« Car où sont ces sauts et danses lascives, là est aussi le Diable » : la danse des marginaux à la fin de la Renaissance

Matteo Leta (Sorbonne Université)

En 2018, l'historien italien Alessandro Arcangeli, grâce à son livre *L'Altro che danza*, a souligné l’importance centrale de la danse dans la description et la caractérisation de l'altérité à la Renaissance, grâce aux figures des sorcières, des paysans et des Indigènes du Nouveau Monde.[[1]](#footnote-1) Les réflexions d'Arcangeli ont stimulé l'élaboration de cette contribution, qui se donne pour tâche de montrer le rôle de la danse dans l'imaginaire renaissant des marginaux,[[2]](#footnote-2) en se concentrant sur une période qui court de la fin du XVIe siècle au début du XVIIe siècle. Dans cette perspective, même si les ballets et les fêtes courtisanes faisaient partie des divertissements de l’époque, de nombreux textes soulignèrent le danger que pouvait représenter la danse pour la morale publique. Nous nous concentrerons en particulier sur les sorciers et les Indiens ̶ deux catégories déjà analysées par Arcangeli ̶ en tentant de montrer les liens qu’entretient cet imaginaire avec d'autres peuples, tels que les Gitans et les Basques, qui se situent en marge de la société de l'époque. Le ballet ̶ comme nous le verrons ̶ peut être considéré comme une sorte de phase liminale, capable de dévoiler l'altérité et l'idolâtrie des catégories marginales, qui manifestent, à travers leurs chorégraphies, leur soumission plus ou moins explicite au démon.

1. La danse des sorciers

La danse était, d'après Margaret McGowan, un phénomène pris tout à fait au sérieux pendant la Renaissance, comme nous le montrent les nombreux textes publiés à son égard. Le ballet devient un moyen d’exposer sa richesse ou de véhiculer des significations politiques ou philosophiques. Toutefois, une telle popularité ne peut bien évidemment qu’entrainer des critiques et des oppositions, qui soulignent l'immoralité ainsi que le risque qu’elle peut représenter pour l'ordre public.[[3]](#footnote-3)

Les dangers du ballet sont énumérés dans le *Traité des danses* (1579) par le pasteur protestant Lambert Daneau, qui avait publié en 1574 un dialogue sur la magie, où il avait souligné l'importance de la danse autour du diable.[[4]](#footnote-4) Elle est effectuée pendant le sabbat, après les serments de fidélité à Satan et avant la distribution de potions magiques aux sorciers. Le ballet constitue une sorte de performance rituelle qui scelle et renforce l'union de la secte diabolique.[[5]](#footnote-5) Bien que Daneau admette qu'« il est donc permis de danser » à condition « que la recreation doit estre honneste »,[[6]](#footnote-6) il affirme plutôt l'immoralité de ces performances. En effet, « les danses ont tousjours esté […] dependances de tresgrands vices, comme d'idolatrie, d'yvrognerie, de paillardise, entre personnes qui avoyent rejetté les liens de la droitte cognoissance et crainte de Dieu, pour s'esgayer en insolences et dissolutions avec toute licence ».[[7]](#footnote-7) Ainsi, la danse semble introduire les péchés et l’éloignement de la religion. Elle devient donc l'une des principales tromperies de Satan et c'est pourquoi, parmi les vices qu'elle entraîne, Daneau met l'idolâtrie à la première place.

Les sorciers, adorateurs du démon, sont l'une des menaces qui hantent la culture de la Renaissance. Leurs rendez-vous nocturnes peuplent l'imaginaire des démonologues, des écrivains et des peintres, qui tentent de les décrire et de les représenter dans les moindres détails. Un autre exemple, en ce sens, nous est proposé par le franc-comtois Henry Boguet, qui en développe une description complète pour son *Discours exécrable des* sorciers (1602).[[8]](#footnote-8) Dans sa taxonomie du sabbat, un rôle central est joué par la danse car, après les hommages des sorciers à Satan, tous les participants au sabbat commencent à danser. Il s'agit d'un ballet « en rond dos contre dos », qui renverse les règles de la chorégraphie, parce que les danseurs ne peuvent se voir, et leurs pas sont désorganisés. Ce chaos est amplifié par des chants désaccordés et incompréhensibles, le tout organisé par Satan qui, selon Boguet, y joue le rôle du flûtiste : c’est donc lui qui organise la subversion des règles musicales ayant lieu pendant ces rituels.[[9]](#footnote-9) Le renversement des codes de la danse pendant le sabbat révèle une plus profonde rébellion aux règles naturelles, car même les boiteux participent à ces danses, incitant également tous les autres à sauter. En outre, la danse ouvre la voie à la sexualité incestueuse des sorcières, qui « les danses finies, […] viennent à s'accoupler : le fils n'espargne pas la mere, ny le frere la sœur, ny le père la fille ».[[10]](#footnote-10)

À la fin du XVIe siècle, donc, la danse représente un élément clé dans les rendez-vous des sorcières, car elle est l'élément capable de déclencher toutes les immoralités commises lors du sabbat ainsi que de révéler l'opposition aux règles naturelles ̶ et chorégraphiques ̶ représentée par les sorciers. En ce sens, il faut souligner qu'il s'agit d'un vrai *topos*, que l’on retrouve aussi dans les procès du XVIIe siècle. Par exemple, Didyme, religieuse et sorcière flamande interrogée en 1617, souligne elle aussi, dans la version de son témoignage reconstruite par Jean Le Normant en 1623, l'importance de la danse au sein de la communauté des suppôts du démon. En effet, elle reconstruit la séquence rituelle du sabbat en commençant justement par les danses. D'après Didyme, le ballet se fait autour de l'adoration et de l'union avec le diable, et ainsi il semble représenter le point de départ des « choses deshonnetes » commises durant le sabbat.[[11]](#footnote-11) Dans cette perspective, les danses rituelles des sorcières semblent revêtir une valeur initiatique, car elles anticipent toutes les violations des interdictions religieuses et naturelles qui ont lieu pendant le sabbat. Donc, la danse peut être envisagée comme l'une des tentations menées par le démon, avant de pousser les sorciers à mettre en œuvre toute une série d'actions contre nature, telles que le cannibalisme ou l'inceste.

La danse devient donc une sorte d'initiation au péché et ce statut semble même influencer toute une série d'interdictions et de critiques à l’encontre des ballets des jongleurs.[[12]](#footnote-12) Tout comme les performances théâtrales, la danse est perçue comme un danger pour la moralité des hommes qui, à cause d'elle, peuvent négliger leurs devoirs religieux et civils. Ainsi, elle devient un phénomène troublant pour l'ordre social, et c'est pourquoi plusieurs écrivains ̶ qui sont, comme nous l'avons vu, aussi bien catholiques que réformés ̶ tentent de l’interdire ou de la réduire le plus possible.[[13]](#footnote-13) Ces pratiques sont donc capables d'annihiler tout sentiment religieux et de faire que l’homme soit réduit à la seule satisfaction de ses voluptés. C'est pourquoi la danse est perçue parfois comme une imitation des actions des bêtes, surtout des singes.[[14]](#footnote-14) Dans ses *Dialogues*, Jacques Tahureau avait d'ailleurs défini la danse comme une « telle singerie et folie superflue ».[[15]](#footnote-15) Ainsi, la danse peut éloigner les hommes de leur dimension religieuse et civile ; ceux-ci perdent, en un certain sens, leur humanité ; relégués ainsi au rang de bêtes, ils deviennent les proies du démon. C'est pourquoi le sabbat démarre avec un ballet, car les pas de cette danse impudique marquent la métamorphose des hommes en sorciers, et donc leur entrée dans l'univers dangereux de l'altérité. Quoi qu'il en soit, la danse du sabbat n'est pas la seule qui, aux yeux des écrivains renaissants, se rattache à l'idolâtrie et à une dimension diabolique.

2. Danse et altérité dans le Nouveau Monde

À l'époque, la description des Autres ainsi que de leur religion est souvent marquée par la représentation de danses inspirées par le démon. La danse constitue un élément caractéristique dans la description des indigènes du Nouveau Monde, et surtout de leurs pratiques anthropophages. Par exemple, Hans Staden s’étonnait face aux danses des Tupi autour de la massue utilisée pour le rituel cannibale.[[16]](#footnote-16) En outre, Álvar Cabeza de Vaca et ses compagnons ne participent pas aux danses organisées par les Indiens, car ils pensent que de tels rituels anticipent leur sacrifice.[[17]](#footnote-17) Quoi qu'il en soit, ces grandes danses fascinent les observateurs européens, comme nous le montre le « ravissement » de Jean de Léry face aux danses des Tupi. L'explorateur protestant ̶ compagnon du déjà nommé Lambert Daneau pendant le siège de Sancerre ̶ se souvient avec « crainte et frémissement de joie » des rituels dansants des indigènes. Toutefois, ces ballets qui s'accompagnent de l'utilisation du tabac se révèlent aussi être des pratiques hallucinatoires et étourdissantes. Exécutés sous les ordres de chamans, ils restent, aux yeux d'un missionnaire chrétien, une preuve de soumission au diable. D'ailleurs, en raison de leurs danses furieuses et de leurs rituels démoniaques, Jean de Léry lui-même avait mis en relation les sorcières de l'Ancien Monde avec les femmes Tupi. En effet, dès la troisième édition (1585) de son *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, Léry essaye de décrire les femmes indiennes à travers les schémas consacrés par les démonologues, tels que Jean Bodin, ayant consacré leurs traités à la sorcellerie dans l'Ancien Monde.[[18]](#footnote-18) Dans cette perspective, malgré l'étonnement face à ces rituels, la danse des indigènes est interprétée comme celle des sorciers européens, car toutes deux révèlent à l'observateur la nature démoniaque de ces rituels, anticipant aussi le banquet anthropophage, pratiqués tantôt par les indigènes tantôt par les magiciens.

3. La danse des Basques : les Indes de par-deçà

Marie-Claire Lagrée a souligné qu'à la Renaissance la relation avec l'altérité est un processus d'apprivoisement, où l'autre est décrit avec des catégories qui lui sont étranges et qui préexistent à sa découverte.[[19]](#footnote-19) Quoi qu'il en soit, les Européens construisent, à partir de leurs schémas culturels, un imaginaire des Indiens ; même cet imaginaire sera employé ̶ grâce à l'action des ordres présents dans les deux côtés de l'Atlantique tels que les Jésuites ̶ pour décrire les habitants des zones les moins développées d'Europe, là où il fallait encore propager le catholicisme, en éradiquant toute une série de rituels censés être idolâtres.[[20]](#footnote-20)

Un curieux exemple du transfert de l’imaginaire des sauvages du Nouveau Monde vers l’Europe nous est offert par Pierre De Lancre, écrivain très attaché aux Jésuites, qui décrit ̶ dans le *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* (1612) ̶ les sorcelleries du Labourd, l'une des régions du Pays Basque français.[[21]](#footnote-21) D'après lui, les démons prennent le contrôle des Basques qui deviennent comme les Indiens, gouvernés avant l'évangélisation du Nouveau Monde par ces mêmes diables qui arrivent en France. Ce parallèle entre les Basques et les Indiens se manifeste aussi à travers certaines pratiques communes, comme la consommation du tabac liée aux cultes diaboliques. De Lancre consacre un chapitre entier aux danses des sorciers basques, en soulignant qu'elles « rendent […] les hommes furieux et font avorter les femmes ». En outre, il se penche sur leur provenance étrangère en essayant d'associer « tous ces batelages venus d'Espagne » aux danses carnavalesques des Juifs et aux pas des charlatans. De Lancre met donc en relation les ballets de tous ceux qu'il considérait comme dangereux pour la France. Ainsi, la danse serait capable de renverser les limites entre les nations car elle bâtit une alliance entre tous les ennemis de son royaume.[[22]](#footnote-22)

Dans un célèbre essai sur les rites de passage, Van Gennep souligne l'existence d'une phase de marge, qui marque le passage d'une condition à l'autre. Dans cette perspective, on pourra envisager la danse des Labourdins comme leur phase de marge à eux. En effet, ce n’est qu’après les ballets qu’ils peuvent mettre en œuvre leurs rituels magiques, tout comme les sorciers que nous venons d'analyser. Cependant, il existe aussi une marge géographique, car ces danses arrivent au Labourd de l'étranger. En effet, les Labourdins « n'ont-ils pas une danse noble comme ceux qui sont plus avant dans la France ». Dans cette perspective, les performances des danseurs basques marquent leur étrangeté aux canons de De Lancre. Grâce à elles, l'écrivain comprend en effet que les sorciers s'opposent aux Français mais également aux chrétiens.[[23]](#footnote-23)

Le sabbat fait ressortir la distance culturelle qui sépare De Lancre des Basques. D’ailleurs, il s’étonne face aux témoignages des sorciers qui admettent ne se rendre au rendez-vous avec le démon que pour danser.[[24]](#footnote-24) En outre, il s’attache parfois à dévoiler la fausseté de certains récits, comme celui portant sur la richesse des nourritures pendant le repas du sabbat. De Lancre tente en fait de montrer qu'au sabbat on ne mange que des charognes.[[25]](#footnote-25)La nécrophagie ainsi que la liberté sexuelle et chorégraphique montrent que la secte des sorciers est le renversement des structures sociales et naturelles : dans cette perspective, ce n'est pas un hasard si même les boiteux « sont ceux qui dansent plus légèrement ».[[26]](#footnote-26) Ce renversement peut conduire les sorciers à la damnation mais aussi à la transformation de leurs corps. En effet, les danses du sabbat les « agitent et tourment » à tel point que les sorcières « ont le ventre communément grand, enflé et avancé, et un peu penchant sur le devant ».[[27]](#footnote-27) Ainsi, pour De Lancre, la danse ne fait que rendre évidente la déshumanisation provoquée par le sabbat, et donc l'altérité des sorciers sur le plan physique.

4. Les Gitans dansants

Le *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* analyse principalement les mœurs et les sorcelleries des Basques. Quoi qu'il en soit, De Lancre s'attarde aussi sur d'autres peuples qui infestent le Labourd, tels que les Gitans. Ceux-ci ont diffusé leurs propres chorégraphies partout en Europe, et même dans le Pays Basque. En effet, De Lancre souligne que parmi les danses préférées des Basques au sabbat, « la première c'est à la Bohémienne ». Selon lui, « l'aisance du passage de Navarre et de l'Espagne » a permis à « ces long poils sans patrie » de s'infiltrer en France, en profitant de la faiblesse morale des gens du Labourd. Les Gitans n'ont aucune identité nationale, car « ils naissent partout en chemin faisant et passant pays, et dans les champs, et sous les arbres » ; ainsi, le seul moyen de les identifier réside dans le fait qu'ils agissent comme des charlatans et des sorciers, car ils « font des danses et batelages à demi comme au sabbat ».[[28]](#footnote-28)

La réputation des Gitans en tant que danseurs se répand à l’époque dans toute l'Europe. Cette qualité était souvent associée à la sorcellerie et à la déception ; c'est pourquoi Cervantes dans la *Gitanilla* (1613) remarque que la jeune protagoniste Preciosa, élevée par des Gitans, n'était « en rien malhonnête ». Son décorum arrive au point qu'« aucune Gitane, ni vieille ni jeune, n'osait en sa présence chanter des chansons lascives ni dire des gros mots ».[[29]](#footnote-29) Preciosa représente toutefois une exception et on pourrait même soupçonner que son honnêteté dépend du fait qu'elle n'a pas de sang gitan, ayant été simplement éduquée par les membres de cette ethnie.

La danse des Gitans représente un événement capable de fasciner les spectateurs ; cependant, malgré l'exemple de Cervantes, elle est souvent associée au démon. Cette relation en arrive même au point que les Gitans dansants réussissent à symboliser l'idolâtrie d'autres peuples. En effet, dans l'*Adoration du Veau d'or* de Lucas de Leyde, les Israélites de l'Ancien Testament sont représentés comme les Gitans de la Renaissance [fig. 1].[[30]](#footnote-30) La danse autour du veau constitue d'ailleurs l'un des thèmes traditionnels pour montrer l'impiété des Juifs ainsi que leur caractère diabolique, car elle se rapproche évidemment des danses en rond menées au sabbat par les sorciers.[[31]](#footnote-31) Lambert Daneau souligne que l'idolâtrie des Juifs est due à la période qu'ils auraient passée en Égypte. À la Renaissance, les Gitans sont censés arriver eux-mêmes de cette région, et cela peut expliquer les raisons de cette identification entre les Tsiganes, voire les Égyptiens, et les Juifs. Daneau affirme, en outre, que la colère de Moïse est provoquée plus par la danse autour de l'idole que par l'idole en soi. La danse est une survivance évidente du paganisme et de l'attachement aux cultes qui précèdent la révélation. Quoi qu'il en soit, l'interprétation que Daneau fait de cet épisode biblique serait un réflexe de son protestantisme et de sa crainte du retour de toute une série de rituels liturgiques effacés par la Réforme[[32]](#footnote-32). Ainsi, la danse devient l'exemple parfait pour souligner les différences entre la religion et l'idolâtrie, voire entre l'identité de l'écrivain ou du peintre et celle des autres.

5. La Moresque

Durant la Renaissance, les ethnies marginales comme les Gitans et les Indiens sont donc perçues comme un danger pour la préservation de la communauté ; dans cet imaginaire il faut cependant également insérer les Maures, incarnant la menace musulmane qui inquiète les Européens. Dans cette perspective, ce n'est pas un hasard si la moresque est également l'une des danses les plus répandues à la Renaissance. Ces ballets se fondaient d’ailleurs sur l'imitation burlesque des Maures, confirmant ainsi que la danse se révèle être un moyen d’affronter l'altérité[[33]](#footnote-33).

Selon Jennifer Neville, ses mouvements faisaient implicitement allusion à l'éloge des mœurs citoyennes face aux actions barbares des danseurs mores ou ils pouvaient aussi témoigner d’un désir d'évasion du contexte urbain[[34]](#footnote-34). Dans le théâtre de l'époque, la moresque est employée dans la représentation des ballets des marginaux : sorciers, Juifs ou même démons[[35]](#footnote-35). Dans cette perspective, la danse des Maures devient par antonomase la danse des autres, et caractérise la présentation de tous ces personnages perçus comme étrangers à la société de l'époque.

Les pièces théâtrales nous dévoilent que l'altérité représente, le plus souvent, un danger qu'il faut marginaliser pour garantir la survie et la sûreté de la communauté, mais elle peut être aussi un symbole positif, capable de passer sur les limites et les défaites des autres personnages. Ainsi, en raison du statut ambivalent qui accompagne la mise en scène de l'altérité, la moresque peut elle-même revêtir une valeur positive. En ce sens, on retrouve un exemple très intéressant dans une pièce italienne de la fin du XVIe siècle : *L'Alchimista* (1583) de Bernardino Lombardi, où, lors d'une moresque, de présumés diables attaquent le naïf Momo, un alchimiste qui a gaspillé son patrimoine et celui de sa maîtresse Lucrezia, car il s'est fait escroquer par des charlatans[[36]](#footnote-36). Le magicien constitue le centre de la danse durant laquelle il est violemment frappé par les diables qui tentent de l’effrayer afin qu’il abandonne ses passions pour l'alchimie et la sorcellerie. Ainsi, dans cette comédie, la danse des présumés démons, qui sont en réalité d'autres personnages déguisés en démons, devient le seul subterfuge efficace pour le dénouement heureux de la pièce :

Momo : Oh, ceux-ci sont des esprits plaisants et rares. Oh, capitan des esprits, faites attention, je ne bouge pas parce que je crois qu'il faudra les employer, afin que l'on puisse voir la fin de l'expérimentation alchimique. Vulpino : Il te semblera que ce rituel a commencé trop tôt. Calmement, car vous êtes en bonne voie et ne bougez pas avant que je ne vous prévienne, car les esprits sont ici avec les feux, les odeurs et les sons. *En sortant de la scène, ils le battent*. Momo : Faut-il ne pas bouger ? Même les rochers ne pourraient résister à de tels coups : trésors, alchimie, expérimentations, que le diable les emporte avec l'amour. *Ici les esprits commencent la moresque.* Vulpino : Oh, homme vaillant, ne redoutez pas, car le mieux est encore à venir. *Ici les esprits font le deuxième assaut et après ils partent.* […] Vulpino : Allez. Même pas les ânes peuvent résister à de tels coups. […] Je suis presque sûr que Momo ne parlera jamais d'alchimie, d'expérimentations et d'amour.[[37]](#footnote-37)

Comme nous l'avons déjà esquissé, pendant les sabbats, la danse des sorciers avait une valeur initiatique, ouvrant la voie au cannibalisme, à l'inceste et à d'autres pratiques de subversion, car d'après De Lancre « le Diable qui n'aime que désordre, veut que toutes choses se fassent à rebours[[38]](#footnote-38) ». Une condition liminale de la danse semble exister, en quelque sorte, également dans *L'Alchimista* de Lombardi, puisque l'alchimiste est soigné de manière comique grâce à un ballet. Cependant, dans cette pièce, la moresque renverse le schéma chorégraphique du sabbat, car ce sont les diables qui dansent autour du sorcier ; en outre, elle ne préfigure aucune action immorale mais, au contraire, elle soigne le crédule protagoniste de la pièce.

Conclusion

À la fin de ce parcours, où nous avons tenté d'examiner, même si ce fut de façon quelque peu rapide, le rôle de la danse dans la description des marginaux, quelques lignes sont nécessaires pour conclure.

La marginalité constitue le seuil entre l'ordre et le chaos ; les peuples et les catégories que nous avons analysés incarnent parfaitement ce statut. En effet, même s'ils sont, en quelque sorte, encadrés dans la société de l'époque, ils représentent toutefois des éléments capables de l'anéantir. Ainsi, le danger qu'ils incarnent se teint, bien évidemment, de nuances diaboliques. Dans cette perspective, ce n'est pas un hasard si la danse joue également un rôle central dans la construction de leur imaginaire. En effet, bien qu’elle jouisse à la Renaissance d’une extraordinaire diffusion, elle reste un phénomène troublant, qui oscille entre la permission et l'interdiction. Le danger que représentent les marginaux au sein de la société est révélé par une action, celle de danser, également exposée aux mêmes bouleversements et à la même ambiguïté. Sous cet angle, les condamnations à l'encontre de la danse et celles à l'encontre des marginaux peuvent peut-être s'expliquer de manière réciproque, car, comme nous l'avons vu, la danse constitue l'ouverture du sabbat, alors que ses pas désordonnés dévoilent la disharmonie des danseurs. Rappelons, à cet égard, ce que Peter Burke mentionne s’agissant des normes de comportement imposées aux hommes lors des débats : afin de ne pas passer pour des charlatans, ils doivent éviter une excessive profusion verbale.[[39]](#footnote-39) Ainsi, la démesure des mots et des mouvements risque de faire tomber dans l'abîme démoniaque des marginaux, auquel les charlatans appartiennent au même titre que les autres catégories ici analysées.

Quoi qu’il en soit, en raison du statut ambigu, toujours entre critique et fascination, la danse, tout comme les marginaux qui la pratiquent, continue à représenter une phase de marge entre l'amusement et la sorcellerie, voire entre la dimension humaine et la dimension démoniaque.[[40]](#footnote-40) C'est pourquoi, dans la pièce du *comico dell'arte* Bernardino Lombardi, on a incroyablement recours à la moresque des diables pour guérir un sorcier de sa mauvaise affection pour l'alchimie.

Bibliographie

Œuvres

Belleforest François de, *La Cosmographie Universelle de tout le monde*, tome second, Paris, chez Michel Sonnius, 1575.

Boguet Henry, *Discours exécrable des sorciers*, Paris, chez Denis Binet, 1603.

Cervantes Miguel de, *La Petite Gitane*, traduction par Claude Allaigre, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005.

Daneau Lambert, *Traité des danses*, troisième édition [s.l.], [s.é.], 1582.

De Lancre Pierre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons,* publié par Nicole Jacques-Chaquin, Paris, Aubier, coll. Palimpseste, 1982.

Folengo Teofilo, *Baldus*, t. 3, édition par Mario Chiesa, traduction et notes Gérard Genot et Paul Larivaille, Paris, Les Belles Lettres, coll. Bibliothèque Italienne, 2007.

Le Normant Jean, *Histoire véritable et mémorable de ce .qui c'est passé sous l'exorcisme de trois filles possedées és païs de Flandre*, Paris, chez Olivier de Varennes, 1623.

Lombardi Bernardino, *L'Alchimista*, in *Commedie dell'Arte*, t. 1, publiées par Siro Ferrone, Milan Mursia, 1993.

Massé Pierre, *De L'Imposture et tromperie des diables, enchanteurs, sorciers*, Paris, chez J. Poupy, 1579.

Textes critiques

Arcangeli Alessandro, *L'Altro che danza*, Milan, Unicopli, coll. EarlyModern, 2018.

Koopmans Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1997.

Lestringant Frank, *Jean de Léry ou L'invention du sauvage*, Paris, Classiques Garnier, coll. Études et essais sur la Renaissance, 2016.

Louison-Lassablière Marie-Joëlle, *Études sur la danse*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Musical, 2003.

Mandrou Robert, *Introduction à la France Moderne*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1998.

Neville Jennifer, « Dance and Identity in Fifteenth-Century Europe », *Music, Dance and Society, Medieval and Renaissance Studies in memory of Ingrid G. Brainard*, Kalamazoo, Western Michigan University Press, coll. Medieval Institute Publications, 2011, p. 231-248.

Stoichita Victor, *L'Image de l'Autre*, Paris, Hazard, coll. Chaire du Louvre, 2014.

Wéry Anne, *La Danse écartelée*, Paris, H. Champion, coll. Confluences, 1992.

Résumé

Cet article décrit la relation entre la danse et les personnages magiques dans la littérature et la démonologie de la Renaissance. Même si les ballets et les fêtes courtisanes faisaient partie de la tradition de l’époque, de nombreux textes soulignèrent le danger que pouvaient représenter certains types de danse, pour la morale publique. Ces critiques étaient prises d’autant plus au sérieux par les observateurs de l'époque, que le ballet occupait une place centrale dans la description du sabbat des sorciers. En effet, des écrivains tels que Pierre De Lancre et Lambert Daneau ̶ auquel nous avons emprunté, pour notre titre, une phrase tirée du *Traité des danses* ̶ semblent concevoir la sorcellerie et le ballet comme des tentations diaboliques. La danse peut donc devenir une caractéristique des individus ̶ et des peuples ̶ qui pratiquaient des cultes supposés démoniaques et idolâtres. Le démon était en outre lui-même considéré comme un excellent danseur en raison de son agilité bien connue ; c'est pourquoi, dans la littérature du XVIe siècle, nombreuses sont les descriptions de diables ̶ vrais ou présumés ̶ dansant durant un rituel magique.

Mots clefs :

Danse

Sorcières

Sorciers

Magie

Diable

Démons

Sabbat

Nouveau Monde

Danses basques

Gitans

Rituels

1. Alessandro Arcangeli, *L'Altro che danza*, Milan, Unicopli, coll. EarlyModern, 2018. [↑](#footnote-ref-1)
2. Nous empruntons cette notion à Jacques Le Goff, qui décrit la marginalité comme une catégorie capable de rassembler tous les groupes sociaux censés représenter un danger pour la stabilité de la communauté : Jacques Le Goff, « Les Marginaux dans l'Occident Médiéval*»*, *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Cahiers Jussieu, sous la direction de Bernard Vincent, Université Paris VII, Union Générale d'Éditions, 1979 p. 19-27. [↑](#footnote-ref-2)
3. Margaret McGowan, *Dance in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven, 2008, p. 178-182. [↑](#footnote-ref-3)
4. Sur Lambert Daneau : Oliver Fatio, *Méthode et Théologie : Lambert Daneau et les débuts de la scolastique réformée*, Genève, Droz, 1976. [↑](#footnote-ref-4)
5. « Or estans ces Sorciers ainsi assemblez, luy comparoist en diverses formes : car il leur aparoist une fois en forme d'homme, une autre fois en forme de bouc, une autrefois autrement selon qu'il luy plaist : leur fait renouveller ce serment de le tenir tousjours pour leur dieu, dansent autour de luy, luy font hommage en la façon qu'il leur commande pour lors, chantent quelquesfois quelques choses en sa louange : et le tout ainsi fait, luy leur demande derechef dequoy ils ont afaire, et dequoy ils luy veulent faire demande et requeste » : Lambert Daneau, *Deux traitez nouveaux, tres-utiles pour ce temps*, [Genève], par Jaques Baumet, 1579, p. 59-60. [↑](#footnote-ref-5)
6. Lambert Daneau, *Traité des danses*, troisième édition [s.l.], [s.é.], 1582, p. 10. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Ibid*., p. 12. [↑](#footnote-ref-7)
8. Sur ce personnage, *cf.* Robert Mandrou, *Magistrats et Sorciers en France au XVIIe siècle*, Paris, Plon, coll. Civilisations et mentalités, 1968, p. 134-152. [↑](#footnote-ref-8)
9. Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Études sur la danse*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Musical, 2003, p. 152-156. [↑](#footnote-ref-9)
10. « Les Sorciers donc estans assemblées en leur Synagogue adorent en premier lieu Satan, qui apparoit là tantost en forme d'un grand homme noir, et tantost en forme d'un bouc, et pour luy faire plus grande hommage, ils luy offrent des chandelles, qui rendent avec une flamme de couleur bleue, et puis le baisent aux parties honteuses de derriere. Quelques uns le baisent sur l'espaule. Par apres ils dansent ; et font leurs dances en rond dos contre dos : les boiteux y vont plus disposement que les autres au rapport de Clauda Jamprost et de Françoise Secretain : car elles disoient que les boiteux incitoient les autres à sauter et danser. […] Les haubois ne manquent pas à ces esbats : car il y en a, qui sont commis à faire le devoir de menestrier : Satan y joue mesme de la flutte le plus souvent. Et à d'autre fois les sorciers se contentent de chanter peslemesle, et avec une confusion telle qu'ils ne s'entendent pas les uns les autres [.] Quelque fois, mais rarement, ils dansent deux à deux, et par fois l'un ça et l'autre là : et tousjours en confusion. Les danses finies, les sorciers viennent à s'accoupler : le fils n'espargne pas la mere, ny le frere la sœur, ny le père la fille » : Henry Boguet, *Discours exécrable des sorciers*, Paris, chez Denis Binet, 1603, p. 50-51. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Les Confession de Didyme sorcière pénitente*, in Jean Le Normant, *Histoire véritable et mémorable de ce qui s'est passé sous l'exorcisme de trois filles possedées és païs de Flandre*, Paris, chez Olivier de Varennes, 1623, p. 114. [↑](#footnote-ref-11)
12. Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, coll. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1987, p. 26-29. [↑](#footnote-ref-12)
13. Robert Mandrou, *Introduction à la France Moderne*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1998, p. 224-225. [↑](#footnote-ref-13)
14. Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *op. cit*., p. 121-122. [↑](#footnote-ref-14)
15. Jacques Tahureau, *Les Dialogues*, édition critique par Max Gauna, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1981, p. 65. [↑](#footnote-ref-15)
16. « Après avoir bu pendant un jour, ils construisent au milieu de la place, une petite cabane où le prisonnier doit coucher. Le matin, longtemps avant l'aurore, ils se mettent à danser autour de la massue qui doit servir au supplice » : Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, traduit par Henri Ternaux-Compans, Paris, Seuils, coll. Points, 1990, p. 189-190. [↑](#footnote-ref-16)
17. « Une heure après notre arrivée ils se mirent à danser et à faire une grande fête, qui dura toute la nuit ; mais pour nous il n'y avait ni plaisir, ni fête, ni sommeil, dans l'attente de l'heure où l'on nous sacrifierait ; le lendemain ils nous donnèrent à nouveau du poisson et des racines, et nous traitèrent si bien que nous reprîmes quelque confiance et perdîmes un peu la peur du sacrifice » : Álvar Nuñez Cabeza de Vaca, *Relation de voyage : 1527-1537*, traduite et commentée par Bernard Lesfargues et Jean-Marie Auzias, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1994, p. 96-97. [↑](#footnote-ref-17)
18. Frank Lestringant, *Jean de Léry ou L'invention du sauvage*, Paris, Classiques Garnier, coll. Études et essais sur la Renaissance, 2016, p. 149-159. [↑](#footnote-ref-18)
19. Marie-Clarté Lagrée, *«*C'est moy que je peins*» : figures de soi à l'automne de la Renaissance*, Paris, PUPS, coll. Centre Roland Mousnier, 2012, p. 195-219. [↑](#footnote-ref-19)
20. Sur la politique des Jésuites : Adriano Prosperi, « "Otras Indias" : missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi », *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Florence, Olschki, 1982, p. 205-234 ; Ernesto De Martino, *La Terre du remords*, in *Œuvres de Ernesto de Martino*, vol. 3, Paris, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. Les Empêcheurs de penser en ronde, 1999, p. 16-19 ; Elisa Novi Chavarria, « "Las indias de por açà " nelle relazioni dei gesuiti napoletani », *Les Missions Intérieurs en France et en Italie*, acte du colloque de Chambér*y* (18-20 mars 1999) réunis par Christian Sorel et Frédéric Mayer, Bibliothèque des Études Savoisiennes, t. VIII, Chambéry, Institut d'études savoisiennes ̶ Université de Savoie, 2001, p. 133-143 et Elisa Novi Chavarria, « L'Attività missionaria dei Gesuiti nel Mezzogiorno d'Italia tra XVI e XVIII secolo », *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno d'Italia*, publié par Giuseppe Galasso et Carla Russo, t. II, Naples, Guida, 1982, p. 159-185. [↑](#footnote-ref-20)
21. Sur les relations entre De Lancre et les Jésuites, cf. Isa Dardano Basso, *Il Diavolo e il magistrato*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2011, p. 2-5, n. 3-6. [↑](#footnote-ref-21)
22. Pierre De Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons,* publié par Nicole Jacques-Chaquin, Paris, Aubier, coll. Palimpseste, 1982, p. 188-196. [↑](#footnote-ref-22)
23. Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Mouton, 1969. [↑](#footnote-ref-23)
24. Pierre De Lancre, *op. cit*., p. 193. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Ibid*., p. 184-187. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Ibid*., p. 195. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Ibid*., p. 194. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Ibidem* [↑](#footnote-ref-28)
29. Miguel de Cervantes, *La Petite Gitane*, traduction par Claude Allaigre, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005. [↑](#footnote-ref-29)
30. Victor Stoichita, *L'Image de l'Autre*, Paris, Hazard, coll. Chaire du Louvre, 2014, p. 145-175. Lucas de Leyde représente les Juifs comme des Gitans, car à la Renaissance on pensait qu'ils venaient d'Égypte. Cette région ainsi que leur ancienne religion sont à la base de l'idolâtrie des Juifs d'après les écrivains chrétiens : Pier Cesare Bori, *The Golden Calf and the Origins of the anti-Jewish Controversy*, Atlanta, Scholars Press, coll. South Florida studies in the history of Judaism, 1990, p. 28-29. D'ailleurs, Lambert Daneau souligne même cette influence des Égyptiens. « Mesmes il se trouvera que les festes de leurs dieux, plus elles ont esté vilaines, et esloignees de l'honnesteté commune, plus volontiers, avec les autres insolences, elles ont eu les danses : comme les festes de Bachus, celles de Pan, et les semblables. En la feste du veau d'or apres les sacrifices, le peuple s'assit pour manger et pour boire, et se leverent pour jouer. Ce qui est communement exposé de danses : […] ayans les Israelites appris ces belles solennitez de leurs hostes, ascavoir des Egyptiens » : Lambert Daneau, *Traité des danses*, *op. cit*., p. 12. [↑](#footnote-ref-30)
31. Jelle Koopmans, *op. cit*., p. 137-142. [↑](#footnote-ref-31)
32. Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *op. cit*., p. 176. [↑](#footnote-ref-32)
33. Anne Wéry, *La Danse écartelée*, Paris, H. Champion, coll. Confluences, 1992, p. 62-68. [↑](#footnote-ref-33)
34. Jennifer Neville, « Dance and Identity in Fifteenth-Century Europe », *Music, Dance and Society, Medieval and Renaissance Studies in memory of Ingrid G. Brainard*, Kalamazoo, Western Michigan University Press, coll. Medieval Institute Publications, 2011, p. 231-248. [↑](#footnote-ref-34)
35. Jelle Koopmans, *op. cit*., p. 204-214. [↑](#footnote-ref-35)
36. Sur cette comèdie : Bruna Concolino Mancini, « L'Alchimiste dans la “Commedia dell'Arteˮ : notes sur *L' Alchimista* de Bernardino Lombardi », *Chrysopeia*, Janvier/Mars 1988, II (1), p. 121-128 et Michel Plaisance, « Dal *Candelaio* di Giordano Bruno a *Lo Astrologo* di Giovan Battista Della Porta », *Teatri barocchi : tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, études réunies par Silvia Carandini, Rome, Bulzoni, 2000, p. 263-277. [↑](#footnote-ref-36)
37. « Momo : Oh questi son spiriti rari e piacevoli. Oh capitan dei spiriti, state in cervello, che io non son per movermi, perché credo che saranno spiriti tutti da praticare ; sì che vegghisi ormai il fine di questa boccia. Vulpino : Ti parrà forse troppo presto il principio. Andare adagio, che sete a buon termine. Non vi movete per sin che non ve lo dico io, che son qui con fuoco, odori e suoni. Qui nell'uscita gli danno. Momo : Che io non mi muova ? Non starebbono saldi gli scogli a tal percosse : tesori, alchimia, boccia, con Amore, vadino pure in malore. Qui cominciano la moresca. Vulpino : O valente uomo, non dubitate, che or viene il buono. Qui fanno il secondo assalto, e gli danno, e poi si partono. […] Vulpino : Andate pure. Non vi durarebbono i somari a tante bastonate. […] Ora sì che io son quasi sicuro, che Momo non è mai più per parlare d'alchimia, né di boccia, né d'amore » : Bernardino Lombardi, *L'Alchimista*, in *Commedie dell'Arte*, t. 1, publiées par Siro Ferrone, Milan Mursia, 1993, p. 174. [↑](#footnote-ref-37)
38. Pierre De Lancre, *op. cit*., p. 195. [↑](#footnote-ref-38)
39. Peter Burke, *Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 83 [↑](#footnote-ref-39)
40. En ce sens, il faut mentionner qu'à la Renaissance il était tout à fait permis de se rendre et de participer aux pratiques de chiromancie des Gitans, mais qu'il était sévèrement interdit de croire à leur efficacité : cf. Leonardo Piasere, *Buoni da ridere, gli zingari*, Rome, CISU, 2006, p. 152. La chiromancie est d'ailleurs l'un des jeux qui se retrouvent dans le catalogue de Girolamo Bargagli : *Dialogo de' giuochi*, édition par Patrizia D'Incalci Ermini, Sienne, Accademia degli Intronati, 1982, p. 74-75. [↑](#footnote-ref-40)