenaille entre les partisans de la réaction absolue et les factions des *afrancesados*, libéraux espagnols⁵⁶. Pour autant, l'intérêt de la presse parisienne à l'égard des « affaires d'Espagne » demeure très vif, ne serait-ce parce que la France soutient l'intervention anglaise de 1823 à l'appui des absolutistes et que, dix ans plus tard, à l'occasion de la mort de Ferdinand VII, le conflit dynastique entre la future Isabelle II, fille du défunt, et don Carlos mobilise l'attention des libéraux et légitimistes français. La régente Marie-Christine qui s'est rapprochée du camp libéral, d'une part, et don Carlos, d'autre part, font chacun appel à des soutiens extérieurs, causant un débat dans la presse parisienne sur la conduite diplomatique à adopter⁵⁷. Ainsi, la réception parisienne de la danse espagnole, de décembre 1833 à février 1834, est tributaire d'une vision supérieuriste des affaires intérieures espagnoles dans un contexte où l'opportunité d'une intervention militaire en Espagne est discutée. Resurgit alors le souvenir de l'occupation napoléonienne sous la plume du chroniqueur du *Musée des familles* selon

⁵³ JANIN J., « Feuilleton du Journal des Débats. Lundi 20 janvier. Anniversaire de la naissance de Molière », *Journal des débats politiques et littéraires*, *op. cit.*

⁵⁴ X., « Les danseurs espagnols », *Musée des familles. Lectures du soir*, *op. cit.* La naturalisation de la danse espagnole fera l'objet de nombreux discours dans les décennies suivantes, voir à ce propos les analyses éclairantes de LACOMBE H., *op. cit.*, p. 407-408.

⁵⁵ TEMIME É., BRODER A., CHASTAGNARET G., *Histoire de l'Espagne contemporaine : de 1808 à nos jours*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 15-18 ; BRODER A., *Histoire économique de l'Espagne contemporaine*, Paris, Economica, 1998, p. 10.

⁵⁶ A propos de la guerre d'indépendance espagnole (1808-1814) menée contre l'occupation française, analysée comme le produit d'un conflit idéologique entre monarchistes et libéraux, voir AYMES J.-R., *La crise de l'Ancien régime et l'avènement du libéralisme en Espagne (1808-1833). Essai d'histoire politico-culturelle*, Paris, Ellipses, 2005. Pour une analyse de la réception du conflit dynastique par les légitimistes français, voir BLANCHARD RUBIO L., « La Première guerre carliste ou la guerre de la dernière chance ; la communauté légitimiste face à son destin », *Annis* [En ligne], 10/2001, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 12 mars 2014. URL : <http://annis.revues.org/1449>. Pour une interprétation adoptant le point de vue de la diplomatie espagnole, voir LUIS J.-P., « La France admirée, rejetée et redoutée : la perception de l'Autre dans la diplomatie espagnole des années 1830 », *Siècles (Cahiers du C.H.E.C.)*, n° 20, 2^e semestre 2004, p. 15-30.

⁵⁷ BLANCHARD RUBIO L., *op. cit.*

qui les quatre danseurs « sont sans doute les successeurs de *Peppo el famoso* et de la belle *Victoriana* qui étaient célèbres du temps où le roi Joseph et les Français occupaient Madrid⁵⁸ ». La mémoire du journaliste est à dessein sélective : colporter l'illusion que les danses espagnoles applaudies en 1834 doivent leur épanouissement à un ancien patronage français permet d'occulter la victoire des Espagnols suite à une guerre d'indépendance engagée sept années durant contre les armées napoléoniennes⁵⁹.

Derrière la vive curiosité à l'égard de pratiques chorégraphiques inconnues, la presse laisse transparaître un réel mépris pour des danseurs incarnant un royaume espagnol cerné à l'intérieur, depuis presque trente ans, par des factions rivales et pris en tenaille, à l'extérieur, entre la France et l'Angleterre. Cette condescendance à l'égard des pratiques chorégraphiques étrangères est, du reste, une attitude qui caractérise nombre de discours consacrés à la danse française censée rayonner jusque dans les plus illustres sociétés et entreprises théâtrales européennes⁶⁰. Dans le cas présent, les espoirs d'une domination française se traduisent non pas à travers le récit de l'influence qu'exercerait la production chorégraphique parisienne en Europe mais s'appuient sur la force d'attraction que représenterait la capitale aux yeux de danseurs étrangers. Ainsi découvre-t-on le journaliste du *Ménestrel* s'enflammer à l'évocation des danseurs espagnols et, enthousiaste à l'idée que les bals de l'Opéra « [laissent] le champ libre à cette variété de danses qui s'exécutent en Espagne, en Russie, en Italie, et en Allemagne⁶¹ », rêver d'une Europe des chorégraphies réunies où « la polonaise, le fandango, la manchega, la valse, la mazourka (sic), la cachuca (sic), etc., vont être acclimatés sur le sol parisien⁶² ».

UN CHOC CULTUREL

Quelques rares témoignages montrent que l'accueil de danseurs « étrangers⁶³ » ne va cependant pas de soi. En fait, l'expérience visuelle de la technique chorégraphique des Espagnols est perçue comme d'autant plus transgressive que leurs danses sont placées sous le sceau de l'authenticité. Examinons quelles furent les réactions. Les descriptions sont ténues, livrées au lecteur comme par mégarde et noyées dans le flot des superlatifs célébrant le succès des Espagnols durant les bals masqués. Le journaliste de *La Romance* décrit pourtant des spectateurs « sceptiques⁶⁴ » à la contemplation de ces artistes « bondissants et bondissantes, le regard animé, le visage sévère ; souples et abandonnés, mais d'un abandon plein de verve ; de véritables Espagnols, en un mot,

⁵⁸ ANON., « Les danseurs espagnols », *Musée des familles. Lectures du soir, op. cit.*, p. 72. Les deux danseurs cités sont probablement des personnages imaginaires, nous n'en avons pas trouvé trace, ni dans les sources ni dans la bibliographie.

⁵⁹ Marie-Catherine Talvikki Chanfreau a démontré que le boléro (chanté comme dansé) a constitué une des formes d'expression dans la lutte indépendantiste contre la présence française cf. TALVIKKI CHANFREAU M.-C., « Le boléro et l'identité espagnole », J.-R. AYMES et S. SALAÜN (dir.), *Être espagnol*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 131-160 et « Repli ou défi d'un genre musical chanté et dansé comme représentation politico-culturelle d'un état-nation : résistance exprimées de 1808 à 1814 par l'école *bolera* dans la mémoire collective espagnole », *Pandora : revue d'études hispaniques*, n° 8, 2008, p. 108-124.

⁶⁰ DELATTRE-DESTEMBERG E., GLON M., OLIVESI V., « Writing Dance History : Where Does Scholarship End and Ideology Begin ? » (trad. du français par E. CLAIRE), *Dance Research Journal*, 46/1, Avril 2014, pp. 104-113.

⁶¹ ANON., « Proscription de la contredanse », *Le Ménestrel, op. cit.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique. I^{er} bal masqué. », *Le journal des femmes. Gymnase littéraire*, 11 janvier 1834, p. 206.

⁶⁴ ANON., « Bals de l'Opéra », *La Romance, journal de musique*, n° 2, 11 janvier 1834, p. 5.

nerveux, souples, élancés, ardents, prêts à tout⁶⁵ ». La feuilletoniste du *Journal des femmes* rapporte également combien le public se trouve « dépaycé⁶⁶ », heurté dans sa sensibilité à la vue de chorégraphies perçues comme trop audacieuses : « Quel contraste entre notre société compassée et le feu qui sort des yeux de ces Espagnols ! Le *bolero* [...] a été froidement accueilli.⁶⁷ » Très marquée par la pusillanimité du public, la journaliste revient sur ce sujet dans un article ultérieur :

« Le premier jour, [l']attitude assurée [des danseurs espagnols], leur danse terre à terre, leurs mouvemens souples et vifs, la passion de leurs poses, leur énergie nerveuse et parfois un peu raide, ont étonné, déconcerté les spectateurs. De crainte de compromettre son goût, on applaudit peu.⁶⁸ »

On retrouve ici, en filigrane, l'ancien stéréotype du tempérament contrasté des Espagnols : pieux, austères, rigides, mais nerveux et impulsifs, subissant les influences d'un climat qui échauffe les sens⁶⁹. Et la journaliste de poursuivre sa chronique, railleuse : « Que voulez-vous ? cela sortait de la ligne de ce qui se voit tous les jours ; on ne peut savoir tout de suite si c'est bien ou mal : il faudrait au moins avoir lu l'opinion de son journal⁷⁰ » pour déterminer s'il est de bon ton d'applaudir les quatre danseurs. Le bal masqué est un spectacle où le public se trouve, comme les interprètes, en situation de représentation : y règne un fort contrôle social et tout signe d'approbation individuel – ou de désapprobation – à l'égard des danses engage la réputation. Cela explique que la première représentation des Espagnols s'effectue « sous le regard de ces hommes muets, en présence de ces femmes qui détournaient la tête⁷¹ », geste affectant la pudeur.

L'usage récurrent d'un vocabulaire allusif pour désigner la corporéité ou la gestualité des quatre artistes signale la volonté d'en minimiser la charge érotique et la dimension choquante : dominant les descriptions vagues présentant les danses espagnoles « piquantes⁷² », « vives et animées⁷³ », très « passionnées⁷⁴ ». Le journaliste du *Figaro*, un des rares à sortir des sentiers battus, s'essaie à formuler une description plus précise où l'esthétique de la danse espagnole est jugée à l'aune du ballet romantique :

« Là tous les principes de la danse française sont renversés, cette décence calme, cette grâce étudiée, sont inconnues. Les danseurs espagnols dansent des hanches, des reins, des épaules et des bras, affectent des mouvemens voluptueux, des torsions de l'épine dorsale qui semblent défier les lois de l'équilibre. A la

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique. I^{er} bal masqué. », *Le journal des femmes. Gymnase littéraire*, *op. cit.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique », *Journal des femmes. Gymnase littéraire*, 1^{er} février 1834, p. 271.

⁶⁹ ETZION J., *op. cit.*, p. 229-238.

⁷⁰ G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique. I^{er} bal masqué. », *Le journal des femmes, Gymnase littéraire*, *op. cit.*

⁷¹ ANON., « Bals de l'Opéra », *La Romance, journal de musique*, *op. cit.*

⁷² ANON., « Bigarrures », *Le Figaro*, 26 janvier 1834, n. p.

⁷³ ANON., « Revue de la semaine. [...] Bals de l'Opéra régénérés », *La Mode*, 4 janvier 1834 (vol. 1, 2^e livraison), p. 39.

⁷⁴ ANON., « Bals masqués de l'Opéra », *Le Figaro*, 13 janvier 1834, n. p. ; ROQUEPLAN N., « Les bals de l'Opéra en 1834 », *Journal des dames et des modes*, 20 janvier 1834, p. 30 ; X., « Les danseurs espagnols », *Le Musée des familles. Lectures du soir*, *op. cit.* La « volupté » des danses espagnoles est un topos récurrent, voir entre autres exemples, ANON., « Variétés », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, T. VII, février 1834, p. 34.

différence de nos danseurs, il (sic) ne s'élèvent pas, ils rasant la terre. C'est quelque chose de très-neuf, c'est un caractère, un cachet local qui frappe vivement [...].⁷⁵ »

Le feuilletoniste postule, dans une lecture morale des chorégraphies, une inversion des valeurs : là où la danse théâtrale française promeut la rectitude du buste, l'élévation, l'envol, grâce à la technique des pointes et l'usage de l'arabesque, la danse espagnole est identifiée à la mobilité du bassin, aux torsions du buste, à leur souplesse, enfin, à la tension entre la partie inférieure du corps ancrée dans le sol et la partie supérieure mimant ce qui s'apparenterait à de la passion amoureuse. Les lithographies et les vignettes illustrant les chroniques parues dans deux publications en série mettent d'ailleurs l'accent sur les bustes cambrés et les croupes proéminentes, chacun des couples s'adonnant à un marivaudage gestuel marqué par les oppositions dans les épaulements et les œillades suggestives⁷⁶.

UNE VOLUPTUEUSE ÉTRANGETÉ

Les regards du public élégant se focalisent de préférence sur la relation entre les sexes et leur indécence procède de la trop grande expressivité dont feraient preuve Manuela Dubinon et Dolores Serral :

« Les danseurs et surtout les danseuses espagnoles, ont plus particulièrement captivé l'attention. Leur danse molle, vive, et tant soit peu lascive, faisait un contraste avec la danse gracieuse et décente de nos Taglioni, de nos Noblet.⁷⁷ »

Les discours déploient un imaginaire où la sensualité conquérante des Espagnoles contrevient à l'exigence de pudeur qui doit diriger le comportement des femmes dans l'espace public⁷⁸. Noël Ross, chroniqueur du *Journal des gens du monde* rend compte en effet, au détour d'une phrase, de l'indignation qui saisit une partie de l'assistance comparant « la verve artistique de ces femmes [...] à je ne sais quelle ignoble allure des porcherons⁷⁹ ». La corporéité éloquente des Espagnoles est perçue à travers une grille de lecture où la bonne morale se traduit en société par une posture valorisant l'alignement du bassin dans la continuité des épaules. Tout mouvement des hanches, toute projection subite du buste en arrière sont interprétés comme une invite trop directe ou un abandon trop suggestif. En outre, la référence injurieuse aux Porcherons, cabarets du nord de la capitale, suggère que le discrédit moral pesant sur la danse espagnole peut également stigmatiser

⁷⁵ ANON., « Bals masqués de l'Opéra », *Le Figaro*, *op. cit.*

⁷⁶ Voir la vignette insérée dans ANON., « Variétés », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, T. VII, février 1834, p. 60 suivie des deux lithographies non paginées de Delaunois d'après des dessins de Marie-Alexandre Alophe (SANCHEZ P. et SEYDOUX X., *Les estampes de "L'Artiste"*, Paris, l'Échelle de Jacob, 2000, vol. 1, p. 42) ; et la vignette « Les Danseurs Espagnols à Paris » dont les auteurs ne sont pas identifiés, parue dans ANON., « Les danseurs espagnols », *Musée des familles. Lectures du soir*, *op. cit.*

⁷⁷ ANON., « Spectacles », *L'Indépendant, journal littéraire et d'annonces*, 9 janvier 1834, p. 1. Marie Taglioni (1804-1884) est une danseuse italienne considérée comme l'interprète majeure du ballet romantique ; Lise Noblet (1801-1852), danseuse française de renom, active à l'Opéra entre 1819 et 1841. A propos de la naturalisation de la sensualité des danses espagnoles féminines voir les pistes, fondées sur l'analyse des manuels de codification de la danse et des dictionnaires de sciences médicales, de JESCHKE C., HAITZINGER N. et VETTERMANN G., *op. cit.*, p. 38-44 et 90-94.

⁷⁸ BOLOGNE J.-C., *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette Littératures, 1997, p. 252, 265, 295 et suiv.

⁷⁹ ROSS N., « Feuilleton. Bal masqué de l'Opéra. – Les modes françaises, depuis l'époque de la renaissance, jusqu'à nos jours », *Journal des gens du monde*, janvier 1834, 3^e semaine, p. 76.

l'origine « populaire » des interprètes⁸⁰. Le spectre de la chahut refait surface, imposant la nécessité d'une hiérarchisation des danses où contredanses, quadrilles et ballet romantique sont des pratiques culturelles synonyme de distinction dans un théâtre-symbole des élites politiques, économiques et culturelles, transformé temporairement en un lieu de mixité sociale. Soulignons toutefois que l'absence de retenue imputée aux deux danseuses est l'objet d'une réception plurielle, révélant la diversité des seuils de tolérance individuels à l'égard de ces conduites féminines. Certains feuilletonistes, tel Noël Ross, s'émeuvent des injures proférées à l'encontre des danseuses et s'appliquent à les en justifier, d'autres, volontiers égrillards, comme le chroniqueur du *Ménestrel*, promeuvent la « voluptueuse étrangeté [des danses qui] réveille une nouvelle liberté dans le cœur blasé des *viveurs* parisiens »⁸¹. Parmi ces réactions, se dessine cependant une ligne de partage nettement sexuée : la presse généraliste quotidienne et les publications musicales spécialisées, destinées à un lectorat masculin, se montrent volontiers disertes et complaisantes tandis que la censure règne dans la presse féminine. Les journaux féminins – dont le contenu discursif est généralement très prescriptif – éludent à dessein la dimension érotique des chorégraphies par crainte de blesser la vertu des lectrices, ou euphémisent l'expressivité des danseuses en vantant de préférence la « grâce⁸² » ou la « gentillesse⁸³ » de leurs poses.

« ACCLIMATER » LA DANSE ESPAGNOLE

Ce rapide tour d'horizon des discours critiques éclaire davantage l'imaginaire français du caractère espagnol plutôt qu'il informe sur les pratiques chorégraphiques de la *escuela bolera*. Il nécessiterait une enquête approfondie et le croisement avec d'autres types de sources pour que nous fussions en mesure de proposer une histoire des danseurs espagnols en tant que sujets et non plus comme éternels objets de discours. Il reste, en outre, à saisir les éventuelles réappropriations françaises de la danse espagnole. En attendant, revenons sur les faits et traçons quelque hypothèse. La stratégie de démocratisation des bals et de féminisation du public que mène Louis Véron, dans un contexte où l'avènement de la Monarchie de Juillet lui inspire l'instauration d'un climat d'apaisement, est un facteur qui conditionne la réception des danses espagnoles. Vues comme l'expression d'une « nation » désordonnée, d'un « peuple » incapable de se soumettre à un ordre politique stable, elles inspirent la méfiance et leurs interprètes le mépris. Fascinantes, de par leur étrangeté, choquantes à cause de leur sensualité troublante, elles sont perçues comme devant être apprivoisées par le public, en particulier féminin. Fait significatif, lorsque la saison des bals masqués touche à sa fin, la feuilletoniste du *Journal des femmes* note que les Espagnols sont « maintenant

⁸⁰ La référence aux « porcherons » rappelle la description du zapatéado, « danse lascive » dont les « figures lubriques [...] se rapprochent des danses populaires et quasi-obscènes du carnaval parisien », extrait du *Vert-Vert*, 5 janvier 1834 cité par GASNAULT F., *Guinguettes et lorettes...*, *op. cit.*, p. 74. Par ailleurs, sur l'introduction de la chahut, sa répression, sa filiation supposée avec la cachucha et les danses des militaires français ayant traversé l'Espagne, voir GASNAULT F., *op. cit.*, p. 47-56.

⁸¹ ANON., « Bals de l'Opéra », *Le Ménestrel. Journal de musique*, 12 janvier 1834, n. p. En italique dans le texte. Concernant la justification de la sensualité « naturelle » des danses espagnoles, voir JANIN J., « Feuilleton du Journal des Débats. Lundi 20 janvier. Anniversaire de la naissance de Molière », *Journal des débats politiques et littéraires*, *op. cit.*

⁸² ANON., « Premier bal masqué de l'Opéra », *Journal des dames et des modes*, 10 janvier 1834, p. 14.

⁸³ ANON., « Bal du XI^e arrondissement. 2^e bal masqué de l'Opéra », *Journal des dames et des modes*, 15 janvier 1834, p. 22. A noter que la majorité de la presse spécialisée dans la mode féminine, d'ordinaire pourtant très friande de festivités et de chroniques mondaines, se distingue par son silence à l'égard des bals et/ou des danses espagnoles ; voir en particulier *L'iris, journal de l'élégance* qui annonce l'arrivée des danseurs le 1^{er} janvier, réalise des comptes rendus critiques en date des 15 janvier et 1^{er} février 1834 qui éludent la performance des Espagnols.

acclimatés, naturalisés sur notre grand théâtre, tant ils y produisent de sensation, et y recueillent d'applaudissemens⁸⁴ » – signe qu'ils ont réussi à déployer les qualités d'adaptation nécessaires pour répondre à l'injonction de « franciser » leurs performances. La notion « d'acclimatation », qu'il faudrait explorer davantage, ne peut être seulement étudiée comme l'effet de rapports de pouvoir ou comme une simple contrainte exercée à l'égard des représentants d'un peuple dominé, ainsi que le journaliste du *Ménestrel* nous y invitait de prime abord. Sa polysémie suggère, au contraire, que la rencontre des cultures à l'occasion des bals masqués, si fugace soit-elle, implique une relation dynamique entre les danseurs et leur public. La voix dissidente du journaliste anonyme du *Constitutionnel*, qui met en garde ses lecteurs contre les mirages de l'authenticité le 18 janvier 1834, invite à placer au cœur du discours historique les intentions des Espagnols, fruits d'une négociation contractuelle avec la direction de l'Opéra. En effet, interprété sur un menuet français, le boléro qui a recueilli « les transports de nos *dilettanti* ; leurs bravos, leurs applaudissemens⁸⁵ » n'est « pourtant [...] qu'un bolero *afrancesado*, un bolero arrangé, dépouillé d'une grande part de ses agréments, du *salero* andalou, à cause des localités nouvelles, un bolero *expurgatus*, puisqu'il faut dire le mot⁸⁶ ». On ne saurait mieux suggérer la part active que Serral, Camprubi, Font et Dubinon ont pu prendre dans la mise en scène édulcorée de leur propre « danse nationale ».

Vannina OLIVESI
EHESS - CRAL

⁸⁴ G., « Théâtres. Revue. Académie Royale de Musique », *Journal des femmes. Gymnase littéraire*, 1^{er} février 1834, p. 271.

⁸⁵ XXX., « Chronique musicale. [...] Académie Royale de Musique. Bals masqués. – Danseurs espagnols. », *Le Constitutionnel*, *op. cit.*

⁸⁶ *Ibid.*