



Les corps en spectacle

Danser dans le Saint-Empire (xvi^e–xviii^e siècle)

Marie-Thérèse Mourey

Marie-Thérèse Mourey
Les corps en spectacle

Cadences – Schriften zur Tanz- und Musikgeschichte
Herausgegeben von Hanna Walsdorf
Band 4

Marie-Thérèse Mourey

Les corps en spectacle

Danser dans le Saint-Empire (xvi^e – xviii^e siècle)

F Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Illustration de la page titre: Gregorio Lambranzi, esquisse d'un couple dansant, manuscrit « Choreographische Figuren » (s.l., 1715). Bayerische Staatsbibliothek Munich (D-Mbs), Cod.icon. 343, fol. 12r. urn:nbn:de:bvb:12-bsb00112005-1.

ISBN 978-3-7329-0617-8

ISBN E-Book 978-3-7329-9377-2

ISSN 2512-7403

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2020. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,

Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

❧ TABLE DES MATIÈRES ❧

Remerciements Danksagung	9
Avant-propos de Vorwort von <i>Claire Gantet</i>	11
Introduction	15
<i>Prologue : Toute l'Europe danse !</i>	27
L'Italie	27
La cour des ducs de Bourgogne	31
La France	32
La péninsule ibérique	39
Les Provinces-Unies	40
L'espace scandinave	42
La Pologne	45
La Grande-Bretagne	46

PREMIÈRE PARTIE : LE SAINT-EMPIRE ET LA DANSE

Un paysage et ses acteurs	57
Cours princières et milieux urbains	57
Les acteurs de la danse	80
Les lieux et les temps	104
Lieux publics, salles de bal, scènes princières	104
Occasions et circonstances	118
Des modèles et des formes	130
<i>Balli</i> , ballets et divertissements	131
La danse de bal : archétypes et modèles	137
Reprises, imitations, affirmations	140

Taxinomie des danses et hiérarchisation	154
La danse et le droit, le droit de danser	161
La <i>Policey</i>	161
Étiquette et cérémonial : le devoir de danser	168
Des prescriptions aux interdits : discipline et distinction	175
Mais pourquoi donc danse-t-on ?	180
Divertissement et récréation du corps	180
La « représentation » : corps du souverain, corps des sujets	183
Réalité, allégorie, symbole	189
Danse et identité	193

**DEUXIÈME PARTIE : LE DIABLE ET LA DANSE.
PAMPHLETS ET POLÉMIQUES**

La guerre des mots : les fronts en présence	212
Contempteurs et avocats de la danse	213
Le contexte des polémiques	221
Le plaisir de la danse : une réalité contrastée	228
Un système et ses contradictions	228
Plaisirs profanes et « païens », troubles de l'ordre public	232
Des pratiques corporelles licencieuses	236
Divertissements délétères des élites	240
Stratégies et arguments	246
L'autorité	249
La magie	253
La morale	259
La menace	262
L'Église, les arts du spectacle, la danse	266
David ou Dionysos ? Les origines de l' <i>ars saltatoria</i>	266

Le Moyen Âge : caroles et chaos	269
Les Réformes protestantes	273
La Réforme catholique	277
Le « corps à corps » des confessions	284
La querelle des <i>adiaphora</i> : un concept et ses facettes	289
L'Opéra de Hambourg : pasteurs et acteurs	291
Gotha et Leipzig, ou la guerre des pédagogues	299
Le maître et l'ignorant : Pasch contre Lange	308
La perspective des anathèmes	317
L'individu et l'autorité	317
Le Sacré et le Profane : les stratagèmes de Satan	322
Symbolisme érotique et misogynie : séductrices et sorcières	327
Corps coupable, corps purifié	330
Liberté du chrétien ou faiblesse de l'homme ?	335

**TROISIÈME PARTIE : DISCOURS DES CORPS,
DISCOURS SUR LES CORPS. ANTHROPOLOGIE ET ÉTHIQUE**

Les corps naturels	347
Le corps magique	347
Le corps cosmique	356
Le ballet de cour, miroir de l'Harmonie	361
Le corps noble et élégant	367
Les corps disciplinés et réglementés	376
Former le corps	380
Conduire les corps : entre ostentation et bienséance	388
Éloigner et dissimuler les corps	398
Différencier les corps	404
Dompter les corps rebelles	409

La mise en ordre des corps	415
De la magie à la machine : la géométrie des corps	416
Connaître le corps : anatomie et médecine	421
Le corps et l'âme : dominer ses affects	426
Éduquer le corps : de l'inné à l'acquis	433
Nature et culture : les corps civilisés	441
Sauvages et barbares : l'homme et la bête	441
Le 'Sauvage' à la scène	449
Courtoisie, civilité et galanterie	453
Éloquence du verbe, éloquence du corps	463
Conclusion : Le sens de l'Histoire	470
Un monde moderne	470
Sécularisation ou émancipation ?	475
L'individu et son corps	479
<i>Épilogue</i>	486

ANNEXES

Bibliographie	497
Liste des illustrations	535
Index des noms	539

REMERCIEMENTS

Le présent travail, à dimension interdisciplinaire, est le fruit de longues années de recherche, et d'une réflexion inlassablement approfondie et enrichie, grâce notamment aux échanges scientifiques et amicaux que j'ai pu avoir, en France comme en Allemagne, avec de très nombreuses et nombreux collègues spécialistes de diverses disciplines, auxquelles/auxquels va toute ma reconnaissance. Que l'historienne Claire Gantet, spécialiste de l'histoire moderne, ait accepté de rédiger une préface à la version achevée de cette étude est une grande joie et un honneur.

Ma gratitude va aux institutions dont le soutien a permis que cet ouvrage voie le jour : la *Herzog August Bibliothek* de Wolfenbüttel, en particulier son directeur d'alors, Helwig Schmidt-Glintzer, ainsi que le DAAD (Office allemand d'Échanges Interuniversitaires), pour les bourses et allocations de recherche qu'ils m'ont accordées à plusieurs reprises. Grâce à l'accueil bienveillant et à l'aide précieuse de ses collaboratrices, mon séjour prolongé aux Archives de la danse (*Tanzarchiv*) de Leipzig fut déterminant dans le processus si délicat de maturation d'un projet.

Mes remerciements chaleureux vont bien sûr à Karin Timme, directrice des éditions *Frank & Timme*, ainsi qu'à Hanna Walsdorf, responsable de la collection « Cadences », pour avoir accepté d'y publier mon manuscrit, ainsi que pour leurs encouragements. Enfin, cette publication n'aurait pas été possible sans le soutien financier généreux de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, en particulier de l'EA REIGENN, que je remercie sincèrement.

Marie-Thérèse Mourey

Paris, en juillet 2020

DANKSAGUNG

Die vorliegende, interdisziplinär angelegte Arbeit ist die Frucht langjähriger Forschungen, sowie einer unablässig vertieften und bereicherten Reflexion, nicht zuletzt dank zahlreicher Gespräche mit Freund*innen und Kolleg*innen, sowohl in Frankreich als auch in Deutschland, denen mein aufrichtiger Dank gilt. Dass Claire Gantet, Historikerin mit Schwerpunkt Frühe Neuzeit, sich bereit erklärte, ein Vorwort zu der nun vollendeten Fassung des Werkes abzufassen, ist mir eine große Freude und eine Ehre.

Mein Dank gilt insbesondere den Institutionen, deren Unterstützung die Entstehung des Werkes möglich machten: der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, insbesondere dem damaligen Direktor, Prof. Dr. Helwig Schmidt-Glintzer, sowie dem DAAD für die mir all die Jahre wiederholt gewährten Forschungsstipendien. Mein langer Aufenthalt im „Tanzarchiv Leipzig“ wurde dank der wohlwollenden Aufnahme und tatkräftigen Hilfe seiner Mitarbeiterinnen für den weiteren Reifeprozess des Projekts entscheidend.

Dr. Karin Timme, Leiterin des Verlags *Frank & Timme*, sowie Dr. Hanna Walsdorf, Herausgeberin der Reihe „Cadences“, bin ich für die Aufnahme meines Manuskripts sowie für ihre ermunternde Hilfe zu Dank verpflichtet. Schließlich wäre diese Publikation nicht zustande gekommen ohne die großzügige finanzielle Unterstützung der „Faculté des Lettres“ der Sorbonne Universität, insbesondere aber der Forschungsgruppe REIGENN, der ich herzlich danke.

Marie-Thérèse Mourey

Paris, im Juli 2020

Depuis une trentaine d'années environ, l'historiographie des cours européennes et particulièrement allemandes à l'époque moderne a été profondément renouvelée. Auparavant, les quelques chercheurs qui travaillaient sur le sujet postulaient qu'un absolutisme émané de France avait pris pied dans de nombreuses cours princières de l'aire germanique, sapant le pouvoir de l'empereur et minant l'aura du Saint-Empire dans son ensemble. La fascination exercée par Versailles ne saurait certes être contestée. On a toutefois désormais établi qu'il n'en allait pas d'un rapport duel, mais d'un processus complexe, à dimension européenne, auquel l'empereur lui aussi prit part.

L'ouvrage essentiel de Marie-Thérèse Mourey sur la danse et le « spectacle des corps » dans le Saint-Empire s'inscrit dans ce renouveau historiographique, en mettant en lumière les multiples influences et transferts grâce auxquels la danse, avec ses codes et techniques du corps, s'imposa comme un medium central de représentation au sein de relations sociales hiérarchiques. Tandis que la plupart des styles musicaux venaient d'Italie, la danse française, ainsi que les règles de civilité qui l'accompagnent (dont la révérence) devinrent dès le début du XVII^e siècle une composante primordiale du cérémonial aulique ou urbain ; l'auteure inscrit en effet l'essor des cours allemandes dans un contexte global, relativisant par-là l'idée d'un déclin des villes libres d'Empire. Elle montre la réception précoce de la danse française, et avec elle l'aménagement précoce de salles dédiées à la danse, bien avant la rédaction de traités de paix internationaux à partir de 1713–1714 et la reconnaissance du français comme langue savante vers 1720, comme si la rhétorique des corps avait été adoptée (de façon sélective) plus rapidement et plus largement que la langue discursive. L'adoption différenciée de modèles français de danse, de civilité et de comportements déclencha plus d'une controverse sur les interactions entre l'identité propre et l'étrangère. La Réforme protestante renforça le discours dénonciateur, même si on convenait parfois qu'il en allait de « choses indifférentes » ou tout simplement du principe cardinal du plaisir corporel. Les transferts furent ainsi également internes à l'Allemagne, entre les danses populaires et les bals nobles, lesquels adoptèrent des éléments plébéiens tout en les transformant à des fins de « distinction ».

La prouesse réalisée par Marie-Thérèse Mourey consiste précisément à avoir su non seulement jeter un nouveau regard sur les cours et grandes villes allemandes, mais aussi proposer une interprétation englobante de leur culture orchestrale, en termes d'anthropologie historique. Il en va du rapport au corps (masculin ou féminin) et à sa discipline, de l'intériorisation de valeurs morales ou sociales, enfin de politique, et du corps du prince. Le corps n'était en effet pas seulement l'instrument de la danse, mais était en lui-même un discours. En se fondant sur de nombreuses sources, aussi variées que méconnues, l'auteure éclaire les inflexions normatives – de la morale à l'éthique sociale, de grandeurs déterministes (le salut de l'âme, les humeurs) à des principes dynamiques (ainsi l'éducation), d'une sémiotique purement aulique ou du moins hiérarchique à l'idée d'un langage naturel universel –, et l'introduction, puis la différenciation d'un habitus corporel qui devint esthétisé au fil du temps. Au XVIII^e siècle, le corps éloquent n'était plus le seul produit de la domestication d'affects ni de codes figés, mais le moyen de déployer une expressivité propre, plus naturelle. La césure fondamentale s'était néanmoins produite dès le XVII^e siècle, lorsque le corps fut moralisé. Marie-Thérèse Mourey nous livre ainsi une périodisation et une interprétation très nouvelles de pratiques artistiques et de leurs conséquences esthétiques et éthiques, qui serviront non seulement aux études littéraires et aux sciences de la culture, mais aussi aux sciences historiques.

Claire Gantet

Professeure d'histoire moderne
Université de Fribourg (Suisse)

VORWORT

Seit ca. 30 Jahren hat sich ein wesentlicher Wandel in der Historiographie der europäischen und insbesondere der deutschen Höfe der Frühen Neuzeit vollzogen. Früher gingen die wenigen Wissenschaftler, die sich mit diesem Thema beschäftigten, davon aus, dass ein Absolutismus französischen Ursprungs in zahlreichen deutschen Höfen Fuß fasste, so dass dadurch die Macht des Kaisers bzw. des Heiligen Römischen Reiches als Ganzes unterhöhlt wurde. Die von Versailles ausgeübte Faszination wird heutzutage zwar nicht in Abrede gestellt. Es handelte sich jedoch dabei nicht um ein duales Verhältnis, sondern um einen europäischen und vielschichtigen Prozess, an dem auch der Kaiser selbst teilhatte.

Die grundlegende Untersuchung von Marie-Thérèse Mourey über Tanz, Tanzen und das „Schauspiel der Körper“ im Heiligen Römischen Reich reflektiert diesen historiographischen Wandel, indem sie die zahlreichen Einflüsse und Transfers bei der Etablierung des Tanzes, mit seinen verschiedenen Körpercodes und -techniken, als zentrales Repräsentationsmittel ständischer Verhältnisse dokumentiert. Während die meisten musikalischen Stile aus Italien kamen, wurde bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts der französische Tanz, zusammen mit den dazu gehörenden, spezifischen Verhaltensregeln (z.B. die Reverenz) zum unerlässlichen Bestandteil des höfischen oder städtischen Zeremoniells; denn die Autorin bettet den Aufstieg der deutschen Höfe in einen Gesamtkontext ein und relativiert dadurch stark die Idee eines Abstiegs der freien Reichsstädte. Auffallend in dieser Arbeit ist die frühe Rezeption des französischen Tanzes – dementsprechend auch der frühe Aufbau spezieller Räumlichkeiten für den Tanz – lange vor der Niederschrift internationaler Friedensschlüsse in französischer Sprache ab 1713/1714 und der Anerkennung der französischen Sprache als Gelehrtensprache um 1720, als ob die Rhetorik des Körpers rascher und breiter als die diskursive Sprache (selektiv) übernommen worden wäre. Die differenzierte Aufnahme französischer Tanz- und Gebarensmuster entfachte manch eine Kontroverse über das Wechselspiel der eigenen und der fremden Identität. Die protestantische Reformation verstärkte den anklagenden Diskurs, wobei manchmal zugegeben wurde, dass es sich

teilweise um „indifferente Sachen“, oder teilweise um den Grundsatz des körperlichen Vergnügens handelte. Der Transfer verlief somit auch innerhalb Deutschlands, zwischen Volkstänzen und adligen Bällen, welche nicht selten gewisse volkstümliche Elemente aufnahmen und zwecks „Distinktion“ abänderten.

Die immense Leistung von Marie-Thérèse Moureys Arbeit besteht eben darin, nicht nur einen neuen Blick auf die deutschen Höfe und bedeutendsten Städte zu werfen, sondern auch eine ambitionierte historische Anthropologie von deren Tanzkultur vorzuschlagen. Es geht um den Umgang mit dem (männlichen oder weiblichen) Körper und dessen Disziplin, um die Verinnerlichung moralischer und sozialer Werte, und nicht zuletzt um Politik, um den Körper des Fürsten. Der Körper war nämlich nicht nur das Instrument des Tanzes, sondern selbst ein Diskurs. Anhand von zahlreichen, vielfältigen wie auch verkannten Quellen erhellt die Autorin den Wandel der Normen – von der Moral zur Sozialethik, von deterministischen Größen (das Seelenheil, die Körpersäfte) zu dynamischen Prinzipien (die Bildung etwa), von einer rein höfischen bzw. hierarchischen Semiotik zur Idee einer universellen Natursprache –, sowie die Einführung und Differenzierung eines körperlichen Habitus, der im Laufe der Zeit ästhetisiert wurde. Im 18. Jahrhundert war der beredsame Körper nicht mehr nur das Produkt gezähmter Affekte bzw. erstarrter Codes, sondern das Mittel, eine eigene, natürlichere Expressivität zu entfalten. Doch der eigentliche Umbruch war bereits im 17. Jahrhundert erfolgt, als der Körper moralisiert wurde. Durch diese Studie bietet Marie-Thérèse Mourey eine ganz neue Periodisierung und Interpretation künstlerischer Praktiken sowie derer ethisch-ästhetischen Folgen an, die für die Literaturwissenschaft genauso wie für die Kultur- und Geschichtswissenschaften von maßgeblicher Bedeutung ist.

Claire Gantet

Professorin für Geschichte der Frühen Neuzeit
Universität Fribourg (Schweiz)

INTRODUCTION

Il peut paraître étrange de consacrer une étude importante à un phénomène apparemment aussi insignifiant que la danse. Depuis La Fontaine et la trop célèbre pointe de sa fable *La cigale et la fourmi*, tout Français ayant fait ses humanités associe inmanquablement à cette activité une notion d'inutilité coupable. D'un contemporain de La Fontaine, on connaît pourtant un jugement aux antipodes du précédent. Molière ne fait-il pas dire au maître à danser qui enseigne au Bourgeois à devenir Gentilhomme que « il n'y a rien qui soit si nécessaire aux Hommes que la Danse », allant jusqu'à préciser : « tous les malheurs des Hommes, tous les revers funestes dont les Histoires sont remplies, les bévues des Politiques, et les manquements des grands Capitaines, tout cela n'est venu que faute de savoir danser »¹ ?

Alors, danser est-il un acte futile et condamnable, ou utile et louable ?

Un tel paradoxe ne peut manquer d'intriguer le chercheur, surtout lorsque ces positions aussi tranchées émanent du même centre culturel, la France de Louis XIV, un roi connu pour sa passion de la danse et qui contribua fortement à donner à cet art sa pleine légitimation. Ainsi est-on amené, avant même de proposer une réponse à la question, à soulever d'autres interrogations sur ce mot si singulier, « danser », sur la réalité qu'il recouvre, aujourd'hui comme hier, et sur les valeurs attachées à cette activité, confrontant par là-même la subjectivité des perceptions et représentations à la facticité des événements. Or la danse est un instrument primordial pour prendre la mesure du processus de formation des identités collectives et de l'éthique sociale, au même titre que le travail, l'alimentation ou les loisirs.

Il y a à cela une triple raison. Tout d'abord, le caractère naturel, a-temporel et universel de la danse, qui est une constante irréductible chez tous les peuples, non seulement européens ou occidentaux, mais aussi en Orient ou en Afrique, pour ne rien dire des Amériques. Ensuite, son aspect culturel éminent, que

1 Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, acte I, scène II. In *Molière : Œuvres complètes*, édition par Georges Forestier. La Pléiade (Paris : Gallimard, 2010), vol. II, 270.

révèle la différenciation extrême de ses formes et codes : la danse n'est pas seulement une pratique sociale, c'est aussi un art à part entière, qui a essaimé au cours des siècles et engendré en Occident différents genres performatifs, dont le ballet. Enfin, ces deux facteurs peuvent être renforcés par un caractère identitaire prononcé : on peut danser par référence explicite à d'autres pays ou nations voisines, par imitation, voire émulation, ou au contraire en affirmant vivement sa spécificité, voire son identité. Nature, culture, histoire et identité : toute réflexion approfondie ne peut disjoindre la définition essentialiste du phénomène de ses déterminations spatio-temporelles et culturelles, de même qu'elle ne peut isoler artificiellement son aspect formel et les paramètres physiques du sens symbolique qu'on lui attribue ou qu'elle-même revendique. La multiplicité des facettes de la danse contraint à prendre congé de jugements de valeur excessivement réducteurs ou élogieux, et à tenter de resituer ce phénomène social et artistique dans le contexte précis qui a vu son épanouissement.

L'espace germanique constitue à cet égard un cas de figure tout à fait singulier. Dans ce qui n'existait encore que sous la forme de territoires aussi multiples que disparates, réunis au sein du « Saint-Empire Romain de Nation Allemande », la pratique de la danse fut dès le début du XVI^e siècle soumise de la part des autorités, civiles et religieuses, à une réglementation très stricte, dont les effets furent inégaux. L'objet « danser » s'inscrit ainsi dans le grand mouvement de contrôle du corps social dont témoigne la profusion d'ordonnances, ces textes de loi codifiant dans les moindres détails tous les actes de la vie publique et privée de l'individu, de la manière de se vêtir jusqu'aux fêtes et loisirs, en passant par les normes comportementales. Une des raisons essentielles de ce souci de discipline des corps et des âmes peut sans conteste être attribuée à l'esprit de la Réforme, dont l'action moralisatrice et régulatrice contribua à modeler le visage de la société allemande. Néanmoins, il serait excessif de vouloir expliquer l'effet par une cause unique ; au reste, un phénomène similaire de réglementation s'observe dans les pays catholiques. Il convient également de considérer l'impact de modèles culturels exogènes : ainsi, l'idéal de civilité des manières, né en Italie au début du XVI^e siècle et passé par le filtre de la France, finit par toucher tous les pays d'Europe, en particulier les élites.

Il en va de même des nouvelles formes de spectacles qui s'imposent dans le dernier tiers du XVI^e siècle : pour la musique, ce sera l'opéra italien, pour la danse, le ballet de cour à la française. Loin de s'achever avec la guerre de Trente Ans (1618-1648), ce phénomène est à considérer dans sa longue durée : le

XVII^e siècle poursuit, complète et approfondit jusqu'aux deux premières décennies du XVIII^e siècle cette entreprise de raffinement des mœurs, par le biais d'une large palette de méthodes alliant la répression à la persuasion, voire la séduction. Toutes les classes sociales, des élites au menu peuple, sont touchées, chacune selon des modalités spécifiques. La promotion d'un comportement « civilisé », qui se démarquerait de mœurs prétendument « sauvages », implique de se soumettre à des « techniques corporelles »² contraignantes. Si savoir danser devient une obligation chez les élites, sa pratique est en revanche très sévèrement encadrée et restreinte, voire interdite dans les milieux populaires. Cette constatation n'est paradoxale qu'en apparence. Le dénominateur commun sous-jacent à ce double mouvement de prescription et de proscription est la volonté des autorités, civiles ou religieuses, d'exercer un contrôle absolu sur le corps des sujets, et le refus d'une expression physique non seulement incontrôlée, mais aussi libre, c'est-à-dire individuelle. N'ayant d'existence qu'en tant que membre du corps social, l'être humain doit se soumettre au bon fonctionnement de ce corps unifié.

Dans ce système de pensée, il n'y a pas de place pour des démarches singulières, encore moins pour l'affirmation du plaisir, principe générateur de désordre et de confusion, potentiellement subversif. Et l'époque de la première modernité avait bien pour souci majeur d'assurer l'ordre, des corps comme des cœurs. Parallèlement à ces mesures autoritaires, la danse suscite de multiples discours qui traduisent les interrogations profondes des contemporains sur la nature de cette activité : d'un côté, la réflexion se traduit par une codification et une réglementation de sa pratique. Certains se penchent sur ses fondements et tentent d'en établir une poétique, qui sublimerait l'art encore mécanique en art libéral. À l'opposé, elle est fortement critiquée, voire vilipendée, au nom de la morale et de la religion, et en vertu d'une conception de l'homme qui condamne comme coupables le corps et l'expression de la chair, a fortiori le spectacle organisé des corps. L'étude du phénomène est donc porteuse d'une multiple signification, qu'il s'agisse de l'histoire culturelle des pratiques, de ses enjeux intrinsèques, religieux, anthropologiques, éthiques, ou encore de sa fonction et de son symbolisme.

Pour autant, et malgré un regain notable d'intérêt, la danse demeure un objet épistémologique délicat à identifier. La principale raison tient à la nature

2 Marcel Mauss, « Les techniques du corps », in idem, *Sociologie et anthropologie* (Paris : PUF, 1950, 3^e édition 1989), 365–86.

même de cette activité et à son caractère fondamentalement fugace et insaisissable : la transmission de cet art de l'instantané est pour l'essentiel du ressort de la mémoire d'un ou de plusieurs individus. Mais précisément, les réflexions sur une possible fixation écrite de cet art de l'oralité sont au cœur des théories du XVII^e siècle, à travers notamment l'invention d'un système de notation. La seconde raison tient à la difficulté de trouver un angle d'attaque révélateur. L'examen des aspects esthétiques et techniques de la danse peut assez vite s'épuiser en travaux descriptifs, celui des aspects culturels glisser vers une ethnographie structuraliste qui recherche des caractéristiques immuables, voire une essence, là où l'historien privilégie l'analyse de processus et de dynamiques.

La troisième raison tient à la disqualification encore trop courante d'une activité considérée comme peu sérieuse et frivole. Or les reproches, explicites ou implicites, sont dus en partie à la fonction ancillaire à laquelle cet art fut progressivement réduit, souvent par ceux-là même qui prétendaient le défendre. Même d'éminents historiens n'accordèrent à la danse qu'un statut mineur, tout en la considérant comme « le jeu par excellence, au sens plein du mot »³. Le dédain longtemps observé par les chercheurs tenait à la conception du corps humain et à la légitimité accordée à son expression, naturelle ou culturelle, spontanée ou sublimée. Trop longtemps, la conception de la nature humaine reposa sur une hiérarchie implicite entre le corps et l'esprit, qui valorisait à l'excès les productions intellectuelles. Un tournant est toutefois intervenu dans la recherche internationale depuis les années 1980, avec la parution de nombreux ouvrages sur le corps dans tous ses états, qui ont puissamment contribué à légitimer l'objet d'étude, ce dont témoigne la récente et volumineuse *Histoire du corps*.⁴ Dans ce sens, l'étude historique s'inscrit dans une perspective anthropologique qui dépasse les contingences.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, l'Allemagne de la première modernité (*Frühe Neuzeit*) a fait l'objet d'intenses travaux qui en explorent aussi bien les dimensions politique, sociologique, économique, juridique ou religieuse que les divers processus à l'œuvre dans les sociétés, dont la « confession-

3 Johann Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (Paris : Gallimard, 1951), 266–67.

4 Voir notamment pour la France les travaux de Georges Vigarello, dont *Histoire du Corps*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (Paris : Seuil, 2005), en particulier vol. 1 : *De la Renaissance aux Lumières*.

nalisation » (*Konfessionalisierung*) de la vie quotidienne, des activités, comportements, mentalités et sensibilités n'est pas le moindre. Depuis les années 1990, les formes et modalités des cultures festives de cour (*höfische Festkultur*) ont concentré l'intérêt, ce qui se justifie par le mouvement de reconstruction ayant marqué le pays après la guerre de Trente Ans, l'ascension des cours princières et le phénomène complexe subsumé sous le terme d'absolutisme. D'importantes études sur les expressions artistiques (littérature, théâtre, musique, architecture, etc.) dans les différents centres du Saint-Empire ont permis d'en éclairer la réalité culturelle très inégale, mais vivace, même pour la période d'avant la guerre, en replaçant les phénomènes dans leur contexte européen. Pourtant dans ce tableau, la danse est relativement sous-représentée, à l'exception de la magistrale *Histoire du Spectacle en Europe*⁵, qui propose en particulier des synthèses sur la réalité du ballet de cour, son symbolisme et sa fonction idéologique. Nonobstant cet exemple, une lacune est particulièrement sensible : il n'existe aucune étude, systématique ou synthétique, des réflexions et discours suscités à cette époque dans l'aire germanique par le fait de produire son corps en spectacle dans la danse, ni chez Volker Saftien qui se penche sur la danse de société en Europe⁶, pas davantage chez Rudolf Braun et David Gugerli⁷ qui analysent les pratiques et le cérémonial des élites dans une perspective plus largement diachronique. Il en va de même pour la dimension de polémique confessionnelle et théologique contre la danse, à peine effleurée dans l'ouvrage de Vera Jung sur la culture festive et populaire aux XVI^e et XVII^e siècles⁸, alors que de telles études existent pour la France.⁹

Or ce qui est en jeu dans le fait de danser, c'est le statut du corps et la nature de son expression, un débat aussi fondamental que conflictuel. Ce qui

5 Pierre Béhar, Helen Watanabe-O'Kelly (dir.), *Spectaculum Europaeum. Histoire du Spectacle en Europe (1580–1750)* (Wiesbaden : Harrassowitz, 1999). Cf. aussi J. R. Mulryne (dir.), *Europa triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe* (Londres : Ashgate, 2004).

6 Volker Saftien, *Ars Saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock* (Hildesheim : Olms, 1994).

7 Rudolf Braun et David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914* (Munich : Beck, 1993).

8 Vera Jung, *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert* (Cologne : Böhlau, 2001).

9 Anne Wéry, *La danse écartelée. De la fin du Moyen-Age à l'âge classique* (Paris : Champion, 1992). Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Etudes sur la danse. De la Renaissance aux Lumières* (Paris : L'Harmattan, 2003). Marianne Ruel, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne. XVI^e–XVIII^e siècle* (Paris : Champion, 2006).

n'est en apparence qu'une question de technique ou de rhétorique recouvre une philosophie, et parfois même une métaphysique. Et c'est précisément dans cette dimension idéale que se distingue le plus clairement la spécificité de la situation allemande.

Lorsque c'est le rapport entre l'individu et la collectivité dans laquelle il s'insère (État, région, ville, corporation, communauté religieuse) qui est concerné, l'enjeu en est la définition de formes admissibles de sociabilité, ce qui passe en grande partie par une canalisation des débordements possibles, par un contrôle serré sur l'expression des pulsions et des affects de l'individu, et par une réaffirmation de l'autorité du ou des pouvoirs. Ce phénomène de discipline, ou encore de domestication de l'homme, est lié au besoin constant de réorganisation du corps social, encore accru par le chaos matériel et moral que fut la guerre de Trente Ans. Ainsi s'explique, avec la montée de l'absolutisme princier, le grand mouvement de réglementation et de codification des comportements qui marqua la seconde moitié du XVII^e siècle, et dont les traités de danse, parus au tout début du siècle suivant, participent tardivement, à l'instar des traités de cérémonial. Lorsqu'il s'agit de l'essence de l'être humain, de son expression, ses désirs, ses besoins, c'est toute la notion de nature qui subit une redéfinition critique. En effet, la contestation véhémement, voire le refus de certaines formes de danse considérées comme un dérèglement du corps et une manifestation primitive et sauvage aboutissent à deux attitudes opposées : d'un côté, certaines élites, au nom du processus de « civilisation », vont prôner la possible amélioration de la nature humaine, pourtant corrompue. Cette conception relativement positive tend vers une sublimation de la nature, qui passe par l'intériorisation des règles et des contraintes, à la recherche d'une image idéale de l'homme. À l'opposé, d'autres vont, au nom d'une conception très sombre d'une nature humaine irrémédiablement déçue depuis le péché originel, condamner rigoureusement, à travers la danse « diabolique », l'expression d'un corps coupable, possédé par Satan. Ainsi la danse est-elle, en tant que pratique sociale, écartelée entre la légitimation suprême que lui offrent les élites et sa disqualification radicale par ses détracteurs.

La querelle menée entre théologiens et laïcs, mais parfois aussi interne aux écoles de théologiens, ce qui complique l'identification des acteurs du débat, devait culminer au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles dans la controverse des *adiaphora*, ou choses indifférentes. En apparence religieux et même étroitement théologique, ce débat virulent traduit pourtant une crise générale, une

collision entre des visions contradictoires du monde et de la société, de l'histoire et de l'homme. Les tentatives désespérées des théologiens pour resacraliser le monde n'empêcheront pas les progrès du vaste processus de sécularisation qui touche tous les domaines, en particulier celui par lequel les arts s'émancipent de la tutelle de la religion, pas plus qu'elles ne parviendront à freiner durablement l'émergence d'un individu véritablement autonome. Car le fait de danser englobe alors un art de vivre et de paraître, une manière de se comporter et de se présenter en société qui favorise une connaissance personnelle de soi et de son corps, et à terme, une conscience spécifique et individuelle. Peu à peu, les actes des individus se voudront fondés non plus dans la contrainte et la discipline, réglés par les principes d'un droit supra-individuel, mais dans la recherche d'un équilibre et d'une harmonie qui s'ancre dans une éthique individuelle.

Enfin, loin de n'être qu'un divertissement négligeable, la pratique de la danse permet de mesurer l'idée qu'une nation se fait de son propre degré de développement et, partant, de son identité culturelle. Cette définition, qui s'opère par comparaison avec les mœurs des autres nations européennes et chrétiennes, implique l'appropriation sélective de certaines expressions artistiques et esthétiques. Pour le Saint-Empire, le paradigme est constitué par l'Italie pour la musique et l'opéra, et par la France pour la danse. Ainsi, le ballet de cour d'origine française parvient à s'implanter dans les milieux princiers allemands francophiles, et il est même très intensivement cultivé par les cours protestantes qui y voient le moyen d'affirmer leur cohésion autour d'un système de représentation symbolique. En revanche, la pratique sociale de la belle danse connaît un succès partiel dans les milieux de la bourgeoisie avide de distinction, tout en devant subir la concurrence obstinée de formes spécifiquement germaniques ; ainsi s'explique, du moins en partie, l'échec relatif de l'acculturation de mœurs françaises galantes, à travers les phénomènes concomitants de francophilie et de gallophobie.

Plus largement, le propos de cette étude est d'illustrer les modalités du dialogue européen entre les cultures, dont les transferts, leurs acteurs et vecteurs, à travers la dynamique propre à la circulation des objets et des pratiques, mais aussi des conflits et phénomènes de résistance.¹⁰ Replacer l'objet d'étude

10 Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)* (Paris : Éditions Recherches sur les civilisations, 1988). Cf. également Michel Espagne, « La notion de transfert culturel, » *Revue*

dans sa longue durée permet de jeter de nouveaux éclairages sur des phénomènes bien identifiés, comme les mutations de paramètres esthétiques et éthiques affectant les sociétés allemandes. Si le projet s'inscrit nécessairement au croisement interdisciplinaire de perspectives de recherche complémentaires (l'histoire culturelle¹¹ et la sociologie, l'esthétique, la philosophie, l'histoire religieuse et confessionnelle), la démarche demeure prioritairement philologique, centrée sur l'analyse de textes, accompagnés parfois d'images. En effet, l'éloquence très controversée développée par le corps dans la danse donne naissance à des discours aussi foisonnants qu'hétéroclites, dont on peut dresser une typologie simplifiée : d'un côté, des discours positifs, traités théoriques ou esthétiques, apologétiques et laudatifs, essais historiques et réflexions philosophiques, manuels pratiques et techniques, ou encore pédagogiques. De l'autre, des discours négatifs, polémiques ou simplement répressifs, qui en soi ne sont pas nouveaux mais qui connaissent un accroissement quantitatif et qualitatif à la mesure des mutations profondes intervenues, en particulier depuis la fixation confessionnelle procédant de la Réforme (1555), qui entraîna une remise en ordre fondamentale des sociétés dans le territoire du Saint-Empire. La nouveauté que traduisent ces textes ne réside pas tant dans leur aspect répressif, la condamnation des danses ayant une longue tradition, que dans l'approfondissement et la systématisation de l'approche. Le travail trans-générique sur les sources, qui implique un questionnement sur leur statut, révèle, au-delà de leur hétérogénéité apparente, un dénominateur commun, à savoir leur caractère éminemment normatif. Le double mouvement de prescription et d'interdiction est caractéristique d'une époque où rien n'est laissé au hasard ni à la subjectivité de l'individu. L'étude vise à éclairer un aspect de la relation douloureuse entre l'individu et les instances de contrôle de la société : le processus de discipline auquel il est soumis dans son corps, que ce soit par la contrainte ouverte ou par une persuasion plus insidieuse.

Mais au-delà de l'analyse des discours, il importe de donner une signification précise à l'objet lui-même. Après un prologue consacré aux pratiques orchestriques de l'Europe entière, la première partie de l'étude propose une indispensable contextualisation de la danse dans l'espace germanique, ce qui implique de considérer de multiples aspects, tels les acteurs, les lieux et les temps

.....
Sciences/Lettres 1 (2013). Notre travail élargit le champ d'application de la notion en remontant au XVII^e siècle.

11 Pascal Ory, *L'histoire culturelle* (Paris : PUF, 2004).

de la danse, ainsi que la question singulière d'un droit de la danse. La difficulté de proposer une délimitation spatio-temporelle stricte touche à la question du morcellement géopolitique propre au Saint-Empire. L'autonomie réaffirmée des princes après la guerre favorise dans les différents territoires, à la mesure de leurs moyens, la naissance différée de cultures spécifiques qui vont modeler en profondeur le visage de l'Allemagne moderne. On peut se demander si cette absence d'unité politique a été profitable ou préjudiciable au développement de la vie culturelle et artistique.¹² Au-delà des prises de positions opposées sur les effets à long terme des disparités culturelles résultant des inégalités politiques, le panorama proposé démontre l'extrême vivacité des échanges à l'intérieur même de l'Empire, le rôle moteur de certaines cours princières, comme Dresde et Weißenfels en Saxe, des cours welfes de Wolfenbüttel, Celle et Hanovre, mais aussi de Vienne, capitale du Saint-Empire, ainsi que des milieux urbains. Leipzig, déjà foyer culturel et intellectuel de premier plan (c'est une ville de foire, et centre de l'imprimerie), vit le développement de la culture de la danse française, et l'émergence d'une classe de maîtres à danser et maîtres de ballet conscients de leur statut socio-professionnel et de leur mission artistique et éthique. Les artistes, vecteurs culturels de premier rang favorisèrent par leur grande mobilité le dynamisme culturel à l'intérieur du Saint-Empire et de l'Europe entière et le transfert délibéré de certaines pratiques. Par ailleurs, certains d'entre eux passèrent à l'étape suivante de réflexion et tentèrent de théoriser les règles de l'art. Or ces professionnels avaient à faire face à une double menace : outre la concurrence illicite de charlatans qui dégradaient le prestige de la profession, les pasteurs et autres opposants attaquaient les fondements même de leur vision de l'homme, et de la mission qu'ils s'attribuent de civiliser des comportements.

La seconde partie de l'étude se penche précisément sur ces discours polémiques qui prétendent, en jetant l'anathème sur les danseurs et leurs activités, agir sur l'évolution globale de la société pour en éradiquer les manifestations censément diaboliques et empêcher la résurgence du paganisme. On touche là du doigt une spécificité allemande, qui n'a encore jamais fait l'objet d'une étude systématique. Ce qui se révèle au fil de l'analyse est une autre facette du

12 Cette question est abordée par sous un angle typologique par Jörg Jochen Berns, « Die Festkultur der deutschen Höfe zwischen 1580 und 1730 », *Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge* 34 (1984) : 295-311.

processus de reprise en main du corps social, par d'autres acteurs : condamnations et menaces d'exclusion ne sont que l'expression d'une angoisse grandissante face à l'indifférentisme religieux qui gagne irrémédiablement du terrain, une ultime tentative de combattre le matérialisme en re-spiritualisant le monde, de contrecarrer les dangereux ferments d'individualisme et d'autonomie de l'homme en resserrant les liens de la communauté et en réaffirmant le principe d'autorité du texte sacré.

La troisième et dernière partie de cette étude voudrait expliciter les enjeux anthropologiques et éthiques des pratiques et des discours, en dessinant à grands traits les mutations profondes qui, à travers l'évolution des formes sociales et spectaculaires de la danse, révèlent les conceptions et perceptions changeantes de l'homme et de son corps. D'un corps « magique », harmonieux microcosme relié au macrocosme par des fils invisibles, ou possession diabolique effrayante, on passe à un corps « mécanique », contrôlé, contraint, mis à distance de soi par la conscience et les progrès du savoir, un corps qui affirme sa maîtrise sur la nature et sur le monde et qui, par la négation de sa nature primitive, serait parvenu au stade supérieur de culture, un corps « civilisé », qui va lui-même céder la place, au milieu du XVIII^e siècle, à un corps « naturel ».

Contre la thèse spéculaire, qui voit dans les phénomènes artistiques les miroirs culturels d'une époque, la démarche analytique tend à faire émerger des structures, des modèles, des représentations, et à dégager des processus et constructions identitaires à l'œuvre. Une partie de ce travail s'inscrit donc dans le fil de l'anthropologie historique et de l'histoire sociale des comportements, une approche inspirée par les travaux pionniers de Norbert Elias, qui avait analysé l'histoire de l'époque moderne comme l'expression d'un processus simultané de contrôle et de sublimation du corps et de la sensualité, la « civilisation »¹³ relevant d'une intériorisation par l'individu d'une contrainte jusqu'alors exercée par des instances extérieures. Malgré les réserves que ne manque pas de susciter le modèle interprétatif d'Elias, qui se fonde sur l'exemple de la société curiale française, ses théories rejoignent sous de nombreux aspects celles développées, pour l'espace germanique, par Gerhard Oestreich

.....
13 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Berne : Francke, 1939) (Amsterdam : Suhrkamp, 1997). Trad.: vol. 1: *La civilisation des mœurs*. (Paris : Calmann-Lévy, 1973). Vol. 2 : *La dynamique de l'Occident* (Paris : Calmann-Lévy, 1975).

sur le contrôle social et la « disciplinarisation » des sujets.¹⁴ En se penchant sur un phénomène tel que la danse, activité facultative et non fonction vitale, l'étude pose toutefois différemment la question des agents de contrôle de la société, et des instances de régulation. La thèse d'une répression de l'individu et de l'instrumentalisation de son corps par des autorités supérieures¹⁵ paraît peu à même de rendre compte de la complexité des processus pour ce qui est de ce domaine : les plus ardents avocats de la réglementation de la danse et de l'entreprise de civilisation des comportements sont les maîtres à danser; ils sont les instruments de l'auto-régulation du corps social, dont ils prétendent garantir la cohésion et la stabilité. De vertical, le processus de contrôle est devenu horizontal. Car ce ne sont plus des sujets qu'il faut discipliner de force, mais des hommes qu'il faut socialiser par la persuasion.

Un aspect de ce travail porte sur la dimension confessionnelle de la culture germanique. En effet, les luthériens, qui militent sans relâche pour une moralisation des activités humaines, ont fini par adopter une position médiane qui laisse à l'homme la responsabilité de ses actes, ce qui favorisera incontestablement l'émergence de l'individualisme et, d'une certaine façon, le processus de sécularisation de la société. Bien qu'ils ne puissent s'empêcher de polémiquer avec les catholiques, ils campent sur des positions très proches et forment avec eux un front commun. Les calvinistes, en revanche, suivis par les piétistes, qui poussent à l'extrême la haine du corps et du principe de plaisir en tablant sur les angoisses millénaristes toujours actuelles, détournent l'homme vers le travail qui seul sanctifie, et vers les activités sociales caritatives. Ces processus complexes, voire dialectiques et empreints de tensions vont aussi bien dans le sens d'une stabilisation et d'une fixation que d'une constante remise en cause.

On ne saurait sous-estimer l'infinie complexité du sujet, révélée au fil de l'enquête, et due à la spécificité de la situation allemande et au poids du confessionnalisme. Le cœur du débat réside bien dans le spectacle public des corps, souvent exhibés dans les cérémonies du pouvoir, dans la théâtralisation extrême de l'apparence physique et du comportement, dans les rituels performatifs. La présente étude voudrait contribuer à la compréhension de processus

14 Gerhard Oestreich, *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates* (Berlin : Duncker & Humblot, 1969).

15 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (Paris : Gallimard, 1975).

historiques par le choix d'un objet jusque-là marginal, en accentuant différemment le mode d'analyse, résolument vu du côté des représentations, discursives et mentales, telles qu'elles ont été définies notamment par Roger Chartier.¹⁶ Elle voudrait également mettre en lumière les obstacles affectant les transferts culturels. L'Allemagne de l'époque moderne est un exemple frappant de la difficulté à mettre en place dans un pays d'accueil, pour des raisons à la fois institutionnelles et culturelles, un modèle culturel et artistique exogène tel que la danse et le ballet, dont l'outil premier est le corps humain. L'Allemagne se nourrit pourtant de l'apport étranger dans sa quête de formes et genres artistiques et esthétiques, en littérature, poésie ou théâtre, musique, architecture. Mais il peut y avoir une absence de coïncidence entre un certain type d'expression esthétique et une identité. La danse et le ballet, parce que d'origine française et aristocratique, ne parviennent pas à s'implanter durablement et profondément dans l'espace germanique, ne créent pas de tradition nationale : au contraire, ils entrent en concurrence avec des traditions autochtones mieux enracinées, et ne parviennent pas à exprimer une identité singulière. Parce qu'ils sont le produit d'une culture hautement raffinée, ils sont ressentis comme artificiels et stériles. Parce qu'ils sont liés à un pays, la France, dont l'hégémonie se manifeste de façon arrogante et humiliante, ils finiront par être rejetés comme étrangers.

16 Roger Chartier, *Défense et illustration de la notion de représentation*, in *Working Papers des Sonderforschungsbereiches 640 2* (2011). <http://edoc.hu-berlin.de/series/sfb-640-papers/2011-2/PDF/2.pdf>. Idem, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 6 (1989) : 1505–20.

PROLOGUE

TOUTE L'EUROPE DANSE !

Si durant le long Moyen Age, la passion de la danse ne s'était jamais démentie, c'est à partir de la Renaissance qu'une culture très vive de la danse et du spectacle se déploie dans l'Europe entière. Selon la belle formulation de Margaret McGowan, la danse devient « une mode européenne, une obsession française ». ¹⁷ Au-delà de la variété des formes et registres cultivés, comme des spécificités nationales, régionales ou sociales, les transferts opérés grâce à la circulation intense des artistes et le brassage des genres marquèrent de leur empreinte l'histoire des pratiques orchestrales et spectaculaires, contribuant à forger les identités culturelles singulières des différents pays. Le spectacle auquel s'adonnent les corps dans la danse y fait toutefois l'objet d'appréciations divergentes.

L'Italie

Incontestablement, l'Italie du *Quattrocento* fut le berceau de la danse occidentale. C'est là que, sous l'impulsion de la Renaissance, furent redécouvertes les potentialités esthétiques et expressives du corps humain. Le geste à l'origine spontané et libre du corps, désormais mesuré, réglé et organisé en chorégraphies, devint partie intégrante d'une nouvelle forme de spectacle qui s'épanouit dans les élites : le *ballo*. La danse se conjugue dès lors à la peinture, à la musique, au chant, à la poésie, à l'architecture et à la scénographie pour former le cœur de fêtes somptueuses, célébrant les triomphes princiers. Car cette nouvelle esthétique coïncide avec la naissance d'une société curiale, marquée par la recherche de l'élégance, du luxe et du raffinement, par le culte de l'excellence et le goût de la puissance. Les princes mécènes, tel Laurent de Médicis, dit Le Magnifique, aiment à s'entourer d'artistes, individualités brillantes et géniales

17 Margaret McGowan, *Dance in the Renaissance. European Fashion, French Obsession* (New Haven ; Londres : Yale University Press, 2008).

qui, en retour, rehaussent leur prestige et leur gloire, et donnent une assise honorable à un pouvoir souvent de fragile légitimité. En 1490, Ludovic Sforza, dit Le Maure, organise des festivités à Milan, en l'honneur des noces de Giovanni Galeazzo Sforza et d'Isabelle d'Aragon : pour ce spectacle total, *La Festa del Paradiso*, Léonard de Vinci avait conçu et dessiné machines et costumes.¹⁸

Durant tout le XVI^e siècle, les cours d'Italie du Nord rivalisent dans l'organisation de telles festivités : les Médicis à Florence, les Sforza à Milan, en Lombardie, les d'Este à Ferrare, mais aussi les ducs d'Urbino, de Parme, de Mantoue, sans oublier Ancône, Venise, et même les papes à Rome, forts de leur autorité et de leur prestige restaurés depuis le concile de Constance et la fin du Grand Schisme (1417). Loin d'être un engouement passager, la nouvelle danse-spectacle s'enrichit en intégrant des inventions scéniques et se pérennise en se diversifiant. À Mantoue est représenté en 1608 *Il Ballo delle Ingrate*, d'Ottavio Rinuccini et Claudio Monteverdi, ballet chanté écrit pour les noces de François de Gonzague avec Marguerite de Savoie. Jusqu'à la moitié du XVII^e siècle, et ce en dépit des conflits politiques, des guerres et famines qui ruinent certains territoires, la culture festive demeure très intense dans les cours, même modestes, d'Italie du Nord. Une des plus actives est sans conteste celle de Savoie : l'épouse de Victor-Amédée de Piémont, Christine de France (sœur de Louis XIII), organise à Turin, avec l'aide de son chorégraphe¹⁹ et favori le comte Philippe d'Aglié, des ballets aussi luxueux et philosophiquement fondés. C'est sans doute la seule cour d'Europe à pouvoir se mesurer en éclat et splendeur des festivités à celle de France.²⁰

La nouvelle forme d'art qui s'établit au cours du XVI^e siècle devient également partie intégrante des spectacles. Morisques, gaillardes et *passemesze* distraient le public entre les actes des comédies, opéras ou *sacre rappresentazioni*, à l'instar des intermèdes de la comédie *La Pellegrina* représentée en 1589 au Palais Pitti de Florence, dus conjointement à Emilio de Cavaleri, Rinuccini, Jacopo Peri et Luca Marenzio. Dans sa dimension gestuelle et mimique, la danse constitue une composante indispensable au nouveau concept drama-

18 Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses* (Paris : Desjonquères, 1995).

19 Pour plus de clarté, nous utilisons le terme moderne de « chorégraphe », et non celui de « maître d'ordre » ou « compositeur de ballets ».

20 Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion : Le ballet en Europe 1515-1715* (Paris : CND, 2014).

tique qui veut renouer avec le drame antique ; elle a d'emblée trouvé son ancrage dans l'œuvre d'art totale que ces talents aspiraient à réaliser. Parallèlement, l'exercice, exigeant tant pour le corps que pour l'esprit, joue un rôle de plus en plus important dans l'éducation des élites.

En Italie du Nord naît une classe spécifique de *maestri di danza*. Tandis que les saltimbanques et artistes itinérants étaient encore méprisés et exclus de la société médiévale, le maître à danser de la Renaissance se voit chargé d'importantes tâches pédagogiques, culturelles et cérémonielles. Peu à peu, c'est aux *maestri* que revient le soin de représenter, de symboliser et donc de légitimer le pouvoir politique, à travers notamment la mise en scène ritualisée des corps. L'accroissement de leur prestige induit une évolution du jugement à leur rencontre : ce n'est plus leur origine ou appartenance sociale qui compte, mais leur savoir-faire, leur compétence professionnelle. Or face à une Église catholique emplie de méfiance envers les baladins, soumettant l'exercice de ces fonctions à discriminations et interdits, les juifs ne connaissent pas de réserves de principe ou d'opposition motivée par leur morale ou théologie. Ainsi, parmi ces tout premiers maîtres à danser, on trouve de nombreux *ebrei*, issus d'un groupe de ménestrels juifs, les *Klesmorim* ou *Lezim*.

Le plus célèbre est sans aucun doute Guglielmo Ebreo, de Pesaro, actif à la cour du duc d'Urbino : converti au catholicisme, il devait faire carrière comme maître de cérémonies des cours d'Italie du Nord sous le nom de Giovanni Ambrosio. D'autres maîtres à danser juifs sont répertoriés à Venise, Parme, Mantoue, Ancône, chargés d'enseigner à la société noble les principes nouvellement élaborés de la danse savante. Le changement d'attitude des autorités à leur égard ne tarde pas à se traduire dans les faits : en 1575, deux maîtres à danser juifs d'Ancône obtiennent un privilège papal, tandis qu'un autre, de Ferrare, reçoit l'autorisation de s'installer très officiellement à la cour d'Innsbruck. Cette légitimation religieuse suprême dans la chrétienté explique que des maîtres à danser juifs vont essaimer dans l'Europe Centrale, notamment en Bohême, par exemple à Prague, où ils acquièrent droit de cité, mais aussi bien au-delà, et pour certains devenir sédentaires : Abraham Tachau s'installe à Leipzig en 1679, Abraham Markus de Halberstadt ou encore Israel Schoberle officient dans cette même ville de 1704 à 1707.²¹

21 Walter Salmen, « ...denn die Fiedel macht das Fest ». *Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert* (Innsbruck : Helbling, 1991), 75–76.