



HAL
open science

Repli ou défi d'un genre musical chanté et dansé comme représentation politico-culturelle d'un État-Nation

Marie-Catherine Talvikki Chanfreau

► To cite this version:

Marie-Catherine Talvikki Chanfreau. Repli ou défi d'un genre musical chanté et dansé comme représentation politico-culturelle d'un État-Nation : résistances exprimées de 1808 à 1814 par l'école 'bolera' dans la mémoire collective espagnole. Pandora : Revue d'études hispaniques, 2008, 8, pp.Résistance(s). hal-00519067

HAL Id: hal-00519067

<https://hal.science/hal-00519067>

Submitted on 8 Feb 2021

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.

Repli ou défi d'un genre musical chanté et dansé comme
représentation politico-culturelle d'un état-nation :
résistances exprimées de 1808 à 1814 par l'école *bolera*
dans la mémoire collective espagnole

MARIE-CATHERINE TALVIKKI CHANFREAU

Université de Poitiers

RÉSUMÉ

Le fait ethnographique, aussi connu que peu étudié, que tout peuple combattant chante, se vérifia de manière particulière de 1808 à 1814 lors du conflit opposant l'armée napoléonienne à celle des Anglo-luso-espagnols, le plus populaire de l'histoire de l'Espagne, puisque militaires et civils rejoignirent le peuple en armes, auteur fécond de séguedilles et sévillanes inspirées par la Guerre d'Indépendance. « En bref, il ne s'agit pas de savoir si telle ou telle œuvre est habile ou malhabile, si tel style est supérieur à un autre. Il s'agit de décoder le message qu'elle a cherché à transmettre et quel fut son impact »¹. Dans l'étude approfondie, concernant le beau, l'art, des variations du goût, du jugement² selon les classes sociales et les périodes, ainsi que dans la problématique de la domination sur les pratiques culturelles³, cette remarque de ministre s'applique d'emblée à notre objet, car, en Espagne, le boléro commença à traduire une résistance indépendantiste face aux visés impérialistes de Napoléon Ier. Voix du peuple, ce rythme défendait l'identité hispanique.

ABSTRACT

The ethnographic fact, as well known as it is infrequently studied, that all fighting people sing, was verified in a peculiar way from 1808 to 1814, when the Napoleonic Army opposed the Anglo-Iberian one. During this conflict, the most popular in peninsular history, the military joined forces with civilians. This Nation in Arms, inspired by the Independence War, created an infinite number of *seguidillas* and *sevillanas* of the *bolera* school. Thus, the *bolero* began to express a resistance against Napoleon Bonaparte's imperialistic aims. A people's voice, this rhythm defended the Hispanic identity.

¹ Sophie Cassagne-Brouquet, *Culture, artistes et société dans la France médiévale*, Paris, Ophrys, 1998, p. 129.

² Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Minuit (Coll. « Le Sens commun »), 1-1-1979, 672 p.

³ Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire » dir. par Martine Allaire, série « L'histoire en débats » dir. par Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, inédit n° H342, X-2004, 435 p.

La séguedille était une sorte de poème qui pouvait être mis en musique. Si l'on pouvait exécuter dessus la danse nommée boléro, elle prenait le nom de séguedille *bolera* ou séguedilles *boleras*, ou simplement, dans les sources musicales, *boleras* ou *voleras*. C'était la terminologie employée en Espagne avant l'invasion napoléonienne de 1808. Néanmoins, en dehors de la Péninsule, après l'intrusion française, « boléro » fut le seul mot que tout le monde connaissait. Pendant la lutte contre l'occupation étrangère, les saynètes agrémentées de boléros se perpétuèrent telles qu'elles existaient au siècle précédent, c'est-à-dire campant des types populaires et reproduisant leur langage, mais les savantes séguedilles et *boleras* polyphoniques furent également appréciées comme pièces vocales indépendantes d'une action dramatique. Le fait ethnographique, aussi connu que peu étudié, que tout peuple combattant chante, se vérifia de manière particulière de 1808 à 1814 lors du conflit opposant l'armée napoléonienne à celle des Anglo-luso-espagnols, le plus populaire de l'histoire de l'Espagne, puisque militaires et civils rejoignirent le peuple en armes, auteur fécond de séguedilles et sévillanes inspirées par la Guerre d'Indépendance.

En bref, il ne s'agit pas de savoir si telle ou telle œuvre est habile ou malhabile, si tel style est supérieur à un autre. Il s'agit de décoder le message qu'elle a cherché à transmettre et quel fut son impact.⁴

Dans l'étude approfondie, concernant le beau, l'art, des variations du goût, du jugement⁵ selon les classes sociales et les périodes, ainsi que dans la problématique de la domination sur les pratiques culturelles⁶, cette remarque de médiéviste s'applique d'emblée à notre objet, car, en Espagne, le boléro commença à traduire une résistance indépendantiste face aux visées impérialistes de Napoléon Ier. Voix du peuple, ce rythme défendait l'identité hispanique.

Dans le Paris de 1808 parut un ouvrage dans lequel le comte Alexandre Louis Joseph de Laborde signalait que les Baléares partageaient les goûts de la Péninsule. Ce Français trouvait les Espagnols oisifs, nonchalants, paresseux, lents, parleurs, fumeurs, mais s'il admettait que les Valenciens dansaient bien, les Andalouses en basquine ensorcelaient dans le boléro, évolution du *fandango* dépassé⁷.

Cependant, des troupes françaises continuèrent à pénétrer en Espagne et à y capturer des places fortes dans le Nord. Depuis longtemps explosive, la situation éclata le 17 mars. L'émeute d'Aranjuez vit l'alliance de l'Armée, de la haute noblesse et du peuple. Le favori, Manuel de Godoy y Faria, prince de la Paix, fut renversé. Le 18, Charles IV dut

⁴ S. Cassagne-Brouquet, *Culture, artistes et société dans la France médiévale*, Paris, Ophrys, 1998, p. 129.

⁵ P. Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1-1-1979, 672 p.

⁶ P. Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

⁷ A. L. J. De Laborde, *Itinéraire descriptif de l'Espagne* [1808], 6 vol. in 8°, Paris, F. Didot, 1827, "Royaume de Valence", 1808 vol. 1 p. 442 ; vol. 2 p. 447 ; vol. 5 p. 48 ; vol. 6 p. 398, 402-407, 461-462, 478-479.

abdiquer en faveur de son fils. Le 23, le brillant général de cavalerie, Joaquim Murat, depuis 1800 beau-frère de Napoléon et mari de la grande-duchesse de Berg et de Clèves, Marie-Annonciade Caroline Bonaparte, se trouvait dans la capitale, où le 24 fit son entrée Ferdinand VII, surnommé « le Désiré »⁸ par des sujets enthousiastes qui lui chantaient d'affectueuses séguedilles :

Ya vienen las provincias
arrempujando
y la Virgen de Atocha
trae a Fernando.

Hasta los pajaritos
dicen cantando:
« ¡Quién fuera calesero
del rey Fernando! »

Cuando el rey don Fernando
va a la Florida,
Juan y Manuela,
va a la Florida,
prenda,
hasta los pajaritos,
larena,
le dicen: « ¡Viva! »,
prenda.⁹

Mais Napoléon, qui avait cent mille soldats répartis en cinq corps d'armée dans la Péninsule, se garda de reconnaître le nouveau roi. Lui faisant miroiter une entrevue à Burgos où il dit se rendre, puis à Vitoria, l'Empereur le fit venir à Bayonne. Napoléon y avait déjà attiré ses parents, Charles IV et Marie-Louise-Thérèse, avec leur favori, M. de Godoy y Faria, et il y organisa une série de rencontres avec les Bourbons d'Espagne du 21 avril au 10 mai. En un « quatorze juillet » raté, le peuple de Madrid se souleva, le 2 mai, contre l'armée française, comme le raconte le début de la « Cachucha » madrilène :

Por la orden de Murat
estaba determinado
que salieran los Infantes
en el día dos de mayo.

⁸ E. LA PARRA LÓPEZ, « III. - Memoria y culturas políticas en el siglo XIX: El mito del rey deseado », *Sombras de Mayo: Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, n°99.

⁹ J. Gella Iturriaga, « Cancionero de la Guerra de Independencia », en *Estudios de la Independencia*, 1966. t. II, cap. II, p. 365-398.

Vámonos, Cachucha mía,
 y contempla a tus paisanos,
 que estaban fuera de sí
 y casi desesperados.
 ¡Vámonos!¹⁰

Après que « l'infâme » J. Murat dirigea, le 3, une répression sauvage, Ferdinand rendit, le 5, le trône à son père qui abdiqua, le 6, en faveur de Napoléon. Celui-ci désigna, le 10, comme roi d'Espagne, son frère aîné Joseph Bonaparte, qui laissa sans empressement son trône de Naples à J. Murat. Dans les jours suivants, des juntas locales se créèrent de façon anarchique mais se regroupèrent assez vite en treize juntas provinciales, alors que la Junte de Gouvernement, laissée par Ferdinand VII à Madrid, capitula devant les Français et désigna J. Murat comme président. Le 14, elle approuva la nomination de Joseph Ier Bonaparte. Le 4 juin, la Junte de Gouvernement invita les juntas provinciales à se soumettre au nouveau roi, utilisateur de monocle, et pour cela brocardé comme borgne par les séguedilles :

Jamás hemos tenido
 un rey tan grande,
 que atrás sea lo mismo
 que por delante,
 pues ojo y cara
 adelante es lo propio
 que en las espaldas.

Ya viene por la Ronda
 José Primero,
 con un ojo postizo
 y el otro huero.
 El día de su santo a
 José Primero
 le dejaron a oscuras
 los faroleros.
 ¡Anda, salero,
 no durará en España
 José Primero!

Huye de España pronto,
 porque si pierdes
 el ojo que te queda
 ¡adiós, Rey Pepe!

¹⁰ *Ibid.*, cap. VII.

Busca el embarque,
no vendas este año
los almanaques.¹¹

L'imagination populaire le taxa également d'ivrognerie, comme le calomnie ces séguédilles :

¿Los franceses a España
a que han venido?
A comer las gallinas
y a beber vino.

Ya se fue por las Ventas
el rey Pepino,
con un par de botellas
para el camino.

En tu cuerpo han entrado
tantas bodegas
que hasta el vino tienes
el alma llena;
de lo que infiero
que de cántaro el alma
tiene tu cuerpo.

Pierde cuidado, Pepe,
que, aunque no quieras,
has de ser rey de España
por tus botellas,
pues ellas solas
te harán de tus estados
gran rey de copas.

Tus grandezas y armas
te han merecido
que te den un renombre
jamás oído;
y así, por mote,
en tu blasón pondremos:
Pepe Pipote.¹²

¹¹ *Ibid.*, cap. IV.

¹² *Ibid.*, cap. V, IV.

Pour ne pas servir ce « Pepe Botella », soupçonné de tous les vices car frère du présumé « nouveau Robespierre » corse, l'ogre despotique « Napoladrón Malaparte », Dámaso Cañada, -compositeur et interprète de musique *bolera* en tant qu'*alto* du quatuor du Palais (où Charles IV jouait du violon) et de la chapelle royale depuis le 29 août 1806-, fuit alors Madrid pour cinq ans. À Bayonne, J. Murat réunit une Assemblée Constituante composée de quatre-vingt-treize notables espagnols au lieu des cent cinquante attendus. Elle vota la Constitution de Bayonne, en fait dictée par l'Empereur, qui fut publiée le 27 dans la *Gaceta de Madrid*, mais moquée par ces séguedilles :

Porque no se descubra
la tremolina
quiere nueva Regencia
la gente indina.
Tráele, Marica,
tráele a Napoleón
y le escabecharemos
con tanto bribón.
Tráelo, Marica,
tráelo a Napoleón,
tráelo y le pagaremos
la Constitución.

¡Que tristes estarían
esos indinos
al ver morir las tropas
del Rey Pepino!

La sucesión al trono
de las Españas
irá de macho en macho,
dice la Carta.
Si macho falta,
Napoleón primero
lleva la carga.¹³

Très vite soumis, la haute noblesse, les magistrats des Audiencias, les généraux et le chef de la police sévillane furent aussi la cible de séguedilles :

¿Quién podría en Sevilla
tener doblón
cuando vivía en ella
fino Ladrón?

¹³ *Ibid.*, cap. III, V.

Es más ventaja
ser ladrón de dinero
que ser Guevara.

Andaluces, alerta
con los cañones,
no temáis a la Francia,
ni a los traidores;
pero alentarse
porque todos los días
van a la cárcel.

A los afrancesados
ahora es la hora,
que quieran, que no quieran,
de echar la mosca.
Yo no los nombro
a ninguno de ellos,
ni los conozco.¹⁴

Tandis que collaboraient avec l'armée française des milliers de frères maçons de loges franco-espagnoles d'occupation et de *Josefistas* opportunistes ou convaincus, les fidèles partisans de son gouvernement entonnaient cette séguedille devant le Palais Royal :

¡Viva José Primero,
cara de clavel!
descorra las cortinas,
que le quiero ver.¹⁵

En revanche, celle-ci témoigne que le peuple francophobe se jeta dans la *Guerra del francés* :

¡Viva España! ¡Inglaterra!
Portugal, vivan!
y de toda la Europa
laurel reciban,
pues su estandarte
de independencia armaron
a Bonaparte.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, cap. IV.

¹⁶ *Ibid.*, cap. III.

La position des bourgeois libéraux, idéologiquement francophiles, fut plus ambiguë. S'emparant de la lutte politique, ces francisés résistèrent contre l'envahisseur ennemi, mais s'inspirèrent du modèle révolutionnaire français pour élaborer une nouvelle constitution politique de la Monarchie. Le 19 juillet, sachant adroitement jouer du soleil d'Andalousie, le général François-Xavier de Castaños cerna le général Pierre-Antoine Dupont de l'Étang à Bailén et l'obligea à signer une capitulation désastreuse, provoquant le repli sur Vitoria du roi Joseph 1er Bonaparte, comme le caricaturent ces séguedilles :

Ya se van los franceses,
larena,
matan los piojos,
Juan y Manuela,
matan los piojos,
prenda,
y el General les dice,
larena,
que son conejos,
Juan y Manuela,
que son conejos,
prenda.

Preguntó un insurgente
a una muchacha:
- « Los guapos de Marengo
¿dónde se hallan? »
Respondió ella:
- « Busque usted esos valientes
en las Gacetas.

Aquellos invencibles
en Austerlitz
huyen en las orillas
del Gua[d]alquivir.
Allí les temen
y un puñado de hombres
aquí les vencen.

Ha llegado a noticia
de Malaparte
que he perdido a Sevilla
imiren que lance!

Luego al momento
al demonio ha llamado
a su aposento.¹⁷

En août, les Français ne contrôlaient que le territoire compris entre la frontière et l'Èbre. Pendant que les généraux espagnols essayaient de mettre sur pied, depuis Madrid, un plan d'attaque, la situation politique se simplifia : les juntas provinciales envoyèrent des délégués dans la capitale, qui créèrent un pouvoir centralisé sous la forme d'une Junte Centrale Suprême Gouvernementale du Royaume, installée à Aranjuez le 25 septembre et composée de trente-cinq membres. Présidée par le vieux comte de Floridablanca jusqu'à sa mort, le 18 décembre, puis par le marquis d'Astorga, elle s'attribua le titre de « Majesté » afin de montrer qu'elle représentait la souveraineté nationale, et réorganisa en octobre l'armée en quatre corps, commandé respectivement par un général : Joaquín Blake y Joyes, pour le Pays Basque et la Navarre ; Francisco Dionisio Vives y Planes, pour la Catalogne ; le duc de Bailén F. X. de Castaños, pour la Castille jusqu'à l'Èbre; et le duc José Rebolledo de Palafox y Melzi, pour l'Aragon. Le 4 novembre, Napoléon entra en Espagne avec deux cent cinquante mille hommes venus d'Allemagne, gagna le 9 la bataille de Gamonal, dans la province de Burgos, et le maréchal de France, duc de Conegliano, Bon-Adrien Jeannot de Moncey, celle de Tudela, le 20. Le 30, l'Empereur passa Somosierra et s'installa à Chamartín. La Junte Centrale s'enfuit en Extrémadure, puis à Séville. Le 4 décembre Madrid capitula, tandis que, contrôlant la Catalogne, le général et baron Nugues Saint-Cyr gagna la bataille de Llinás le 16, et celle de Molins de Rey le 20. Ce ne fut pas pour autant que les arrangements de musique *bolera* de D. Cañada cessèrent d'inspirer les compositeurs qui restèrent dans la Péninsule.

L'année suivante, en 1809, les observations du comte A. L. J. de Laborde furent amplement citées -aux côtés de celles de l'écrivain italien Giuseppe Baretti, auteur des *Lettere familiari* 1762-1763 et du *Dictionary Spanish and English* 1778- par son compatriote Jean-Baptiste Joseph Breton de la Martinière qui n'oublia pas non plus celles du révérend Joseph Townsend, lequel vit à Aranjuez « chez la duchesse de Vauguyon » une certaine Mme Mello transformée et embellie par l'irrésistible danse du boléro¹⁸. D'après ces références étrangères, l'envoûtant boléro, déguisant en Andalous les artistes madrilènes, s'immisçait dans la bonne société et agitait singulièrement les Espagnols, d'ordinaire piètres danseurs¹⁹.

¹⁷ *Ibid.*, cap. V, III.

¹⁸ J. Townsend (Révérend), *Voyage en Espagne fait dans les années 1786 et 1787*, trad. de l'anglais sur la 2^e éd. par J. P. Pictet-Mallet, Paris, Dentu, 1809, I, p. 268.

¹⁹ J. B. J. Breton de la Martinière, *L'Espagne et le Portugal ou Mœurs, usages et costumes des habitans de ces royaumes, précédé d'un précis historique* [dessins exécutés en 1809 et 1810], Paris, A. Nepveu, 1815, « Fandango et Boléro, Tertulias », 1809, t. 3 p. 178-182, 184, t. 5 p. 160.

Effectivement, le gouverneur de Madrid donna, le 11 janvier, l'ordre, au corrégidor, de mettre à disposition des danseurs français du chorégraphe François Lefèvre le Théâtre du Príncipe. Mais, aussitôt installé à Madrid le 22, le roi Joseph Ier Bonaparte subventionna personnellement tous les mois dans cet établissement une grande compagnie théâtrale et musicale espagnole qui débuta le 15 mai avec succès. Parmi les artistes qui la composaient, certains étaient des familiers du boléro, tels le premier rôle féminin A. Prado, le valet de comédie Mariano Querol et la danseuse P. M. Luengo, autant rémunérée que son mari, le danseur, violoniste, chorégraphe et maître de ballets catalan José Barbieri²⁰. Ce descendant d'une famille de danseurs italiens venus en Espagne à la fin du XVIII^e, y occupait des fonctions d'acteur mais perdit malheureusement sa femme dans l'année. La fille de ce couple d'artistes, -en épousant José Asenjo Arriaza, qui mourut en 1823, à l'âge de vingt-cinq ans, au service de l'armée libérale-, donna naissance à Francisco Asenjo y Barbieri.

Tel son frère, le roi intrus, qui tenta de se servir du théâtre pour sa propre politique, parvint, le 21 décembre 1809, à garder les musiciens de chambre et de chapelle du Bourbon détrôné, et en gratifia le maître José Lidón d'un salaire mensuel de trois cent quarante-quatre *pesetas* et demie, le premier violon A. Ronzi de cent *pesetas*, et Félix Antonio Máximo López, de deux cent quarante-six *pesetas*²¹. Ainsi, cet organiste madrilène composa des séguedilles et les chanta en s'accompagnant à la guitare²². Commandé par ses trois enfants vers 1818, son portrait à l'huile, de 1,02 m. de haut sur 0,77 de large, se trouve au Musée²³ du Prado de Madrid depuis le 28 juin 1879, année de la cruelle " petite guerre " de Cuba, où les maladies tropicales, comme la malaria ou la fièvre jaune, conjuguées aux carences alimentaires et sanitaires, décimant de nombreux soldats espagnols.

Pour fêter la première semaine d'occupation par le haut commandement du maréchal de France, duc de Dalmatie, Nicolas Jean-de-Dieu, et la venue du roi, la mairie de Séville offrit une représentation gratuite le 9 février 1810 au Théâtre Cómico²⁴. La vie culturelle reprit vers juin comme avant, car le nouveau souverain utilisa les spectacles pour se légitimer. Alors, les quatre célèbres couples de la compagnie -le Sévillan Gabriel Rodríguez, Manuel Guillén, María Vives, María Huertas, Juana Escosaria, Luisa et Josef Cañete, ainsi que leur directeur et chorégraphe Josef Roxo- interprètent des *boleras*

²⁰ F. Asenjo y Barbieri, «La música y los teatros de Madrid en tiempo del Rey intruso José Napoleón, desde el 22 de enero de 1809 hasta el 12 de agosto de 1812», *La Correspondencia Musical* 5 (250), 25-X-1885.

²¹ *Ibid.*

²² F. Asenjo y Barbieri, « Don Félix Máximo López », *La Correspondencia Musical* 6 (269), 25-II-1886.

²³ P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1-III-1966, 248 p.

²⁴ Gastos causados por la Directriz del Teatro Cómico de esta Ciudad de Sevilla, y que debe abonarle el Ilustre Ayuntamiento en la función que de su orden se dio en obsequio de la venida de S. M. el Señor Don Josef primero en 9 de Febrero de este año, en que se executó la comedia titulada la Dama Sutil.... Sevilla, 22-IX-1810, secc. VII, t. 7, teatro, exp. 7, Archivo Municipal de Sevilla.

à deux, quatre, six ou huit. Le 29 juillet²⁵ les étoiles²⁶ M. Potré, Luis Escoti, Mlle Petit, Fernande Lebrunier et son époux F. Lefèvre furent engagés par le Théâtre Cómico de la rue sévillane de la Muela qui employa Antonio Medina comme musicien de la compagnie de danse nationale²⁷, puis, en mars 1810, Antonio Linares²⁸ et en 1813, Carlos Espontini²⁹.

En 1811, le Parlement vota le budget de la Nation par la représentation nationale le 26 janvier, puis abolit les juridictions seigneuriales le 6 août. Mais la domination napoléonienne s'ébranlant, l'exemple harmonique de D. Cañada revigora les compositions de musique *bolera*. Tandis que, face à l'avancée des forces anglaises, le maréchal de France, duc de Rivoli et prince d'Essling, André Masséna échouait dans sa campagne portugaise, et que Napoléon retirait ses troupes d'Espagne, Rodríguez³⁰ composa cinquante-sept mesures en trois-quatre de boléro suivies par quarante-deux en trois-huit de *cachucha* pour seize instruments : *alto*, flûte, clarinette, basson, deux basses, premiers et deuxièmes hautbois, clairons et cors, deux premiers et deuxièmes violons. Concluant généralement le boléro, ce rythme de *cachucha* donna naissance à la *zambra* gitane encore interprétée en Andalousie, à Grenade, dans le quartier du Sacromonte.

La troupe française des Lefèvre se présenta quotidiennement au Théâtre Cómico sévillan de février à juin 1811 avec les danseuses professionnelles de boléro Vicenta Medina, Joaquina Escosaria, Rafaela Expras, la soubrette Manuela Palomino et le valet de comédie Antonio Guzmán. Le 12 février ils présentèrent *El Barbero de Sevilla*, repris le 12 avril 1812. Les 14 et 24 mars, ils donnèrent *Don Quixote de la Mancha o las Bodas de Camacho*, œuvre homonyme de celle du chorégraphe autrichien Franz Hilverding et reprise le 22 janvier 1812. La compagnie sévillane franco-espagnole donna en octobre des *boleras robadas, majas, afandangadas, del Fandango, del Marinerito, del Chairo, de la Caleta, de la Matraca, de La Cachucha*. Le lundi 4 novembre, les enfants Suzanne et Auguste Lefèvre se produisirent au Théâtre Cómico après l'incontournable boléro de J. Roxo et de sa partenaire. Le 18 décembre, en tant que Gouverneur de la place de Séville, le général de brigade et baron Antoine Rignoux y régla le premier bal masqué public du 25 décembre à dix heures et demie :

Igualmente se castigará al que hiciese ruido de silvos, patadas o gritos pidiendo que se mude el bayle, o mofándose de algunos concurrentes, y para que todos logren divertirse

²⁵ Teatro, exp. 7, Archivo Municipal de Sevilla, t. 27.

²⁶ *Ibid.*, «Impresos: A su continuación la compañía de bayle executará el bolero a ocho», t. 6, n°18.

²⁷ *Ibid.*, «Impresos», t. 1 n°5.

²⁸ *Ibid.*, t. 5, n°12.

²⁹ *Ibid.*, t. 7, n°24.

³⁰ Rodríguez, (Teatro de la Cruz), *Bolero y cachucha para bailar la Sta Cristina Quatrini en el Teatro del Principe «n°18», 1811.*

se tocarán en el intermedio de las contradanzas: [...] Boleras [...] & c. à fin de que se diviertan y manifiesten sus habilidades, los que quisieren, siendo con decoro.³¹

En 1811, des groupes de partisans décidés à déloger les Français, connaissaient bien le terrain, comme le souligne ces séguedilles :

Andamos por los montes
despedazando
águilas imperiales
que van volando.

Torito de la Puente
déjame pasar
que tengo mis amores
en el Arrabal.³²

Cette guérilla était dirigée par des non professionnels de la guerre, tels le paysan Francisco Espoz y Mina, le muletier Juan Martín Díaz *El Empecinado*, le gardian Julián Sánchez *El Charro* et ses escadrons de lanciers, Francisco Abad Moreno ou Juan López Campillo, fort admirés, mais traités de brigands par les autorités bonapartistes comme le rappellent ces séguedilles :

Cuando Don Julián Sánchez
monta a caballo,
se dicen los franceses:
« ¡Ya viene el diablo! »

Don Julián, tus lanceros
parecen soles,
con mangas encarnadas
en los morriones.

Es mi novio un lancero
De don Julián
si él me quiere mucho,
le quiero más.

Un lancero me lleva
puesta en su lanza
¿Si querrá que yo vaya
con él a Francia?

³¹ Teatro, exp. 7, Archivo Municipal de Sevilla, «Impresos: art. n°VI», n°46.

³² J. Gella Iturriaga, *Op. cit.*, cap. VI.

El corazón me lleva
puesto en la lanza:
¡Qué vivan los lanceros
y muera Francia!

Cuando Abad Moreno
monta a caballo,
se dicen los franceses:
« ¡Ya viene el diablo! »

Llevan las montañasas
en el justillo
un letrero que dice:
« ¡Viva Campillo! »

El día de la Virgen
de los Dolores
vencieron los brigantes
a los dragones.

¡Que por una partida
de brigandaje
se encerrase en Cartuxa
tanto salvaje?
¿Y estos tontuelos
son los que se comían
los niños crudos?³³

En cette période troublée, les chefs étant désignés par leurs hommes, l'Armée se démocratisa : le droit de commander ne fut plus réservé aux seuls nobles et, à la fin de la lutte pour l'Indépendance, la grande majorité des officiers était roturière. Après la résistance de Tarragone, opposée aux Français qui occupaient toute la Catalogne, Napoléon retira ses troupes d'Espagne. Alors, afin que le boléro des vainqueurs alternât avec valse et contredanses aux bals masqués du théâtre madrilène des Caños del Peral³⁴, le texte d'une affiche stipula : « [A]dvirtiendo que la persona que guste bailar bolero [...] lo podrá ejecutar en los intervalos del turno regular que se observa en el baile, avisando con anticipacion al bastonero para observar el mejor orden».

³³ *Ibid.*

³⁴ L. Pérez de Guzmán, *Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926, p. 8.

Du fait de l'époque, la nationalité, l'exil, ou d'un écran linguistique, les témoignages du XIX^e peuvent s'éloigner spatio-temporellement des préjugés socio-culturels qui avaient cours en Espagne. Ainsi, un chapelain de brigade de sa Gracieuse Majesté fit part de ses souvenirs de campagne :

Malgré la gravité générale du caractère Espagnol, les danses nationales sont remarquables par la vivacité de leurs mouvements; elles sont le délice des personnes de tout âge et de toute condition. Pour l'oreille d'un étranger il n'y a rien dans la mélodie ou dans la mesure de la musique qui soit calculé pour causer cet excès de vivacité, mais pour un Espagnol l'effet en est si irrésistible, que, quoiqu'il ne soit pas de la danse, son électrique influence agite son corps et met toute sa personne en mouvement. Les airs sont arrangés pour la guitare et le tambourin et les Danseurs marquent la mesure avec leurs castagnettes. [...] les Boleras, qui sont les danses favorites, sont figurées par deux personnes seulement. Il y a aussi une [...] danse, appelée Seguidillas dans le genre des contre-danses Françaises, ou l'a danse à huit.³⁵

Les étrangers qui parlaient du théâtre espagnol, n'en critiquèrent donc pas systématiquement le boléro : « la gravité est le type des nations et des personnes qui pensent et qui ont de la dignité ; mais cette gravité n'exclut pas la gaieté³⁶. » À ce propos, François-René de Chateaubriand, auteur de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, après un périple d'un mois et demi à travers la Péninsule, qui commença le 27 mars 1807 à Gibraltar et le mena jusqu'à Vitoria, en passant par Algésiras, Cadix, Séville, Cordoue, Grenade où il avait un rendez-vous d'amour avec Nathalie de Noailles, Aranjuez, Madrid, Ségovie, Burgos et Miranda de Ebro, se souvint que les : « [...] moines espagnols chargeaient leurs escopettes parmi les flammes, au son des mandolines, au chant des boléros et au *requiem* de la messe des morts. » Si l'apothicaire Marie-Sébastien Blaze précisait : « Le boléro et le fandango se dansent entre les deux pièces que l'on représente, les danseurs ne figurent point dans le drame »³⁷.

Le 3 janvier 1812, avec le ballet *Las Locuras del amor o El Tutor burlado*, un boléro fut annoncé au Théâtre Cómico de Séville : *Los niños Susana, y Augusto Lefebre, tendrán el honor de presentarse á executar lo fiados en la indulgencia del público por ser la primera vez*³⁸. Peu après ils y formèrent un trio avec la jeune María Hernández, âgée de six ans³⁹. Le 7 février, on y donna le ballet *El Casamiento de Fígaro*. Puis M. Pettí, Rosa

³⁵ W. B., *Esquisse du pays, du caractère et du costume en Portugal et en Espagne, prises pendant la campagne et durant la marche de l'armée anglaise en 1808 en 1809: Gravées et colorées d'après les desseins du Rev. Guillaume Bradford, A. B. du Collège de St Jean d'Oxford, Chapelain de Brigade attaché à l'expédition avec les explications et les descriptions propres à chaque sujet*, London, J. Booth, 1812, " Danseurs: The Boleras Dance, Danse du Boleras, 2 mai 1809 ". p. 20.

³⁶ P. L. A. De Crusy (Marquis de Marcillac), *Nouveau voyage en Espagne*, Paris, Le Normant, 1805, p. 270.

³⁷ M-S B., *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années 1808 à 1814* [Paris, Ladvoat, 1828], Genève, Slatkine Reprints, 1977, 2 t., chapitre. 25, p. 24.

³⁸ Teatro, exp. 7, Archivo Municipal de Sevilla, *Impresos*, n°1.

³⁹ *Ibid.*, n°7.

González, Leonarda Mexía, Rita Olivier et six couples de figurants y intégrèrent la compagnie de danse nationale⁴⁰. Le 7 mars, le public s'y fit rare car les troupes espagnoles s'approchaient chaque fois plus de Séville dont la population craignait un pillage des garnisons françaises partant pour Madrid. Proclamée le 19, la Constitution de Cadix octroya l'égalité des droits civiques à tous les citoyens. Reconnaisants, les comédiens ne jouèrent que des œuvres libérales, or leur espoir n'était guère partagé par tous les anti-napoléoniens. Très populaire, la *Cachucha* exprimait les vœux des absolutistes gaditains :

Tengo yo una cachuchita
que siempre está suspirando,
y sus ayes y suspiros
se dirigen a Fernando.
Vámonos, cachucha mía,
vámonos a Puerto Real,
que para pasar trabajos
lo mismo es aquí que allá.
Muchos que se dicen sabios
llaman preocupación
la lealtad que domina
por Fernando a la nación.
Vámonos, cachucha mía,
vámonos a la frontera
y haremos que besen todos
de Fernando la correa.⁴¹

Le 12 août, R. Olivier et J. Roxo interprétèrent un boléro⁴² car le théâtre présentait surtout des danses nationales jusqu'au 25⁴³, mais ferma durant les trois jours suivants où les troupes alliées se battirent aux abords de Triana. Le 27⁴⁴, les paysans insurgés et les troupes espagnoles commandées par le général Juan de la Cruz Mourgeon récupérèrent Séville, honorés par cette vengeresse séguedille :

¡Vivan los sevillanos,
general Cruz,
y mueran los franceses,
mariscal Soult!⁴⁵

⁴⁰ *Ibid.*, n°19.

⁴¹ J. Gella Iturriaga, *op. cit.*, cap. II.

⁴² Teatro, exp. 7, Archivo Municipal de Sevilla, *Impresos*, n°20.

⁴³ *Ibid.*, t. 27.

⁴⁴ *Ibid.*, t. 6.

⁴⁵ *Ibid.*, cap. V.

Malgré ces rancunières imprécations, les artistes français demeurèrent plus de quatre mois sur place, offrant un boléro le 18 novembre avec leurs collègues autochtones⁴⁶.

L'absence de D. Cañada cette même année favorisa l'émergence de nouveaux talents, tel Josef Cortié, premier musicien de l'orchestre de danse nationale du Théâtre Cómico de Séville composé d'un violoncelle, deux altos, contrebasses, flûtes, bassons, clairons, trompettes, quatre premiers violons et autant de seconds⁴⁷.

Le 11 janvier 1813, les artistes français offrirent des *boleras* au général britannique Arthur Wellesley de Wellington, vicomte de Talavera, marquis de Douro, le duc « de fer ». Mais s'ils donnèrent, le 14, leur dernière représentation, ils devinrent, avec les Rabel, une famille de compatriotes, les pierres angulaires de l'internationalisation de la récente école espagnole. À Séville, le boléro se représenta à nouveau quotidiennement pour honorer la venue des généraux espagnols F. X. de Castaños, duc de Bailén, ou Enrique José O'Donnell y Anethan, comte de la Bisbal et Capitaine Général de l'Andalousie⁴⁸, et, le 13 février, on donna des *boleras* à quatre⁴⁹. Ce ne fut qu'une fois les envahisseurs éloignés de Madrid, qu'une bonne compagnie espagnole se forma pour offrir à la capitale, le 27 novembre, un répertoire de boléros, qui, avec des *boleras acachuchadas*, s'imposèrent jusqu'en 1815. Mais, à la fin de l'année, les Cortès ne reconnurent pas le traité de Valençay du 11 décembre qui restituait le trône d'Espagne à Ferdinand VII, célébré jusqu'à l'idolâtrie par des séguedilles l'encensant :

Dos soldados sin piernas
junto al retrato
le guardan y custodian,
con sable en mano.
Esto fue decir
que quien guarda a Fernando
nunca sabe huir.

Todo el mundo se aparte
y hágame lado,
que voy a hartar de besos
a ese retrato.
Bendito sea,
que aun pintado es amable
y al alma alegre.

⁴⁶ Teatro, exp. 7, Archivo Municipal de Sevilla, *Impresos*, n°37.

⁴⁷ *Ibid.*, t. 6 n°19.

⁴⁸ *Ibid.*, t. 7.

⁴⁹ *Ibid.*, n°10.

Comparo la memoria
del rey Fernando
al olor que las rosas
tienen por mayo.
En su hermosura
es como el Arco Iris
que nos saluda.

Todo el placer Sevilla
tiene cifrado
en ser fiel siendo amante
del rey Fernando.
Todo[s] a una voz
dicen ¡Viva Fernando [y]
la Religión!»

En Valeçey cautivo
sabía Fernando
que tenía en Sevilla
nobles vasallos.
El cautiverio
no borra la memoria
de un real afecto.⁵⁰

Bien que les troupes françaises restèrent jusqu'en avril 1814 en Espagne, dès mars Napoléon avait libéré Ferdinand VII, toujours fêté par des séguedilles dithyrambiques :

Sólo el augusto nombre
del Rey Fernando
todas las tempestades
va serenando.
Si esta es su ausencia
¿qué no haría Sevilla
con su presencia?

Ni arrabales, ni chozas
se han excusado
de hacer de toda España
Real Palacio.
Ni hay quien ignore que es
donde el Rey se halle

⁵⁰ J. Gella Iturriaga, *op. cit.*, cap. II.

Palacio y Corte.

Ahora sí que tenemos
justo motivo,
por ver allí a Fernando,
de alzar el grito:
« ¡Viva Sevilla!
¡Viva de San Bernardo
la Alcantarilla!»
Don Fernando de antaño
es heredero,
Fernando el virtuoso,
luz de su reino.
Paz y justicia
le ofrecen luminosos
felices días.

Voto a bríos que parece,
según le amamos,
que ese joven monarca
nos ha hechizado.
¿No es cosa cierta
que apenas habrá uno
que no le quiera?

¡Vivan los patriotas,
que han excitado
el amor de este pueblo
hacia Fernando!
¡Viva Sevilla,
viva el rey y reviente
quien no lo diga!⁵¹

Par le coup d'État du 4 mai à Valence, le souverain restaura l'absolutisme. Ce revirement politique ne fit que transformer la charge idéologique de l'école *bolera*, proscrite par le roi intrus en tant qu'emblème patriotique. Appréciée en Angleterre pour avoir été le porte-drapeau des envahis durant les six ans de la Guerre d'Indépendance⁵² menée aux côtés des Britanniques contre une occupation napoléonienne qui déportait des

⁵¹ *Ibid.*

⁵² E. Larraz, *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre, 1808-1814. Anthologie*, Aix-en-Provence, Université de Provence, (« Études Hispaniques », 12^o), 1987 ; *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence (« Études hispaniques », 15), 1988.

prisonniers espagnols dans presque tout l'Hexagone, elle le fut également en France dès la défaite de l'Empereur. En effet, après les interdictions de Joseph Ier à l'encontre du boléro patriote, Ferdinand VII poursuivit ses interprètes libéraux, contraints à l'exil. Comme ces Espagnols le diffusèrent hors de leurs frontières, il inspira des compositeurs étrangers et la première décennie du XIX^e siècle assista ainsi à sa naissance au monde. La popularité de l'école *bolera*, presque pas présentée durant toute la Guerre d'Indépendance dans les territoires d'outre-mer, y crût davantage encore. Avec le rétablissement de l'Ancien Régime, qui lutta pourtant contre les indépendantistes créoles, elle devint porte-parole de l'hispanité, à telle enseigne qu'à Buenos Aires les acteurs dansèrent des séguedilles *boleras* jusqu'en 1832. Le cosmopolitisme du boléro le neutralisa progressivement. À partir de la régence libérale progressiste, en 1841, du général Baldomero Espartero, vainqueur de la Première Guerre Carliste, on y admit sans crispation des influences allogènes, à tel point qu'il ne fut plus un symbole gênant pour les autorités espagnoles.

BIBLIOGRAPHIE

Archivo Municipal de Sevilla, expediente 7, Teatro.

ASENJO Y BARBIERI, F., «La música y los teatros de Madrid en tiempo del Rey intruso José Napoleón, desde el 22 de enero de 1809 hasta el 12 de agosto de 1812», *La Correspondencia Musical* 5 (250), 25-X-1885 ; «Don Félix Máximo López», *La Correspondencia Musical* 6 (269), 25-II-1886.

BLAZE, M.-S., *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années 1808 à 1814* [1828], Genève, Slatkine Reprints, 1977.

BOURDIEU, P., *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

----, DARBEL, A., *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966.

BRADFORD, W., *Esquisse du pays, du caractère et du costume en Portugal et en Espagne, prises pendant la campagne et durant la marche de l'armée anglaise en 1808 en 1809: Gravées et colorées d'après les desseins du Rev. Guillaume Bradford, A. B. du Collège de St Jean d'Oxford, Chapelain de Brigade attaché à l'expédition avec les explications et les descriptions propres à chaque sujet*, London, J. Booth, 1812.

BRETON DE LA MARTINIÈRE, J. B.J., *L'Espagne et le Portugal ou Mœurs, usages et costumes des habitans de ces royaumes, précédé d'un précis historique*, Paris, A. Nepveu, 1815.

CASSAGNE-BROUQUET, S., *Culture, artistes et société dans la France médiévale*, Paris, Ophrys, 1998.

CRUSY, P.-L. A. De, *Nouveau voyage en Espagne*, Paris, Le Normant, 1805.

GELLA ITURRIAGA, J., «Cancionero de la Guerra de Independencia», in *Estudios de la Independencia*, t. II, 1966.

LABORDE, A. L. J. De, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, Paris, F. Didot, 1827.

E. LA PARRA LÓPEZ, «El mito del rey deseado » in *Sombras de Mayo: Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

LARRAZ, E., *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre, 1808-1814. Anthologie*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987 ; *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988.

PÉREZ DE GUZMÁN, L., *Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch. Bibl. y Museos, 1926.

POIRRIER, P., *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

RODRÍGUEZ, *Bolero y cachucha para bailar la Sta Cristina Quatrini en el Teatro del Príncipe nº18*, 1811.

TOWNSEND, J., *Voyage en Espagne fait dans les années 1786 et 1787*, Paris, Dentu, 1809.