

## Le corps et le Diable – le Diable au corps ? De la transe à la danse, entre croyances, légendes et représentations (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

*Leib und Teufel – der Teufel im Leibe ? Von der Trance zum Tanz, zwischen Glauben, Legenden und Repräsentationen*

*Body and Devil – Devilish possession ? From Trance to Dance, between Beliefs, Legends and Representations*

Marie-Thérèse Mourey

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/11641>

DOI : [10.4000/ceg.11641](https://doi.org/10.4000/ceg.11641)

ISSN : 2605-8359

### Éditeur

Presses Universitaires de Provence

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2012

Pagination : 95-117

ISBN : 0751-4239

ISSN : 0751-4239

### Référence électronique

Marie-Thérèse Mourey, « Le corps et le Diable – le Diable au corps ? De la transe à la danse, entre croyances, légendes et représentations (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 62 | 2012, mis en ligne le 12 octobre 2020, consulté le 04 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/11641> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.11641>

---

Tous droits réservés

# Le corps et le Diable – le Diable au corps ? De la transe à la danse, entre croyances, légendes et représentations (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

Marie-Thérèse MOUREY

Université Paris-Sorbonne

## La réalité du Diable au XVI<sup>e</sup> siècle

Pour Luther, l'existence du Diable n'était ni un pur postulat théologique, ni une simple allégorie, mais un fait, et même une réalité effrayante. Lui-même affirma à plusieurs reprises avoir subi les assauts de Satan, et n'en avoir triomphé que par la force de ses prières et de sa foi dans la grâce de Dieu<sup>1</sup>. Situées dans la continuité des représentations médiévales du Malin, les positions de Luther radicalisèrent encore ces croyances en décelant la présence effective et efficiente de cet ennemi de Dieu dans le monde immanent ("*regnum mundi manet regnum Sathanae*"), œuvrant à travers notamment ses auxiliaires, démons et spectres, magiciens et sorciers. Dans la réalité historique, l'Europe entière fut le théâtre d'une vague de persécutions et de procès en sorcellerie durant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Et les victimes en furent en grande majorité des femmes<sup>3</sup>. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle encore, en 1782, une femme, Anna Göldi, fut reconnue comme sorcière et exécutée en place publique – l'affaire se déroula en Suisse, et ce fut le dernier cas en Europe<sup>4</sup>.

---

1 Sur les aspects théologiques, cf. la notice "Teufel", in : *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Mohr, 1962, vol. 6, col. 704-712. Sur les positions de Luther, cf. Jacques RIDÉ, "Diable et diableries dans les 'Propos de Table' de Martin Luther", in : *Diabla, diables et diableries au temps de la Renaissance*, dir. Marie-Thérèse Jones-DAVIES, Paris, Jean Touzot, 1988, p. 113-124.

2 Robert MUCHEMBLED, *Le Roi et la Sorcière. L'Europe des bûchers. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Desclée, 1993.

3 Winfried SCHULZE, *Deutsche Geschichte im 16. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1987, chap. "Hexenprozesse", p. 273-282. Voir aussi, parmi les études récentes, Wolfgang BEHRINGER, *Hexen, Glaube, Verfolgung, Vermarktung*, München, Beck, 2002.

4 Voir à ce sujet Jean MONDOT, "Sorcellerie, justice et opinion publique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'affaire Anna Göldi", in : *Glaubensformen zwischen Volk und Eliten. Frühneuzeitliche*

Le combat contre les prétendues sorcières, tristement illustré par le *Marteau des Sorcières* (*Malleus Maleficarum*, 1486)<sup>5</sup>, ouvrage bien antérieur à la Réforme, trouva une traduction privilégiée dans la littérature démonologique qui se développa pleinement au XVI<sup>e</sup> siècle ; à travers des structures argumentatives répétitives, les mécanismes répressifs mis en place par les autorités civiles et religieuses se trouvèrent renforcés et légitimés. Chez certains auteurs, qui adhèrent sans réserves aux croyances et dogmes, le contenu littéralement méta-physique est postulé *a priori* et n'a pas besoin de preuves empiriques (par exemple quant aux contacts réels entre le Diable et les humains). D'autres en revanche s'efforcent, au-delà d'aveux extorqués par la torture, de fixer les bases juridiques de la lutte contre les pratiques magiques et sataniques. Les plus connus de ces ouvrages sont sans nul doute la *Démonomanie des sorciers* de Jean Bodin (1580)<sup>6</sup>, qui fit très rapidement autorité aux yeux des théologiens, ou encore les *Controverses et recherches magiques* (*Disquisitionum Magicarum libri VI*, Louvain 1599) du jésuite Antonio Martino Del Rio, qui connut de nombreuses rééditions et traductions. Cette démonologie "savante", à prétentions scientifiques, tente de trouver des correspondances entre postulats théologiques et observations empiriques sur l'existence du Diable et de sa cohorte de démons. A l'opposé, on trouve des représentants du courant sceptique, d'essence humaniste, qui, sans véritablement douter de l'existence de ces puissances occultes, prône vis-à-vis des suspects une attitude plus modérée et circonspecte. Le plus connu est Johann Weyer, élève d'Agrippa de Nettesheim, dont Jean Bodin réfute le *De praestigiis daemonum*<sup>7</sup>, ou Giambattista Della Porta, défenseur de la magie naturelle (*Magia naturalis libri IV*, 1558), qui dut comparaître devant l'Inquisition et dont les publications furent mises à l'index. Un des plus ardents à combattre l'emploi de la "question" dans les procès de sorcellerie sera, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le jésuite Friedrich von Spee, *Cautio criminalis*<sup>8</sup>.

A côté de cette littérature savante existe une autre veine, plus populaire, à laquelle on peut relier les compilations de légendes médiévales, les recueils d'anecdotes et de facéties (tel le *Schimpff und Ernst* du franciscain Johann

---

*Praktiken und Diskurse zwischen Frankreich und dem Heiligen Römischen Reich*, hrsg. Thomas NICKLAS, Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2012, p. 101-111.

5 Le texte de cet ouvrage est accessible par la réédition moderne due à Wolfgang BEHRINGER, Günter JEROUSCHEK, Werner TSCHACHER, *Heinrich Kramer (Institoris). Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum*, München, DTV, 2000.

6 Jean BODIN, *De la Démonomanie des sorciers*, Paris 1580. Rééd. fac-similé, Hildesheim, Olms, 1988.

7 Jean WIER et Johann WEYER, *De praestigiis daemonum*, Basileae 1563. L'ouvrage fut réédité à de nombreuses reprises. Cf. la réfutation par Jean BODIN dans : *De la Démonomanie des sorciers*, p. 218-252.

8 Friedrich von SPEE, *Cautio Criminalis oder Rechtliches Bedenken gegen die Hexenprozesse*, Frankfurt a.M. 1632 (= Rinteln, 1631). Rééd. München, DTV, 1982.

Pauli<sup>9</sup>), ou encore les “Teufelsbücher”, un type de littérature à dimension édifiante et didactique, mais aussi en partie divertissante et satirique, alors fort en vogue<sup>10</sup>. A l’origine des écrits qui fixèrent les images littéraires du Diable, on trouve aussi bien la “Spiegelliteratur” médiévale que la littérature moralisatrice des prédicateurs luthériens, ou encore le courant de “Narrenliteratur”<sup>11</sup> qui se développe à partir de Sebastian Brant – très vite, on assiste du reste à une contamination entre les figures du Fol, du Diable et de la Mort. Mais au-delà “du” Diable, le grand Satan, qui demeure une figure effrayante, ce sont “des” diables, d’une très grande diversité, qui vont être créés de toute pièce et fortement humanisés : ces démons “spécialisés” (*Spezialteufel*) incarnent chacun un vice particulier (l’envie, la paresse, le mensonge, la luxure, l’avarice, etc.) ; ils sont accompagnés d’une cohorte de diabolotins qui s’amuse à ourdir des machinations pour inverser le cours ordonné du monde, dans tous les domaines de la vie quotidienne, le mariage étant un aspect privilégié<sup>12</sup>. Ce type de littérature rencontra un tel succès public dans l’Allemagne protestante que l’éditeur Sigmund Feyerabend eut l’idée de rassembler les différents textes en un compendium volumineux, le *Theatrum Diabolorum*, publié à Francfort en 1569 et réédité à plusieurs reprises, augmenté de quelques chapitres<sup>13</sup>. Le “Diable de la danse”, *Tantzteuffel*, de Florian Daul, une publication encore récente<sup>14</sup>, y figure en bonne place, aux côtés des “diable de la boisson”, “diable du jeu”, ou encore «diable des pantalons bouffants” (*Pluderhosenteuffel*) d’Andreas Musculus. La vogue de ces compilations populaires ne devait pas se démentir, comme le prouvent les nombreuses rééditions tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Avec la

---

9 Johannes PAULI, *Das Buch Schimpff und Ernst genannt*, Straßburg, 1522. Rééd. par Hermann ÖSTERLEY, Stuttgart, Litt. Verein, 1866 (=Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart vol. 85).

10 Sur le sujet, cf. Max OSBORN, *Die Teuffelliteratur des XVI. Jahrhunderts*, Berlin 1893. Rééd. Hildesheim, Olms, 1965, ainsi que Heinrich GRIMM, *Die deutschen “Teufelsbücher” des 16. Jahrhunderts*, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 2, 1960, p. 513-570. Voir aussi Robert MUCHEMBLED, *Une histoire du Diable. XI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil 2000, en particulier le chapitre «Livres du Diable en Allemagne protestante», p. 153-160.

11 Jean SCHILLINGER (Hrsg.), *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Bern, P. Lang, 2009.

12 Une sélection est reproduite par Ria STANBAUGH, *Teufelbücher in Auswahl*, Berlin, de Gruyter 1972 (= Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts).

13 *THEATRUM DIABOLORUM, Das ist, Warhafftige eigentliche und kurtze Beschreibung/ Allerley grewlicher/ schrecklicher und abschewlicher Laster/ so in diesen letzten/ schweren und bösen Zeiten/ an allen Orten und enden fast bräuchlich/ auch grausamlich im schwang gehen/ Darauß ein jeder frommer Christ sonderlich zusehen und fleissig zu lernen/ wie daß wir in diesem elenden und müheseligen Leben/ nit mit Keysern/ Königen/ Fürsten und Herrn/ oder anderen hohen/ gewaltigen Potentaten/ sondern mit dem aller mächtigsten und stärckesten Fürsten dieser Welt/ dem Teuffel/ zu kämpffen und zustreiten... [...]*, Franckfurt a. Mayn 1575.

14 Florian DAUL (von FÜRSTENBERG), *Tantzteuffel: Das ist/ wider den leichtfertigen/ unverschempten Weltantz/ und sonderlich wider die Gottß zucht und ehrvergessene Nachtänze*. Franckfurt am Mayn, 1567. Rééd. Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1978 [= Documenta Choreologica, Studienbibliothek zur Geschichte der Tanzkunst, hrsg. Kurt PETERMANN, Bd. VIII]. Reproduit à partir de la p. 216 dans le *Theatrum Diabolorum* de 1575.

naissance du mouvement piétiste à la fin du siècle, la veine mi-satirique, mi-édifiante des “Teufelsbücher” finit toutefois par s’épuiser, et la référence au Diable ne subsiste plus que comme cliché constitutif d’une rhétorique pamphlétaire qui s’essouffle.

Ainsi, différentes traditions se rejoignent, se complètent, voire fusionnent : légendes populaires, de tradition orale, récits ou essais savants diffusés par des membres d’institutions porteuses (les Églises, les juristes) ou écrits moralisateurs de prédicateurs fixent le substrat de ces croyances. Simultanément, l’idée répandue que le Diable serait partout (*ubique daemon*) permet de mettre en œuvre une stratégie d’intimidation qui vise à terrifier les pécheurs par le récit d’une terrible damnation qui les attendrait s’ils cédaient à ses séductions. Là où Sebastian Brant ne faisait encore que fustiger des “fols”, on dénonce à présent des “possédés du Diable”. Toutefois, les ouvrages populaires furent victimes de l’ambiguïté inhérente à leur facture et à leur perspective. Car s’ils veulent avant tout admonester les chrétiens en leur inculquant la crainte de Satan et des Diabes, et régler les comportements dans la société, leurs auteurs pratiquent également une satire assez banale, à travers des modes narratifs divertissants, voire franchement comiques. De cette contradiction potentielle entre le souci de discipliner et de moraliser la société, et la forme plaisante prise par les textes littéraires pour mieux convaincre, entre le “*docere/prodesse*” et le “*delectare*”, le succès paradoxal de l’*Historia von Dr. Johann Fausten* (1587)<sup>15</sup> témoigne : écrite à l’origine pour mettre en garde les croyants contre les séductions du Diable et l’hybris de l’individu, et combattre, à l’intérieur même du camp luthérien, ce qui était perçu comme un laxisme théologique<sup>16</sup>, cette fiction exerça un attrait infini sur ses lecteurs, par le biais notamment de ses épisodes comiques et farcesques (*Schwankepisoden*), mais aussi parce qu’elle était centrée sur les aspirations et déchirements d’un individu, un être humain, finalement trop humain<sup>17</sup>.

---

15 *Historia von D. Johann Fausten, dem weitberühmten Zauberer und Schwarzkünstler*. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke, hrsg. von Stephan FÜSSEL und Hans Joachim KREUTZER, Stuttgart, Reclam, 1988.

16 Jean-Marie VALENTIN, “L’Histoire du Dr. Faust (1587) ou la mise en récit de l’orthodoxie luthérienne”, in : *La confessionnalisation dans le Saint Empire XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Études Germaniques 2002/3, p. 441-458.

17 Parmi la très abondante bibliographie sur ce texte fondateur, nous retiendrons les annotations de Joël LEFEBVRE à sa traduction *L’Histoire du Docteur Faust 1587*, Lyon 1970. Rééd. Jougne, L’Amble, 2006, ainsi que l’article de André DABEZIES : “Faust et ses désirs. Un essai de lecture théologique du Volksbuch de 1587”, in : Jean-Yves MASSON (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, 2003, p. 21-34.

## Le corps et le Diable, le Diable au corps

L'arrière-plan des interrogations constamment renouvelées sur la présence effective de Satan dans le monde et sur d'éventuelles collusions du chrétien avec lui est constitué par une réflexion sur les rapports entre le corps et l'âme, ainsi que sur le corps du Diable et de ses acolytes.

En effet, tout comme sa cohorte de démons et de spectres, le Prince des Ténèbres, puissance numineuse, a besoin de formes en lesquelles s'incarner pour pouvoir exercer avec efficacité son action de corruption dans le monde terrestre ; car il n'a pas le pouvoir de création, réservé à Dieu, mais simplement le pouvoir de l'illusion, celui de la transformation, de la métamorphose. Parmi les multiples formes qu'il choisit d'emprunter, le Tentateur se glisse de préférence dans la peau d'animaux (souvent répugnants : un bouc, une mouche, un serpent, mais parfois aussi familiers : un chien) ou encore d'individus peu recommandables (voleurs, catins, criminels...), ou encore d'infirmes, voire de nouveaux-nés. Ce Diable protéiforme, qui élit domicile chez des êtres humains, leur dérobe leur âme, faisant d'eux de purs instruments dociles. Ces derniers ne sont plus alors que des masses de chair littéralement "inanimées", des mécaniques dotées d'une apparence de vie, que le Diable fait agir selon son bon vouloir et tant qu'il lui plaît. Il en va de même pour le corps des sorciers et magiciens, un corps non seulement imaginé et construit intellectuellement comme instrument du complot ourdi par le Diable contre la Chrétienté, mais aussi un corps physique qui, aux yeux des inquisiteurs, est le support et la preuve matérielle de la réalité du sabbat avec Satan, et qu'il faudrait donc détruire par le feu<sup>18</sup>.

Le divertissement social très apprécié qu'est la danse n'échappe pas au phénomène de suspicion qui frappe les corps et la sensualité à l'époque de la Première modernité, de sorte qu'il se voit fréquemment mis en relation avec le postulat d'une présence réelle, d'une "incarnation" de Satan dans le monde, et donc considéré comme une inversion, une perversion de l'ordre divin. Ce qui choque en effet, en dehors des désordres bien réels et parfois graves pour la société qui en résultent (rixes, jalousies, adultères, ivrognerie...), c'est la gratuité de l'activité, en apparence non reliée à un besoin vital ou découlant d'une nécessité biologique. C'est le mouvement incessant et irraisonné des corps, qui évoque la bête, le cabri, mais aussi la perte de contrôle dans la transe. La pratique très vive de la danse nourrit en outre les angoisses des prédicateurs quant au triomphe possible des appels de la chair (*concupiscentia carnis*) en raison du "plaisir" manifeste qu'y trouvent les chrétiens, un plaisir qui échappe à toute détermination théologique, un plaisir déjà autonome, une volupté coupable<sup>19</sup>.

---

18 Franck MERCIER, "Membra diaboli. Remarques sur le statut et l'imaginaire du corps sorcier au XV<sup>e</sup> siècle", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 27 novembre 2009. URL : <http://crm.revues.org/766>.

19 M.-Th. MOUREY, *Du divertissement innocent à la volupté coupable : Le dangereux plaisir de la danse (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, à paraître dans : *Le Plaisir : De la satisfaction des*

L'hostilité des moralistes envers la danse n'est certes pas nouvelle. De fait, on peut retracer, depuis les Pères de l'Église jusqu'au Haut Moyen Âge, toute une tradition de condamnation d'un divertissement présenté comme honteux et hautement répréhensible<sup>20</sup>. Mais peu avant la Réforme, en 1494, Sebastian Brant introduisit un tournant dans le jugement porté sur la danse, à travers le 61<sup>e</sup> chapitre de son ouvrage *La Nef des Fols* (*Narrenschiff*) : si dans le texte même, l'auteur s'en prenait à la folie dans le monde que constituait l'activité saltatoire, selon lui inutile et déraisonnable, l'illustration jointe, une xylographie qui présentait des fols (probablement des moines et nonnes) exécutant une ronde autour d'un Veau d'or, aggravait l'accusation en suggérant qu'ils commettraient par là un péché contre le premier commandement, le péché d'idolâtrie<sup>21</sup>. Par cette référence vétéro-testamentaire, Brant adoptait une position beaucoup plus négative et radicale que celle que devait défendre ensuite Martin Luther, qui, dans son homiliaire de Carême (*Fastenpostille*, 1525), différencie entre les plaisirs innocents relevant de la coutume et pleinement licites<sup>22</sup>, et les abus immoraux qu'il rejette également avec force. Pour Brant, qui prétend resacraliser la vie quotidienne de manière autoritaire, par la menace et le discrédit, les débordements impudiques (évoqués sur l'image, à gauche, par le geste du moine qui relève la robe de sa partenaire) ne relèvent pas de la seule circonstance accidentelle, ils sont potentiellement inhérents à l'essence de la danse, qui est un péché, parce que création du Diable, tout comme le Veau d'Or :

Aber so ich gedenck darby  
Wie dantz/ mit sünd entsprungen sy/  
Und ich kan mercken/ und betracht/

---

*besoins vitaux aux délices de l'esprit et aux égarements de l'âme*, éd. Jean-Claude COLBUS, Presses Universitaires de Saint-Etienne.

20 Walter SALMEN, *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim, Olms, 1999.

21 Voir Olivier CHRISTIN, *Les yeux pour le croire. Les Dix commandements en images (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil 2003, p. 48-50. Cf aussi Holger ECKHARDT, *Totentanz im Narrenschiff. Die Rezeption ikonographischer Muster als Schlüssel zu Sebastian Brants Hauptwerk*. Bern, P. Lang, 1995, p. 186-200.

22 Cf. le commentaire de l'épisode biblique des Noces de Cana par Martin LUTHER: *Homiliaire de Carême (Fastenpostille)*, 1525, in: *D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe), 1927, rééd. Graz 1969, vol. 17, 2<sup>e</sup> section : "Obs denn auch sunde sey pfeiffen und tantzen zur hochzeit, syntemal man spricht, das viel sunde vom tantz komen.[...] Aber weyl es lands sitten ist gleich wie geste laden, schmucken, essen und trincken und frölich seyn, weys ich nicht zuverdammen, on die ubermas, so es unzüchtig odder zu viel ist [...] Der glaub und die liebe lesst sich nicht aus tantzen noch aus sitzen, so du züchtig und messig drynnen bist. Die jungen Kinder tantzen ia on sunde, das thue auch und werde eyn kind, so schadet dyr der tantz nicht, sonst wo tantz an yhm selbs sund were, müst man es den kindern nicht zulassen" (p. 64).

Das es der tüfel hat uff bracht  
Do er das gulden kalb erdaht<sup>23</sup>

La notion de “diable au corps” que l’on rencontre dès lors se nourrit de récits légendaires de “choréomanies”, épidémies saltatoires fort fréquentes au Moyen Age, dont la forme la plus connue est appelée “danse de Saint Guy”, l’autre le tarentisme. En raison de leur gesticulation incontrôlée, ces deux formes d’expression d’un corps “magique”<sup>24</sup>, qu’il s’agisse de désordres physiologiques bien réels (chorées, formes d’épilepsie ou de maladies neurologiques) ou de danses collectives rituelles, étaient vigoureusement combattues par l’Église médiévale, notamment à travers l’exorcisme. Mais l’idée ancienne d’une possession diabolique fut également renforcée par des mutations bien réelles intervenues dans la société allemande au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, en particulier à la suite de l’introduction de danses en couple, telles la gaillarde ou la volte. Ces pratiques nouvelles, très vives et débridées, où l’on sautait, virevoltait, tournait, faisait voltiger sa partenaire sans souci des convenances, refoulèrent les traditionnelles danses collectives (rondes, chaînes ou farandoles) en usage dans les villages, ou encore les danses graves et mesurées auxquelles se livraient les patriciens des villes, donc l’élite urbaine, qui, relevant davantage d’une procession ritualisée et d’un cérémonial de présentation, étaient d’une parfaite honorabilité. Cette liberté menaçant de glisser vers la licence, les débordements d’impudicité furent qualifiés de “sauvagerie”, puis de “diablerie”. Le fait de danser, une activité déjà soigneusement réglementée par le droit (*Tanzrecht*), fut en outre soumis au paradigme de la confessionnalisation des sociétés dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où ces nouvelles danses, “welches”, étaient pour l’essentiel d’origine italienne. Du côté protestant, elles furent ainsi désignées comme “papistes” par le luthérien Florian Daul. Au vu de la disparition des anciennes danses rituelles sacrées, qui ne persistaient plus que chez les catholiques, le souci d’affirmer une identité protestante moralement inattaquable conduisit à ne plus tolérer dans son propre camp que des pratiques profanes parfaitement réglementées, honnêtes et vertueuses, en promouvant un corps contrôlé.

De la danse à la transe, le mouvement en apparence désordonné et irraisonné des corps est interprété, par ceux qui en demeurent des spectateurs extérieurs, comme le symptôme d’une maladie, voire d’une possession satanique, dans laquelle les danseurs oublient leur nature de chrétiens et abdiquent leur raison et leur âme. Car l’extase est interprétée comme une

---

23 Sebastian BRANT, *Das Narren Schyff*, Basel 1494. Rééd. par Manfred LEMMER, Tübingen, Niemeyer, 1986. Chap. 61: « Von dantzen », p. 149 ss, citation *ibid.*, v. 5-10. Voir l’étude de Joël LEFEBVRE, *Les Fols et la folie*, Paris, Klincksieck, 1968. Rééd. 2003, en particulier le chap. II, p. 77-169.

24 Je me permets de renvoyer à mon travail d’Habilitation à diriger des recherches : *Danser en Allemagne au XVII<sup>e</sup> siècle. Eloquence du corps, discipline des sujets, civilité des mœurs* (Paris IV-Sorbonne, 2003, en cours de remaniement pour publication), en particulier 4<sup>e</sup> partie, chap. 1.1 “Les corps magiques”, p. 519-527.

séparation “diabolique” du corps et de l’âme, conformément à l’étymologie du mot “Diable”, celui qui divise. En dehors du désordre social et moral manifeste, ces trances sont comprises comme la traduction visible de la possession par un être maléfique, Bacchus, animal, ou bien sûr le Malin. L’homme ou la femme qui se livre à la transe dans la danse est l’un des mille visages qu’emprunte le Diable, qui n’est pas que musicien, mais également un danseur effréné qui entraîne les pécheurs en enfer, en parfaite homologie inversée avec les danses célestes exécutées par les anges au paradis, qui mènent les âmes vers Dieu. Cette représentation, souvent traduite par l’iconographie<sup>25</sup>, repose précisément sur la croyance dans la corporalité “sulfureuse” de Satan, qui transgresse la loi des espèces dans la mesure où, selon l’imaginaire médiéval, le Diable s’incarne souvent en animal sauvage (bouc, loup)<sup>26</sup>. Chez les féroces persécuteurs de sorciers et démons, l’accusation d’avoir “le diable au corps” était lourde de conséquences. Elle reposait sur un amalgame, celui opéré entre des pratiques sociales répandues dans tous les milieux et fortement différenciées, et des trances sabbatiques, voire bacchiques, propres aux païens du protochristianisme, dont la résurgence était crainte. Selon de nombreux censeurs, la danse, dépourvue de sens en elle-même, révélait bien pire que la seule abdication du contrôle de soi : l’acceptation d’un charme magique qui mène droit en enfer. Selon cette vision terrifiante, se livrer à l’activité saltatoire était assimilable à une messe noire, à un culte inversé.

L’aspect de “genre” redouble les attaques, et la femme qui danse concentre les accusations. Car si la danseuse illustre tout d’abord le péché de “*luxuria*”, ce qui permet de réactiver la figure topique de Salomé la tentatrice, elle est aussi l’incarnation de la sorcière, un être qui condense les angoisses prédominantes envers la femme (*Weiberfeindlichkeit*), considérée comme agent privilégié de Satan depuis le pacte initial entre Ève et le Tentateur<sup>27</sup>. Et si la femme, dotée de forces surnaturelles, est l’instrument de prédilection du Malin, la danse est son arme privilégiée. Le très catholique Guevara se fit le meilleur interprète de cette hantise en recommandant d’éviter à tout prix les bals, lieux de perdition et antres du vice où des femmes parées et ornées chercheraient à attraper dans leurs “serres” (et l’image n’est pas fortuite...) les pauvres hommes sans défense :

Wann wir die sache recht erwegen/ so müssen wir bekennen/ daß man auff den  
Tantzplätzen in gefahr stehet zu sündigen. Dann daselbst samlen sich  
gemeiniglich die schöne weiber/ jungfrauen und mägde/ und seynd nach dem  
allerbesten und zierlichsten geschmücket/ und herfür geputzet. Es underlassen  
auch etliche nit/ mit ihren uppigen Kleyderen und gebärden alles anzufahren/

25 Reinhold HAMMERSTEIN, *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern, Francke, 1974, en particulier chap. III: “Teufelstänze”, p. 38-58.

26 Marie-Joëlle LOUISSON-LASSABLIÈRE, *Etudes sur la danse. De la Renaissance au siècle des Lumières*, Paris, L’Harmattan, 2003, chap. 8 : “La danse du diable”, p. 147-159.

27 Sur ce point, voir Jean DELUMEAU: *La peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Seuil, 1978, en particulier le chapitre X: “Les agents de Satan : La femme” (p. 398-449).

darin sie die unbesonnene und tolle mans personen **an sich reitzen in ihr kluppen/ und zum falle bringen** mögen.<sup>28</sup>

La diabolisation de la danse ne connaît pas de frontières géographiques ou confessionnelles : elle se rencontre aussi bien en France<sup>29</sup> que dans l'espace germanique, du côté catholique que chez les protestants luthériens ou calvinistes, et plus tard chez les piétistes, pour qui la danse est une "satanophanie" hautement répréhensible<sup>30</sup>. En Bavière, Aegidius Albertinus fit preuve d'une activité inlassable : dans son *Lucifers Königreich und Seelengejaidt* (1616), une représentation allégorique systématisée des sept péchés capitaux, un chapitre est consacré aux danseurs, possédés du Diable, qui auraient succombé à la Folie du monde, mais aussi au péché. Pour Albertinus, il est clair que le Diable est l'inventeur de cette activité peccamineuse :

Dann wie ists möglich/ daß das Tantzen ohne Sünd abgehe/ allweil der Teuffel selbst dessen ein Vater und erfinder ist/ damit er die Menschen zu der Fleischligkeit bewegen möge?<sup>31</sup>

Dans le registre populaire, anecdotes des temps reculés, contes et légendes effrayants se veulent autant de preuves de la présence du Diable aux doigts griffus, et du châtiment divin qui frappe inmanquablement les danseurs impénitents. Les récits et fables, qui remontent fréquemment à des recueils d'"*exempla*" médiévaux, prétendent illustrer les modalités d'intervention d'une théophanie éternelle, tout en dénonçant la persistance dans la société allemande de la pratique sacrilège qu'aurait été la Danse autour du Veau d'Or. On peut dégager trois types principaux de fables : dans le premier cas, c'est une communauté entière qui est punie de sa frivolité et de son impudeur par la Mort. Dans le second cas, c'est un individu, homme ou femme, possédé par le Diable, qui tantôt se repent, tantôt persiste dans le péché. Dans le dernier cas, cet individu au comportement indigne est en outre un représentant du corps ecclésiastique, ce qui accroît encore son crime. Le

28 Antonio de GUEVARA, *Güldenens Sendschreiben*, in: *Opera omnia*, Frankfurt a.Mayn 1644, p. 616. La phrase reproduite en gras est imprimée ainsi dans la traduction d'Albertinus.

29 Marianne RUEL, *Les chrétiens et la danse dans la France moderne. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2006.

30 Johannes Wilhelm KELLNER VON ZINNENDORF, *Tantz-Greuel* [...] 1716. Reproduit dans *Ehrenfried Walther von Tschirnhaus Gesamtausgabe*, hrsg. Eberhard KNOBLOCH, Reihe II, Abt. 5: *Die Auseinandersetzung mit dem Pfarrer Johann Wilhelm Kellner von Zinnendorf (Tanzgreuel)*, Leipzig, in Kommission bei Franz Steinert Stuttgart, 2002, p. 24 ss. : "... ein gewaltiger Tantz-Teuffel [...] dieses ungöttliche Wesen habe ich nach und nach immer mehr erkand [...] dass es ein Kennzeichen unsers verderbten Christenthums". Ailleurs, Kellner affirme que la danse est l'œuvre du Diable, donc une forme de "satanophanie" (p. 262 ss). Sur le conflit entre Kellner et Tschirnhaus, cf. M.-Th. MOUREY, "Plaisir du corps ou salut de l'âme: il faut choisir ! La 'querelle des danses' autour de 1700", in: *Glaubensformen zwischen Volk und Eliten*, p. 145-158.

31 Aegidius ALBERTINUS, *Lucifers Königreich und Seelengejaidt*, München 1616, Drittes Seelengejaidt oder Narrenhatz : "Von den Narrischen Tanzeren" (p.249-256, cit. p. 249).

paradigme du premier type de fable est constitué par une anecdote célèbre, dont il existe de nombreuses variantes, celle dite des “danseurs de Colbeck”<sup>32</sup>. Dérangé durant l’office divin par des paroissiens qui s’étaient mis à danser à l’intérieur de l’église même, et qui restèrent sourds à ses objurgations véhémentes, le prêtre leur jeta un sort ; les danseurs furent condamnés à se trémousser sans répit durant une année entière. Bien qu’ils fussent délivrés de cette malédiction par la visite de l’archevêque Hubert, ils moururent très rapidement, malgré l’absolution accordée, et dans d’horribles souffrances. Du côté catholique, l’histoire est relatée par Guevara<sup>33</sup>, mais aussi par le jésuite Mariana, qui fait remonter l’*exemplum* à Vincent de Beauvais et à Trithem<sup>34</sup>. Du côté allemand et protestant, elle se trouve non seulement dans le prêche de Cyriac Spangenberg sur la vie conjugale, que reprend Florian Daul<sup>35</sup>, mais déjà aussi dans le recueil d’anecdotes et de facéties à grand succès du franciscain Johann Pauli<sup>36</sup>, un contemporain de Sebastian Brant et de Geiler von Kaysersberg. L’exemple d’un plaisir inversé en expiation illustre le châtement frappant le viol d’un espace sacré, en l’occurrence l’église, par une activité profane qui recrée en outre des rituels païens. Le second type illustre le cas d’un individu possédé par le Diable. Dans le recueil de Pauli, cet individu est un ménestrel, allié objectif de Satan puisque avec son violon ou son fifre, il incite les danseurs à se trémousser sans vergogne et les transforme ainsi en bêtes sauvages ; parfois ce musicien est définitivement condamné, malgré les tentatives d’exorcisme du prêtre. Parfois il s’agit d’une femme, touchée en pleine transe orchestrale par une flèche, et dont le Diable déchire ensuite tout le corps sur son lit de mort. Souvent, les masques portés lors du carnaval permettent au Diable de prendre la place d’un danseur et de porter ainsi la contagion saltatoire au sein de la communauté villageoise. Les classes populaires ne sont au reste pas les seules concernées ; les nobles aussi peuvent être frappés par la vengeance divine. Le plus souvent, c’est Satan lui-même qui mène le bal, ou la Mort personnifiée qui rôde autour des danseurs. La tradition iconographique médiévale de la Danse Macabre est ainsi

---

32 W. SALMEN, *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, p. 2 & 23.

33 GUEVARA, *Güldenes Sendschreiben*, p. 612.

34 *Ioannis Mariana e Societate Iesu Tractatus VII*. Coloniae Agrippinae 1609. Livre III : *De spectaculis Liber singularis* : “Et est litteris proditum in Saxoniam villa colbecke ipsa natalitiorum Christi nocte decem & octo viros & foeminas in coemeterio choreas agente, neq. ad sacerdotis in templo sacrificantis praeceptum cessantes eius Dira imprecatione integrum annum saltare compulsos, ac tandem ad unum pereijisse salutis anno 1012. auctores Vincentius & Trithemius, & miror quorum exempla imitantur, supplicium eorum non perhorrescere” (p 142).

35 *Vom Tanz/ auß der 45. Predigt des Ehespiegels/ M. Cyriaci Spangenberg*, in: Florian DAUL, *Tanz-Teuffel*, p.144-162. La légende des danseurs de Colbeck est relatée p. 161 ss., d’après la chronique saxonne d’Albert Crantz. Daul lui-même situe l’épisode en l’an 1035, et cite également la variante que l’on trouve dans la *Cosmographia* de Sebastian Münster.

36 Johannes PAULI, *Schimpff und Ernst*. Les six anecdotes relatives à la danse, “*Von tanzten und pfeiffen*”, portent les numéros 383 à 388 et sont reproduites p. 233-237. Le recueil de Pauli devait connaître de très nombreuses rééditions, jusqu’au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

clairement réactualisée<sup>37</sup>. Quant au troisième type, il met en scène les dévoiements et manquements des serviteurs de Dieu, à l’instar de Johann von Miltitz, évêque de Naumbourg, foudroyé par la mort alors qu’il se livrait avec frivolité à la danse en compagnie de deux femmes. Si les variations notables entre les différentes versions d’un même événement révèlent les perspectives des auteurs, l’origine de presque tous ces exemples est située dans un Moyen Âge largement fantasmé, allant du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, où le lien entre la danse et le diable est prédominant : danser est vu comme une forme de messe noire, un contre-culte magique et sacrilège, ce qui justifie que les danseurs sataniques soient maudits pour avoir violé les sacrements et les commandements. La foudre qui les frappe renvoie au Feu Divin dont l’Éternel embrase ses ennemis. Mais pour certains auteurs, la validité de tels *exempla* anciens se voit confirmée à l’époque contemporaine. Ainsi, le calviniste Johann von Münster, qui assure avoir vu de ses propres yeux le roi de France Henri III danser à plusieurs reprises, avec volupté et sans mesure, la pratique honteuse de la volte, interprète l’assassinat ultérieur du souverain par le moine Jacques Clément comme l’expression du juste châtement divin qui s’abat sur un monarque impudique et scélérat<sup>38</sup>.

Constamment reliés au Diable, que ce soit sous la forme d’un individu possédé ou par l’apparition de Satan en personne, ces récits et légendes se situent au confluent d’une pensée chrétienne et d’une pensée magique. Il y a là sans nul doute un héritage du mythe du sabbat des sorcières<sup>39</sup>, lié à la nuit de Walpurgis durant laquelle le Diable inviterait ses compagnes à la danse. Leurs évolutions sont alors placées sous le signe de l’inversion satanique : la ronde s’effectue en se déplaçant vers la gauche, les danseurs se tournent le dos et se tiennent par la main gauche, le Diable étant au centre du cercle<sup>40</sup>. Selon Mercurius, les danses de sorcières sont des danses tristes et impudiques, qui mènent les femmes en enfer<sup>41</sup>. Mais si les représentations

37 Sur la tradition de la Danse de mort, voir : *“Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen”*. *Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert*, hrsg. Otto SCHÄFER, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000.

38 Johann von MÜNSTER, *Ein gotseliger Tractat von dem ungotseligen Tanz*, Hanau 1594, rééd. 1649 : “Ich hab diesen Tantz an Königs Henrici des III. der vom Mönch Jacobo Clemente anno 89. zu S. Claude erstochen ward/ Königlichem Hoffe offtmal mit schrecken anno 1582 angesehen/ und mich vil mal/ neben andern redlichen leuten/ verwundert/ uber der offentlichen zulassung und rühmlichen gebrauch eines so un stetigen und unkeuschen Tantzes. In welchem tantz der König hochgedachter selbst der oberst meister und führungenger war. Dann er zur Zeit seines wolstands nit leben konnte/ wann er nicht alle wochen drey tantzte/ von dem abendessen an zu rechnen/ biß in die finstere nachmitnacht zu/ nemlich des Sontags/ des Dinstages/ und des Donnerstags mit seinen höflingen öffentlich gehalten hette” (p. 262 ss.).

39 Voir Carlo GINZBURG, *Le Sabbat des Sorcières*, Paris Gallimard 1992 (= Turin, 1989), en particulier p. 144-147.

40 Christian Heinrich BRÖMEL, *Fest-Tänze der ersten Christen*, Iéna 1701 : “ein Kreiß, da [...] der Teuffel in der mitten sitzet/ und die Tänzer zum Zeichen aller Boßheit bey der lincken Hand zum Tante führet.” (p. 40).

41 MERCURIUS, *Schauplatz der Dantzenden*, Nurember 1671 : “Also sind der Hexen Dänze in der Warheit auch ein recht trauriges dantzen/ denn sie führen zur Höllen/ weil sie in des Teuffels Gegenwart geschehen/ der ihnen dort dermaleinst ein solches dantzen anrichten wird” (p. 141).

mentales d'une puissance maléfique alimentent de telles légendes, où le bal rime avec le Mal, ces histoires constituent également pour ceux qui les diffusent un moyen de maîtriser, en suscitant l'effroi, des problèmes quotidiens et très réels d'insubordination, tels que le blasphème ou l'impudeur<sup>42</sup>. Les récits de danses extatiques effectuées dans un état de nudité, acte très fortement répréhensible sur le plan social et moral, notamment par des femmes, traduisent la volonté d'effrayer les sujets par la peinture d'un traumatisme infligé à la société et au bon ordre, et de montrer le châtement résultant de la transgression du tabou. Comme l'a montré Jean Delumeau, la "pastorale de la peur" unit dans un même combat la lutte contre des ennemis clairement identifiés tels que les hérétiques et celle menée contre un ensemble de comportements et de conduites "jugés répréhensibles, suspects ou inquiétants", contre une société rétive, vivant "en marge des normes proclamées"<sup>43</sup>. La magie invoquée se nourrit donc à la fois de craintes fantasmatiques et d'expériences concrètes, et le terme de "Diable" devient le chiffre symbolique de la perte de contrôle des autorités sur le corps social.

Si elles visent à effrayer les fidèles en exploitant leurs angoisses les plus profondes, et à restaurer ainsi une autorité spirituelle en voie de délitement, l'efficacité réelle de ces stratégies de dissuasion peut être mise en doute, autant que les interdictions prononcées par les autorités. En retour, c'est un autre type de "discipline sociale" qui triompha : car les représentants des élites sociales eurent à cœur de démontrer le caractère hautement moralisé, encadré, discipliné, voire utile de la danse, ce qui permit de l'établir comme pratique sociale d'une parfaite dignité et pleinement légitime. Dans les traités de danse composés par des maîtres à danser au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'espace germanique<sup>44</sup>, inspirés par l'essai du jésuite français Claude François Ménestrier<sup>45</sup>, le corps fut mis en règles, son éloquence contrôlée, son apparence civilisée, afin de couper court aux accusations d'impudeur et de collusion avec le Diable répandues par les contempteurs des divertissements profanes.

## **De la réalité à la fiction : jeux littéraires et représentations ludiques des figures diaboliques au XVII<sup>e</sup> siècle**

Que les thèmes du Diable, des démons et des sorcières aient trouvé une formidable résonance dans les différentes expressions artistiques et registres

---

42 Irmgard JUNGSMANN, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel, Bärenreiter, 2002.

43 Jean DELUMEAU, *La peur en Occident*, Deuxième partie : "la culture dirigeante et la peur", cit. p. 521.

44 Sur ce point, je renvoie de nouveau à mon travail d'Habilitation à diriger des recherches : *Danser en Allemagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> partie, "Ecrire sur et pour la danse".

45 Claude François MÉNESTRIER, *Des Ballets Anciens et Modernes, selon les règles du théâtre*, Paris 1682. Rééd. Genève, Minkoff, 1972.

esthétiques ne surprendra pas. L'essor des techniques de l'imprimé permit la diffusion rapide d'illustrations (gravures sur bois ou sur cuivre, feuilles volantes) qui, par leur graphisme souvent schématique, donnèrent un corps à des représentations mentales encore abstraites et vagues et en fixèrent les éléments constitutifs. Les motifs privilégiés furent les sorcières, avec les préparatifs minutieux de leurs enchantements et sortilèges, mais aussi leur envol vers le sabbat, la danse avec le Diable, voire la copulation infernale, à l'instar de Hans Baldung Grien, qui développa une inventivité sans pareille dans ses représentations d'êtres malfaisants, tout en demeurant dans le cadre d'une typologie immuable. Il en va de même pour le Diable, généralement représenté sous les traits d'un homme au visage avenant, voire séduisant, n'étaient ses pieds sur-dimensionnés, fourchus et pourvus de griffes acérées, son corps aux ailes géantes, et sa queue de serpent, renvoyant au Grand Tentateur.

La littérature n'est pas en reste. Déjà les traités de démonologie entretenaient un rapport étroit avec la fiction. Conscients de la force poétique de leur matériau, les auteurs glissent volontiers vers la littérisation, se faisant "conteurs de merveilles"<sup>46</sup>. Depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle se répandit dans l'espace germanique la mode des livres de compilation, *compendia* rassemblant des sources diverses, écrits sur des prodiges naturels (comètes) ou légendes populaires, souvent agrémentées d'inventions de leurs auteurs. Les "Teufelsbücher" eux-mêmes connurent des variantes dramatiques, à l'instar des jeux de carnaval (*Fastnachtspiel*) de Hans Sachs qui mettent en scène le diable. Un autre type de littérature est la fiction narrative à teneur moralisatrice, qui connut un énorme succès dans l'Europe entière. De nombreux recueils de nouvelles effrayantes ou tragiques, toujours présentées comme véritables et mémorables<sup>47</sup>, reprises des modèles français (François de Belleforest<sup>48</sup>, François de Rosset<sup>49</sup> ou Jean-Pierre Camus<sup>50</sup>) et italiens (Bandello<sup>51</sup>), voire espagnols (Cervantes<sup>52</sup>), mettent en scène sortilèges et apparitions de démons et esprits maléfiques, dont résulte la fin malheureuse des pauvres victimes. La littérature est ainsi une des modalités de la reprise, par appropriation sélective et réactualisation, de théologèmes majeurs tels que le pacte avec le Diable, synonyme de transgression majeure de la loi divine,

---

46 *Fictions du Diable. Littérature et démonologie de Saint Augustin à Léo Taxil*, dir. Françoise LAVOCAT, Pierre KAPITANIAK & Marianne CLOSSON, Genève, Droz 2007 (Cahiers d'Humanisme et Renaissance, vol. 81), cit. p. 9.

47 Georg Philipp HARS DÖRFFER, *Der grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*, Hamburg 1656. Rééd. Hildesheim, Olms, 1975.

48 François de BELLEFOREST, *Histoires tragiques*, Paris 1560.

49 François de ROSSET, *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps*, Paris, 1619. Ces "histoires", récits brefs à teneur souvent fantastique, connaîtront un succès non démenti durant plus d'un siècle dans toute l'Europe, ce dont témoignent les très nombreuses traductions et adaptations.

50 Jean-Pierre CAMUS, *Les spectacles d'horreur et L'Amphithéâtre sanglant*, Paris 1630.

51 Matteo BANDELLO, *La prima Parte de le Novelle*, Lucca 1554.

52 Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas ejemplares*, Brussellas 1614.

ou encore la participation aux activités sataniques, particulièrement au sabbat, un péché qui met en danger le salut de l'âme du chrétien et, souvent, précipite sa damnation. Si la moralisation se déploie dans l'espace de la narration, cette dernière tend toutefois à se dépouiller progressivement de tout appareil édifiant et à affirmer de plus en plus son autonomie poétique, jusqu'à devenir pure fiction, ou "roman".

Souvent qualifié de "picaresque" (*Schelmenroman*), le roman de Hans Jacob Christoph Grimmelshausen *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668/69) se veut l'illustration d'un monde à l'envers dont le héros, le jeune et naïf Simplex, apprend à décoder le fonctionnement et à surmonter les pièges, à travers nombre d'aventures riches en rebondissements. Plusieurs épisodes, concentrés dans le Second Livre, le mettent en contact avec un surnaturel aussi incompréhensible qu'effrayant (sorcières, diables, spectres, etc.), avec un monde ensorcelé<sup>53</sup> dont il est bientôt la victime, puisqu'il se voit même accusé et menacé de procès pour collusion avec des démons et pour pratique de la magie.

La première rencontre de Simplex avec le monde infernal des esprits sataniques a lieu à Hanau, à la cour du gouverneur, lorsque le banquet que ce dernier vient d'offrir se conclut par un bal<sup>54</sup>. Or cette société censément distinguée, voire raffinée, s'y comporte de manière vulgaire, comme des "paysans" selon l'imaginaire d'alors<sup>55</sup>. L'activité sociale en soi traditionnelle mais soigneusement réglementée qu'est la danse dans les élites sociales fait l'objet, vue par les yeux du jeune simplet qui y assiste de loin, d'une présentation très orientée :

Ich trat ihm nach gegen einem großen Haus, allwo ich im Saal Männer, Weiber und ledige Personen so schnell untereinander haspeln sahe, daß es frei wimmelte ; die hatten ein solch Getrippel und Gejöh, daß ich vermeinete, sie wären alle rasend worden, denn ich konnte nicht ersinnen, was sie doch mit diesem Wüsten und Toben vorhaben möchten ? Ja ihr Anblick kam mir so grausam fürchterlich und schrecklich vor, daß mir alle Haare gen Berg stunden, und konnte nicht anders glauben, als sie müßten alle ihrer Vernunft beraubt sein. [...] Ach, es hat sie gewißlich eine Unsinnigkeit überfallen. Bald fiel mir ein, es möchten vielleicht höllische Geister sein, welche in dieser angenommenen Weise dem ganzen menschlichen Geschlecht durch durch leichtfertig Geläuf und

---

<sup>53</sup> Italo Michele BATTAFARANO, "Hexenwahn und Teufelsglaube im Simplicissimus", *Argenis* 1, 1977, p. 301-372.

<sup>54</sup> Hans Jacob Christoph von GRIMMELSHAUSEN, *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, hrsg. Volker Meid, Stuttgart, Reclam, 1961 (= 1986). I. Buch, Das XXXIV Kapitel : "Wie Simplicius den Tanz verderbt" (p. 139-142). II. Buch, das I. Kapitel : "Wie sich ein Ganser und eine Gänsin gepaart" (p. 147 ss.).

<sup>55</sup> Hellmut THOMKE, "Das Leben ist ein Bauerntanz. Zur Ambivalenz eines Motivs der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik vom ausgehenden 16. bis zum beginnenden 18. Jahrhundert", in : *Literatur und Volk. Probleme populärer Kultur in Deutschland*, hrsg. Wolfgang BRÜCKNER, Herzog August Bibliothek 1985, vol. 1, p. 207-225.

Affenspiel spotteten, denn ich gedachte, hätten sie menschliche Seelen und Gottes Ebenbild in sich, so täten sie auch wohl nicht so unmenschlich.<sup>56</sup>

Face à un spectacle bruyant et désordonné dont il ignore les codes et ne comprend pas le sens, le jeune garçon ne peut recourir qu'au schème d'interprétation que lui a enseigné l'ermite, celui de la frénésie d'esprits infernaux, car il ne peut s'imaginer un instant que des êtres humains auraient à ce point abdiqué leur ressemblance à Dieu pour tomber dans l'animalité la plus sordide. Et l'épisode de la danse étant conclu par une étreinte entre deux danseurs, la conclusion logique qu'en tire le narrateur, par le procédé de généralisation abusive, consiste à la considérer en général comme "un *praeludium veneris*" (c'est ainsi que s'opère la transition avec le second Livre du roman), et à mettre en garde son lecteur, dans un geste didactique prononcé, face à de telles pulsions débridées. On peut voir dans ce commentaire l'expression d'une angoisse insondable face à la nature pulsionnelle des humains, jusqu'alors imparfaitement refoulée, et à l'émergence d'une sexualité terrifiante.

La seconde rencontre avec le monde des Diables a lieu au cinquième chapitre du second Livre. Simplex est victime d'une mystification qui tend à lui faire accroire qu'il serait descendu aux Enfers. De nouveau, ce sont des diabolotins, exécutant une danse échevelée ("sie sprungen herum wie Gaukler und Fastnachts-Narren [...] tanzen eine Weile mit mir hin und her") qui sont censés accréditer cette mise en scène – ce dont le héros n'est néanmoins pas dupe ("ich aber stellte mich, als wann ich sie vor rechte natürliche Teufel gehalten hätte"<sup>57</sup>), car il a été mis en garde par le pasteur.

La troisième rencontre met en scène un climax, le sommet théorique de l'effroi : dans le chapitre 17 du Second Livre, Simplex est transporté par magie, sur un banc qu'il chevauche à l'envers, dans un endroit éloigné où il assiste, épouvanté, à un sabbat des sorcières avec le Diable. De nouveau, la danse joue un rôle central dans la représentation de l'événement :

Diese tanzten einen wunderlichen Tanz, dergleichen ich mein Lebtage nicht gesehen, denn sie hatten sich bei den Händen gefaßt und viel Ring ineinander gemacht mit zusammengekehrtem Rücken, wie man die drei Grazien abmalet, also daß sie die Angesichter herauswärts kehrten ; der inner Ring bestund etwan in 7 oder 8 Personen, der ander hatte wohl noch soviel, der dritte mehr als diese beide und so fortan, also daß sich in dem äußeren Ring über 200 Personen befanden ; und weil ein Ring oder Kreis um den andern links und die andern rechts herum tanzten, konnte ich nicht sehen [...]. Es sahe eben greulich seltsam aus, weil die Köpfe so possierlich durcheinander haspelten. [...] und wie dieser Tanz bald aus war, fieng die ganze höllische Gesellschaft an zu rasen, zu rufen,

---

<sup>56</sup> *Simplicissimus Teutsch*, p. 139 ss.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 159.

zu rauschen, zu brausen, zu heulen, zu wüten und zu toben, als ob sie alle toll und törricht gewest wären.<sup>58</sup>

Le motif du bal des sorcières avec le Diable est traditionnel et se rencontre dans de nombreux ouvrages de démonologie, y compris chez Jean Bodin. Les danses sont toujours caractérisées comme des rondes formées de plusieurs cercles concentriques, dans lesquelles les visages des danseurs, qui se tournent le dos, sont tournés à l'extérieur du cercle (une inversion des coutumes sociales qui est perversion diabolique, les règles de sociabilité voulant que l'on regarde l'autre), et qui sont exécutées au son d'une musique tout aussi diabolique et disharmonieuse, avec des instruments "bestiaux". On trouve au reste un récit très similaire dans un ouvrage de Johannes Praetorius, paru la même année que le roman de Grimmelshausen, *Blockes-Berg-Verrichtung* (1668) :

Nach gethanen reverentz sahe er/ daß man einen runden Tantz oder Reigen hielte/ doch daß sie das angesicht auß den Reigen kehrten/ also daß keines das andere ins Angesicht sehen konnte/ wie sonst in andern gemeinen Tantzen pflieget zu geschehen.<sup>59</sup>

Si l'on additionne ces deux chapitres, le bal de la bonne société, placé dans le champ sémantique de la transe et de la folie, et le bal des sorcières, on obtient une suite logique : "danse/ plaisir de la chair/ monde à l'envers/ folie/ Satan". Toutefois, la technique narrative fort complexe, qui entremêle les thèmes et motifs du registre diabolique avec d'une part la réalité de la guerre, d'autre part un processus de maturation intellectuelle ouvertement réfléchi par le narrateur, permet de présenter le phénomène de la croyance magique sous un jour ambigu, qui ouvre la porte au scepticisme. Le simple d'esprit du chapitre 17, benêt épouvanté par ce qu'il voit, cède la place, au chapitre suivant, à l'homme âgé et mûr qui commente avec distance et lucidité ses aventures de jeunesse, en se référant à la littérature démonologique savante, et qui interpelle directement le lecteur incrédule en présentant la prétendue réalité de ses expériences comme une hypothèse, voire comme un rêve. Et c'est précisément sous la forme univoque d'un songe que, dans la "Continuatio" du roman (le Livre Six), le héros relatara les cérémonies qui ont lieu à la cour de Lucifer, dans le royaume des Enfers, tandis que dans *l'Histoire du Docteur Faust*, Belial en personne présentait à l'arrogant savant ses sept sbires (Lucifer, Beelzebub, Astaroth, Satanas, Anubis, Dythicanus, Drachus) sous forme mi-animale, mi-humaine.

<sup>58</sup> *Ibid.*, Das II. Buch, das XVII. Kapitel : "Wie Simplicius zu den Hexen auf den Tanz gefahren" (p. 200-203) & XVIII.Kapitel (203-206). Cit. p. 202.

<sup>59</sup> Johannes PRAETORIUS, *Blockes-Berges Verrichtung/ Oder Ausführlicher Geographischer Bericht/ von den hohen trefflich alt-und berühmten Blockes-berge: ingleichen von der Hexenfahrt/ und Zauber-Sabbathe/ so auff solchen Berge die Unholden aus gantz Teutschland/ Jährlich den 1.Maji in Sanct Walpurgis Nachte anstellen sollen.* Leipzig 1668, 2.Theil, C.5, § 5: *Von dem Hexen-Tantz*, p. 326-333, cit. p. 332.

En dehors de la littérature de fiction, le médium spectaculaire est le refuge principal d'une pensée magique équivoque, mais aux attraits indéniables ; et les diables, démons et esprits y trouvent naturellement leur place. Le ballet de cour, en particulier le ballet dit "burlesque", ainsi que l'opéra se prêtent singulièrement à ces effets saisissants. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle en France, spectacles dansés et mascarades sollicitent les sorciers et sorcières, magiciens, démons et autres diabolotins, à l'instar de la *Mascarade des sorciers* (1597), du *Ballet des sorciers* (1601) ou du *Ballet des vieilles sorcières* (1604), alors même que les procès en sorcellerie se multipliaient sous Henri IV<sup>60</sup>. Dans le *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617), quatorze démons veillent sur le repos du héros – certes, il s'agit de démons bienveillants ! Le roi Louis XIII lui-même n'hésite pas à incarner le démon élémentaire du Feu, tandis que des gentilshommes de la cour dansent les rôles d'autres esprits. On y trouve aussi des monstres à l'apparence d'animaux (chiens, hiboux, singes). Le *Ballet du château de Bicêtre* (1632) met en scène une entrée de Diables entièrement couverts de flammes, qui incarnent le principe du Mal avant de cesser subitement d'être malfaisants, ainsi qu'une entrée de sorcières et de monstres aquatiques<sup>61</sup>. Dans le *Ballet de la Nuit* (1653), le prince des Démons, juché sur un bouc, ordonne à six démons d'appeler au sabbat monstres, sorcières et loups-garous ! Les sorcières sont représentées avec leurs attributs référentiels traditionnels, un tison enflammé sur la tête, et chevauchant un balai<sup>62</sup>. On notera toutefois que la *Gazette de France*, organe officiel du pouvoir royal, ne mentionne jamais ces entrées dans les relations des spectacles... Preuve du caractère encore "tabou" de la représentation ? Ou soucieux de ne pas raviver un débat dans l'opinion ? Sous Louis XIV encore, on note la persistance des apparitions magiques de démons ou de monstres, ou encore des Furies Infernales, figures obligées du merveilleux<sup>63</sup>. Car la finalité première de ces ballets dits "burlesques" ou "grotesques" est d'ordre dramatique et spectaculaire : il s'agit, par une esthétique du contraste soigneusement organisé, d'une confusion habilement résolue, de produire des effets puissants, d'impressionner les esprits et les sens, de "ravir" les spectateurs en agissant sur leur sensibilité. L'objectif principal poursuivi, en particulier à travers les corps dansants, mais aussi par les décors, les costumes, jeux de lumières et autres machines, est de produire l'admiration, et l'émerveillement – la "meraviglia".

---

60 Margaret MC GOWAN, *L'art du Ballet de cour en France. 1581-1643*, Paris, CNRS, 1978, p. 254-261. Cf. également Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le ballet de cour au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1987, p. 172.

61 M.F. CHRISTOUT, *Le ballet de cour*, p. 174 & 179.

62 *Ibid*, p. 180.

63 Jean-Pierre NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 145.

Même si les débuts y sont plus tardifs, l'espace germanique connaît le même phénomène ; dans les cours princières ou les théâtres urbains, les ballets de spectres ou danses d'esprits infernaux rencontrent un vif succès, à l'instar de *Circe*, représenté en 1697 à l'opéra de Brunswick. Toutefois, les théoriciens sont très divisés sur la légitimité de ce type de danses, qui fait intervenir des "créatures déraisonnables", spectres, fantômes, revenants, et bien sûr les esprits infernaux, à l'instar des Furies. Si Samuel Rudolf Behr<sup>64</sup> suit le principe d'innovation et d'émerveillement cher au théoricien français Michel de Pure, sans se soucier davantage du caractère vraisemblable de son intégration dramatique (l'entrée dansée étant pour lui une simple ornementation), Louis Bonin en revanche, en strict rationaliste hostile au surnaturel, récuse les entrées de spectres et de fantômes et rattache cette pratique à la tradition des danses démoniaques exécutées sur le Blocksberg dans le Harz<sup>65</sup>. Les diables sont selon lui à proscrire absolument des scènes de théâtre et des opéras : "[es] bleibt dabey/ daß es ebenfalls eine grosse Faute in der Opera/ wo man Geister oder Gespenster/ von Teuffeln will ich gar nichts sagen/ tanzend aufführen wollte."<sup>66</sup> La même chose vaut pour les comédies, d'un registre inférieur : l'exemple d'une entrée de deux sorcières accompagnées d'un Arlequin (personnage traditionnel de la commedia dell'arte) constitue une faute grave, tout comme les danses de diabolotins insérées dans la "comédie du docteur Faust", et ce malgré le rapport direct existant avec le sujet :

Auf einem gewissen Theatro inventirte ein Maître einstens eine Entrée von zweyen Hexen/ die aus der Luft kamen und anfiengen zu tanzen/ worauf von hinten ein Harlequin oder Pickelhäring sich darzu verfügte/ welcher allerhand Sprünge darein machete/ ja wo mir recht ist dieses gar in einer Opera geschehen. Ohne Zweifel wird dieses bey manchem Zuseher ein Gelächter verursacht haben/ hingegen hat der Maître eine ziemliche Faute begangen/ weilen solches wider die Natur einer Comoedie, nochmehr wider die Opera liefe/ es werden aber vielleicht ein paar Frauenzimmer von Blocks-Berge gewesen seyn/ welche daselbst an Walburgi-Abend tanzen lernen/ der Pickelhäring schicket sich nicht darzu/ und die Hexen an sich selbst/ reimen sich nicht auf das Theatrum [...]

In den Comoedien/ von Ihro Excellence dem Herrn Doctor Fausten, von seinem künstlichen Famulo dem Wagner, [...] und in anderen Fabelhaften Comoedien sind vielmalen Geister/ Gespenster/ ja gar Teufel erschienen/ welche getanzt [...] ich werde es aber niemals billichen.[...] Absonderlich gehören die Teufel füglich in die Hölle/ als auf das Theatrum, es eckelt uns schon/ wo wir uns nur ihre Beschaffenheit fürstellen.<sup>67</sup>

---

64 Samuel Rudolf BEHR, *Anleitung zur wohlgegründeten Tanz-Kunst*, Leipzig 1703, p. 79.

65 BONIN, *Die Neueste Art zur galanten und theatralischen Tanz-Kunst*, Frankfurt & Leipzig, 1712. Rééd. Berlin, Hentrich, 1996, p. 175-181 : "Ob Geister und Gespenster jemalen in der Taht getanzt/ wird man kein Exempel finden/ es wäre dann/ daß die Imitation etlicher Componisten/ von dem Grand Ballet herrürete/ welches die so genannten Herrn/ jährlich in ihrer Opra auf dem Blocks-Berge im Harze/ der Einbildung nach/ fürstellen sollen" (cit. p. 177).

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*, p. 217 ss.

Ces positions très hostiles au merveilleux spectaculaire furent reprises par Gottfried Taubert, au nom du déplaisir causé par des ballets de diables dansants, de spectres ou de corps inanimés.<sup>68</sup> Mais on peut également déceler dans cette hostilité patente le souci de ne pas fournir d'arguments dangereux aux piétistes, alors à la pointe du combat contre toutes les formes de divertissements, décriés comme vanités et péchés.

Si l'œuvre littéraire est structurée par un système de coordonnées magiques propre au monde diabolique, on ne saurait y voir un quelconque "réalisme", comme le fit la recherche du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le roman de Grimmelshausen, la scène du bal de la bonne société, présenté comme activité frénétique de possédés privés de leur entendement, n'a rien à voir avec la réalité des pratiques sociales de danse vers 1670. Bien au contraire : l'intention de l'auteur, à laquelle il subordonne tout son art de la rhétorique et ses stratégies narratives, n'est pas tant de convaincre ses lecteurs de l'existence de Satan et d'un monde diabolique que d'en exploiter le potentiel affectif et émotionnel, en montrant à ses lecteurs à quel point la frontière entre réalité et croyance, ou réalité et illusion, est insaisissable. C'est le sens des nombreux emprunts à des modèles et sources non littéraires que les chercheurs ont mis au jour, ainsi que du procédé littéraire de "puzzle", ou montage, dans le sens où Grimmelshausen emprunte à ses différents supports des éléments précis et porteurs de sens, mais qu'il recompose différemment, afin de recréer une autre image, un autre tableau qu'il enrichit en outre de ses propres inventions, afin de mettre en scène dans son récit un surnaturel démoniaque fascinant, mais attrayant. De ces constructions imaginaires fait partie une "morphologisation" ambiguë du Diable, des démons et des spectres – et ce n'est pas un hasard si l'*Histoire du Docteur Faust* lui est bien connue<sup>69</sup>. Avec ses thèmes et motifs bien répertoriés (le pacte, les relations homme/femme, monde humain/ monde animal, et bien sûr le sabbat, avec la danse et la musique), le monde démoniaque offre un potentiel d'actualisation de "représentations mentales" et croyances traditionnelles dont l'auteur fait un usage à la fois ludique et édifiant : car si ses objectifs affichés sont d'ordre moralisateur et didactique, l'espace du doute et du scepticisme est élargi par l'usage d'une perspective narrative fortement ironique, voire franchement explicite, au fil de l'évolution du héros. Dans le dernier chapitre du second Livre, Simplex, devenu le Chasseur de Soest, se fait passer pour le Diable pour voler du lard à un prêtre, qui tente alors de l'exorciser. De même, pour échapper aux cruels soldats croates, Simplex (alors déguisé en femme) n'hésite pas à faire croire qu'il est le Diable en personne – inversion de la

---

68 Gottfried TAUBERT, *Rechtschaffener Tanzmeister*, Leipzig 1717. Rééd. München, Heimeran 1975: "Über dieses werden uns auch dergleichen greßlichen Präsentation gar sehr schlechtes Plaisir erwecken" (p. 945).

69 *Simplicissimus Teutsch* : "Wie Doktor Faust neben andern mehr, die gleichwohl keine Zauberer waren, durch die Luft von einem Ort zum andern gefahren, ist aus seiner Histori nugsam bekannt" (p. 205).

situation du chapitre huit, dans laquelle il avait joué en pleine conscience le rôle de la victime de diables terrifiants.

La fiction littéraire acquiert par là-même un caractère de maïeutique, car Grimmelshausen contraint son lecteur, par un sourire qui peut aller jusqu'au rire franc et sarcastique, à réfléchir aux problèmes centraux de son époque, dont les accusations gravissimes de sorcellerie et de pacte avec le Diable font partie, mais aussi les pratiques d'exorcisme, tournées ici en ridicule. Le récit fictionnel n'est donc pas là pour renforcer et légitimer la croyance dans le diable, mais au contraire pour en dévoiler les contradictions, incohérences et aberrations intrinsèques. Bien qu'il connaisse fort bien la littérature européenne et savante de démonologie, Grimmelshausen s'inscrit davantage dans une tradition populaire allemande qui dénonçait le monde à l'envers, monde perverti, à l'instar de son contemporain Moscherosch. Critique envers son époque, l'auteur dévoile dans son "Diable", par trop humain, le pur produit de schèmes de pensée propres à ses contemporains qui, dans leur obstination, leur enfermement volontaire dans ces illusions, veulent être trompés ("*die närrische Welt will betrogen seyn*") et persister dans leur aveuglement, alors que tout cela n'est, selon le commentaire du narrateur, que "*Phantasey und starke Imagination*"<sup>70</sup>. Par la perspective narrative adoptée, qui va de la simple distance ironique à la critique ouverte et directe, Grimmelshausen contribue à détruire les croyances de son époque, à les dévoiler pour ce qu'elles sont, des croyances déviantes ("Aber-Glaube"). Car après avoir lu les aventures du héros Simplex et découvert l'interprétation rationaliste et désillusionnée qu'en donne, a posteriori, le narrateur âgé, le lecteur ne peut plus croire avec légèreté et naïveté à l'existence de ce monde surnaturel et magique. En revanche, il est constamment rappelé à la présence du péché et de la tentation, qui pèse sur le salut de son âme. A travers l'interrogation sur le statut respectif de la réalité et de la fable, la "croyance" donne naissance à la fiction moderne, débarrassée de tout soupçon de mensonge coupable, et libre de toute orientation didactique. C'est ainsi que l'*Histoire du Docteur Faust*, présentée à l'origine comme une histoire véritable, emplies d'éléments du réel (dates, lieux, noms, événements), devient un récit fondateur, qui donna naissance à un mythe.

La césure très nette intervenue avec la fin de la guerre de Trente Ans révèle les prémices d'une approche rationaliste et pragmatique des phénomènes de la magie et des possessions diaboliques, qui ne reste pas limitée à un scepticisme croissant dans les prises de positions, mais qui a des répercussions directes dans la pratique des procès en sorcellerie. Victoire progressive du doute, du scepticisme ? Le public, las sans doute des ravages de la guerre et des effets de la discorde, n'est plus disposé à croire aveuglément. Malgré des résurgences ponctuelles, l'angoisse disparaît peu à

---

70 *Ibid.*, p.165.

peu. Au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, Christian Thomasius (*De crimine Magiae*, 1701) incarne l'attitude philosophique et anthropologique moderne : résolument opposé aux procès en sorcellerie et à l'idéologie sataniste, il relie les approches philosophique et pragmatique avec cohérence, dans un esprit d'ouverture propre à la *Frühaufklärung*, et insuffle à ses analyses une dimension revendiquée d'appel à s'émanciper de croyances superstitieuses.

Sous l'avancée du rationalisme et du cartésianisme, ainsi que d'une pensée utilitaire tendue vers la réussite sociale, la pensée magique propre à l'homme du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle disparaît progressivement. A l'aube du siècle des Lumières, les phénomènes de "saltations miraculeuses" font ainsi l'objet d'une approche étiologique par le maître à danser Gottfried Taubert, qui tente d'identifier des causes objectives et efficaces et d'y apporter des explications naturelles : s'il reprend l'anecdote des danseurs de Colbeck, il excuse partiellement leur folie par un état d'ébriété avancé, et non plus par une possession diabolique<sup>71</sup>. Il en va de même pour la tarentelle, et toutes manifestations de transes convulsives, qui sont ramenées avec bienveillance à des causalités rationnellement déterminées. La médicalisation croissante des discours, les débats menés au sein des sociétés savantes comme la "Royal Society" ou encore exposés dans des périodiques tels que le *Journal des Sçavants*, bien diffusé dans l'espace germanique, trouvent un écho chez les élites urbaines. Une irréversible évolution se produit, vers une explication d'ordre mécanique aux désordres physiologiques : les troubles psychiques pouvaient certes encore être qualifiés de "mélancolie", mais n'étaient plus reliés à une origine diabolique ou magique. Dans l'être humain, on crut découvrir une machine. Quant au rituel social censé traduire l'harmonie qu'est le bal, il apparaît sous un jour certes dissonant, voire grotesque, mais aucunement satanique dans le roman de Christian Reuter, *Schelmuffsky*, à la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle (1696) : les danses paysannes non civilisées, non domestiquées, qui sont exécutées lors d'un bal de la bonne société de Hambourg ne constituent plus qu'une perturbation de l'ordre éthique, qui voudrait valoriser la "distinction" aristocratique et l'acquisition de manières raffinées. Mais elles ne renvoient plus au Diable. Si l'on continue d'écrire des traités savants sur les démons, spectres et esprits diaboliques, à l'instar du poète et dramaturge silésien Andreas Gryphius (1616-1664) qui composa un traité *De spectris* (essai disparu, mais attesté), comme du reste sur des curiosités telles que les anges ou les monstres, les derniers traités de magie parus, tel la *Magiologia* de Bartholomæus Ahorn (Bâle 1674), défendent des causes perdues d'avance. Ainsi, en l'espace d'un siècle environ, une inversion des valeurs s'est produite. De foi, voire de dogme, le Diable est devenu "croyance" attirante, mais qui a perdu son caractère effrayant, et qui peut même être hautement délectable. Le public est charmé par la lecture (ou le spectacle) de représentations de diables, démons, spectres et sorcières, tout comme l'écrivain se plaît à égrener des histoires en laissant l'imagination

---

71 G. TAUBERT, *Rechtschaffener Tanzmeister*, p. 69-72.

déborder sur l'argumentation. Le Diable devient un rôle que l'on joue au théâtre, ou sur le théâtre du monde, derrière différents masques, puisque le Diable est lui-même un Masque, l'artiste de la métamorphose par excellence. Littérature, théâtre et spectacles deviennent à la fois le refuge de la pensée magique, rebaptisée le "merveilleux", et le moyen de se libérer, avec beaucoup d'ingéniosité, de la crainte qu'elle inspire, ce qui explique le grand succès que rencontre le merveilleux dans les spectacles, ballets et opéras<sup>72</sup>. En particulier dans le nouveau genre du théâtre lyrique, la danse est de rigueur, car elle "donne un corps au merveilleux"<sup>73</sup>, par ailleurs chassé du théâtre parlé. Mais il est vrai que ces personnages, qui correspondent davantage aux sujets mythologiques, constituent une composante essentielle du genre sérieux, qui veut produire chez le spectateur une vive impression, une émotion forte. Conformément aux pouvoirs physiques extraordinaires que sont censés posséder les démons et esprits infernaux, l'agilité sans pareille de leurs corps est mise en valeur par la virtuosité croissante des chorégraphies, qui multiplient les pas et figures brillantes, les tourbillons et actions acrobatiques. Certes, il existe une tendance affirmée qui veut bannir totalement de la scène toute expression du surnaturel, de la magie et du merveilleux. Ce courant est le fait d'une élite, un public noble et cultivé, qui veut se distinguer du bas peuple excessivement crédule précisément par la rationalité de son esprit et la lucidité de ses analyses. Ainsi Bonin justifie-t-il sa récusation du merveilleux et du surnaturel par la nécessaire rupture avec l'héritage orphique païen, mais aussi par les dangers d'une lecture magique d'un monde symbolique qui caractériserait des esprits faibles et naïfs ("einfältige Leute"<sup>74</sup>). Toutefois, la frontière entre réalité et fiction était bien tracée, et l'imaginaire devait trouver dans la littérature et dans les arts des espaces où se déployer pleinement. Ces expressions esthétiques deviennent le terrain privilégié du "merveilleux démoniaque"<sup>75</sup>, de fait, du registre fantastique, fondé sur le plaisir équivoque d'une demi-croyance qui, au-delà de l'étrangeté et du frisson de l'effroi, procure une jouissance intellectuelle et esthétique jubilatoire.

---

72 Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le Merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mouton, 1965, en partic. le chap. "Le Merveilleux infernal", p. 223-236. Voir aussi Irène MAMCZARZ (éd.), *Le théâtre européen face à l'invention : allégories, merveilleux, fantastique*, Paris, PUF, 1989.

73 Catherine KINTZLER, "La danse, modèle d'intelligibilité dans l'opéra français de l'âge classique", in : C. KINTZLER (dir.), *La pensée de la danse à l'âge classique. Écriture, lexique et poétique*, Lille, Ateliers Univ., 1997, p. 71-80, cit. p. 73.

74 BONIN, *Die Neueste Art zur galanten und theatralischen Tanzkunst*, p. 179 ss.

75 Marianne CLOSSON, "'Le merveilleux démoniaque' : Oxymore ou catégorique poétique ? Analyse du surnaturel diabolique au temps de la chasse aux sorcières", in : Anne BESSON et Evelyne JACQUELIN (eds.), *Le Merveilleux entre Mythe et Religion*, Arras, Artois Presses Universités 2010, p. 103-115.



Danse de sorcières, *Stammbuch* de Wilhelm Schurf, vers 1580.  
Inv. Nr. 1075/ Blatt 44.  
Copyright © Tiroler Landesmuseen, Museumstraße 15, 6020 Innsbruck.  
FN 288332 v, LG Innsbruck, [www.tiroler-landsesmuseen.at](http://www.tiroler-landsesmuseen.at)