



HAL
open science

La sorcière dans le romantisme anglais : déraison, surnature et marginalisation

Julie Gustave

► **To cite this version:**

Julie Gustave. La sorcière dans le romantisme anglais : déraison, surnature et marginalisation. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01928490

HAL Id: dumas-01928490

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01928490v1>

Submitted on 20 Nov 2018

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.



UNIVERSITÉ
Grenoble
Alpes

La sorcière dans le romantisme anglais : déraison, surnature et marginalisation

**GUSTAVE
Julie**

Sous la direction de M. Sébastien Scarpa
Membres du jury : Mme Caroline Bertonèche et M. Sébastien Scarpa

UFR de langues étrangères
Département langues, littératures et civilisations
étrangères et régionales (LLCER)

Mémoire de master 2 mention LLCER - 30 crédits

Parcours : Études anglophones orientation recherche

Année universitaire 2017-2018

La sorcière dans le romantisme anglais : déraison, surnature et marginalisation

**GUSTAVE
Julie**

Sous la direction de M. Sébastien Scarpa
Membres du jury : Mme Caroline Bertonèche et M. Sébastien Scarpa

UFR de langues étrangères
Département langues, littératures et civilisations
étrangères et régionales (LLCER)

Mémoire de master 2 mention LLCER - 30 crédits

Parcours : Études anglophones orientation recherche

Année universitaire 2017-2018

Remerciements

Je tiens à remercier Madame la professeure Katherine Ibbett, pour m'avoir guidée durant mes premiers pas en tant qu'enseignante.

Je remercie mon directeur de mémoire, Monsieur Sébastien Scarpa, maître de conférences à l'Université-Grenoble-Alpes, pour m'avoir suivie dans mon projet alors que je n'étais pas présente physiquement, occupant un poste de lectrice à l'université d'Oxford.

Merci à Mme Caroline Bertonèche, professeure des universités à l'Université-Grenoble-Alpes, pour avoir pris le temps de lire et corriger ce mémoire avec une grande attention.

Pour finir, merci à mon compagnon qui a accordé énormément de son temps à la relecture de mon mémoire, mais aussi pour m'avoir soutenue dans cette tâche.



DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : *Gustave*

PRENOM : *Julie*

DATE : *13/09/2018*

SIGNATURE :

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	1
Introduction	1
PARTIE 1 - UNE PLACE IMPOSEE PUIS REPRIMEE	6
CHAPITRE 1. LES ORIGINES DU MYTHE.....	7
1. LA CREATION D'UN PERSONNAGE MALEFIQUE.....	8
2. LA PLACE DE LA SORCIERE DANS LE FOLKLORE	14
CHAPITRE 2. SECULARISATION DE LA SORCELLERIE	23
1. LE REJET DU SURNATUREL	23
2. UNE NOUVELLE PHILOSOPHIE : LA RAISON	29
PARTIE 2 - LA SORCIERE COMME STIMULANT DE L'IMAGINAIRE	34
CHAPITRE 3. LA SURVIE DU SURNATUREL	35
1. L'APPEL DE THANATOS	35
2. LA SORCIERE DANS LE ROMANTISME.....	39
3. LA SORCIERE, SYMBOLE SUBLIME	44
CHAPITRE 4. LA SORCIERE UN OBJET CAPTIVANT.....	51
1. UNE FEMME : ENTRE LAIDEUR ET SEDUCTION	51
2. UN FANTASME POUR LE POETE	56
3. RACINE ET FRUIT DE LA DEMENCE.....	60
PARTIE 3 - LE POETE : ALTER EGO DE LA SORCIERE	66
CHAPITRE 5. LE POETE : DOUBLE DE LA SORCIERE.....	67
1. À LA FRONTIERE DE LA SOCIETE.....	67
2. UN NECROMANCIEN	71
CHAPITRE 6. UN MAITRE DE L'EMERVELLEMENT.....	75
1. LE MAGICIEN DES MOTS	75
2. SON POUVOIR DE CREATION ET D'IMAGINATION	80
Conclusion.....	88
Bibliographie.....	91

Table des illustrations

Tableau 1 : Fuseli, Henry. <i>The Nightmare</i> . Huile sur toile, 121 x 147.3 cm, Detroit Institute of Arts, 1782.	17
Tableau 2 : De Goya, Francisco. <i>Le sabbat des sorcières</i> . Huile sur toile, 43 x 30 cm, Madrid, Musée Lázaro Galdiano, 1797.	19
Tableau 3 : Fuseli, Henry. <i>The Night-Hag Visiting Lapland Witches</i> . Huile sur toile, 101.6 x 126.4 cm, New York, Metropolitan Museum, 1796.	48
Tableau 4 : Figure 2 William Blake. <i>The Night of Enitharmon's Joy</i> . Encre et peinture à l'eau sur papier 44 cm x 58 cm, Tate Gallery, Londres, 1785.	55
Tableau 5 : Joseph Wright of Derby. <i>The Alchymist, In Search of the Philosopher's Stone</i> . Huile sur toile. Derby Museum and Art Gallery, Derby, 1771.	84

Introduction

Le mythe de la sorcière est sans frontière et universel. Il est présent dans chaque culture et, à ce titre, difficilement définissable puisque sa signification varie selon les régions du monde. Dans ce mémoire nous nous focaliserons sur la représentation britannique du mythe. Les origines de la sorcière sont souvent discutées, par exemple dans la mythologie grecque, où l'on parle d'Hécate comme de la plus vieille sorcière de la culture occidentale. Cette déesse associée à la magie possède un lien puissant avec la nuit, les fantômes et la nécromancie, ce qui fait d'elle une icône de la sorcellerie. Il est aussi possible d'observer des traces bibliques de la sorcière dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Dans les textes hébreux le mot *Mekhachef* est utilisé. Traduit par « *witch* » en anglais et « sorcier » en français¹ ; il fait référence aux personnes utilisant les plantes de manière magique pour guérir, empoisonner ou envoûter. Dans le *Premier livre de Samuel*, on trouve la sorcière d'Endor qui incarne une prophétesse et nécromancienne invoquant l'esprit de Samuel à la demande du Roi Saul d'Israël².

Ces exemples mythologiques et religieux des origines potentielles de la sorcière ne proposent pas initialement une représentation négative de la sorcière ou du sorcier. Petit à petit, son image va se dégrader à travers les nouvelles interprétations religieuses et la féminisation de la sorcellerie. Une évolution qui se retrouve cristallisée dans la littérature. D'abord dans l'œuvre de Shakespeare puis de Milton, mais aussi chez les préromantiques et pour finir dans la poésie romantique des XVIII^e et XIX^e siècles. En effet lorsque l'on observe le phénomène de la sorcellerie, la représentation féminine est majoritaire et souvent plus négative que celle du sorcier. Par exemple lorsque l'on parle du prototype de la sorcière il est difficile de ne pas penser au mythe de Morgan Le fay³, une enchantresse dans la légende du Roi Arthur. Elle devient l'apprentie du bienveillant Merlin l'enchanteur, mais sa représentation n'est pas neutre pour autant : comme toutes les sorcières de la littérature, elle est liée à l'obscurité, à la tentation et à la sexualité⁴. On peut voir ici le début de la diabolisation de la femme, qui n'est pas sans conséquence dans la

¹ ALEXANDER, Brooks. *Witchcraft Goes Mainstream*. Eugene: Harvest House Publishers, 2004, p. 10.

² GUILLEY, Rosemary. *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*. New York : Facts on File, 2008, p. 394.

³ Un mystère persiste toujours sur l'orthographe de son nom, laissant le doute sur une possible multiplicité de son origine, ce qui fait d'elle une figure fantomatique, impossible à saisir et à représenter de manière définitive.

⁴ GUILLEY, Rosemary. *The Encyclopedia of Magic and Alchemy*. New York : Facts on File, 2009, p. 210.

représentation féminine de la sorcellerie. Ce phénomène est, par ailleurs, lié à la poésie romantique, qui joue avec cet objet de fantasme interdit pour provoquer le désir et la fascination.

La sorcière pratique donc la sorcellerie⁵ (*witchcraft*) et représente le stéréotype de toutes les adeptes de cet art. Elle est née de la peur et de l'imaginaire du peuple. Aussi, puisque tout ce qui est inconnu est terrifiant, il faut créer une incarnation physique de la sorcellerie pour pouvoir la visualiser et l'identifier. Tel un bouc-émissaire, la sorcière porte le fardeau de l'inexplicable et devient la source de tous les maux du monde. Il s'agit donc d'un être imaginaire, pourtant bien réel pour la population du Moyen-Âge qui voyait en elle une réalité surnaturelle. Les historiens ont beaucoup de mal à reconstruire et à analyser tous les aspects de la sorcellerie. Néanmoins, ils s'accordent tous sur le fait qu'à l'époque des Tudor et des Stuart, la magie (sans connotation négative comme la sorcellerie) faisait partie du quotidien du peuple. Le manque de preuves archivées et le fait que très peu de gens savaient alors écrire engendrent un grand manque de sources primaires, et n'aident pas à l'étude de cette croyance populaire. Cependant, il existe quelques traces matérielles, comme des écrits du clergé ou des rapports judiciaires⁶, qui prouvent que la magie était à l'époque un domaine de connaissance tangible, et faisant autant partie des affaires courantes que l'agriculture ou l'artisanat. La magie était tellement ancrée dans les mœurs que la limite entre ésotérisme et science était très floue, voire absente.

Ce mémoire a pour but d'observer, non pas la pratique de la sorcellerie, mais les réactions face à ce phénomène traduit par la représentation de ce personnage dans la poésie. Les croyances venant du haut de l'échelle sociale étaient irrévocablement opposées à celles d'en bas⁷. Il devient alors intéressant de se pencher sur les points de divergences entre la vision de l'élite et celle du peuple à travers les mouvements poétiques. Cette étude ne portera pas tant sur la persécution des sorcières, ni sur les procès pour sorcellerie, que sur les conséquences de ces événements sur l'imaginaire populaire et sur le déclin de cette croyance dû à l'essor de la pensée critique rationaliste. À quel moment et pourquoi leur

⁵ En anglais le terme « *sorcery* » signifie la pratique de la magie noire. Il s'agit une magie qui peut être apprise et maîtrisé. Le mot « *sorcery* » n'a pas la même signification que le mot « *witchcraft* », car ce dernier est un art qui ne s'apprend pas mais qui s'hérite comme une force mystique inhérente qui vient de soi.

⁶ THOMAS, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*. London : Oxford University Press, 1997, p. 58.

⁷ DE BLÉCOURT, Willem, et DAVIES, Owen. *Beyond the Witch Trials: Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe*. Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 1.

vision de la sorcière a-t-elle changé et surtout comment la sorcière a-t-elle évolué pour passer d'une croyance à un mythe populaire utilisé dans la poésie et les arts ?

Il est difficile de faire un lien de prime abord entre la sorcière et la poésie romantique. Pourquoi la figure de la sorcière incarne-t-elle parfaitement les valeurs du romantisme ? Tout d'abord le romantisme se caractérise par une opposition à l'urbanisme qui mène à une fuite du poète vers la nature et la campagne. L'urbanisme allant de pair avec l'ordre et la raison, le poète se dirige vers « la surnature ». En toutes choses, il est attiré par la marge. Ainsi se développe sa fascination pour la sorcière, qui vit en périphérie de la ville, à l'écart de la population. On retrouve la sorcière dans de nombreux poèmes romantiques, dont certains sont composés dès le début du XVIII^e, ce qui nous pousse à embrasser ce qu'il est convenu d'appeler « le long XVIII^e siècle », soit une période qui recouvre le XVIII^e et le début du XIX^e siècle. Le romantisme est donc une nébuleuse difficile à fixer chronologiquement : elle comprend des écoles préromantiques (comme la *Graveyard School of Poetry*) et des mouvances sur plusieurs générations (les deux générations de romantiques). Tout d'abord, une des inspirations principales des romantiques se trouve dans le travail de William Shakespeare. Son œuvre est souvent considérée comme un hypertexte de choix pour le mouvement et la sorcière fait partie des thèmes récurrents abordés. On retrouve les trois sorcières dans *Macbeth* (1587), le sorcier Prospero dans *The Tempest* (1610), la sorcellerie dans *Othello* (1604) et tous les personnages féériques de *A Midsummer Night's Dream* (1600). Il est également question de la sorcière chez Milton, dont l'influence sur Blake est manifeste. On la retrouve, par ailleurs, chez Robert Burns, dans *Halloween* (1786) et *Tam O' Shanter* (1791), chez Samuel Taylor Coleridge dans *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) ou dans *Christabel* (1816). Elle a aussi sa place chez William Wordsworth dans *Goody Blake and Harry Gill*, (1798), *The Mad Mother*, (1798), *The Idiot Boy*, (1798), *The Thorn* (1798), chez Keats dans *La Belle Dame Sans Merci* (1819) puis chez Percy Bysshe Shelley dans *The Witch of Atlas* (1824), et bien d'autres encore.

Ce choix de se focaliser sur la poésie et de ne pas s'attarder ni sur la chasse aux sorcières ni sur les procès de sorcières a pour but de s'éloigner d'une analyse purement historique. Cette décision repose sur le désir d'aborder l'étude de la magie et de la sorcellerie en y intégrant une dimension littéraire. À l'heure d'aujourd'hui, aucune

discipline académique ne se focalise pleinement sur le sujet⁸. Cette réticence à aborder le sujet semble être liée aux doutes concernant l'existence même de la magie et à l'aspect enfantin du thème de la sorcellerie, qui est maintenant très utilisé dans les fictions pour adolescents.

Traditionnellement, l'historiographie de la sorcellerie est elle-même en marge de l'écriture historique. Les quelques études s'intéressant à ce phénomène concluent toutes que le déclin de la croyance en la sorcellerie représente la continuation logique des superstitions et « connaissances » condamnées à disparaître par la croissance de la modernité et des protocoles scientifiques⁹. Nous verrons à travers ce mémoire que la disparition de la sorcellerie n'est pas si évidente que cela et que les écrits littéraires, tels que la poésie, prouvent que ce qui était autrefois une croyance, n'a pas entièrement disparu mais survit toujours sous la forme d'un mythe populaire. Toutes les études post-procès parlent du déclin de la sorcellerie mais très peu s'attardent sur les rémanences du phénomène. Seuls les auteurs Bengt Ankarloo, Clark Stuart, Willem de Blécourt, Owen Davies et Keith Thomas s'efforcent de montrer la relation entre les événements historiques et la représentation littéraire de la sorcière. Ceci est donc l'occasion d'explorer un thème marginalisé – tout comme son sujet d'étude l'était – et surtout peu considéré en relation avec la littérature. Le but de cette dissertation est d'expliquer de façon claire l'évolution de la représentation de la sorcière – et de son art – à travers la poésie romantique britannique et l'atmosphère intellectuelle de cette période.

La première partie (« Une place imposée, puis réprimée ») aura pour but d'introduire le rôle de la sorcière dans la société. Le chapitre I (« Les origines du mythe ») décrira les croyances populaires du Moyen-Âge qui acceptaient l'utilisation de la magie sous certaines conditions. Ces pratiques magiques seront condamnées lors de la réforme de l'Église. La sorcière deviendra alors une icône du mal. Des traces de la croyance en la sorcellerie demeureront alors dans le folklore malgré les efforts de l'Église à éliminer de la culture ce qu'elle considérait comme superstitions et rites païens sans intérêt. Le chapitre II, (« sécularisation de la sorcellerie ») abordera le déclin progressif de la menace que représente la sorcière grâce aux nouvelles découvertes scientifiques du XVII^e siècle. La société fera alors face à un essor de la pensée rationnelle qui viendra enterrer toute forme

⁸ BARRY, Jonathan, HESTER, Marianne et ROBERTS, Gareth. *Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 1.

⁹ *Ibid.*, p. 2.

de surnaturel, faisant de la sorcière un mythe superstitieux. La philosophie adoptée durant cette période (le rationalisme) viendra fortement influencer la poésie de l'époque et rejettera la sorcière, malvenue, de toutes représentations poétiques possibles.

La deuxième partie (« La sorcière comme stimulant de l'imaginaire ») aura pour vocation de montrer le potentiel poétique de la sorcière. Dans le chapitre III (« la survie du surnaturel »), nous verrons que si les rationalistes n'étaient pas intéressés par le surnaturel, ce n'était pas le cas pour des *Graveyard poets*. Ces auteurs préromantiques réintroduiront des thèmes obscurs dans leurs œuvres, en faisant preuve d'une véritable fascination pour la mort. Il était donc inéluctable pour la figure déchuë qu'est la sorcière de devenir une source d'inspiration pour les poètes. Tout particulièrement lors de cette période de quête du sublime, la sorcière permettra, en tant qu'outil littéraire, l'expression exacerbée et simultanée de sentiments de peur et d'admiration. Une admiration qui s'apparentera même à une attirance d'ordre sexuel, comme expliquée dans le chapitre IV (« la sorcière, un objet captivant »). Les phénomènes de féminisation et sexualisation de la sorcière seront expliqués, tout comme la diabolisation de la femme due au péché originel qu'elle porte dans sa chair, ce qui fait d'elle un être entre beauté et laideur. Son attrait sexuel fera d'elle une prédatrice, souvent représentée comme envoûtante. Elle incarnera le fantasme du poète. Un fantasme qui mènera à la folie des hommes, car étant elle-même prise de démence elle empoisonne l'esprit de ceux qui l'approchent.

Pour finir, dans la partie III, le poète s'impose comme un « alter ego de la sorcière ». Le chapitre V mettra en avant leurs points communs, et plus précisément ce qui fait du poète « le double de la sorcière ». Ils sont tous deux marginalisés et se retrouvent à la frontière de la société, ce qui leur permet de s'imprégner des forces de la nature. Le poète sera aussi considéré comme un nécromancien, car à l'image du sorcier communiquant avec les morts, sa vision de l'au-delà et de l'immortalité lui permet d'opérer une connexion constante avec le monde des esprits. Dans le chapitre VI (« un maître de l'émerveillement »), le poète sera comparé à un sorcier qui émerveille. Tout d'abord, grâce à sa maîtrise des mots car il magnifie l'écriture pour émerveiller son lecteur, tout comme la sorcière maîtrise l'incantation pour envoûter. Le poète utilise aussi sa maîtrise de l'imagination et de la création. Ces capacités sont primordiales pour les romantiques qui s'efforcent de montrer à leurs lecteurs les qualités de l'esprit ; de la même manière que la sorcière, qui crée des visions chez ses victimes, leur révèlent leurs désirs inconscients.

Partie 1

-

Une place imposée puis réprimée

Chapitre 1. Les origines du mythe

He who would look for the remote, if not the immediate, antecedents of the witch or enchantress of balladry will recognize that it is not possible to set even the most general date for the origin of the belief in sorcery¹.

Expliquer le concept de sorcellerie n'est pas une tâche simple, car il s'agit d'expliquer un phénomène qui paraissait réel et dans lequel la population croyait avec ferveur, ce qui, pour notre époque, semble totalement inconcevable. Pour définir la sorcellerie, il faut d'abord établir le fait que la croyance en la sorcellerie était la norme, jusqu'au XVIII^e siècle, car l'existence des sorcières et autres forces mystiques était considérée comme incontestable. Ce qu'on connaît aujourd'hui comme le « mythe de la sorcière » est en fait né une centaine d'années après le couronnement d'Élisabeth I^{re}, de la fusion de différentes conceptions de la sorcellerie : la magie blanche, le *maleficium*², le concept théologique de la sorcellerie et la caricature littéraire. Shakespeare, considéré comme un hypertexte de choix par les préromantiques, a marqué la conception de la sorcière avec sa représentation scénique. Une représentation dramatique faite de stéréotypes de manière à en faire un véritable personnage.

La sorcellerie n'était donc pas de prime abord un art lié au malin ou au dangereux. Beaucoup de personnes demandaient de l'aide aux sorciers, appelés *wizards*, *white witches* et *cunning folks*³, qui utilisaient la magie blanche. Cependant un certain type de sorcellerie était problématique : le *maleficium*. Le *maleficium*, ou maléfice en français, est un acte de sorcellerie qui consiste à faire du mal, à blesser une personne, voire à la tuer, à voler ou abîmer ses biens⁴. À ces deux représentations de la sorcellerie (magie blanche et *maleficium*) s'est ajouté un concept théologique qui voulait que la sorcière et le diable aient scellé un pacte ensemble⁵. Après cet ajout à la définition de la sorcellerie, il était inévitable pour la population de mener une véritable guerre contre le *maleficium*, ce que l'on appelle aujourd'hui : la chasse aux sorcières. Pour expliquer la frénésie d'hostilité générale à

¹ WIMBERLY, Lowry C. *Folklore in the English & Scottish Ballads*. New York : Dover Publications, 1974, p. 203.

² DE BLÉCOURT, Willem, et DAVIES, Owen. *Witchcraft Continued: Popular Magic in Modern Europe*. Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 186.

³ GODBEER, Richard. *Devil's Dominion: Magic and Religion in Early New England*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010, p. 24.

⁴ ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. London : The Athlone Press, 1999, p. 27.

⁵ SNYDER, Patrick. *Représentations de la femme et chasse aux sorcières, XIIIe-XVe siècles : lecture des enjeux théologiques et pastoraux*. Saint-Laurent, Canada : Fides, 2001, p. 10.

l'encontre des sorcières, il faut aussi mentionner l'invention de l'imprimerie qui donna une ampleur disproportionnée au phénomène. On peut, par exemple, évoquer la publication de *Daemonologie* en 1597 par James VI d'Écosse et I^{er} d'Angleterre, dans lequel il exprime son opinion sur les sorcières : « The fearefull aboudinge at this time in this countrie, of these detestable slaves of the Devill, the Witches or enchanters⁶ ». Les sorcières étaient devenues aux yeux de tous, les ennemies de Dieu, des hérétiques à éliminer, ce qui mena aux nombreux procès et lois contre la sorcellerie.

1. La création d'un personnage maléfique

Un des premiers ouvrages défendant les sorcières contre toutes accusations est publié en 1584 par Reginald Scot : *Discoverie of Witchcraft*. Scot explique qu'il ne croit ni à l'existence de la sorcellerie, ni à celle des sorcières. Pour lui la sorcellerie n'est qu'une invention de notre imaginaire⁷. Il montre même qu'il est possible de catégoriser les types d'individus fréquemment accusés de sorcellerie. Tout d'abord des personnes innocentes, accusées à tort car elles ressemblent au stéréotype qu'on se fait d'une sorcière, vieille et pauvre⁸ comme représentée dans *Macbeth* ou les ballades folkloriques comme *Robin Hood's Death* (XV^e Siècle). Ensuite, celles qui sont convaincues d'être des sorcières, des personnes hystériques comme dans *The Idiot Boy* de Wordsworth, celles qui veulent du mal aux autres et souvent vénèrent le diable⁹. Dans la troisième catégorie on retrouve les « vraies sorcières », qui blessent leurs voisins, non pas grâce à des pouvoirs surnaturels, mais à l'utilisation de poisons¹⁰ que l'on retrouve dans *The Mad Mother* de Wordsworth.

Ces catégories de personnes étaient généralement prises pour des sorcières ou sorciers, la première, étant composée d'innocents, n'était pas visée particulièrement mais les autres catégories étaient à l'origine du mythe de la sorcière car elles étaient liées au diable, au *maleficium* ou au fait de s'attribuer des pouvoirs que l'on ne possède pas, réservés à Dieu. Toute la malchance du monde pouvait désormais être astreinte à une minorité d'individus, ce qui était socialement pragmatique. Cela reflétait, en fait, la peur et l'insécurité à laquelle le monde faisait face lorsque l'inexplicable les frappait, comme les

⁶ LOUGHLIN, Marie H., BRACE, Patricia, et BELL, Sandra. *The Broadview anthology of sixteenth-century poetry and prose*. Peterborough, Ont : Broadview Press, 2012, p. 579.

⁷ ALMOND, Philip C. *England's first demonologist: Reginald Scot and The Discoverie of Witchcraft*, New York : I.B Tauris, 2014, p. 1.

⁸ SCOT, Reginald. *The Discoverie of Witchcraft*. London : Dover publications, 1972, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p.5.

¹⁰ *Ibid.*

maladies non diagnosticables¹¹ à l'époque, les accidents dus à la malchance ou bien encore les aléas climatiques¹² inexplicable. Tous ces malheurs pouvaient, sinon être expliqués, trouver un coupable grâce à la sorcellerie. Dans une société peu avancée technologiquement, il était assez simple de se servir de la sorcellerie pour expliquer la mort d'un enfant, la disparition du bétail, les mauvaises récoltes¹³ etc. Il était courant, et simple d'attribuer ces catastrophes à un voisin mal intentionné ayant eu recours au *maleficium*.

Le village était central lorsque l'on parlait de la sorcière, surtout en ce qui concerne l'origine du mythe, sa place dans le folklore et la poésie romantique. Le village se caractérisait par une communauté en mouvement, avec beaucoup d'interactions entre ses membres¹⁴. D'un point de vue sociologique, il faut s'intéresser à la notion de réputation, car c'était sur ce critère qu'était évaluée l'importance d'une personne. Avoir une mauvaise réputation pouvait faire d'une femme une sorcière¹⁵. Du fait de la promiscuité, les rumeurs et les histoires qui se racontaient dans un village avaient un impact considérable sur la réputation de chacun. Les rumeurs et les discussions faisaient partie de la première étape du processus que Keith Thomas appelle « the making of the witch¹⁶ ». Cette transformation s'opérait petit à petit, lorsque la réputation d'une personne commençait à se détériorer, à cause des conflits qu'elle engendrait de par ses différentes actions qui s'intensifiaient graduellement : « gossips, insults, scoldings, treats, curses, ritual magic, legal actions and various forms of physical assault¹⁷ ». Les accusations de sorcellerie suivaient alors naturellement. Les villageois adoptaient ces comportements menaçants, inspirés de sorcières décrites dans le folklore, dans le but de terrifier leurs ennemis. La sorcellerie pouvait alors être décrite de la manière suivante: « the internal viciousness of village interactions... and the brutality of interpersonal conflicts¹⁸ ». Ces querelles de village débutaient par la menace et se terminaient par la malédiction, qui associait la magie au mal et à la violence.

¹¹ ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *op. cit.*, p. 28.

¹² OLDRIDGE, Darren. *The Witchcraft Reader*. New York : Routledge, 2002, p 70.

¹³ DARR, Orna A. *Marks of an Absolute Witch: Evidentiary Dilemmas in Early Modern England*. Surrey: Ashgate Pub, 2013, p. 6.

¹⁴ SHARPE, Jim. *Witchcraft In Early Modern England*. Abingdon : Routledge, 2014, p. 45.

¹⁵ KLANICZAY, Pócs, and CSONKA, Takács. *Witchcraft Mythologies and Persecutions*. Budapest : Central European University Press, 2008, p. 299.

¹⁶ THOMAS, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*. London : Oxford University Press, 1997, p. 502.

¹⁷ PARISH, Helen L. *Superstition and magic in early modern Europe: a reader*. London : Bloomsbury Academic, 2015, p. 278.

¹⁸ *Ibid.*

Ce phénomène de rumeur, ainsi que l'importance de la réputation sont présents au cœur de la poésie de William Wordsworth dans son poème *Goody Blake and Harry Gill* (1798). Comme beaucoup de poèmes de Wordsworth, ce poème est basé sur une histoire vraie, ce qui est indiqué dans le paratexte : « a true story¹⁹ ». Il écrit : « The story of 'Goody Blake and Harry Gill' [...] is founded on a well-authenticated fact which happened in Warwickshire²⁰ ». Il est intéressant de s'attarder sur la différence entre l'incident d'origine et ce que Wordsworth en a fait en modifiant la narration et en lui donnant une dimension morale : n'importe qui peut être accusé de sorcellerie car cette paranoïa est due à notre imagination. L'incident originel est décrit dans *Zoonomia* de Dr. Erasmus Darwin :

A young farmer in Warwickshire, finding his hedges broke, and his sticks carried away during a frosty season, determined to watch for the thief. He lay many hours under a hay-stack, and a length an old woman, like a witch in a play, approached, and began to pull up the hedge; he waited till she had tied up her bottle of sticks, and was carrying them off, that he might convict her of theft, and then springing from his concealment, he seized his prey with violent threats. After some altercation, in which her load was left upon the ground, she kneeled upon her bottle of sticks, and raising her arms to Heaven beneath the bright moon then at the full, spoke to the farmer already shivering with cold, 'heaven grant, that thou never mayest know again the blessing to be warm²¹.

Dans le poème de Wordsworth, le narrateur explique que Goody Blake est une vieille femme très pauvre qui survit en cueillant illégalement des haies appartenant à Harry Gill, un fermier aisé. Il sait qu'elle vole sur ses terres, ce qui fait d'elle à ses yeux une sorcière. Après s'être fait surprendre sur le fait et attaquée par Harry, Goody se met à genoux et prie Dieu pour que Harry ne ressente plus jamais la chaleur de sa vie (« O may he never more be warm !²² »). Cela est mal interprété par Harry, qui se persuade qu'elle possède des pouvoirs.

La notion de communauté est présente à travers tout le poème. La façon dont le narrateur présente le texte est semblable aux commérages et aux rumeurs que l'on retrouve dans un village, par exemple le texte commence par : « What's the matter ? what's the matter ?²³ ». Les membres du village sont même mentionnés (« The neighbours tell, and tell you truly²⁴ », « Any man who pass'd her door²⁵ »), ce qui montre l'omniprésence des

¹⁹ WORDSWORTH, William, COLERIDGE, Samuel T. and BRETT, Raymond L. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. London : Routledge, 1991, p. 56.

²⁰ *Ibid.*, p. 271.

KAMRA, Sukeshi. *William Wordsworth's Revolutionary View of History: A Study of the Narratives in the Lyrical Ballads, 1798 & 1800*. Ottawa : National Library of Canada, 1989, p.85-88.

²² WORDSWORTH, William, COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 59.

²³ *Ibid.*, p. 56.

²⁴ *Ibid.*

autres habitants. De plus il est presque possible de les entendre bavarder grâce à la répétition de « Chatter, chatter, chatter still²⁶ », présente trois fois dans le texte. Ce son provient en réalité des dents de Harry qui claquent à cause du froid, mais il est inévitable de ne pas l'associer aux murmures des villageois.

Les conditions dans lesquelles vit Goody Blake sont elles aussi rapportées par le narrateur qui utilise le colportage (« Two poor old dames, as I have known, / Will often live in one small cottage, / But she, poor woman, dwell alone²⁷ »). Ainsi, elle est exclue du reste du village, mise à part et aliénée. La communauté n'essaye en rien de l'aider et reste sans réaction, témoin impassible de sa situation peu enviable, renforçant son aliénation. De surcroît, le genre de la ballade lui-même renforce la présence du narrateur, qui s'impose comme un vrai ménestrel, racontant ses histoires, errant de village en village. Il est possible de sentir sa présence à travers la structure rimique et la longueur des vers qui montre la crédulité et la simplicité du narrateur²⁸. C'est ce que Brennan O'Donnell explique dans son analyse du poème :

The frequency of such obvious concessions to meter as repetition (especially of his protagonist's names), cliché fillers ("it must be said," "as you may think"), and awkwardly colloquial contractions ("is't") helps create a sense of this speaker as a village minstrel or balladeer²⁹.

Grâce à cet exemple poétique dépeint par Wordsworth, on retrouve parfaitement l'idée que la réputation peut transformer n'importe qui en sorcière. Ici nous avons découvert la représentation du peuple qui se résume par le terme *village witch*³⁰ (une sorcière de village), qui est à l'origine du mythe de la sorcière et qui trouve racine dans le fait de transmettre, d'inventer et de propager des rumeurs dans une communauté. Pour comprendre l'évolution menant d'un phénomène de village à une chasse aux sorcières nationale il faut étudier l'impact de la religion, plus précisément de la réforme protestante, sur le peuple anglais. En effet, c'est à la religion que l'on doit la création du stéréotype maléfique de la sorcière qui prit une grande ampleur au XVI^e siècle.

²⁵ WORDSWORTH, William, COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p.56.

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸ O'DONNELL, Brennan. *Passion of Meter A Study of Wordsworth's Metrical Art*. Ashland : Kent State University Press, 2013, p. 64.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ GOODARE, Julian. *The European Witch-Hunt*. London : Routledge, 2016, p. 10-11.

La frontière entre magie blanche et magie noire est inexistante aux yeux de la nouvelle Église, qui ne tolère plus aucune utilisation de la magie : « Reformed leaders insisted on the removal of Catholic religious art from churches as part of the refashioning of sacred spaces by eradicating any taint of ‘priestly magic’³¹ ». Ici, même la « magie » associée aux prêtres catholiques et à leur miracle, est interdite. Les démonologues de l’époque font même l’hypothèse que sans pacte avec le diable, il est impossible d’avoir de tels pouvoirs³². Ainsi l’Église crée donc sa propre représentation de la sorcière, que l’on nomme *the demonic witch*³³, un être hérétique faisant partie de l’armée de Satan. Durant la réforme toute forme de magie se voit alors interdite, allant des plus inoffensives superstitions telles que la divination jusqu’aux spectacles de magie qui semblaient trop réels pour ne pas avoir un lien avec des arts diaboliques. Ainsi, sur les centaines de procès contre les sorcières on retrouve des innocents, comme les *cunning folks*, sur le banc des accusés. Des individus stéréotypés et stigmatisés en tant qu’êtres maléfiques (*demonic witches*), eux aussi à l’origine du mythe de la sorcière de par l’amalgame entre magie et sorcellerie mais surtout par le lien maléfique entre le diable et les pouvoirs surnaturels. La montée des accusations de sorcellerie pourrait être qualifiée de « dramatisation » d’événements encore inexplicables à l’époque. Ce changement de perception s’explique en partie par la forte influence de l’Église sur les mœurs populaires, particulièrement après la réforme en Angleterre et le changement d’Église. Les protestants les plus extrêmes étaient contre l’usage de quelque forme de magie que ce soit, même liée à l’Église (miracles)³⁴. Leurs positions étaient donc d’autant plus hostiles face à toutes les autres pratiques de la magie et de la sorcellerie.

Owen Davies et Willem De Blécourt, tous deux historiens spécialisés dans l’étude de la magie, expliquent clairement ce changement de perception dans leur livre *Beyond the Witch Trials : Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe* (2003) :

³¹ WAITE, Gary K. *Heresy, Magic, and Witchcraft in Early Modern Europe*. New York : Palgrave Macmillan, 2003, p 58.

³² DAVIES, Owen. *Popular Magic. op cit.*, p. 31.

³³ GOODARE, Julian. *op. cit.*, p. 11.

³⁴ WAITE, Gary K. *op. cit.*, p 58.

The shifting intellectual interpretation of folk magic from being a very real and implicitly satanic offence became a merely fraudulent and morally reprehensible crime. Inextricably tied up with this process was the use and changing definition of 'superstition' – a subject that is ripe for further research. The word has long been used in a derogatory sense to describe what were perceived to be unfounded, credulous or heretical beliefs³⁵.

Ici, le terme « superstition » est au cœur de la problématique car l'Église le désigne comme une hérésie en soi. Ce sont ces superstitions qui forment ce que l'on appelle folklore. La croyance en la sorcellerie et autres croyances hérétiques sont des phénomènes populaires qui demeurent uniquement parmi le peuple. Toute personne ayant affaire de près ou de loin à ces superstitions ou à la magie pouvait être accusée d'hérésie. Ainsi, ces simples accusations entre voisins se transformèrent en quelque chose de beaucoup plus officiel, menant à l'apparition de lois qui concernant directement la sorcellerie³⁶. Toute magie condamnée, il était l'heure pour les sorcières de disparaître.

Des traces du personnage emblématique sont préservées dans les lois, mais la conservation du mythe se fait principalement dans le folklore populaire. La population souhaite maintenir cette superstition, contrairement aux hommes de pouvoir qui veulent la détruire, comme on peut le voir dans cet extrait de *Godly Zeal and Furious Rage : The Witch in Early Modern Europe* par Geoffrey Robert Quaif :

Peasants clung to the concept of a comic devil despite the church's campaign to destroy it. The fear of demons was highly developed by sections of the elite and then partially imposed on the populace. Popular culture was never monolithic, and elements of this demonology were readily incorporated into popular thinking only at certain levels and in certain regions³⁷.

Cette citation tend à être validée par l'exemple suivant : lorsque l'on parle de représentation de la sorcière il faut aussi aller voir du côté de l'Écosse. Dans certains poèmes de Burns on retrouve des vestiges de ces traditions où la population s'amuse avec le concept du diable et de la sorcellerie. Robert Burns, l'un des plus célèbres poètes écossais du XVIII^e siècle, fait partie du processus de conservation du mythe à travers sa poésie. Il explique même que les superstitions et le surnaturel l'ont poussé vers la poésie

³⁵ DE BLÉCOURT, Willem, et DAVIES, Owen. *Beyond the Witch Trials: Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe*. Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 4.

³⁶ L'acte de 1542 proclame que l'utilisation de la sorcellerie, de tous types d'enchantelements, magie noire ou contact avec les esprits dans le but de détruire des biens ou le corps d'une personne, de retrouver des biens perdus ou n'importe quel autre but, illégal ou non, sera considéré comme un crime passible de la peine de mort.

³⁷ QUAlFE, Geoffrey R. *Godly zeal and furious rage (RLE witchcraft): The Witch in Early Modern Europe*. Abingdon ; New York : Routledge 2011, p. 59.

(« This cultivated the latent seeds of poesy³⁸ »). Cette aspiration pour le surnaturel lui vient d'une servante qui travaillait pour sa famille :

I owed much to an old woman who resided in the family, remarkable for her ignorance, credulity, and superstition. She had, I suppose, the largest collection in the county of tales and songs concerning devils, ghosts, fairies, brownies, witches, warlocks, spunkies, kelpies, elf-candles, deadlights, wraiths, apparitions, [...] enchanted towers, dragons and other trumpery³⁹.

C'est donc grâce à l'influence de la culture populaire, en opposition aux règles strictes de l'église, que Burns donne naissance à des poèmes tels, qu'*Halloween* (1785) ou *Tam O'Shanter* (1791) qui retracent et conservent les superstitions dites païennes et les mythes populaires qui forment le folklore écossais.

2. La place de la sorcière dans le folklore

La figure de la sorcière est primordiale dans le folklore du Royaume-Uni. Malgré les efforts de l'Église, la population aura toujours sa propre représentation du mal. Plus, que des croyances, le peuple célèbre le surnaturel, les superstitions et tout ce qui forme le folklore populaire. David J. Skal explique dans son étude du phénomène culturel de la fête d'Halloween, *Halloween : The History of America's Darkest Holiday* (2016), que le poème de Burns sur le même sujet peut être considéré comme un véritable document historique (« a valuable historical document⁴⁰ »). En effet, le poème *Halloween* est plus qu'une œuvre poétique, il s'agit d'un document historique pertinent quant à l'étude du folklore mais aussi de la représentation de la sorcière. Juste avant le poème il est possible d'y trouver une introduction écrite par Burns :

The following poem will, by many readers, be well enough understood; but for the sake of those who are unacquainted with the manners and traditions of the country where the scene is cast, notes are added to give some account of the principal charms and spells of [...] the peasantry in the west of Scotland⁴¹.

En effet, comme l'indique cette courte préface, ce poème de Burns est expliqué et contextualisé avec une rigueur qui ne détoneraient pas dans un ouvrage scientifique. Ce phénomène est assez rare, et parmi les six-cents poèmes et chansons qu'il a composés,

³⁸ ROSSITER, Johnson. *Works of the British Poets, from Chaucer to Burns*. New York : D. Appleton and Company, 1876, p. 714.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ SKAL, David J. *Halloween: The History of America's Darkest Holiday*. New York : Dover Publications, 2016, p. 26

⁴¹ BURNS, Robert. *The life and works of Robert Burns, volume 1*. New York : Harper and Brothers, 1852, p. 146.

seulement quatorze disposent de notes de bas de page⁴², et *Halloween* est celui qui en possède le plus avec seize annotations d'une longueur considérable. La première note décrit clairement le concept qui se cache derrière la fête d'Halloween : « [Halloween:] thought to be a night when witches, devils, and other mischief-making beings are abroad on their baneful midnight errands; particularly those aerial people, the fairies, are said on that night to hold a grand anniversary⁴³ ».

Ce paratexte est là pour guider un lecteur certainement érudit, mais qui ne connaît pas les rituels populaires écossais, afin de lui permettre de mieux comprendre cette culture. Le poème possède donc un deuxième niveau de lecture qui ajoute des précisions sur les rituels dont il est question. On retrouve, par exemple, la description et l'explication du fonctionnement d'un sortilège que l'on peut lancer le soir d'Halloween : « The hemp-seed spell ». Ce sort est une invocation qui permet de reconnaître parmi les autres villageois la personne avec laquelle on va passer sa vie. Burns explique qu'il faut répéter une formule (« Hemp-seed, I saw thee, hemp-seed, I saw thee; and him (or her) that is to be my true love, come after me and pou thee⁴⁴ ») tout en tenant dans sa main des graines de chanvre cousues entre elles. Après cela, il faut se retourner et derrière notre épaule se trouvera la personne en question, elle-même en train de cueillir du chanvre.

Ces exemples montrent qu'en Écosse, la population pratiquait des rituels magiques de manière plutôt ludique – mais accompagnés d'une réelle croyance en la sorcellerie. Le texte montre que le but est surtout de resserrer le lien entre les villageois, pour tisser une vraie communauté, tout en célébrant avec humour des rituels interdits par la religion. Cependant, l'information importante à retenir est que ces villageois croyaient en des forces occultes et les célébraient. De plus, on retrouve dans le poème lui-même une préservation, par la population, des sorts et rituels magiques faisant partie intégrante du folklore autour du personnage de la sorcière. Ce poème garde en mémoire la représentation populaire de la sorcière que l'on appelle *the folkloric witch*⁴⁵ et aide le mythe à survivre. Ce type de sorcière est un personnage fictionnel utilisé dans les histoires de villageois,

⁴²ANDREWS, Corey E. "Footnoted Folklore: Robert Burns's Hallowe'en". *Studies in Scottish Literature*. Vol. 37 (1) pp. 24-37, (2013), p. 29.

⁴³BURNS, Robert. *Volume 1. op. cit.*, p. 146.

⁴⁴*Ibid.*, p. 150.

⁴⁵GOODARE, Julian. *The European Witch-Hunt*. London : Routledge, 2016, p. 11.

contrairement à la sorcière de village, elle habite loin de tout, dans la forêt, pour y dévorer des enfants⁴⁶.

Pour essayer d'expliquer la transformation de la sorcière en un mythe on peut se tourner vers Gilbert Durand qui dans ses travaux analyse la psychologie de l'imaginaire et le phénomène du mythe. Il étudie la question : Qu'est-ce que le mythe ? Sa réponse se fonde sur un système « dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes⁴⁷ » dans lequel, pour simplifier, le symbole est quelque chose qui va faire référence ou penser à l'archétype, l'image archétypale qui se résume à un stéréotype du mythe, qui fait lui-même référence à un schème. Le schème est « une généralisation dynamique et affective de l'image⁴⁸ », il fait la jonction entre « les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et la représentation⁴⁹ ». Pour faire simple, un schème est une idée de départ appliquée à notre étude de cas, le schème est le *maleficium*, l'archétype est la sorcière (son image de vieille dame isolée et pauvre), et le symbole est le sortilège magique. À partir de tout cela on crée une histoire, un récit, qui va devenir un mythe à force de répétitions d'événements symboliques en lien avec les sortilèges magiques. Ces liens, ces relations, se répètent pour créer dans notre imaginaire une image archétypale du mythe car « chaque mythème (chaque paragraphe, chaque acte rituel) est porteur de la même vérité que la totalité du rite ou du mythe⁵⁰ ». Cette théorie nous aide à comprendre que toutes les instances de magie se sont en fait mélangées et ont fusionné pour être rapportées à un seul mythe, la sorcière. Comme mentionnés, les *cunning folks*, qui à l'origine n'avaient pas de lien avec le *maleficium*, ont été associés à la sorcellerie, car ils étaient porteurs des mêmes stigmates que la sorcière et ses pouvoirs. Les procès et la chasse aux sorcières sont des mythèmes, chaque procès ayant laissé des traces concrètes, par superposition, chaque histoire est donc une vérité, une preuve qui fait vivre le mythe.

Durand traite aussi de la fabulation dont il voit l'existence comme une réaction défensive et naturelle de notre esprit, qui lutte contre la représentation inévitable de la mort⁵¹. Ainsi, mis en parallèle avec notre objet d'étude (les sorcières), sa théorie est validée, car c'est en effet l'imaginaire qui, du XV^e au XVIII^e siècle, prenait le dessus pour

⁴⁶ GOODARE, Julian. *op. cit.*, p. 11

⁴⁷ DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Edition Dunod, 2016, p. 43.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰ VERNEYRE, Michèle, *Dynamiques et interactions des pensées symboliques et logiques*. Grenoble : Crieis, 2000, p. 12.

⁵¹ DURAND, Gilbert. *op. cit.*, p. 437.

donner un sens à tous les phénomènes inexplicables à l'époque. Le mythe de la sorcière n'était qu'une réaction défensive, immunitaire, de l'esprit qui essayait de rationaliser les événements néfastes comme la mort, la malchance, les intempéries ou les mauvaises récoltes. Durand explique qu'il s'agit d'un « principe constitutif de l'imagination⁵² », lorsque l'on se représente ou symbolise un mal, un danger ou une angoisse « c'est déjà par la maîtrise du cogito, les dominer⁵³ ». Il est vrai que l'on a tendance à se servir de notre imaginaire pour rationaliser les choses inexplicables qui peuvent se produire autour de nous. Un mécanisme qui est de nos jours scientifiquement prouvé sur le plan neurologique au niveau inconscient.⁵⁴ Par exemple, le cerveau crée lui-même une explication rationnelle lors d'une paralysie du sommeil, comme préfiguré dans le tableau d'Henry Fuseli, *Nightmare*.



Tableau 1 Fuseli, Henry. *The Nightmare*. Huile sur toile, 121 x 147.3 cm, Detroit Institute of Arts, 1782.

Le cerveau nous fournit l'explication sous la forme d'un être maléfique, un incube, nous immobilisant. La sorcière est aussi le fruit de ce réflexe, c'est une rationalisation de l'inexplicable sous la forme d'un bouc-émissaire pouvant en porter la responsabilité. Voilà pourquoi le mythe que l'on transmet de génération en génération n'est pas toujours tiré des

⁵² DURAND, Gilbert. *op. cit.*, p. 115.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ LAPLANCHE, Jean, et PONTALIS, Jean-Bertrand. *The Language of Psycho-Analysis*. London : Karnac Books, 1988, p. 332.

mêmes fondations, qui peuvent tant être basées sur des faits réels comme l’empoisonnement ou la pratique de rituels, que sur des affabulations comme la mort, la maladie ou la perte de bétail comme résultat d’une malédiction.

Un exemple concret de l’influence de l’imagination sur la représentation des sorcières est que l’on voit fréquemment aujourd’hui dans les livres de fiction que les sorcières volent sur un balai. Ce fait n’a pourtant été rapporté qu’une seule fois dans toute l’histoire des procès pour sorcellerie en Angleterre⁵⁵. Cependant, en Allemagne des traces datant du XVI^e siècle ont été retrouvées faisant mention du balai comme moyen de locomotion utilisé par les sorcières⁵⁶. Si l’on suit la théorie de Durand, tous les symboles existants, même ceux en provenance d’Allemagne, se sont mélangés pour former un mythe.

Un autre exemple de l’influence de l’imagination est que beaucoup de personnes avaient pour idée que la sorcellerie était une secte, un fait qui s’avère faux en Angleterre :

Those who saw witchcraft as a real organisation accepted the confession of witches detailing its hierarchical structure. Others saw it as a simple response to the expectations of the inquisitors. In England witchcraft was neither a religion nor an organisation. Witches in England showed no signs of co-operation with each other, no continuity or common aspect in ritual⁵⁷.

En effet, il n’y a absolument aucune preuve qui confirme l’existence de sectes de sorcières, ni en Angleterre, ni en Écosse, contrairement à ce qu’avançaient certaines théories qui essayaient de démontrer l’existence de complots de sorcières au Royaume-Uni, appelés : « conspiratorial witchcraft⁵⁸ ». Par exemple, Ankarloo et Clark font référence à la sorcellerie comme à un mouvement de protestation⁵⁹. Ces représentations relèvent encore une fois du fantasme qui veut que les sorcières soient à l’origine de complots politiques. En vérité, ce qu’on appelait le « sabbat » consistait en un rassemblement de sorcières, lors duquel le diable était célébré. Les seules traces de ce soi-disant « sabbat » peuvent être trouvées dans les archives de procès ou dans des confessions de sorcières qui concernent le

⁵⁵ GUILLEY, Rosemary. *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*. New York : Facts on File, 2008, p. 38.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ QUAIFFE, Geoffrey R. *Godly zeal and furious rage (RLE witchcraft): The Witch in Early Modern Europe*. Abingdon ; New York : Routledge 2011, p. 59.

⁵⁸ MILLAR, Charlotte-Rose. *Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England*. Milton : Taylor and Francis, 2017, p. 174.

⁵⁹ ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. London : The Athlone Press, 1999, p. 262.

reste du continent européen, comme en Espagne, par exemple⁶⁰. Francisco de Goya a de fait peint plusieurs tableaux représentant ce rituel, car il fait partie des racines du mythe de la sorcière en Espagne, ce qui n'est pas le cas pour l'Angleterre. Bien que factice, ce rituel s'est facilement implanté dans les conceptions populaires, car il était pragmatique pour les villageois d'imaginer leurs bourreaux se réunir. C'est pour cette raison qu'il arrivait souvent de voir plusieurs femmes de la même communauté, accusées de sorcellerie.



Tableau 2 De Goya, Francisco. *Le sabbat des sorcières*. Huile sur toile, 43 x 30 cm, Madrid, Musée Lázaro Galdiano, 1797.

Il est naturel que cette idée de coopération entre sorcières persiste encore à la vue des nombreuses œuvres représentant des sorcières agissant en groupe. Par exemple, une représentation du sabbat figure dans l'un des poèmes les plus connus de Robert Burns, *Tam O'Shanter*. Lorsque Tam aperçoit les sorcières et sorciers (« warlocks and witches in a dance⁶¹ ») il se trouve face à un rituel de sabbat. Avant cela, il est comme attiré par magie vers l'Église, « the Kirk » en écossais :

⁶⁰ ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *op. cit.*, p. 10 et 35.

⁶¹ BURNS, Robert. *The Complete Works of Robert Burns: Containing His Poems, Songs and Correspondence*. Boston : Phillips, Sampson and Company, 1859, p. 173.

Kirk-Alloway seem'd in a bleeze ;
Thro'ilka bore the beams were glancing;
And loud resounded mirth and dancing⁶².

Le rituel décrit est certainement en lien avec le diable, les sorcières et sorciers dansent pour l'invoquer. L'atmosphère est extrêmement sombre, des cadavres sont disposés dans la pièce dans des cercueils, même du point de vue humoristique de Tam, la scène qui se déroule devant ses yeux est terrifiante et macabre :

Coffins stood round, like open presses,
That showed the dead in their last dresses;
And, by some devilish magic sleight,
Each in its cold hand held a light⁶³.

Le rituel mentionné ci-dessus semble aussi impliquer des sacrifices humains :

Three Lawyers' tongues, turn'd inside out,
Wi lies seam'd like a beggar's clout;
Three Priests' hearts, rotten, black as muck,
Lay stinking, vile, in every neuk⁶⁴.

Ces quatre lignes faisant partie de l'œuvre originale que Burns avait publiée la première fois en 1808, jugées comme trop décalées par rapport à l'horreur du passage, sont plus tard retirées⁶⁵. Pourtant ces quatre lignes ont une signification non négligeable dans notre étude de la sorcellerie. Le chiffre trois est mentionné deux fois (trois cœurs et trois langues), un chiffre qui n'est pas anodin et semble être récurrent dans la mythologie des sorcières. On retrouve ce chiffre trois chez Hécate, « The Triple Goddess », car elle est la déesse de la fertilité, de la lune et de la nuit⁶⁶. Elle est associée aux sorcières puisqu'elle est liée au monde souterrain, aux esprits de la nuit et aux enchantements⁶⁷. Elle est aussi représentée sous la forme de trois femmes dans *The Triple Hecates* de William Blake. Ce chiffre est aussi présent dans la mythologie grecque avec les trois Moires prédisant l'avenir ; c'est de ces sorcières mythiques que Shakespeare s'est inspiré en créant les trois sorcières dans *Macbeth* (1606). Certains pourraient croire qu'il s'agit d'un détail mais les trois sorcières

⁶² BURNS, Robert. *The Complete Works of Robert Burns: Containing His Poems, Songs and Correspondence. op, cit.,* p. 173.

⁶³ *Ibid*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ CARRUTHERS, Gerard. *"Tongues tum'd inside out": The Reception of "Tam O' Shanter."* Glasgow : University of Glasgow, 2007, p. 2.

⁶⁶ BLAKE, Deborah. *Everyday Witch A to Z: An Amusing, Inspiring & Informative Guide to the Wonderful World of Witchcraft.* Woodbury, Minn : Llewellyn Publications, 2008, p. 84.

⁶⁷ GUILLEY, Rosemary. *op,cit.,* p. 210.

de Shakespeare vont précisément faire trois prédictions⁶⁸ à Macbeth : il deviendra le Baron de Cawdor, puis il deviendra roi et pour finir l'héritier de Banquo deviendra roi. De plus Macbeth sera témoin de trois apparitions⁶⁹, chacune ayant une signification précise : sa propre tête décapitée, un enfant ensanglanté et un enfant tenant un arbre. Le chiffre trois est présent dans de nombreux aspects de la pièce, comme lorsque les sorcières s'adressent à Macbeth en répétant son nom trois fois ; et cela n'est qu'un détail parmi un grand nombre d'exemples. Comment expliquer ce lien entre les sorcières et le chiffre trois ? Laura Annawyn Shamas dans son livre, « *We three* » : *The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters* (2007), tente de résoudre cette question en émettant des hypothèses comme celle du lien avec l'alchimie : « there were three elements in the Great Work, sulphur, mercury and salt⁷⁰ ». Cependant, l'une des explications les plus probables se trouve dans la Bible avec la Sainte Trinité : le père, le fils et le saint esprit. Le chiffre trois chez les sorcières représente une version viciée de la Sainte Trinité parce que chez elles, l'unité n'est pas atteinte, car elles restent trois entités différentes. Ces hypothèses sont discutables mais le chiffre trois (« seen as the demonic magic number of witches⁷¹ ») est incontestablement lié au mythe de la sorcière et le poème de Burns qui, s'il n'avait pas été partiellement censuré, aurait continué à faire vivre le mystère autour de ce chiffre. Nicholas Royle, dans *The Uncanny* (2003) parle de la répétition comme d'une source de l'*uncanny*, de l'étrangeté, du malaise et du mystère : « The uncanny seems to be about a strange repetitiveness. It has to do with the return of something repressed, something no longer familiar, the return of the dead, the 'constant recurrence of the same thing', a 'compulsion to repeat'⁷² ». Cette approche confirme l'idée que la répétition du chiffre trois chez la sorcière n'est pas anodin et amplifie son étrangeté.

Ces multiples exemples ont démontré la pluralité de la représentation de la sorcière, entre la *village witch*, *demonic witch* et *folkloric witch*, mais ils nous montrent aussi que cette représentation imaginaire du mythe est un mélange de tous les différents « mythes » (ou instances) de la sorcellerie, qu'ils soient erronés ou historiquement concrets. Ces trois catégories de sorcières, bien qu'essentiellement différentes, ont des

⁶⁸ Korea Institute for Advanced Study. *Symplectic Geometry and Mirror Symmetry: Proceedings of the 4th KIAS Annual International Conference South Korea*. Singapour : NJ World Scientific, 2001, p. 312.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ SHAMAS, Laura. *"We Three": The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters*. New York : Peter Lang, 2007, p. 95.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² ROYLE, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester : Manchester University Press, 2003, p. 84.

frontières poreuses et ne manquent pas de partager leurs influences et domaines d'actions. Ces origines diverses montrent aussi la capacité du mythe à évoluer au fil du temps selon les mœurs et croyances de la population. Ces représentations plurielles nous amènent à une nouvelle dichotomie qui peut sembler superficielle, mais qui est nécessaire à l'étude de la représentation des sorcières, il s'agit de l'opposition entre la vision populaire, que nous venons d'analyser, et celle de l'élite. La sorcière perdurera dans les croyances populaires, mêlant superstition et folklore, mais nous verrons que l'élite et l'Église essayeront de se détacher de ces croyances, mettant en doute l'existence même des sorcières après en avoir imposé l'image.

Chapitre 2. Sécularisation de la sorcellerie

Ce que l'on appelle la sécularisation de la sorcellerie se traduit par un abandon de la croyance en l'existence des sorcières. Cette montée du scepticisme s'accrut lors de la révolution scientifique, jusqu'à ce que la sorcellerie devienne quelque chose de complètement archaïque. De plus, la littérature, microcosme de prédilection des mythes, vit la naissance d'une nouvelle philosophie, celle de la raison. Cette ère de la raison changea elle aussi radicalement la représentation de la sorcière. Dans son livre *Sorcellerie*, Lionel Obadia décrit le terme de « sécularisation » comme un processus de diminution de l'influence de la religion sur la société¹. Cependant il explique aussi que de nos jours « la théorie de la sécularisation n'affirme pas aussi explicitement que dans ses premières formulations la disparition de la religion² ». En effet, plus récemment ce terme s'est vu utilisé pour décrire toutes sortes de pertes d'influences et pas seulement le déclin de la religion. On retrouve ce terme dans presque toutes les études sur les sorcières, en passant de Thomas Keith à Bengt Ankarloo et Stuart Clark, car cette idée de baisse d'influence convient parfaitement à ce qui s'est passé au XVIII^e siècle avec la sorcellerie. Davis et De Blécourt parle de ce phénomène de façon plus poétique en l'appelant de la sorte : « disenchantment of the world³. » En 1701, Christian Thomas professeur de loi religieuse, rassemble des preuves juridiques et médicales pour rejeter l'existence de la sorcellerie, du sabbat, et la possibilité d'un pacte avec le diable, en concluant : « witchcraft is only an imaginary crime⁴ ». En s'appuyant sur des études bibliques, il fut possible de redonner à Dieu sa grandeur passée qui avait été ternie par des croyances blasphématoires, fruits de notre imagination.

1. Le rejet du surnaturel

Le rejet de la sorcière et de la sorcellerie s'explique d'abord à travers la montée du protestantisme qui eut plusieurs effets sur la représentation de la sorcière et du surnaturel. La réforme eut un impact considérable sur la façon de pratiquer son culte. Les valeurs comme le travail et l'effort étaient primordiales. Pour réussir il fallait travailler dur et prier

¹ OBADIA, Lionel. *La sorcellerie*. Paris : Cavalier bleu, 2005, p. 122.

² *Ibid.*

³ DE BLÉCOURT, Willem, et DAVIES, Owen. *Beyond the Witch Trials: Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe*. Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 72.

⁴ BEVER, Edward. "Witchcraft Prosecutions and the Decline of Magic." *Journal of Interdisciplinary History*. Vol. 40 (2), pp.263-293, (2009), p. 276.

Dieu. Tout recours à la sorcellerie était interdit, non seulement parce que ce n'était pas une pratique pieuse, mais parce que c'était en quelque sorte trop facile. Cet encouragement au pragmatisme et à l'efficacité matérielle poussa l'homme à chercher des solutions scientifiques et logiques à des problèmes qui auraient auparavant poussé les gens à se tourner vers le surnaturel. L'utilisation du mot « superstition » a aussi eu son importance dans la sécularisation de la sorcellerie. Ce mot était utilisé par l'Église catholique médiévale pour qualifier les religions païennes mais le poids de son sens date aussi de la réforme, lorsque les protestants firent du mot « superstition » une insulte pour décrire les pratiques catholiques. Ce mot se révéla être un outil de propagande astucieux lors de la période des Lumières, « *The Enlightenment* » en anglais, puisqu'il renforça l'envie de s'éloigner du passé. Tout ce qui touchait à la superstition était à l'opposé de la modernité. Cette ère de scepticisme religieux porte aussi le nom de « *rational Christianity*⁵ », qui eut bien sûr plus d'impact sur l'élite éduquée que sur le reste de la population. Ankarloo et Clark l'expliquent ainsi :

Sermons served as one of the few vehicles for contact and interaction between popular and learned culture. [...] There is little evidence that popular beliefs actually changed in response to such religious instruction, either before or after decriminalization. [...] popular witch-beliefs persisted for many generations after the trials had stopped⁶.

C'est ce phénomène qui préserva la figure de la sorcière en la transformant en *folkloric witch*, un personnage mystique, presque grotesque, rattaché à la superstition. Dans une ère sceptique, toute personne faisant partie de l'élite intellectuelle risquait de se faire traiter de superstitieuse si elle osait parler de sorcellerie. On se servait donc du mot superstition pour parler de la « basse culture du peuple » pour démarquer le monde de l'élite éduquée de celui des « ignorants »⁷.

Le XVII^e siècle est connu pour sa révolution scientifique. Même si les sciences peuvent sembler un peu loin de notre objet d'étude, elles sont pourtant un thème essentiel pour comprendre la sécularisation de la sorcellerie. Pour cela il faut établir la relation de cause à effet entre la montée des sciences et le déclin de la sorcellerie. Keith Thomas met en relation ce déclin et l'émergence de la science en citant Malinowski : « Magic is

⁵ SHARPE, Jim. *Witchcraft In Early Modern England*. Abingdon : Routledge, 2014, p. 82.

⁶ ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *op. cit.*, p. 46.

⁷ DE BLÉCOURT, Willem, et DAVIES, Owen. *Beyond the Witch Trials: Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe*. Manchester : Manchester University Press, 2004, 2004, p. 4.

dominant when control of the environment is weak⁸ ». Pour Thomas, l'avancée scientifique et technologique a rendu la magie redondante, car elle n'a plus de raison d'être étant donné qu'il existe des explications rationnelles aux maladies et aux phénomènes météorologiques⁹. Avant l'arrivée des sciences nouvelles il était très facile de se tourner vers une explication surnaturelle, surtout face à la maladie. Il n'y avait absolument aucune explication aux crises cardiaques, qui provoquaient des morts subites, ou au cancer, de plus : « There were periodic waves of influenza, typhus dysentery, smallpox, but the most feared of all was bubonic plague, which terrified by its suddenness, its virulence and its social effects¹⁰ ». Certaines infections étaient inexplicables puisque aucune théorie sur les bactéries n'existait, la sorcellerie en était alors la meilleure explication. « Doctors were unable to diagnose and hence to cure most diseases, and in any case, physicians were too expensive for the majority of the population¹¹ ». Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que les docteurs comprennent enfin que l'épilepsie est une maladie et non le résultat d'un ensorcellement. De plus, au niveau juridique, si quelqu'un était accusé de *maleficium*, mais que les faits pouvaient être expliqués par des causes naturelles ou scientifiques alors la personne était acquittée¹². Du point de vue de Sir George Mackenzie: « witches should suffer death not just for poisoning and murder but also for 'enchanted and deluding the world¹³ ». Plus qu'une question de justice envers les victimes de sorcellerie, les sorcières devaient être punies pour avoir aussi intoxiqué l'imagination des hommes, leur façon de penser et de voir le monde.

Au XVII^e siècle, un nouveau courant de pensée voit le jour, la philosophie « mécaniste ». Cette philosophie est présentée par Ankarloo et Clark comme majeure car elle réduit la croyance en la sorcellerie : « [it] undermine[s] the belief in the reality of witchcraft¹⁴ ». Cette philosophie, portée par René Descartes, Baruch Spinoza et le matérialiste Thomas Hobbes, veut que l'univers entier soit vu comme un système mécanique suivant les lois de la nature pour fonctionner, de manière à éradiquer tout enthousiasme et menace de folie. D'autant plus que ces grands penseurs refusaient de croire en l'existence d'esprits ou d'autres forces surnaturelles qui pourraient influencer ce

⁸ THOMAS, Keith. *op. cit.*, p. 648.

⁹ MACFARLANE, Alan. *Civility and the Decline of Magic*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 2.

¹⁰ THOMAS, Keith. *op. cit.*, p.7-8.

¹¹ MACFARLANE, Alan. *op. cit.*, p. 3.

¹² ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *op. cit.*, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

grand mécanisme : « all the phenomena in the World can be explained from local motion and matter alone, and that there exists no extension that is not material or corporeal¹⁵ ». Leurs idées se répandent, aidées par l'imprimerie, surtout parmi l'élite éclairée qui en appréciait la lecture. Thomas Hobbes, dans son ouvrage philosophique et politique *Leviathan* de 1651, donne clairement son avis sur la question des sorcières, mais pas seulement ; il exprime un vrai rejet de tout ce qui touche au surnaturel :

From this ignorance of how to distinguish dreams and other strong fancies from vision and sense, did arise the greatest part of the religion of the Gentiles in time past that worshipped satyrs, fawns, nymphs, and the like; and now-a-days the opinion that rude people have of fairies, ghosts, and goblins, and of the power of witches¹⁶.

Ici, Hobbes compare la croyance du surnaturel à une impossibilité de faire la différence entre imagination et expérience raisonnée. Le terme « *rude people* » fait référence aux gens du peuple qui ne sont pas des intellectuels éduqués. On revient ainsi à la notion de superstition, comme l'explique James Sutherland dans *A Preface to Eighteenth Century Poetry* : « To go against Mr. Hobbes, therefore, was to defend the irrational and to perpetuate the old poetic paraphernalia; you stamped yourself as superstitious and old fashioned¹⁷ ». Pour Hobbes il était impossible d'accorder des pouvoirs aux sorcières, toutefois elles devaient quand même être punies, pas pour leurs méfaits, mais comme Sir George Mackenzie le recommande, pour avoir perverti nos croyances : « I think not that their witchcraft is any real power; but yet that they are justly punished, for the false belief they have that they can do such mischief¹⁸ ». De ce fait, écrire des œuvres en rapport avec le surnaturel est à proscrire puisque cela encourageait de fausses croyances. Les mentionnant des sorcières sont mises de côté, comme Shakespeare, du fait de sa conception sublime de la nature qui cultivait les plaisirs de l'imagination, de l'insaisissable, de ce qui est hors de la raison. « Pour Hobbes, il est folie que de s'abandonner à l'errance imaginative. Le goût de la rêverie, la recherche de l'insolite, qui poussent à arpenter des chemins de traverse, à fouler, par la pensée, des territoires

¹⁵ SCHMALTZ, Tad M. *Receptions of Descartes Cartesianism and Anti-Cartesianism in Early Modern Europe*. Abingdon : Routledge, 2014, p. 187.

¹⁶ HOBBS, Thomas. *Leviathan: Or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclesiastical*. New York : Simon and Schuster, 2008, p.13.

¹⁷ SUTHERLAND, James. *A Preface to Eighteenth Century Poetry*. London : Oxford University Press, 1966, p. 3.

¹⁸ HOBBS, Thomas. *op. cit.*, p. 13.

incertains, n'apportent que le chaos¹⁹. » En adoptant un tel scepticisme envers le surnaturel ces philosophes étaient à l'aube d'un nouveau courant de pensée : le rationalisme. Pour les écrivains rationalistes, la nature dictait l'ordre des choses, ainsi il fallait s'efforcer de la retranscrire à l'écrit de la manière la plus fidèle possible pour atteindre l'harmonie²⁰. Une œuvre se devait d'être cohérente, ce qui rejetait de cette définition les préromantiques, puis romantiques qui travaillaient une poésie fragmentée, incomplète et chaotique. Leurs poèmes étaient considérés comme absurdes et déséquilibrés face à la stabilité recherchée à cette époque.

La stabilité et la raison étant au cœur de la poésie, il n'y avait plus de place pour la fantaisie et l'imagination en cette partie du XVIII^e siècle. Il était question de contrôler son imagination pour éviter tout débordement. L'imagination pour servir l'intérêt du texte était recommandée mais l'imagination sans but prédéterminé était à proscrire: « Mere mid-wandering in an author, or the complete abandonment of the mind to the emotions, would never lead to a great poem²¹ ». Sans but défini, sans ordre, l'écriture ne pouvait donner naissance à un chef-d'œuvre ; pour produire un poème de qualité les rationalistes devaient respecter le « langage poétique ». Owen Barfield propose une définition de ce terme dans son livre *Poetic Diction : A Study in Meaning* : « When words are selected and arranged in such a way that their meaning either arouses, or is obviously intended to arouse, aesthetic imagination, the result may be described as *poetic diction*²² ». Ainsi, un bon poème se devait de respecter des règles d'écriture stricte appelée *poetic diction*, c'est-à-dire que l'auteur devait se concentrer sur son style, avoir un langage élevé, soutenu et figuratif en utilisant des figures comme les métaphores ou la versification dans le but de provoquer l'épanouissement intellectuel : « Its main function, in his opinion, was to provide the poet with similes and metaphors and so enable him to illustrate his thoughts delightfully²³ ». Un langage qui, selon Pope, était celui des Dieux (« We acknowledge Homer the father of poetical diction, the first who taught *that language of the Gods* to men²⁴ ») et donc s'élevait au-dessus du peuple ordinaire. On en voit justement l'exemple dans *Essay on Criticism* (1717), écrit en distique ou couplets héroïques, c'est-à-dire deux lignes rimées en

¹⁹ SCARPA, Sébastien. *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2018, p. 112.

²⁰ *Ibid.*, p. 113.

²¹ SUTHERLAND, James. *op. cit.*, p. 7.

²² BARFIELD, Owen. *Poetic Diction: A Study in Meaning*. Middletown : Wesleyan University Press, 1973, p. 41.

²³ SUTHERLAND, James. *op. cit.*, p. 7.

²⁴ BARFIELD, Owen. *op. cit.*, p. 5-6

pentamètres iambiques. Une esthétique difficile à respecter, contraignante et stricte qui montre un attrait visible pour la raison, la rationalité et la perfection divine :

True Ease in Writing comes from Art, not Chance,
As those move easiest who have learn'd to dance,
'Tis not enough no Harshness gives Offence,
The Sound must seem an *Eccho* to the *Sense*²⁵

Dans cet extrait de *Essay on Criticism*, Pope développait l'idée que le contenu était aussi important que la forme, car la forme complétait le contenu. En utilisant lui-même une forme rigoureuse il exemplifiait son argument ; la logique rationnelle était centrale dans son écriture.

Pope était aussi connu pour son attrait pour la satire, l'ironie et le « *mock-epic* » que l'on retrouvait dans *Dunciad* (1728) et *The Rape of the Lock* (1712). Sutherland montra l'importance de la satire dans la poésie de Pope : « The satirist was deliberately reinforcing the agreed standards of the age by pointing at the eccentric, the anti-social, the freethinker, the profligate, the antinomian²⁶ ». On retrouvait donc ainsi des critiques subtiles du surnaturel dans *Dunciad* qui montraient le côté spectaculaire et absurde de ces mythes hérétiques :

All sudden, Gorgons hiss, and Dragons glare,
And ten-horn's fiends and Giants rush to war.
Hell rises, Heav'n descends, and dance on Earth:
Gods, imps, and monsters, music, rage, and mirth,
A fire, a jig, a battle, and a ball,
'Till one wide conflagration swallows all²⁷.

On peut voir dans l'extrait un désir de faire disparaître ce qui sort de l'ordinaire, à la fois dans les standards littéraires et dans la culture : « [to] discourage originality and to maintain the established order of beliefs beyond their usefulness²⁸ ». Dans *The Rape of the Lock* Pope ne se moquait pas du genre épique en lui-même mais des hommes de son temps qui n'étaient pas dignes du genre héroïque. Il révélait l'absurdité de la société et de ses problèmes insignifiants face à la grandeur du genre épique traditionnel. Il ne s'agissait en

²⁵ POPE, Alexander. *The Works of Alexander Pope, With Notes and Illustrations by Himself and Others. to Which Are Added, a New Life of the Author, an Estimate of His Poetical Character and Writings, and Occasional Remarks, by William Roscoe*. London : Longman, Brown and Co., 1847, p. 353.

²⁶ SUTHERLAND, James. *op. cit.*, p. 39.

²⁷ CLERY, Emma, J. *Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 37.

²⁸ SUTHERLAND, James. *op. cit.*, p. 40.

aucun cas de ternir la forme ; le genre épique et les couplets héroïques favorisaient la *poetic diction*.

William Wordsworth n'adhérait pas au concept de *poetic diction* proposé par Pope car il allait, selon lui, à l'encontre du langage commun utilisé par la majorité des individus. Il exprima ce désir dans la préface de *Lyrical Ballads* en 1802 : « To bring my language near to the language of men²⁹ ». Wordsworth et Coleridge montrèrent leur désaccord avec leurs prédécesseurs et déclarèrent que la poésie devait être écrite au moyen du vernaculaire le plus populaire qui soit, c'est-à-dire, en utilisant l'oralité et la parole. Il était vrai que la poésie proposée par Pope n'était compréhensible que pour une certaine classe sociale, ce que Sutherland souligne : « Pope and his contemporaries have been accused of cultivating poetry for a small and exclusive clique³⁰ ». Ce genre poétique qui rejetait ouvertement le peuple n'était pas du goût de tous, les préférences commencèrent alors à évoluer, les lecteurs étaient plus sensibles, plus friands d'expériences fortes, sensationnelles, stimulant l'imagination.

2. *Une nouvelle philosophie : la raison*

Appelé « *Age of Progress* » ou encore « *Age of reason* », cette période de l'histoire anglaise fut marquée par la stabilité, la montée des sciences et du rationalisme³¹. James Sutherland met en relation ce rationalisme au déchirement du monde poétique : « One result of the growing rationalism of the last decades of the seventeenth century was the disappearance from poetry of all that may be comprehensively labelled the supernatural³² ». Michèle Plaisant explique que « l'idéal rationaliste met aussi un frein à l'expression de l'enthousiasme et des passions en poésie³³. » Le rationnel remplaça alors le surnaturel, dans la philosophie de l'époque mais aussi dans la poésie. « Fairies, ghosts, and goblins; and of the power of witches. Such notions belonged to the childhood of a race³⁴ ». La pensée devait être régulée par la raison, tout ce qui concernait le surnaturel faisait désormais partie des contes pour enfants.

²⁹ WORDSWORTH, William, et COLERIDGE, Samuel T. and BRETT, Raymond L. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. London : Routledge, 1991, p. 241.

³⁰ SUTHERLAND, James. *op. cit.*, p. 62.

³¹ KLAITS, Joseph. *Servants of Satan: The Age of the Witch Hunts*. Bloomington : Indiana Univ. 1989, p. 9.

³² SUTHERLAND, James. *op. cit.*, p. 2.

³³ PLAISANT, Michèle S. *La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe Siècle*. Lille : Université de Lille III, 1974, p. 4.

³⁴ SUTHERLAND, James. *op. cit.*, p. 3.

Cette ère de la raison débuta après la fin de la guerre civile de 1649, lorsque Charles II arriva au pouvoir en 1660 grâce à la restauration de la monarchie en Angleterre ; quelques années plus tard le grand incendie de Londres obligea la reconstruction de la ville, engendrant ainsi une modernisation générale³⁵. Des ouvrages révolutionnaires furent publiés tel que *New Experiments Physico-Mechanicall* (1662) par Robert Boyle, un livre à l'origine de la physique moderne. Fut aussi publié *Philosophiae naturalis Principia Mathematica* (1687) d'Isaac Newton, définissant les lois de la gravité dont la compréhension fut l'une des découvertes scientifiques les plus importantes. En 1688 eu lieu la Glorieuse Révolution qui met fin aux droits divins du Roi pour accorder plus de pouvoirs au parlement. Pour finir en 1689, avec *An Essay Concerning Human Understanding*, John Locke vint contredire les idées de Descartes pour ouvrir le lectorat à un nouveau concept scientifique fondamental, l'empirisme³⁶. Tous ces changements historiques, découvertes scientifiques et nouvelles philosophies créèrent alors une ère propice à l'innovation, la modernité et surtout à la stabilité.

La science apporta avec elle un besoin de vérité qui ne peut être trouvé qu'au travers de l'expérience. Pour démontrer l'existence de toutes choses il devenait primordial d'expérimenter et de tester : « There is no certain knowledge without demonstration³⁷ ». Cet attrait pour une vérité incontestable et universelle était caractéristique de cette ère de modernité. « The Enlightenment proclaimed '*sapere aude*' and one of the truths it dared to know was that witchcraft, magic and all their supernatural trappings were false or foolish phantasms³⁸ ». Pour l'élite il devenait clair que la sorcellerie n'était que fabulation, il n'existait aucune preuve concrète d'un tel phénomène.

Some, rather as with Locke, believed Christianity passed the rationality test once purged of its popish relics; for more radical spirits, Christianity, at least as standardly understood, was irreparably superstitious, on account of such irrational elements as miracles and demons. Witchcraft was the machination of priestcraft, to frighten people³⁹.

Lorsque Locke observait le Christianisme avec un œil rationnel il ne pouvait s'empêcher de vouloir lui retirer ses aspects superstitieux comme les rituels et les objets superflus à la pratique de la religion. D'après lui, la sorcellerie faisait partie de ces aspects superstitieux

³⁵ SUTHERLAND, James. *op. cit.*, p. 3.

³⁶ Contradiction qui est aujourd'hui confirmée par des preuves obtenues au moyen de l'imagerie cérébrale comme l'explique Antonia Damasio dans son œuvre *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*.

³⁷ THOMAS, Keith. *op. cit.*, p. 644.

³⁸ ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *op. cit.*, p. 193.

³⁹ *Ibid.*, p. 201.

inventés par la religion pour effrayer les foules ; la sorcellerie fut donc déclarée irrationnelle.

Cette façon de penser est fondatrice de la stabilité du XVIII^e siècle ; une stabilité qui n'est pas uniquement présente dans la philosophie et les sciences, car elle prend aussi forme dans l'écriture littéraire. Durant la première moitié du XVIII^e siècle, les poètes anglais tels que Alexander Pope et Jonathan Swift s'inspiraient des grands poètes classiques qui marquèrent le règne de l'empereur Auguste, en mettant de côté l'influence préromantique. Ce mouvement poétique portait le nom de « Augustan Poetry, » un genre qui traitait essentiellement de politique et de philosophie. Il se caractérisait par une propension à rationaliser, puisque l'argument principal de l'époque augustéenne était que l'homme devait connaître sa place dans l'univers, parce qu'il était gouverné par Dieu qui appliquait la loi de la raison⁴⁰.

Cease then, nor ORDER Imperfection name:
Our proper bliss depends on what we blame.
Know they own point: This kind, this due degree
Of blindness, weakness, Heav'n bestows on thee.
Submit -- In this, or any other sphere,
Secure to be as blest as thou canst bear:
Safe in the hand of one disposing Pow'r,
Or in the natal, or the mortal hour.
All Nature is but Art, unknown to thee;
All Chance, Direction, which thou canst not see;
All Discord, Harmony not understood;
All partial Evil, universal Good.
And, spite of Pride, in erring Reason's Spite,
One truth is clear, 'Whatever is, is Right'⁴¹.

Dans cet extrait de *An Essay on Man: Epistle I* (1734) Pope décrit la perception humaine. L'être humain ne possède pas les capacités nécessaires pour comprendre le grand dessin de Dieu : « apparent imperfections in Creation were marks of not real evil but the limits of the human understanding⁴² ». On retrouvait parfaitement cette idée dans le vers : « All Discord, Harmony not understood ; / All partial Evil, universal Good⁴³ ». On voit ici qu'il voulait une représentation équilibrée du monde. On le voit même dans l'utilisation de ces mots : « tout l'art de Pope, défini par le principe de l'harmonie dans la variété (concordia discord), consiste précisément à résoudre les tensions [...] en maintenant les antithèses

⁴⁰ ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *op. cit.*, p. 203.

⁴¹ POPE, Alexander, and DE SILOUHETTE, Étienne. *Essai sur l'homme. Traduit de l'anglais en français. Ed. rev. par le traducteur*. Lausanne : M.M. Bousquet, 1738, p. 32.

⁴² ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *op. cit.*, p. 203.

⁴³ POPE, Alexander. *Essai sur l'homme. op. cit.*, p. 32.

dans une position d'équilibre⁴⁴ ». L'extrait précédent de Pope met en opposition les termes : « Discord » / « Harmony » puis « All » / « partial » et pour finir « Evil » / « Good⁴⁵ » qui mettent en tension le bien et le mal, tout en les balançant de manière à créer une harmonie. À l'inverse de l'homme, Dieu est raison et harmonie ; ce qui existe, existe parce que Dieu le veut, et son choix est juste. Dans ce texte Pope explore l'absurdité de nos croyances. Il dit que l'homme est responsable de chacune de ses créations et qu'il ne doit en rien accuser Dieu pour ce genre d'inventions (comme la sorcellerie). On retrouve donc l'idée que Dieu n'est pas responsable dans l'invention des superstitions, car il s'agit bien d'un phénomène humain. La sorcellerie est une création de notre esprit qu'il ne faut pas continuer à perpétuer dans la littérature.

Descartes, en grand défenseur du rationnel, s'inquiète justement de la capacité de notre esprit à nous faire croire en l'existence de créatures imaginaires : « Descartes was undoubtedly seriously concerned with the question of the illusion of reality, as experienced in dreams, and with the possibility that a cunning evil spirit lays "traps" for our thoughts, leading us astray into illusions and wrong conclusions⁴⁶ ». Il juge les rêves comme des illusions infondées qui ne sont que des déformations de la réalité et trompent l'esprit ; selon lui, le savoir vient donc de l'expérience consciente et perçue de manière rationnelle. « Si pour Descartes, l'intelligence, faculté innée, est censée nous mener vers une compréhension absolue de la structure rationnelle du monde, Locke établit au contraire que les idées trouvent leur origine dans la sensation⁴⁷ ». Chez Locke, le savoir vient des sens, des sensations et de l'expérience, c'est ce que l'on appelle l'empirisme : il est impossible d'imaginer quelque chose que nous n'avons jamais vécu. « L'empirisme de Locke, le développement des sciences expérimentales qui favorise l'observation des phénomènes naturels, contribuent à l'assouplissement des théories classiques et à la transformation de la sensibilité poétique⁴⁸ ». En règle générale, l'empirisme s'oppose au rationalisme qui veut que toute connaissance naisse de la raison. Cette philosophie des sens inspira les écrivains romantiques, car les expérimentations scientifiques permettaient de rêver de l'espace et d'autres mondes célestes : « L'astronomie a des effets inéluctables sur la littérature, car

⁴⁴ SCARPA, Sébastien. *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2018, p. 37.

⁴⁵ POPE, Alexander. *Essai sur l'homme*. *op. cit.*, p. 32.

⁴⁶ VON FRANZ, Marie-Louise. *Dreams A Study of the Dreams of Jung, Descartes, Socrates, and Other Historical Figures*. Massachusetts : Shambhala, 1998, p. 131.

⁴⁷ SCARPA, Sébastien. *Poétiques de l'affect*. *op. cit.*, p. 70.

⁴⁸ PLAISANT, Michèle S. *La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe Siècle*. Lille : Université de Lille III, 1974, p. 4.

elle stimule l'imagination⁴⁹». Ces découvertes amplifièrent donc le besoin de fantasme et d'expérimentation.

⁴⁹ PLAISANT, Michèle S. *op. cit.*, p. 589.

Partie 2

-

La sorcière comme stimulant de l'imaginaire

Chapitre 3. La survie du surnaturel

Après le rejet du surnaturel dans la religion, les croyances, les sciences et dans les courants de pensée rationalistes, seule la littérature offre encore un havre au mythe de la sorcière. En effet, les sorcières tant redoutées étaient en train de disparaître de notre imaginaire, puisqu'elles étaient décrédibilisées par l'élite, mais leur histoire mythique et mystique reste une source d'inspiration dans le domaine de la peinture et de la littérature. « *Witch personae could thus blossom as comic grotesques at the very time when real witches were disappearing from the daily fears of the educated*¹ ». La frénésie autour des sorcières s'étant calmée, les arts s'emparent du mythe pour en faire des personnages représentant tout un panel de réflexions sur la mort, l'individualité, la beauté, la laideur et l'irrationnel. « Bon nombre d'écrivain du début du XVIIIe siècle sont fascinés par les fantômes et les sorcières, qui sont manipulateurs d'irrationnel. Addison [...] prend plaisir à se promener le soir, dans un chemin hanté, et à s'abandonner aux sortilèges de la nuit² ».

Cette survie de la sorcière et du surnaturel s'explique au travers de l'apparition de nouveaux courants d'écriture tels que celui nommé *Churchyard* ou *Graveyard Poetry*, en relation avec la nuit, les réflexions existentielles et les pulsions de mort. Nous verrons que le romantisme, autre mouvement poétique du XVIII^e-XIX^e siècle, contribue aussi à conserver le surnaturel et le mythe de la sorcière. Pour finir, toute la symbolique que représente le fantasmagorique prend son sens grâce au « sublime » qui démontre notre attrait pour l'angoisse.

1. *L'appel de Thanatos*

Dans la mythologie grecque, *Thanatos* est la personnification de la mort, il est le fils de *Nyx* et d'*Erebos*, respectivement symbole de la nuit et de l'obscurité. Il est aussi le frère jumeau de *Hypnos*, incarnation du sommeil. En utilisant des termes freudiens, l'appel de *Thanatos* est synonyme de « la pulsion de mort³ », cette pulsion liée se veut être une recherche du plaisir ou du soulagement définitif à travers le désir de mort, le souhait d'un

¹ ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. London : The Athlone Press, 1999, p. 246.

² PLAISANT, Michèle S. *op. cit.*, p. 415.

³ BOURDIN, Dominique. *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui : histoire, concepts, pratiques*. Rosny : Editions Bréal, 2007. p108.

« retour à l'inanimé⁴ ». Ainsi Freud l'explique, « the goal of all life is death⁵ », c'est pour cela que chaque homme possède ce désir inconscient de mourir, toujours en conflit avec son instinct de survie. La pulsion de mort prend la forme d'une répétition ou de la reconstitution d'un événement traumatisant, « inlassablement rêvé, à l'identique, de nuit en nuit⁶ ». Thanatos étant lié à la nuit, ce désir de mort se matérialise en rêve. On retrouve cette idée dans le célèbre monologue d'Hamlet de William Shakespeare, car la pulsion de mort est au cœur des questionnements du personnage : « To die, to sleep – to sleep, perchance to dream – ay, there's the rub, for in this sleep of death what dreams may come...⁷ ». L'état inanimé est recherché, puisqu'il apporte une sérénité, elle-même fin en soi, au travers d'un repos dit absolu. Telle est la quête des poètes écartés des normes littéraires : une aspiration au dernier repos qui perd sa distinction du simple sommeil par le brouillage des frontières entre rêve et mort.

L'appel de Thanatos caractérise d'une certaine façon la *Graveyard poetry* qui est représentée principalement par Thomas Gray, Robert Blair et Edward Young, qui propose des méditations élégiaques sur l'imminente mort⁸ dans le but de se découvrir : « The death drive is inextricably bound up with writing narrative and autobiography⁹ ». Le mouvement porte ce nom déstabilisant, car le cimetière représente le lieu de l'élégie funéraire, un endroit sacré qui est au cœur de cette école particulière. La nuit, les fantômes et la mort, les thèmes traités sont sombres ; certains critiques envisagent ce genre comme étant à l'origine de la littérature gothique. Un genre macabre qui pousse à une méditation sur la nature éphémère de la vie. Plaisant pointe du doigt son lien avec le surnaturel : « Le surnaturel se mêle à l'horreur dans la poésie de la mélancholie ; la présence de cet élément irrationnel – issu des croyances ou traditions populaires – témoigne de la persistance de la superstition au XVIII^e siècle¹⁰ ». Ainsi, ce genre nous met en lien avec « *the other-worldly* », le surnaturel étant ici défini comme quelque chose de fantasmé et hors de portée : « Le sujet est littéralement condamné à désirer en vain jusqu'à l'instant de sa mort, car il désire une

⁴ BOURDIN, Dominique. *op.cit.*, p. 108.

⁵ FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. London : Martino Fine Books, 1922, p. 47.

⁶ BOURDIN, Dominique. *op. cit.*, p. 108.

⁷ *Ibid.*

⁸ PARISOT, Eric. *Graveyard Poetry: Religion, Aesthetics and the Mid-Eighteenth-Century Poetic*. New York : Routledge, 2016, p. 1.

⁹ ROYLE, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester : Manchester University Press, 2003, p. 94.

¹⁰ PLAISANT, Michèle S. *op. cit.*, p. 414.

jouissance illimitée inatteignable et proprement impensable¹¹ ». Ainsi, à travers le poème, les *Graveyard poets* expriment leur frustration quant au désir de l'Autre : « cette œuvre née de la sublimation dont le substrat originel est précisément le désir de l'Autre¹² ». La sorcière s'inscrit donc dans ces objets inatteignables, désirés et appartenant à l'autre monde.

L'histoire littéraire de ce mouvement préromantique comporte comme œuvres emblématiques *The Grave* (1743) par Robert Blair, *Night Thoughts* (1742-45) par Edward Young, *Meditations among the Tombs* (1746) par James Hervey et le célèbre poème *An Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) de Thomas Gray. Les poèmes évoquent la douleur du deuil, ainsi que des réflexions religieuses sur la vie après la mort, mais le mouvement explore aussi l'influence de la mort sur l'écriture poétique et la création artistique. « Certains se complaisaient volontiers dans le macabre¹³ » car la *mélancolie noire*, lugubre et funèbre, « semble être une inspiration inépuisable pour les poètes préromantiques ; et le siècle communément dit 'de la raison' est aussi celui de la douleur psychologique et de l'humeur sombre¹⁴ ». Le trop plein d'émotions ressenties lorsque l'on est confronté à la mort nourrit l'écriture poétique. Robert Blair dans *The Grave* va jusqu'à y voir une mission qui est la sienne : « In journeying through life; the task be mine / To paint the gloomy horrors of the tomb¹⁵ ». Les artistes de ce mouvement acceptent leurs pulsions de mort, ils se confrontent volontairement à la mort pour produire une œuvre authentique. Le cimetière et la tombe sont tous deux des lieux d'inspiration et de contemplation pour les poètes de ce courant. Il représente un lieu de naissance pour la création poétique¹⁶ comme on peut le voir dans *Night Thoughts* d'Edward Young : « How populous, how vital is the grave! / This creation's melancholy vault¹⁷ ». Ce lieu de mémoire est à la fois morbide et stimulant car ces poètes préromantiques vouent un culte aux sensations qu'elles soient positives ou non. L'objectif est de se confronter à l'immonde pour apprendre à se connaître.

¹¹ SCARPA, Sébastien. *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2018, p. 87-88.

¹² *Ibid.*, p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ BLAIR, Robert. *The Grave: A Poem*. London : T. Bensley, 1813, p. 1.

¹⁶ SCARPA, Sébastien. *Poétiques de l'affect. op. cit.*, p. 89.

¹⁷ YOUNG, Edward. *The Complaint: or, Night Thoughts On Life, Death, and Immortality. To Which Are Added, a Paraphrase on Part of the Book of Job, and a Poem on the Last Day*. London : Printed for J. Dodsley; J. Johnson; C. Dilly; T. Cadell; F. and C. Rivington; W. Ottridge and Son; and Hookham and Carpenter, 1795, p. 7.

Une autre idée portée par la *Graveyard School* est que la poésie se doit d'être populaire. Dans *An Elegy Written in a Country Churchyard* de Thomas Gray, le narrateur contemple dans l'obscurité les tombes d'inconnus sans prêter attention à leurs classes sociales. Il s'attend à ce que ses poèmes soient lus par des personnes éduquées, voilà pourquoi il émet un avertissement au lecteur :

Let not Ambition mock their useful toil,
Their homely joys, and destiny obscure;
Nor Grandeur hear with a disdainful smile
The short and simple annals of the poor¹⁸.

Il ne faut en aucun cas se moquer de la vie des hommes et femmes enterrés dans ce cimetière. Il est déjà possible de voir naître l'attrait des romantiques pour la campagne. Ces paysans n'ont peut-être pas marqué l'histoire de leur grandeur, comme certains, mais il faut respecter leur vie, car elle ne fut pas sans fruits. Selon Gray, chacun d'entre nous se retrouvera un jour ou l'autre sous terre :

The boast of heraldry the pomp of power,
And all that beauty, all that wealth e'er gave,
Awaits alike the inevitable hour.
The paths of glory lead but to the grave¹⁹.

Ce lieu de recueillement amène le narrateur à mettre l'humanité toute entière sur un pied d'égalité face à la mort. Le poème se termine sur la mort hypothétique du narrateur, lorsque Gray écrit sa propre épitaphe. Cet acte permet à l'auteur de se questionner sur son existence. Que se passerait-il s'il quittait ce monde ? Et surtout, est-ce que l'on se souviendrait de lui ? Car rien ne peut ramener quelqu'un du royaume des morts. Aussi beau soit le discours ou l'hommage, aussi puissante soit l'épitaphe, ces mots sont éternels. Il cherche à rester à travers ses mots, comme une incantation qu'il prononce, il réussit à s'imposer même après la mort. Cette fascination suit une logique masochiste poussée par l'appel de Thanatos. Les *Graveyard poets* ont peut-être pour but d'atteindre une forme d'éternité en effaçant les limites préconstruites de l'existence. Ainsi en écrivant sa propre épitaphe, Gray expose, de façon humble, la vie qu'il a menée alors qu'elle ne s'est pas encore terminée. Il est comme coincé entre la vie et la mort, à jouer avec les lois de la nature dans le but de laisser une trace éternelle de sa présence sur terre, tel un

¹⁸ GRAY, Thomas. *The Works of Thomas Gray, Containing His Poems and Correspondence*. London : Triphook, & Lepard, 1825, p. 116.

¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

nécromancien. Ainsi, la frontière entre le monde des vivants et celui des morts s'avère floue pour le poète, peut-être s'agit-il de cet état qualifié de « *life-in-death* » par Coleridge ou Keats.

« Each in his narrow cell forever laid / The rude forefathers of the hamlet sleep²⁰ ». Les vers décrivent les habitants du hameau et leurs ancêtres reposant en paix dans leur cercueil, cependant en jouant avec les mots, il est possible d'y lire « The Hamlet sleep » qui pourrait être envisagé comme une référence au personnage et à sa contemplation de la mort comme une délivrance. Il existe donc plusieurs réponses possibles au sens de la vie. Toutes ces remises en question caractérisent ce genre poétique comme une réflexion progressive sur l'identité, la vie, la mélancolie et finalement la mort. Ce mouvement est précurseur du romantisme, à la fois dans ses réflexions existentialistes, mais aussi dans son rapport avec la nature et la terre. Dans le poème de Gray, on retrouve l'idée du fermier proche de la nature (« The plowman homeward plods his weary way²¹ »), cependant Gray a une relation différente avec la terre qui lui rappelle la nature éphémère de toutes choses, car le sol est lié au royaume des défunts. Ce genre poétique est important dans notre étude de la représentation de la sorcière, puisqu'il symbolise un premier pas vers le renouveau du surnaturel dans la littérature ; un premier pas vers : *the other-worldly*.

2. *La sorcière dans le romantisme*

L'élégie emblématique des *Graveyard poets* trouve aussi sa place dans la poésie romantique. Les *Graveyard poets* sont considérés comme les précurseurs du romantisme à travers la fascination pour l'élégie mélancolique. Voici la définition que Coleridge donne de l'élégie:

Elegy is the natural poetry of the reflective mind ; it may treat of any subject but it must treat no subject for itself, but always and exclusively with reference to the poet himself. As he will feel regret for the Past or Desire for the Future, Sorrow and Love become the principal themes of Elegy. It presents every thing as lost and gone or absent and future. The Elegy is the exact opposite of the Homeric Epic, in which all is purely external and objective, and the poet is a mere voice²².

Sa définition met en avant ce qui lie le romantisme et la *Graveyard poetry*, il s'agit de la réflexion individuelle, de l'expression de ses sentiments, de la mélancolie et surtout, de

²⁰ GRAY, Thomas. *op. cit.*, p 113.

²¹ *Ibid.*, p. 111.

²² ESTERHAMMER, Angela. *Romantic Poetry, Volume 7*. Philadelphia ; Amsterdam : John Benjamins Publishing, 2002, p. 200.

l'implication personnelle de l'artiste. En cela on voit que l'essence de ces deux courants va à l'encontre des fondements poétiques de l'âge de la raison. Le romantisme se traduit aussi par une réaction au rationalisme, il n'a ainsi pas de règles strictes mais se focalise sur l'expression des sentiments tels que la peur et l'anxiété, il s'agit de mettre en avant l'imagination contre la raison maîtresse, ainsi le surnaturel prend le pas sur le rationnel. Ce courant est associé à un esprit de révolution, car c'est la révolution française qui va inciter ces poètes à vouloir changer leur époque, ou du moins à proposer une nouvelle façon de voir le monde. Le romantisme est intimement lié au surnaturel, à l'irrationnel et, par extension, à la sorcellerie. La relation entre ce mouvement poétique et la sorcellerie n'est pas facile à percevoir, parce qu'au premier abord le romantisme est principalement lié à la redécouverte de la nature, à l'introspection et à l'imagination. Plaisant démontre l'attrance du lecteur et de l'écrivain pour la sorcière qui est plus que l'allégorie du fruit défendu : « L'imagination recherche ce que la raison tente de dissiper. Certaines croyances, enfouies au plus profond de l'inconscient, remontent parfois à la surface et s'imposent à l'esprit malgré les barrières [...] de la raison²³ ». De plus, de manière semblable au *mal du siècle* français, tout ce qui se rapporte à la modernité est considéré comme monotone, de ce fait la nature est préférée à l'urbain et les mythes anciens sont redécouverts. Ce mouvement s'impose donc comme le macro-système parfait pour le développement du mythe de la sorcière, qui, elle, ne respecte aucune règle, dépasse le rationnel, vit à l'écart de la société et représente l'ancien et le mystique à travers les rituels magiques. Nous verrons que ce lien entre sorcellerie et romantisme existe réellement, ainsi nous allons identifier cette relation pour mieux comprendre la représentation de la sorcière dans la poésie romantique.

De façon plus spécifique on retrouve la sorcière à de nombreuses reprises dans *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge :

About, about, in reel and rout
The death-fires danc'd at night;
The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white.²⁴

²³ PLAISANT, Michèle S. *La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe Siècle*. Lille : Université de Lille III, 1974, p. 415.

²⁴ WORDSWORTH, William, et COLERIDGE, Samuel T. and BRETT, Raymond L. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. London : Routledge, 1991, p. 14.

Ici on imagine la potion d'une sorcière qu'elle prépare dans son chaudron en récitant une incantation. Cette image fait écho à *Macbeth* et aux *Weird Sisters*, maîtresses des éléments, qui dansent autour de leur chaudron :

The Weird Sisters, hand in hand,
Posters of the sea and land,
Thus do go about, about²⁵.

On voit dans ces deux métaphores de l'invocation un mauvais présage qui s'annonce. Grâce à l'effet de *l'inquiétante étrangeté* et de sa répétition, du mouvement cyclique, chez Shakespeare et de l'apparition d'un mélange de couleurs verdâtres chez Coleridge, on comprend qu'il s'agit d'un présage de mort. Dans *Christabel*, c'est le personnage de Geraldine qui incarne une sorcière séductrice dans un univers féérique : « In Langdale Pike and Witch's Lair, / And Dungeon-ghyll so foully rent²⁶ ». Wordsworth lui aussi semble inspiré par le personnage de la sorcière, car on en découvre une dans *The Tales of Goody Blake and Harry Gill* qui met en avant le stéréotype de la vieille sorcière à la frontière de la société. *The Mad Mother* fait aussi référence aux sorcières de façon subtile en faisant comprendre que l'hystérie n'était pas considérée comme une maladie, mais comme la preuve que l'on est lié à la sorcellerie. Ce ne sont pas les seuls poèmes évoquant des sorcières mais avec ces quelques exemples il est possible de comprendre que la *village witch* et la *demonic witch*, sont, à travers la poésie, transformées en mythe folklorique.

La mystification de la sorcière à travers la littérature est un processus lent, comme Sutherland l'explique, les poètes romantiques du XIX^e siècle ont moins de difficultés à traiter du surnaturel, comparés aux poètes du XVIII^e :

Separated by a comfortable gap of time from such hideous outbreak of superstition, could afford to toy happily with demonology and witchcraft [...]. But the eighteenth century had been too recently delivered from a genuine belief in witchcraft and similar occult phenomena to encourage any 'willing suspension of disbelief' of this kind among its poets²⁷.

En effet, la sorcière est plus clairement présente dans la poésie de la deuxième génération. Ils emploient le terme « witch » très librement, alors que les poètes de la première

²⁵ SHAKESPEARE, William, and SYMMONS, Charles. *The Complete Works of William Shakespeare: The Text Regulated by the Old Copies and by the Folio of 1632*. Leipzig: Baumgärtner, 1864, p. 824-825.

²⁶ COLERIDGE, Samuel T. *Christabel and the Lyrical and Imaginative Poems of S.T. Coleridge*. London : Sampson Low Marston, Searle, and Rivington, 1869, p. 12.

²⁷ SUTHERLAND, James. *A Preface to Eighteenth Century Poetry*. London : Oxford University Press, 1966, p. 7.

génération font des allusions parfois ambiguës à la sorcellerie, par exemple, avec le personnage de Lucy Gray, dont la relation avec la nature relève de la magie. P.B. Shelley souligne cette liberté d'expression dans *The Witch of Atlas* (1824) : « My Witch indeed is not so sweet a creature / As Ruth or Lucy²⁸ ». Sa sorcière n'est pas la même que celle de Wordsworth, qui est plus subtile. Celle de Shelley porte sans crainte son titre de sorcière. Pour les poètes du XVIII^e il s'avère plus difficile d'utiliser le thème de la sorcellerie, car le déclin des sorcières est un événement récent dont les conséquences sur la vie quotidienne sont encore présentes dans la mémoire collective ; de ce fait, le mythe est encore traumatisant. Cependant, c'est ce traumatisme qui provoque le troublant plaisir de l'interdit, de dépasser les limites autorisées par la raison : « Les histoires où le surnaturel s'entremêle à l'horreur remporte un franc succès auprès du public qui est lui-même partagé entre l'ironie et l'effroi ; entre la raison qui se refuse à l'absurde et l'irrationnel²⁹ ». L'approche rationnelle et scientifique des poètes du *Rational Age* a rendu ce thème ridicule et obsolète, mais « les poètes sont conscients de la persistance du surnaturel dans l'âme populaire³⁰ ».

Comme Sutherland le mentionne, la première étape dans la survie de la *folkloric witch* réside dans la notion de *willing suspension of disbelief*³¹ qui est primordiale pour pouvoir s'attaquer à ce thème encore sensible. Vers la fin du XVIII^e siècle, Wordsworth et Coleridge se veulent novateurs dans leur poésie, Coleridge va alors développer cette notion de suspension consentie de l'incrédulité. Il la décrit comme notre capacité à mettre de côté notre esprit critique de manière à croire en l'impossible, ne serait-ce que le temps de la lecture d'une œuvre³². Ainsi faut-il savoir faire abstraction du rationalisme réaliste pour mieux apprécier une histoire ou un poème qui contient de nombreux éléments surnaturels. Il explique que cette suspension a lieu lorsqu'un auteur fait en sorte d'apporter un semblant de vérisimilitude à son œuvre, il devient facile pour le lecteur de « suspendre » son jugement en ce qui concerne l'impossibilité de certains événements. Le lecteur peut ainsi mieux rentrer dans l'histoire, c'est-à-dire mieux accepter le déroulement sans remettre en

²⁸ SHELLEY, Percy B. *The Narrative Poems of Percy Bysshe Shelley, Volume 2*. London : Florence Press Chatto & Windus, 2008, p. 225.

²⁹ PLAISANT, Michèle S. *La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe Siècle*. Lille : Université de Lille III, 1974, p. 415.

³⁰ *Ibid.*, p. 416.

³¹ WORDSWORTH, William, COLERIDGE, Samuel T. *op. cit.*, p. xx

³² *Ibid.*

question l'existence des éléments surnaturels. Les sorcières sont-elles réelles ? Dans l'imaginaire poétique elles le sont.

Ainsi chez Coleridge on retrouve de nombreux poèmes qui nécessitent la suspension consentie de l'incrédulité. Dans *The Rime of the Ancient Mariner* le lecteur doit accepter que ce que le narrateur raconte est basé sur son expérience personnelle et qu'il dit la vérité. Pour cela, Coleridge inclut ceci : « a semblance of truth sufficient to procure... that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith³³ ». La diégèse du poème prend place dans une scène à la fois banale et pourtant pouvant facilement stimuler l'imagination comme un navire et son équipage voguant sur la mer - pour ensuite rajouter des éléments surnaturels comme l'apparition de la mort personnifiée et de sa compagne « *life-in-death* ». On retrouve aussi ce schéma dans son poème *Christabel*, qui commence par le sauvetage d'une jeune femme victime de violences, qui se révélera plus tard être dotée de pouvoirs que l'on peut assimiler à ceux d'une sorcière. Coleridge l'a compris, pour que le lecteur apprécie l'œuvre il doit mettre son rationalisme de côté.

Dans l'introduction de *The Lyrical Ballads* Wordsworth explique avec plus de détails la raison de la présence du surnaturel dans les poèmes romantiques :

A series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotion, as would naturally accompany such situations, supposing them real... For the second class, subjects were to be chosen from ordinary life; the characters and incidents were to be such as will be found in every village and its vicinity, where there is a meditative and feeling mind to seek after them, or to notice them, when they present themselves³⁴.

Le recueil est donc composé de différents types de poèmes, certains contenant des situations qui sortent de l'ordinaire mais qu'il faut imaginer comme réelles pour pouvoir ressentir une quelconque émotion. Le surnaturel est donc un stimulant émotionnel et devient donc une ressource recherchée dans une période grise et morne ; il répond au besoin pur et simple de fuir la réalité, rendant la « suspension consentie de l'incrédulité » et la coopération avec l'auteur d'autant plus faciles. « La stratégie d'écriture consiste à produire des images qui, engendrant plaisir et enthousiasme, opèrent un processus de connaissance-reconnaissance autorisant le lecteur à comprendre et à partager le projet du

³³ WORDSWORTH, William, COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. xx.

³⁴ *Ibid.*

poète³⁵ ». Il est intéressant de voir que le recueil contient aussi des poèmes qui traitent de la vie de tous les jours, ainsi les poèmes de type surnaturel sont mis en abyme dans un récit globalement réaliste de façon à sembler eux-mêmes réalistes : « an uncanny effect is often produced when the distinction between imagination and reality is effaced³⁶ ». C'est ce qui se passe avec la sorcière ; elle dirige vers l'*uncanny* et le sublime. Voilà pourquoi Wordsworth décide d'ajouter des items du surnaturel malgré la réception encore difficile de ce thème qui est susceptible de terroriser les foules. Son intention est la suivante : « To give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention to the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us³⁷ ».

Wordsworth veut aller de l'avant en proposant quelque chose de nouveau, réveiller notre esprit endormi par le quotidien. Ce qui sort de l'ordinaire n'est pas là pour terrifier, mais pour faire ressentir au lecteur de nouvelles sensations encore inconnues qui attendent d'être découvertes. « The world before us » ne fait pas référence à la ville, mais bien au domaine pastoral, car la nature est primordiale à ses yeux. La citation « low and rustic life³⁸ » est emblématique de son intention poétique. Il recherche ce contact que les habitants des campagnes ont avec la nature, puisque cette relation favorise l'expression des sentiments et la liberté de révéler nos passions. Cependant, le thème de la nature ne se limite pas à la vie rurale, il est lui aussi lié de près au surnaturel à travers les pouvoirs stupéfiants de la nature.

3. La sorcière, symbole sublime

« The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is astonishment: and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended, with some degree of horror³⁹ ». Le sublime est une esthétique basée à la fois sur la terreur et l'incontrôlable mais aussi sur la beauté qui est contenue dans ces deux états. Du point de vue de Wordsworth, la nature est à l'origine du sublime, par la grandeur des montagnes comme les Alpes qu'il aimait admirer ou encore à travers les torrents qui mettent en évidence la puissance de l'eau. *The Prelude* (1805) de

³⁵ BONNECASE, Denis. *Shelley ou Le complexe d'Icare*. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 1990, p. 9.

³⁶ ROYLE, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester : Manchester University Press, 2003, p. 133.

³⁷ WORDSWORTH, William, COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads*. *op. cit.*, p. xx et xxi.

³⁸ *Ibid.*, p. 236

³⁹ BURKE, Edmund, and MILLS, Abraham. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste*. New York : Harper, 1844, p. 72.

Wordsworth contient de nombreux passages décrivant des paysages de manière sublime. Le passage suivant est une description de Snowdon au Pays de Galles, une montagne qu'il avait gravi plus jeune :

A meditation rose on me that night
Upon the lonely mountain when the scene
Had passed away, and it appeared to me
The perfect image of a mighty mind,
Of one that feeds upon infinity,
That is exalted by an under-presence,
The sense of God, or whatso'er is dim
Or vast in its own being⁴⁰.

L'ascension de ce mont permet au poète d'entamer une réflexion, il médite sur la relation entre Dieu et les sommets, car Dieu aussi est sublime, il est à la fois admiré et craint. Ces exemples laissent paraître la puissance de la nature dans un spectacle que l'on peut décrire comme : « awful and astonishing⁴¹ ». Le mot *awful* se révèle être un concentré des émotions provoquées par le sublime, à la fois synonyme d'affreux et de terrible, ce mot contient le terme *awe* qui transcrit un sentiment d'émerveillement et d'admiration. Le sublime est donc engendré par une terreur primale qui développe l'admiration.

Le travail d'Edmund Burke est le plus reconnu lorsque l'on parle de sublime, tout particulièrement son étude *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and And Beautiful* (1757). Grâce à son travail il est possible de résumer les bases de la psychologie impliquée dans le sublime de la manière suivante : « Essentially, when self-preservation is threatened this causes terror, which is the source of the sublime⁴² ». En prenant en compte cette définition, la nature n'est pas l'unique origine de cet état d'esprit, c'est sa grandeur spectaculaire qui est la source principale du sublime. On retrouve ces mêmes qualités dans le surnaturel utilisé par les poètes romantiques, car il envoie des images sublimes de manière à provoquer les sentiments les plus extrêmes chez le lecteur. Dès lors, la sorcière devient, au même titre que la nature, une source d'inspiration non négligeable pour l'écriture sublime.

⁴⁰ GILL, Stephen. *William Wordsworth's The Prelude: A Casebook*. New York : Oxford University Press, 2006, p. 227.

⁴¹ WORDSWORTH, William, et GROSART, Alexander B. *The Prose Works of William Wordsworth*. London : Edward Moxon, Son, and Co, 1876, p. 300.

⁴² WAITES, Ian. *Darkness Terrible in Its Own Nature; Turner's Sublime in the Common Heathlands of South East London C.1796-7*. London : Roehampton University, 2006, p. 1.

De plus, les sorcières sont encore bien présentes dans l’imaginaire collectif du XVIII^e siècle ce qui rend le mythe encore plus terrifiant. Burke explique que l’expérience du sublime est plus intense lorsque le phénomène décrit est vraisemblable. « The nearer it approaches the reality, and the further it removes us from all idea of fiction, the more perfect is its power⁴³ ». Coleridge l’avait bien compris, (comme nous l’avons vu plus haut avec la suspension de l’incrédulité), pour intensifier l’expression de nos émotions il faut que les éléments surnaturels paraissent les plus vrais possibles. « The notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings⁴⁴ ». De ce fait, lorsque qu’une œuvre sublime fait référence à des personnages folkloriques surnaturels qui ont depuis des générations terrifié le peuple, la détresse ressentie est plus réaliste. La sorcière devient alors une muse aux yeux de l’artiste, puisqu’elle correspond en tout point à une source de sublimité. Les poètes romantiques ne sont pas les seuls à se servir de la sorcière comme instrument du sublime, il faut aussi accorder de l’importance à John Milton (1608-1674). Il est l’une des grandes inspirations des romantiques avec Shakespeare. Son œuvre la plus célèbre et la plus marquante, *Paradise Lost* (1667), est un poème épique publié en douze volumes qui regorge d’allusions aux sorcières comme le montre cet extrait :

Nor uglier follow the Night-Hag, when call’d
 In secret, riding through the air she comes,
 Lur’d with the smell of infant blood, to dance
 With Lapland Witches, while the labouring moon
 Eclipses at their charms⁴⁵.

Le passage cité plus haut fait allusion au péché et à la tentation qui font partie des thèmes principaux de *Paradise Lost*, car les volumes retracent la lutte d’Adam et Ève contre l’appel de Satan. Le terme *Night-Hag* que Milton utilise fait référence à une créature de la nuit qui attaque ses victimes dans leur sommeil. Le *Night-Hag* est à l’origine du cauchemar, en anglais *nightmare* qui se compose du mot *night*, signifiant nuit, et du mot *mare* qui désigne dans plusieurs langues (vieil anglais, vieil allemand, slave) un être

⁴³ BURKE, Edmund. *op. cit.*, p. 60.

⁴⁴ Ibid., p. 74.

⁴⁵ MILTON, John, and BUCHANAN, James. *The First Six Books of Milton’s Paradise Lost, Rendered into Grammatical Construction; ... With Notes Grammatical, Geographical ... Designed for the Use of Our Most Eminent Schools ... By the Late James Buchanan*. Thomson Gale, 2005, p. 141.

maléfique comparable à un incube, un démon qui bafouait le corps des femmes durant la nuit⁴⁶.

Cependant cet être nocturne n'est pas seulement la cause du cauchemar mais aussi d'un phénomène que l'on appelle aujourd'hui « paralysie du sommeil ». Un état durant lequel le corps se retrouve pétrifié, et qui s'accompagne d'hallucinations visuelles et auditives. La paralysie du sommeil est une des expériences les plus terrifiantes à vivre, les sentiments ressentis sont ceux d'une mort imminente, de surcroît, retranscrire ce phénomène en peinture ou à l'écrit sous les traits d'une sorcière, idole du mal dont l'image n'échappe à personne, est susceptible de provoquer, sinon d'accentuer la terreur tant recherchée. Dans le folklore le *Night-Hag* provoque donc ce phénomène. La représentation du *Night-Hag* change selon les cultures, parfois la créature prend la forme d'un goblin, chez les Scandinaves il s'agit d'une femme, en Europe et en Afrique le *Night-Hag* est incarné par la sorcière. Le mot *hag* signifie en vieil anglais, une femme démon, une furie ou une sorcière, avec le temps il exprime simplement l'image d'une vieille femme laide⁴⁷. Shakespeare emploie d'ailleurs ce terme dans *Macbeth* pour décrire les trois sorcières : « midnight hags⁴⁸ ». Dans *Romeo and Juliet* (1597) Mercutio qualifie Queen Mab, la fée, de *hag* :

Sometime she gallops o'er a courtier's nose,
And then dreams he of smelling out a suit;
And sometime comes she with a tithe-pig's tail
Tickling a parson's nose as a' lies asleep,
Then dreams, he of another benefice:
Sometime she driveth o'er a soldier's neck,
And then dreams he of cutting foreign throats⁴⁹.

Ici la fée s'avère en réalité être maléfique, car l'image du galop sur un cheval rappelle celle de l'incube chevauchant ses victimes. Ce que l'on appelle « hag-riding » ou bien « witch-riding » est l'un des méfaits populaires dont étaient accusées les sorcières durant leur procès⁵⁰. Il s'agit d'attaquer une personne dans son sommeil de la manière suivante : « by

⁴⁶ GREEN, Thomas A. *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art Vols. 1 and 2*. Santa Barbara, Calif : ABC-CLIO, 1997, p. 588.

⁴⁷ DALY, Mary, RYCENGA, Jennifer, BARUFALDI, Linda, MORGAN, Robin K., et HUNT, Mary E. *The Mary Daly Reader*. New York : New York University Press, 2017, p. 145.

⁴⁸ SHAKESPEARE, William, and SYMMONS, Charles *The Complete Works of William Shakespeare: The Text Regulated by the Old Copies and by the Folio of 1632*. Leipzig: Printed for Baumgärtner, 1864, p. 836.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 638.

⁵⁰ PLANE, Ann M., et TUTTLE, Leslie. *Dreams, Dreamers, and Visions: The Early Modern Atlantic World*. Philadelphia, Penn : University of Pennsylvania Press, 2013, p 52.

creeping onto their paralysed bodies to suffocate and 'ride' them⁵¹ ». Cette agression semblable à celle des incubes nous permet de confirmer la proximité entre le *Night-Hag* et la sorcière ; ces deux figures sublimes sont donc bien intimement liées. Ce lien explicite l'animalité et la barbarie chez la sorcière, qui est uniquement guidée par son instinct. Ce personnage aide donc l'écrivain à communiquer le besoin de céder à notre instinct et de s'abandonner à nos pulsions animales.

Dans l'extrait, Milton mentionne une danse, qui comme dans *Tam'o Shanter* rappelle le sabbat et les orgies presque animales liées aux sorcières. Celles concernées ici sont : « The Lapland Witches ». L'Europe toute entière a entendu parler de ces sorcières, car elles sont mentionnées dans le livre *Daemonologie* du roi d'Écosse James VI : « the devil finds greatest ignorance and barbarity... in such wild parts of the world, as Lapland and Findland⁵² ». Ces sorciers et sorcières sont en réalité des autochtones « barbares » de la Suède, du Danemark, de la Norvège et de la Laponie, connus sous le nom de « Sami » et célèbres pour leur sorcellerie⁵³. Ces barbares mythiques sont mis en image par le célèbre peintre Henry Fuseli dans son tableau *The Night-Hag Visiting Lapland Witches* (1796).

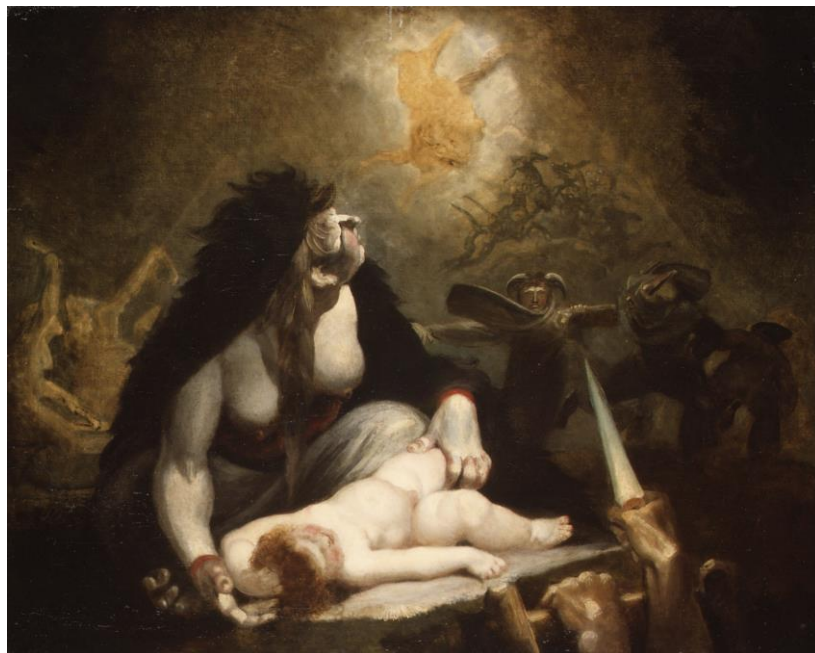


Tableau 3 Fuseli, Henry. *The Night-Hag Visiting Lapland Witches*. Huile sur toile, 101.6 x 126.4 cm, New York, Metropolitan Museum, 1796.

⁵¹ RIVIERE, Janine. *Dreams in Early Modern England*. London : Taylor and Francis, 2017, p. 152.

⁵² NENONEN, Marko, et RAISA, Maria T. *Writing Witch-Hunt Histories: Challenging the Paradigm*. Leiden : Brill, 2014, p. 142.

⁵³ *Ibid.*, p. 143.

Fuseli est connu pour ses nombreux tableaux représentant des sorcières, ce qui lui a valu le surnom de « Wizard painter⁵⁴ ». On retrouve les trois sœurs sorcières de Shakespeare dans son œuvre *The Three Witches* (1783) aussi appelée *The Weird Sisters*. Un autre de ses tableaux, *The Changeling* (1780), fait référence à l'ancien récit folklorique des nourrissons échangés à la naissance, on y voit un enfant dérobé par une sorcière qui disparaît dans la nuit. Son œuvre toute entière est une source d'inspiration romantique, elle mêle des représentations sublimes de la nature, aux personnages surnaturels de la poésie de Shakespeare et Milton. Bien d'autres tableaux font référence aux sorcières comme *The Witch and The Mandrake* (1812) ou *Samuel Appearing to Saul with the Witch of Endor* (1777) mais *The Night-Hag Visiting Lapland Witches* est particulièrement intéressant, puisqu'il illustre parfaitement le passage du *Night-Hag* de Milton. Ce n'est pas la seule représentation de *Night-Hag* que Fuseli ait peinte mais il est important de constater qu'ici il s'agit d'une femme, car la créature possède une poitrine ; elle n'a pas de visage mais plutôt un museau de chien ce qui annule son humanité mais sa sexualité est préservée car la scène dépeint une orgie. Elle est inhumaine car son instinct et sa forme sont bestiales. Tout comme l'œuvre de Milton, l'attrait de Fuseli pour les sorcières s'explique par le désir de produire un effet de sublime. Cette muse romantique permet d'explorer des thèmes tabous comme la sexualité, le plaisir, le désir de l'interdit et de l'inavoué. « Les lecteurs cèdent, à leur corps défendant, au vertige du Mal et à un besoin aigu de liberté⁵⁵ » qu'ils trouvent en cette muse révélatrice de passions. Plaisant parle de l'effet des sorcières sur les lecteurs : « Leur imagination toujours en éveil y trouve un stimulant. Ils se complaisent à évoquer l'enfer et ses maléfices ! Leur exaltation morbide contraste avec le sang-froid et la lucidité des prédicateurs anglicans qui rejettent purement et simplement ces fantasmes⁵⁶ ». Ceci est aussi vrai chez Shelley :

If you unveil my Witch, no priest nor primate
Can shrive you of that sin, -- if sin there be
In love, when it becomes idolatry⁵⁷.

⁵⁴ MYRONE, Martin, FRAYLING, Christopher et WARNER, Marina. *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*: London: Tate, 2006, p. 123.

⁵⁵ PLAISANT, Michèle S. *La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe Siècle*. Lille : Université de Lille III, 1974, p. 415.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 416.

⁵⁷ SHELLEY, Percy B. *The Narrative Poems of Percy Bysshe Shelley, Volume 2*. London : Florence Press Chatto & Windus, 2008, p. 226.

Ici la sorcière se présente comme une « révélatrice du moi » inconscient : « she puts mortals in touch with their unconscious desires and true selves by tapping into their dreams⁵⁸ ». La sorcière révèle au lecteur ses propres envies et pulsions inconscientes, mais elle représente aussi un objet de fantasme captivant pour le poète lui-même.

⁵⁸ BUTTON, Marilyn. *The Foreign Woman in British Literature: Exotics, Aliens, and Outsiders*. Connecticut : Greenwood Publishing Group, 1999, p. 25.

Chapitre 4. La sorcière un objet captivant

La sorcière, d'abord détestée puis chassée, est redécouverte à travers la poésie. Le personnage mythique devient un objet captivant aux yeux du poète. Sa qualité sublime fascine l'écrivain comme le peintre qui utilise sa laideur repoussante pour terroriser, et de même, exacerber nos sentiments. Néanmoins, ce n'est pas la seule explication de cet attrait ; la représentation de la sorcière est ambivalente, elle varie entre beauté et laideur. Lorsqu'elle est représentée de manière attirante, elle représente un fantasme, surtout pour le poète qui met en avant ses qualités de séductrice. Enfin, la sorcière dégage un charisme envoûtant, et c'est pour cela qu'elle est considérée comme un fruit de la démence ; elle envoûte et rend les hommes fous, car elle est elle-même un avatar de la folie.

1. Une femme : entre laideur et séduction

Lowry Charles Wimberly dans *Folklore in The English and Scottish Ballads* (1865) mentionne un point essentiel: « In English and Scottish folksongs, the practitioners of the malefic art are women. [...] Male witch or wizard are mentioned for their spell and charms but the worker in evil magic is a female magician⁵⁹ ». La sorcière est toujours dans le folklore une femme, car le mythe se base sur des faits historiques. En Europe, les personnes accusées de sorcellerie étaient entre 75% et 85 % des femmes⁶⁰. Lorsque l'on voit les chiffres, il est indéniable que le sexe influe sur la représentation de la sorcière. Certains historiens, tels que Barbara Ehrenreich et Deirdre English dans *Witches, Midwives, and Nurses A History of Women Healers* (1972) parlent de la chasse aux sorcières comme d'un complot contre le sexe féminin : « a ruling class campaign of terror directed against the female peasant population... witches are accused of every conceivable sexual crime against men. Quite simply, they are 'accused' of female sexuality⁶¹ ». Certains vont même jusqu'à dire qu'il s'agit d'une conspiration pour éradiquer les femmes guérisseuses. Il est vrai que les *cunning folks* étaient vus au Moyen-Âge comme des professionnels de la santé, guérissant divers maux et afflictions grâce à leurs herbes médicinales. La chasse aux sorcières aurait donc eu pour but d'éliminer les femmes de

⁵⁹ WIMBERLY, Lowry C. *Folklore in the English & Scottish Ballads*. New York : Dover Publications, 1974, p. 204 et 205.

⁶⁰ WILLUMSEN, Liv H. *Witches of the North: Scotland and Finnmark*. Leiden : Brill, 2013, p. 63.

⁶¹ LEVACK, Brian P. *Gender and Witchcraft: New Perspectives on Witchcraft, Magic, and Demonology*. London : Routledge, 2013, p.153.

cette profession. L'objectif de ce filtre de lecture féministe de l'histoire est de comprendre de quelle façon la femme a obtenu le rôle de sorcière.

De nombreux rapports montrent qu'en plus des accusés, les victimes et témoins de sorcellerie sont aussi le plus souvent des femmes⁶². Ce qui amène à penser que la cause du conflit est liée aux tensions et rivalités féminines. Cette image de la rivalité féminine est reprise dans le conte *Snow White* (1812) des frères Grimm : « Then with the art of witchcraft, which she understood, she made a poisoned comb. Then she disguised herself, taking the form of a different old woman⁶³ ». Dans l'extrait, la reine adepte de la sorcellerie prend l'apparence d'une vieille femme pour empoisonner Blanche Neige par jalousie, car cette dernière est plus belle qu'elle. Comme montré dans ce dernier exemple et dans les œuvres que nous avons observées, la sorcière est souvent figurée sous les traits d'une vieille femme laide, en anglais : « *a hag* ». Lorsqu'il s'agit d'une œuvre, le choix artistique de la vieille sorcière est facile à comprendre. D'un côté, la laideur et la vieillesse sont des caractéristiques que tout un chacun associe facilement à la mort. Son existence même est un constant rappel de l'inéluctabilité du sort de chacun. Mais d'un autre côté, tout stimulus auquel nous sommes fréquemment confrontés tend à nous devenir familier, et nous finissons par développer une certaine insensibilité. De fait, cette banalité couplée à la figure de la sorcière, révèle dans un premier temps une forme d'inquiétante étrangeté. Progressivement, cet état de fait mène au sublime lorsque tombe le masque, son apparence dépasse la simple vieillesse et sa laideur la dérobe à toute humanité. La sorcière fait désormais figure d'entité sublime : l'apparence d'une vieille femme est trompeuse, elle lui permet de mieux cacher ses pouvoirs. Le choix de la vieille femme permet donc à l'artiste de disposer d'un personnage pouvant évoluer et étant de cette façon capable de remplir plusieurs rôles dans la trame narrative, de manière très polyvalente.

Représenter la sorcière de cette manière n'est pas uniquement un choix artistique. Historiquement la sorcière est associée aux indigents de la paroisse capable de travailler. Ce concept victorien sert à départager les pauvres recevant des aides financières, d'un côté ceux qui possèdent des « raisons valables » d'être pauvres (*deserving poor*) et de l'autre,

⁶² LEVACK, Brian P. *op. cit.*, p. 159.

⁶³ GRIMM, Wilhelm, GRIMM, Jacob, LEGENDRE, Yann, et RUTTER, Lance. *Grimm's Fairy Tales*. Beverly : Rockport publishers. 2017, p. 105.

ceux qui profitent des aides alors qu'ils sont en bonne santé et se servent de cet argent pour boire (underserving poor)⁶⁴.

In a period of harshening economic conditions for the lower orders, and of some moral confusion about how to deal with poverty, the old woman seeking alms was transformed from proper object of charity to a threat to the stability of the village⁶⁵.

Les villageois les plus pauvres ne venaient pas à la messe, buvaient, ennuyaient le voisinage et étaient coupables d'immoralité sexuelle, comportement associé aux sorcières. Pour les autres villageois ce comportement de pécheur était une nuisance à bannir, voilà pourquoi la représentation du mythe est liée à la pauvreté paroissiale. On pointe donc du doigt les femmes exclues et isolées, celles hors du système comme les veuves, les femmes brisant leurs vœux de mariage et celles dans le besoin. L'image de cette sorcière, vieille, repoussante et terrifiante, est souvent reprise dans les ballades folkloriques, par exemple dans la ballade *Robin Hood's Death* : « A notable Ballad Witch is the 'old woman' who bans Robin hood...⁶⁶ »

Untill they came to blacke water,
And over it laid a planke.

Upun it there kneeled an old woman,
Was banning Robin Hoode⁶⁷.

Dans cet extrait de la ballade, la sorcière est décrite comme étant une vieille femme, agenouillée sur une planche au-dessus d'une eau noire. Cette eau noire peut être interprétée comme la préfiguration de la mort qui attend Robin. Cet être démoniaque caché sous les traits d'une vieille dame incarne parfaitement le mythe de la sorcière, dont l'apparence est toujours trompeuse.

Cette ébauche négative de la sorcière comme une figure hideuse reflète la laideur intrinsèque propre à la femme, le péché originel. Cette approche misogyne est validée par les historiens qui adhèrent à la théorie d'une conception biaisée de la sorcellerie :

⁶⁴ SNEDDON, Andrew. *Witchcraft and Whigs The Life of Bishop Francis Hutchinson (1660-1739)*. New York: Manchester University Press, 2017, p. 187.

⁶⁵ LEVACK, Brian P. *op. cit.*, p. 156.

⁶⁶ WIMBERLY, Lowry C. *op. cit.*, p. 216.

⁶⁷ *Ibid.*

On the level of contemporary demonological theory, the connection between women and witchcraft can, perhaps, be interpreted as evidence of the misogynistic and patriarchal level ingrained in educated and frequently clerical, male writers⁶⁸.

Encore une fois, tout porte à croire que le sexe féminin était en lui-même suffisant pour les incriminer, de par le parallèle entre tentation et fruit défendu dont la femme est source dans la Bible. La représentation de la sorcière est souvent liée de près à la sexualité, la femme trompeuse et infidèle est aussi considérée comme sorcière : « they are ‘accused’ of female sexuality⁶⁹ ». Le manifeste le plus connu traitant de cette conception misogyne de la sorcellerie se nomme *Malleus Maleficarum* (1486) écrit par Heinrich Kramer. Ce livre est publié en Allemagne au XV^e après que le pape Innocent VIII donne la permission de poursuivre en justice les sorciers et sorcières ; cet ouvrage n’est pas considéré comme un élément à l’origine des procès au Royaume-Uni, ce qui importe est son impact intellectuel sur la représentation de la sorcière⁷⁰. Le travail de Kramer, basé sur la démonologie, a pour but dans un chapitre spécifique de répondre à la question suivante : pourquoi les femmes sont-elles prédisposées à la sorcellerie ? Selon lui la femme possède des limitations innées à la fois physiques et intellectuelles.

Un de ses arguments veut que la nature de la femme trouve ses origines dans le mot *femina*, *fe* signifiant la foi (*faith*) et *minus* qui dénote l’idée de « moins ». L’essence de la femme est qu’elle sera toujours moins croyante que l’homme⁷¹. De ce fait une femme a plus de chance d’être attirée par la sorcellerie : « young women, who are the more easily led astray by old women sorceresses on Holy Days, since they indulge more in leisure and novel forms of amusement⁷² ». Dans cet exemple, il mentionne les jeunes filles en particulier, selon lui ces dernières sont tentées par la sorcellerie, car leurs aînées savent comment attiser leurs désirs charnels et corrompre leur pureté sexuelle. Telle est la vision de la jeune fille chez Kramer : « There is a natural explanation, namely that she is more carnal than a man, as is clear in connection with many filthy carnal acts⁷³ ». La sexualité de la femme est connectée à la sorcellerie, il s’agit d’une des raisons pour lesquelles les

⁶⁸ SHARPE, James. *Instruments of Darkness: Witchcraft in England, 1550 - 1750*. London : Penguin, 1997, p. 184.

⁶⁹ LEVACK, Brian P. *op. cit.* p.153.

⁷⁰ BROEDEL, Hans P. *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief*. Manchester : Manchester University Press, 2003, p. 15.

⁷¹ MACKAY, Christopher S., and INSTITORIS, Heinrich. *The Hammer of Witches: A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 165.

⁷² *Ibid.*, p. 312.

⁷³ *Ibid.*, p. 165.

femmes sont prédisposées à céder au diable⁷⁴. Le sexe féminin tout entier est réduit à une créature incapable de réfléchir et dont l'instinct animal exacerbe la sexualité. On retrouve son animalité chez Blake dans *The Night of Enitharmon's Joy* (aussi appelé '*The Triple Hecate*') qui montre Hécate entourée d'animaux, comme si sa place était parmi eux. Dans le tableau, elle pose toutefois sa main sur un livre, ce qui peut être interprété comme un lien avec l'art de l'écriture. Une idée qui est présente dans son poème *The Tyger* (1794), qui explore l'acte de création. Dans le premier vers (« Tyger Tyger, burning bright, / In the forests of the night⁷⁵ »), Blake mentionne l'habitat d'Hécate (« the forests »), tout comme son animalité (à travers l'image du tigre), ainsi le poème fait peut-être référence aux pouvoirs de création des sorcières.



Tableau 4 Figure 2 William Blake. *The Night of Enitharmon's Joy*. Encre et peinture à l'eau sur papier 44 cm x 58 cm, Tate Gallery, Londres, 1785.

La représentation bestiale de la sorcière est aussi présente chez Fuseli dans *The Night-Hag Visiting Lapland Witches*. La scène a lieu lors d'une orgie, ce qui confirme ses pulsions charnelles et son museau reflète ses instincts animaux. On retrouve la même idée chez Burns dans *Tam O'Shanter*. Lors de l'orgie des sorcières Tam est attiré sexuellement par l'une d'entre elles (« Now Tam, O Tam! had thae been queans, / A' plump and

⁷⁴ BROEDEL, Hans P. *op. cit.*, p. 26.

⁷⁵ BLAKE, William. *Blake's Poetry and Designs*. New York : A Norton Critical Edition, 2008, p. 38.

strapping in their teens⁷⁶ », « I wad hae gi'en them off my hurdies, / For ae blink o' the bonie burdies!⁷⁷ »). Il leur fait connaître ses intentions, ce qui provoque l'une des sorcières qui tentera de rattraper Tam. Elle n'arrivera qu'à arracher la queue du cheval (« But left behind her ain gray tail; The carlin claught her by the rump⁷⁸ »), que l'on peut associer à une image phallique. Au XV^e siècle, *Malleus Maleficarum* atteint son objectif qui est de féminiser la sorcellerie, ce qui implique une diabolisation de la femme en général et une sexualisation de la sorcière qui sont propagées par la littérature et les arts.

2. *Un fantasme pour le poète*

La sexualisation des arts obscurs n'est pas sans résultat, de nombreux artistes sont inspirés par ce phénomène et proposent une nouvelle représentation de la sorcière. En effet la sorcière est souvent décrite comme repoussante mais toutes les sorcières ne sont pas âgées et laides, elles symbolisent aussi l'interdit et le fantasme. « Weel done, Cutty-sark!⁷⁹ ». Voilà ce que crie Tam O'Shanter (« like ane bewitch'd⁸⁰ ») à une des sorcières qu'il observe avec envie. Ses qualités attirantes ont poussé les poètes romantiques à faire revivre le mythe car elle incarne le désir et la fascination. Voyons d'abord dans quelle mesure la sorcière se trouve liée à la sexualité.

Comme expliqué dans *Malleus Maleficarum* la sorcière est une alliée de Satan, elle incarne tous les péchés, particulièrement le péché de la chair. Il était de notoriété publique que le diable prenne forme humaine pour séduire les jeunes filles. Il les poussait à l'acte sexuel et ensuite les convertissait à la sorcellerie pour qu'ils puissent ensemble maintenir leur relation⁸¹. La fornication et l'infidélité deviennent alors des motifs de sorcellerie. Le rapport entre la chair et la sorcellerie est aussi établi lorsque l'on parle de la marque du diable qu'il laisse sur le corps de ses disciples. Le corps de la sorcière est primordial car il est marqué par la noirceur et l'impureté de ses péchés. Il existe aussi une autre marque que celle du Diable, celle du « familier », l'animal de compagnie de la sorcière, qui se nourrit de son sang. Cette image est reprise dans *The Mad Mother* de Wordsworth : « Suck, little babe, oh suck again! It cools my blood; / it cools my brain; Thy

⁷⁶ BURNS, Robert. *The Poetical Works of Robert Burns*. New York : George Routledge and Sons, 1866, p. 93.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

lips I feel them⁸² ». Le poème dépeint la relation malsaine d'une mère et de son enfant. Cette représentation de l'allaitement nous donne un parfait parallèle de la relation entre la sorcière et son familier. Chat, chien, serpent, oiseau ou encore toutes sortes d'animaux auxquels la sorcière pouvait transmettre des pouvoirs en établissant une connexion charnelle avec lui et en lui faisant boire son sang⁸³. La morsure du familier pouvait se trouver n'importe où sur le corps, la poitrine est souvent citée, mais il semble que les endroits les plus mentionnés soient les organes génitaux et la cuisse : « Many pamphlets depicted both animalistic familiars sucking at witches thighs and genitalia and also acts of sexual intercourse between witches and both animal and man-like devils⁸⁴ ». La relation entre la sorcière et son animal est d'ordre sexuel, ce qui développe son animalité, sa bestialité et son barbarisme. Ces actes blasphématoires s'ajoutent à de nombreuses confessions de femmes décrivant leurs relations sexuelles avec le diable. La sexualité féminine est, au fil des siècles, incorporée au mythe de la sorcière et le blasphème transparaît donc à travers son physique repoussant, la laideur de son âme est parfois visible à la surface.

Cette association entre la sorcière et le désir charnel, fait évoluer la représentation du personnage qui gagne une dimension nouvelle, elle peut aussi bien être vieille comme elle peut être une belle ensorceleuse qui charme ses victimes. Cette capacité de métamorphe lui permet de prendre différentes formes ou de modifier son apparence pour paraître plus attirante. On pense automatiquement à *La Belle Dame Sans Merci* (1819) de John Keats, entre nymphe, sorcière et fée, la belle dame captive grâce à sa beauté envoûtante (« Full beautiful – a faery's child / Her hair was long⁸⁵ ») mais son regard qui est qualifié de « wild⁸⁶ », laisse transparaître sa vraie nature. Le poème expose la tension sexuelle entre la belle dame et un chevalier (« She look'd at me as she did love, / And made sweet moan⁸⁷ ») et plus loin on peut comprendre que les deux personnes se sont adonnées à des actes sexuels. Cet amour naissant, plus charnel que sentimental, n'est pourtant qu'un mensonge car la belle dame disparaît laissant le chevalier affaibli et pâle ; il

⁸² WORDSWORTH, William, et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 83.

⁸³ GUILLEY, Rosemary. *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*. New York : Facts on File, 2008, p. 123.

⁸⁴ MILLAR, Charlotte-Rose. *Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England*. Milton : Taylor and Francis, 2017, p. 126.

⁸⁵ KEATS, John, et LOWELL, James Russell. *The Poetical Works of John Keats: With a Life*. Boston : Little, Brown, 1859, p. 322.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

n'est pas le seul dans ce cas : « I saw pale kings and princes too, / Pale warriors, death-pale were they all⁸⁸ ». En effet, la belle dame n'en est pas à sa première victime, elle semble aspirer la vie des hommes qu'elle charme puis abuse sexuellement grâce à son apparence trompeuse.

Au XVIII^e siècle, dans *The Rime of the Ancient Mariner* il est aussi question d'une femme spectrale à la beauté fatale :

Are those her ribs through which the Sun
Did peer, as through a grate?
And is that Woman all her crew?
Is that a DEATH? and are there two?
Is DEATH that woman's mate?

Her lips were red, her looks were free,
Her locks were yellow as gold:
Her skin was as white as leprosy,
The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,
Who thicks man's blood with cold⁸⁹.

Cette femme (« Life-In-Death »), conjointe de la Mort, est décrite de manière méliorative. Elle possède des lèvres rouges et de beaux cheveux aux reflets dorés, elle incarne la tentation. Toutefois, la blancheur de sa peau, semblable à la lèpre semble trahir sa beauté parfaite, en laissant transparaître sa vraie nature, entre la vie et la mort. Il n'est pas clairement mentionné qu'il s'agisse d'une sorcière mais quelques indices permettent de l'y assimiler, comme par exemple le fait qu'elle emporte les âmes de l'équipage après avoir prononcé ce qui semble être une incantation digne d'une sorcière : « 'The game is done! I've won! I've won!' / Quoth she, and whistles thrice⁹⁰ ». De plus, sa venue avait été annoncée, car l'eau changeait de couleur d'une manière mystérieuse : « like a witch's oils⁹¹ ». Cette femme est désignée comme « The Night-mare LIFE-IN-DEATH », une image sublime qui nous renvoie au cauchemar, à l'instar de l'incube lors de notre sommeil, elle fait vivre au marin une expérience semblable, entre mort et vie, malgré son apparence attirante.

Une sorcière peut donc être séduisante, appeler à la tentation et envoûter. La sorcière envoûtante est en fait une sorte de catalyseur qui cristallise l'envie ; le désir d'user de ses pouvoirs maléfiques ou la curiosité du tabou permettent de justifier cette attirance

⁸⁸ KEATS, John, et LOWELL, James Russell. *op. cit.*, p 223.

⁸⁹ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 180.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

par la création factice d'une beauté irrésistible, malsaine et impure, à l'instar de l'odeur douceâtre qui se dégage d'un corps en putréfaction. La « belle sorcière » est un être fait de chair pourrie mais dont l'aspect est doux au regard. « Fair is foul and foul is fair⁹² », les apparences sont parfois trompeuses, ce qui paraît attirant est impur et ce qui est impur nous attire. Kramer associe cette tromperie à la nature même de la femme dans *Malleus Maleficarum* :

These defects can also be noticed in the original shaping of woman, since she was formed from a curved rib, that is, from the rib of the chest that is twisted and contrary, so to speak, to man. From this defect there also arises the fact that since she is an imperfect animal, she is always deceiving, and for this reason she is always deceptive⁹³.

La sorcière attirante n'est donc pas différente de la repoussante, son apparence est purement fautive, copiant simplement la beauté de manière à ce qu'on l'aime sans la craindre comme l'expliquait Burke, alors que ses attributs maléfiques sont toujours présents.

Pour illustrer cette théorie, il est possible de prendre l'exemple de Geraldine dans le poème *Christabel* (1816) de Coleridge. Christabel vient au secours d'une jeune fille qu'elle trouve dans la forêt, celle-ci aurait été agressée sexuellement par des hommes ayant pris la fuite, elle est décrite de cette façon : « There she sees a damsel bright, Drest in a silken robe of white⁹⁴ ». Vêtue de blanc, symbole de chasteté, la jeune fille rayonne de pureté mais cette apparence n'est que façade, car Geraldine n'est pas innocente et sa description est légèrement teintée de noirceur : « That shadowy in the moonlight shone [...] Her blue-veined feet⁹⁵ ». Christabel va ensuite ramener Geraldine au château pour y passer la nuit. Au moment de passer le pas de la porte cette dernière s'évanouit. Il est connu que les esprits démoniaques ne peuvent entrer dans une maison sans y avoir été invités, son évanouissement est en réalité un subterfuge pour que Christabel la porte dans ses bras et la fasse rentrer à l'intérieur. On comprend sa vraie identité lorsqu'en allant se coucher elle dévoile son corps et celui-ci porte la marque de sa monstruosité intérieure. Elle jette un sort à Christabel pour qu'elle ne puisse révéler à personne son identité : « In the touch of this bosom there worketh a spell, / Which is lord of thy utterance,

⁹² SHAKESPEARE, William, and SYMMONS, Charles. *The Complete Works of William Shakespeare: The Text Regulated by the Old Copies and by the Folio of 1632*. Leipzig: Printed for Baumgärtner, 1864, p. 823.

⁹³ MACKAY, Christopher S., and INSTITORIS, Heinrich. *The Hammer of Witches: A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 165.

⁹⁴ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 3.

⁹⁵ *Ibid.*

Christabel!⁹⁶ ». Ce qui signifie qu'en touchant la poitrine de Geraldine, Christabel s'est faite ensorceler et ne peut désormais plus s'exprimer librement. Ici la sorcière se révèle, tout comme le poète, comme une maîtresse du langage. La sorcière contrôle la parole de ses victimes car son pouvoir est matérialisé par ses mots, ses incantations, tout comme l'écrivain. De plus, on retrouve dans *Christabel* la même idée que dans *La Belle Dame Sans Merci* : la sorcière trompeuse semble inoffensive et grâce à son apparence et à ses mots elle va séduire sa victime qui succombera ensuite à ses charmes. On voit ici la puissance de son langage : « For sidelong would she bend, and sing / A faery's song./ [...] And sure in language strange she said— /'I love thee true'⁹⁷ ». La sorcière utilise donc son contrôle des sens pour arriver à ses fins. Le poème *Christabel* est lui aussi extrêmement sensuel, car les deux femmes se mettent à nu l'une après l'autre, puis se touchent et passent la nuit ensemble. Comme Coleridge le sous-entend, les deux femmes sont très intimes l'une avec l'autre. Le texte apparaît comme l'expression d'un fantasme interdit, celui de la relation lesbienne. La sexualité exacerbée de la sorcière et sa beauté trompeuse comparable à celle de *Lamia* de Keats, s'avère avoir envoûté le poète tout autant que ses victimes habituelles ; ce qui permet de rompre le tabou sur la sexualité féminine et permet à la femme de s'imposer comme l'égale de l'homme et surtout de regagner puis d'affirmer sa sexualité.

3. Racine et fruit de la démence

La sorcière envoûte ses victimes jusqu'à la démence et cela n'est pas sans raison, elle en montre elle-même souvent les symptômes. On pourrait même dire que la sorcière est à la fois racine et fruit de la démence. Racine, puisqu'elle est elle-même atteinte de folie : historiquement les personnes condamnées pour sorcellerie étaient soit innocentes, soit elles ne respectaient pas les normes religieuses, soit elles étaient folles ou avouaient leur admiration pour Satan. De plus, l'hystérie était considérée comme un état de possession par le Diable et on pouvait être accusé pour cela. La folie est donc ancrée dans la nature du mythe. La folie effraye car elle ouvre l'accès à un autre monde, peut-être imaginaire ou spirituel, comme le monde des morts. Elle est fruit de la démence, car elle obsède et envoûte les hommes, tout en terrorisant la population. Ce n'est pas par hasard

⁹⁶ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p 10.

⁹⁷ KEATS, John, et LOWELL, James Russell. *The Poetical Works of John Keats: With a Life*. Boston : Little, Brown, 1859, p. 322.

que la chasse aux sorcières est aussi appelée *witch hysteria*⁹⁸. Enfin, elle sème même la graine du doute dans l'esprit des lecteurs.

Le livre de référence en matière de sorcellerie, *The Discoverie of Witchcraft*, met en lumière le lien entre la sorcellerie et la mère atteinte de ménopause, appelée à l'époque : « poisonous and corrupt vapors rising from a diseased womb⁹⁹ ». Les symptômes de la ménopause se composent de bouffées de chaleur, de fatigue, de la perte de cheveux, de sueurs nocturnes, de sautes d'humeurs et bien d'autres. À une époque où la médecine n'était pas très développée de tels comportements étaient difficiles à expliquer. Peut-être s'agissait-il du diable qui essayait de posséder sa victime ou était-elle sous l'effet d'un sort ? Aux yeux de la majorité ces signes suspects étaient synonymes de sorcellerie, du fait que le corps de la femme se dégradait à cause de sa relation avec le diable. On peut le voir dans *The Idiot Boy* (1798) de Wordsworth, avec le personnage de Susan qui est victime de ces symptômes inexplicables : « Old Susan lies in bed in pain, / And sorely puzzles are the twain, / For what she ails they cannot guess¹⁰⁰ », « her mind was getting worse and worse¹⁰¹ ». L'atmosphère surnaturelle du poème laisse entendre que Susan est soit elle-même une sorcière, soit elle est sous l'emprise d'un sortilège. Néanmoins, l'explication rationnelle des symptômes de Susan vient sans doute de l'hystérie qu'on peut qualifier de maladie de l'imagination. L'hystérie a joué un rôle important dans la démystification de la sorcellerie ; Reginald Scot était déjà sur la piste de cette découverte en 1584 :

Scot subsequently 'explains' witchcraft as the outcome of a disordering of the witch's body and mind ; in other words, as a mental illness. If we must have a 'progress' narrative, we could say that Scot begins the long process of recuperating women's supernatural power as hysteria and madness¹⁰².

Dans plusieurs poèmes de Wordsworth les femmes, souvent seules, isolées du monde et suspectées de sorcellerie, servent à montrer les pouvoirs de l'esprit et leurs capacités créatrices de visions, de délires et même de symptômes physiques. De nombreux auteurs avaient tendance à attribuer aux femmes une sensibilité plus forte aux pouvoirs de l'esprit, tel que Giorgio Balgivi dans *The Practice of Physick* (1723) : « Women are more

⁹⁸ GUILLEY, Rosemary. *op. cit.*, p. 38.

⁹⁹ FLORESCU, Catalina F. *Disjointed Perspectives on Motherhood*. Lanham: Lexington Books, 2013, p. 156.

¹⁰⁰ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 87.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰² PURKISS, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*. London : Routledge, 1996, p. 65.

subject than Man to Diseases arising from the Passions of the Mind, and more violently affected with them¹⁰³ ». Ces passions peuvent faire référence à l'amour maternel, un thème que l'on retrouve dans *The Thorn* (1798) ou *The Mad Mother*. Dans *The Thorn* il est question d'une femme trahie par son mari le jour de son mariage, cette femme se rendra compte qu'elle est enceinte mais rendue folle par la peine qu'elle ressent elle se réfugie dans les montagnes. Les rumeurs disent que personne n'a jamais vu son enfant et qu'il semble être enterré près d'un étang, car la mère l'a tué pour se venger de son mari.

So like an infant's grave in size,
And that same pond of which I spoke,
A Woman in a scarlet cloak,
And to herself she cries,
'Oh misery! oh misery!¹⁰⁴

L'hystérie de cette femme se traduit par son isolement dans les bois et par la répétition de ses cris qui s'apparente à une incantation (« Oh misery ! oh misery ! »). Elle est incapable de se remettre de la trahison de son mari, de la perte de son enfant ou de son geste meurtrier. Les cris de lamentation de cette femme, toujours habillée en rouge, hantent les lieux et plus personne n'ose s'y aventurer. A cause de ces rumeurs d'infanticide et de sa folie elle est traitée comme une sorcière, non pas comme une femme qui souffre, et les villageois veulent la faire condamner.

Dans *The Three Graves*, un poème commencé par Wordsworth en 1797 puis continué par Coleridge, il est question des similitudes entre la mère hystérique et la sorcière. Dans le poème, une mère veuve et sa fille, Mary, convoitent le même garçon. La mère fait sa demande en premier et la réponse du jeune homme, Edward, est de se moquer d'elle. La veuve ridiculisée et furieuse, va, de rage, maudire sa fille et le jeune homme :

I am a woman weak and old,
Why turn a thought on me?

'What can an aged mother do,
And what have ye to dread?
A curse is wind, it hath no shape
To haunt your marriage-bed¹⁰⁵.

¹⁰³ BAGLIVI, Giorgio. *The Practice of Physick, Reduc'd to the Ancient Way of Observations*. London : Printed for D. Midwinter, 1723, p. 162.

¹⁰⁴ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 72-73.

Telle une sorcière elle lance une malédiction sur sa fille et son potentiel beau fils. S'ils viennent à se marier leur mariage sera un échec. L'idée de la malédiction hante l'esprit de Mary qui voit sa mère pratiquer des rituels lors de son mariage avec Edward (« Her limbs did creep and freeze [...] / she thought she saw / Her mother on her knees¹⁰⁶ »). Mary fait confiance à ses sens au point de devenir paranoïaque à cause de ce qu'elle pense avoir vu. Après cela, Mary souffre même d'hallucinations (« the bed beneath her stirred¹⁰⁷ »), puis succombe, elle aussi, à l'hystérie :

The shade o'er-flushed her limbs with heat —
Then came a chill like death:
And when the merry bells rang out,
They seemed to stop her breath¹⁰⁸.

Mary devient alors l'égale de sa mère hystérique et comme si le sort avait fonctionné, Edward se retrouve symboliquement marié à la mère : « Oh Christ! you're like your mother!¹⁰⁹ ». L'hystérie de la mère planta dans leur esprit un doute qui prit de l'ampleur et finit par dicter l'issue de leur mariage. Mary n'arrive pas à s'en remettre et rejette la faute sur sa mère en répétant à plusieurs reprises : « It was a wicked woman's curse¹¹⁰ ». Ces différents exemples montrent que la sorcière est représentée par des personnages hystériques dont l'esprit est perturbé, mais ils montrent aussi qu'elle est racine de démence car, grâce à ses sortilèges, elle empoisonne l'esprit de ceux qu'elle ensorcelle.

Comme on peut le voir dans *La Belle Dame Sans Merci*, la sorcière sème le doute dans l'esprit des hommes, telle une graine qui grandit pour devenir un fruit, ce doute s'accroît et devient démence. Dans le poème, après avoir été envoûté, le chevalier avoue que depuis sa rencontre avec la belle dame il n'a plus jamais rêvé (« The latest dream I ever dream'd¹¹¹ »). Les hommes qu'il aperçoit hurlent le nom de cette femme (« La Belle Dame sans Merci, Thee hath in thrall!¹¹² ») ce qui prouve que la sorcière les a asservis. Le chevalier est maintenant subjugué par cette femme, car elle a empoisonné son esprit et l'a

¹⁰⁵ COLERIDGE, Samuel T. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge: Including Poems and Versions of Poems now Published for the First Time*. Vol. 2. Oxford : Oxford University Press, 1912, p. 275.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 277.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 282.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 279.

¹¹¹ KEATS, John, et LOWELL, James Russell. *The Poetical Works of John Keats: With a Life*. Boston : Little, Brown, 1859, p. 323.

¹¹² *Ibid.*

rendu incapable de raisonner. On retrouve encore cette image de graine implantée par la sorcière, qui grandit pour devenir fruit de démence dans *Macbeth*, hypertexte de choix pour les romantiques. Dans la première scène de la pièce les premiers personnages sont les trois sorcières qui manifestent leurs mauvaises intentions. On peut considérer qu'elles sont à l'origine de la chute de Macbeth et des meurtres qu'il va commettre, car en le conseillant, en lui prédisant l'avenir et en lui donnant des visions, elles installent dans son esprit certaines idées. Des idées qui grandiront après réflexion et le pousseront vers la folie, une folie faite d'hallucinations (« Is this a dagger which I see Before me, / The handle toward my hand?¹¹³ »), de la culpabilité de ses crimes qui le ronge, de son insomnie et des voix qu'il entend (« methought, I heard a voice cry, *sleep no more!*¹¹⁴ »). Petit à petit il devient obsédé par leurs prédictions (« I conjure you by that which you profess, / Howe'er you come to know it, answer me / [...] Even till destruction sicken, answer me / To what I ask you¹¹⁵ »). Il fait confiance à ces êtres monstrueux (« So wither'd, and so wild in their attire, / That look not like the inhabitants o' the Earth¹¹⁶ ») ce qui montre qu'il commence lentement à perdre l'esprit, puisqu'il les écoute, puis agit en conséquence. « O, full of scorpions is my mind¹¹⁷ » : cette métaphore prononcée par Macbeth montre que l'état de sa santé mentale, ses agissements ont aggravé sa situation mais ce sont bien les trois sorcières qui ont planté dans son esprit des visions de gloire.

Dans *Goody Blake and Harry Gill*, beaucoup de détails sont donnés sur l'apparence physique de la sorcière. Ainsi Wordsworth dépeint l'allégorie exacte du mythe sublime, en s'appuyant principalement sur les caractéristiques de la *Village Witch*. Ce qui n'est pas sans effrayer le lecteur car elle lui était familière, surtout que Wordsworth s'était inspiré de faits réels pour écrire ce poème. Dans *Critical Review*, Robert Southey avoue que le poème est susceptible de populariser encore plus le mythe de la sorcière : « Is the author certain that [the story] is well-authenticated? and does not such an assertion promote the popular superstition of witchcraft?¹¹⁸ » Si ce poète romantique est lui-même perturbé quant à la véracité du poème de Wordsworth, cela veut dire que la représentation sublime de cette sorcière est troublante de réalisme. Comme nous l'avons

¹¹³ SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare. op. cit.*, p. 828.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 829.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 837.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 825.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 833.

¹¹⁸ GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 117.

déjà vu auparavant, Goody Blake est décrite comme une femme isolée, en marge de la société. Les villageoises parlent d'elle dans son dos, sans même l'aider, car de leur point de vue, elle ne mérite pas d'aide. Étant la cible de rumeurs elle est suspecte et les villageois veulent la faire arrêter, en particulier Harry voit en elle une sorcière. Les pouvoirs de Goody, semblent liés à la nature sublime, aux tempêtes, à la lune et au climat et rappellent la sorcière de village qui maudissait les plantations. La situation dépeinte dans le poème est extrêmement familière et réaliste pour les lecteurs de l'époque, ce qui permet à l'auteur d'utiliser la sorcière pour venir semer à nouveau le doute dans son existence, et la peur, dans leur esprit.

Partie 3

-

Le poète : alter ego de la sorcière

Chapitre 5. Le poète : double de la sorcière

L'attrance du poète pour la sorcière peut être de l'ordre du fantasme comme nous avons pu le voir mais cette obsession peut aussi se justifier par l'homologie de certains de leurs comportements et capacités. Tel Narcisse attiré par son propre reflet, le poète essaye de s'approprier la sorcière à travers l'écriture dans une quête identitaire. Ces doubles agissent de façon mimétique, comme lorsqu'ils se mettent à l'écart de la société et s'imprègnent des forces de la nature. De plus, le duo s'apparente au nécromancien qui utilise ses pouvoirs pour jouer avec la langue, et peut-être avec la mort.

1. À la frontière de la société

Comme nous avons pu le voir à de multiples reprises, dans *Goody Blake* ou *The Thorn*, la sorcière est solitaire et elle vit à la frontière de la société : « the witch is always located on the edges, at the margins¹ ». Cependant, cette mise à l'écart ne concerne pas que la sorcière, en effet il s'agit d'un vecteur commun entre elle et le poète puisque ces derniers vivent en périphérie du monde. Keats – poète de la seconde génération des romantiques – s'en lamente dans son célèbre sonnet *O Solitude!* (1815) : « if I must with thee dwell² ». Cette phrase implique l'obligation de se retrouver seul parce que le poète romantique est marginalisé et écarté, puisqu'il n'a pas trouvé sa place au sein de la société, ainsi « s'il doit être seul » il n'a pas envie de se retrouver en ville, dans la masse. Keats préfère s'éloigner de la ville (« murky buildings³ ») et des hommes. La sorcière et le poète s'épanouissent dans la nature et dans la surnature, qui sont des biomes leur permettant de s'exprimer librement. L'image que Keats nous renvoie de la solitude est semblable à celle de Coleridge dans *Fears in Solitude* (1797). On comprend l'importance de la nature dans son opposition à la ville, qui ne fait que renforcer l'idée que l'inspiration poétique est plus fertile, lorsque l'on s'éloigne de l'urbanisme⁴ stérile pour aller dans les terres, à la campagne, plus à même de stimuler le fruit de notre imagination.

PURKISS, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*. London : Routledge, 1996, p. 251.

² KEATS, John, et LOWELL, James Russell. *The Poetical Works of John Keats: With a Life*. Boston : Little, Brown, 1859, p. 372.

³ *Ibid.*

⁴ WAGNER, Jennifer A. *A Moment's Monument: Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century English Sonnet*. Boston : Fairleigh Dickinson University Press, 1996, p. 84.

Ce phénomène d'isolation et d'ostracisation est propre au poète romantique. Par exemple Wordsworth, qui prône la solitude comme source d'inspiration, décrit l'écriture poétique dans la préface de *Lyrical Ballads* comme une : « emotion recollected in tranquility⁵ ». Dans sa poésie, Wordsworth s'applique à distinguer la signification des mots anglais « loneliness » et « solitude », le premier signifiant le sentiment de solitude et le deuxième l'isolement ou comportement solitaire. Il explore cette notion dans son poème *I Wandered Lonely as a Cloud* (1807) :

For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils⁶.

Au début du poème l'auteur exprime un sentiment de solitude lorsqu'il observe le monde à distance. Apparaît ensuite une infinité de jonquilles qui l'émerveillent et le remplissent de joie. Dans le passage ci-dessus, il se remémore la vision de ces fleurs et efface de son esprit tout sentiment négatif de solitude, car l'artiste aspire à un isolement positif qui lui permet le recentrement sur lui-même. Cette vision mélancolique s'apparente à de la mélancolie blanche, plus pastorale, contrairement aux *Graveyard poets*, plus sombres, mais continue dans la lignée de la poésie élégiaque.

Comme la sorcière qui s'isole en montagne ou en forêt, rejetée par le peuple auquel elle n'appartient pas, le poète lui aussi en est exclu puisque sa sensibilité est trop aliénante. Alors, il décide de s'imprégner de cette exclusion car il est fasciné par la réflexion personnelle. On peut dire que le poète romantique cultive la mise à l'écart⁷ dans un but d'introspection, mais aussi pour trouver la sérénité. Comme Denis Bonnecase l'explique dans son ouvrage *S. T. Coleridge : poèmes de l'expérience vive* (1992), se mettre en marge c'est exprimer « la volonté de retourner à une évidence fondatrice, pure et originaire⁸ ». Cet isolement est recherché, car se retrouver, seul avec soi-même, est un

⁵ WORDSWORTH, William, et COLERIDGE, Samuel T. and BRETT, Raymond L. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. London : Routledge, 1991, p. 251.

⁶ WORDSWORTH, William. *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*. Philadelphia : Troutman & Hayes, 1851, p. 169.

⁷ BONNECASE, Denis. *S.T. Coleridge : poèmes de l'expérience vive*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 1992, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

élément incontournable de la création poétique. Bonnacase explore cette théorie : « l'exil hors de la communauté des hommes renvoie l'humain à ce qu'il recèle de plus individuel, de plus spécifique, et de plus dangereux : la conscience de soi, le 'self'⁹ ». Ainsi à travers l'écriture du soi, le poète a la possibilité de trouver l'unité, tout comme la sorcière permet au lecteur la connaissance du soi grâce à l'exploration de ses désirs inconscients. Il est vrai que dans le passé, Coleridge a exprimé son besoin, physique et psychologique, de solitude : « I walked with Southey & Hazlitt thro' Borrodale into Watendlath, & so home to a late Dinner. Of course it was to me a mere walk; for I must be alone, if either my Imagination or Heart are to be excited or enriched¹⁰ ». Chaque moment d'introspection est bon à prendre pour enrichir et féconder son imagination dans le but d'une création poétique. Pour Coleridge, la solitude est un état physique et en même temps un aspect psychologique primordial. Il le dit lui-même: « the greater & perhaps nobler certainly all the subtler parts of one's nature, must be solitary - Man exists herein to himself & to God alone - Yea, in how much only to God - how much lies *below* his own Consciousness¹¹ ». Coleridge prend en compte sa propre subjectivité et le fait que rien d'extérieur ne pourrait réellement le comprendre sauf peut-être Dieu en personne¹². Sans cette relation avec le divin, le poète manquerait la beauté de l'inconscient, car l'esprit conscient n'est pas capable de se perdre dans les méandres de l'imagination et du mystique. On retrouve la difficulté du poète à communiquer avec le reste du monde, comme la sorcière qui s'isole. Cela se traduit par l'impossibilité d'être compris : « This is the paradox: solitude enables man to commune with himself, to tap the springs of personal power, yet it also cuts him off from other men, who may be trapped in their own forms of isolation¹³ ». Une condition qui fait écho au poème *The Rime of the Ancient Mariner*.

Le meurtre de l'Albatros est un symbole d'individualité contre l'unité (avec la nature) que représente l'oiseau. L'animal est comme le Christ venant sauver l'humanité

⁹ BONNECASE, Denis, et POREE, Marc. *Lyrical Ballads de Wordsworth et Coleridge : La différence en partage*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011, p. 57.

¹⁰ COLERIDGE, Samuel T. et PERRY, Seamus. *Coleridge's Notebooks: A Selection*. Oxford : Oxford University Press, 2002, p. 43.

¹¹ FORD, Jennifer. *Coleridge on Dreaming: Romanticism, Dreams and the Medical Imagination*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 38.

¹² WENDLING, Ronald C. *Coleridge's Progress to Christianity: Experience and Authority in Religious Faith*. Lewisburg : Bucknell University Press, 1995, p. 115.

¹³ JOHNSTON, Kenneth R., and RUOFF, Gene W. *The Age of William Wordsworth: Critical Essays on the Romantic Tradition*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1987, p.325.

(« and an it were a Chritian soul, / we hailed it in God's name¹⁴ ») mais il est tué puisqu'il est vu comme un mauvais auspice qui va apporter le mauvais temps. L'acte égoïste et superficiel du marin est une tentative d'imposer l'individualité et d'effacer toute possibilité d'unité avec le reste du monde. La punition du marin pour son crime : il sera tourmenté par un isolement total après la perte du reste de l'équipage, afin qu'il ressente de la manière la plus exacerbée possible l'état d'individualité qu'il recherchait. Une seule personne semble être en capacité de lui permettre d'expier son péché, l'Hermite :

It is the Hermit good!
He singeth loud his godly hymns
That he makes in the wood.
He'll shrieve my soul, he'll wash away
The Albatross's blood¹⁵.

L'Hermitte (peut-être une allégorie du poète) est en connexion avec la nature, car il comprend les créatures créées par Dieu à l'inverse du Marin. Sa position lui permet donc d'aider le marin à se repentir. L'Hermitte connaît parfaitement la nature, mais aussi Dieu, puisque la religion est présente dans son quotidien, (« kneel at morn, and noon, and eve¹⁶ »). Ces deux qualités lui permettent de pardonner au marin à l'inverse du *Pilot boy*, autre personnage du poème dont la mentalité superficielle l'empêche d'admettre que le marin a expié ses péchés.

Le marin va apprendre de l'Hermitte, cet homme menant une vie très simple en marge de la société, loin des besoins matériels. Malgré cela, le marin reste pour toujours marginalisé à cause de la malédiction qu'il porte, mais grâce aux révélations de l'Hermitte il se sert de son expérience de l'isolement pour, comme le poète, raconter son histoire à celui qui en a besoin : « I pass like night, from land to land.../I know the man that must hear me:/ To him my tale I teach¹⁷ ». Il est condamné, comme le poète à errer et à raconter son histoire. Le poème se termine sur un banquet de mariage (« What loud uproar bursts from that door! / The wedding-guests are there¹⁸ ») qui contraste avec l'intensité de l'isolement qu'il a vécu. Le mariage symbolise une union spirituelle, comme celle de l'homme et de la nature que le marin comprend maintenant : « He prayeth best, who loveth

¹⁴ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

best / All things both great and small¹⁹ ». L'homme doit faire un avec la nature et savoir que chaque être vivant est égal peu importe son envergure et cela le marin l'a compris à ses dépens. Il est maintenant capable de vivre en harmonie avec les animaux, une similitude avec la sorcière qui apprécie leur compagnie, vit parmi eux et se comporte comme eux, de manière bestiale. Penn Warren dans son analyse du poème signale la condition du marin en l'assimilant à celle du poète : « the outcast both noble-minded and accursed²⁰ ». Une malédiction qui concerne le poète, la sorcière et le marin, des êtres incompris, marginalisés.

2. *Un nécromancien*

Le nécromancien est un sorcier ayant la capacité de communiquer avec les morts, son nom vient du grecque *Nekros*, un « corps », et de *Manteia* qui signifie « la divination »²¹. Il est considéré comme sorcier ou sorcière : « Sorcerer, witch, necromancer are essentially all one, so it is [...] perfectly correct to employ the word 'witch' to cover them all, whilst witchcraft is the cult, together with the practices, of a witch²² ». Le nécromancien est un sorcier (ou une sorcière) qui se différencie grâce au contact particulier qu'il a avec le monde des esprits, il peut invoquer l'esprit des morts au moyen du spiritisme. Il est un spécialiste de l'étude de la vie et de la mort, tout comme le poète romantique qui est particulièrement préoccupé par le mystère de l'existence.

Dans *Elegy Written in a Country Churchyard*, Gray écrit sa propre épitaphe, comme s'il faisait déjà parti du monde des morts ou qu'il était coincé entre deux mondes. Il survit grâce à ses mots : « l'écriture anonyme inscrit quelques traces de sa mémoire dans l'oubli²³ ». Dans son poème il souhaite que la mémoire des morts et la sienne soient respectées. Sans le poète personne ne prêterait attention aux tombes ; le poète est ici en contact avec les morts. Coleridge lui aussi s'est prêté à l'exercice en écrivant un court texte intitulé *Epitaph* (1834). En écrivant sa propre épitaphe l'auteur efface la barrière entre mort et vie : « he who many a year with toil of breath / Found death in life, may here find life in

¹⁹ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 35.

²⁰ O'CONNOR, William V. *Sense and sensibility in modern poetry*. Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1948, p. 1.

²¹ GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene. *The Complete Book of Spells, Ceremonies, and Magic*. St. Paul, Minn : Llewellyn Publications, 1978, p. 189.

²² SUMMERS, Montague. *Witchcraft and Black Magic*. New York : Dover Publication, 2000, p. 13.

²³ BERTONECHE, Caroline. *John Keats: le poète et le mythe*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2011, p. 190.

death!²⁴ ». Comme le texte l'indique, il espère trouver plus après la mort, voire une certaine éternité, qu'il tente déjà de recréer en écrivant métaphoriquement sur sa propre tombe. Dans *Human Life, On The Denial Of Immortality* (1817) Coleridge tente de prouver que si l'on ne croit pas en l'immortalité (« If dead, we cease to be²⁵ ») alors la vie n'a aucun sens (« purposeless, unmeant²⁶ »). Comme il l'explique dans des notes prises en 1817 : « To me therefore, & I believe to all men, the best proof of immortality is the fact, that the presumption of it is at the bottom of every hope, fear and action²⁷ ». Sans s'imaginer une continuité après la mort l'homme n'a pas de raison d'être, la vie est beaucoup trop incomplète, imparfaite et trop limitée, la mort se présente en quelque sorte comme une échappatoire.

Le trépas apparaît comme tentant chez Gray (« Here rests his head upon the lap of Earth²⁸ »), il apparaît comme un état de sérénité, comme un retour à l'essentiel, à une existence plus complète. On retrouve cette même idée chez Wordsworth chez qui le thème de la mort est récurrent. La mort est perfection, car l'homme retourne à la nature et fait de nouveau un avec l'univers. Dans le poème *Lucy Gray* (1800) on suit une fillette dans son voyage, sa traversée de la forêt vers la mort. Cette enfant est déconnectée du reste de ses semblables, (« no mate, no comrade Lucy knew²⁹ »), elle est à part et isolée (« the solitary child³⁰ »). Elle semble plutôt appartenir à la nature qui l'entoure (« she dwelt on a wide moor³¹ »), comme si elle appartenait au monde extérieur, ainsi elle est comparée à une plante : « the sweetest thing that ever grew³² ». On comprend donc que son lien avec la nature est très fort, mais plus tard, la fillette meurt dans une tempête de neige. Ses parents suivent ses traces de pas pour la retrouver, mais arrivés à un pont, les pas disparaissent comme par magie :

²⁴ BLOOM, Harold, and MARSON, Janyce. *Samuel Taylor Coleridge*. New York : Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 79.

²⁵ COLERIDGE, Samuel T. *The Poetical Works of S.T. Coleridge: Including the Dramas of Wallenstein, Remorse, and Zopolya*. London : W. Pickering, 1828, p. 320.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ COLERIDGE, Samuel T. *Lectures 1818-1819 on the History of Philosophy, Volume 8, Partie 2*. Princeton : Princeton University Press, 1999, p. 581.

²⁸ GRAY, Thomas. *The Works of Thomas Gray, Containing His Poems and Correspondence*. London : Triphook, & Lepard, 1825, p. 126.

²⁹ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op, cit.,* p. 156.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

They followed from the snowy bank
Those footmarks, one by one,
Into the middle of the plank;
And further there were none!³³

Le pont représente le passage dans l'au-delà et, en le traversant, la petite fille se volatilise de manière surnaturelle, mais sa mort n'est pas synonyme de fin, car elle trouve la continuité de sa vie dans la nature. L'enfant est toujours présente par le biais de la lande, des animaux et des montagnes (« That you may see sweet Lucy Gray / Upon the lonesome Wild³⁴ »). Son esprit fantomatique n'est pas celui de quelqu'un qui souffre, puisqu'elle continue de vivre à travers la nature. L'oxymore dévoilé par le titre « Lucy Gray » indique qu'elle n'est ni morte, ni vivante, à la fois lumière et obscurité, elle appartient aux deux mondes, celui des vivants et l'autre monde. Elle retourne à ses origines naturelles et chante (« And sings a solitary song / That whistles in the wind³⁵ ») une chanson qui ne fait qu'un avec les éléments. Le poète entend l'esprit de Lucy grâce au vent, tel le nécromancien, il communique métaphoriquement avec l'au-delà dans le but de donner un sens à la mort. Ce poème reflète la relation de Wordsworth avec la mort, ses questionnements et surtout le raisonnement grâce auquel il fait face à cette fatalité. Le deuil est très présent dans sa poésie, car les pertes qu'il a subies sont en lien direct avec son écriture mais il aborde le deuil avec un regard nouveau. Lucy n'est pas morte (« She is a living child³⁶ »), pour Wordsworth la mort n'est pas synonyme de fin mais de continuité, car seule la mort pouvait établir l'harmonie cherchée entre Lucy et la nature. Cette idée est aussi développée dans son poème *We Are Seven* (1789).

We are Seven raconte l'histoire d'une petite fille qui a perdu deux membres de sa fratrie (« Two of us in the church-yard lie³⁷ »). La mort attire cette enfant puisqu'elle ne voit pas ça comme quelque chose de négatif, son point de vue est naïf et pur. Leur mort ne change rien, pour elle, ils sont toujours sept (« O Master! we are seven³⁸ »). Cette petite fille dépeinte par Wordsworth trouve la continuité dans la religion (« Those two are dead Their spirits are in heaven!³⁹ ») mais aussi dans la nature (« Their graves are green, they

³³ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 158.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 68.

³⁸ *Ibid.*, p. 69.

³⁹ *Ibid.*

may be seen⁴⁰ »). Selon la petite fille l'herbe qui pousse sur leur tombe est symbole de vie et même si l'herbe est sèche, (« And all the summer dry, Together round her grave we played⁴¹ ») même s'il neige (« And when the ground was white with snow⁴² »), l'herbe repoussera et ils seront toujours présents, car ils font partie du cycle de la vie.

Le poème est essentiellement une conversation entre un adulte et la jeune fille, l'homme n'arrive pas à accepter l'interprétation de la mort de la fillette et pense qu'elle ne comprend pas que son frère et sa sœur sont décédés. Il s'obstine parce que, selon lui, un enfant ne peut rien connaître de la mort (« A simple child [...] What should it know of death?⁴³ »), cette fillette est tout simplement dans le déni à ses yeux, car elle dit qu'elle continue à jouer avec les deux enfants malgré leur mort. Plus ils avancent dans la discussion plus l'homme se rend compte qu'elle est plus mature qu'il ne le pensait et réalise que rien ne la fera changer d'avis. Ces enfants seront toujours sept, parce qu'elle refuse de se laisser abattre par le deuil et elle accepte la mort comme une continuation de la vie. Par le biais de la poésie, de l'élégie funèbre, pathétique et sublime, le poète romantique réfléchit à la signification de la mort. Le poète essaye aussi d'ouvrir le lecteur à l'autre monde grâce à la symbolique du *otherworldly*. Il essaye, comme le sorcier nécromancien, d'entrer en contact avec ce monde surnaturel, que l'on atteint normalement par la mort. Il souhaite nous mettre en relation avec les personnes qui nous ont quittés tout en réinventant notre conception de l'au-delà telle une continuité entre nature et surnature.

⁴⁰ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p 68.

⁴¹ *Ibid.* p. 69.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 67.

Chapitre 6. Un maître de l'émerveillement

Le poète est l'alter ego de la sorcière, son double, puisqu'ils possèdent des pouvoirs similaires : la maîtrise des mots, de l'imagination et de la création. Ces pouvoirs permettent au poète d'émerveiller le lecteur, en lui faisant ressentir des émotions vives de surprise ou d'admiration. Pour réussir cela le poète exploite sa parfaite maîtrise de l'idiome poétique avec lequel il crée l'enchantement dans le but de faire rêver.

1. *Le magicien des mots*

L'émerveillement que produit le poète romantique vient avant tout de ses talents d'écrivain, de sa connaissance de l'idiome poétique et de sa manière de jouer avec les mots. Par la forme qu'il donne au poème, il crée une toile de sonorités qui semble capturer l'essence du langage en lui insufflant de l'énergie. Du choix de ses termes et de l'agencement de ceux-ci naît quelque chose d'audible pour le lecteur. Ces sons sont porteurs de sens secondaires dérivés, comme dans le poème *Goody Blake and Harry Gill*, où l'on peut entendre dans la rime « matter » / « chatter » un écho, une résonance porteuse de signification. De plus, l'utilisation répétée de « chatter chatter chatter⁴⁴ » qui suit, évoque simultanément deux idées. Tout d'abord, le bruit causé par les dents d'Harry, mais aussi une onomatopée simulant les bavardages et rumeurs incessants des villageois. Le claquement des dents porte donc un double sens qui rajoute une impression de murmures tout au long du texte ; le lecteur peut alors se rendre compte que ce sont les ragots des villageois qui font de Goody une sorcière. Les mots sont ainsi présents tant par leurs sens que par leurs sons, stimulant tour à tour les sens du lecteur. Cela montre la puissance du poète et de son idiome poétique qui dépassent le seul paradigme communicationnel du langage. De la même façon, la sorcière s'exprime dans un langage hors normes et déraisonnable : « The language of the age is never the language of poetry⁴⁵ ». En d'autres termes, la poésie n'est pas affaire de communication, mais bien un langage mystique aussi complexe qu'une formule magique.

Le choix du langage joue un rôle très important dans l'émerveillement du lecteur. Dans *The Prelude*, Wordsworth parle du langage de la manière suivante : « the ghostly

⁴⁴ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *op. cit.*, p. 56.

⁴⁵ GRAY, Thomas. *The poems of Thomas Gray with critical notes, a life of the author... by John Mitford*. London : Cochrane, 1814, p. cxxxiii.

language of ancient Earth⁴⁶ », qui nous transmet des pouvoirs. Chez Burns, la langue incarne le mystère et l'ancien temps comme dans son texte *Halloween*, selon Crawford : « Its language is pure vernacular Scots, its subject a series of rustic genre pictures ... full of a pulsating, joyous movement⁴⁷ ». Ici le dialecte écossais que Burns utilise porte en lui l'antique, les anciennes traditions gaéliques et surtout l'esprit du folklore composé de chansons, de jeux, de proverbes et de superstitions pouvant transporter le lecteur. Ces poèmes ou ballades nous ramènent aux racines d'un pays et à sa culture, qui fut un temps, considérée comme païenne et immorale par les classes dirigeantes : « They bring us into immediate contact with the antique, pagan, savage, superstitious, elemental characteristics of our race⁴⁸ ». La poésie glorifie les superstitions du pays, faites d'enchantement et d'habitants d'autres mondes comme les esprits, les fées et les sorcières : « The witch is linked with drugs, with altered states, with madness and hysteria, with the disruption of language, with forbidden words, with excitingly unsayable desires⁴⁹ ». Le langage du poète est semblable à celui de la sorcière, mystérieux, imprévisible, fait de mots interdits, difficile à déchiffrer (pour reprendre la formule de Keats : « And sure in language strange she said—⁵⁰ ») et étrangement composé. Le voyage merveilleux qu'il propose, au travers du mouvement appelé *celtic revivals*, porte un message de résistance contre l'oppression linguistique de l'Angleterre. En mélangeant la langue anglaise au dialecte écossais à travers des chansons traditionnelles Burns crée plus qu'une nouvelle langue, il transmet des images vives d'unité grâce à ses mots qui reconstituent le tissu d'un passé déchiré. Telle est la force contenue dans les mots du poète.

De plus, le poète romantique renoue, par le biais du langage, le contact avec le peuple, à l'inverse, par exemple, d'un Pope, l'un des artisans de la *poetic diction* qui n'était pas à la portée de tous et excluait une certaine classe sociale. Un des objectifs de Wordsworth était de proposer une poésie proche des hommes du peuple, pour cela il utilise un langage et des thématiques populaires tels la superstition. En quelque sorte, Wordsworth propose une *poetic diction* d'un autre genre, car son écriture correspond réellement à sa

⁴⁶ OFFORD, Mark. *Wordsworth and the Art of Philosophical Travel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016, p. 123.

⁴⁷ CRAWFORD, Thomas. *Burns a study of the poems and songs*. Edinburgh : Oliver & Boyd, 1960, p. 123.

⁴⁸ HENDERSON, Thomas F. *Scottish Vernacular Literature*. London : David Nutt, 1898, p. 370.

⁴⁹ PURKISS, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*. London : Routledge, 1996, p. 79.

⁵⁰ KEATS, John, et LOWELL, James Russell. *The Poetical Works of John Keats: With a Life*. Boston : Little, Brown, 1859, p. 322.

définition : « When words are selected and arranged in such a way that their meaning either arouses, or is obviously intended to arouse, aesthetic imagination, the result may be described as *poetic diction*⁵¹ ». Néanmoins, contrairement à Pope, lui n'exclut pas le peuple, puisque ses mots stimulent l'imagination du noble comme du paysan. La poésie de Wordsworth, proche des gens ordinaires et de la nature (« low and rustic life⁵² »), s'inscrit alors dans la lignée du folklore et des traditions populaires.

Les mots du poète, son utilisation de l'idiome poétique, sont la source de notre émerveillement. Par exemple, dans *The Three Graves*, Wordsworth et Coleridge se servent de la métaphore pour démontrer les pouvoirs du langage : « A curse is wind, it has no shape⁵³ ». Les mots prononcés sont comparables à un simple souffle, ils n'ont pas de forme ni de matière. Ils sont résonnances, échos, parfois même « déjà-vus ». Comme Royle le dit, c'est la répétition qui est à l'origine de l'*uncanny*, et l'on retrouve cela dans la rime. Pourtant, malgré cette immatérialité, les mots entraînent des résultats concrets et quantifiables, car ils possèdent le pouvoir (dans le texte) d'appeler les esprits et (hors du texte) d'invoquer l'imagination du lecteur. Dans *The Mad Mother* Wordsworth a souvent recours à l'anaphore pour faire référence subtilement aux incantations des sorcières et ainsi mettre le lecteur en situation dans un contexte de magie. Il obtient ce résultat, dans le cas présent, par une répétition de certains mots, menant à un effet proche d'un rituel de sorcière. On peut l'observer avec la répétition anaphorique de « and », puis peu après de l'onomatopée « Oh! » qui sont dans le cas présent plutôt innocents mais cèdent le pas à des répétitions plus insidieuses qui, pour le cas de « I'll teach » et « I know », sont toutes suivies de références à des connaissances possiblement occultes :

I'll teach my boy the sweetest things;
I'll teach him how the owlet sings [...]
I know the poisons of the shade
I know the earth-nuts fit for food⁵⁴

Au travers de ces répétitions, la sorcière du poème témoigne de son intention d'enseigner à son fils divers plaisirs, puis tout ce qu'il doit savoir sur la nuit, que l'on comprend grâce à

⁵¹ BARFIELD, Owen. *Poetic Diction: A Study in Meaning*. Middletown : Wesleyan University Press, 1973., p. 41.

⁵² WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads: op. cit.*, p. 236

⁵³ COLERIDGE, Samuel T. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge: Including Poems and Versions of Poems now Published for the First Time. Vol. 1*. Oxford : Oxford University Press, 1912, p. 275.

⁵⁴ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 85.

l'image du jeune hibou (« owlet sings »). Elle connaît bien la nature et les ingrédients qu'elle peut y trouver, que ce soit pour se nourrir, empoisonner ou concocter des potions.

Dans le poème, le fils de la sorcière est décrit de manière ambivalente, entre nourrisson et incubé. On voit que sa mère cauchemarde lorsque celui-ci se nourrit à son sein :

A fire was once within my brain;
And in my head a dull, dull pain;
And fiendish faces one, two, three,
Hung at my breasts, and pulled at me.⁵⁵

Il n'est pas difficile ici de penser aux symptômes de la paralysie du sommeil – dont la représentation est ici très proche du tableau de Fuseli *The Nightmare* – causée par la présence d'un incubé faisant pression sur sa poitrine. Plus loin elle décrit son fils (« My little boy of flesh and blood⁵⁶ ») et l'utilisation du mot « blood » crée une cassure dans le schéma rimique, car il ne rime que visuellement avec le vers suivant qui termine en « good » (« It came one to do me good »). Sur le plan technique, cette cassure rimique est la seule présente dans l'entièreté du poème. S'ajoutant à cette discordance sonore, l'emploi des mots « flesh » et « blood » pour décrire un nourrisson crée un effet d'horreur. Au travers de cette dissonance, l'auteur laisse à penser que le garçon possède aussi une forme spirituelle proche de celle d'un démon. Celle que la mère a aperçu dans une vision (« A fire was once within my brain; / [...] / fiendish faces one, two, three⁵⁷ »).

Lorsque l'enfant a fini de se nourrir, la mère ne le reconnaît plus et y voit une créature sauvage : « --Where art thou gone my own dear child ? What wicked looks are those I see?⁵⁸ ». L'utilisation de la ponctuation, ici le double tiret en début de vers, accentue la brutalité du changement de perception de la mère. Le fils semble être contaminé par la même folie démoniaque que la sorcière. De ce choc semble naître la décision d'emmener son fils dans les bois « to the woods away!⁵⁹ » – qui peut faire référence à l'habitat de la sorcière – pour lui apprendre, entre autres, l'utilisation des poisons et l'initier à l'art de la sorcellerie.

⁵⁵ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 85.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁹ *Ibid.*

L'utilisation très spécifique que fait Wordsworth d'un lexique de l'horreur crée tout aussi bien le malaise, la peur ou le dégoût, et ajoute une tension permanente au poème qui augmente la folie apparente du personnage principal qu'est la sorcière. La mention permanente d'organes, du sang, de mots synonymes de terreur maintient cette tension. Le lecteur ne peut qu'être perturbé par la nature proche du *unheimlich*, l'inquiétante étrangeté décrite par Freud. Selon Royle, la relation incestueuse est synonyme d'*uncanny* et est à l'origine des *death drives* de Freud : « The theory of death drive is 'unbearable and *unheimlich*' to Freud, Kofman argues, in so far as it is linked 'to the prohibition on incest', in other words to an 'identification with the mother and the death which she threatens'⁶⁰ ». Ici la scène est finalement des plus communes et banales possibles : une mère qui nourrit son enfant. Or, et ceci est peut-être la plus grande réussite de Wordsworth en ce qui concerne ce poème, il est en toute honnêteté impossible de considérer cette scène comme morbide, incestueuse ou banale. Si l'effet qui en résulte est sublime, la mention du danger que représentent les torrents ainsi que la montagne l'est aussi. Le poète montre la relation entre la sorcière et la nature sublime, elle ne craint pas la grandeur de la nature car leurs pouvoirs sont égaux :

And do not dread the waves below,
When o'er the sea-rock's edge we go ;
The high crag cannot work me harm,
Nor leaping torrents when they howl⁶¹.

La quête du poète semble être la même quête que la sorcière, c'est-à-dire celle de trouver l'harmonie avec la force indomptable qu'est la nature. En écrivant sa grandeur, il cherche peut-être à la maîtriser grâce au langage. On peut voir que le poète contourne les possibles limites du langage en créant le sien, un langage qui va au-delà des sonorités et du sens. Peut-être est-il possible de dire que la sorcière et le poète, font partie des rares êtres à pouvoir maîtriser le langage dans son entièreté, tout comme ils arrivent à maîtriser le sublime, à la fois dans la nature et la surnature. Tous ces exemples de l'utilisation précise des mots par le poète montrent sa capacité à produire puis transmettre des images fortes et des sensations chez son lecteur. Dans le but d'émerveiller et de libérer son esprit, de la même manière que la sorcière libère les mœurs, il révèle les désirs et fascine grâce à des incantations semblables à de la poésie.

⁶⁰ ROYLE, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester : Manchester University Press, 2003, p. 87.

⁶¹ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op. cit.*, p. 84.

2. *Son pouvoir de création et d'imagination*

« It is a process by which all ideas spring from the 'individual soul' and 'the imagination creates its ideas... from nothing!'⁶² » Le poète romantique possède la capacité innée de créer à partir de rien et cela grâce à son imagination, nourri par des moments d'inspiration poétique : « Coleridge argues that poetic genius 'may be cultivated and improved, but can never be learned' and that true imagination is a 'gift'⁶³ ». De ce fait, le poète est lui-même matière première dont il va exploiter les propriétés afin de créer sa poésie. De la même manière, la sorcière possède et exploite ses pouvoirs mystiques pour créer. Elle produit d'abord son propre langage par le biais d'incantations semblables à de la poésie, mais aussi des philtres, des potions et crée le désir ou la folie dans l'esprit des hommes. Shelley expose, par exemple, sa capacité créatrice de vision dans *The Witch of Atlas* : « The lady-witch in visions could not chain / Her spirit⁶⁴ ». Cet extrait démontre la puissance de son imagination incontrôlable à travers les visions qu'elle transmet lorsqu'elle altère les rêves. La sorcière est elle-même allégorie de l'imagination et parce qu'elle est née de l'imagination du peuple, elle la stimule à travers la déraison qu'elle propage autour d'elle. Une déraison, voire une démence, qui ouvre l'esprit à d'autres mondes et surtout à celui des désirs inconscients. Ces capacités de création et d'imagination sont communes à la sorcière et au poète. Elles s'expliquent au travers de leur sensibilité exacerbée ; ce sont des êtres sensibles aux « passions de l'esprit » (« Passions of the Mind⁶⁵ ») comme dirait Balgivi. Wordsworth parle de : « spontaneous overflow of powerful feelings⁶⁶ ». Ce qui signifie que le poète s'implique personnellement dans son art en y dépeignant ses sentiments. Le côté spontané est essentiel à l'écriture romantique, car le poète ne peut écrire sous la contrainte, les mots doivent lui venir naturellement. Le XVIII^e siècle étant celui de l'expérimentation, il fait émerger l'empirisme qui apporte une certaine importance « au sensible ». Ainsi, les mots doivent venir des émotions et des sens du poète pour que son art soit authentique.

⁶² MILLEN, Jessica. "Romantic creativity and the ideal of originality: a contextual analysis". *Cross-Sections (Canberra, ACT)*. Vol. 6, pp.91-104, (2010), p. 96.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ SHELLEY, Percy B. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley: With Notes*. Philadelphia : Davis, Porter & Coates, 1866, p. 404.

⁶⁵ BAGLIVI, Giorgio. *The Practice of Physick, Reduc'd to the Ancient Way of Observations*. London : Printed for D. Midwinter, 1723, p. 162.

⁶⁶ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads. op, cit.,* p. 237.

L'idéal romantique est de préférer les sentiments et l'imagination à la raison, une idée qui est parfaitement incarnée dans *The Book of Urizen* (1794) de William Blake. Le poème décrit la création de l'univers à partir de la chair de Urizen, personnage représentant la raison, comme le sous-entend son nom rappelant l'anglais « your reason » et dont les racines grecques signifient « limiter »⁶⁷. Le monde que Urizen crée est incomplet puisqu'il lui manque le pouvoir créatif de l'imagination. Il se réveille et contemple le monde qu'il a conçu pour se rendre compte que personne n'obéit à ses lois. Il décide alors de lancer un filet sur l'humanité toute entière pour mettre cette dernière sur les rails de la loi, de la science, et de la religion, empêchant toute expression d'imagination. On comprend dans le poème que la raison et la logique représentent un mal selon Blake, contrairement à l'idéologie qui prône que la raison sauvera l'homme de ses désirs et passions destructrices. Cette idée que l'énergie créatrice est supérieure au rationnel, concerne la vie en général, mais aussi l'art poétique, car « même si le poète se veut objectif et désire présenter une image exacte des objets, ceux-ci sont colorés par sa propre imagination⁶⁸ ». Cette idée n'est pas seulement apparentée à Blake, mais à l'ensemble du courant poétique romantique :

A supernatural force that is channelled through the poet, where the poet is not the source but the 'prophet' of a higher creative power. Coleridge writes of the 'magical power' of 'divine inspiration' that uses the poet as a vessel for poetic originality, suggesting that originality is only achievable through an affiliation with a mystical creative energy⁶⁹.

On observe ainsi une valorisation sacralisante de l'imaginaire (« divine inspiration »), dépassant le rationnel (« magical power »). La créativité est donc d'essence divine, ou tout du moins d'origine surnaturelle.

Akenside dans *The Pleasure of the Imagination* (1744) parle d'un état d'élévation spirituelle (« high-born soul⁷⁰ ») depuis lequel il observe le monde et compare la création à un voyage au-dessus des Alpes : « Who that, from Alpine heights, his lab'ring eye / shoots round the wide horizon⁷¹ ». Une comparaison qui n'est pas sans rappeler une phrase de Coleridge : « We are born in the mountains, in the Alps⁷² ». Akenside, comme Coleridge,

⁶⁷ DAMON, Samuel F. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Lebanon : Dartmouth College Press, 2013, p. 419.

⁶⁸ PLAISANT, Michèle S. *La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe Siècle*. Lille : Université de Lille III, 1974, p. 294.

⁶⁹ MILLEN, Jessica. 2010. *op. cit.*, p. 97.

⁷⁰ DIX, Robin. *Mark Akenside: A Reassessment*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2000, p. 166.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 167.

compare le pouvoir de l'imagination à un voyage cosmique. L'idée générale que l'on retient est la notion de saturation des sens que le poète atteint par le ressenti, parfois brutal, d'émotions d'une grande intensité. De cette surcharge cognitive et émotionnelle, le poète tire sa palette de couleurs avec lesquelles il crée ses œuvres. Coleridge avait parfois recours à l'opium pour se donner des visions, comme celles dont la sorcière était à l'origine et dans lesquels il trouve l'inspiration, comme ce fut le cas pour *Kubla Khan* (1816). Dans ce poème qu'on peut qualifier de « miracle of rare device⁷³ », son utilisation des images et des symboles lui permet d'intégrer une allégorie de l'imagination sous la forme d'une voûte céleste qui, bien que représentée par un objet tangible (le « pleasure dome⁷⁴ »), n'a en réalité pas de limites. Les limites de la raison sont abolies pour accéder à un univers de jouissance. À la manière d'Akenside, Coleridge prend du plaisir à créer et imaginer comme on peut le voir dans ces allusions à la sexualité : « Woman wailing for her demon-lover », « a mighty fountain », « caverns »⁷⁵ ... Ces pulsions englobent le processus de création, car elles font de Xanadu un endroit fertile dans lequel les idées, les visions et les désirs peuvent naître. La formule « Caverns measureless to man⁷⁶ » est une métaphore pour notre potentiel créatif, Coleridge était conscient de son génie mais le poète a aussi pour but d'ouvrir les portes de ce paradis à son lecteur, qui ignore ses propres capacités.

On retrouve dans *Kubla Khan* la notion de fluide (« might fountain ») qui définit l'écriture poétique et l'imagination selon Shelley. Dans *The Witch of Atlas*, le champ lexical de l'eau se mêle à la description des environs, et la sorcière « semble refléter en sa personne ce paysage⁷⁷ » :

The water flashed, like sunlight by the prow
Of a noon-wandering meteor flung to Heaven;
The still air seemed as if its waves did flow
In tempest down the mountains; loosely driven
The lady's radiant hair streamed to and fro:⁷⁸

⁷³ COLERIDGE, Samuel T. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge: Including Poems and Versions of Poems now Published for the First Time. Vol. 1.* Oxford : Oxford University Press, 1912, p. 298.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 297.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ LEMAÎTRE, Hélène. *Shelley, poète des éléments.* Caen : Caron et Cie, 1962, p. 15.

⁷⁸ SHELLEY, Percy B. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley: With Notes.* Philadelphia : Davis, Porter & Coates, 1866, p. 403.

En plus de l'utilisation de « water », « waves », « flow » et « streamed », on note que les vers eux-mêmes représentent une forme de retour, comparable aux mouvements des vagues : les enjambements provoquent une sorte de débordement quand les rimes indiquent la répétition de ce même mouvement. Le poème est donc essentiellement fluide, on pourrait même dire que chez Shelley, « en un sens, le langage est semblable au flot de la rivière⁷⁹ ». Shelley est en effet un « poète des éléments ». Hélène Lemaître met en lumière ce point commun entre le poète et la sorcière : « cette expression élémentaire caractérise les êtres plus ou moins allégoriques ou supraterrrestres⁸⁰ ». On peut aussi faire un parallèle entre sorcière et poète qui créent à partir de fluides (textes ou potions) ; mais ils sont aussi comparables à l'alchimiste et ses expérimentations hydrauliques.

Dans *The Witch of Atlas* la sorcière vit : « Within a cavern, by a secret fountain⁸¹ ». Ici la caverne de la sorcière « renferme tout un appareil de fioles aux mystérieux breuvages et manuscrits de la science occulte⁸² » tout comme l'alchimiste représenté dans le tableau du même nom de Joseph Wright of Derby. Le symbole de la fontaine, que l'on retrouve dans *Kubla Khan*, est synonyme de miracle, mais aussi de création. Il est donc encore une fois évoqué que la sorcière possède un pouvoir de création poétique, ainsi que l'affirme Lemaître : « on a parfois reconnu en la Magicienne une incarnation de la Poésie – la Poésie qui, par la lumière de l'imagination, transfigure le monde sensible⁸³ ». Il est ainsi impossible d'ignorer le lien entre poète, sorcière et alchimiste, tous dans une quête de l'exploration sensuelle de la vie.

⁷⁹ SCARPA, Sébastien. *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2018, p. 148.

⁸⁰ LEMAÎTRE, Hélène. *op. cit.*, p. 15.

⁸¹ SHELLEY, Percy B. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. *op. cit.*, p. 396.

⁸² LEMAÎTRE, Hélène. *op. cit.*, p. 15.

⁸³ *Ibid.*, p. 269.



Tableau 5 Joseph Wright of Derby. *The Alchemist, In Search of the Philosopher's Stone*. Huile sur toile. Derby Museum and Art Gallery, Derby, 1771.

Cette idée de fusion alchimique est aussi présente dans la poésie de Coleridge. Il apparente cette fusion à un miracle (« miracle of rare device⁸⁴ ») dans *Kubla Khan* parce qu'il réussit à fusionner la lumière et l'ombre : « the shadow of the dome of pleasure⁸⁵ » et « that sunny dome⁸⁶ » qui se transforment en un endroit hybride : « A sunny pleasure-dome with caves of ice!⁸⁷ ». Cette unité, représentée par le dôme, un cercle rappelant la notion de perfection, est particulièrement difficile à atteindre.

The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone, and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination⁸⁸.

L'esprit du poète s'impose alors comme le seul endroit possible pour atteindre la perfection, qu'il essaye de partager grâce au poème, ce dernier n'étant que l'expression verbale de son imagination⁸⁹. Dans le texte ci-dessus, le terme imagination est utilisé pour

⁸⁴ COLERIDGE, Samuel Taylor. *The Complete Poetical. Vol 1. op. cit.*, p. 298.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ COLERIDGE, Samuel T. et WORDSWORTH, William. *Biographia Literaria or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. London : Rest Fenner, 1817, chap. XIV, p. 11.

⁸⁹ PRASAD, Amar N., et JOSEPH, John Peter. *Recritiquing S.T. Coleridge*. New Delhi : Sarup & Sons, 2007, p. 213.

rendre les pouvoirs magiques (« synthetic and magical powers ») du poète. Ces pouvoirs, utilisés pour retranscrire la vision du poète dans une narration, créent une forme de réalité nouvelle qui permet au lecteur de s'émerveiller, et d'échapper au quotidien. Ceci est aussi ressenti par le poète lui-même tout au long du processus créatif, ce qui n'est pas sans effet sur lui. L'écriture est une thérapie :

Le mythe de l'ordre et du désordre, fondateur de tout acte créateur, modèle inépuisable de la donation du sens, sur lequel, en un grand « bricolage », on s'attache à reconstruire le moi, le monde, la société et l'Histoire. Entreprise proprement épique que cette ré-orientation où le sujet de l'histoire fait l'histoire du sujet, où le moi cherche (parfois à tâtons) la viabilité d'une trajectoire existentielle⁹⁰.

Coleridge voit dans le mythe, de quoi reconstruire le moi, l'intériorité de tout un chacun, à l'aide de l'imaginaire. S'il est vrai qu'un individu et sa personnalité prennent forme au fur et à mesure de son vécu et de ses expériences, il devient alors intéressant de se pencher sur la poésie comme moyen de faire vivre un panel d'expériences impossibles à traverser dans le monde réel, comme la rencontre d'une sorcière. Si un homme ou une femme peuvent être partiellement définis par leur ressenti, n'est-il pas possible d'arriver à une meilleure compréhension de soi devant un plus grand éventail de réflexions ? Par exemple face à des doutes existentialistes ou bien par le biais d'expériences surnaturelles nouvelles, au travers de la poésie romantique et du mythe. Cette stimulation sensorielle nouvelle déclenche alors des processus cognitifs encore jamais vécus par le sujet, du moins partiellement.

Dans plusieurs de ses poèmes Wordsworth utilise le personnage de la sorcière comme sujet d'étude pour observer le phénomène de l'imagination et montrer au lecteur son incroyable pouvoir, qu'il ignore souvent. Il n'est pas anodin de se servir de la sorcière, car comme nous avons pu le voir dans un des chapitres précédents, l'hystérie, tout autant que d'autres affections mentales sont au cœur de la fabulation. Selon Bonnecase. Le mythe est nécessaire à l'écriture poétique car il envoie des images qui nous sont familières : « il ne s'agit pas de démontrer mais de montrer ou suggérer par l'image. C'est ici que le mythe intervient dans sa dimension partagée et communautaire. [...] De faire dynamiser par la suggestion l'activité imaginative du lecteur⁹¹ ». Ainsi, dans *Goody Blake and Harry Gill*, Wordsworth s'efforce de nous montrer le pouvoir de la sorcière sur notre propre

⁹⁰ BONNECASE, Denis. *S.T. Coleridge : poèmes de l'expérience vive*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 1992, p. 22.

⁹¹ BONNECASE, Denis. *Shelley ou Le complexe d'Icare*. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 1990, p. 10-12.

imagination. Goody Blake est une vieille femme mais elle a aussi un côté plus sombre, par exemple, elle est de bonne humeur quand la tempête frappe : « Oh joy for her! When e'er in winter / The winds at night has made a rout⁹² ». La nature est importante pour elle, car ses pouvoirs y sont liés, surtout en ce qui concerne la lune qui semble veiller sur elle lorsque Harry Gill l'attaque par surprise : « The moon was full and shining clearly⁹³ », « The cold, cold moon above her head⁹⁴ ». À genoux devant la lune elle lève sa main et lance son sortilège de façon dramatique (« 'O may he never more be warm!⁹⁵ ») et comme par magie Harry Gill s'en va, totalement glacé (« And icy-cold he turned away⁹⁶ »). Ce poème peut être lu de deux manières différentes, tout d'abord d'un point de vue naïf qui veut que l'on soit effrayé par la sorcière qui maudit ce pauvre homme, puisqu'elle représente en tout point l'archétype populaire du *Hag*. Le second niveau, subtilement mis en place par Wordsworth, est une observation du phénomène « the making of a witch ». Comment une simple personne âgée dans le besoin peut-elle devenir une sorcière ? Wordsworth nous montre dans ce poème que la paranoïa du peuple provoque l'apparition de sorcières qui n'existent pas. Le voisinage propage des rumeurs à l'égard de Goody, ainsi qu'Harry Gill qui veut la punir car il la suspecte d'actes infâmes. Après l'altercation entre les deux personnages, Goody tombe simplement à genoux et commence à prier (« And kneeling on the sticks, she's pray'd, To God that is the judge of all⁹⁷ »). Si cette dame reconnaît Dieu comme tout puissant, il ne s'agit sans doute pas d'une sorcière mais la scène très théâtrale peut s'apparenter à un rituel de sorcellerie aux yeux du lecteur néophyte (« She pray'd, her wither'd hand uprearing [...] O may he never more be warm!⁹⁸ »). Harry entend les mots de Goody et, tout à coup, son sang se glace (« Icy-cold [...] he was cold and very chill: / His face was gloom, his heard was sorrow⁹⁹ », « his jaws and teeth they clatter¹⁰⁰ »). Il se croit à tout jamais maudit par cette vieille femme, plus jamais il n'aura chaud. Cependant au début du poème il est déjà dit que Harry Gill a toujours froid (« That evermore his teeth they chatter, Chatter, chatter, chatter still¹⁰¹ ») malgré les nombreuses vestes qu'il porte.

⁹² WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads: op, cit.*, p. 58.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰¹ *Ibid.*

Harry croit qu'il est maudit à cause de sa paranoïa et de son obsession pour cette dame qu'il croit être sorcière :

An imagination that is alarmed by the fear of a witch's spell can overthrow the animal constitution and produce those extravagant symptoms that exasperate the most expert medical doctors. This same imagination, forearmed with the confidence that the spell has been lifted... arrests the course of the disease¹⁰².

La paranoïa est responsable des symptômes de Harry Gill qui ne sont pas réels mais il s'auto-persuade qu'ils le sont. Ce poème peut être perçu comme une réflexion sur le pouvoir de notre imagination comme le montre le narrateur en nous invitant à réfléchir (« now think¹⁰³») et à démêler le vrai du faux. Le lecteur doit donc comprendre l'ampleur des pouvoirs que possède son esprit et son imagination. Ici le lecteur est témoin du processus d'invention d'un mythe à partir de simples murmures. Ainsi, ce poème peut être considéré comme évoquant la création poétique. Tout comme *Kubla Khan*, il met en avant le pouvoir de création du poète, de la même manière qu'il démontre l'aptitude de la sorcière à stimuler notre imagination.

¹⁰² KORS, Alan C., and PETERS, Edward. *Witchcraft in Europe, 1100-1700: A Documentary History*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972, p. 361.

¹⁰³ WORDSWORTH, William et COLERIDGE, Samuel T. *Lyrical Ballads: op, cit.*, p. 60.

Conclusion

D'abord née de la peur du peuple, la sorcière a tourmenté pendant des siècles l'esprit des hommes, pour enfin être vue, lors de la sécularisation de la sorcellerie, comme un poison de l'imagination à chasser de nos croyances. En utilisant maintes et maintes fois ce personnage, les poètes lui permettent de retrouver une place dans notre imaginaire grâce à la notion de *willing suspension of disbelief* qui nous permet de croire à nouveau en son existence, le temps d'un poème. La sorcière née, de notre interprétation biaisée par un manque de connaissances, appartient désormais au monde de l'imaginaire, dans laquelle elle vit de manière autonome. Elle retourne donc à son biome d'origine, car elle est née de l'imagination populaire. Le poète boucle la boucle en rendant au personnage mythique ses qualités de « stimulant de l'imagination ».

De nos jours, la recherche sur la sorcellerie s'arrête à la chasse aux sorcières et à l'aberration de ces événements sans vraiment se pencher sur le fait que la sorcière sort tout droit de notre imagination. Les procès ne montrent que la frénésie de cette paranoïa. Une paranoïa créée par l'Église qui dicte au peuple le mal qu'incarne cet être diabolique. Au Moyen-Âge la sorcière de village n'était qu'une nuisance dans le voisinage, mais après la réforme, la représentation religieuse de la sorcière a nourri l'imagination collective. La sorcière est devenue l'ennemi à abattre, qui incarne tous les péchés. Sa représentation religieuse devient alors une généralisation de tous les individus considérés comme dérangeant l'ordre public, comme les mendiants correspondant au stéréotype physique de la sorcière, les *cunning folks* ou les non-croyants dont le comportement perçu comme blasphématoire, pouvant être écartés facilement grâce aux lois contre la sorcellerie.

Le siècle des Lumières vient alors nourrir la réflexion scientifique et le scepticisme dans l'analyse de la chasse aux sorcières et de ses procès. Les preuves et les accusations sont remises en question, puisqu'elles manquent de véracité. De plus, des études bibliques montrent que le « pacte avec le diable » à l'origine des sorcières n'est qu'une invention de l'Église, remettant en doute leur existence même. Le protestantisme est ensuite purgé de toutes ces traditions dites « superstitieuses » trop proches du catholicisme. Le rôle alors imposé à la sorcière, à travers l'ancienne religion et les lois, est condamné, parce qu'aux yeux de l'élite elle n'est que reflet du passé et des cultures païennes. La sorcière devient alors un fantasme collectif qui est enfin reconnu comme né de l'imagination. Cependant cette imagination est considérée comme celle « du primitif qui

ne s'est pas encore approprié la pensée rationnelle¹ ». La sorcière qui faisait avant partie du quotidien de la vie rurale devient alors petit à petit superstition. Selon Hume, (« Reason is, and ought only to be the slave of passion² ») les sentiments que l'on ressent sont bien plus forts que la logique. Le peuple a donc des difficultés à effacer la sorcière de son esprit, elle est alors préservée dans le folklore qui transmet de génération en génération ces histoires populaires oubliées et rejetées par l'élite.

La littérature de cet âge rationaliste ferme aussi ses portes à la sorcière et au surnaturel. La sorcière est moquée par Pope dans ses poèmes héroï-comiques, elle n'est qu'enfantillage. C'est au XVIII^e siècle que le mouvement romantique marque la résurrection de la sorcière et du surnaturel. Ce mémoire répond donc à la question suivante : pourquoi la sorcière est-elle utilisée dans les arts et particulièrement dans le mouvement romantique ? Alors que la sorcière disparaît dans la réalité du quotidien, elle continue à exister à travers les arts, car les poètes et peintres ont compris sa propension à stimuler l'imagination. La réintroduction du surnaturel dans la poésie commence d'abord par une mise en connexion avec l'autre monde (*the otherworldly*). Le mouvement des *Graveyard poets* apporte à la poésie une réflexion sur le monde des défunts en nous mettant face à nos propres pulsions de mort. Le romantisme suit ce besoin d'exprimer nos sentiments et l'imagination est le meilleur moyen de les manifester, ce qui fait que ce mouvement va à l'encontre des valeurs du rationalisme. Les poèmes comme *Christabel* et *Kubla Khan* sont plus qu'une simple réponse au rationalisme, il s'agit de véritables témoignages d'expériences surnaturelles. Faire du surnaturel un élément du quotidien grâce à leurs textes ne peut que stimuler notre propre imaginaire et nos émotions. La sorcière symbolise parfaitement romantisme, puisqu'elle dépasse le rationnel, ne respecte pas les règles et excite l'imagination. De plus, elle est un élément déclencheur du sublime, car ses pouvoirs impressionnent tout en effrayant la population qui la craint toujours, en particulier la nuit lorsqu'elle vient les terroriser dans son sommeil.

La sorcière est synonyme d'altérité, elle est représentée de manière ambivalente, parfois vieille et repoussante elle peut aussi être attirante puisqu'elle possède la capacité de camoufler sa laideur. Quelle que soit sa représentation elle trompe toujours sa victime sur

¹ LAMBIN, Gérard. *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 30.

² HUME, David. *A Treatise of Human Nature: Being an attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral subjects*. London : Allaman 1817, p. 106.

son apparence. Que l'extérieur soit beau ou laid, ce qu'elle est s'avère toujours affreux. Cette représentation négative de la sorcière en tant que femme trompeuse s'explique par l'influence d'ouvrages patriarcales et religieux imposant l'idée que la femme porte en elle le péché originel. De ce fait tout signe de sexualité féminine doit être réprimé et assimilé à de la sorcellerie. Le poète brise alors ce tabou en représentant la sorcière comme une femme libérée sexuellement, prenant le pouvoir sur les hommes. Son hypersexualisation fait d'elle une muse, car elle lui permet d'exprimer ses propres désirs interdits ou jugés immoraux.

Pour finir, l'intérêt du poète pour la sorcière s'explique par le besoin du romantique d'expliquer son propre mal-être et de réfléchir à l'expression du « soi ». Elle est son alter ego, donc par le biais de son image, il exprime son propre rejet de la société, car comme elle, il se sent obligé de vivre dans la marge de la société, à la périphérie des autres. Tout comme elle, il se considère comme un être entre la vie et la mort, qui n'appartient à aucun des deux mondes, tel un nécromancien cherchant une réponse lui permettant d'accéder à l'immortalité. En se transfigurant lui-même comme un être surnaturel, qui s'élève au-dessus de tout, son observation, du monde, de la vie et de la mort, est plus perçante mais aussi plus proche du divin. Le poète utilise aussi la sorcière pour figurer ses propres pouvoirs d'écriture, à travers la notion d'incantation, qu'il emploie pour émerveiller le lecteur. Son langage, qu'il maîtrise parfaitement, reflète le mystique et l'étrangeté de la même manière que celui de la sorcière. Grâce à la fluidité de ses mots il enchante, il fait rêver, cela tout en nous révélant notre propre pouvoir d'imagination et de création, de la même façon que la sorcière révèle nos désirs cachés.

La mission du poète n'est donc pas simplement de décrire le monde qui nous entoure, son rôle est d'observer les passions qui nous animent mais contrairement à la poésie de la raison qui détruit, il cherche à trouver la beauté dans ces passions ; qu'elles soient, selon la norme religieuse, bonnes ou mauvaises, leurs énergies sont créatrices. Le personnage de la sorcière, née de l'imaginaire et de la peur, accusée d'avoir perverti notre esprit pour les grands penseurs du XVIII^e, s'est vu détruit par la pensée rationnelle. Grâce à la poésie romantique, qui met en valeur ses qualités artistiques et ses pouvoirs stimulant nos émotions, elle retrouve finalement sa place dans notre imaginaire.

Bibliographie

Sources primaires

BLAIR, Robert. *The Grave: A Poem*. London : T. Bensley, 1813.

BLAKE, William. *Blake's Poetry and Designs*. New York : A Norton Critical Edition, 2008.

BURKE, Edmund, and MILLS, Abraham. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste*. New York : Harper, 1844.

BURNS, Robert. *The life and works of Robert Burns, volume 1*. New York : Harper and Brothers, 1852.

—. *The Complete Works of Robert Burns: Containing His Poems, Songs and Correspondence*. Boston : Phillips, Sampson and Company, 1859.

—. *The Poetical Works of Robert Burns*. New York : George Routledge and Sons, 1866.

COLERIDGE, Samuel T. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge: Including Poems and Versions of Poems now Published for the First Time. Vol. 1*. Oxford : Oxford University Press, 1912.

—. *Christabel and the Lyrical and Imaginative Poems of S.T. Coleridge*. London : Sampson Low Marston, Searle, and Rivington, 1869.

—. *Lectures 1818-1819 on the History of Philosophy, Volume 8, Partie 2*. Princeton : Princeton University Press, 1999.

—. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge: Including Poems and Versions of Poems now Published for the First Time. Vol. 2*. Oxford : Oxford University Press, 1912.

—. *The Poetical Works of S.T. Coleridge: Including the Dramas of Wallenstein, Remorse, and Zoplyra*. London : W. Pickering, 1828.

GRAY, Thomas. *The poems of Thomas Gray with critical notes, a life of the author... by John Mitford*. London : Cochrane, 1814.

—. *The Works of Thomas Gray, Containing His Poems and Correspondence*. London : Triphook, & Lepard, 1825.

GRIMM, Wilhelm, GRIMM, Jacob, LEGENDRE, Yann, et RUTTER, Lance. *Grimm's Fairy Tales*. Beverly : Rockport publishers. 2017.

- HOBBS, Thomas. *Leviathan: Or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth Ecclesiastical*. New York : Simon and Schuster, 2008.
- KEATS, John, et LOWELL, James Russell. *The Poetical Works of John Keats: With a Life*. Boston : Little, Brown, 1859.
- MACKAY, Christopher S., and INSTITORIS, Heinrich. *The Hammer of Witches: A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- MILTON, John, and BUCHANAN, James. *The First Six Books of Milton's Paradise Lost, Rendered into Grammatical Construction; ... With Notes Grammatical, Geographical ... Designed for the Use of Our Most Eminent Schools ... By the Late James Buchanan*. Thomson Gale, 2005.
- POPE, Alexander, and DE SILOUHETTE, Étienne. *Essai sur l'homme. Traduit de l'anglais en français. Ed. rev. par le traducteur*. Lausanne : M.M. Bousquet, 1738.
- . *The Works of Alexander Pope, With Notes and Illustrations by Himself and Others. to Which Are Added, a New Life of the Author, an Estimate of His Poetical Character and Writings, and Occasional Remarks, by William Roscoe*. London : Longman, Brown and Co., 1847.
- SHAKESPEARE, William, and SYMMONS, Charles. *The Complete Works of William Shakespeare: The Text Regulated by the Old Copies and by the Folio of 1632, Containing Early Manuscript Emendations: with Notes, Selected and Original, a Copious and Almost New Glossary, the Poets Life and Portrait*. Leipzig : Printed for Baumgärtner, 1864.
- SHELLEY, Percy B. *The Narrative Poems of Percy Bysshe Shelley, Volume 2*. London : Florence Press Chatto & Windus, 2008.
- . *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley: With Notes*. Philadelphia : Davis, Porter & Coates, 1866.
- WORDSWORTH, William, et GROSART, Alexander B. *The Prose Works of William Wordsworth*. London : Edward Moxon, Son, and Co, 1876.
- ., COLERIDGE, Samuel T. and BRETT, Raymond L. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. London : Routledge, 1991.
- . *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*. Philadelphia : Troutman & Hayes, 1851.
- YOUNG, Edward. *The Complaint: or, Night Thoughts On Life, Death, and Immortality. To Which Are Added, a Paraphrase on Part of the Book of Job, and a Poem on the Last Day*. London : Printed for J. Dodsley; J. Johnson; C. Dilly; T. Cadell; F. and C. Rivington; W. Ottridge and Son; and Hookham and Carpenter, 1795.

Sources secondaires

Ouvrages

- ALEXANDER, Brooks. *Witchcraft Goes Mainstream*. Eugene: Harvest House Publishers, 2004.
- ALMOND, Philip C. *England's first demonologist: Reginald Scot and The Discoverie of Witchcraft*, New York : I.B Tauris, 2014.
- ANKARLOO, Bengt, et CLARK, Stuart. *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*. London : The Athlone Press, 1999.
- BAGLIVI, Giorgio. *The Practice of Physick, Reduc'd to the Ancient Way of Observations*. London : Printed for D. Midwinter, 1723.
- BARFIELD, Owen. *Poetic Diction: A Study in Meaning*. Middletown : Wesleyan University Press, 1973.
- BARRY, Jonathan, HESTER, Marianne et ROBERTS, Gareth. *Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- BATH, Jo and NEWTON, John. *Witchcraft and the Act of 1604*. Netherlands : Brill, 2008.
- BEER, John. *Romantic Consciousness: Blake to Mary Shelley*. New York : Palgrave Macmillan, 2014.
- BERTONECHE, Caroline. *John Keats: le poète et le mythe*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2011.
- BLAKE, Deborah. *Everyday Witch A to Z: An Amusing, Inspiring & Informative Guide to the Wonderful World of Witchcraft*. Woodbury, Minn : Llewellyn Publications, 2008.
- BLOOM, Harold, and MARSON, Janyce. *Samuel Taylor Coleridge*. New York : Bloom's Literary Criticism, 2009.
- BONNECASE, Denis, et POREE, Marc. *Lyrical Ballads de Wordsworth et Coleridge : La différence en partage*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.
- . *Shelley ou Le complexe d'Icare*. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 1990.
- . *S.T. Coleridge : poèmes de l'expérience vive*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 1992.
- BOURDIN, Dominique. *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui : histoire, concepts, pratiques*. Rosny : Editions Bréal, 2007.

- BRIGGS, Katharine M., and NEWALL, Venetia. *The Witch Figure: Folklore essays*. Abingdon : Routledge, 2013.
- BROEDEL, Hans P. *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft: Theology and Popular Belief*. Manchester : Manchester University Press, 2003.
- BURNS, William E. *Witch Hunts in Europe and America: An Encyclopedia*. Connecticut : Greenwood Publishing Group, 2003.
- BUTTON, Marilyn. *The Foreign Woman in British Literature: Exotics, Aliens, and Outsiders*. Connecticut : Greenwood Publishing Group, 1999.
- CARRUTHERS, Gerard. "Tongues tum'd inside out": *The Reception of "Tam O' Shanter."* Glasgow : University of Glasgow, 2007.
- CLERY, Emma, J. *Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- CRAWFORD, Thomas. *Burns a study of the poems and songs*. Edinburgh : Oliver & Boyd, 1960.
- DALY, Mary, RYCENGA, Jennifer, BARUFALDI, Linda, MORGAN, Robin K., et HUNT, Mary E. *The Mary Daly Reader*. New York : New York University Press, 2017.
- DAMASIO, Antonio R. *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*. Paris : Odile Jacob, 2006.
- DAMON, Samuel F. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Lebanon : Dartmouth College Press, 2013.
- DARR, Orna A. *Marks of an Absolute Witch: Evidentiary Dilemmas in Early Modern England*. Surrey: Ashgate Pub, 2013.
- DAVIES, Owen. *Popular Magic: Cunning Folk in English History*. Cornwall : Hambledon Continuum, 2007.
- DE BLÉCOURT, Willem, et DAVIES, Owen. *Beyond the Witch Trials: Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe*. Manchester : Manchester University Press, 2004.
- . *Witchcraft Continued: Popular Magic in Modern Europe*. Manchester : Manchester University Press, 2004.
- DIX, Robin. *Mark Akenside: A Reassessment*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2000.
- DOSSAT, Yves. *L'inquisition : les dossiers d'Universalis*. Paris : Universalis Encyclopedia. 2015.

- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Edition Dunod, 2016.
- ESTERHAMMER, Angela. *Romantic Poetry, Volume 7*. Philadelphia ; Amsterdam : John Benjamins Publishing, 2002.
- FLORESCU, Catalina F. *Disjointed Perspectives on Motherhood*. Lanham: Lexington Books, 2013.
- FORD, Jennifer. *Coleridge on Dreaming: Romanticism, Dreams and the Medical Imagination*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. London : Martino Fine Books, 1922.
- GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- GILL, Stephen. *William Wordsworth's The Prelude: A Casebook*. New York : Oxford University Press, 2006.
- GODBEER, Richard. *Devil's Dominion: Magic and Religion in Early New England*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
- GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene. *The Complete Book of Spells, Ceremonies, and Magic*. St. Paul, Minn : Llewellyn Publications, 1978.
- GOODARE, Julian. *The European Witch-Hunt*. London : Routledge, 2016.
- GREEN, Thomas A. *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art Vols. 1 and 2*. Santa Barbara, Calif : ABC-CLIO, 1997.
- GRIMASSI, Raven. *The Witch's Familiar: Spiritual Partnerships for Successful Magic*. St. Paul, Minn : Llewellyn Publications, 2003.
- GUILEY, Rosemary. *The Encyclopedia of Magic and Alchemy*. New York : Facts on File, 2009.
- . *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*. New York : Facts on File, 2008.
- HENDERSON, Thomas F. *Scottish Vernacular Literature*. London : David Nutt, 1898.
- HORNER, Avril. *Le Gothic: Influences and Appropriations in Europe and America*. New York : Palgrave Macmillan. 2008.
- HUME, David. *A Treatise of Human Nature: Being an attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral subjects*. London : Allaman 1817.
- JOHNSTON, Kenneth R., and RUOFF, Gene W. *The Age of William Wordsworth: Critical Essays on the Romantic Tradition*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1987.

- KAMRA, Sukeshi. *William Wordsworth's Revolutionary View of History: A Study of the Narratives in the Lyrical Ballads, 1798 & 1800*. Ottawa : National Library of Canada, 1989.
- KLAITS, Joseph. *Servants of Satan: The Age of the Witch Hunts*. Bloomington : Indiana Univ. 1989.
- KLANICZAY, Pócs, and CSONKA, Takács. *Witchcraft Mythologies and Persecutions*. Budapest : Central European University Press, 2008.
- Korea Institute for Advanced Study. *Symplectic Geometry and Mirror Symmetry: Proceedings of the 4th KIAS Annual International Conference South Korea*. Singapour : NJ World Scientific, 2001.
- KORS, Alan C., and PETERS, Edward. *Witchcraft in Europe, 1100-1700: A Documentary History*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972.
- LAMBIN, Gérard. *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999.
- LAPLANCHE, Jean, et PONTALIS, Jean-Bertrand. *The Language of Psycho-Analysis*. London : Karnac Books, 1988.
- LEMAÎTRE, Hélène. *Shelley, poète des éléments*. Caen : Impr. Caron et Cie, 1962.
- LEVACK, Brian P. *Gender and Witchcraft: New Perspectives on Witchcraft, Magic, and Demonology*. London : Routledge, 2013.
- LOUGHLIN, Marie H., BRACE, Patricia, et BELL, Sandra. *The Broadview anthology of sixteenth-century poetry and prose*. Peterborough, Ont : Broadview Press, 2012.
- MACFARLANE, Alan. *Civility and the Decline of Magic*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- MANNING, Peter J. *Reading Romantics: Texts and Contexts*. New York : Oxford University Press, 1990.
- MILLAR, Charlotte-Rose. *Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England*. Milton : Taylor and Francis, 2017.
- MYRONE, Martin, FRAYLING, Christopher et WARNER, Marina. *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. London: Tate, 2006.
- NENONEN, Marko, et RAISA, Maria T. *Writing Witch-Hunt Histories: Challenging the Paradigm*. Leiden : Brill, 2014.
- O'CONNOR, William V. *Sense and sensibility in modern poetry*. Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1948.

- O'DONNELL, Brennan. *Passion of Meter A Study of Wordsworth's Metrical Art*. Ashland : Kent State University Press, 2013.
- OBADIA, Lionel. *La sorcellerie*. Paris : Cavalier bleu, 2005.
- OFFORD, Mark. *Wordsworth and the Art of Philosophical Travel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
- OLDRIDGE, Darren. *The Witchcraft Reader*. New York : Routledge, 2002.
- PARISH, Helen L. *Superstition and magic in early modern Europe: a reader*. London : Bloomsbury Academic, 2015.
- PARISOT, Eric. *Graveyard Poetry: Religion, Aesthetics and the Mid-Eighteenth-Century Poetic*. New York : Routledge, 2016.
- PLAISANT, Michèle S. *La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe Siècle*. Lille : Université de Lille III, 1974.
- PLANE, Ann M., et TUTTLE, Leslie. *Dreams, Dreamers, and Visions: The Early Modern Atlantic World*. Philadelphia, Penn : University of Pennsylvania Press, 2013.
- PRASAD, Amar N., et JOSEPH, John Peter. *Recritiquing S.T. Coleridge*. New Delhi : Sarup & Sons, 2007.
- PURKISS, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*. London : Routledge, 1996.
- QUAIFE, Geoffrey R. *Godly zeal and furious rage (RLE witchcraft): The Witch in Early Modern Europe*. Abingdon ; New York : Routledge 2011.
- RIVIERE, Janine. *Dreams in Early Modern England*. London : Taylor and Francis, 2017.
- ROSSITER, Johnson. *Works of the British Poets, from Chaucer to Burns*. New York : D. Appleton and Company, 1876.
- ROYLE, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester : Manchester University Press, 2003.
- SCARPA, Sébastien. *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2018.
- SCHMALTZ, Tad M. *Receptions of Descartes Cartesianism and Anti-Cartesianism in Early Modern Europe*. Abingdon : Routledge, 2014.
- SCOT, Reginald. *The Discoverie of Witchcraft*. London : Dover publications, 1972.
- SHAMAS, Laura. *"We Three": The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters*. New York : Peter Lang, 2007.

- SHARPE, James. *Instruments of Darkness: Witchcraft in England, 1550 - 1750*. London : Penguin, 1997.
- SHARPE, Jim. *Witchcraft In Early Modern England*. Abingdon : Routledge, 2014.
- SKAL, David J. *Halloween: The History of America's Darkest Holiday*. New York : Dover Publications, 2016.
- SNEDDON, Andrew. *Witchcraft and Whigs The Life of Bishop Francis Hutchinson (1660-1739)*. New York: Manchester University Press, 2017.
- SNYDER, Patrick. *Représentations de la femme et chasse aux sorcières, XIIIe-XVe siècles : lecture des enjeux théologiques et pastoraux*. Saint-Laurent, Canada : Fides, 2001.
- SUMMERS, Montague. *Witchcraft and Black Magic*. New York : Dover Publication, 2000.
- SUTHERLAND, James. *A Preface to Eighteenth Century Poetry*. London : Oxford University Press, 1966.
- THOMAS, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*. London : Oxford University Press, 1997.
- VERNEYRE, Michèle, *Dynamiques et interactions des pensées symboliques et logiques*. Grenoble : Criis, 2000.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *Dreams A Study of the Dreams of Jung, Descartes, Socrates, and Other Historical Figures*. Massachusetts : Shambhala, 1998.
- WAGNER, Jennifer A. *A Moment's Monument: Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century English Sonnet*. Boston : Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- WAITE, Gary K. *Heresy, Magic, and Witchcraft in Early Modern Europe*. New York : Palgrave Macmillan, 2003.
- WAITES, Ian. *Darkness Terrible in Its Own Nature; Turner's Sublime in the Common Heathlands of South East London C.1796-7*. London : Roehampton University, 2006.
- WENDLING, Ronald C. *Coleridge's Progress to Christianity: Experience and Authority in Religious Faith*. Lewisburg : Bucknell University Press, 1995.
- WILBY, Emma. *Cunning Folk and Familiar Spirits Shamanistic Visionary Traditions in Early Modern British Witchcraft and Magic*. Londre : Sussex Academic Press, 2010.
- WILLUMSEN, Liv H. *Witches of the North: Scotland and Finnmark*. Leiden : Brill, 2013.

WIMBERLY, Lowry C. *Folklore in the English & Scottish Ballads*. New York : Dover Publications, 1974.

Articles et ouvrages collectifs

ANDREWS, Corey E. "Footnoted Folklore: Robert Burns's Hallowe'en". *Studies in Scottish Literature*. Vol. 37 (1), pp. 24-37, (2013).

BEVER, Edward. "Witchcraft Prosecutions and the Decline of Magic." *Journal of Interdisciplinary History*. Vol. 40 (2), pp. 263-293, (2009).

MILLEN, Jessica. "Romantic creativity and the ideal of originality: a contextual analysis". *Cross-Sections (Canberra, ACT)*. Vol. 6, pp. 91-104, (2010).

VAZ-HOOPER, Onita. "'If dead we cease to be': the logic of immortality in Coleridge's 'Human Life'". *European Romantic Review*. Vol. 20 (4), pp. 529-544, (2009).

MOTS-CLÉS : Sorcellerie, Romantisme, Sublime, Mythe, Folklore, Surnaturel

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but d'observer, non pas la pratique de la sorcellerie, mais les réactions face ce phénomène traduit par la représentation de ce personnage dans la poésie. Au XVIII^e siècle les croyances venant d'en haut étaient irrévocablement opposées à celles d'en bas¹, il devient alors intéressant de se pencher sur les points de divergences entre la vision de l'élite et celle du peuple. Cette étude ne portera pas tant sur la persécution des sorcières, ni sur les procès pour sorcellerie, mais plus sur les conséquences de ces événements sur l'imaginaire populaire et sur le déclin de cette croyance dû à l'essor de la pensée critique rationaliste. À quel moment et pourquoi leur vision de la sorcière a-t-elle changé et surtout comment la sorcière a-t-elle évolué pour passer d'une croyance à un mythe populaire utilisé dans la poésie et les arts ?

KEYWORDS : Witchcraft, Romanticism, Sublime, Myth, Folklore, Supernatural

ABSTRACT

The aim of this master's dissertation is to observe and analyse not the practice of witchcraft itself, but the reception of such practice through the representation of witches in poetry. During the 18th century, beliefs and ideas in such matter remained thoroughly incompatible between the elite and the masses², making it relevant to focus on the main points of contention. This study will neither dig into the witch trials craze nor their persecution, but on the effect of such events on popular imagination, and the decline of the beliefs it led to, during the age of reason and the rise of rationalist critique. When, why, and how a concept such as that of the witch came to evolve from a popular belief to a myth, and therefore a resource widely used in poetry and arts in general?

¹ De Blécourt, Willem, and Davies, Owen. *Beyond the Witch Trials: Witchcraft and Magic in Enlightenment Europe*. Manchester University Press, 2004, p. 1.

² *Ibid.*