



“ Rien n’irrite plus un homme qu’une femme qui danse ”

Marina Barducci Nordera

► To cite this version:

Marina Barducci Nordera. “ Rien n’irrite plus un homme qu’une femme qui danse ”. Repères, cahier de danse, 2012. <hal-03320375>

HAL Id: hal-03320375

<https://hal.science/hal-03320375v1>

Submitted on 15 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« Rien n'irrite plus un homme qu'une femme qui danse »

par Marina Nordera

Il y a moins de trois siècles, en Europe, des hommes et surtout des femmes étaient jugés et persécutés en tant que sorciers et sorcières. Marina Nordera retrace l'histoire de l'association entre les femmes, la danse et la sorcellerie.

MARINA NORDERA

est historienne de la danse, professeur à la section Danse et membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants à l'université de Nice-Sophia-Antipolis. En 2001, avec un groupe de chercheurs italiens en danse, elle a fondé l'Associazione italiana per la ricerca sulla danza-AIRDanza, dont elle a été présidente jusqu'en 2004. Elle est membre fondateur de l'Association des chercheurs en danse.

NOTES

1. M. de Certeau, *L'invention du quotidien, I: Arts de faire*, Gallimard, 1990, p. 243-44.
2. I. Maclean, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge Univ. Press, 1980, p. 2.
3. *Timée*.
4. M. de Certeau, *La possession de Loudun*, Julliard, 1970.
5. Le bal de saint Guy (ou saint Vit), attesté en France à partir du Moyen Âge, en particulier dans les régions d'influence germanique, est une pathologie d'origine inconnue qui se manifeste chaque année à une période précise chez hommes et femmes, avant la fête de Saint Guy, par une forme d'agitation corporelle qui ne peut être calmée que par la danse.

« Sans cesse la loi s'écrit sur les corps », remarque Michel de Certeau. « Elle se grave sur les parchemins faits avec la peau de ses sujets. Elle les articule en un corpus juridique. Elle en fait son livre. Ces écritures effectuent deux opérations complémentaires : par elles, les êtres vivants sont « mis en texte », mués en signifiant des règles (c'est une intextuation) et, d'autre part, la raison ou le *logos* d'une société « se fait chair » (c'est une incarnation)¹. » La résistance aux pouvoirs et aux discours normatifs qui s'inscrivent dans les corps sera, elle aussi, incarnée. Ainsi, l'histoire est traversée de femmes qui s'aventurent au-delà des limites culturelles et sociales établies par la communauté à laquelle elles appartiennent, en façonnant, par leurs corps en mouvement, des formes de résistance aux normes. Dans les discours produits sur elles, par ceux qui les entourent, les observent et les répriment, nous reconnaissons les traces d'une révolte implicite et explicite du corps, qui se réalise de manière performative, en opposition à, ou en dépit des interdits religieux, des contraintes sociales, de la pression familiale, de la domination masculine.

LA FEMME, LE MOUVEMENT ET L'HYSTÉRIE : AUX RACINES D'UNE ASSOCIATION D'IDÉES

La méfiance envers la femme qui engage son corps dans le mouvement, surtout s'il est incontrôlé, puise ses racines dans une tradition riche en images et croyances opérant sur la longue durée. L'association d'idées entre mouvement, folie et féminin se retrouve dans le schéma attribué aux pythagoriciens par Aristote dans la *Métaphysique* : si le masculin (avec limité, pair, immobile, droit, lumineux) se place dans la série positive, le féminin se trouve dans la série négative (avec illimité, impair, en mouvement, courbe, obscur)². Femme et mouvement sont donc associés dans la négativité. Les qualités de mouvement exigées pour la femme par les traités de danse et de bienséance de l'époque moderne (XV^e - XVIII^e siècles) sont la modestie, la mesure, la gravité et la retenue, signes extérieurs de la vertu in-

térieure selon les règles disciplinaires d'origine monastique. Ces qualités ne lui sont pas données par nature, mais doivent être « apprises par corps ». Au contraire, le mouvement excessif, décomposé, répété, rapide, convulsif et incontrôlé est symptôme du prévaloir de la nature animale, et est souvent associé à une forme spécifique de folie féminine, l'hystérie. Selon Platon, l'utérus (du grec ancien *hustera*, racine d'*hystérie*) est un animal qui a une vie autonome à l'intérieur du corps féminin et qui se nourrit de l'assouvissement sexuel³. S'il n'est pas satisfait, il erre dans le corps et il s'en empare, obstrue le souffle et provoque angoisse, maladie, agitation et mouvements incontrôlés. Au cours du Moyen Âge, la possession diabolique est décrite dans les mêmes termes⁴. La pensée médicale vulgarisée à l'époque moderne, qui résulte de la jonction de ces deux traditions, considère que ces formes d'agitation cinétique se manifestent le plus souvent chez les femmes qui vivent sans hommes : vierges, veuves, religieuses, ou celles qui ne reçoivent pas assez d'attentions de leurs époux.

Au XVI^e siècle, le médecin Paracelse tente avec la définition de la *Choréa* une première rationalisation de ce phénomène, afin de le soustraire à toute connotation religieuse. Dans la *Choréa* (maladie dont le nom renvoie à la danse, *chore* en grec), il distingue trois formes : la *choréa lasciva*, provoquée par les désirs sensuels, la *choréa naturalis*, due à des causes strictement corporelles et la *choréa vitista*, fruit de l'imagination et de la suggestion. Cette dernière est, selon lui, à l'origine du bal de saint Guy⁵ :

« Une femme du nom de Troffea manifesta la première les symptômes et l'humeur étrange de cette maladie. Comme son mari lui avait commandé quelque chose qui ne lui plaisait pas, pâle de colère, elle fit comme si elle était malade et elle imagina une maladie utile en l'occasion : elle se mit à danser et elle affirma qu'elle ne pouvait s'arrêter. Car rien n'irrite plus un homme qu'une femme qui danse. Et pour que l'affaire parût suffisamment sérieuse et pour confirmer l'apparence de la maladie, elle se mit à sauter, à faire des bonds, chantant, >



La mort
 Avez oyez on vous
 fait assavoir es
 contes que ceste vieille
 sorcier
 A fait mourir et de
 ceuoir
 plusieurs gens en
 mauve maniere
 Et se condempnee cœ
 meurtriere
 A mourir ne verra
 plus gaire
 se la morte en son
 crinacere
 Cest belle chose de bien
 faire

La sorcier
 es bonnes gens
 avez pitie
 De moy las pourre pe
 cheresse
 Et me donnez par
 amptie
 Don de pastenostie ou
 de messe
 J'ay fait du mal en
 ma jeunesse
 Dont rap achete la pen
 ne
 Et priez dieu q' mon
 ame adresse
 Nul ne peult contre
 sa fortune

Si l'utérus n'est pas satisfait, il erre dans le corps et s'en empare

LÉGENDE

« La Mort et la sorcière », manuscrit français du XVI^e siècle conservé à la BnF. Enlumineur : Philippe de Gueldre.

NOTES

6. Paracelse, *Œuvres médicales*, PUF, 1968, p. 211.
7. Cf. E. Chiaramonte, G. Frezza et S. Tozzi, *Donne senza Rinascimento*, Milano, Elèuthera, 1991, p. 192.
8. C. Ginzburg, *Les Batailles nocturnes*, Verdier, 1980.
9. P. de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et demons*, 1612 (éd. G. Scholz Williams), Tempe-Turnhout, Arizona center for medieval and Renaissance studies, 2006.
10. Les pratiques danses des peuples nomades tziganes à cette époque était non seulement bien identifiées, mais aussi lieu d'échange entre la musique et danse identitaire et populaire et les formes savantes.
11. En 1921, l'anthropologue et folkloriste Margaret A. Murray fonde sur cette description minutieuse de Pierre de Lancre sa thèse (qui nourrit la renaissance des croyances et des pratiques de sorcellerie à partir des années 1970 jusqu'à l'époque récente) selon laquelle la sorcellerie avait réellement existé sous forme d'un culte organisé, survivance de l'antique culte de Diane et d'autres divinités analogues (*The witch-cult in Western Europe. A Study in Anthropology*, Oxford, the Clarendon Press, 1921).

> fredonnant, s'effondrant par terre, la danse finie, tremblant un moment puis s'endormant: ce qui déplut au mari et l'inquiéta fortement. Sans rien dire et prétextant cette maladie, elle berna son mari. Or d'autres femmes se comportèrent de la même manière, l'une instruisit l'autre, et tout le monde finit par considérer que la maladie était un châtement du Ciel. À partir des symptômes du mal on se mit à chercher une cause à la maladie afin de s'en débarrasser. On crut d'abord que c'était Magor, un esprit païen, qui était la cause de cette maladie. Peu de temps après, saint Guy pris sa place et on en fit une idole. Et c'est ainsi que la maladie reçut le nom de la danse de saint Guy. Par la suite, cette croyance se propagea et la maladie finit par recevoir droit de cité⁶. »

L'aspect éminemment féminin et performatif de cette danse épidémique est ici symboliquement construit en forme de mythe des origines, et apporte ainsi une connotation négative, quoique rationalisante dans les intentions du médecin Paracelse, à ce phénomène. La simulation corporelle en forme de danse est une stratégie qui permet à la femme de se soustraire aux tâches domestiques et devient le moyen pour obtenir une forme de liberté pour un corps qui, affecté par la maladie, n'est plus capable d'être ce qu'il avait été dressé à être. L'imitation et l'émulation transforment ensuite une préoccupation domestique et conjugale en un rite public et religieux.

DE LA FRAGILITÉ SOCIALE À LA SUSPICION

La figure de la sorcière incarne ce modèle d'un corps qui danse pour s'extraire des normes, ou pour « performer » un malaise corporel et social. Il serait certes erroné de tracer un portrait stéréotypé de la sorcière à l'époque moderne. Celles qu'on rencontre dans les actes des procès sont des individus identifiés, ayant chacun ses spécificités, bien que certains des éléments les caractérisant soient récurrents : pauvreté, mauvaise éducation, liberté de parole, vieillesse, veuvage ou nubilité, stérilité ou perte des enfants, pouvoir de séduction, ambiguïté sexuelle. Ces « critères de sélection » ébauchent les portraits de femmes défavorisées, dévalorisées, privées de l'autonomie économique et du statut social stable garanti par la famille. Rendues fragiles par leur condition sociale, elles sont ainsi vues comme des individus suspects et potentiellement dangereux⁷. Parfois s'ajoute à ces éléments une fragilité d'ordre biologique, anatomique ou pathologique. En 1618, Maria Panzona, accusée de sorcellerie, déclare, en décrivant l'assemblée nocturne du Sabbat : « Celles qui veulent être sorcières vont de nuit au sabbat : elles font trois culbutes, après avoir invoqué le diable auquel elles se donnent toutes, renié Dieu trois fois et craché dans leurs mains. Elles se frottent les mains trois fois, puis le diable les importe, leur esprit du moins, car leur corps reste exsangue et mort jusqu'à ce que le diable leur rende l'esprit⁸. » Marie

décrit une condition corporelle qu'elle connaît bien : elle souffre d'épilepsie. Une crise intervient pendant le procès. Sa description de la danse ou plutôt de la pantomime rituelle du Sabbat puise dans son expérience.

En 1609 le juge Pierre de Lancre, chargé par Henri IV de conduire une enquête sur la sorcellerie dans les pays basques français, interroge 500 témoins et conduit à la torture et au bûcher 600 condamnés. Par son travail systématique sur le terrain, il réunit une masse d'éléments descriptifs et analytiques pour la rédaction d'un traité de démonologie⁹. Tout le long de sa description des danses du Sabbat, la plus complète dont on dispose aujourd'hui, de Lancre ne parle que de sorcières femmes, qui interagissent parfois avec des démons. De Lancre y distingue trois types de danse. La première « est à la Bohémienne, car aussi les Bohèmes coureurs sont à demi Diables¹⁰ ». La seconde est une danse sautée en rond, similaire à celle des villageois, si ce n'est que les danseurs regardent vers l'extérieur du cercle, parce que « le Diable qui n'aime que désordre, veut que toutes choses se fassent à rebours ». Dans la troisième, hommes et femmes alignés en deux rangées opposées dos-à-dos « s'approchent de si près qu'ils se touchent, [...] et à certaine cadence ils se choquent et frappent impudemment cul contre cul ». Si les deux premiers types sont proches de pratiques existantes, le troisième semble être une invention originale du diable, qui « voit parfois danser simplement comme spectateur, parfois il mène la danse, changeant souvent de main et se mettant à la main de celles qui lui plaisent le plus ».

Selon de Lancre, le style des danses des sorcières varie selon les régions. Celles qui ont fait l'objet de son enquête « étant Basques et en plus belle disposition [...] font des sauts plus grands, et ont des mouvements et agitations plus violentes » que les Françaises. Les sorcières de Logny prononçaient en dansant « har har, Diable, Diable, saute ici, saute là, joue ici, joue là », d'autres « Sabbat Sabbat » en levant leurs balais en signe d'allégresse, de dévotion et d'adoration du diable, se moquant des Chrétiens qui adorent Dieu et imitant les danses votives des Hébreux¹¹. La comparaison des danses des sorcières avec celles pratiquées par des communautés d'exclus ou de persécutés – les Tziganes, les Juifs – n'est pas anodine et contribue à fixer les connotations négatives du stéréotype chorégraphique dans l'imaginaire collectif.

LE CORPS DE LA SORCIÈRE, MATIÈRE VIVANTE DU DISCOURS

Pendant les procès, de Lancre organisa de véritables reconstitutions et mises en scène de ces danses afin d'en rendre visibles de manière performative les différents aspects, affecter corporellement son public, jouer sur l'empathie kinesthésique afin de pouvoir ainsi plus facilement les condamner. Ces performances imaginées par l'Inquisition créent des modèles corporels, cinématiques et chorégraphiques, qui seront mobilisés pour des transgressions – réelles ou imaginaires – ultérieures. >

LÉGENDES

En haut : Inquisition.
Document médiéval
anonyme.

En bas : Michael Herr,
*Sabbat de sorcières sur
le mont Brocken*, 1650.

NOTES

12. Selon A. Le Bras-Chopard, la sorcellerie est une « menace, née de l'imaginaire masculin : la puissance montante, réelle ou supposée des femmes aux foyers ». (*Les putains du Diable. Le procès en sorcellerie des femmes*, Plon, 2006). Les statistiques récentes, englobant tous les pays européens, indiquent que sur le total des personnes jugées (environ 100 000), les femmes sont près de 83%. Hommes et femmes étaient jugés, mais la plupart, et les plus persécutées, étaient les femmes. Beaucoup d'hommes furent accusés de sorcellerie, et dans certaines régions plus que les femmes. Ils remettent en question la marginalisation des sorciers masculins par une historiographie marquée par le féminisme (L. Apps et A. Gow, *Male Witches in Early Modern Europe*, Manchester Univ. Press, 2003).



Les danses des sorcières sont comparées à celles des exclus : les Tziganes, les Juifs

➤ En effet, comme le souligne l'historien Carlo Ginzburg, la sorcellerie à l'époque moderne n'est pas seulement une question d'opposition persécuteurs/persécutés, dominants/dominés, mais surtout d'accumulation de micro-histoires subjectives qui se contaminent et progressivement en viennent à créer un système symbolique, des représentations communes que chacun peut mobiliser. Ginzburg déniche ainsi dans les interstices de l'archive un discours subalterne, diffus et partagé, sur la sorcellerie. Son approche affaiblit la puissance de la figure de sorcière « rebelle » créée par Jules Michelet, femme isolée en révolte contre le pouvoir des seigneurs et de l'Église. Cette image avait marqué bien des consciences « romantiques » de son époque et nourri l'imaginaire politique du féminisme militant du XX^e siècle, qui voyait dans la chasse aux sorcières une manifestation violente de la domination masculine¹².

Héroïne romantique à l'honneur de l'Histoire ou sujet féminin ordinaire pris dans la toile de micro-histoires collectives, la sorcière pose au centre de l'attention un corps de femme – un corps affecté par l'hystérie, la possession, la maladie, la sorcellerie – comme lieu de mise en tension des préoccupations et des croyances d'une communauté. Sa visibilité performative dans le mouvement, dans une gestualité réprimée par la norme, font de ce corps la matière vivante du discours et de ses transformations dans le temps. ●