



# Les corps en spectacle

Danser dans le Saint-Empire (xvi<sup>e</sup>–xviii<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> – xviii<sup>e</sup> 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](http://www.frank-timme.de)

# ❧ TABLE DES MATIÈRES ❧

Remerciements   Danksagung	9
Avant-propos de   Vorwort von <i>Claire Gantet</i>	11
<b>Introduction</b>	15
<b><i>Prologue : Toute l'Europe danse !</i></b>	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

<b>Un paysage et ses acteurs</b>	57
Cours princières et milieux urbains	57
Les acteurs de la danse	80
<b>Les lieux et les temps</b>	104
Lieux publics, salles de bal, scènes princières	104
Occasions et circonstances	118
<b>Des modèles et des formes</b>	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
<b>La danse et le droit, le droit de danser</b>	161
La <i>Policey</i>	161
Étiquette et cérémonial : le devoir de danser	168
Des prescriptions aux interdits : discipline et distinction	175
<b>Mais pourquoi donc danse-t-on ?</b>	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**

<b>La guerre des mots : les fronts en présence</b>	212
Contempteurs et avocats de la danse	213
Le contexte des polémiques	221
<b>Le plaisir de la danse : une réalité contrastée</b>	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
<b>Stratégies et arguments</b>	246
L'autorité	249
La magie	253
La morale	259
La menace	262
<b>L'Église, les arts du spectacle, la danse</b>	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
<b>La querelle des <i>adiaphora</i> : un concept et ses facettes</b>	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
<b>La perspective des anathèmes</b>	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**

<b>Les corps naturels</b>	347
Le corps magique	347
Le corps cosmique	356
Le ballet de cour, miroir de l'Harmonie	361
Le corps noble et élégant	367
<b>Les corps disciplinés et réglementés</b>	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



<b>La mise en ordre des corps</b>	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
<b>Nature et culture : les corps civilisés</b>	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
<b>Conclusion : Le sens de l'Histoire</b>	470
Un monde moderne	470
Sécularisation ou émancipation ?	475
L'individu et son corps	479
<b><i>Épilogue</i></b>	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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 »<sup>1</sup> ?

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle poursuit, complète et approfondit jusqu'aux deux premières décennies du XVIII<sup>e</sup> 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 »<sup>2</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 »<sup>3</sup>. 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*.<sup>4</sup> Dans ce sens, l'étude historique s'inscrit dans une perspective anthropologique qui dépasse les contingences.

Depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> 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*<sup>5</sup>, 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 Europe<sup>6</sup>, pas davantage chez Rudolf Braun et David Gugerli<sup>7</sup> 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<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>8</sup>, alors que de telles études existent pour la France.<sup>9</sup>

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<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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.<sup>10</sup> Replacer l'objet d'étude

.....  
10 Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> 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 culturelle<sup>11</sup> 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<sup>e</sup> 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.<sup>12</sup> 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<sup>e</sup> 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 »<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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 supérieures<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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 ». <sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

Durant tout le XVI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 chorégraphe<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

La nouvelle forme d'art qui s'établit au cours du XVI<sup>e</sup> 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.<sup>21</sup>

---

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

Enfin, l'émergence d'une classe de maîtres à danser va de pair avec les prémices de la théorisation et de la codification de cet art. Au début du XV<sup>e</sup> siècle, Domenico da Piacenza (d'après sa ville natale) ou da Ferrara (d'après la ville où il officia et mourut en 1462), fut le premier à définir dans *De arte saltandi et choreas ducendi* (vers 1416) les pas de base de la danse, tout en exposant les principes de leur accord avec la rythmique et la musique, et la délimitation de l'espace. Son élève Guglielmo Ebreo dédie son traité *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (vers 1463) au duc de Milan Galeazzo Sforza ; il y décrit une cinquantaine de *balli*, graves et lents, à l'attention de la société curiale. Vers 1465, Antonio Cornazano apporte dans son *Libro dell'Arte del danzare* de nouvelles précisions et ses propres inventions. Certes, ces *balli* ne sont encore que des danses abstraites décrites par l'intermédiaire du langage, avec un recours intensif à la métaphore : les danseurs sont invités à se déplacer « en ondulant comme la vague » (*ondeggiare*).

Au siècle suivant, l'exigence de technicité se renforce. Les premiers tableaux systématiques apparaissent, sous forme d'abréviations des pas et mouvements de la danse régulière, qui deviendra académique. Fabritio Caroso, dans *Il Ballarino* (1581), puis Cesare Negri, surnommé « Il Trombone », dans *Le Gratie d'Amore* (1602), détaillent des inventions de plus en plus raffinées qui prennent un caractère figuratif et symbolique. Les modifications proposées révèlent la recherche croissante d'équilibre, de symétrie, de perfection de la forme, de clarté dans la structure spatiale, mais aussi de règles de courtoisie envers les dames durant la danse. Au fil des traités et des rééditions se constituent des répertoires de *balli*, très appréciés des membres de l'aristocratie et qui portent souvent le nom de leur dédicataire. Cette nouvelle forme de danse qui s'élabore, tout à la fois art et exercice des corps, véhicule les valeurs esthétiques et éthiques propres à l'esprit de la Renaissance, *virtù, bellezza, prudenzia*, pour promouvoir la singularité de l'individu : si le système complexe de révérences et hommages (*ripresa e riverentia*) est le signe paradigmatique d'une nouvelle civilité, la maîtrise de l'espace et du rythme (*misura*), conjuguant facultés physiques et intellectuelles de l'homme, est le moyen par excellence d'inscrire la belle danse dans le système établi des arts libéraux, et de lui redonner par là-même le rang qu'elle était censée avoir possédé dans l'antiquité.

Cet humanisme est aussi un élitisme : investis par les Princes d'une mission éducative et politique éminente, les maîtres à danser du *Cinquecento* se démarquent des défoulements plébéiens abhorrés et se mettent au service de la classe dominante. Caroso dédie son recueil *Il Ballarino* à la grande duchesse

de Toscane Bianca Capello, et toutes ses danses sans exception aux représentants éminents de l'aristocratie. La danse savante et subtile se sépare radicalement et définitivement de la danse vulgaire. Pétris des idéaux exprimés par Baldassare Castiglione dans son *Livre du Courtisan* (1528), texte fondateur de la civilité occidentale<sup>22</sup>, ces représentants d'une culture lombarde vont promouvoir une philosophie morale qui inclut une réflexion sur les comportements, les règles de vie en société et la question du bon goût, et prétend aider l'individu à épanouir de manière ciblée, consciente et systématique ses qualités physiques et mentales, innées ou acquises. Ainsi, l'acquisition de techniques corporelles devient indispensable à la présentation de Soi dans les milieux des élites. Par ces dimensions multiples, l'Italie constitue bien une matrice culturelle et civilisationnelle, dont le modèles vont connaître une diffusion dans toutes les cours d'Europe.

## La cour des ducs de Bourgogne

Au XV<sup>e</sup> siècle, la cour de Bourgogne dominait de son prestige les autres cours d'Europe.<sup>23</sup> Sa puissance politique et ses ressources économiques favorisaient des échanges intenses avec artistes flamands et français, particulièrement des compositeurs, de sorte qu'elle devint un modèle de mécénat musical. Les festivités, fort réputées, y furent très tôt mises au service de la politique de représentation de la maison régnante. Tournois, fêtes et banquets somptueux accompagnant les noces princières y faisaient déjà l'objet d'une scénographie élaborée. Le mariage de Maximilien de Habsbourg avec Marie, la fille de Charles le Téméraire, en 1477, marqua un tournant, puisque Maximilien importa en Autriche les manières et pratiques culturelles de Bourgogne et modela le comportement des membres de la cour conformément à leur dignité.

Les festivités de cour incluait saltimbanques, acrobates et danseurs, mais faisaient également place aux véritables maîtres de danse, dont l'un est peut-être l'auteur du manuscrit dit « des Basses Danses de Bourgogne », conçu vers 1470. Ce manuscrit précieux, écrit en lettres d'or et d'argent sur papier

.....  
22 Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (Florence : Eredi di Filippo di Giunta, 1528). Voir à ce sujet Peter Burke, *The Fortune of the « Courtier »*. *The European Reception of Castiglione's Cortegiano* (Cambridge : Polity Press, 1995).

23 Werner Paravicini (dir.), *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le Rayonnement et les limites d'un modèle culturel* (Ostfildern : Thorbecke, 2013).



noir, fut transmis par Marie de Bourgogne à sa fille Marguerite d'Autriche, puis à Philippe II d'Espagne. Son étude permet de se faire une idée des différents stades de l'évolution des danses, et de transferts culturels déjà intervenus : il contient non seulement des indications musicales et des tablatures de pas, déjà très complexes, mais aussi la description précise de cinquante-neuf danses, certaines marchées, graves et solennelles, ainsi que des *balli* d'origine italienne (*Il Rostiboli, Il Gioioso*) dus à Domenico da Piacenza, preuve de la diffusion précoce du répertoire de danses italiennes en Bourgogne et en France<sup>24</sup>, sans doute aussi à la cour de Lorraine à Nancy.

## La France

C'est sans nul doute la France qui prend la relève au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, tandis que la culture italienne connaît une relative stagnation due à l'instabilité politique et économique du pays, et que l'épanouissement artistique y voit une concentration de l'intérêt sur le genre lyrique en éclosion, le *dramma per musica*. Le mouvement de transfert culturel entre l'Italie du Nord et Paris, dû dans un premier temps à François I<sup>er</sup> et sensible en architecture et dans les arts plastiques, connut une accélération et une systématisation sous le règne de son fils Henri II et de l'épouse de ce dernier, Catherine de Médicis. Amenant artistes et intellectuels lors de son mariage en 1533, et s'adonnant elle-même à la composition chorégraphique, la reine joua un rôle essentiel d'intermédiaire en transplantant à la cour de France les pratiques culturelles des cours transalpines. Elle engagea en particulier des maîtres à danser italiens : Pompeo Diobono, maître de Negri à Milan, fut chargé en 1554 d'enseigner la danse au prince Charles, le futur Charles IX. Virgilio Bracesco, maître à danser du roi Henri II, se vit confier l'éducation de François, le futur François II, jusqu'à la mort de ce dernier en 1560. Ludovico Paluello enfin fut attribué à Henri, futur Henri III, qu'il suivit en Pologne. Ces maîtres italiens jouissaient d'une grande renommée : Montaigne les cite élogieusement dans le chapitre « De l'institution des enfants » de ses *Essais*.<sup>25</sup>

---

24 Ingrid Brainard-Kahrstedt, *Die Choreographie der Hof tänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert* (thèse de doctorat, univ. Göttingen, 1956).

25 Michel de Montaigne, *Essais* (Paris 1580. Réédition Paris : Gallimard La Pléiade, 1962), chap. XXVI, 151.

Dans la seconde partie du siècle, le mouvement de transfert se poursuit : on engage à grand renfort de privilèges des musiciens-danseurs italiens qui vont à leur tour former des danseurs et chorégraphes français. Le cas exemplaire de ces artistes accomplis, qui vont s'acclimater jusqu'à devenir plus français que nature, s'incarne sans aucun doute dans la personne du Piémontais Baldassarino da Belgiojoso, venu de Savoie en 1555 et promis à la gloire à la cour des Valois sous le nom de Balthasar de Beaujoyeux<sup>26</sup>; mais songeons également aux fonctions suprêmes que devait exercer un siècle plus tard, à la cour de Louis XIV, un certain Giovanni Battista Lully, Florentin d'origine. Jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les festivités de la cour de France sont dominées par des artistes italiens, qu'ils soient décorateurs, machinistes, peintres, musiciens, chanteurs ou danseurs. Cette prédominance étrangère fut paradoxalement interprétée, plus d'un siècle plus tard, comme une victoire éminente et définitive de la France sur sa rivale. Ainsi Pierre Rameau, faisant l'éloge de Lully qui aurait « oublié en quelque façon sa Patrie », put-il affirmer: « La France triompha sans peine et pour toujours de l'Italie par le charme de ces mêmes spectacles que Rome et Venise avoient inventez ».<sup>27</sup>

L'événement tragique que constitua en 1559 la mort du roi Henri II dans un tournoi entraîna une évolution irréversible dans les formes de spectacles cultivées à la cour. D'autres formes moins violentes et moins dangereuses furent privilégiées, telles que mascarades, ballets et bals, et surtout un genre nouveau, œuvre d'art totale bientôt mise au service d'un projet politique : le « ballet de cour ».<sup>28</sup> Les premières réalisations expérimentales, menées sous l'égide de l'« Académie de Poésie et de Musique », notamment d'Antoine de Baïf, visaient à recréer la tragédie antique dans son union idéale entre musique, poésie, chant et danse. Le *Ballet des Ambassadeurs de Pologne* (1573) était encore un ballet purement figuratif, où seize dames, symbolisant les provinces du

.....

26 Voir le témoignage tardif de Claude-François Ménéstrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes* (Paris : René Guignard, 1681), 275 : « Ce Beaujoyeux étoit un Italien nommé Balthasarini, l'un des meilleurs Violons de l'Europe [...]. La reine en fit son Valet de Chambre, & ce Balthasarini prenant le nom de Beaujoyeux se rendit si illustre à la Cour par ses inventions de Ballets, de Musiques, de Festins & de Representations, que l'on ne parloit que de lui. »

27 Pierre Rameau, *Le Maître à danser* (Paris : Jean Vilette, 1725). Préface, xj.

28 Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (Paris : Henry Laurens, 1914, 2<sup>e</sup> édition 1982). – Margaret McGowan, *L'art du Ballet de Cour en France (1581-1643)* (Paris : CNRS, 1964). Marie-Claude Canova-Green, « Le ballet de Cour en France », in *Spectaculum europæum*, 485-512.

royaume, évoluaient dans un mélange de tours, détours et entrelacs qui suscitèrent l'enthousiasme des contemporains. Mais le prototype du genre est bien le *Balet comique de la Royne*, dû précisément à Beaujoyeux, représenté au Louvre en 1581. Déployant de manière ostentatoire fastes et richesses, d'une inventivité inouïe, le spectacle fit l'admiration générale, si grande était la radicale étrangeté de cette forme mixte, fusionnant harmonieusement musique, chant, danse et poésie, si forte était l'impression produite par l'ostentation des corps dansants, corps glorieux.<sup>29</sup>

À côté du ballet de cour allégorique, fondé sur un argument dramatique et porté par une fonction idéologique éminente, puisque destiné à renforcer l'image du pouvoir royal, subsistent néanmoins d'autres divertissements très prisés des souverains et membres de la cour, qui mélangent les registres sérieux et grotesque. L'exercice de la danse était très important chez les Valois. Si Henri III était passionné de danse, son successeur Henri IV appréciait particulièrement les ballets grotesques ou burlesques. Selon Louis de Cahusac, ce roi, « élevé dans un Paris où l'on danse en naissant », donna le ton aux autres cours royales : « On dansa dans tous les États de l'Europe, parce que cet exercice étoit à la mode à la Cour de Henri IV. »<sup>30</sup> Sa veuve Marie de Médicis continua de développer le goût de la danse et du spectacle chez ses enfants : son fils Louis XIII se produisit dès l'âge de sept ans. Dans le *Ballet de la Délivrance de Renaud*, donné au Louvre en 1617, où les éléments magiques et merveilleux se multiplient à l'infini, le roi alors âgé de seize ans dansait le rôle de l'esprit du feu. Lui-même composa et régla dans sa totalité le petit ballet de *La Merlaison* (1635). Si son règne consacre le succès du ballet-mascarade, avec *Les Fées des forêts de Saint-Germain* (1625) ou *La Douairière de Billebahaut* (1626), le roi appréciait également les danses pyrrhiques, créations chorégraphiées des combats et duels de la Grèce antique, et ordonna qu'on en introduisît dans les spectacles donnés en son honneur en 1622 à Lyon. Quant à Richelieu, il ne sut que trop bien apprécier le ballet, y voyant un instrument politique de choix au service de la monarchie, comme en témoigne le *Ballet de la Prospérité des Armes de la France* (1641), glorifiant l'harmonie établie par le roi.

.....  
29 Cf. le volume *Corps dansant-corps glorieux. Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII*, dir. Marie-Bernadette Dufourcet et Anne Surgers (Bordeaux : P.U. Les cahiers d'Artes, 2011).

30 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité Historique de la Danse* (La Haye : Jean Neaulme, 1754 ; 2<sup>e</sup> édition Paris : CND, 2004), cit. 164–65.

Néanmoins, c'est incontestablement Louis XIV qui est connu pour incarner le sommet de cet art, et qui devait lui conférer tout son éclat. Excellent danseur, il prit durant vingt-deux ans des leçons quotidiennes auprès du maître Pierre Beauchamps. S'il fit ses débuts à l'âge de treize ans, dans le *Ballet de Cassandre* (1651), le rôle qui lui apporta la célébrité fut celui du Soleil, dans le splendide *Ballet de la Nuit* (1653) (ill. 1) ou encore celui d'Apollon dans les *Noces de Thétis et Pelée* (1654).



Ill. 1 : *Ballet de la Nuit*, 1653.  
Louis XIV en Soleil.

La danse et le ballet de cour connaissent alors leur âge d'or, et les journaux tels que *La Gazette* ou *Le Mercure Galant* s'en font les relais les plus ardents.<sup>31</sup> Mais en 1670, la décision du roi de cesser de se produire dans des spectacles dansés fit progressivement passer le ballet du statut d'activité aristocratique à celui d'une activité professionnelle. Dès lors, l'art de la danse allait évoluer dans le cadre de l'« Académie d'Opéra » fondée en 1669 par Pierre Perrin et reprise

31 Anne Piéjus (dir.), *Le Mercure Galant, témoin et acteur de la vie musicale* (Paris : IRPMF, 2010).

par Lully en 1672, scellant par là-même sa dépendance accrue envers les impératifs musicaux et les règles théâtrales.<sup>32</sup>

Les mérites du roi pour le perfectionnement de l'art de la danse sont simultanément de l'ordre du prestige politique, de l'innovation esthétique et de la réglementation artistique. Tout d'abord, la cour de France devint le point de mire de l'Europe entière, grâce aux festivités somptueuses, particulièrement les divertissements donnés à Versailles en 1664, 1668 et 1674. Grands bals, ballets et cérémonies prirent une valeur de modèle aux yeux des nombreux étrangers de passage, princes et nobles, diplomates, résidents ou jeunes étudiants, en particulier allemands. Le jeune duc Antoine Ulrich de Brunswick-Wolfenbüttel, qui séjourna plusieurs mois à Paris lors de son voyage de formation (de septembre 1655 à mars 1656), fut si impressionné par la richesse de la vie artistique et le déploiement de fastes qu'il n'eut de cesse, à son retour, d'imiter et de concurrencer le modèle français dans sa propre maison princière.<sup>33</sup> Sous son impulsion, la cour de Wolfenbüttel développa une tradition allemande d'adaptations de ballets de cour à la française, dans lesquels le jeune duc se glissait dans le rôle d'Apollon tenu par son auguste prédécesseur. Le poète August Adolph von Haugwitz, qui en février 1669 avait assisté admiratif à la représentation du *Ballet Royal de Flore* dansé par Sa Majesté lui-même, fut ensuite inspiré à donner sa propre version du ballet allégorique.<sup>34</sup>

Les princes d'Empire font le voyage jusqu'à Paris, tel le jeune duc de Saxe-Gotha Frédéric, reçu en 1687 avec tous les honneurs par Louis XIV en personne, et qui parvient à son retour à imposer l'institution théâtrale et l'opéra dans sa cour princière, de mœurs pourtant très austères. La même année, son jeune cousin, Frédéric Auguste de Saxe, âgé de dix-sept ans, séjourne plusieurs mois en compagnie de son maître à danser à Paris, y prend des leçons de danse à l'Académie et va assister à des représentations à Versailles.<sup>35</sup> La splendeur et la magnificence des spectacles sont telles qu'elles s'inscrivent durablement

32 Jérôme de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre* (Paris : Desjonquères, 1992).

33 Voir Sara Smart, « *Doppelte Freude der Musen* ». *Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel (1642–1700)* (Wiesbaden : Harrassowitz, 1989), en particulier le chapitre « The influence of France on Anton Ulrich », 101–8.

34 August Adolph von Haugwitz, *Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab* (Dresde : Christian Bergen, 1684. Réédition Tubingue : Niemeyer, 1984), Commentaire 117–48.

35 Walter Salmen, *Der Tanzmeister* (Hildesheim : Olms, 1997), 39. Katrin Keller (dir.), « *Mein Herr befindet sich gottlob gesund und wohl* ». *Sächsische Prinzen auf Reisen* (Leipzig : Universitätsverlag, 1994).

dans la mémoire collective. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle encore, Johann Christian Lünig s'extasie face aux danses et entrées du *Ballet des Muses*, pourtant représenté en 1666, soit plus de cinquante ans auparavant<sup>36</sup>, selon lui « la chose la plus agréable que l'on ait pu voir ». Jacques Bonnet relate en 1723 les festivités ayant eu lieu vingt-cinq ans plus tôt, en décembre 1697, à Versailles, lors du mariage du jeune duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde de Savoie : « Je ne crois pas que dans quelque Cour que ce puisse être, on pût voir un bal de cérémonie plus superbe, plus brillant, mieux ordonné, & plus accompli. »<sup>37</sup> Ainsi les divertissements et spectacles de la cour de France deviennent-ils de véritables paradigmes, fixant les normes auxquelles l'Europe entière se voit confrontée.

En second lieu, la politique artistique de Louis XIV devait aboutir, grâce à la collaboration brève et houleuse de trois génies, Molière, Lully et Quinault, à la naissance d'un genre spécifique, bien qu'éphémère, désigné par la postérité comme « comédie-ballet ». Des treize composées par Molière<sup>38</sup>, on n'a guère retenu que la première, *Les Fâcheux*, créée en août 1661 pour les fêtes de Fouquet à Vaux-le-Vicomte, ou encore *Le Mariage forcé* et *La Princesse d'Elide* (1664). Mais le coup de maître de Molière fut bien, en 1670, *Le Bourgeois Gentilhomme*, une œuvre dans laquelle la danse est totalement intégrée à l'action dramatique, et qui fut du reste la seule à porter le nouveau terme générique. Il faudrait encore ajouter la singulière « tragédie-ballet » *Psyché* (1671), fruit de l'unique collaboration entre Molière, Corneille et Quinault pour le texte, et Lully pour la musique.

Enfin, Louis XIV favorisa de manière décisive la théorisation des principes de la danse. La fondation en 1661, soit la première année du pouvoir personnel du roi, de l'« Académie Royale de Danse », accompagnée de la promulgation de statuts, constitua un acte essentiel pour la réglementation de la profession des maîtres à danser, jusqu'alors réunis dans une corporation commune aux musiciens (les « Maîtres joueurs de violon et à danser » de Guillaume Dumanoir), mais aussi un acte fondateur, qui donna une légitimité suprême à l'art chorégraphique, couronné avant même l'art de la musique. La

36 Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Policum, oder Historisch- und Politischer Schau-Platz aller Ceremonien*, vol. II (Leipzig : Moritz Georg Weidmann, 1720), 1188.

37 Jacques Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane* (Paris : D'Houry fils, 1723), 129-34, citation 133-34.

38 Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets* (Paris : Klincksieck, 1993).

diffusion extraordinaire des *Lettres Patentes*, qui contiennent une définition programmatique de cet art (« la danse a toujours été considérée comme un des arts les plus essentiels et nécessaires ») et assignent à l'Académie une mission précise de codification de ses principes, témoignage de la résonance qu'eut cet acte d'autorité dans toute l'Europe. Toutefois, la nouvelle étape décisive s'effectua en dehors de cette institution : c'est l'invention d'une notation chorégraphique, due à Beauchamps, mais dont Raoul-Auger Feuillet s'attribua la paternité. Grâce à ce système d'écriture, promis à un succès foudroyant, les maîtres à danser purent composer des chorégraphies modèles et publier des recueils de danses qui furent ensuite diffusées dans toute l'Europe, en particulier par les artistes français qui s'établirent à l'étranger. En 1725, Pierre Rameau constatait fièrement :

Presque tous les Etrangers loin d'en disconvenir, viennent depuis près d'un siècle admirer nos Danses, se former dans nos Spectacles & dans nos Ecoles; même il n'y a point de Cour dans l'Europe qui n'ait un Maître à danser de notre Nation.<sup>39</sup>

Enfin, de même que les termes musicaux recourent à la langue italienne, le vocabulaire français de la danse s'imposa définitivement. Ainsi étaient nés un art, une école, un style inimitables, bientôt devenus classiques. *De facto*, la danse fut le principal vecteur de propagande culturelle de la France à l'étranger et délibérément exportée par le pouvoir.

Le développement de l'art de la danse et du ballet de cour<sup>40</sup> fut certes pour le roi de France au premier chef une entreprise interne de centralisation (dont témoigne l'acculturation des danses des provinces françaises), doublée d'une fonction idéologique d'affirmation de son pouvoir, à travers la mise en scène d'un imaginaire du corps symbolique du Roi.<sup>41</sup> Mais au-delà de cette fonction politique première, le règne de Louis XIV marque pour la danse une charnière historique : tandis que les dilettantes princiers se retirent peu à peu dans une sphère privée, s'imposent et se multiplient des professionnels, formés dans la

.....  
39 Rameau, *Le Maître à danser*, Préface, ix.

40 Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de Cour de Louis XIV. 1643-1672* (Paris : Picard, 1967 ; 2<sup>e</sup> édition 2005).

41 Jean-Marie Apostolides, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV* (Paris : Minuit, 1981). Jean-Pierre Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle* (Paris : Les Belles Lettres, 1986).

toute nouvelle « École de l'Académie Royale » fondée en 1713. Destinée au premier chef aux élèves de l'Opéra, et ouverte même aux femmes, cette école permanente avait pour objectif de faire respecter une pureté de style éminemment française, contre le goût de la prouesse et de l'acrobatie propre au style italien : signe du passage entre la culture baroque et le classicisme, entre une fantaisie débridée de l'invention et de l'expression et une rigueur technique croissante, par l'intervention d'une réglementation et d'une codification dans l'expression corporelle. Ce qui naît alors est un art purement formel, dans lequel le geste n'est plus doté d'aucune signification propre. La virtuosité de rigueur exclut progressivement toute inventivité.

## La péninsule ibérique

Bien que l'Espagne soit connue pour ses riches traditions orchestrales, elle ne nous a transmis que peu de documents permettant de reconstruire l'histoire de la danse et de ses pratiques. La source la plus importante, qui date du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle (1642), est le traité de Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado*.<sup>42</sup> Le modèle fut tout d'abord italien, Naples étant sous domination espagnole et le roi Philippe III d'Espagne également souverain de Milan. La cour de Madrid entretenait aussi ses propres maîtres à danser, en majorité des Espagnols, tel Antonio de Almenda, maître du roi Philippe IV. Au fil du temps, le modèle français devint prépondérant, dans la pratique de la danse comme dans sa réglementation : ainsi Philippe V (il est vrai petit-fils de Louis XIV) créa-t-il au XVIII<sup>e</sup> siècle trois académies de danse, à Madrid, Cadix et Carthagène. L'ouvrage d'Esquivel donne des indications précieuses non seulement sur l'existence d'écoles de danse dans les grandes villes, mais aussi sur l'opposition stylistique déjà très marquée entre les danses populaires et celles réservées aux classes dirigeantes, les *danzas de cuenta*. Le contrôle très strict des bras, l'équilibre constant, les jambes tendues, le port altier sont des indicateurs d'une danse aristocratique, empreinte de raideur cérémonielle et majestueuse. Le concept par lequel Esquivel résume l'idéal des évolutions chorégraphiques, le *descuido cuydadoso*, est clairement inspiré de la *sprezzatura* ita-

---

42 Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado, Y sus excelencias y primer origen* (Sevilla : Juan Gomez de Blas, 1642).



lienne, cette négligence soigneusement étudiée, image de marque de la noblesse. La question de l'enseignement de la danse et du développement des aptitudes physiques des élèves fait déjà l'objet d'une réflexion poussée.

Esquivel dénonce une concurrence déloyale de la part de nombreux *bastardos maestros*, et s'en prend avec vigueur aux danses « lascives et déshonnêtes » d'importation récente et d'origine afro-américaine, ou encore mauresque. L'exotisme dans les divertissements avait été très apprécié lorsque Philippe III avait succédé à son père. Néanmoins, parmi les sarabandes, chaconnes, canaries, fandangos importés d'Amérique, certaines danses furent immédiatement condamnées par décret royal, en raison de leur caractère prétendument sauvage et obscène. Leurs mouvements répétés des bras accompagnés de déhanchements suggestifs en faisaient clairement des danses de séduction à l'érotisme provocant. Le jésuite Juan de Mariana partit en guerre contre la *zarabanda*, désastre selon lui pire que la peste. Quant à la *folia*, danse de carnaval d'origine portugaise dont le nom n'indique que trop clairement le caractère, elle s'exécutait au rythme trépidant de castagnettes. Malgré une juridiction répressive, certaines de ces danses réussirent à s'imposer, tout en perdant peu à peu leur caractère débridé, et furent même introduites à la cour d'Espagne en 1618 : une fois leur respectabilité acquise définitivement, ces figures, qui avaient entraîné une série de variations (la *jota*, la *chica*, la *seguedilla*) entrèrent dans le canon des danses.

## Les Provinces-Unies

La révolte politique et religieuse des Pays-Bas contre la tutelle espagnole à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle eut de profondes répercussions sur la vie culturelle et artistique durant tout le siècle suivant. Après l'indépendance des sept provinces du Nord en 1579, imposée par l'Union d'Utrecht, la bipartition définitive fut entérinée en 1648 par un traité séparé avec l'Espagne. Tandis que les provinces catholiques du sud, Flandres et Brabant, demeuraient dans la zone d'influence espagnole, les sept républiques protestantes du nord (Gueldre, Hollande, Zélande, Utrecht, Frise, Overijssel, Groningue) développèrent des formes esthétiques propres, notamment dans le domaine de la littérature et du théâtre. Malgré la persistance de troubles confessionnels, le XVII<sup>e</sup> siècle fut pour ce tout jeune pays un véritable Siècle d'or, dont le rayonnement fut sensible tant dans les domaines économique, politique et intellectuel que sur le plan culturel.

Dans ces nouvelles Provinces-Unies, on n'échappait pas davantage à la fascination du modèle français, d'autant que le jeune Guillaume d'Orange, gouverneur (*Stathouder*) de Hollande et futur roi d'Angleterre en 1688, sous le nom de Guillaume III, était un neveu de Louis XIV. Son père déjà s'était produit dans le *Balet des Mariages*, à La Haye en 1642. Bien plus tard, la paix conclue entre l'Angleterre et les Provinces-Unies en 1668 fut une occasion de représenter à La Haye *Le Ballet de la Paix* : le prince lui-même y dansait le rôle principal et symbolique de Mercure, messager de la Paix et libérateur.<sup>43</sup> Ce spectacle d'une ampleur démesurée, tant par sa longueur (de huit heures du soir à six heures du matin) que par le luxe et l'ostentation qui s'y déploierent, était encore représenté sous sa forme traditionnelle du « ballet à entrées » ; il fut conclu par un bal final, qui réunit les membres de la cour dans l'exécution de danses françaises.

La situation différait quelque peu en milieu urbain. Dans la ville d'Amsterdam, le théâtre était devenu depuis 1638 une institution municipale, confiée à la gestion de professionnels, malgré l'opposition véhémement des ministres du culte calviniste. Les représentations, tragédies, tragi-comédies ou comédies, étaient souvent accompagnées de musique, et parfois de ballets. Fermé en 1672 pour cause de guerre avec la France, l'Angleterre et l'Allemagne, le théâtre fut réouvert en 1677 avec un opéra français de Lully, *Isis*. Durant les années qui suivirent, œuvres italiennes et françaises furent représentées alternativement, avec des chanteurs et musiciens français. Les autres cités de la jeune République (Rotterdam, Delft, La Haye), beaucoup moins actives, ne recevaient guère que la visite de troupes d'artistes itinérants, tant elles dépendaient toutes d'un statut économique et financier incertain. Outre les cours et les villes, certaines académies et universités, comme celle de Groningen, appointaient des maîtres à danser. Toutefois, le cas de l'académie de Franeker, en Frise, devint célèbre en raison de la véhémement bataille pamphlétaire que suscita en 1682 la décision d'installer un maître à danser dans son institution pédagogique.<sup>44</sup> Le principal défenseur de cet acte, Ulricus Huber, professeur de droit, se fit le

---

43 Hans Iutmann, « Ein holländisches Hofballett », *Maske und Kothurn* 2 (1965) : 156–63. Cf. aussi Hermann Roodenburg, *The Eloquence of the Body. Perspectives on Gesture in the Dutch Republic* (Zwolle : Waanders Publishers, 2004).

44 Lynn Matluck Brooks, « Dancing at a Dutch University : The Franeker Dancing Master, 1682–1796 », *Dance Chronicle* 9, n° 2 (1986) : 157–76 et n° 3 (1986) : 356–85.

champion de ce qu'il concevait comme une forme essentielle d'éducation conjointe du corps et de l'âme.<sup>45</sup> De l'autre côté, le clergé calviniste dénonça cette offense à la morale chrétienne, frivolité impie indigne d'une institution honorable et sérieuse, qui aurait dû éduquer la jeunesse vers une théocratie de type genevois.

Jan Baptista, le maître engagé pour enseigner trois fois par semaine aux étudiants les principes de la belle danse, était pourtant également au service du prince de Nassau. Car conformément à la structure politique des Provinces-Unies, chaque *Stathouder* entretenait une cour princière qui fonctionnait sur le même modèle, avec un maître à danser chargé d'enseigner la danse et les bonnes manières aux enfants et aux pages. Aucun document n'atteste pourtant d'objections de l'Église calviniste envers les maîtres à danser des gouverneurs, tandis que nombre d'ordonnances et actes synodaux interdisent strictement la pratique de la danse aux paroissiens. La querelle de Franeker entre Huber et le clergé calviniste, qui se conclut par la défaite de ce dernier, illustre un aspect récurrent durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, et particulièrement sensible dans le Saint-Empire romain germanique, à savoir le conflit en suprématie opposant les Églises et les autorités civiles dans les domaines culturel et artistique, mais aussi quant à la discipline des sujets. Ce n'est donc pas un hasard si les œuvres d'Ulricus Huber, réflexions sur le droit naturel des individus, furent traduites et abondamment commentées par le principal représentant allemand de la *Früh-aufklärung*, le juriste et philosophe Christian Thomasius.

## L'espace scandinave

Durant le XVII<sup>e</sup> siècle, l'espace scandinave est structuré par les deux pôles ennemis que sont le royaume de Suède à l'est et la double monarchie du Danemark et de Norvège à l'ouest. Les pressions et tensions politiques aboutiront à une longue guerre entre les deux États (de 1657 à 1660). Le roi du Danemark étant en tant que duc de Holstein prince du Saint-Empire, et les liens dynastiques avec les cours protestantes de l'Empire très étroits, la culture germanique y était prépondérante. S'il y a peu d'éléments à relater concernant la vie culturelle et artistique en Norvège, la cour de Copenhague fait montre d'un goût

---

45 Ulricus Huber, *Dansmeester van Franeker Geheekelt ende Geholpen* (Leuvarde : Hero Nauta, 1683).

précoce pour le spectacle, les fêtes et la danse. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, des interludes chorégraphiques ponctuent les représentations théâtrales, des festivités (divertissements masqués, momeries) accompagnent des manifestations politiques, comme le couronnement de Christian IV en 1596. En 1615, un maître à danser français, Jacques de Fréville, fut engagé afin de veiller à l'éducation du jeune prince héritier ; il fut remplacé en 1623 par Alexandre von Kückelsom, peut-être un protestant français émigré au Danemark. En 1634, à l'occasion des noces du prince Christian avec la princesse de Saxe Madeleine Sibylle<sup>46</sup>, on représenta à Copenhague une œuvre dans laquelle les parties vocales étaient dues au compositeur de la cour de Dresde Heinrich Schütz, la chorégraphie et la musique des parties dansées à Kückelsom. Ce furent les festivités les plus somptueuses se déroulant en Europe durant la guerre de Trente Ans. Ce tout premier ballet conservé pour le Danemark, composé de dix entrées, était déjà un ballet d'action, avec un prologue, un grand ballet final et une signification allégorique marquée. Le thème d'Orphée et Eurydice fut du reste repris à Dresde en 1638, suggérant que le ballet de Copenhague, avec sa tendance prononcée vers l'œuvre d'art totale, constituait un modèle.

L'activité culturelle, quelque peu réduite durant la guerre avec la Suède, reprit ensuite avec des ballets représentés lors d'occasions semi-officielles, semi-privées, telles que la visite du frère de la reine, le duc Frédéric de Hanovre, en 1662, ou bien celle de l'Électrice de Saxe Madeleine Sibylle, accompagnée de son fils Jean Georges III en 1663. De par sa proximité géographique et ses relations privilégiées avec certaines cours princières allemandes, le Danemark ne constituait pas uniquement un refuge pour les Allemands chassés par la guerre ; il était bien un centre politique majeur, support d'une culture aulique européenne, et surtout éminemment protestant. Les résidences de Copenhague et de Flensbourg entretenaient des liens étroits avec un autre grand centre artistique, situé dans la province du Holstein, c'est-à-dire à l'intérieur de l'Empire : la cour de Gottorf. Une des sœurs de Christian IV, Augusta, avait épousé en 1596 le duc Jean Adolphe de Holstein. Son fils Frédéric y résida ensuite avec son épouse Marie Élisabeth de Saxe. La cour avait un maître de danse et de ballet, Detlev Wasmuth. Un ballet en trois actes y fut représenté en septembre 1649, pour le mariage de la fille de Frédéric, Sophie Auguste, avec

---

46 Mara Wade, *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark. The « Great Wedding » of 1634* (Wiesbaden : Harrassowitz, 1996).

le duc Jean d'Anhalt-Zerbst : festivités somptueuses, auxquelles furent conviées les cours danoise et saxonne.

Deux ballets y furent représentés l'année suivante, pour les noces d'une autre fille de Frédéric, Marie Élisabeth, avec Louis VI de Hesse-Darmstadt : le premier, ballet emblématique mettant en garde contre l'inconstance et faisant l'éloge de la vertu, était dû à la mère de la mariée, le second, de l'invention du marié, célébrait l'inclination véritable dans une mise en scène des sentiments. Au-delà de l'occasion précise de leur composition et exécution, la célébration d'une union dynastique essentielle à la stabilité politique, ces ballets s'inséraient dans un contexte plus large, la célébration de la paix enfin rétablie dans le Saint-Empire. En dépit de l'interruption due à la guerre avec la Suède, la cour du Danemark fit représenter des ballets jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : en 1668, c'est le poète allemand originaire de Kiel, Daniel Morhof, qui composa l'argument d'un ballet. Le directeur des comédiens français à Copenhague, René Magnon de Montaigne, continua d'organiser des représentations de ballets au château, où se produisaient, outre la famille royale et la noblesse, des professionnels étrangers, en particulier français (danseurs et chanteurs), dont le maître à danser Daniel Pilloy, mort en 1679.

Le XVII<sup>e</sup> siècle marqua l'entrée de la Suède<sup>47</sup> dans le groupe des grandes puissances européennes. Le couronnement de Gustave Adolphe en 1617 avait inauguré une ère nouvelle dans les relations culturelles entre les cours d'Europe. On y trouve les premières traces de pénétration sur le continent de *masques*, représentés par des amateurs écossais et anglais. Dans la seconde moitié du siècle, les liens politiques et financiers noués avec la France lors de la guerre expliquent la percée du modèle culturel français, notamment sous le règne de Christine. En 1636, le Conseil d'État suédois décide d'embaucher un maître à danser français, Antoine de Beaulieu, qui vivait alors en Angleterre. Dès 1638, Beaulieu présente des jeunes nobles suédois dans le *Ballet des plaisirs de la vie des enfans sans soucy*, qui correspondait au goût et à la mode français, et dans lequel dansait la sœur du défunt roi, la comtesse Palatine Catherine. La cour s'appropriera rapidement ce modèle culturel, les manières de vivre et de se conduire en vogue à Paris, et introduisit un style de danse moderne, qui se différenciait des danses de la Renaissance. Beaulieu effectua en 1641 un voyage de formation à Paris, aux frais de l'État. Pendant environ vingt ans, la cour de

.....  
47 Gunilla Dahlberg, « Ballet in Sweden », in *Spectaculum Europaeum*, 577–83.

Suède refléta le goût français, tant dans les mœurs et le comportement que dans les arts et spectacles, malgré la persistance de divertissements populaires.

La reine Christine, qui se voulait protectrice des Arts et des Lettres, s'intéressait beaucoup au ballet de cour.<sup>48</sup> Par l'intermédiaire de son ambassadeur en France, le comte Magnus Gabriel de la Gardie, elle engagea un architecte italien chargé de la construction et de l'installation des machineries requises pour l'exécution de ces grandioses chorégraphies. En 1649, les traités de Westphalie consacrant la victoire de la Suède, Christine fit représenter trois ballets sur les conseils de son chancelier Axel Oxenstierna ; dans le *Ballet de la Naisance de la Paix*, dont le livret est attribué au philosophe René Descartes, elle apparaissait elle-même sous les traits de la déesse Pallas, rétablissant la paix dans le monde. En revanche, après son abdication en 1654, le ballet déclina irrésistiblement sous les règnes de Charles X puis Charles XI, malgré le *Balet de la Félicité* donné en 1654 pour le mariage de Charles Gustave de Palatinat avec Hedwige Éléonore de Holstein-Gottorf.

## La Pologne

La Pologne avait une raison particulière d'apprécier le modèle français, depuis l'élection à son trône de Henri de Valois et la magnifique réception donnée en 1573 à Paris en l'honneur des ambassadeurs polonais. Comme ailleurs, les couronnements et noces princières étaient l'occasion de festivités somptueuses<sup>49</sup> : lors du mariage du roi Sigismond III Wasa avec Anne d'Autriche en 1592, le château du Wavel à Cracovie fut le théâtre d'un grandiose spectacle, où le roi apparaissait en personne.<sup>50</sup> Vers 1620, à Varsovie, les princes héritiers effectuèrent des danses françaises qu'ils avaient pu apprendre au cours de leurs voyages, ou bien auprès des premiers maîtres à danser itinérants. La culture

---

48 Stefano Fogelberg Rota, « *L'Amour constant et Le Ballet de Stockholm* : livret et musique pour la représentation d'un ballet de cour durant le règne de la Reine Christine », *Dix-septième siècle* 261, n° 4 (2013) : 723–51. Idem, *The Queen danced alone. Court ballet in Sweden during the reign of Queen Christina (1638–1653)* (Turnhout : Brepols, 2018).

49 Karin Friedrich, « Royal Entries into Cracow, Warsaw and Danzig : Festival culture and the role of the cities in Poland-Lithuania », in *Europa Triumphans*, vol. 2, 386–94.

50 Georges Gömöri, « Opera in Poland » et « Ballet in Poland », in *Spectaculum Europaeum*, 477–81 et 586–90.

musicale, instrumentale et vocale, est fortement marquée par l'Italie : Sigismond III engage en 1621 le luthiste réputé Tarquin Merula de Crémone. Sous le règne de Ladislas IV, très impressionné par son voyage à Florence, Vicenza et Rome et par le nouveau genre de l'opéra, ce modèle italien s'impose à travers les artistes recrutés et les œuvres représentées, aussi bien à Varsovie (où un théâtre permanent existe depuis 1637) qu'à Cracovie ou Vilno, parfois sur des livrets traduits en polonais. L'opéra *Le nozze d'Amore e Psiche* donné en 1646 à Dantzig pour l'entrée solennelle de la reine Louise Marie de Gonzague Nevers s'achevait par un somptueux grand ballet, exécuté par des allégories d'aigles, Cupidon venant couronner l'ensemble.

La danse n'a toutefois pas la cour pour cadre exclusif ; pour un drame scolaire, représenté en 1638 à Lublin, vingt-quatre jeunes élèves du collège jésuite exécutèrent une danse aux flambeaux, tandis qu'en 1643, à Dantzig, les élèves protestants participèrent à l'opéra *Tragedia o bogaczu di Lazarzu*. Le successeur de Ladislas, Jan Casimir, n'étant guère féru de spectacles, il faut attendre le règne de Jean Sobieski, marié à une Française, pour voir de nouvelles représentations de ballets français et opéras italiens à la cour. Ainsi se perpétue, en particulier à partir du règne des princes de Saxe Auguste II et III, la double culture du spectacle, italienne et française, avec une prépondérance italienne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, française ensuite, grâce au succès des opéras de Jean-Philippe Rameau et des ballets de Jean-Georges Noverre.

## La Grande-Bretagne

La situation insulaire de la Grande-Bretagne n'avait pas eu pour conséquence de la tenir à l'écart des grands mouvements culturels. Au contraire, elle connut sa grande période artistique sous les Tudor, et s'épanouit dans des domaines aussi variés que la littérature, la philosophie, le théâtre et la musique. Si, durant tout le XVI<sup>e</sup> siècle, la danse fut à l'honneur, dans tous les milieux de la société, elle connut son rayonnement suprême sous le règne d'Élisabeth I<sup>re</sup>, qui utilisa sciemment la danse à des fins d'auto-représentation princière.<sup>51</sup> Excellente danseuse, la reine se livra jusqu'à un âge avancé, en public et en privé, à ce qu'elle considérait comme un exercice physique indispensable, afin de

---

51 Braun et Gugerli, *Macht des Tanzes, Tanz der Mächtigen*, Chap. I : « Die tanzende Königin », 15–95.

nourrir le mythe d'une souveraine jeune, active, en pleine santé, imposant même à ses courtisans de partager ses goûts. La gaillarde et la volte, danses acrobatiques qui exigeaient des qualités de résistance, avaient sa préférence, tout comme la courante dans sa variante rapide (*swift corranto*). Outre ces trois danses importées de France et d'Italie et très prisées à la cour, Élisabeth témoigna d'un grand intérêt pour les *country dances*, pratiques populaires découvertes lors de ses visites à travers le pays qui furent peu à peu intégrées sous de nombreuses variantes au répertoire de la cour. Comme pour la France de Louis XIV près d'un siècle plus tard, il était essentiel à la stabilité du pouvoir de fonder ballades irlandaises et giges écossaises dans un patrimoine culturel commun au royaume, forgeant par là-même le mythe d'une unité et d'une identité nationales qui étaient loin d'être réalisées dans la pratique politique.

Sous les Stuart se développa également une culture festive spécifique : les *masques*<sup>52</sup>, déjà très en vogue sous les rois Henri VII et Henri VIII, connurent une perfection avec la collaboration houleuse du poète Ben Jonson et du décorateur Inigo Jones. Cette forme de spectacle englobant, exécuté par des nobles et porté par une fiction allégorique élaborée, permettait d'étayer le mythe d'un ordre collectif, politique, social, cosmique, et d'une harmonie générale de la nation, sous la conduite du monarque. Les événements politiques des années 1640 entraînèrent néanmoins la fin de ce genre, qui avait perdu sa raison d'être, lié qu'il était à une idéologie aristocratique balayée par la Révolution des Puritains. Les danses de cour ne disparurent pas tout à fait. Jacques I<sup>er</sup> Stuart et son épouse Anne de Danemark favorisèrent les danses de bal gaies et enjouées. Charles I<sup>er</sup>, encouragé par son épouse Henriette Marie de France, sœur du roi Louis XIII, fit importer coutumes et modes françaises : suite de branles pour les bals, gavottes, mais aussi ballet de cour. Le menuet devint la danse de cérémonie à partir de la Restauration en 1662.

Dans ces sociétés aristocratiques, les maîtres à danser jouèrent un rôle de plus en plus prestigieux ; malgré des critiques assez violentes émanant des cercles puritains, la danse était considérée comme partie intégrante de l'éducation du *gentleman*, contraint de se plier à un apprentissage régulier des danses en vogue afin de satisfaire aux exigences du cérémonial de cour. Ainsi s'explique le succès croissant et la multiplication des écoles de danse, dont le statut et le fonctionnement avaient été réglementés en 1574 par Élisabeth, ainsi

---

52 Marie-Claude Canova-Green, « The English Court Masque », in *Spectaculum Europaeum*, 523-46.



que le prestige des maîtres à danser français, établis à Londres ou de passage. Le successeur du maître anglais M. Isaac, le célèbre Antony L'Abbé, à qui le roi Georges I<sup>er</sup> devait octroyer le titre officiel de maître à danser de la cour, recevait un traitement annuel de 240 livres, supérieur à celui du musicien Haendel.

L'Angleterre connaît également le développement de réflexions théoriques sur l'art de la danse, son utilité et les conditions de sa pratique. François de Lauze y dédia son *Apologie de la danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux cavaliers quaux dames* (1623) au duc de Buckingham. Malgré le triomphe de l'austérité en matière de divertissements durant le gouvernement du Lord Protecteur Cromwell, John Playford, éditeur de livres et méthodes de musique très lié au compositeur Henry Purcell, publie son recueil *The English Dancing Master* (1651), un répertoire de différents types de danses et sources musicales qui devint au fil des nombreuses rééditions un classique de la littérature chorégraphique anglaise, voire européenne. Tandis que De Lauze voulait enseigner les principes des danses françaises, dont branles et courantes, Playford fait la promotion des *country dances* indigènes, *square*, *round*, *longways*. Ces danses amusantes et vives, devenues le divertissement par excellence de la bonne société, se diffusèrent ensuite sur le continent.

En 1684, M. Isaac les fit connaître à la cour de France, tandis que l'année suivante, André Lorin, membre de l'Académie Royale de Danse, se rendait en Angleterre afin de les étudier plus en profondeur. Reprises sous le terme français de « contredanses », au prix d'un contresens qui faisait oublier leur provenance populaire, débarrassées de leur aspect parfois trop spontané et irrégulier, et pourvues d'un vocabulaire technique français, elles purent alors retourner dans leur pays d'origine, voire se répandre dans toute l'Europe. Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit pourtant triompher en Angleterre la danse française, qui inspire tant la pratique (aristocratique ou urbaine, publique ou privée) que les réflexions théoriques ou l'idéal stylistique, comme en témoigne la réception immédiate des publications françaises, qu'il s'agisse du système de notation chorégraphique de Feuillet, des recueils de danses ou des réflexions d'éthique sociale de Pierre Rameau. L'Angleterre développe aussi, notamment par la plume de John Weaver<sup>53</sup>, des réflexions avancées sur l'histoire et les fondements esthétiques de la danse et de la pantomime, ou encore sur les présupposés anatomo-

---

53 Richard Ralph, *The Life and Works of John Weaver* (New York : Dance Horizons, 1985).

miques de sa pratique. Enfin, la danse trouve un fervent défenseur en la personne du philosophe John Locke : ce dernier en recommande l'apprentissage par les enfants, au titre d'une éducation parfaite.<sup>54</sup>

Ainsi, dans toute l'Europe, et malgré les soubresauts qui la déchirent à maintes reprises, la danse accède à un statut nouveau : non seulement revalorisée, comme forme d'expression corporelle légitime parce que naturelle, elle est aussi considérée comme le fondement d'un comportement et de manières civilisés. De simplement tolérée, puis nécessaire, elle devient peu à peu indispensable, notamment dans la société de cour. Cette légitimité suprême s'obtient à travers la codification de ses principes, la normalisation de sa pratique, la constitution de références et l'exemplarité des modèles existants : la danse devient un art à part entière.

Or, même si le phénomène est moins connu, l'espace germanique ne fait pas exception dans ce tableau ; il participe à l'engouement général pour les bals, les spectacles et ballets, ainsi que les formes nouvelles de civilité. Mais il le fait à sa manière, à travers de difficiles et douloureux conflits, qui trahissent le poids de structures politiques et traditions culturelles spécifiques.

---

54 John Locke, *Some thoughts concerning Education* (Londres : printed for A. and J. Churchill, 1693). Traduction allemande : *Herrn John Locks Unterricht von Erziehung der Kinder. Aus dem Englischen. Nebst Herrn von Fénelons Gedanken von Erziehung der Töchter* (Leipzig : bey Thomas Fritschen, 1708).



❧ PREMIÈRE PARTIE ❧

## LE SAINT-EMPIRE ET LA DANSE



Au fil du XVI<sup>e</sup> siècle, l'Italie impose sa suprématie dans le domaine des arts et notamment en musique, tout comme la France dans le domaine du comportement, des mœurs, du style, des divertissements et de la danse. En Allemagne en revanche, l'épanouissement culturel et artistique propre à la Renaissance avait été freiné par une profonde crise, religieuse et politique. L'émergence d'une personnalité hors du commun, Martin Luther, doté d'une inébranlable obstination à combattre l'Église romaine, se solda par la scission irréversible de la chrétienté. L'abdication de l'empereur Charles Quint en 1556, qui aboutit à la partition de la Maison des Habsbourg entre une branche espagnole et une branche autrichienne, ne faisait que traduire l'échec du rêve d'unité et d'universalité auquel aspirait la monarchie catholique. Mais si la Réforme fut un événement décisif pour l'Europe entière, elle le fut bien sûr au premier chef pour le Saint-Empire, qui, au terme de longs et douloureux affrontements, allait être bouleversé dans ses structures, étatiques, juridiques, économiques ou sociales.

Le fragile équilibre géopolitique et religieux fixé en 1555 par la Paix d'Augsbourg permit certes une relative stabilité durant toute la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, au contraire de la situation de violence prévalant en France. Toutefois, la coexistence entre catholiques et protestants, subie plus que réellement acceptée, allait mener de fait à la création de sociétés distinctes, aux évolutions parallèles, puis antagonistes. La désunion, longtemps latente, puis patente, s'aggrava au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle pour éclater au grand jour, dans cette violente déflagration que constitua la guerre de Trente Ans, dernière des guerres de religion et première des guerres politiques modernes, où le sol allemand devint le terrain de lutte des puissances européennes. Les traités de Westphalie signifient une nouvelle césure à bien des égards : la reconstruction du pays entraîne une stabilisation accrue, malgré la précarité de l'équilibre, et un affermissement du pouvoir, non pas tant de l'Empire en tant que tel que de ses différents territoires, et dont l'Autriche des Habsbourg et le Brandebourg des Hohenzollern constituent à long terme deux exemples majeurs.

La guerre interminable avait entraîné un fort ralentissement, voire dans certains cas l'extinction durable de toute activité culturelle, pour des raisons essentiellement financières : même la culture musicale, traditionnellement très développée, souffrit de la crise, et de nombreuses chapelles princières furent dissoutes. Face à la réduction drastique des effectifs ordonnée par l'Électeur de Saxe, et dans l'impossibilité d'exercer correctement ses fonctions de maître de

chapelle de la cour à Dresde (*Hofkapellmeister*), le compositeur Schütz fut contraint d'effectuer de 1633 à 1646 des séjours prolongés dans d'autres cours princières allemandes, à Cassel, Wolfenbüttel, Hanovre ou Calenberg, ou encore à l'étranger, à Copenhague. En outre, le climat d'inquiétude et d'angoisse généralisé ne portait guère aux réjouissances profanes telles que les spectacles ou la danse, mais davantage à l'exercice d'une piété renforcée, notamment par la pratique de la musique sacrée et du cantique (*Kirchenlied*), qui connurent un essor sans précédent dans les régions luthériennes de l'Allemagne médiane.

La paix retrouvée, plusieurs éléments concoururent à la reprise et au développement d'une politique culturelle mondaine ambitieuse. Tout d'abord, les États territoriaux, sortis renforcés de l'épreuve avec le pouvoir central, virent leurs franchises et privilèges (*Libertäten*) garantis par la France, tout comme leur relative autonomie de décision (le *jus territorii et superioritatis*), notamment en matière de politique étrangère, mais aussi en politique intérieure (administration, finances, enseignement). La noblesse, un temps menacée dans ses prérogatives, reprit sa première place. C'est alors le prince qui, avec son entourage, détermine les grands axes du développement étatique et qui décide des orientations de la culture. L'idéal d'éducation se transforme : en réponse aux nouveaux besoins créés par la réorganisation des territoires et par l'émergence d'une bureaucratie, la formation personnelle des jeunes princes devient une nécessité primordiale. Or cette formation implique non seulement une éducation intellectuelle variée, mais aussi une sensibilisation artistique et esthétique très poussée. Le voyage de formation (*Kavalierstour*) mène donc les jeunes princes le plus souvent vers l'Italie et la France, dont ils ramènent des modes, puis des modèles culturels. Enfin, le monde aulique devient la norme en Europe : les cours allemandes, soucieuses de s'intégrer à part entière au concert des nations, se mettent à engager des artistes, pour l'essentiel italiens et français, afin de satisfaire aux obligations de représentation princière, soutien indispensable de l'affirmation d'un statut politique.

Plus qu'auparavant encore, l'histoire de l'espace germanique est une histoire européenne. Néanmoins, si la victoire politique de la France entérine son triomphe culturel, elle entraîne en parallèle des réactions hostiles. Ainsi, francophilie excessive ou délirante et francophobie hargneuse ne sont que les deux facettes du même phénomène, qui traduit une profonde interrogation identitaire, une réflexion sur la singularité allemande, et la conscience de devoir forger son propre destin à travers une culture spécifique. Or l'Allemagne de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle souffre de déficits évidents : malgré les prémices

d'une réforme linguistique et littéraire, elle n'a pas de modèles nationaux du bon goût et du comportement raffiné, et fait en outre l'objet de railleries généralisées de la part de ses voisins européens, dont la France, en raison de son caractère prétendument primitif, barbare et grossier. L'imitation admirative des modèles exogènes est tempérée par la persistance de ces clichés, ce qui favorise en retour la conscience d'une différence irréductible, à travers le sentiment d'une humiliation avilissante. De fait, le Saint-Empire se trouve dans une situation paradoxale, voire aporétique.



III. 2 : Carte du Saint Empire romain germanique.

Au regard du processus de différenciation nationale et culturelle à l'œuvre dans toute l'Europe, la particularité allemande est au premier chef institutionnelle et politique : face au centralisme se développant notamment en France, la multiplicité des territoires germaniques entraîne un affaiblissement du pouvoir de l'Empereur, contraint de composer avec les princes, même si Léopold 1<sup>er</sup> parviendra à rehausser le prestige impérial. La « monstruosité » du Saint-Empire (par rapport aux concepts et formations politiques courantes) évoquée par