

Géographie exotique et imaginaire de la danse: la révélation de la danse espagnole dans *De Paris à Cadix* d'Alexandre Dumas

Bénédicte Jarrasse

Université de Strasbourg

Résumé: Le récit de voyage romantique en Espagne se construit à partir de figures imposées. La danse, perçue d'emblée comme signe d'hispanité, est l'une d'entre elles. Le récit d'Alexandre Dumas, *De Paris à Cadix* (1847), témoigne ainsi de l'union consubstantielle de la danse et de l'Espagne. Ce voyage, placé sous le signe de l'euphorie, trouve un aliment et un prolongement dans la danse, compagne naturelle de la fête. Pour l'écrivain-voyageur, la danse relève avant tout de la "chose vue". Elle se prête idéalement au fragment et à une poétique de l'impression. Révélée dans sa géographie native et dans des espaces propices au rêve, elle devient le creuset d'un imaginaire qui vient mettre à l'épreuve les représentations familières. C'est pourtant dans le dépassement du pittoresque que réside l'enjeu de la danse de l'ailleurs, lorsque, par-delà les particularismes, elle parvient à toucher une forme d'essence universelle.

Mots-clés: récit de voyage, Espagne, danse, Alexandre Dumas, géographie

Resumo: A narrativa de viagem romântica em Espanha constrói-se a partir de figuras impostas. A dança, entendida desde logo enquanto sinal de hispanidade, é uma delas. A narrativa de Alexandre Dumas, *De Paris à Cadix* (1847), testemunha desta forma a união consubstancial da dança e da Espanha. Esta viagem colocada sob o signo da euforia, encontra o alimento e um prolongamento na dança, companheira natural da festa. Para o escritor-viajante, a dança depende antes de mais da "coisa vista". Presta-se idealmente ao fragmento e a uma poética da impressão. Revelada na geografia nativa e em espaços propícios ao sonho, ela torna-se na mescla de um imaginário que vem pôr à prova as representações familiares. É pois na superação do pitoresco que reside o desafio da dança de outro lugar, quando, para além dos particularismos, ela consegue alcançar uma forma de essência universal.

Palavras-chave: narrativa de viagem, Espanha, dança, Alexandre Dumas, geografia

Le récit de voyage en Espagne se construit, au XIX^e siècle, à partir d'un certain nombre de figures imposées. La danse est l'un de ces *topoi*, à l'instar, pêle-mêle, de la corrida, des cigarières, des auberges ou des bandits de grand chemin. Sa présence, nécessaire autant qu'accidentelle dans le tableau général de l'ailleurs, tient tout à la fois à la réalité géographique et culturelle de l'Espagne, contrée riche en danses, populaires ou savantes, attachées à des villes ou à des régions, et à la réalité même du spectaculaire romantique, qui affiche alors, tous genres confondus, une véritable obsession de l'Espagne.¹ Ainsi que le souligne Ilse Lipschutz, "les années 1830, le haut moment du Romantisme, voient la fusion de deux intérêts majeurs de la jeune génération d'écrivains et d'artistes: leur rêve de l'Espagne et leur engouement pour la danse" (Lipschutz 1986: 153). Le récit de Dumas, *De Paris à Cadix*, publié en 1847,² reprend à son compte ce stéréotype de l'hispanité et témoigne à sa manière, à travers un certain nombre de scènes de genre attachées à des lieux caractéristiques, de l'union consubstantielle de la danse et de l'Espagne, déjà consacrée, dans un registre le plus souvent déceptif, par Théophile Gautier,³ balletomane et hispanophile. Le voyage de Dumas, placé sous le signe de l'euphorie, semble a contrario trouver un aliment et un prolongement dans la danse, compagne naturelle de la fête et expression de la joie entourant l'aventure exotique. Pour l'écrivain-voyageur, au dilettantisme affiché, la danse relève avant tout de la "chose vue", éprouvée et ressentie. De par son caractère ambivalent, volatile, ineffable même, dans ses effets, et éminemment matériel dans sa mise en scène, elle se prête idéalement à cette poétique de l'impression et du fragment qu'exploite volontiers le récit de voyage. Dans cette configuration, peu soucieuse d'érudition, la danse est un signe d'Espagne – elle *fait* littéralement Espagne. La question est toutefois de saisir, au-delà du lieu commun obligé, les enjeux de la représentation de la danse dans le cadre, résolument inédit, de l'ailleurs espagnol. Qu'elle se donne à voir dans un théâtre ou qu'elle surgisse par hasard au coin d'une rue, sa représentation est en effet toujours intimement liée à des lieux, qui la déterminent et participent pleinement de son imaginaire. Révélée dans sa géographie native et dans les espaces nouveaux qu'elle dessine, elle se fait le creuset d'un imaginaire, tout à la fois politique, anthropologique et esthétique, qui vient par ailleurs mettre à l'épreuve et

interroger les représentations familières de l'art chorégraphique. L'enjeu ultime réside toutefois dans le dépassement du pittoresque et dans l'émergence possible de l'inattendu au cœur même de la géographie de l'ailleurs. C'est à ce prix que la danse, par-delà les particularismes locaux, parvient à se détacher de son *lieu* et à toucher, dans un esprit très romantique, une forme d'essence universelle.

La danse, signe d'Espagne

Il nous faut tout d'abord rappeler les circonstances du voyage de Dumas en Espagne. En 1846, l'écrivain se voit proposer par le ministre de l'Instruction publique d'assister, en tant que reporter officiel, à deux mariages royaux à Madrid, puis de visiter l'Algérie, objet du récit *Le Véloce*, qui fait suite à *De Paris à Cadix*. Cette invitation devient le prétexte tout trouvé pour effectuer un voyage que l'écrivain et ses amis ont longtemps rêvé.⁴ C'est donc dans un Madrid en fête que Dumas reçoit simultanément la révélation de l'Espagne et la révélation de la danse espagnole, qui semblent, en ce jour particulier, ne faire plus qu'un. L'écrivain, ébloui, découvre alors une ville, dont les rues et les places ressemblent à autant de scènes de théâtre. Le pays s'y met en quelque sorte publiquement en scène à travers la variété et le chatoiement coloré de ses danses.

Ce matin, Madrid s'est éveillée en fête. Tous ces théâtres et toutes ces places que nous avons vues vides hier [...] étaient, les théâtres pleins d'acteurs, et les places pleines de spectateurs. C'est que sur chacun de ces théâtres bondissait tour à tour la danse nationale de chacune des quatorze grandes provinces d'Espagne: Catalogne, Valence, Aragon, Andalousie, Vieille-Castille, Nouvelle-Castille, Murcie, Estrémadure, Léon, Galicie, Asturies, Navarre, Manche et Biscaye. Tous les danseurs, hommes et femmes, la castagnette obligée aux mains, étaient revêtus des costumes nationaux qui, en Espagne, comme ailleurs, hélas! vont s'effaçant de jour en jour, mais qui, pour cette circonstance réapparaissaient dans toute leur pureté native. Chaque groupe de danseurs était réellement du pays qu'il représentait [...]. Si l'on pouvait voir les rues de Madrid en passant à vol d'oiseau, à un quart de lieue au-dessus d'elles, on les prendrait, j'en suis certain, pour un immense parterre tout étoilé de fleurs. (Dumas 1989: 69-70)

Dans l'itinéraire de Dumas, comme dans l'économie du récit, le lieu de la découverte – la capitale de toutes les Espagnes – n'est pas anodin. La danse, reflet heureux d'une géographie éclatée, se révèle comme l'idiome originel à travers lequel le peuple espagnol s'unit et se dit à la face du monde dans ses diverses composantes régionales, ce que reflète, de manière immédiate, le costume pittoresque, propice au rêve et au fantasme. La danse nationale – le *baile nacional*⁵ – apparaît, à travers l'adoption d'un point de vue totalisant, comme un concept doué de vie, une allégorie, qui se développe littérairement à partir d'une énumération, celle de toutes les provinces d'Espagne. La litanie des noms propres vient répondre au sentiment euphorique que les danses provoquent chez le spectateur. Le plaisir de la danse est en quelque sorte redoublé par le plaisir du texte – et du nom étranger, séduisant par ses sonorités exotiques. L'enchantement naît du caractère festif de l'événement, mais peut-être plus encore de la dimension métaphorique dont il se charge. Les hommes et les femmes présents à Madrid à l'occasion des mariages royaux deviennent, à travers les danses dans lesquelles ils sont partie prenante, bien plus qu'eux-mêmes. Ils sont l'image vivante d'un peuple et le symbole plus global d'un "Sud" éclatant et coloré, révélé, animé et sublimé par la danse. Cette dimension allégorique s'étend du reste à la ville elle-même. L'évocation de la danse précède en effet celle, attendue, des courses de taureaux, autre rituel festif, autre signe d'hispanité traditionnel, autre stéréotype consacré du récit de voyage. De la danse à la corrida se dessine un continuum naturel qui transforme la ville en théâtre, en fait "un mirage perpétuel" (*idem*: 75) et une révélation de tous les instants. Madrid devient dès lors la "ville des miracles" (*idem*: 95), ville lumière et ville femme, où l'on peut voir en particulier, au théâtre du Cirque, l'admirable Guy-Stéphan⁶ dans le jaleo de Xerès, dont l'auteur nous affirme que celui qui ne l'a point vue "ne se doute pas ce que c'est que la danse" (*ibidem*).

Cette vision inaugurale, dans laquelle la danse se fait le miroir idéal d'un territoire et d'un peuple, imprime d'emblée un ton enthousiaste au récit de Dumas. Son Espagne sera gaie, solaire, chatoyante – en un mot enchantée. L'évocation de Madrid en fête ne s'attarde toutefois aucunement sur les spécificités chorégraphiques et même vestimentaires des danses représentées, elle préfère souligner ce qui, esthétiquement et stylistiquement, les

unit, ce qui, en elles, *fait* littéralement Espagne. L'imaginaire prime en quelque sorte sur le réalisme. Or, ce qui distingue la danse nationale espagnole – et au fond peut-être toute danse nationale – aux yeux de l'homme de lettres parisien, c'est sa dimension à la fois matérielle et synesthésique. Ici comme ailleurs, la danse espagnole se révèle au voyageur par le biais d'un attirail caractéristique, qui est toujours un appel aux sens. La polychromie flamboyante des costumes dont elle s'habille s'unit à la polyphonie éclatante de bruits et de sons qui l'accompagne. La danse espagnole est presque toujours un chant – quand elle n'est pas un cri – que rythment les castagnettes, les guitares, les mandolines ou les tambours de basque. Elle convoque conjointement le regard, l'ouïe, parfois même l'odorat, car – spécificité typiquement dumasienne – elle se retrouve très souvent associée aux plaisirs de la table. L'emprise sensorielle que la danse exerce sur le voyageur ne fait dès lors qu'amplifier la tension, éminemment romantique, entre un Nord et un Sud mythifiés. Dumas fait d'ailleurs remarquer, à l'occasion du séjour à Madrid, que "plus on marche du midi au nord, plus les tons de vêtements perdent de leur valeur, jusqu'à ce qu'enfin, sous les latitudes élevées, ils se dégradent tout à fait". La place madrilène en fête, comparée successivement à "un arc-en-ciel" et à "un parterre tout étoilé de fleurs", donne a contrario à admirer "cet étrange sentiment de couleur que la nature a mis dans l'œil harmonieux de ces enfants du soleil" (*idem*: 69). Dans cette configuration toute sensorielle, Madrid devient, à l'image de la danse, une allégorie visuelle et auditive où "un soleil magnifique", "des mantilles à foison" et "des yeux noirs" viennent se mêler à un "petit sifflement d'éventails" (*idem*: 65). De la même façon, l'Andalousie, "pays du safran", se présentera plus tard, avec "ses castagnettes à la main" et "sa couronne de fleurs au front", comme un "bruit non ininterrompu de chansons" et un éternel frôlement de guitares (*idem*: 179-180).

Si l'on suit Dumas dans son périple, c'est toutefois dans les provinces, loin de la grande ville et de la civilisation, et notamment en Andalousie, que l'hispanité, débarrassée cette fois de son caractère officiel, se donne le mieux à lire et paraît s'éprouver de la manière la plus authentique. L'auberge, qu'elle soit *posada* ou *venta* – les deux termes semblent être employés indifféremment par l'écrivain –, s'impose ainsi comme le lieu caractéristique, directement hérité de la tradition du roman picaresque, où la danse peut

s'exposer dans sa double dimension synesthésique et festive. Précédant l'aventure andalouse, l'épisode de la posada de Villa-Mejor, située à trois lieues de Tolède, est emblématique de l'imaginaire spatial que déploie le récit. Dumas et ses amis, désireux de rejoindre la ville d'Aranjuez, atteignent cette auberge perdue durant la nuit et c'est la lumière, associée aux sons des instruments de musique – autant d'éléments annonciateurs de la fête et de la danse –, qui signalent le lieu à nos voyageurs:

Il en sortait par les fenêtres des contrevents et par les ouvertures de la porte quelques rayons de lumière assez vive, qui provenaient d'une illumination intérieure quelconque [...]. A mesure que nous nous approchions, l'oreille se joignait à la vue pour nous rassurer. Des sons joyeux parvenaient jusqu'à nous. Ces sons, c'était le pétilllement nerveux des castagnettes, le ronflement métallique du tambour de basque, et le fronfron de la guitare nationale. Il y avait fête à Villa-Mejor. (*idem*: 144)

Cette aventure s'offre dans le récit comme la réalisation d'un fantasme – fantasme pour lettrés romantiques avides de pittoresque national –, où se superposent et se croisent jusqu'à la caricature les signes d'hispanité. A un moment emblématique – la nuit – et à un lieu éminemment romanesque – “une venta isolée et presque en ruine”, située “au milieu d'un désert” – vient se conjuguer naturellement la “joyeuse compagnie de danseurs et de danseuses, aux costumes nationaux” (*idem*: 145). La danse, expression naturelle du peuple espagnol, semble trouver ici son vrai lieu, stéréotypé et surinvesti de significations romanesques. L'auberge devient de fait, à plusieurs reprises durant le voyage, le décor privilégié des scènes de danse, gage d'évasion et de repos. Sur la route conduisant à l'Alhambra et au Généralife, Dumas et ses amis s'arrêtent dans la venta de Los Siete Suelos où l'écrivain surprend près de la cuisine le maître des lieux en train de danser avec sa servante, accompagné par “un bruit cadencé de castagnettes”, un fandango, “le fandango national, dans ce que le fandango a de plus simple et de plus honnête” (*idem*: 198). La danse est associée non seulement à la sonorité des traditionnelles castagnettes, mais aussi, de manière amusante, à un lieu incongru – la cuisine – et à “l'odeur des côtelettes qui rôtissaient” (*ibidem*), comme pour souligner sa nature profondément sensuelle et terrienne. Des plaisirs de la danse aux plaisirs de la table, le glissement est aisé pour Dumas le bon

vivant. Le reste du tableau, qui vient rompre avec l'image souvent inhospitalière des auberges espagnoles, est idyllique et d'une éloquence toute picturale: un feu de cheminée, une maîtresse de maison qui berce "un petit chérubin andalou qui dormait sur son sein" (*ibidem*), un chat blanc, la lumière du soleil enfin: la danse rythme naturellement la vie espagnole. Hasard lié au voyage ou nécessité propre à sa réécriture – laquelle passe par une mise en fiction du territoire –, Dumas semble privilégier l'auberge au détriment du théâtre, horizon d'attente pour un spectacle chorégraphique, comme écrin spatial de la danse. S'attache-t-il de fait davantage aux danses du peuple qu'à des danses plus élaborées, exécutées par des artistes professionnels? Il semble délicat de trancher. Si le théâtre du Cirque de Madrid, où Dumas assiste au jaleo de Madame Guy-Stéphan, fait l'objet d'une évocation enflammée – de la danseuse, non du lieu –, il est intéressant de remarquer qu'à Séville, l'écrivain choisira d'aller voir ses danseuses préférées, Anita, Pietra et Carmen, dans un cabaret plutôt qu'au théâtre de la ville.

La danse espagnole, miroir inversé de la danse française

En dessinant ce paysage délibérément stéréotypé, en en faisant le décor naturel de la danse, Dumas contribue à creuser un peu plus l'opposition latente entre l'Espagne et la France. La danse, révélée et mise en scène dans une géographie au pittoresque exhibé, vient ainsi interroger et remettre en question l'univers connu et les images familières à l'homme du Nord, attachées principalement, pour ce qui est de la danse, à ce lieu emblématique du spectaculaire romantique qu'est l'Opéra de Paris. L'enthousiasme suscité par la danse semble être pour Dumas indissociable de l'enthousiasme qu'il éprouve pour le territoire dans lequel elle s'inscrit et qui la détermine. L'écrivain confesse d'ailleurs s'être pris en Espagne d'une véritable passion pour l'art chorégraphique, lequel, sans lui être forcément indifférent, ne le touchait que peu à Paris: "Décidément je deviens passionné pour la danse: je n'aurais jamais cru cela en voyant les ballets de notre Opéra". (*idem*: 382)

Cette tension entre deux espaces géographiques, qui constituent aussi deux espaces imaginaires fonctionnant en contrepoint l'un de l'autre, s'avère fondamentale dans la construction du récit de voyage. Nulle part ailleurs elle ne semble plus marquée que dans

l'épisode de la Sierra Morena, où Dumas et ses compagnons, partis chasser, établissent leur bivouac. C'est dans ce cadre grandiose et solitaire, qui porte toutes les marques du sublime esthétique, qu'ils assistent, sur fond de nuit étoilée, à un fandango dansé par leurs rabatteurs.

Les horizons immenses et lumineux, ces détails étincelants de la lumière, avaient disparu. L'ombre, comme un manteau de plomb couvrait le tableau du matin, et la montagne, d'autant plus grandiose, d'autant plus terrible qu'elle était mystérieuse, infranchissable et sans horizon, nous ensevelissait magnifiquement. (*idem*: 352)

Le son de la mandoline et "un chœur de voix vibrantes" (*idem*: 354) sont ici comme le préambule nécessaire à leur danse élémentaire et fantastique, menée autour d'un feu primitif. Dans cet endroit entre ciel et terre, au milieu de nulle part, la danse des hommes du peuple, "couverts de costumes sombres, de peaux de bêtes" (*idem*: 352), se métamorphose en un "fandango fabuleux", en une "ronde de démons", rythmée par des cris qui sont "comme le signal de la folie universelle" (*idem*: 355). Quand les rabatteurs demandent aux Français d'exécuter à leur tour leurs propres danses nationales, ceux-ci peinent à réprimer leur étonnement, sinon leur gêne. A la danse infernale des hommes du peuple répond un quadrille improvisé de nos Français, que Dumas préfère traiter par le rire. Car la réalité de la danse est simple: d'un côté, il y a la France et ses danses "insignifiantes, sans caractère", celle d'un "pays cravaté" (*ibidem*) dépourvu de danses nationales dignes de ce nom, et de l'autre, il y a les danses caractéristiques de l'Espagne, qui s'élèvent à la hauteur du mythe. A l'opposition entre une tradition chorégraphique populaire et vivante – celle de l'Espagne – et une tradition en grande partie disparue – celle de la France et de ses très improbables danses nationales, autrement dit régionales –, viennent se greffer les oppositions classiques entre nature et civilisation, pureté et corruption, liberté et contrainte. A l'instar de Gautier, qui l'a précédé sur les routes de l'Espagne, Dumas met ainsi fréquemment en regard des danses espagnoles le modèle de danse qu'offre l'Opéra de Paris, auquel, dans un curieux raccourci, il réduit la danse française. Or, les danses qui composent le *baile nacional*, même stylisées, professionnalisées et enrichies d'autres influences, gardent toujours des traces de

leur origine populaire et de leur origine géographique, ce qu'on ne saurait dire des ballets représentés à l'Opéra, qui relèvent, dans leur langage comme dans leur structure, d'une tradition différente, héritée du ballet de cour.

L'imaginaire de la danse espagnole vient donc s'inscrire paradoxalement dans un imaginaire marqué de l'empreinte de la danse française – en réalité, la danse telle que l'incarne l'Académie royale de Musique –, qui laisse éclater au grand jour les défauts, voire les déficiences, de celle-ci. Face à la danse espagnole, la danse française ne peut plus être appréhendée et définie que par la restriction. Pour l'écrivain, ce qui distingue ces deux formes de danse est d'abord d'ordre plastique et stylistique. Le territoire paraît ainsi déterminer un corps particulier. Quelles que soient ses déclinaisons musicales et chorégraphiques, la danse espagnole est une danse qui expose tout le corps, et jusqu'au visage, de l'interprète.

C'est qu'aussi, j'ai dit le mot en voyant les ballets, c'est que les danses espagnoles, madame, ne sont point des ballets, ce sont tout bonnement des danses, et quelles danses! Des poèmes tout entiers, joués non pas seulement avec les jambes, mais avec les yeux, avec les lèvres, avec les mains, avec tout le corps. (*idem*: 382)

Dumas le redit ailleurs, comme pour mieux souligner le fossé infranchissable qui la sépare de la danse française.

[...] la danse est un plaisir pour la danseuse elle-même, aussi danse-t-elle avec tout le corps; les seins, les bras, les yeux, la bouche, les reins, tout accompagne et complète le mouvement des jambes. La danseuse piaffe, bat du pied, hennit comme une cavale en amour; elle s'approche de chaque homme, s'en éloigne, s'en rapproche encore, le chargeant de ce fluide magnétique qui jaillit à flots de son corps échauffé par la passion. (*idem*: 400)

De cette danse qu'on peut qualifier de "totale", possédée comme celle d'une pythie ou d'une bacchante, naît la fascination. Face à la frénésie des danseuses espagnoles, suggérée par l'image de la jument en amour, les danseuses françaises n'ont que peu à proposer en retour, laissant l'impression frustrante de "ne dans[er] que des jambes, et

quelquefois par hasard des bras” (*ibidem*). A la sensualité espagnole, véhicule de l'évasion, s'oppose la mécanique française, transpirant trop souvent, et à de rares exceptions, l'effort et la trivialité, celle-là même que fuient les romantiques. La danse espagnole fait une fois de plus figure de révélation – esthétique et poétique. Dans cette configuration, le voyage exotique n'agit plus seulement comme une mise à l'épreuve du réel, permettant de confronter l'individu à l'altérité et, en l'occurrence, de mettre au jour une divergence esthétique, mais bien aussi comme le lieu d'une découverte, résolument émerveillée, des pouvoirs poétiques de la danse, expression de l'être tout entier.

Limites de la danse, limites de l'Espagne

Chez Dumas, l'opposition entre la France et l'Espagne, dont nous avons souligné le caractère peu rigoureux, est au moins autant d'ordre éthique qu'esthétique. Les danses que l'écrivain découvre en Espagne semblent pour lui avoir conservé une vie, une passion – une pureté pour tout dire – délaissées, voire inconnues, de la danse française, qui brille surtout à ses yeux par son caractère mécanique, signe, au mieux, d'une insuffisance intrinsèque, au pire, d'une corruption et d'une dégénérescence. Cette notion de pureté, aussi difficile soit-elle à cerner, associée à celle de perte, se situe au cœur même de l'expérience du voyage, comme elle se situe au cœur même de l'expérience de la danse. Le voyage, tout joyeux qu'il soit, n'en est pas moins une expérience nostalgique pour l'écrivain romantique. La plupart des danses vues par Dumas semblent en effet partager une “pureté” paradoxale, présentée comme un idéal tout à la fois esthétique et moral. Rencontrée successivement sur une place populeuse et enfiévrée de Madrid ou dans la solitude nocturne de la Sierra Morena, elle trouve encore à se dire à Séville, au travers de la danse d'Anita, dont le charme tient principalement, selon l'auteur, à “ce parfum de danse nationale, comme les peuples les rêvent avant que ne viennent les polluer les doigts de rose de messieurs les maîtres de ballet” (*idem*: 399-400). Si l'on approfondit le paradigme, c'est le civilisé, emblématisé par les “maîtres de ballet aux doigts de rose”, qui s'inverse ici en barbare, venu corrompre – “polluer” – la danse des peuples, envisagée comme la seule “vraie” danse. C'est là que l'on peut mesurer tout ce qui sépare Gautier, éternel partisan de l'artifice théâtral et presque

toujours déçu de ce qu'il découvre en Espagne, et Dumas, qui voit dans toutes ces danses que le peuple a su préserver comme le signe, à rebours, d'une perte pour la civilisation. Chez Gautier, l'Espagne dansante – réelle, trop réelle – s'inscrit presque toujours en contrepoint négatif de l'hispanité fantasmée telle qu'elle s'affiche au même moment sur les scènes parisiennes prises d'hispanomanie. Chez Dumas, c'est au contraire la réalité de l'Espagne dansante – quand bien même celle-ci procède d'une stylisation tardive et relève elle aussi du fantasme –, qui semble la source de son enthousiasme toujours renouvelé. Ce manichéisme inversé, qui tend à "purifier" toute forme d'étrangeté au détriment du familier, se heurte toutefois dans le récit de ce dernier à une question fondamentale, celle des limites et de la transgression: à partir de quand la fascination pour l'altérité cède-t-elle devant les préjugés et se transforme-t-elle en répulsion?

Dans le parcours andalou, il est ainsi un épisode dansé où l'enthousiasme dumasien éprouve nettement ses limites – et la danse comme *limite*. A Grenade, dans la posada de los Siete Suelos, celle-là même qui avait été le décor du fandango du maître et de la servante, Dumas assiste à une danse interprétée par quatre Bohémiens, que ses amis, les peintres Giraud et Desbarolles, se piquent de dessiner: le frère danse avec ses deux sœurs, tandis que le père, extérieur à la danse, les encourage. De manière significative, les termes qu'emploie Dumas pour caractériser les quatre protagonistes de cette danse se situent pour l'essentiel du côté de la morale. Du jeune frère qui compose le trio – ou le quatuor – dansant, il écrit qu'il n'a jamais vu "une physionomie aussi bassement avilie"; cette "repoussante créature" se montre par ailleurs dans un état de "prostration presque complète qui résulte d'une débauche perpétuelle" (*idem*: 210). A côté de ce "petit être [...] répugnant" (*ibidem*), les deux sœurs paraissent susciter chez l'écrivain une certaine compassion: elles ont "de grands yeux noirs qu'on eût dit faits de velours et de nacre", mais "si voisins de cheveux mal peignés, qu'on oubliait la beauté des uns pour ne voir que la sale et attristante coquetterie des autres" (*idem*: 211). Pour tout dire, leur apparence misérable, la honte qu'elles ont l'air d'éprouver, tranchent avec le "si beau soleil" et les "parfums si purs" (*ibidem*) de l'Andalousie. Quant à leur danse, elle est un démenti absolu apporté à l'idéal romantique de la décence: les regards du frère et de la sœur sont "lascifs" et

“provocateurs” (*ibidem*), leurs “trépignements” ressemblent “au combat des sens et de la pudeur” (*ibidem*), les cris du père sont “obscènes” (*idem*: 212). A la fin, la danseuse “renvers[e] sa tête en arrière comme une bacchante enivrée”, tandis que le danseur “f[ait] entendre un sifflement aigu comme celui du serpent” (*ibidem*). On ne peut être plus explicite: la danse qui se donne là non seulement respire l’immoralité ordinaire, résultat en quelque sorte de la misère sociale, mais elle a aussi à voir avec une forme de folie et de dérèglement diabolique.

Avec les quatre Bohémiens de Grenade, Dumas, d’ordinaire si naturellement enclin à s’enflammer, se retrouve finalement face à une réalité de l’ailleurs qui le révulse et le conduit à renoncer à ses principes généreux. Éprouvée comme incestueuse et indécente, cette danse devient la mise à l’épreuve d’un “civilisé”, a priori nourri des meilleures intentions du monde, confronté à une nature et à une “barbarie” ouvertement affichée, ou tout au moins qualifiée comme telle. Devant cette danse de la transgression, qui n’a à proposer au regard qu’une réalité moralement répugnante, Dumas ne trouve rien d’autre à opposer que des préjugés ethniques et une vision formaliste et conventionnelle de la danse, dans laquelle la morale se conjugue à l’esthétique et l’esthétique se trouve justifiée par la morale: “nous voulons [...] que les mains des danseurs et danseuses soient fines, que leurs pieds soient petits, que leur peau soit blanche ou tout au moins dorée. Nous voulons comprendre le désir chez l’homme, désirer l’abandon chez la femme [...]” (*ibidem*). Lui qui, un peu plus loin dans le récit, se réjouira sans retenue devant le “fandango fabuleux”, les “gambades fantastiques” et la “ronde de démons” (*idem*: 355) de ses compagnons de chasse, capitule devant ce qui lui apparaît comme un excès caractérisé, comme une limite outrepassée, comme un tabou brisé. Le paradigme du barbare et du civilisé s’inverse. Tout se passe comme si l’image fantasmatique du Bohémien paria, traditionnellement glorifiée par le romantisme, était vécue à la fois dans sa pure littéralité et dans son rejet le plus brutal. En somme, l’Orient, inscrit dans le sang espagnol et plus encore bohémien, semble ressurgir là non pas au travers de ses pouvoirs d’attraction, mais bel et bien dans sa radicalité repoussante, mise en scène et signifiée par la danse. L’Orient qui fait peur prend

le dessus sur l'Orient qui séduit. L'attrait de l'Espagne cède *in fine* devant l'effroi – classique – éprouvé face à ce territoire imaginaire, éternel horizon de l'hispanité.

Le paradoxe andalou: échapper au pittoresque du lieu?

La danse peut-elle dès lors échapper au pittoresque et parvenir à transcender son *lieu*, autrement dit sa stricte géographie native, exhibée par le récit de voyage? Aussi envahissant soit-il, le pittoresque ne signe pas la clôture de l'imaginaire de la danse espagnole tel que le construit le récit de voyage. Par-delà les signes d'hispanité dont sa représentation est saturée, la danse espagnole se pare à l'occasion d'une dimension métaphorique, qui lui permet de se détacher de l'espace dans lequel elle s'inscrit et lui confère dès lors une valeur plus universelle. Elle devient ainsi un "poème", à l'image du corps de la ballerine rêvée sous d'autres cieux. A Madrid, au théâtre du Cirque, la danse offerte par Mme Guy-Stéphan – le célèbre "jaleo de Xérès", qui faisait fureur dans les années trente à Paris – devient un "poème amoureux" (*idem*: 97), tandis qu'à Séville, la danse d'Anita est "tout un poème" (*idem*: 400). Par cette analogie, tout à fait conventionnelle, avec la poésie, principe unificateur de tous les arts, la danse nationale – la danse d'un espace fantasmé – s'élève au niveau des plus hautes créations du ballet romantique, tel que le rêve alors notamment l'Opéra de Paris, et vient leur faire en quelque sorte concurrence.

L'expérience vécue au cœur de l'Andalousie est particulièrement significative à cet égard de la tension qui encadre la représentation de la danse en territoire exotique. Dans ce territoire plus lié qu'un autre à la danse, Dumas éprouve l'ailleurs dans sa dimension sublime, après l'avoir éprouvé dans ses limites. Tout se passe comme si la géographie andalouse offrait, avec les Bohémiens, son nécessaire repoussoir, en marge – ou en miroir – de son idéal poétique, signifié par trois danseuses, Anita, Pietra et Carmen, une "trinité dansante" (*ibidem*) dont il reçoit la révélation à Séville. Dans cette ville, l'écrivain se voit tout d'abord proposer par le directeur du théâtre de composer son propre programme chorégraphique, car, comme il le souligne, "mon goût bien prononcé pour les jaleo, pour les fandango, et pour les jota aragoneses ou autres, était déjà parvenu à Séville sur les ailes de la renommée" (*idem*: 382). De ce programme, il ne sera cependant plus guère question dans le

récit. De manière intéressante, l'attention et l'intérêt de l'écrivain se portent désormais non sur le théâtre, mais sur un autre lieu de la ville – le cabaret – et sur d'autres danses, offertes lors d'un bal par ses trois fées andalouses. Une adéquation se fait du reste entre le lieu, caractéristique de l'hispanité et du récit dumasien, et les danses au programme, des "danses de salon" et non des "danses de théâtre", jugées "charmantes" mais moins typiques (*idem*: 385). La description accumule, comme un préambule ludique à l'évocation de la danse, les marqueurs de couleur locale. Tout semble ainsi fait pour accentuer le décalage entre le lieu – le premier étage d'"une espèce de café", dépourvu de tout ornement, plongé dans la pénombre et qualifié de "triste" (*idem*: 398) – et l'éclat fabuleux des trois danseuses aux habits pailletés – "trois points lumineux", "trois étoiles brillantes dans un ciel sombre" (*ibidem*). Derrière la féerie des apparences, matérialisée par les costumes chatoyants et poursuivie par une rêverie fétichiste autour des yeux et des pieds des danseuses, Dumas saisit toutefois un principe, signifié par l'oxymore, figure même de l'indicible. L'olé d'Anita est "tout un ensemble de mouvements fiers et voluptueux à la fois, provocants au-delà de toute expression, et auxquels il est cependant impossible de reprocher aucune liberté" (*idem*: 399). Le vito de Pietra laisse une impression identique: "tous ces mouvements étrangers, inconnus, inouïs pour nous, sont voluptueux sans être un instant libertins, comme une statue grecque est nue sans être indécente" (*idem*: 402). La danse espagnole réalise à son tour la coïncidence miraculeuse des contraires et l'idéal de la volupté décente, clé de l'imaginaire romantique. La danseuse est, dans une même alliance paradoxale, femme séductrice – humaine, trop humaine – et mystérieuse pythie ou bacchante. L'écrivain se retrouve confronté à une forme de sublime qui le prive de mots adéquats. La rhétorique de l'impuissance et de l'ineffable déroule alors ses sempiternels lieux communs, inchangés de Paris à Séville.

Cette danse est indescriptible; rien n'en peut donner l'idée, ni la plume, ni le pinceau: la plume n'a point la couleur, le pinceau n'a point le mouvement. Ces cambrures de reins, ces renversements de tête, ces regards de flamme, qui n'appartiennent qu'à ces filles du soleil qu'on appelle les Andalouses, ne peuvent se raconter ni se peindre. (*ibidem*)

Face à l'indicible, c'est la métaphore qui prend le relais et vient rompre avec le pittoresque. En décrivant le fandango d'Anita et Pietra, Dumas projette un imaginaire familial, hérité du ballet romantique, et ramène le lecteur en terrain connu.

Figurez-vous deux abeilles, deux papillons, deux colibris qui courent et volent l'un après l'autre, qui se croisent, se touchent du bout de l'aile, se croisent, bondissent; deux ondines, qui, par une belle nuit de printemps, aux bords du lac, vont se jouant à la cime des roseaux que leurs pieds diaphanes ne font point plier. (*idem*: 405)

Dans un raccourci désormais traditionnel, Dumas oppose la danse enivrante des trois Sévillanes à "la danse comme nous l'entendons" (*idem*: 400). Si les visages de la danse espagnole et de la danse française diffèrent formellement, la poétique de la danse permet de les réconcilier par un étrange processus de croisement. En plein cœur de l'ailleurs, Dumas fait revivre de manière inattendue l'image de la danseuse fille de l'air – et parfois fille de l'eau – née du romantisme de *La Sylphide*. Comme pour préfigurer le duo incongru qui clôt le chapitre, Anita, Pietra et Carmen, sont présentées comme de "jolis oiseaux du soir [qui] venaient à nous avec toutes les plumes de leurs ailes" (*idem*: 399). Anita, la fille du Sud, est une "incroyable sylphide" (*idem*: 405), dont la principale qualité semble être, à l'instar de ses consœurs du Nord, de bondir et de voler. La danseuse espagnole, traditionnellement associée à la terre et au feu, se mue en un corps aérien, sinon aquatique, un corps immatériel, diaphane, comme libéré de la pesanteur. "Abeille", "papillon", "colibri" ou "ondine", elle rejoint, par-delà les apparences, le modèle de la danseuse taglionienne, consacré par l'Opéra de Paris. L'inattendu naît tout autant de la présence en ces lieux si caractérisés d'un imaginaire parisien que de celle d'un imaginaire aérien, derrière lequel on devine la référence à Taglioni, figure de l'absolu chorégraphique et figure du paradis perdu. Si la danse du Sud peut être un repoussoir confortant l'écrivain dans ses préjugés, elle se fait ici le miroir d'un idéal, oublié par le présent ou corrompu par l'académisme, qui semble abolir les frontières géographiques et revivre *ailleurs* – dans l'ailleurs. L'élément proprement national contenu dans la danse, exploité et exacerbé jusqu'au cliché par le récit de voyage, devient alors une voie d'accès au mythe. La danse espagnole, dont la révélation

débute dans l'ivresse des sens, associée par l'allégorie au territoire qui en a forgé le rythme et les contours, parvient *in fine* à contredire la loi de la couleur locale, à transcender la tyrannie du pittoresque et à échapper à son *lieu*.

Bibliographie

Benassar, Bartolomé et Lucile (1998), *Le Voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIIe au XIXe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins".

Dumas, Alexandre (1847-1848), *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*, Paris, Éditions François Bourin.

Gautier, Théophile (1843), *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, coll. "Folio".

Lipschutz, Ilse (1986), "Théophile Gautier et la danse espagnole", *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°8 ["Théophile Gautier et la musique"]: 153-178.

Sarrailh, Jean (1928), "Le Voyage en Espagne d'Alexandre Dumas père", *Bulletin hispanique*, tome 30, n° 4: 289-327.

Bénédicte Jarrasse Agrégée de lettres modernes; Docteur en littérature comparée; Auteur d'une thèse, sous la direction de Guy Ducrey, soutenue à l'Université de Strasbourg en novembre 2014, intitulée *Les Deux Corps de la danse - L'imaginaire de la danse théâtrale dans la littérature et l'iconographie européennes (1830-1870)*. Axes de recherche: littérature comparée, littérature du XIX^e siècle, romantisme, danse et arts du spectacle, iconographie, presse, récit de voyage, littérature panoramique. Professeur de lettres dans l'Académie de Paris.

NOTES

¹ L'hispanomanie qui s'empare des grandes capitales se manifeste par une multiplication de spectacles à thème espagnol. A Paris, on les voit fleurir aussi bien à l'Opéra et à l'Opéra-Comique qu'aux Variétés, au Vaudeville et à la Porte Saint-Martin. L'invitation au bal de l'Opéra, en 1834, de quatre danseurs espagnols du Teatro Real del Principe et du Teatro de la Cruz de Madrid semble avoir été à l'origine de cette frénésie.

² Le récit de Dumas relate un voyage effectué en 1846. Nous en résumons les circonstances un peu plus loin.

³ Gautier effectue son premier voyage en Espagne en 1840. S'il retourne à Madrid en 1846 pour assister, tout comme Dumas, aux mariages royaux, puis en 1849 et en 1864, c'est toutefois le premier de ces périple qui est à l'origine de son *Voyage en Espagne*, publié en 1843, et reste le plus riche en évocations de la danse espagnole.

⁴ Dumas rapporte au début du récit la proposition qui lui est faite par M. de Salvandy, homme de lettres et ministre de l'Instruction publique. Les mariages sont ceux du duc de Montpensier avec l'infante Luisa Fernanda, sœur cadette de la reine Isabelle II, et de cette dernière avec son cousin le duc de Cadix. Dumas doit ensuite se rendre en Algérie, récente conquête française dont il devra vanter les attraits aux colons potentiels. L'accompagnent dans ce périple qui le conduira jusqu'à Cadix les peintres Eugène Giraud et Louis Boulanger, son collaborateur Auguste Maquet, l'écrivain Adolphe Desbarolles, son fils Alexandre, ainsi que Paul, surnommé Eau-de-Benjoin, un jeune domestique abyssin.

⁵ Nous adoptons l'appellation de "danse nationale" par référence au *baile nacional* – expression couramment employée par Gautier ou Dumas –, qui regroupe, dès le début du XVIII^e siècle, l'ensemble des danses espagnoles. Ces danses, d'origine populaire, attachées initialement à une ville ou à une région, sont alors stylisées et deviennent des danses dites *aboleradas*, des "danses d'école", enrichies de certains pas et figures empruntés aux écoles française et italienne de ballet.

⁶ Marie Guy-Stéphan (1818-1873) est une danseuse française spécialisée dans les pas espagnols. Adorée des feuilletonistes, elle dansa, outre à Madrid, à Milan, à Londres et à Paris.