



HAL
open science

Représentations plurielles de la sorcière en Europe dans la seconde moitié du XIXe siècle (1860-1914) : analyse du processus d'élaboration d'un archétype féminin dans les arts graphiques et la littérature

Julie Bernard

► To cite this version:

Julie Bernard. Représentations plurielles de la sorcière en Europe dans la seconde moitié du XIXe siècle (1860-1914) : analyse du processus d'élaboration d'un archétype féminin dans les arts graphiques et la littérature. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04278765

HAL Id: dumas-04278765

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04278765>

Submitted on 4 Dec 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Représentations plurielles de la sorcière en Europe dans la seconde moitié
du XIX^e siècle (1860 - 1914) : analyse du processus d'élaboration d'un archétype
féminin dans les arts graphiques et la littérature.



Adolf MÜNZER, *Walpurgis Sabbath*, illustration du magazine « Jugend », 1909, numéro 18.
© MEPL / Bridgeman Image

Volume 1 : Texte
Mémoire de Master II
2020/2021

Travail de recherche présenté par
Julie BERNARD

Sous la direction de
Nicholas-Henri ZMELTY
maître de conférences en histoire
de l'art contemporain, UPJV.

Membres du jury : M. Nicholas-Henri Zmely, maître de conférence en histoire de l'art
contemporain et M. Simon Texier, professeur des Université en histoire de l'art
contemporain, Université de Picardie Jules Verne.

Remerciements,

Je tiens tout d'abord à remercier M. Nicholas-Henri Zmelty, mon directeur de recherche, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne, qui a accepté de diriger mon travail et a soutenu avec enthousiasme et bienveillance chacune de mes idées. Merci à lui pour son accompagnement, ses conseils et ses messages d'encouragements.

Je remercie également chaleureusement l'Université de Picardie Jules Verne, les enseignants-chercheurs et les enseignantes-chercheuses, ainsi que le personnel de la bibliothèque universitaire, qui m'ont judicieusement conseillé tout au long de ces deux années de recherche.

Je tiens également à remercier mes camarades et amies qui, en s'affirmant comme des femmes résolument fortes et libres, ont inspirées à leur insu ce thème de la sorcière.

Enfin, je remercie du fond du cœur Clémence qui fut d'une grande aide lors de la rédaction de ce mémoire, et Benjamin, pour le soutien qu'il a su me témoigner à chaque instant.

SOMMAIRE

Remerciements	3
Sommaire	4
Avertissements	7
Introduction	8

Première partie : UNE NATURE FÉMININE QUI BOUSCULE L'ORDRE ÉTABLI

Chapitre I - Le Mal au féminin : La diabolisation	16
<u>A - Pécheresse par nature.</u>	16
<u>B - Amante du Diable.</u>	26
<u>C - Sécularisation de la sorcière et entrée dans le folklore.</u>	31
Chapitre II - Une société en mutation : la sorcière, archétype féministe.	39
<u>A - La renaissance d'une créature mal-aimée : les prémices de la pensée écoféministe sous la plume de Jules Michelet.</u>	39
<u>B - Un contexte socio-politique en effervescence : La première vague féministe.</u>	50
<u>C - La sorcière, seul archétype fantastique attribué à la femme.</u>	57

Deuxième partie :
L'IMAGE IMPRIMÉE : DE LA SATIRE À LA PEUR DE LA SORCIÈRE

Chapitre I - Le livre illustré	59
<u>A - La sorcière, apanage des contes de fées.</u>	59
<u>B - Martin Van Maele et <i>La Sorcière</i> de Jules Michelet.</u>	68
Chapitre II - Une société artistique flirtant avec les « sciences occultes »	73
<u>A - Messes noires et Sabbats pénètrent la vie parisienne</u>	77
<u>B - La sorcière s'empare du temps : <i>Le Calendrier magique</i> de 1896</u>	87
Chapitre III - La sorcière face aux angoisses masculines grandissante.	99
<u>A- La cristallisation de tous les vices : sorcière, empoisonneuse et prostituée</u> <u>se confondent.</u>	99
<u>B - Souveraine d'un monde non civilisé et dangereux pour l'homme.</u>	102

Troisième partie :
LES BEAUX-ARTS : DU FANTASME À L'ENCHANTEMENT

Chapitre I - Exciter l'imaginaire : la chair de la sorcière	113
A - <u>Sensuelles et érotiques : les sorcières académiques.</u>	113
B - <u>La sorcière devient le prétexte au nu féminin.</u>	118
Chapitre II - Un symbolisme empreint d'ésotérisme et une fascination pour la femme sauvage.	120
A - <u>Les sorcières de Paul-Elie Ranson : femmes libres de la Nature.</u>	120
B - <u>La Walpurgishalle d'Hermann Hendrich : une ode à la danse des sorcières.</u>	129
Chapitre III - Réévaluer l'image de la sorcière : une femme puissante dénuée de perversité.	132
A - <u>Evelyn de Morgan et ses femmes érudites.</u>	132
B - <u>Les enchanteresses de John William Waterhouse.</u>	136
Conclusion	142
Bibliographie	145



Aubrey BEARDSLEY, Illustration pour *Le Morte d'Arthur* (chapitre XXXIII), 1892-1893, Lithographie, collection particulière.

AVERTISSEMENT

Citations :

Les sources bibliographiques indiquées en notes de bas de pages sont sous la forme abrégée, la référence complète est précisée dans la bibliographie à la fin du volume.

Introduction

« Sorcière n. (1) Vieille femme laide et repoussante qui a contracté une alliance perverse avec le Diable. (2) Jeune femme belle et séduisante, dont la perversité dépasse celle du Diable.»

Ambrose Bierce, Le Dictionnaire du Diable, 1911¹.

La définition que fait l'écrivain américain Ambrose Bierce de la Sorcière est tout à fait représentative de la vision ambivalente que nous offre le XIX^e siècle. Depuis toujours le terme « sorcière » désigne une figure féminine venue d'un monde surnaturel et diabolique. Aujourd'hui elle est qualifiée de « Femme laide, déplaisante, voire méchante et malfaisante », par le dictionnaire Larousse². Pourtant, la sorcière a évolué ; les grands mouvements féministes se sont emparés de son image et en ont fait la figure de proue du mouvement de lutte des femmes. Présente partout, dans chaque combat que doivent mener ces dernières contre la politique, le patriarcat ou la religion, la sorcière est devenue la personnification de la révolte contre les inquisiteurs - survivants à travers le machisme ordinaire. Ainsi, le 20 janvier 2019 de nombreux *Witch blocs*³ se mobilisent pour défendre le droit à l'avortement. Les militantes vêtues de noir brandissent des pancartes arborant entre autres les slogans : « Sorcières avorteuses », « Conservatisme du balai », « Des embryons pour nos potions », ou « Angry Bitch & Mighty Witch⁴ ». Toutes se revendiquent descendantes des milliers de victimes des grands bûchers de sorcières ; des femmes torturées et tuées, soit pour avoir osé se dresser contre le masculin, la politique ou l'Église, soit pour avoir prouvé qu'elles pouvaient vivre sans ces trois puissances écrasantes et dévalorisantes pour la femme. Alors pour ne pas brûler une seconde fois, pour obtenir le pouvoir sur leurs propres corps, elles s'organisent et se font appeler sorcières. La définition la plus appropriée au regard de cette acception particulière de la figure de la sorcière serait donc : « Femme invaincue, insoumise et en colère, incarnation de la révolte féministe ».

La sorcière s'est imposée avec force dans notre société contemporaine ; en témoignent les nombreuses publications artistiques et littéraires qui ont vu le jour ces dernières années. En 2004 Silvia Federici intègre la question de l'asservissement des femmes au sein de la

¹ BIERCE, 1911.

² Larousse en ligne, « Sorcier, Sorcière ».

³ Les Witch blocs sont des collectifs militants essentiellement constitués de femmes. Totalement indépendants les uns des autres, on les retrouve aux États-Unis et à Paris.

⁴ « Garce en colère et puissante sorcière » (traduction de l'auteure).

croissance du capitalisme, dans *Caliban et la Sorcière : femme, corps et accumulation primitive*⁵. En 2010 l'artiste plasticienne Camille Ducellier réalise le film documentaire *Sorcières, mes soeurs*⁶, dans lequel elle déconstruit la hiérarchie homme-femme et fait de la sorcière un symbole contre l'hétéronormativité. En 2012, dans la continuité du cycle d'exposition de la Maison Populaire de Montreuil *Plus ou moins sorcières*, est publié le recueil de textes *Sorcières : pourchassées, assumées, puissantes, queer*⁷. Plus récemment encore, en 2018, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*⁸ de Mona Chollet s'impose dans les bibliothèques de toutes les féministes. Enfin, le 23 février 2019 la journaliste Fabienne Darge titre dans *Le Monde* : « Attention, les sorcières reviennent !⁹ »

Journalistes, écrivaines, artistes ; toutes sont des femmes. Aujourd'hui les hommes ne s'aventurent plus sur le terrain de la sorcière, ils la laissent volontiers à leurs collègues féminines. La sorcière, que l'on peut définir, sociologiquement comme « la femme qui transgresse les règles établies par le patriarcat » ressurgit du passé à l'heure de la troisième vague féministe. Notre génération compte nombre de femmes qui se sentent biaisées, car le chemin pour l'égalité des sexes est encore long. Elles s'emparent donc de la sorcière, seule figure encore capable d'effrayer les hommes. Cette étude s'inscrit dans un cycle, un phénomène de réappropriation de la figure de la sorcière considéré à tort comme une mode, et qui lui confère une visibilité nouvelle.

Comment expliquer cette popularité croissante d'une créature pourtant perçue de manière si négative durant des siècles ? Comment la méchante Sorcière d'Hansel et Gretel a-t-elle muté pour devenir cette créature puissante, indépendante et libérée, figure de contestation des femmes ? Pour le comprendre il faut revenir aux représentations de la Sorcière du XIX^e siècle, qui forment le clivage entre la sorcière « moyenâgeuse » et la sorcière contemporaine. Jules Michelet y est évidemment pour beaucoup. Il opère une révolution sans précédent en publiant en 1862 *La Sorcière*¹⁰, un hymne à la femme et à la nature qui contrevient à toutes les idées formulées par les démonologues dans les textes publiés précédemment. Honni par les contemporains de Michelet, *La Sorcière* trouve aujourd'hui un écho particulièrement fort chez les éco-féministes dont le mouvement vit le

⁵ FEDERICI, 2004.

⁶ DUCCELLIER, 2010.

⁷ COLIN 2012.

⁸ CHOLLET, 2018.

⁹ DARGE 2019.

¹⁰ MICHELET, 1862.

jour dans les années 1960-1970. Cette redécouverte prouve que le modèle de la sorcière tel que nous l'envisageons aujourd'hui fut en grande partie dicté par la vision des artistes peintres et littéraires de l'époque. Ce retournement du stéréotype et cette réappropriation culturelle imposent de revenir sur l'histoire de ces femmes et de la sorcellerie.

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle la sorcière, figure pernicieuse venue de la Renaissance fascine et séduit. Sous les doigts du sculpteur et le pinceau du peintre, la sorcière acquiert une nouvelle stature ; sublimée, fantasmée, magnifiée, elle peut aussi se révéler sous son jour le plus sombre. La maîtresse de Satan porte en elle la chute de l'humanité, un poids hérité de la mère de toute femme : Eve la pécheresse.

Associée à pléthore de symboles, souvent négatifs, la sorcière bouscule les codes, renverse la hiérarchie des genres, supprime l'autorité des hommes et se fait dominatrice. Elle qui a le pouvoir absolu ; pouvoir de vie ou de mort, détient aussi celui de la liberté. Cette idée d'une femme libérée de toutes entraves effraie plus que de raison l'homme et l'Église, et ce, de tout temps. Ils furent nombreux, depuis le XV^e siècle, à assassiner la femme au nom de la rationalité, poussés par une peur viscérale de son corps et de son savoir. Si les persécutions cessent peu à peu, nous trouvons encore les cas terribles de femmes battues ou assassinées pour crime de « sorcellerie » dans un XIX^e siècle déjà bien entamé. Les autorités, qui nient désormais l'existence de la magie, n'accordent pourtant plus de crédit à de telles accusations. Désormais les sanctions sont appliquées par le peuple, qui se fait justice lui-même.

De tels épisodes de barbarie, racontés par la presse, stimulent l'imaginaire des artistes qui peuvent également puiser dans une littérature fournie sur le sujet. Le XIX^e siècle est celui des contes ; dans l'Europe entière, les bonnes ou les mauvaises sorcières s'affrontent et se côtoient dans les récits des grands conteurs. Le lecteur, s'il se tourne vers le folklore russe, se trouvera marqué par sa rencontre avec la célèbre figure de Baba Yaga, sorcière cannibale œuvrant dans le conte de *Vassilissa la très belle*, illustré par Ivan Bilibine.

En Angleterre, le pasteur sans le sou Richard Harris Barham rédige un recueil de nouvelles, de contes et d'histoires à faire peur sous le pseudonyme de Thomas Ingoldsby of Tappington Manor. Son ouvrage *The Ingoldsby Legends*, jouira d'un succès retentissant outre-manche, certainement dû à l'humour assumé de son auteur, mais également aux illustrations pleines d'alacrité d'Arthur Rackham, maître incontesté du genre.

L'Allemagne aussi compte son lot de sorcières, qui investissent les histoires pour enfants sous la plume de Jacob et Wilhelm Grimm, tandis que Danemark voit naître les récits de Hans Christian Andersen. L'Europe, férue de contes et de légendes, accueille avec un frisson de plaisir les terrifiantes sorcières anthropophages, dessinées par les plus grands artistes illustrateurs du XIX^e siècle.

Le théâtre Shakespearien est également un terreau fertile pour la nouvelle génération d'artistes qui va se plaisir à explorer l'iconographie des divers personnages décrits par le dramaturge anglais. Ainsi les terribles sorcières de *Macbeth*, étrange trio de sœurs repoussantes, jouissent d'une visibilité nouvelle dans les projets de Gustave Doré (**Fig.1**) et de Luc-Olivier Merson (**Fig.2**).

L'étude des représentations du corps de la Sorcière soulève la question du danger que représente la chair du « sexe faible ». Son anatomie, plus que tout autre chose, est ce qui la définit. La perception de la femme-sorcière est façonnée par sa chair. Or, cette dernière peut se révéler fatale pour les hommes. Déjà au XV^e et jusqu'au XVIII^e siècle, lors des persécutions engagées à l'encontre des femmes, le corps de la sorcière est un outil révélateur de sa sombre nature. Les inquisiteurs peuvent se fier à la chair qui présente les stigmates d'une relation avec le diable. La Sorcière est donc dotée d'un corps hors norme, laid et repoussant, reflétant sa nature profonde. Parce que ses actions sont marginales, elle est symbolisée par une vieille femme laide, vivant souvent elle aussi en marge de la société. L'histoire du personnage de la *Malle Babbe* de Gustave Courbet (**Fig.3**), peinte d'après l'œuvre de Frans Hals, est tout à fait représentative de cette conception d'une femme associée et du glissement sémantique évident vers le terme de sorcière. En 1653, Barbara, ou « Babbe la folle », fut internée dans la werkhuis¹¹, « maison de travail » à la fois hospice, prison et asile de la ville de Haarlem, dans laquelle se trouvait également le fils de Frans Hals¹². Vieille, malade et vagabonde, elle offrait à l'artiste un modèle parfait de l'âme tourmentée et abimée d'une femme consumée par l'alcool et la misère. Elle est représentée figée dans un rire franc s'étalant largement sur son visage aux traits burinés. D'abord appelée à tort *Hille Bobbe*, l'huile sur toile sera, dès le XIX^e siècle, tour à tour désignée sous le titre de *Malle Babbe* et de *Sorcière de Haarlem*, à cause de sa physionomie repoussante.

¹¹ STUKENBROCK 1993, p. 155.

¹² MOES 1909, p. 54.

Terrible, vieille et laide ; voilà une conception de la sorcière qui rebute profondément Jules Michelet. Dans son introduction de *La Sorcière*, il fustige les poètes qui la perçoivent uniquement comme une créature repoussante. Or, comme il le fait si justement remarquer, la sorcière tire son plus grand pouvoir de sa beauté. C'est à ce moment décisif de l'histoire de l'art que s'opère la métamorphose, et que les représentations d'un tel corps évoluent ; la laideur laisse place à la jeunesse, ivre de beauté et de fatalité. Ces nouvelles représentations du corps de la Sorcière et la manière qu'ont les artistes de l'appréhender sont également révélatrices d'un phénomène sociétal majeur ; la femme reste victime de perceptions misogynes ancrées, fruits d'une peur et d'un rejet de l'altérité. Le corps de l'autre, méconnu pendant si longtemps, demeure effrayant.

La chair de cette femme fatale, libérée et puissante, mais surtout dangereuse, cristallise les envies et les fantasmes les plus sombres des hommes. Dans le même temps, les angoisses masculines grandissantes font de la sorcière la cousine de la putain et de la criminelle.

La montée en puissance des pratiques occultes et ésotériques dans la seconde moitié du XIX^e siècle amène sur le devant de la scène sabbats, messes noires et autres cérémonies liées à la sorcellerie. L'influence de ces doctrines sur les arts graphiques et la littérature demeure sans précédent. Peu importe le nom donné au Diable – Satan, Lucifer ou Méphistophélès – il apparaît dans les œuvres de Félicien Rops, Albert Welti, Armand Rassenfosse, Alberto Martini, Fritz Roerber, ou Alfred Kubin. Et avec le Diable viennent les sorcières, amantes sulfureuses et servantes dociles du Malin. Les symbolistes s'emparent également de la figure de la sorcière, et la renouvellent en lui attribuant de nouvelles caractéristiques. Libre et sauvage, elle devient une créature des bois. Toutes ces nouvelles significations, qui parent le corps de la sorcière, sont profondément liées aux changements sociaux de l'époque.

Cette étude tend à saisir l'importance des représentations du corps de la sorcière dans les arts graphiques, leur portée, et les enjeux de telles images. Elle consiste aussi en l'étude des différents supports utilisés par les artistes, qui conditionnent leur manière de traiter le sujet et déterminent la destination des œuvres. Il s'agira également de montrer les liens plus ou moins étroits entre Art et Lettre. Les écrits peuvent en effet exercer un grand pouvoir

germinal de création sur les artistes. Tel fut le cas pour les romans de Jules Michelet, Joris-Karl Huysmans et Jules Bois, les études occultes d'Eliphas Lévi, les poèmes de Charles Baudelaire et les contes destinés aux enfants qui influencèrent fortement la vision des illustrateurs sur le corps de la femme et de la sorcière.

Ce travail repose sur une étude comparative d'œuvres graphiques et littéraires. De celles-ci, se dégagent plusieurs visions de sorcières, tantôt idéalisées et fantasmées, tantôt méprisées et condamnées ; toutes standardisées. Ces images forment l'iconographie des femmes déviantes et façonnent notre perception actuelle des sorcières. Il s'agit de comprendre comment le contexte social européen, les arts graphiques, la littérature et le regain pour les sciences occultes se conjuguent dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour construire cette nouvelle vision, multiple, de la sorcière.

La première partie de cette étude reviendra sur l'essence même de la sorcière et sur la façon dont s'est construit, puis a évolué, le mythe qui l'entoure. La deuxième partie aura pour but de déconstruire les différentes visions de sorcières offertes par les médiums imprimés. Cette étude iconographique se poursuivra dans la troisième et dernière partie de cette analyse, en se tournant cette fois vers d'autres médiums, plus académiques. A terme, l'objectif est d'établir l'inventaire des différentes « visions » de sorcières créées par les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, et de saisir la portée de leurs influences dans notre conception actuelle de ce personnage ambivalent.

Si de nombreux ouvrages traitant de la sorcière virent le jour ces dernières années, ils demeurent pour l'essentiel très généraux. Ainsi, l'étude de la représentation du corps de la sorcière entre 1860 et 1914, est inédite. De plus, nombreux sont les noms compris dans ce corpus qui demeurent encore largement méconnus par le grand public. Citons entre autres Luis-Ricardo Falero, Marcel-Lenoir, Albert Welti, Marcel Roux, ou encore Manuel Orazi, illustrateur du mystérieux *Calendrier magique* de 1896 qui bénéficie ici pour la première fois d'une étude complète.

Les recherches sur les thèmes conjugués de l'art et de la magie sont très récentes, et celles qui concernent l'image de la sorcière ne sont pas légion ; nous pouvons mentionner les travaux de la Bibliothèque nationale de France qui, en 1973, dédia une exposition entière aux sorcières sans bornes chronologiques précises, explorant ainsi les représentations artistiques

de la sorcière sous tous les angles possibles. Le catalogue d'exposition se présente comme une compilation de l'iconographie abondante des sorcières, mise en lumière par les textes des démonologues de la Renaissance. Maxime Préaud, alors conservateur au Cabinet des Estampes présente la naissance de l'idée de sorcellerie et toutes les pratiques associées à la sorcière. Cette exposition présente essentiellement la sorcière comme une créature négative. Ce mémoire reprendra cet aspect de la production artistique, tout en démontrant qu'il ne s'agit en réalité que d'une vision parmi d'autres proposée par les artistes.

En 1996, Diane Purkiss se lançait dans une enquête d'envergure qu'elle publia sous le titre : *The Witch in history, Early modern and twentieth-century representations*. Ce mémoire se place davantage dans le sillage de cette étude qui tend à analyser le caractère de peur mêlé de fascination qui entoure la sorcière, dans les arts visuels et la littérature. Si Diane Purkiss articule davantage son propos autour de représentations du début du XX^e siècle, nous nous attacherons à effectuer le même travail de recherche sur les représentations antérieures, dans la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à l'aube de la Première Guerre mondiale.

En 2013 le Musée d'Orsay explorait les visions de sorcières offertes par les artistes de XIX^e siècle au cours de l'exposition *L'ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Côme Fabre, alors conservateur des peintures au musée d'Orsay y définissait la Sorcière comme un démon de la libre-pensée, au même titre que le monstre. Elle devient source de création pour le symbolisme noir et son image permet de subvertir le monde contemporain lorsque les artistes cristallisent en elle leurs angoisses grandissantes face à la maladie, la mort et la femme. L'exposition dévoile également une autre facette du thème de la sorcière, vue davantage comme une ménade de la nature par des artistes comme Paul-Elie Ranson.

En 2016, les Archives nationales reviennent sur la barbarie exercée par les hommes sur les femmes des siècles passés en dédiant aux sorcières un chapitre de *Présumées coupables : Les grands procès faits aux femmes*. Plus que des sorcières au sens folklorique du terme, il est question de femmes accusées à tort et condamnées à mort. Il s'agit d'une étude historique fondée sur les archives des procès en sorcellerie, non sur des œuvres, ce qui permet de comprendre comment la figure de la sorcière fut chargée du poids du *Malleus*, ce qui constitue une donnée indispensable à la compréhension du pouvoir et du sens d'une telle apparition dans la production des artistes. Une description historique plus détaillée de la

chasse aux sorcières n'est certes pas le propos de cette étude, néanmoins, il est nécessaire de prendre conscience que ce thème fit l'objet d'un regain d'intérêt certain à la fin du XIX^e siècle.

Plus récemment, l'exposition *Arte e Magia, il fascino dell'esoterismo in Europa* tenue en 2018 au palais Roverella de Rovigo dévoilait l'ampleur de la fascination européenne pour l'ésotérisme au cours de la période que tend à explorer cette étude. La figure de la sorcière plane sur l'exposition, enveloppée de l'aura de la messe noire et du satanisme.

À partir du 29 octobre 2021, l'Université Libre de Bruxelles projette la mise en place de l'exposition « Sorcières ! » à l'aune de l'anniversaire de la deuxième vague féministe en Belgique. L'exposition, qui s'articulera autour de quatre axes majeurs (l'ordre social, le corps, le savoir et la nature, et les sorcières contemporaines) proposera de questionner la figure de la sorcière et de la replacer dans notre temporalité.

Nul doute que cette créature plurielle, porteuse de symboliques diverses, mérite une attention particulière de la part de la communauté scientifique. Étudier cette figure permettra assurément de retracer le fil de l'imaginaire qui a modelé cette image particulière de la féminité, à travers les échos du sabbat, la lumière lointaine des feux de l'inquisition et les nuances des textes anciens, qui dévoilent le mode de construction de l'archétype féminin.

Première partie :
UNE NATURE FÉMININE QUI BOUSCULE L'ORDRE ÉTABLI

Chapitre I - Le Mal au féminin : La diabolisation

« En créant la sorcière, le diabolique se matérialisait, et parce qu'on détenait les coupables, on pouvait agir. Après tout, on ne convoquait pas Satan devant le tribunal de l'Inquisition, la sorcière oui.¹³». Encore fallait-il trouver ce coupable, et qui mieux qu'un être secondaire, faible et inconstant pour tenir ce rôle ? La femme fut le bouc-emissaire idéal, car elle était déjà, par sa nature indocile, responsable de la chute de l'humanité. Après les Juifs et les vaudois, auxquels la sorcière sera abondamment associée, le clergé se trouvera un nouvel ennemi à travers le deuxième sexe. Or, la sorcière, si elle permet d'extérioriser les peurs masculines à l'encontre de la femme, sera le vecteur de nouvelles angoisses et de nouveaux fantasmes à réprimer.

L'élaboration de l'archétype de la sorcière se construit sur une analogie entre la femme, considérée comme un être inférieur, et le diable, souverain des profondeurs. Une littérature riche sur le sujet permettra de faire entrer la sorcière dans le folklore, et d'assurer sa pérennisation jusque dans les récits du XIX^e siècle.

A - Pécheresse par nature.

La société européenne du XIX^e siècle, aux racines chrétiennes, forge sa conception de la féminité sur des croyances et des textes anciens, comme ceux de la Bible. Celle-ci, qui attribue communément aux femmes les rôles de personnages pernicioeux et maléfiques, contribue à inscrire la femme comme une agente du malin, une créature tentatrice et séductrice aux valeurs amoraux, en un mot : une sorcière.

Dans les anciennes légendes grecques, Pandore, femme offerte à Epiméthée par Zeus, était responsable de tous les maux abattus sur l'humanité. Mais plus encore que cette femme

¹³ ARNOULD 2018, pp. 45-46.

façonnée dans l'argile par le dieu du feu et maître des Arts Héphaïstos, c'est la biblique Eve qui fit s'abattre l'opprobre des hommes sur la femme.

Est-il seulement nécessaire de rappeler le manque de jugement dont elle fit preuve ? Première femme, issue de la côte du premier homme, Eve fit l'erreur de s'allier au serpent envoyé par le Malin, et condamna l'humanité à souffrir de sa vile condition¹⁴. Maîtresse de la chute de son espèce, épouse désobéissante, instigatrice du rejet de Dieu à l'égard d'Adam, elle porte en elle le tout premier péché de l'humanité. À sa suite, toutes les femmes seront marquées du crime originel et désignées sous les termes dépréciatifs de tentatrices, faibles et inconstantes. Considérées par essence inférieures à l'homme, autant de corps que d'esprit, elles sont ce que l'on nomme communément le deuxième sexe, le sexe faible. Dans sa *Somme Théologique*, Saint Thomas D'Aquin explique d'ailleurs qu'il doit être considéré que « causée par la *natura particularis* [c'est-à-dire de l'action du sperme], une femelle est un être déficient et dont la naissance a été provoquée sans le vouloir¹⁵. » Il argumente que son corps n'est qu'un réceptacle, et que la femelle humaine a pour seul devoir la procréation. Avec de tels propos, Thomas D'Aquin participa grandement à répandre le mouvement anti-féministe qui prit naissance au Moyen-âge.

L'Antiquité, pas plus que les siècles qui lui succédèrent, ne fit preuve d'une grande tendresse à l'égard du corps féminin. Considérée comme moins tonique et plus fragile que l'homme, la femme est regardé comme un être imparfait et incomplet, « à cause du sang menstruel, des écoulements lors du coït, de l'accouchement, de la production du lait [...]»¹⁶. En effet, pour les hommes, le corps de la femme inspire crainte et dégoût : sa chair renferme les secrets de la maternité, son cycle menstruel suit celui de la lune, son sang est considéré comme impur, et on spéculé que son sexe détient le pouvoir de la stérilité et de l'impuissance masculine¹⁷. C'est la peur que génère ce corps étranger qui pousse irrémédiablement les hommes vers une misogynie meurtrière.

¹⁴ Genèse, Chapitre III, versets 11-16 : « Est-ce que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais défendu de manger? L'homme répondit: La femme que tu as mise auprès de moi m'a donné de l'arbre, et j'en ai mangé. Et l'Éternel Dieu dit à la femme: Pourquoi as-tu fait cela? La femme répondit: Le serpent m'a séduite, et j'en ai mangé. [...] Il dit à la femme: J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi. »

¹⁵ AQUIN (D') 1266, qu. 92, art. 1, r.

¹⁶ SAGAERT 2015, p. 23.

¹⁷ PARIS 2011, p. 21.

En 1330, le pape Jean XXII commandait à Alvaro Pelayo la rédaction du *De planctu ecclesiae*. L'auteur, recensait alors pas moins de cent deux vices propres à la femme. Elle est notamment fabulatrice, bavarde, ignorante, querelleuse et coléreuse, séductrice, mère infanticide ou encore capable de s'accoupler à la façon des bêtes. Si elle se fait jeteuse de sorts, elle peut aussi provoquer la stérilité grâce à l'usage des plantes. Ce recours aux procédés magiques a une place importante dans le discours de Pelayo. Il constitue d'ailleurs l'un des sept jalons qui organisent son argumentaire, selon Jean Delumeau¹⁸. Les six autres étant la faute originelle d'Ève, l'art d'attiser le désir des hommes pour les mener à la luxure, les penchants pour l'idolâtrie, la bêtise et l'inconstance, l'incapacité à obéir au mari et à lui rester fidèle, et enfin l'art de semer le désordre et la zizanie dans l'Église par l'orgueil et l'impureté.

Si les bûchers ne sont pas le fait du Moyen-âge, les stéréotypes véhiculés par le *De planctu ecclesiae* ont permis de justifier la chasse aux sorcières à venir. Surtout, les griefs contre les femmes présentés dans cet ouvrage, appuyés systématiquement par des citations bibliques sorties de leurs contextes, ont ouvert la voie au traité de démonologues le plus vindicatif et meurtrier de l'histoire, le *Malleus Maleficarum*, « Marteau des sorcières ».

Publié en 1486, l'ouvrage rédigé par les inquisiteurs allemands Heinrich Kramer Institoris et Jacques Sprenger fait figure de véritable Bible antiféministe. Le *Malleus* expose avec force et détails les preuves de l'existence des sorcières et les crimes affreux qu'elles commettent au quotidien, avant de dresser la liste des étapes de la procédure inquisitoriale. Les démonologues insistent lourdement sur la sexualité et le pouvoir castrateur de la femme, et témoignent ainsi, sans le vouloir, de la peur vivace qui les anime, justifiant la misogynie acerbe dont ils font preuve au fil des pages. Eliane Camerlynck démontre que « l'attitude des auteurs du *Malleus* est, en grande partie, l'expression du refoulement sexuel d'une élite cléricale au service de la chasteté, leur peur individuelle ne reflétant que la peur et les fantasmes du groupe socio-culturel auquel ils appartiennent.¹⁹ ». L'ouvrage, destiné à accompagner les inquisiteurs durant leurs enquêtes, présente une série de trente-cinq questions-réponses, parmi lesquelles : « Les sorcières peuvent-elles illusionner jusqu'à faire croire que le membre viril est enlevé ou séparé du corps ?²⁰ ». Les inquisiteurs répondent par

¹⁸ DELUMEAU 1978, pp. 450-452.

¹⁹ CAMERLYNCK 1983, p. 22.

²⁰ DELUMEAU 1978, *op.cit*, p. 485.

l'affirmative. Ainsi, selon eux, les femmes usant de sorcellerie prendraient grand plaisir à substituer aux mâles leurs membres virils, qu'elles enfermeraient ensuite dans des boîtes en fer, desquelles les malheureux appendices tenteraient en vain d'échapper.

Si les inquisiteurs martèlent que la sorcière est femme – *maleficarum* désigne uniquement les sorcières, tandis que les sorciers seraient désignés sous le terme de *maleficorum* –, c'est parce que cette dernière est prédisposée à succomber aux avances du diable par sa faible nature. « [...] il n'y a rien d'étonnant à ce que parmi les sorciers il y ait plus de femmes que d'hommes. Et en conséquence, on appelle cette hérésie non des sorciers, mais des "sorcières", car le nom se prend au plus important. Béni soit le Très-Haut qui jusqu'à présent préservé le sexe mâle d'un tel fléau.²¹»

Pour Instotori et Sprenger, l'étymologie même du mot « femme » la désigne comme inférieure à l'homme : Le latin *Femina* « femelle », prendrait racine sur la base des mots *Fe* « la foi », et *Minus*, « ayant moins »²². Ainsi la femme disposerait naturellement de moins de foi que l'homme. Plus éloignée de Dieu, elle serait par conséquent davantage proche du diable.

Sa déficience sera le sujet d'âpres débats sur le corps féminin, qui dureront plusieurs centaines d'années, et trouveront leur apogée au cours du XVII^e siècle. Il sera en effet question de l'étude du mystère de la formation de ce corps, bien différent de celui de l'homme, bien plus mystérieux également, dont la matrice demeure cachée, à l'intérieur. Les diverses théories à ce sujet, avancées par les médecins, physionomistes, théoriciens et hommes de lettres, font du corps humain le réceptacle et le réflecteur de l'humeur, de l'âme, des passions et du tempérament. La distinction entre l'homme et la femme réside dans leurs qualités, qui sont au nombre de quatre : le sec, l'humide, le chaud et le froid. Marin Cureau De La Chambre, conseiller et médecin du roi Louis XIV, explique cette fondamentale distinction ainsi :

« Il est vray ; la Nature s'est proposé de donner à l'homme, outre les facultés qui conviennent à son espèce, celles qui sont propres à son sexe, à savoir la vertu active pour engendrer, et la secheresse pour servir l'instrument de cette vertu ; comme elle a donné à la femme la puissance

²¹ Cité par DU CHÉNÉ 2019, p. 34.

²² PARIS 2011, *op.cit.*, p. 23.

passive, et la froideur et l'humidité pour faire la fonction de la cause matérielle²³»

L'homme serait donc chaud et sec, tandis que la femme serait froide et humide, une spécificité que Claude de la Bellière, dans son traité *La physionomie raisonnée*, associe aux personnes naturellement timides, craintives et inconstantes, aux yeux « tout baignez » (c'est à dire larmoyants), et dispensées de toute force²⁴, confortant ainsi les observations de Cureau De La Chambre, déjà vigoureusement appuyé au XVI^e siècle par Jean Liébault :

« Je confesserai aussi que le corps de la femme est faible et maladif : faible, au regard du peu de chaleur naturelle qui est en elle en comparaison de l'homme, de laquelle dépendent les force du corps, et qui est soutien, entretien et instrument de toutes les actions de la nature²⁵.»

Cette disgrâce corporelle dévolue aux femmes à d'autres conséquences, bien plus graves qu'une simple faiblesse de corps et d'esprit. Elle les prédispose également à la sournoiserie et à la tromperie, car s'il est « impossible de cacher la sincérité d'un homme, lequel muni d'un martial courage, ne marche sous autre drapeau que celui de la fidélité.²⁶ » l'infidélité se trouve naturellement « parmi les femmes, c'est là qu'elle fait la principale demeure, & pour preuve, les Poètes n'ont point peint les syrenes antiques sous le visage d'une femme, & la queue d'un poisson, & un miroir en main que pour montrer que les femmes sont les vrais instruments de la perfidie lubrique, faciles au change, propres à decevoir par leurs paroles sucrées les plus deliez & rusez.²⁷».

Si le corps masculin n'est qu'aponie, celui de la femme est désordonné, trouble, et contraints par de multiples désagréments. Comment alors, dans un tel corps, les femmes pourraient-elles développer pleinement leurs capacités spirituelles et intellectuelles ? Incapable de se gouverner, elles sont en proie à l'inconstance et à la fourberie. De plus, dépourvue de la chaleur propre à l'homme, elles sont aussi dépourvues de la beauté et de la santé qui le constituent. Le corps féminin, inachevé, humide et froid, est alors associé à la

²³ CUREAU DE LA CHAMBRE 1669, pp. 28-29.

²⁴ LA BELLIERE 1664, pp. 25-28.

²⁵ LIÉBAULT 1585, p. 2.

²⁶ BRUSCAMBILLE 1626, p. 485.

²⁷ *Id.*

maladie et à la laideur, et si « la laideur physiologique fonde la laideur morale²⁸», il est normal que la femme soit vile et maléfique.

Orgueilleuse et coquette, la femme prendra toutefois soin de parer son corps d'ornements et de pièges, afin de tromper ses proies, masculines de toute évidence. Cureau De la Chambre renchérit en ce sens. Pour lui : « [...] tous ces attraits & cette grace charmante dont elle est parée n'est autre chose qu'un masque trompeur qui cache un nombre infini des deffauts²⁹». Maîtresse des faux-semblants et des sortilèges, la femme est d'ors est déjà une sorcière. L'analogie entre la coquetterie féminin et la sorcellerie était déjà de mise en 1653 dans la neuvième entrée du *Ballet royal de la nuit* :

« Les Dames de la Cour sont toutes des sorcières,
Ou tâchent à le devenir :
L'art y peut toutefois bien moins que la nature,
Quand une jeune créature
Qui n'y fait pas tant de façon,
Sans tous ces affiquets, sans fard, & sans parure,
Ne laisse pourtant pas de charmer un garçon,
Elle est sorcière toute pure,
C'est sa naïveté qui plaît,
Plus en graisse & moins en l'est³⁰»

Les mots d'Isaac de Benserade mettent en garde contre le maquillage dont se parent les courtisanes de la cour de Versailles, en associant la tricherie dont elles font preuve au double visage que revêtent les sorcières. Cette entrée du ballet a pour sujet le Sabbat des sorcières, qui a lieu au cœur le plus sombre de la nuit, et les personnages qui la composent sont introduits ainsi : « Une magicienne et quatre vieille sorcières ailées se graissent en dansant et sont enlevées au Sabat³¹ ». L'insistance est ici faite sur la vieillesse des sorcières – dont la laideur est inhérente selon Ronsard³² – et la graisse magique qu'elles appliquent sur leur peau usée et qui leur permet de s'envoler pour le Sabbat n'est pas sans rappeler les crèmes et lotions qui composent la toilette quotidienne des femmes de cour.

²⁸ SAGAERT 2015, *op.cit.*, p. 24.

²⁹ CUREAU DE LA CHAMBRE 1669, *op. cit.*, p. 40.

³⁰ BENSERADE 1653, p. 44.

³¹ *Id.*

³² Le poète écrit à ce propos : « [...] jeune aujourd'hui, demain vieille, [...] qui comme fleur en rien s'évanouit [...] sans la beauté la femme est misérable ; car la beauté la rend seule aimable. » Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, Paris, Pagnerre Libraire, 1860, p. 154.

Au sujet de la concomitance entre la laideur féminine et la sorcière, l'étude de Claudine Saugaert révèle de façon évidente que « La vieille et la sorcière sont les deux figures qui dévoilent mieux que tout autre la laideur fondamentale de la femme. Elles traduisent le rejet et la violence dont elles sont l'objet³³.» Ainsi, le corps de la sorcière deviendra l'archétype de la faiblesse des femmes.

« Pour un sorcier, dix mille sorcières³⁴ » écrivait Jules Michelet. Si le chiffre est évidemment exagéré et ne se rapporte à aucune statistique exacte, il révèle que la chasse aux sorcières fut avant tout une traque des femmes considérées comme déviantes, marginales, rebelles : elles ne veulent pas d'enfants, refusent le mariage, dénoncent un viol, leur vieillesse dérange et effraie, les récoltes sont mauvaises, le lait du bétail à tourné, etc. Tous les arguments sont bons pour traquer la sorcière. Une fois associée à l'archétype du mal, la femme ne sera plus complètement libre de ses choix ou de ses actes. La description ontologique, mise en place par les médecins et les philosophes, faisant d'elle un être laid, sournois, amoral et fragile, apparue comme le consentement au terrible féminicide qui remua l'Europe entière entre le XV^e et le XVIII^e siècle, sous couvert de chasses aux sorcières. De cet imbroglio façonné par la bigoterie et la misogynie, émerge un métier nouveau, celui du piqueur, chargé de dévoiler, à l'aide d'une longue aiguille, la marque du malin sur le corps des femmes³⁵. En réalité, la présence du diable n'est pas obligatoire, puisque le corps de la femme la condamne par avance : un grain de beauté, une tache de naissance, une dépigmentation capillaire ou une marque naturelle de vieillesse suffit à faire passer l'accusée au statut de coupable. Le piqueur prend soin de dénuder et raser le corps de sa victime, pour mieux l'examiner, ce qui constitue une humiliation supplémentaire et un contrôle du corps de la femme. Le passage d'un piqueur en ville était souvent annonciateur de procès pour sorcellerie, car ce dernier était payé au nombre de sorcières qu'il parvenait à démasquer.

Ainsi, dans la ville anglaise de Newcastle-upon-Tyne, on manda en 1649 les services d'un piqueur afin de confondre les amantes du diable. Ce dernier, dont l'identité est restée inconnue, était assuré de toucher une paie de vingt shillings par sorcière découverte, alors

³³ SAGAERT 2015, *op.cit.*, p. 57.

³⁴ MICHELET 1862 (1), p. 17.

³⁵ Les piqueurs et autres chasseurs de sorcières ne jouissent pas d'une profession universellement reconnue et acceptée par tous. Au XVII^e siècle, Matthew Hopkins, autoproclamé chasseur de sorcières en chef « Witch finder General », publia *The Discovery of Witches*, pamphlet destiné à justifier sa profession et les actes de tortures qu'il affectionnait, en dénonçant les actions maléfiques des sorcières en Angleterre. Le triste palmarès de sa « chasse » s'éleva à plus de 300 victimes.

que le salaire moyen de l'époque s'élevait à trois pences. Il n'est pas exagéré de penser que la motivation du piqueur à déceler les sorcières parmi les bonnes gens de Newcastle était avant tout financière, et qu'il mit du cœur à l'ouvrage pour satisfaire ses propres intérêts. Il œuvra efficacement puisque trente personnes furent accusées et « piquées » par ses soins, après que fut annoncé : « All people that would bring in any complaint against any woman for a Witch, they should be sent for and tried by the person appointed.³⁶ ». D'emblée, il fut édicté que les coupables seront de sexe féminin. Sur les trente accusés, quinze seront jugés, torturés puis condamnés à mort : quatorze femmes et un homme³⁷.

L'historien américain Brian P. Levack fait état d'environ cent dix mille procès et soixante mille condamnations en Europe³⁸. La haine de la femme, déguisée en saint combat contre la sorcellerie démoniaque, provoqua, pour la première fois dans l'Histoire de l'humanité, ce que Françoise D'Eaubonne nomme avec apreté, mais justesse, un sexocide³⁹. S'il existe bien des hommes accusés de sorcellerie, ils sont une minorité, et sont souvent précipités dans les bûchers pour avoir défendu leurs filles ou épouses, elles-mêmes accusées d'être des sorcières. D'autres ont à leur encontre plusieurs chefs d'accusation, auxquels s'ajoute le crime de sorcellerie. Ceux-là furent précipités dans les feux de l'Inquisition, accusés d'avoir jeté plusieurs femmes dans les bras du diable, comme ce fut le cas pour Urbain Grandier dans l'affaire des possédées de Loudun et Thomas Boullé dans celle des possessions de Louvier, au XVII^e siècle.

On constate donc une omission dans les comptes-rendus de recherches traitant de l'histoire de l'Inquisition. Les notions de genre et de sexisme y sont bien souvent occultées. De fait, la majorité des historiens – hommes de surcroît – s'accordent à dire depuis plusieurs générations, que la frénésie dont fut victime la sorcière n'avait rien de misogynne, ce que déplorait déjà Carol F. Karlsen en 1998 : « My gender analysis has been ignored, trivialized, or obliquely challenged in several books and articles, as well as in academic and public discussion sparked by the three hundredth anniversary of the 1692 Salem witchcraft outbreak. I have come to see this reaction as a form of silencing, a way of deflecting and diminishing

³⁶ GARDINER 1655, p. 114.

³⁷ « The names of the prisoners that were to be executed, being kept in prison till the assizes, and then condemned by the jury, being burgesses, were Matthew Bulmer, Elizabeth Anderson, Jane Hunter, Mary Potts, Alice Hume, Elianor Rogerson, Margaret Muffit, Margaret Maddison, Elizabeth Brown, Margaret Brown, Jane Copeland, Ann Watson, Elianor Henderson, Elizabeth Dobson and Katherine Coulter. ». *Id.*, pp. 115-116.

³⁸ LEVACK 1991, p. 32.

³⁹ Françoise D'Eaubonne, *Le sexocide des Sorcières*, L'Esprit frappeur, Paris, 1999.

the influence of feminist scholarship, and not simply my own.⁴⁰». La misogynie propre à la chasse aux sorcières s'étend jusqu'aux recherches scientifiques sur le sujet. La négation de l'érudition féminine que dénonce Carol F. Karlsen en est une preuve. Les propos d'Anne L. Barstow, auteure de *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*, rejoignent ceux de sa consœur. Pour elle, l'acharnement des historiens à réfuter que les chasses aux sorcières furent une « explosion de misogynie⁴¹» est « aussi extraordinaire que ces événements eux-mêmes⁴²».

Pour preuve, si la longue étude de Guy Bechtel de 1997 relate en détail la diabolisation dont fut victime la femme, son auteur nie l'existence d'une quelconque influence misogyne dans la meurtrière série des feux qui illuminèrent l'Europe entière : « Est-ce à dire que l'antiféminisme explique les bûchers ? Certainement pas.⁴³». Ses arguments tiennent essentiellement au fait qu'on « brûla aussi des hommes ⁴⁴». Argument déjà démontré comme étant irrecevable, au vu de la grande différence de traitement envers les hommes et les femmes accusés de sorcellerie – les hommes sont blâmés pour les liens qu'ils entretiennent avec des femmes, tandis que ces dernières sont accusées pour elles-mêmes, et sont, de surcroît, bien plus nombreuses.

Enfin, on observe également une dépréciation de la valeur des victimes féminines. Voltaire par exemple, dans l'article « Bouc » de son *Dictionnaire philosophique*, écrivait en parlant des chasses aux sorcières : « Seule l'action de la philosophie a guéri de cette abominable chimère et a appris aux hommes qu'il ne faut pas brûler les imbéciles.⁴⁵ ». Le philosophe confond ici la bêtise des inquisiteurs et des juges, avec les récits des victimes, contraintes sous la torture d'avouer les chimères qu'on leur souffle à l'oreille. Ainsi les femmes sont imbéciles, quand les hommes qui les ont jugées pour des crimes qu'elles n'ont pas commis sont simplement malades. Plus récemment, Erik Midelfort proposait d'étudier « pourquoi ce groupe [les femmes accusées de sorcellerie dans le sud de l'Allemagne] se

⁴⁰ « Mon analyse de genre a été ignorée, banalisée ou contestée de manière indirecte dans plusieurs livres et articles, ainsi que dans les débats universitaires et publics suscités par le tricentenaire de la chasse aux sorcières de Salem en 1692. J'en suis venu à voir cette réaction comme une forme de silence, un moyen de détourner et de diminuer l'influence de l'érudition féministe, et pas simplement la mienne. » KARLSEN 1998, p. 262.

⁴¹ Cité par CHOLLET 2018, p. 21.

⁴² *Id.*

⁴³ BECHTEL 1997, p. 241.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ VOLTAIRE p. 24.

plaçait en situation de bouc émissaire ⁴⁶». Karlsen verrait sûrement dans ces propos une manifestation évidente de ce qu'elle nomme : « the tendency to hold women more responsible than men for violations of sexual norms⁴⁷ », cette tendance, propre à toute société gangrénée par le patriarcat, à constamment rendre les femmes plus responsables que les hommes.

Désormais, les sorcières sont celles qui tentent de défendre les femmes brûlées sur les bûchers embrasés par la misogynie. La déconstruction de cette vision de l'histoire, menée par une nouvelle génération de chercheuses depuis les années 90, est salvatrice, et promet une recontextualisation sociale plus véridique des chasses aux sorcières.

⁴⁶ Cité par CHOLLET 2018, *op.cit.*, p. 23.

⁴⁷ KARLSEN 1998, *op.cit.*, p. 196.

B - Amante du Diable.

C'est par la présence du Diable, prépondérante dans les œuvres graphiques aux côtés de la sorcière – de façon bien visible ou par des références implicites – que le caractère maléfique de cette dernière se révèle. C'est également par l'assistance du diable que s'est inventée, au cours de l'histoire, la figure de la sorcière telle que la réceptionne le XIX^e siècle.

Les chasses aux sorcières ne sont pas le fait du Moyen-Âge, comme on tend souvent à le penser. L'ombre des grands bûchers apparaît bien plus tard, à l'aube du XV^e siècle, alors même que la sorcellerie jouit déjà d'une longue histoire. Si les traditions et les pratiques dites « magiques » ne changent pas, elles sont tributaires du réseau de croyances dans lesquelles elles vont s'inscrire⁴⁸. Guy Bechtel dissocie, à partir de ce point fondamental, deux types de sorcellerie, dans son ouvrage de 1997 *La Sorcière et l'Occident*. Le premier de ces deux types est de tous les âges. Il prend racine dès l'Antiquité et se poursuit durant le Moyen-âge, condensant les pratiques de l'herboristerie, de la médecine, du vaudouisme, de la recherche de la vie éternelle ou du contact avec les esprits. Ces pratiques peuvent effrayer mais ne sont pas néfastes, et les sorciers et sorcières qui les appliquent profitent d'une tolérance bienvenue de la part des institutions religieuses et du pouvoir en place.

Le second type de sorcellerie est celui-là même qui provoqua les persécutions à l'encontre des sorcières. Il se construit selon une analogie entre le Diable et les adeptes des pratiques précédemment citées, qui vont en plus se rendre au Sabbat, pratiquer la messe à l'envers, profaner l'hostie sacrée, tuer des enfants innocents pour créer sortilèges et potions, et participer à de véritables orgies avec le Diable.

Contrairement au Français qui ne connaît et n'emploie que le terme « sorcière », dans les langues étrangères les deux types de sorcellerie se manifestent, sur le plan terminologique, par deux mots bien distincts. Ainsi l'Anglais distingue *sorcery* de *witchcraft*, qui signifient tous deux « sorcellerie ». Le premier désigne la pratique magique fondée sur de mauvaises motivations, tandis que le second se rapporte à la bonne sorcellerie. Les langues espagnole (avec l'emploi de *Hechiceria* et *Brujeria*), portugaise (*Feitiçaria* et *Bruxaria*),

⁴⁸ VIENNOT 1998.

italienne (*Fattucchiera* et *Stregoneria*) et allemande (*Kunstu Zauberei* et *Hexerei*) suivent le même modèle et distinguent clairement les deux types de sorcellerie.

Pour qu'il y ait diable, il doit y avoir christianisme. C'est donc après la chute de l'Empire romain d'Occident et la mise en place de l'Église comme pouvoir hégémonique que va s'organiser une répression qui embrasera bientôt l'Europe entière. L'analogie décisive se formera de manière latente, insidieuse, car les autorités religieuses n'accorderont – dans un premier temps du moins – aucun crédit aux pouvoirs présumés de Satan : Ange déchu, renié, précipité dans la chute vertigineuse de la honte paternelle, ce dernier ne peut se dresser face à l'Église, accompagné de surcroît d'une armée de fidèles. Pourtant Satan gagne en puissance, et devient, aux environs des XII^e et XIII^e siècle, le diable, maître incontesté de son propre royaume qu'est l'enfer, opposé au paradis dans un manichéisme propre au christianisme, qui oppose le Bien au Mal, Dieu au Diable.

Au même moment, le choc de l'acier résonne en Orient, c'est le temps des croisades et de la découverte des peuples païens, d'office comparés aux démons. Les Juifs, injustement associés à la mort du Christ, seront diabolisés avec d'autant plus de vigueur, et un nouveau vocabulaire témoigne du caractère démoniaque qu'on leur prête : « On parle de synagogue de Satan, de sabbat de sorciers, de cabale mystérieuse. Bientôt le Juif, le Diable et la sorcière constitueront un inséparable trio⁴⁹». L'antisémitisme participera grandement à la création de l'image de la sorcière. Celle-ci sera plus tard dotée d'un nez crochu et d'un chapeau pointu hérité du *pileus cornutus*, symbole discriminatoire imposé aux peuples juifs entre 1250 et 1750 dans les régions germanophones du Saint-Empire romain⁵⁰. « En Allemagne, [...] la sorcière remplace progressivement le Juif – chassé par les terribles massacres des XV^e et XVI^e siècles – comme victime sacrificielle : c'est d'ailleurs dans ce pays que la chasse aux sorcières atteint sa plus grande et atroce intensité.⁵¹»

De ce point historique fatidique, tout s'accélère. L'Inquisition est instaurée en 1231 par Grégoire IX, mais les femmes ne sont pas encore codifiées comme étant les agentes du Malin. En revanche, la présence de cérémonies maléfiques dédiées au Diable est bien attestée par la bulle *Vox in Rama* de 1233. Presque un siècle plus tard, en 1326, Jean XXII crée le lien entre

⁴⁹ ARNOULD 2018, p. 43.

⁵⁰ LUBRICH 2015, p. 137.

⁵¹ CLOSSON 2000, p. 242.

sorcellerie et hérésie, condamnant la première sous couvert de la seconde grâce à la bulle *Super illius specula*. Enfin en 1486, les deux inquisiteurs allemands Institoris et Sprenger, condamnent le genre féminin à plusieurs siècles de répression en publiant le *Malleus Maleficarum*. Profitant de l'essor de l'imprimerie, l'ouvrage se diffusera dans l'Europe entière⁵².

La femme enfin, devient sorcière, et le Diable tient le rôle principal dans la tragédie de la répression. Indissolublement liés, la sorcière et le Diable concluent un pacte : elle lui obéit, lance des maléfices, l'adore et s'unit à lui. L'implication du Diable, évidente, accorde à ce dernier autant d'implication que l'Inquisition dans la création et la mythification de la sorcière.

C'est durant le Sabbat, grande réunion nocturne, que s'accomplit l'union entre la sorcière et son maître. Si la première mention du Sabbat en tant que tel date du XV^e siècle et se manifeste visuellement dans le manuscrit de Jean Tinctore *Sermo contra sectam vaudensium*, par l'illustration de l'*osculum infame* « le baiser obscène sur le postérieur du diable⁵³ » (**Fig.4**), les réunions nocturnes des sorcières sont déjà évoquée au Xe siècle, dans le « canon *Episcopi* » par ces quelques phrases :

« Quelques femmes scélérates, perverties par le diable, séduites par les illusions et les fantômes des démons, croient et soutiennent chevaucher des animaux de nuit en compagnie de Diane, la déesse des païens, et d'une foule innombrable de femmes, et dans le silence de la nuit profonde croient parcourir de grandes distances sur la terre, obéissant à ses ordres comme à leur maîtresse et pensent avoir été appelées à la servir certaines nuits.⁵⁴»

C'est finalement Jean Nider, auteur du *Formicarius*, vers 1436-1438, que l'on considère aujourd'hui comme le premier à avoir défini clairement le concept du sabbat⁵⁵, alors désigné en latin par l'emploi du terme *contio*, qui désigne « un lieu où sont réunis les membres d'une congrégation (ici démoniaque) pour entendre un enseignement⁵⁶».

⁵² Dans l'introduction de l'édition de 1973, Armand Danet compte 34 éditions diffusées en Europe entre 1486 et 1669, soit une distribution de 30 à 50 000 exemplaires du *Malleus Maleficarum*. Voir : INSTITORI, SPRENGER, 1486, pp. 17-19.

⁵³ MERCIER 2006, pp. 61-85.

⁵⁴ Citée par DELMAS 2016, p.703.

⁵⁵ CHÈNE 2002, pp. 122-126.

⁵⁶ ANHEIM et al. 2002, p. 160.

C'est sous la forme d'un grand bouc noir que le Diable aime présider le sabbat. Opposé à l'agneau de Dieu par son pelage noir et ses longues cornes, le bouc est, à l'instar de Satan, caractérisé par son agressivité et son grand appétit sexuel. Synonyme de luxure, il est le symbole par excellence du péché de chair.

Le démonologue Henri Boguet prit grand soin de détailler le déroulement de la cérémonie nocturne en 1603 dans son ouvrage *Discours exécration des sorciers*⁵⁷. La danse est omniprésente, comme dans de nombreux autres récits : les sorcières s'élançant sur la piste, dos contre dos, accompagnées de démons qui ont pris forme animale. Vient ensuite le moment de l'orgie, durant laquelle, toujours selon le démonologue, l'inceste est le maître-mot⁵⁸.

Le Diable n'est pas seulement celui qui reçoit les sorcières lors du sabbat, il est également celui qui les y transporte. En effet, il est couramment admis que ces dernières se déplacent en volant : une tradition acceptée par les démonologues, qui voulurent toutefois fonder cette idée sur les récits chrétiens. Ainsi, Jésus lui-même ne fut-il pas transporté par le diable dans les airs ? Pour Boguet : « C'est le démon seul qui est comme un vent, lequel les porte, ny plus ny moins que l'on voit un tourbillon déraciner les arbres les plus hauts, et les transporter deux et trois lieues loing de leur place.⁵⁹»

Les représentations de sorcières s'envolant pour le sabbat oscillent entre deux tendances. La première présente la sorcière sur son balai magique, symbole phallique par excellence, quand la seconde préfère la montrer chevauchant le bouc du sabbat ou d'autres animaux comme le bélier, le loup ou le chien, tous arborant une robe noire. Dans les deux cas, ces images sont empreintes d'une connotation sexuelle évidente. L'image du balais volant, le plus célèbre attribut de la sorcière, tire son origine visuelle d'une *marginalia* présente dans le manuscrit de Martin Le Franc (**Fig.5**). Il est précisé que lesdites sorcières font partie de la communauté des Vaudois, déclarés hérétiques par le pape au XIII^e siècle, ils pratiquent la pauvreté évangélique selon l'enseignement de Pierre Valdo. Fréquemment associées aux sorcières, les Vaudois firent l'objet d'une répression sanglante de la part des autorités religieuses, dont l'épisode le plus marquant fut la vauderie d'Arras vers 1459-1451, aussi

⁵⁷ BOGUET 1603.

⁵⁸ *Id.*, p. 51.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

considéré comme le premier célèbre procès en sorcellerie. Cette *marginalia* marqua considérablement l'histoire de la représentation des sorcières car c'est par elle que naquit la conception occidentale de la sorcière traditionnelle. Trente ans plus tard, le manuscrit influença certainement le Maître de Marguerite d'York dans la conception de la miniature de l'*Adoration du bouc durant le Sabbat* (**Fig.4**) pour l'ouvrage de Jean Tinctor. La copie de cette miniature au XIX^e siècle sous la forme d'une gravure (**Fig.6**), témoigne de la persistance du motif à travers les siècles et de l'engouement immuable pour les histoires de diable et de sorcières.

Pour prendre son envol et rejoindre le diable, la sorcière aura soin d'enduire son corps d'un onguent magique, dont la composition varie en fonction des auteurs. Il contient le plus souvent des plantes, comme du peuplier ou des herbes narcotiques, mais aussi des ingrédients plus étonnant tel le sang de chauve-souris ou encore, comme l'explique Giambattista della Porta dans sa *Magie Naturelle* : « Elles recueillent la graisse de plusieurs enfants qu'elles auront fait cuire⁶⁰ » avant d'y adjoindre ache, aconit bouillie, feuilles de peuplier et suie de cheminée.

Ce foisonnement d'élucubrations sataniques, dictées par les démonologues, formeront le topos de la sorcière, qui perdurera jusqu'au XIX^e siècle. Le souvenir du Sabbat est toujours vivace, surtout pour une partie de la population paysanne. Cette cérémonie marque durablement l'imaginaire populaire et sera fréquemment citée dans les récits de prétendus témoins d'actes de sorcellerie, au cours du XIX^e siècle. On raconte que le sabbat se déroule dans des lieux déserts, comme la *Lane de bouc* en Hautes-Pyrénées, où se retrouvaient les sorcières de Gascognes⁶¹. Le sabbat fascine, et forme le cœur des mythes qui entourent la sorcière. La culture européenne visuelle et littéraire du XIX^e siècle va se saisir sans vergogne du modèle établi par la Renaissance, et lui redonner une place de choix. La femme fatale sera d'autant plus sulfureuse et inquiétante qu'elle se livrera au cannibalisme d'enfants, participera aux orgies diaboliques et mettra en place la messe à l'envers. La sorcière des démonologues, redécouverte grâce à un regain d'intérêt certain pour le folklore (tiré de l'anglais *folk-lore*, c'est-à-dire « peuple » et « connaissances »), entre en collision avec une peur viscérale de la femme, un penchant pour le satanisme et la révolution amenée par la modernité

⁶⁰ DELLA PORTA 1680, pp. 382-383.

⁶¹ DELMAS 2016, p. 706.

caractéristique de la fin du siècle. Elle se transforme, devenant l'archétype d'un monstre féminin en passe de prendre le pouvoir.

C - Sécularisation de la sorcière et entrée dans le folklore.

Il faut opérer une distinction entre la sorcière historique, victime réelle de nombreuses persécutions au fil des siècles de la part de l'Inquisition, et la sorcière popularisée par les mythes et les contes de fées. Il faut également garder à l'esprit que la première nourrit la seconde et inversement. L'histoire contée par le jeune Edmund Robinson en 1633, illustre cette filiation entre contes et chasses aux sorcières. Âgé d'une dizaine d'années au moment des faits, le garçon originaire de Pendle en Angleterre raconta qu'une sorcière s'était présentée à lui sous la forme d'un lévrier, avant de l'accabler d'une bride et de le monter comme un cheval. Juchée sur sa malheureuse monture, la sorcière s'était alors rendue au Sabbat. En 1634, Edmund Robinson se rétracte : son faux témoignage n'était destiné qu'à excuser son retard auprès de sa mère⁶². Il affirma avoir inventé cette histoire en s'appuyant sur les « contes et rapports faits par les femmes⁶³ ». Toutefois, la rédemption du jeune garçon arriva trop tard. Suite à son premier témoignage, vingt personnes furent jugées aux assises de Lancastre et seize demeurèrent en prison⁶⁴. Il fallut l'intervention du roi Charles I^{er} pour empêcher toute peine de mort.

Ce terrible récit montre à quel point le folklore peut avoir une incidence sur les condamnations, tandis que les histoires extorquées aux accusées sous la torture influencèrent elles-mêmes les croyances populaires. Ce canevas de traditions et de superstitions pris forme petit à petit, et gomma progressivement les anciennes croyances liées à la sorcellerie, pour former la toile de référence qui guidera tout le XIX^e siècle dans son élaboration artistique de la sorcière. L'objet de la présente étude, fruit d'un véritable foisonnement créatif, reflète la conception ambivalente d'une créature chargée de pouvoirs et de symboles.

À l'origine, la sorcellerie n'est pas uniquement dévolue aux femmes, il existe également des sorciers, et tous sont en réalité des guérisseurs et guérisseuses. Familier des simples, capables de distinguer les plantes toxiques des herbes thérapeutiques, sorciers et

⁶² GOLDEN 2006, p. 621.

⁶³ MUCHEMBLED 1994, p. 142.

⁶⁴ EWEN 2003, p. 251.

sorcières sont craints autant qu'ils sont respectés pour leurs savoirs pouvant avoir une incidence sur la vie et la mort. La racine *wit*, du mot *Witchcraft*, qui signifie en anglais « savoir », insiste d'ailleurs avec force sur l'aspect de la connaissance et de l'apprentissage des choses cachées aux yeux du peuple, inhérent à tout acte de sorcellerie. Le principe de l'initiation et de la transmission du savoir caché sera d'ailleurs la ligne directrice des croyances occultes au XIX^e siècle. Il en sera question dans le second chapitre de la deuxième partie de cette étude, dévolue aux rapports parfois intenses que les artistes peuvent entretenir avec les « sciences occultes ».

La persistance des croyances et des superstitions populaires est encore actée au XIX^e siècle. Elle fit l'objet de longues recherches de la part des folkloristes de l'époque, qui retranscrivirent dans leurs ouvrages les us et coutumes folkloriques des populations observées. Véritables condensés de croyances populaires, ces récits prouvent à quel point l'imaginaire collectif était encore imprégné du souvenir de la sorcière à l'aube du XX^e siècle, alors même que les élites se détournaient de telles croyances, jugées fantasques. Dans son ouvrage de 1889 *Le folk-lore des Hautes Vosges*, Léopold François Sauvé relate d'étranges superstitions propres aux classes populaires : « Une femme qui met son bonnet de travers n'indique rien de bon ; elle prépare quelque méchant tour à son mari, à moins, ce qui est pis, qu'elle ne soit une sorcière.⁶⁵» ou encore : « Faire la lessive pendant l'octave de la Toussaint porte malheur au maître de la maison. C'est, d'autre part, un moyen presque sûr d'attirer *Herqueuche*, une fée, une méchante sorcière, dont l'unique occupation est de malfaire.⁶⁶».

Ces adages populaires pourraient faire sourire, s'ils n'avaient pas contribué à causer de véritables tragédies. En effet, la croyance en ces superstitions était parfois tellement forte qu'on trouve encore, dans un XIX^e siècle déjà bien entamé, les cas de maltraitance et de mise à mort de quelques prétendues sorcières. Si les autorités, qui nient désormais l'existence de la magie, n'accordent plus de crédit à de telles accusations, les sanctions seront désormais appliquées par le peuple, qui se fait justice lui-même. En témoignent, parmi d'autres exemples, le fait divers survenu le 13 décembre 1824 en Lot-et-Garonne. Dans le petit village de Bournel, Anne Duval subit les coups de quatre paysannes qui lui ordonnent d'annuler le

⁶⁵ SAUVÉ 1889, p. 101.

⁶⁶ *Id.*, p. 308.

sort dont elles pensent être les victimes. Torturée et brûlée par ses voisines, elle parvient à porter plainte, encore alitée⁶⁷. Seules deux de ses tortionnaires seront condamnées à la prison.

En 1836, en Pologne cette fois, Krystyna Ceynowa est condamnée à l'ordalie de l'eau - du vieil Anglais *ordal* soit « jugement de Dieu », ce procédé vise à démontrer la culpabilité ou non d'une sorcière. Pieds et mains liés la jeune femme est jetée dans les eaux de la mer Baltique. La tradition veut que seule une sorcière puisse survivre à un tel traitement, ce qui, de fait, condamne toute vie innocente à une noyade certaine. Ainsi Krystyna Ceynowa, en survivant à l'ordalie de l'eau, se condamne à périr sous les coups d'un lynchage public, hors de tout contexte judiciaire⁶⁸.

Le 29 avril 1850, c'est à Camalès, dans les Hautes-Pyrénées que Jeanne Bédouret, âgée de quatre-vingts ans est jetée dans un four à pain par ses voisins, le couple Subervic. Ces derniers l'accusent de leur avoir jeté un sort, causant ainsi de mauvaises récoltes et la mort de leur vache. S'ils finissent par la libérer, l'octogénaire succombera tout de même à ses blessures six jours plus tard⁶⁹. Cette affaire est considérée comme l'un des derniers actes de mise à mort à l'encontre d'une sorcière en France. Pourtant, en 1884, dans la commune de Privas une autre octogénaire est brûlée vive par un homme l'accusant d'avoir jeté un sort à sa femme, dont l'enfant refuse le sein⁷⁰. Deux ans plus tard, à Luneau en Auvergne Marie Lebon est elle aussi brûlée vive, par sa propre fille et son gendre⁷¹. Ces derniers se défendent en invoquant les prétendus pouvoirs maléfiques de leur victime. Le schéma se répète inlassablement.

En 1894, c'est en Irlande, dans le marais de Clonmel que fut retrouvé le corps partiellement brûlé de Bridget Cleary. Son père et son mari, persuadés que le malin avait pris possession du corps de Bridget, avaient entrepris de faire justice eux-mêmes⁷².

⁶⁷ Procès verbal du 28 décembre 1824 rédigé par les gendarmes royaux Pierre Armand et Joseph Reynal à Castillonès, Archives du département Lot-et-Garonne.

[http://www.cg47.org/archives/service-educatif/FilduTemps/sorcellerie/Texte\(zoom\).htm](http://www.cg47.org/archives/service-educatif/FilduTemps/sorcellerie/Texte(zoom).htm).

⁶⁸ RNOWSKA 2016, pp. 91-92.

⁶⁹ « Justice criminelle » *Gazette des tribunaux, Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, Editions de Paris, 15 juin 1850, p. 770-771.

⁷⁰ « La Sorcière » *La petite république française*, supplément du dimanche 27 juillet 1884.

⁷¹ « La Sorcière de Gievres », *Les Dernières Nouvelles*, Paris, 1887.

⁷² MUCHEMBLED 1994, p. 156.

Ces faits divers, monstrueux, sont engendrés par une longue tradition de croyances populaires tenaces et par l'entrée de la sorcière dans le folklore. La population – surtout rurale – continue de célébrer, ou tout au moins de croire au surnaturel et de le craindre. Ainsi dans le cas de l'affaire Jeanne Bédouret : « Plusieurs témoins viennent déposer que dans la commune de Camalès la croyance aux sorciers est chose assez généralement répandue.⁷³», tandis qu'en Angleterre, le pasteur du petit village de Danby, J.C. Atkinson, écrivait en 1891 dans ses mémoires : « Il y avait cinquante années, toute l'atmosphère du firmament folklorique de cette région était si pleine de l'existence et des œuvres de la sorcière, qu'on semblait retrouver sa présence et son activité dans presque tous les coins et recoins du voisinage.⁷⁴»

Néanmoins, la sorcellerie, au XIX^e siècle, ne saurait se contenter d'être simple affaire de paysans, elle touche également les couches les plus distinguées de la population, qui ne se détournent pas complètement de ces croyances immémoriales. La production littéraire de style gothique, qui connut un grand succès à l'époque, s'empara volontiers de l'imaginaire sordide de la sorcière et autres vampires, tandis qu'émergeait un intérêt certain pour le mesmérisme, le spiritisme et les sciences occultes chez le grand public et jusque dans les cercles bourgeois.

Dans le même temps, la fin du XIX^e siècle signe la redécouverte enthousiaste des anciens procès en sorcellerie. *La martyre de Salem (Fig.7)* de Thomas Satterwhite Noble témoigne de la popularité grandissante de l'histoire de la plus importante chasse aux sorcières d'Amérique du Nord. Sous son pinceau, la sorcière devient une martyre, et l'artiste prend soin de rétablir une vérité : celle de l'horreur que peuvent provoquer l'ignorance et la bigoterie. Les procès de Salem, qui eurent lieu à l'orée du XVIII^e siècle, en 1692, devinrent célèbres par la quantité impressionnante de personnes accusées de sorcellerie (une centaine) et la mise à mort de six hommes et quatorze femmes, pendus ou lapidés. A l'origine de cette folie, furent d'abord accusées Tituba une esclave barbadienne, Sarah Goode, une mendicante et Sarah Osborne, une vieille femme. Toutes trois sont marginales, vivent au banc de la communauté, et constituent ainsi des cibles faciles. Accusées d'avoir fait entrer le Malin dans le corps d'un groupe de jeunes filles présentes dans l'entourage du révérend Samuel Parris⁷⁵, maître de Tituba, les trois prétendues sorcières furent emprisonnées, torturées et jugées. Très

⁷³ « Justice criminelle » *Gazette des tribunaux, Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, Editions de Paris, 15 juin 1850, p. 770.

⁷⁴ Cité par MUCHEMBLED 1894, p. 156.

⁷⁵ ROUSSEL, « SALEM PROCÈS DE (1692) », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/proces-de-salem/>

vite pourtant, les délations s'étendirent à toute la communauté, frappant aveuglément riches et pauvres, adultes et enfants, sans distinction⁷⁶.

La protagoniste de l'œuvre de Satterwhite Noble est une jeune fille dont l'identité n'est pas révélée, elle représente à elle seule toutes les femmes injustement accusées. Le modèle choisi par le peintre était une descendante directe d'une femme pendue à Salem durant cette période de trouble et de fanatisme religieux⁷⁷. En contrepoint des forfaits qui furent reprochés aux victimes des procès, l'artiste insiste sur le caractère juvénile et innocent de son personnage qui présente au spectateur un visage au teint pâle et pur, auréolé de la lumière dorée d'un soleil couchant. Son expression pieuse et son regard triste et résigné contrastent avec les expressions de sévérité mêlée de dédain qu'affichent les visages burinés de ses juges et bourreaux.

L'erreur des juges de Salem est largement reconnue, notamment depuis la publication en 1700 du *Journal* du juge Samuel Sewall qui reconnut publiquement sa faute et celle de ses collègues durant l'affaire. Le 2 septembre 1885, un article paru dans le journal *La lanterne*⁷⁸ informe son lectorat de la réhabilitation de Rebecca Nurse, condamnée à mort à Salem, et de l'érection d'un monument funéraire à sa mémoire.

Ce jalon important de l'histoire des chasses aux sorcières n'est pas le seul événement à bénéficier, *a posteriori*, d'un regard historiciste des artistes de la fin du XIX^e siècle. Ainsi, Edwin Austin Abbey revisite, en 1900, l'affaire qui remua l'Angleterre au début des années 1440, dans *La Pénitence d'Eléonore, duchesse de Gloucester* (**Fig.8**). Angélique et terrifiante, Eleanor se dresse au milieu d'une foule venue juger de sa pénitence publique. Accusée d'avoir usé de sorcellerie pour porter atteinte au roi Henri VI, la duchesse de Gloucester fut condamnée à l'emprisonnement à perpétuité. Si elle échappe à la peine de mort, ses complices, moins chanceux de naissance, connurent le sort réservé aux sorcières. La toile est puissante, autant par le symbole qu'elle renvoie, que par ses dimensions et les couleurs magnétiques qui l'animent. La blancheur immaculée du tissu dans lequel se drape l'accusée, la pâleur de sa peau et le blond-roux de sa chevelure tranchent avec les robes rouge et noire de ses juges. De même que la tranquillité, le calme patient qui caractérise Eleanor, jure avec

⁷⁶ GOLDEN 2006, *op. cit.*, pp. 996-1000.

⁷⁷ Site officiel de la New-York Historical Society : « Witch Hill (The Salem Martyr) », <https://www.nyhistory.org/exhibit/witch-hill-salem-martyr>.

⁷⁸ « Une sorcière réhabilitée », *La Lanterne*, n° 3056, 2 septembre 1885, p. 4.

l'animation et la violence qui agitent les gardes chargés de contenir la foule. L'artiste livre l'image d'une femme à la fois victime et coupable, qui restera ancrée dans l'imaginaire des spectateurs.

Si le XIX^e siècle ne croit plus en l'existence des sorcières comme une entité réelle, c'est à cette période que l'imaginaire de la sorcière et l'iconographie qui l'accompagne va connaître sa plus large expansion. Le personnage historique se mue en personnage de fiction, et devient le symbole d'un pouvoir féminin redouté, qui trouve sa place dans les contes pour enfants, les pièces de théâtres et les œuvres érotiques marquées par l'esthétique décadente de cette fin de siècle. La représentation de la sorcière suivra désormais des règles tacites, répondant à un ensemble de stéréotypes qui forment son archétype.

Lucien Lévy-Dhurmer assemble les divers éléments figuratifs qui la caractérisent dans le pastel *La Sorcière* (**Fig.9**). Toute de noire vêtue, drapée d'un manteau hérité des longs drapés antiques de Circé et Hécate, elle porte d'une main un philtre magique, subtil rappel de ses compétences en potions et de ses connaissances scientifiques, et, de l'autre, une baguette de bois. Le *Glossaire raisonné de la divination, de la magie et de l'occultisme* d'Ernest Bosc explique que la baguette magique est un objet profondément lié à la sorcière, fruit d'un rite nocturne : « cette tige doit être coupée, entre onze heures du soir et minuit, le premier mercredi de la lune et en prononçant certaines formules rituelles ou sacramentales.⁷⁹ ». Autour de la baguette magique s'enroule le corps d'un serpent. Souvenir d'Eve et de son compagnon diabolique ? Le serpent, comme le chat noir et la chauve-souris qui l'accompagnent, fait partie intégrante du riche bestiaire associé à la sorcière. Tous sont prêts à la servir, comme elle-même sert le bouc. Une salamandre, symbole de la résistance au feu et de la ténacité, évoque le temps des bûchers, desquels la sorcière parvint à sortir indemne.

Parmi ses autres attributs, qui n'appartiennent qu'à elle seule : le célèbre chapeau pointu – vestige des coiffes traditionnelles portées par les paysannes du nord de l'Angleterre jusqu'au XIX^e siècle⁸⁰ – ainsi que le balai magique, ou, à défaut, une branche tirée par des chats noirs. Pour Jean Veber, la sorcière peut même chevaucher son balai accompagnée d'une de ses sœurs, à la manière d'un *Tandem* (**Fig.10**). Il pousse l'analogie jusqu'à la cloche suspendue au manche du balai, qui orne également la bicyclette esquissée dans la partie inférieure de la composition. L'artiste ancre la figure de la sorcière dans sa propre

⁷⁹ BOSCH 1910, p. 28.

⁸⁰ BRASEY 2006, p. 127.

temporalité, en imaginant des femmes qui portent le pantalon, chevauchant un vélo le jour, et s'envolant joyeusement sur leur balai la nuit venue, débarrassées de leurs vêtements.

La sorcière, en s'incarnant dans une ambivalence physique qui oscille continuellement entre deux âges et deux corporalités, sera tout autant représentée sous les traits de la douce et jeune magicienne que sous ceux de la vieille et terrible alcine. C'est le cas notamment de *La sorcière* (**Fig.11**) réalisée par Emile Hébert. Cette créature décatie perchée sur un balai, symbolise, avec son hibou et son grimoire remplis de mystérieuses formules, la sorcière traditionnelle, dont le portrait fut forgé à partir des contes, des légendes et des stéréotypes véhiculés par les démonologues. L'œuvre de Heinrich Axenfeld, également intitulée *La sorcière* (**Fig.12**) constitua, pour Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, la vision de sorcière la plus terrible qu'il eut l'occasion de rencontrer. Il en fit la critique et, s'il acclama le dessin vigoureux de l'artiste, ne manqua pas de le fustiger pour la laideur de son personnage :

« Elle est hideuse, et si M. Axenfeld a voulu la faire hideuse, mais très hideuse, caramba ! il a réussi. Pleure-t-elle, cette Hideur? Ou rit-elle? On ne sait pas bien. Mais elle a l'air de s'efforcer dans une constipation suprême! [...] Elle est accroupie, comme toutes les sorcières, au milieu de tous ses attributs de sorcière, et elle bat sa flaque d'eau avec des bras nus, qui furent beaux, qui ne le sont plus, qui sont vieux et maigre [...] avait-il besoin de la faire si laide, sa sorcière? Toutes les sorcières ne sont pas laides. Toutes ne sont pas vieilles... forcément. J'en connais de belles et de jeunes, moi, et qui ne battent pas l'eau pour faire de la grêle, mais qui font la pluie et le beau temps dans nos cœurs. Être vieille, laide, dégoûtante, atroce, n'est pas de programme obligatoire pour la fonction de sorcière.⁸¹ »

En effet, la laideur n'est pas obligatoire, mais c'est bien l'une des représentations les plus courantes de la sorcière au XIX^e siècle, avant que les artistes ne tendent à la réhabiliter dans une esthétique sensuelle et romantique.

Les trois éléments qui l'accompagnent traditionnellement (l'aura ténébreuse de la nuit, le bestiaire et les accessoires magiques), lorsqu'ils sont convoqués ensemble, forment le *topos* de la sorcière tel que l'échafaude le XIX^e siècle. Qu'elle soit jeune ou vieille, fantasmée ou repoussante, c'est cette image intemporelle qui subsistera à travers le temps et gouvernera notre imaginaire populaire.

⁸¹ BARBEY D'AUREVILLY 1886, pp. 294-296.

Aujourd'hui, la sorcière revêt une nouvelle identité et porte de nouveaux symboles. Elle devient égérie féministe, sous l'impulsion des mouvements de libération de la femme enclenchés dans les années 70. Toutefois, en étudiant la figure de la sorcière dans la société et les arts du XIXe siècle, le constat d'une analogie bien plus ancienne entre sorcière et féministe prend forme.

Chapitre II - Une société en mutation : la sorcière, archétype féministe.

« Le Sabbat fut en somme le premier des clubs féministes. On y proclama la victoire prophétique de l'éternelle opprimée.⁸²»

Les mots de Jules Bois soulignent le lien puissant qui unit sorcières et féministes. L'immuable oppression dont elles furent toutes deux victimes fit de la sorcière le porte-étendard de la révolution féministe. En 1895, L'auteur annonçait déjà, sans le savoir, une filiation qui perdurerait jusqu'à nos jours, en s'incarnant dans le mouvement des Witch Blocs, dont les membres se revendiquent sorcières féministes. En vue de la manifestation du 12 septembre 2017 contre la loi travail, le collectif parisien appelait à un rassemblement non-mixte et annonçait : « Militantes, féministes, émeutières, nous nous sommes échappées des cases normatives de la société. Notre exclusion a fait de nous des sorcières. [...] Nous marcherons ensemble, fières, parées et fortes. ⁸³». L'exclusion, la marginalité et la répression sont au cœur de l'analogie entre sorcières et féministes. Ce lien se crée au XIX^e siècle, lors de la première vague féministe, et trouve sa source dans l'œuvre de Jules Michelet, qui publie en 1862 *La Sorcière*. Texte fondateur, il érige la sorcière au rang de victime de l'Église et du patriarcat, et met en exergue le fait que cet archétype soit en réalité l'unique personnage dans lequel les femmes peuvent s'identifier, d'autant plus lorsqu'elles sont avides de liberté.

A - La renaissance d'une créature mal-aimée : les prémices de la pensée écoféministe sous la plume de Jules Michelet.

Après la rédaction de *Louis XIV*, achevée en décembre 1861, Michelet entreprend l'écriture de *La Sorcière*. Le projet s'annonce plus ardu, car contrairement au Roi Soleil, la sorcière est une figure évanescence, insaisissable. L'historien a pour tâche de raconter son histoire à partir de rien. Les documents historiques dont il se servira abondamment pour appuyer son propos dans la seconde partie de l'ouvrage ne concernent que la période des XVII^e et XVIII^e siècles. Or, la sorcière de Michelet est une créature venue du Haut Moyen-âge, pétrie par l'obscurantisme des temps anciens et le manque de bienveillance de l'Église. Michelet ne doit pas seulement retranscrire une réalité, il doit l'inventer. Alors,

⁸² BOIS 1895, p.196.

⁸³ « Witch Bloc lors de la manif du 12 septembre », Publié le 7 septembre 2017 sur le site Paris-luttes.info.

l'historien se fait poète, et livre un récit au souffle épique, vibrant de beauté et de bonté à l'égard de la sorcière. Il s'agit là de « son livre le plus singulier, sans doute le plus beau⁸⁴» d'après Richard Millet. C'est, en tout cas, le plus connu aujourd'hui des ouvrages de Michelet⁸⁵. Est-ce parce qu'il apparaît davantage comme un récit aux frontières du conte et du roman que comme un livre d'histoire ? Car Michelet, en effet, invente un mythe, et use avec brio de tous les fils qui forment la trame d'une bonne histoire qui se transmet le soir au coin du feu. « Livre d'une fougue étonnante, *La Sorcière* [...] se distingue précisément [...] en ce que, œuvre d'un historien, il est le seul qui ne repose pas sur un fondement historique.⁸⁶»

Le lecteur suit, durant trois siècles, l'évolution d'une figure féminine qui se transforme peu à peu en sorcière. Innominée, elle concentre en elle l'essence de toutes les femmes, sans distinction. Au commencement, la protagoniste est l'épouse du serf d'un grand seigneur. Elle vit humblement, dans une cabane isolée et se laisse aller régulièrement à la rêverie. Ses pensées l'entraînent vers les anciennes divinités, que le christianisme a fait oublier. Durant ses songes éveillés, une entité, le « petit démon du foyer » vient la rejoindre. Esprit docile, l'espiègle compagnon lui offre ses services et la courtise. Mais à mesure que les temps s'assombrissent, que la servitude pèse plus lourdement sur les épaules de la petite serve et de son mari, le petit démon du foyer se fait plus impérieux. Il lui promet son aide, en échange de la signature d'un pacte. Pour cela, elle devra se donner à lui, mais, inlassablement, la femme refuse de pactiser avec Satan. Même lorsque la petite serve subit l'outrage du viol de son seigneur, et voit son époux battu par les chevaliers de ce dernier, elle demeure « [...] pure, innocente et sainte. Satan n'aura rien pour ce jour. Le Pacte n'est pas mûr encore.⁸⁷». Pourtant, la condition sociale de son époux va s'élever, les nuages de désespoir se feront plus rares au-dessus du foyer. Mais lorsque tout s'effondre, quand battue, nue et affamée, elle court se réfugier dans la forêt, et que dans sa tête les voix qui bourdonnent ne sont plus humaines mais animales ; à ce moment-là, enfin, elle consentira à offrir son âme au diable. Elle ne s'appartiendra plus, mais c'est bien peu cher payé pour le pouvoir de la vengeance. Elle se fait sorcière, et sans le savoir, se condamne.

Satan est omniprésent aux côtés de sa protégée. Créature nouvelle, créée non pas à partir des vilains tours du Diable, mais de l'étroitesse d'esprit et de la rudesse de l'Église et

⁸⁴ MICHELET 1862 (2), p. 10.

⁸⁵ PETITIER 2006, p. 381.

⁸⁶ FUNCK-BRENTANO 1904, p. 154.

⁸⁷ MICHELET 1862 (1), *op.cit.*, p. 44.

des hommes, la sorcière de Michelet renverse l'ordre traditionnellement établi pour la femme. Celle que Thomas d'Aquin voulait procréatrice, devient créatrice. Elle connaît l'usage des plantes, sait comment soigner le corps : alors elle crée la médecine. Paule Petitier voit en elle celle qui « engendre Satan, des songes et des idées, mais pas d'enfants⁸⁸», en se détournant du rôle imputé par sa matrice, en s'en remettant au démon, elle crée une nouvelle religion, qui aurait dû supplanter le christianisme si ce dernier ne l'avait pas si rudement châtié. Cette nouvelle religion, étouffée bien trop tôt, reprend à rebours les codes de l'Église. La Messe noire, dites à l'envers « semblerait être cette rédemption d'Eve, maudite par le christianisme. La Femme au sabbat remplit tout. Elle est le sacerdoce, elle est l'autel, elle est l'hostie, dont tout le peuple communie. Au fond, n'est-elle pas le Dieu même ?⁸⁹». Sacrilège suprême que de dire que la femme puisse être Dieu ! Mais au fond, n'est-elle pas, comme lui, le ferment de la vie ?

Pour ce qui est de Satan, Michelet ne précise pas s'il croit lui-même en son existence. C'est précisément ce que lui reprochera son ami Charles Alexandre : « Et sur le diable, vous n'êtes pas net, y croyez-vous, n'y croyez vous pas, on ne sait. On est pris dans un cauchemar obscène.⁹⁰». Satan trouvait déjà des alliés chez les romantiques, qui usent de son image pour illustrer les passions, la liberté et la révolte absolue. Michelet lui redonne ses lettres de noblesse en le désignant comme l'ami de la femme, son confident et son allié face à la violence des hommes. Anticlérical à souhait, l'auteur profite allègrement de cet essai pour critiquer l'Église, qui rejette les femmes sur le banc des accusées aux côtés d'Eve et de Lilith. Car si Adam est le favori de Dieu, Lucifer prend le parti d'Eve. Tous deux sont en effet semblables sur au moins un aspect : ils sont honnis par l'Église.

Par son caractère anticlérical évident, la publication de l'ouvrage retentissant de Michelet ne sera pas assurée. Hachette, qui craint la censure de l'ouvrage pour ses propos outrageants à l'encontre de l'Église, rompt le contrat le jour même de la vente, et se débarrasse des couvertures qui associent son nom à celui de *La Sorcière*. Un acte de pleutrerie que déplorait le *Courrier de Paris* en mentionnant « *La Sorcière*, de Michelet qui a si fort effrayé M. Hachette [...] M. Michelet a parmi ses anciens collègues du collège de France des

⁸⁸ PETITIER 2006, *op.cit.*, p. 382.

⁸⁹ MICHELET 1862 (1), *op.cit.* p. 124.

⁹⁰ PETITIER 2006, *op.cit.*

admirateurs plus fidèles et des amis plus courageux que l'éditeur de ses derniers chefs-d'œuvre.⁹¹»

Michelet, ensuite, essuie le refus de l'éditeur Pagnerre, avant de trouver un compromis avec Dentu et Hetzel. Ces derniers acceptent de publier l'ouvrage, à condition de censurer le texte qui avait tant rebuté Hachette. L'intervention du Parquet compliqua encore les choses : souhaitant s'assurer qu'aucun ouvrage bafouant les valeurs de la morale et de la religion ne serait publié, la police interroge Hetzel. L'imprimeur Raçon prit peur et refusa d'imprimer davantage d'exemplaires de *La Sorcière*, alors même que l'ouvrage jouissait de très bonnes ventes. Finalement Michelet n'eut d'autres choix que de se tourner vers Lacroix, l'éditeur belge, pour une seconde édition⁹². À sa sortie, le roman provoque un tel scandale que même les amis de l'auteur s'en désolidarisent pour un temps. On reproche à Michelet de se faire l'ardent défenseur du satanisme. Le fracas retentissant qui entoure la publication du livre apporte la certitude qu'il attisa la curiosité de nombreux artistes, peut-être déjà intéressés par la figure de la sorcière.

Si la publication est difficile, la rédaction de *La Sorcière* se déroule également sous de funestes auspices. Michelet rédige le septième chapitre, dans lequel Satan est « Le roi des morts », lorsque, dans l'injustice de la vie, son fils Charles, âgé de trente-trois ans, succombe à la tuberculose. Dans son journal, l'auteur, éploré, rédige : « J'écris le roi des morts, non sans larmes.⁹³». Dans ce chapitre, la sorcière se fait la messagère des disparus. Elle apporte du réconfort aux vivants en créant un lien qui les unit pour quelques instants avec le monde des morts. La sorcière, ondoyante sous la plume de Michelet, lui permet certainement d'extérioriser sa peine et sa colère. Il écrit, dans une verve douce-amère, ce paragraphe qui résonne profondément avec la perte qu'il est en train de subir :

« Hélas ! ils sont partis ! Douce et navrante plainte. Juste ? Non. Que je m'oublie mille fois plutôt que de les oublier ! Et, cependant, quoi qu'il en coûte, on est obligé de le dire, certaines traces échappent, sont déjà moins sensibles ; certains traits du visage sont, non pas effacés, mais obscurcis, pâlis. Chose dure, amère, humiliante, de se sentir si fuyant et si faible, onduleux comme l'eau sans mémoire ; de sentir qu'à la longue on perd du trésor de douleur qu'on espérait garder toujours !... Rendez-la-moi, je vous prie ; je tiens trop à cette riche source de larmes... Retracedez-moi, je vous

⁹¹ Cité par MANGIN 1862, p. 2.

⁹² *Id.*, pp. 380-381.

⁹³ *Ibid.*, p. 374.

supplie, ces effigies si chères... Si vous pouviez du moins m'en faire rêver la nuit !⁹⁴»

Le plus talentueux des conteurs, s'il n'a pas connu le deuil, ne pourrait écrire ses lignes. La sorcière permet la purgation de la douleur et la réminiscence des souvenirs du défunt, mais plus encore, elle transcende la fiction et apparaît comme une catharsis pour l'écrivain. S'il fait preuve d'autant d'empathie pour ce personnage, et s'il mis autant d'énergie à faire publier ce livre, c'est peut-être pour ce lien si fort qui l'unit à son œuvre : *La Sorcière* résonna en lui, en se faisant l'écho de la peine de son créateur. Michelet, s'il a quasiment achevé l'ouvrage en mai, attend le 15 novembre pour lancer la publication, durant la saison des morts, ainsi, *La Sorcière* est définitivement reliée aux défunts, « les deux allant d'ailleurs ensemble, les défunts et les femmes se donnant la main en un processus irrésistible où la résurrection se confond avec l'engendrement⁹⁵». La femme donne la vie. Quant à la sorcière, si la vie est perdue, à le pouvoir de la rendre.

Roi des morts donc, le Diable est aussi le Prince de la Nature. Michelet crée un Satan descendant des anciennes divinités proches de la terre. Celui-ci déclame : « Ton Dante, en faisant mon portrait, oublie mes attributs. En m'ajoutant cette queue inutile, il omet que je tiens la verge pastorale d'Osiris, et que, de Mercure, j'ai hérité le caducée.⁹⁶». C'est lui qui enseigne à la sorcière les secrets du corps humain et des simples. Si l'auteur ne donne pas d'indice sur l'existence réelle ou fantasmée du Diable, il le décrit tel qu'il est perçu par celles et ceux qui croient véritablement en sa réalité. Ainsi Satan sera le dieu d'une croyance nouvelle, antithèse de l'Église chrétienne qui rebute tant Michelet. Cette nouvelle religion s'écrit par la sorcière, prêtresse d'un nouveau monde, celui de la Nature.

C'est ici que la verve écoféministe de l'écrivain se déploie. *La Sorcière* fait partie d'un ensemble consacré à la figure féminine. Elle se place directement dans la continuité de *L'amour*, et de *La femme*, parus respectivement en 1858 et 1860. Il s'agit avant tout d'un essai sur la condition féminine telle que la perçoit Michelet, dont *La Sorcière* constitue le troisième volet. L'obsession, transparaissant entre les lignes tracées par ses mots, est de retrouver la trace de la sorcière, là où jamais personne ne l'a vue. Ce livre marque la réhabilitation d'une femme demeurée « au cœur des ténèbres où l'a plongée le

⁹⁴ MICHELET 1862 (1), *op.cit.*, p. 77.

⁹⁵ MICHELET 1862 (2), *op. cit.*, pp. 9-10.

⁹⁶ MICHELET 1862 (1), *op.cit.*, pp. 78-79.

christianisme.⁹⁷». Car, écrit-il « Pense-t-on aux enfants ? Rarement. Mais à la femme ? Jamais.⁹⁸ »

Plus encore que la femme, l'auteur souhaite aussi la réhabilitation du corps de celle-ci. Âgé de soixante-quatre ans, Michelet se découvre en effet une passion pour l'étude du corps d'Athénaïs Mialaret, sa seconde épouse. « [...] on sait que l'attention de Michelet allait jusqu'à la scrupuleuse et quotidienne observation des selles de l'épouse et, une fois par mois, de ses menstrues⁹⁹». Il observe donc, et, consciencieux, prend des notes dans son journal et son agenda. Ainsi peut-on lire pour le mois d'octobre 1862, que le cycle sanguin d'Athénaïs a une importance similaire aux étapes de rédaction de *La Sorcière* :

« Fin de *La Sorcière*
4
19
20 (règles)
[...] »

Il ira jusqu'à écrire, en parlant des selles de son épouse : « On baiserait volontiers ce qui sort de ce petit corps si pur¹⁰⁰». Michelet prend des allures de prédicateur antique ou de sorciers, examinant avec une attention quasi-scientifique les fluides éjectés du corps de son épouse. Il se fait oracle, prophète, théorise sur le passé et l'avenir de la femme en étudiant les fruits venus des entrailles féminines. Michelet, qui aime tant ce corps, fustige le Moyen-âge, qui, « Par une perversion d'idée monstrueuse, envisageait la chair, en son représentant (maudit depuis Ève), la Femme, comme impure. [...] La femme même avait fini par partager l'odieux préjugé et se croire immonde. Elle se cachait pour accoucher. Elle rougissait d'aimer et de donner le bonheur. Humble martyre de la pudeur, elle s'imposait des supplices, jusqu'à vouloir dissimuler, annuler, supprimer presque ce ventre adoré, trois fois saint, d'où le dieu homme naît, renaît éternellement.¹⁰¹» Ainsi le Mal au féminin devient, sous la plume de Michelet, l'humble martyre de la pudeur. Il humanise la sorcière, remonte le cours de son origine, retrouve la femme enfouie en elle et la rapporte, victorieux, dans la lumière de son temps. Sa sorcière, personnage féministe œuvrant pour la cause des plus misérables, sera présentée comme ceci :

⁹⁷ *Id.*, p. 10.

⁹⁸ MICHELET 1862 (1), *op.cit.*, p. 105.

⁹⁹ MICHELET 1862 (2), *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 13.

¹⁰¹ MICHELET 1862 (1), *op.cit.*

« [...] il lui faut bien trente ans, la figure de Médée, la beauté des douleurs, l'œil profond, tragique et fiévreux, avec de grands flots de serpents descendant au hasard ; je parle d'un torrent de noirs, d'indomptables cheveux. Peut-être, par-dessus, la couronne de verveine, le lierre des tombes, les violettes de la mort.¹⁰² »

L'insistance est faite sur la couronne qui ceint le chef de cette nouvelle Médée, devenue Proserpine, déesse du printemps. Faites de plantes, elle clame que la sorcière est une reine de la Nature, siégeant aux côtés de son prince. Force est de constater que, tout au long du récit, la sorcière s'imposera comme une force à la fois proche des femmes et de la Nature, comme l'entité proclamatrice d'un écoféminisme à venir. Le journaliste Henry Fouquier a lui aussi décelé l'influence que l'amour pour la nature de l'auteur a pu avoir sur son processus de réhabilitation littéraire de la femme :

« [...] il s'est retourné vers la nature; il a interrogé la femme; mais, mieux inspiré que la plupart de ceux qui l'avaient précédé dans cette voie, il n'a point demandé à la nature d'endormantes rêveries, et, s'il a fouillé le cadavre féminin sur la table des amphitéâtres, il a su, au foyer, écouter la femme. Il a transcrit fidèlement ses timides plaintes, toutes d'amour, et ne l'a point entraînée aux absurdes revendications blooméristes; il a raconté son modeste et immense rôle, tantôt de conservation, tantôt d'initiative, il lui a trouvé un rang où elle n'est « *ni ménagère, ni courtisane* »¹⁰³»

Ces « absurdes revendications blooméristes », mentionnées par le journaliste, font référence au combat féministe mené par Amélia Bloomer au milieu du XIX^e siècle. Militant pour une réforme de la mode féministe, elle encouragea vivement les femmes à porter le *bloomer*, une culotte bouffante leur permettant de se libérer de la « torture physique, spirituelle et morale¹⁰⁴» engendrée par la toilette féminine traditionnellement corsetée. Le bloomers permet aux femmes la pratique de « tous les sports athlétiques généralement réservés au sexe fort. La course à pied, le canotage, le cricket, le football n'ont plus de secret pour elles. [...] Ajouterons-nous que ces dames font beaucoup d'équitation et montent à cheval comme les hommes, – à califourchon... N'est-ce pas un peu cavalier tout de même ?¹⁰⁵». La révolution présentée par Amelia Bloomer outre-Atlantique fait des vagues jusqu'en Europe. Le port d'un tel vêtement sera réprimé voire interdit dans certains états. L'évocation du bloomers dans cet article n'est pas anodine, car même s'il est dit que Michelet ne va pas jusqu'à de telles extrémités réformatrices, il est, de fait, officiellement associé au mouvement

¹⁰² *Id.*, p. 126.

¹⁰³ FOUQUIER 1862, p.4.

¹⁰⁴ *Morning-Herald*, traduit et cité par *Le Constitutionnel*, 9 octobre 1851, p. 3.

¹⁰⁵ *Le Petit Parisien*, 24 janvier 1898, p. 2.

féministe, alors même que le terme ne sera inventé que dans les années 1871-1872¹⁰⁶. *La Sorcière* s'inscrit en effet dans une période de révision de la condition féminine. L'essai de Michelet s'impose comme l'amorce d'une réflexion profonde sur la reconsidération des femmes dans la société. En associant la nature à cette créature qui représente toute la souffrance passée – et à venir – de la femme, Michelet va plus loin, et aborde déjà le concept d'éco-féminisme. Ce courant qui n'en est pas vraiment un – présenté davantage comme une nébuleuse en constante évolution¹⁰⁷ – associe considérations féministes et écologiques dans un combat commun pour une reconsidération respectueuse de ces deux entités de la part de la société patriarcale occidentale.

Jules Michelet assiste au renversement de situation provoqué par l'industrialisation – aujourd'hui désigné sous le terme néologique d'anthropocène dans les sciences humaines – qui se couple inévitablement avec la domination et la destruction de la nature. Car lorsque cette dernière est devenue l'ennemi de l'homme, lorsque, incontrôlable et indomptable elle se dressa comme un rempart face aux ambitions de progrès et d'évolution de la race humaine, l'unique solution fut de la réprimer comme on avait réprimé la femme auparavant. Silvia Federici dans son ouvrage *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive* développait en 1998 la thèse d'un capitalisme fondé sur le dos des femmes, grâce à la domination d'un sexe sur l'autre, sans laquelle ce dernier n'aurait pu émerger. La domination en question est soulignée par les célèbres et tragiques chasses aux sorcières, qui visèrent essentiellement les femmes qui osaient se soustraire aux règles inflexibles du capitalisme : les marginales, celles qui ne voulaient pas d'enfants ou refusaient le mariage, les rebelles assoiffées d'indépendance, les ribaudes à la vie sexuelle jugée licencieuse, etc.

À cette première thèse s'ajoute la connexion indispensable pour la pensée écoféministe de la libération de la femme et de la protection de la nature, dressées comme les étendards de la révolte contre un ennemi commun. Ces deux combats vont naturellement de pairs si l'on considère comme effectif que notre civilisation subit une crise systémique profonde. Pour la remodeler, la reconstruire sur des bases saines et durables, l'égalité entre

¹⁰⁶ Comble de l'ironie, la première occurrence du mot « féministes » figure dans l'essai *L'Homme-Femme* (1872) du romancier Alexandre Dumas fils, dans lequel il déplore l'émergence de ces groupes de femmes portées par l'idée d'égalité entre les deux sexes. Quant au terme « féminisme », il est employé en médecine et désigne, en 1871, l'absence d'attributs virils chez les hommes (pilosité, timbre de voix grave, etc.). L'usage de ce mot est paradoxal puisqu'il désignera ensuite le combat des femmes pour accéder à des postes, des droits ou des fonctions spécifiquement dévolues à la gente masculine, considérée comme naturellement virile.

¹⁰⁷ BARD 2017.

tous ne suffira pas. Il faut pousser la pensée plus loin et envisager une mutation profonde des rapports entre l'homme et la nature. Or, c'est précisément ce dont il est question dans l'essai révolutionnaire de Michelet, qui porte une attention particulière à la nature, tout en réhabilitant la femme, que cette dernière a métamorphosé : « Nature les fait sorcières¹⁰⁸ ».

Les liens qu'entretiennent la sorcière et la nature sont déjà attestés dans de nombreux récits avant Michelet, sans pour autant que ne soit fait mention d'une thèse écoféministe avant lui. Par son pouvoir de métamorphose, la sorcière peut prendre l'apparence d'un animal ou d'un insecte. Parfois elle se soustrait au regard en parant son corps d'une illusion qui la rend élément naturel. La sorcière écossaise Mme Widecomb avait le pouvoir de se métamorphoser en arbre, non pas pour se protéger d'un dieu trop insistant, à l'instar de Daphné, mais pour mieux commettre de menus larcins. En allongeant ses branches jusqu'à leurs pis, elle pouvait ainsi aspirer à loisir le lait des vaches du pré voisin¹⁰⁹. En outre, le Sabbat, l'assemblée des sorcières, tirerait son nom, selon certains auteurs, de la divinité mythologique de la végétation *Sabazios*¹¹⁰.

Chez Michelet enfin, la femme et la nature communiquent dans un dialogue silencieux, qui la ramène au plus profond de son histoire :

« Celle-ci n'a d'ami que ses songes, ne cause qu'avec ses bêtes ou l'arbre de la forêt. Ils lui parlent ; nous savons de quoi. Ils réveillent en elle les choses que lui disait sa mère, sa grand-mère, choses antiques, qui, pendant des siècles, ont passé de femme en femme. C'est l'innocent souvenir des vieux esprits de la contrée, touchante religion de famille [...]»¹¹¹

Plus tard, une fois devenue sorcière, après s'être donnée au démon, voilà que sa relation avec la nature prend une dimension nouvelle :

« Elle regarda tout autour... Et la nature était changée. Les arbres avaient une langue, contaient les choses passées. Les herbes étaient des simples. Telles plantes qu'hier elle foulait comme du foin, c'étaient maintenant des personnes qui causaient de médecine.¹¹²»

¹⁰⁸ MICHELET 1862 (2), *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁹ BRASEY 2006, p. 127.

¹¹⁰ DELMAS 2016, p. 703.

¹¹¹ MICHELET 1862 (1), *op. cit.*, pp. 27-28.

¹¹² *Id.*, p. 69.

Son bestiaire aussi la relie à la nature, Michelet lui offre pour compagnons le loup, l'ours et le corbeau, des exilés comme elle, devenus les proies des hommes. Elle devient leur reine, et eux ses courtisans. Personnage à part entière, la nature est au cœur de l'œuvre de Michelet, elle offre à la sorcière les secrets qui lui permettront de guérir ou de tuer. Sorcière ménade, fée de la nature, elle associe son combat pour la liberté à celui de la préservation de la terre. L'apparition de cette sorcière réinventée, libérée, cette sorcière archétypale de Michelet, ouvre la voie à un nouveau questionnement sur le rapport entre la lutte féministe et lutte écologique. Le XIX^e siècle signe l'avènement de la première, et Michelet pose ici les jalons de la seconde. L'écoféminisme ne sera théorisé que bien après, au cours de la seconde vague féministe, dans les années 1970. Pourtant, dès la fin du XIX^e siècle, certaines personnalités féminines subversives sont connues pour avoir mené le combat pour les droits des animaux, qui alla invariablement de pair avec un engagement féministe de leur part. En 1883, la poétesse Marie Huot interrompt, à grand coup d'ombrelle, la vivisection d'un singe entreprise par le Dr Brown-Séguard au Collège de France. Elle est également connue comme étant une féministe engagée, au même titre que Louise Michel, que Xavière Gauthier qualifie d'écoféministe précurseure :

« Elle a relié plusieurs combats : [...] les maris qui règnent sur leurs femmes, les patrons qui exploitent leurs ouvriers, les Blancs qui réduisent les Noirs en esclavage, mais aussi les bûcherons qui abattent les arbres au-delà du nécessaire... Elle prend la défense des animaux, des plantes, lutte contre la vivisection. Et elle était végétarienne – très rare, à l'époque.¹¹³»

La sorcière de Michelet, compagne privilégiée des animaux, des plantes et arbres, dit les tensions entre la nature et la modernité, que provoquent les hommes et l'industrialisation. Elle représente cette nature, en devient même la personnification, car celle-ci est le contraire de l'humanité, et que la sorcière, par sa féminité, est considérée comme antithèse de l'homme : « La femme est encore au monde ce qui est le plus nature.¹¹⁴ ». La femme est souvent naturalisée, quand la nature, sous les traits d'une mère nourricière, est souvent féminisée. Or, pour Christine Bard, « Cette assimilation [...] serait à la fois le problème, puisqu'elle a servi à les inférioriser, et la solution : réinterprétée, elle pourrait fournir la base d'un changement radical de valeurs et de civilisation.¹¹⁵ ». Ce changement semble être, de surcroît, ardemment souhaité par Michelet, qui aborde l'histoire de sa sorcière sous l'angle de la psychologie et de

¹¹³ BURGAT-GOUTAL 2017, p. 92.

¹¹⁴ MICHELET 1862 (1), *op.cit.*, p. 87.

¹¹⁵ BARD 2017, *op.cit.*

la sociologie. Il montre, à travers le personnage de la petite paysanne devenue puissante sorcière, que la servitude, lorsqu'elle est trop pesante, pousse à la révolte. Nul besoin de savoir lire entre les lignes pour comprendre que la femme, plus que quiconque, souffre. Elle partage une part de misère avec son compagnon, elle souffre avec la nature puisqu'elle y est indissolublement liée, et subit en plus l'opprobre jeté sur son sexe par l'Église. Puisqu'elle est la première à souffrir, elle sera la première à se révolter. En cela, son histoire résonne avec la révolution féministe qui s'enclencha au milieu du XIX^e siècle. Comme la protagoniste de Michelet, ses contemporaines entreprennent le difficile combat pour l'égalité des sexes, l'émancipation et la libération des femmes face à l'autorité du père ou de l'Église, l'égalité dans le mariage et le droit au divorce. Les grossesses non désirées sont aussi un problème majeur pour les femmes, et ce ne sont pas les médecins traditionnels qui pratiquent l'avortement. Les sages-femmes, prostituées et cartomanciennes sont celles qui viennent en aide aux infortunées tombées enceintes. La sorcière de Michelet, justement, arborera le visage de l'avorteuse, à moins que l'auteur n'ait simplement transformé ces faiseuses d'anges en sorcières. Peu importe, car quoi qu'il arrive c'est la sorcière, détentrice de la pharmacopée des simples, qui fut, « pour la femme surtout, le seul et unique médecin.¹¹⁶». Dans le texte de Michelet, les autres femmes, d'abord effrayées, apprennent vite que la sibylle n'est pas cruelle, son plus grand pouvoir étant un doux mystère ; les maris disparus reviennent en songe aimer leurs veuves par son intermédiaire. La première sorcière, intemporelle, apparaît, et c'est toute une sororité qui se forme autour d'elle. En se soustrayant au destin tracé par sa condition de femme, de sexe faible, elle est comparée à Prométhée, celui qui, dans la mythologie grecque osa désobéir à Zeus ; celui qui alla à l'encontre des règles et de la destinée. En cela, la Sorcière est la première des féministes. Elle célèbre également le rythme des saisons, dans la gloire d'une religion païenne où la nature est déesse. Ses croyances et ses rites sont en contradiction totale avec l'ère des machines inhérente à l'ère des hommes que dénonce l'auteur. À demi-mot, il esquisse les fondements de cette liaison fondamentale et célèbre les noces de la femme et de la nature, présidées par le diable en personne. Désormais intrinsèquement liées dans une religion commune, elles forment les deux versants d'une même entité qu'il faut réhabiliter et protéger. Le récit de la sorcière emmène le lecteur à la croisée des chemins, aux frontières de la lutte des classes, aux prémices de l'écologie et de la première vague féministe.

¹¹⁶ MICHELET 1862 (1), *op.cit.*, p. 98.

B - Un contexte socio-politique en effervescence : La première vague féministe.

L'évolution de la place des femmes dans la société constitue un bouleversement propre au XIX^e siècle. Il s'agit d'une prise de conscience sans précédent, portée par un désir d'émancipation international. À partir du milieu du siècle, de nouvelles idées agitent les cercles féminins, et c'est dans le nord de l'Etat de New York que prendra forme le catalyseur de ce long combat à venir. Les 19 et 20 juillet 1848 eut lieu la convention de Seneca Falls, organisée par Lucretia Mott et Elizabeth Cady Stanton. Cette toute première convention dévolue aux droits des femmes eut pour finalité la « Declaration of sentiments », acte fondateur du mouvement féministe Etat-uniens qui prône une égalité des droits entre les deux sexes. En 1869 Susan B. Anthony et Elizabeth Cady Stanton fondent l'Association nationale pour le vote des femmes, et revendiquent l'égalité des salaires pour les deux sexes.

Le mouvement se poursuit en Angleterre, où le combat pour les droits des femmes et les débats qui en découlent ont lieu bien plus tôt que sur le continent. Le pays dispose déjà, au XVIII^e siècle, de figures fortes qui plaident en faveur de la cause des femmes, telle Mary Wollstonecraft qui souhaite réformer profondément l'éducation des jeunes filles afin d'en faire des femmes intelligentes, aussi aptes au travail et à la réflexion que les hommes, ce qui ne pourrait être que bénéfique à la société¹¹⁷. Elle appuie cette thèse dans son ouvrage *A Vindication of the Rights of Woman*, publié en 1792. En 1857 le « Langham Place Circle » voit le jour, porté par Barbara Leigh Smith Bodichon et Elizabeth Rayner Parkes, réunissant des femmes de la classe moyenne souhaitant échanger leurs idées pour une politique nouvelle et résolument féministe. Le cercle de Langham place tire son nom de l'emplacement du siège de l'*English Woman's Journal* fondé en 1858 par Bodichon, Parkes et Matilda Mary Hays, installé à partir de 1859 au 19, Langham Place à Londres. Ce cercle de rencontre et d'engagement féminin fait suite au « Married Women's Property Committee » qui demandait la réforme de la loi condamnant les femmes mariées à être dépossédées de leurs biens, au contraire des célibataires et des veuves. Cette demande se solda par un échec, mais fit germer la graine de l'émancipation dans l'esprit de nombreuses femmes anglaises.

¹¹⁷ MITCHELL 2019, p. 165.

L'Allemagne participe elle aussi au grand mouvement de lutte des femmes grâce à la naissance, en 1865, de l'Association générale des femmes allemandes. En 1871 le Danemark peut se féliciter de la création de la Société des femmes danoises. La France n'est pas en reste, emmenée par des figures comme la romancière et journaliste communarde André Léo — de son vrai nom Léodile Béra — qui revendiqua l'égalité des sexes dans le travail et dans l'éducation. En 1869 est fondé le journal *Le Droit des femmes*, dirigé par Léon Richer. La même année naquit la première association féministe française, la Société pour la revendication du droit des femmes suivie, un an plus tard, par la création de l'Association pour le droit des femmes, administrée par Maria Deraismes¹¹⁸.

Cette série d'événements socio-politiques d'une ampleur sans précédent pour les droits des femmes forme la première vague féministe de l'Histoire. Elle prépare le terrain pour la lutte à venir concernant le droit de vote, déjà engagée en 1888 à Washington, sous l'impulsion de la création du Conseil international des femmes¹¹⁹.

Cette conscience nouvellement acquise des femmes concernant la place qu'elles peuvent prendre dans la société et leur désir d'émancipation forment un ensemble de considérations à prendre en compte dans l'étude de l'iconographie de la sorcière. En effet, cette nouvelle conception de la femme, créée par les femmes, oriente indéniablement le travail des artistes.

On peut voir dans une partie de la production artistique reprenant l'iconographie de la sorcière la symbolisation de la conquête de l'espace sociopolitique entreprise par les femmes du XIX^e siècle. L'image de la sorcière s'envolant sur son balais au-delà des toits et des cheminées – telle que la représente Albert Welti en 1896 et 1897, d'abord dans sa *Nuit de Walpurgis* (**Fig.13**) puis pour *Le Sabbat des sorcières* (**Fig.14**) – s'enfuyant joyeusement vers une fête nocturne dont elle a le secret, débarrassée des oripeaux que lui impose sa condition de femme en société, est une image à double-sens, qui matérialise l'autonomie gagnée des femmes hors de l'espace domestique.

Pour Charles Zicca, auteur de *The Appearance of Witchcraft Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe*, cette évasion hors de la maison a d'autant plus de sens

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Ibid.*

lorsqu'elle s'opère grâce au chaudron, symbole qui proclame son identité féminine et qui la relie à l'espace domestique¹²⁰. Il est de coutume en effet, de présenter la sorcière s'échappant hors de la maison par la cheminée, grâce aux fumées de son chaudron bouillonnant. Le raisonnement de Zicca peut également s'appliquer au balai. Compagnon par excellence de la sorcière dans l'imaginaire populaire occidental, il est aussi l'outil de la femme qui demeure au foyer pour effectuer les tâches domestiques. Ainsi, les sorcières de Théophile Alexandre Steinlen dans sa *Métamorphose* (**Fig.15**), apparaissent comme des femmes libérées de toutes entraves. Complètement nues, elles s'envolent avec allégresse vers la réunion présumée du Sabbat, loin de la ville, au-delà de la ligne d'horizon rouge sang du soleil couchant.

Le sens du mot « Métamorphose » apposé sur l'estampe est limpide : les chats noirs de premier plan se transforment en sorcières. Les créatures de la nuit se débarrassent du pelage qui abuse les mortels, et reprennent forme humaine pour accomplir leurs devoirs de sorcières. Le félin – animal de prédilection de l'artiste – est considéré depuis le XIII^e siècle comme une créature du diable, et nombreux sont les récits qui parlent de chats-sorciers. Dans la saga *Harry Potter*¹²¹, Joanne K. Rowling attribue à Minerva McGonagall, directrice de l'école de sorcellerie Poudlard, la faculté de se changer en chat. Particulièrement puissante, la sorcière au don de métamorphose est également un personnage fort, qui, par son courage et sa détermination, rétablit la place des femmes à égalité avec celle des hommes dans le récit.

Néanmoins, au-delà de la thérianthropie visible au premier abord, cette métamorphose peut aussi traduire l'évolution du statut des femmes dans la société. Femmes acculées, opprimées par le patriarcat, assoiffées de liberté, elles se métamorphosent, non pas en chat mais en femmes puissantes, maîtresses de leurs destinées et de celles de leurs filles à venir. Car de fait, le spectateur ne peut se targuer de voir clairement la métamorphose des chats en sorcières. Celle-ci a déjà, ou n'a jamais, eu lieu. Peut-être les félins sont-ils simples spectateurs de la mutation des travailleuses et femmes au foyer en êtres puissants et conquérants.

Cette hypothèse d'une symbolisation de la libération féminine dans le champ iconographique via cette *Métamorphose* est appuyée par le parcours artistique de Steinlen, qui se fera le peintre des femmes au travail avec *La rentrée des ouvrières* de 1905 (**Fig.16**). Cette

¹²⁰ ZICCA 2007, p. 121.

¹²¹ Joanne K. Rowling, *Harry Potter*, Londres, Bloomsbury Publishing, publié en 7 volumes, 1997-2007.

œuvre témoigne des conditions de vie difficiles et des violences que subissent les femmes dans la société parisienne à l'aube du XX^e siècle. Plus qu'un témoignage, Steinlen dénonce. Dans une atmosphère lourde de la pollution industrielle qui caractérise les grandes capitales, les femmes souffrent et anhelent, écrasées par le poids de leurs fardeaux. En présentant des femmes dans la douleur, marchant ensemble en un groupe compact, le pinceau de l'artiste affirme la sororité qui les lie toutes entre elles, source d'effroi pour les élites misogynes durant les luttes que mènent ces dernières pour leurs droits. Les sorcières que Steinlen représente en 1893 tirent elles aussi leur puissance de leur nombre, elles forment une unité, une foule impénétrable dont tous les membres arborent le même visage. Elles sont l'incarnation de la lutte et de l'émancipation féminine.

L'œuvre de Steinlen traduit donc à la fois la métamorphose des femmes du XIX^e siècle et une société patriarcale en mutation. Cette transformation qui s'opère à travers la première vague féministe, trouve un écho dans l'œuvre d'autres artistes à l'image de Paul Balluriau en 1896 et Adolf Münzer en 1909. Balluriau livre, pour le journal *Le Gil Blas illustré* du 1^{er} mai 1896, sa vision du départ *Vers le Sabbat (Fig.17)* dans laquelle il fait intervenir des figures féminines complètement libres et décomplexées. Elles sont huit – six jeunes recrues qu'accompagnent deux sorcières plus âgées, chargées de leur enseigner l'art du sabbat – et s'envolent dans une chevauchée endiablée, vers le lieu de la réunion nocturne. La date du 1^{er} mai, qui signe la publication de cette illustration, est chargée d'une symbolique forte. Elle marque le passage de l'hiver au printemps, et annonce la grande célébration de la nuit de Walpurgis, fête païenne durant laquelle est célébrée la fécondité inhérente à la nouvelle saison. La tradition européenne associe cette nuit païenne au sabbat des sorcières, grande assemblée nocturne durant laquelle les maîtresses de Satan empoignent leurs balais et se réunissent pour une longue procession de banquets, danses orgiaques et messes noires.

Les plus jeunes, plantureuses, sont dénudées, tandis que les vieilles sorcières, occupées à rassurer la plus jeune de l'assemblée, restent couvertes de pied en cap. Elles chevauchent un bouc, figure du diable, et sont accompagnées d'une créature semblable à un amphibien de taille surdimensionnée. Celle qui semble mener le groupe, grande brune élancée perchée sur un balai, fait un signe de la main droite vers un personnage ou un groupe de personnages hors champ. Derrière elle, une de ses compagnes esquisse un geste de stupéfaction. C'est peut-être la première fois qu'elle assiste au sabbat, à moins que ce ne soit la présence du diable, venu à leur rencontre, qui provoque une telle surprise.

Dans ce paysage de pleine nature, situé hors de tout repère géographique, les femmes sont, pour une nuit au moins, séparées des hommes, des villes et des machines. Comme les sorcières de Steinlen s'enfuyant des toits de Paris, elles se retrouvent dans une société matriarcale, dirigée par la sororité.

Cette image est fortement semblable à l'illustration de Münzer, qui accompagne en 1909 le poème *Die Hexe* « La sorcière », du comte Richard Du Moulin Eckart, dans la revue allemande *Jugend*¹²². Le poème, rythmé de trente-deux distiques, raconte le procès d'une femme accusée de sorcellerie, qui sera torturée jusqu'à l'aveu, puis tuée.

L'estampe de Münzer, intitulée *Walpurgis* (**Fig.18**), illustre la cavalcade aérienne des sorcières vers le lieu du sabbat lors de la célèbre nuit de Walpurgis. Comme Steinlen, il représente une sorcière unique, dupliquée en un ensemble qui illustre la sororité qui rassemble ces femmes. Comme leurs consœurs parisiennes, elles sont nues, et la blancheur de leur peau contraste avec le ciel sombre. Leur chevelure incandescente rappelle les flammes au milieu desquelles périra la jeune femme du poème. Couleur attribuée aux marginaux, la chevelure rousse symbolise aussi la présence du Malin, car le rouge est la couleur du diable. Pour Jacques Fontaine, médecin et conseiller de Louis XIII, les cheveux roux font partie des signes distinctifs pour déceler la présence d'une possession diabolique chez un être, théorie qu'il avance en 1611 dans son *Discours des marques des sorciers et de la réelle possession que le diable prend sur le corps des hommes*¹²³. Les cheveux roux témoignent d'une relation sexuelle avec le diable, et nombreuses sont les femmes qui périssent sur le bûcher pour le simple crime d'arbore une coiffe auburn. La répression à l'encontre des femmes à la chevelure rousse est, de fait, symptomatique de la peur du pouvoir sexuel qu'elles exercent sur les hommes¹²⁴.

La sexualité des sorcières de Münzer s'exprime d'ailleurs davantage dans leurs crinières de feu que dans l'image de leurs chairs dénudées. Pourtant, contrairement à nombre d'autres artistes de sa génération comme Félicien Rops, Alfred Kubin, Eugène Grasset ou Jean Delville, Münzer ne diabolise pas les amantes de Satan. Plutôt que la dénonciation d'une

¹²² HIRTH 1909.

¹²³ FONTAINE 1611.

¹²⁴ Voir à ce sujet le chapitre III de la seconde partie de cette étude, intitulé « La sorcière face aux angoisses masculines grandissante », dans lequel est développée l'analyse de l'incidence de la chevelure rousse sur la perception des femmes qui en sont dotées.

décandence sexuelle dévastatrice, cette illustration apparaît davantage comme un ôde à la libération de la femme. C'est sur ce point symbolique, cette libération, que l'oeuvre rejoint les dernières strophes du poème qu'elle accompagne :

« Glück blüht Euch nur, wenn Euch der Satan freit!
Doch was der Satan uns're Sinne lehrt,

Das ist ein Leben und das Brennen wert."
Dann taucht sie unter in den heißen Flammen.¹²⁵»

La jeune sorcière chante ici la libération apportée par Satan : « Le bonheur ne s'épanouit pour vous que lorsque Satan vous libère ! Mais ce que Satan enseigne à nos sens, c'est que cette vie vaut la peine d'être brûlée¹²⁶». Ces mots prennent une dimension particulière au regard de la révolution historique enclenchée par la première vague féministe. Satan ne serait alors qu'un symbole, celui du feu ardent de l'émancipation, et la sorcière, l'incarnation de toutes les femmes investies dans le combat du féminisme.

Pour Jules Michelet déjà, le Sabbat apparaissait comme le symbole de la lutte des femmes vers l'affranchissement :

« Une belle demoiselle anglaise passa, dit-on, en France vers 1300, pour prêcher la rédemption des femmes. [...] La Messe noire, dans son premier aspect, semblerait être cette rédemption d'Ève, maudite par le christianisme.¹²⁷»

En 1910, un an après la publication de l'illustration de Münzer, c'est au tour d'Albert Joseph Penot de représenter la liberté chérie par les femmes, incarnée par la sorcière dans son *Départ vers le Sabbat* (**Fig.19**). Comme ses comparses Steinlen et Munzer, Pénot brosse le portrait d'une femme entièrement nue, dont jeunesse n'a pas encore subi les affres du temps. Sa peau blanche et délicate tranche avec le ciel sombre qui l'entoure. Juchée sur son balai, elle expose au spectateur une chute de reins qui accroche le regard, point focal lumineux au milieu de la masse trouble des nuages. Son visage est incliné par-dessus son épaule, son regard vibrant est fixé sur le spectateur, à qui elle esquisse un sourire complice. Sa chevelure agitée, tempétueuse, est balayée par les vents. Pénot ne laisse entrevoir nulle indication de temps ou de lieu dans la composition, il ne représente qu'une sorcière et son balai,

¹²⁵ Richard Du Moulin Eckart, *Die Hexe*, Jugend, n°18, 1909, p. 2.

¹²⁶ Traduction de l'auteure.

¹²⁷ MICHELET 1862 (1), *op.cit.*, p. 124.

débarrassée de tous complexes, libre de faire ce qui lui chante : « just a woman and her broom, windswept and uninhibited, hovering in the atmosphere.¹²⁸ »

Aux mots de Jules Bois et à ceux de Jules Michelet, Léopold Lacour répond, en 1896, dans son article « Le féminisme et la sorcière », que cette dernière : « venge la Femme, ou plutôt, elle est la Femme qui se venge.¹²⁹ » Se dessine alors le récit de la sorcière évoluant comme une entité féministe.

Si la libération de la femme s'incarne donc pleinement dans l'image de la sorcière, c'est surtout car ce personnage est le seul qui soit entièrement dévolu à la femme.

¹²⁸ BLACKLOCK 2019, p. 106.

¹²⁹ LACOUR 1896, p. 297.

C - La sorcière, seul archétype fantastique attribuée à la femme.

La sorcière est un des rares exemples du fantastique qui soit quasiment entièrement dévolu à une figure féminine. Certes le domaine du merveilleux compte aussi une poignée de sorciers, mais ils peinent à égaler leur consœur tant celle-ci est maléfique – son sexe étant justement la source de ce *maleficium*. Enfin, parce qu'elle va à l'encontre de toutes normes féminine, parce qu'elle déroge à la règle de la naïveté et de la douceur propre à la femme, la sorcière est une manifestation unique du Mal au féminin. Alors qu'au cours de l'Histoire, les hommes se sont souvent arrogés la première place dans les mythes, celui de la sorcière a toujours fait de la femme sa principale protagoniste, loin des rôles secondaires auxquels on la cantonne habituellement. C'est une des rares victoires des femmes, car si elles n'ont pas d'Histoire, la sorcière en revanche, en a une.

Personnage venu du fond des âges, la sorcière est le fruit d'une longue lignée de femmes fatales, de magiciennes et de démons femelles, qui toutes ont laissé leur trace dans l'élaboration de cet archétype fantastique. Venues des mythes antiques et des textes bibliques, elles ont pour noms Lilith, Eve, Hécate, Médée ou Circé. Elles ont en commun une nature perverse et une beauté impérieuse, un pouvoir dévastateur et un esprit désinvolte. Les artistes du XIX^e siècle les redécouvrent avec passion et en font, plutôt que ses aïeules, les sœurs de la sorcière contemporaine. Pourtant c'est bien de ses orgueilleuses ancêtres que la sorcière tire son histoire et sa pérennité. Personnages d'abord secondaire, désignés par une préposition d'appartenance à un personnage masculin – Lilith est la femme d'Adam, Circé l'amante d'Ulysse, Médée, la fille d'Aétès et l'épouse de Jason – elles supplantent vite les hommes auxquelles elles sont rattachées, pour devenir actrice à part entière de leur histoire.

Bien qu'elles soient parvenues à s'imposer par la force, la ruse et la puissance de leurs actes, elles demeurent les marionnettes d'un récit patriarcal, qui place inlassablement la femme dans un bouillon de manigances, de tromperies et de calamités. Si la sorcière est le personnage fantastique féminin suprême, c'est parce qu'elle est synonyme de péché et de damnation.

La misogynie est un réflexe ; plus qu'une tradition c'est un rituel de préservation pour le masculin, un moyen de subsister et de s'assurer la domination du monde. Pour cette unique raison, le seul personnage féminin qui ne tient pas le second rôle sera une figure maléfique.

Or, comme le rappelle Steve Laflamme : « les archétypes qui ont façonné le visage du fantastique au fil des siècles sont en fait des représentations de peurs ou de désirs refoulés¹³⁰ ». La sorcière appartient-elle à la première ou à la seconde catégorie ? Les hommes qui emploient son image dans leurs récits littéraires et esthétiques sont-ils dirigés par la peur ou par le désir ? Les deux manifestement, puisque l'image de la sorcière oscille continuellement entre deux tendances, qui s'incarnent visuellement dans la binarité de la jeune et de la vieille sorcière, dans un jeu où la sensualité répond à la laideur.

Le psychiatre Carl Gustav Jung considère quand à lui que « les sorcières sont une projection de l'*anima* masculine, c'est-à-dire de l'aspect féminin primitif qui subsiste dans l'inconscient de l'homme : les sorcières matérialisent cette ombre haineuse, dont elles ne peuvent guère se délivrer, et se revêtent en même temps d'une redoutable puissance¹³¹ ». Toute-puissante aussi était Hécate, de qui la sorcière hérite son pouvoir. Titanide d'abord bienfaisante, Hécate apparaît dans la *Théogonie* d'Hésiode, aux environs VIII^e siècle avant J.-C. Très vite pourtant, la déesse triple, qui symbolise à la fois la terre, le ciel et les mondes souterrains, se voit parée d'une aura ténébreuse, assimilée aux rituels sacrificiels humains. Hécate est la patronne des sorcières, l'enchanteuse originelle : elle connaît l'usage des poisons, se transforme en louve et gouverne une meute qui forme son propre bestiaire, et demeure associée à la nuit étoilée. Médée et Circé, à demi-déeses, à demi-mortelles, lui succéderont. Considérées comme les filles spirituelles de la mère de toutes les sorcières, les deux magiciennes verront leurs puissances respectives demeurées inégalées. Mais invariablement, les mythes s'assombrissent, et les deux sorcières se voient diminuées. Empoisonneuses et infanticides, aigries et vengeresses, elles perdent de leurs superbes pour mieux servir un récit dévolu au héros mâle. Noircies, diffamées, elles disent le destin qui sera celui de la femme et de ses archétypes à venir.

¹³⁰ LAFLAMME 2012, p. 90.

¹³¹ CHEVALIER, GHEERBRANT 1982, p. 898.

Deuxième partie :
L'IMAGE IMPRIMÉE : DE LA SATIRE À LA PEUR DE LA SORCIÈRE

Chapitre I - Le livre illustré

La seconde partie du XIX^e siècle transforme l'image de la sorcière. C'est aussi à ce moment que l'art délicat de magnifier le texte par l'image se déploie dans toute sa splendeur. Les livres illustrés permettent d'ancrer profondément les différentes facettes de la sorcière dans l'imaginaire collectif. Michelet la célèbre proche de la nature, enchantresse qui connaît les simples et les remèdes ; les frères Grimm quant à eux établissent le stéréotype de la vilaine fée des contes. Les artistes illustrateurs les plus talentueux de leur génération sont mandés pour orner ces récits nouveaux de couleurs, ou remettre au goût du jour les histoires anciennes, comme celles de Shakespeare, qui font intervenir des sorcières jouant avec la destinée des mortels. Le livre illustré décline l'image de la sorcière en plusieurs entités visuelles qui forment ensemble le condensé des croyances et du folklore propre à cette créature protéiforme.

A - La sorcière, apanage des contes de fées.

C'est un goût inébranlable pour le merveilleux qui permet à la sorcière de subsister malgré le temps, à travers les contes et les légendes. Sa présence devient, de fait, indispensable à toute bonne histoire. Que seraient les graciles demoiselles en détresse sans la méchante sorcière ? C'est une vérité incontestée : Il ne peut y avoir de héros sans antagoniste. La sorcière deviendra l'apanage des contes, souvent déclinée en plusieurs autres figures qui forment toutes ses avatars : la marâtre, la belle-mère, la reine maléfique ou encore la dragonne. Elle se révèle comme adjuvante dans le récit.

Omniprésente dans les contes de fées – dont le terme lui-même renvoie à une figure féminine dotée de pouvoirs magiques – la femme, surtout lorsqu'elle apparaît dans une dimension magique, campe le rôle de l'adversité et de l'apprentissage pour le héros. Ce dernier se définit par le combat qu'il livre contre la sorcière ou son avatar. Cette figure de la sorcière surgit de la connexion entre les pouvoirs anarchistes attribués à la femme d'une part, et la célébration des vertus masculines de l'autre. Les contes atteignent un niveau de symbolique sociale qui reflète l'ordre hiérarchique des genres imposé par la société dans

laquelle ils furent créés. Microcosme de la stigmatisation féminine, le récit conditionne son lectorat à déprécier les vieilles femmes, laides et marginales, pour mieux « sauver » les jeunes et amènes créatures, souvent sans leur consentement. Les récentes remarques soulevées par la nouvelle génération féministes au sujet de la culture du viol dans les contes de fées questionnent et bouleversent l'ordre établi de la hiérarchisation masculin-féminin dans les contes. L'étude livrée par Hermeline Pernoud en 2020 à ce sujet remonte le fil historique de l'impunité masculine omniprésente dans les récits fantastiques, sous le prétexte douteux d'une beauté irrésistible, qui ne peut que contraindre le héros à assouvir les exigences de son instinct érotique profond : « les princes ne semblent donc pas outrepasser leurs droits, mais agir comme on l'attend d'eux : ils ont des pulsions et ne peuvent donc résister à leurs désirs.¹³² ». Le héros masculin aujourd'hui, fait donc l'objet d'une profonde remise en question, ce qui annonce peut-être une nouvelle reconsidération du personnage de la sorcière, ennemi implacable de la masculinité dans les contes de fées.

Parfois bonne, souvent mauvaise, la sorcière constitue donc une récurrence bienvenue, un ressort essentiel pour les contes et autres récits fantastiques. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ces derniers jouissent d'un regain d'intérêt sans précédent. Les auteurs ne se contentent pas de rédiger une seule histoire à la fois ; ils publient des recueils entiers de contes et légendes. De ces récits subsistent les souvenirs impérissables de la Baba yaga, ogresse russe à la maison terrifiante, de la méchante sorcière anthropophage d'Hansel et Gretel, ou encore de la terrible enchanteresse des mers qui exigera de la sirène un contrat mortel. La figure de la sorcière supplante celle du héros, sans laquelle il n'existerait pas. Plus encore que les mots, ce sont les illustrations qui en découlent qui vont marquer durablement dans les esprits l'image de ces sorcières. À cet égard, les illustrateurs jouèrent un rôle décisif. Considérés comme de véritables visionnaires, Arthur Rackham, Walter Crane, et Ivan Bilibine entre autres, flattent les textes des conteurs par leurs mémorables illustrations. Ces images, qui marquèrent indubitablement leurs fortunés lecteurs, demeurent impérissables dans l'imaginaire populaire. La sorcière ainsi créée profitera du luxe de posséder une habitation : une cabane, souvent une bicoque perdue au fond de la forêt, parfois transformée en appétante maison de sucre, pour mieux attirer les enfants gourmands, ou un château aux

¹³² PERNOUD 2020.

tours sombres, symbole de sa tyrannie. Bien sûr ses attributs seront préservés, exacerbés même. La sorcière des contes ne possède pas forcément balais magiques et chapeaux pointus, elle peut se manifester sous les traits d'une vieille femme s'appuyant sur une canne, ou se déplacer grâce à un pilon et un mortier, à l'instar de la Baba Yaga (**Fig.20**). Personnage mystérieux et emblématique de nombreux contes russe, la sorcière cannibale intervient dans le récit de *Vassilissa la très belle*, dont il s'agit ici de l'illustration par Ivan Bilibine de l'édition de 1902. Le conte met en scène une jeune fille dans la quête initiatrice de la maturité féminine, accompagnée d'une poupée qui représente la bénédiction maternelle. Vassilissa rencontre la vieille Baba Yaga à l'orée de la forêt et devient sa servante pendant un temps. Celle-ci vit dans une isba, sa maison perchée sur des pattes de poules. Lorsque la sorcière renvoie la jeune fille chez elle, elle lui offre un objet magique qui lui permettra de mettre fin à la tyrannie de sa belle-mère (responsable de nombreux malheurs pour Vassilissa).

Lors de leur rencontre, la sorcière lui apparaît perchée sur son mortier volant, qu'elle fait avancer grâce à un grand pilon. Son balai, constitué d'une branche de bouleau, objet caractéristique de la sorcière, n'est pas un moyen de locomotion pour Baba Yaga ; elle l'utilise uniquement pour effacer les traces laissées par son mortier magique. Le frontispice du conte (**Fig.21**) met également en scène Baba Yaga, déjà parée de ses étranges attributs, dont la silhouette sombre se détache sur la lumière crépusculaire de la nuit.

Ivan Bilibine se caractérise par son style proche des objets d'art traditionnels russes comme la broderie, qui inspire les compositions de ses illustrations. Passionné par le folklore russe, il ne cesse d'en illustrer les contes et légendes. En 1906, il crée pour l'édition russe du *Conte du Tsar Saltan* d'Alexandre Pouchkine une page de couverture (**Fig.22**) dont la composition rassemble les personnages les plus emblématiques des contes slaves. La Baba Yaga accompagnée de son Isba à pattes de poules est présente, toujours perchée sur son mortier (**Fig.23**). Grâce à quelques traits vifs et au rappel iconographique du personnage d'un conte à l'autre, Bilibine parvient à enraciner l'image de la Baba Yaga dans l'imaginaire populaire. Le même processus s'opère avec les autres sorcières des contes, dès lors qu'elles font l'objet d'un traitement artistique de la part d'un illustrateur de talent.

Le stéréotype de la sorcière est si profondément ancré dans notre imaginaire qu'il nous semble pouvoir la trouver dans chaque récit fantastique. Or, sur les deux cent trente-neuf contes recueillis par les frères Grimm, ne sont répertoriées que seize sorcières et quatre

magiciennes¹³³. Toutefois, c'est bien par ces récits que l'image redoutable de la sorcière trouve son avènement. Il suffit alors de quelques exemples puissants et significatifs pour enraciner profondément cet archétype. Héroïne mauvaise par nature, elle apparaît toujours, dans les contes, comme la figure antinomique du Bien.

Le physique de la sorcière reflète d'ailleurs son *moi* profond : elle est une caricature, un avatar de la laideur. La peau fripée comme un fruit trop mûr, le nez crochu, le dos bossu, le pied bot, le visage parsemé de verrues et les doigts crochus, elle est un stéréotype, invariable, une figure toute faire, utilisable et réutilisable à loisir dans les contes de fées. Alors que l'on note une économie des termes descriptifs lorsqu'il s'agit des autres personnages, la sorcière profite toujours d'un passage évocateur de son portrait physique.

Dans le conte *La petite Sirène*, du danois Hans Christian Andersen, publié la première fois en 1837, la sorcière vivant dans les profondeurs de l'océan arbore un physique terrifiant : « La magicienne était assise devant sa porte et laissait un gros crapaud manger dans sa bouche, de même que les jeunes filles donnent à leurs canaris du sucre à becqueter sur leurs lèvres. Sur son sein qui ressemblait à une éponge monstrueuse, grouillaient des petits serpents, des anguilles et d'autres bêtes visqueuses et répugnantes qu'elle appelait des noms les plus doux.¹³⁴ ». L'illustrateur Edmond Dulac (**Fig.24**) livre une image saisissante de la terrible sorcière des mers, bien différente de ses consœurs venues des récits allemands, qui n'en demeurent pas moins effrayantes.

Ainsi, dans le conte des frères Grimm *Yorinde et Yoringue* : « la chouette se posa sur une branche basse et à sa place apparue une vieille femme toute tordue, jaune et maigre, aux yeux rouges et au nez si crochu qu'il lui touchait le menton¹³⁵ ». Dans le conte *Hansel et Gretel* (ou *Jeannot et Margot*), de l'édition de 1910 traduite par Mlle Latappy, elle est décrite comme « une horrible vieille, au nez crochu et aux yeux rouges¹³⁶ ». Bien qu'elle se montre accueillante avec les deux jeunes infortunés, le lecteur découvre plus tard qu'il s'agit en réalité d'une « horrible sorcière, qui avait l'habitude de faire cuire et de manger les petits enfants.¹³⁷ », et que « comme toutes les sorcières, elle avait les yeux rouges, et ne voyait pas

¹³³ RIMASSON-FERTIN 2018, pp. 79-80.

¹³⁴ ANDERSEN 1837, p. 75.

¹³⁵ GRIMM 1812 (1), p. 238.

¹³⁶ GRIMM 1812 (2), p. 37.

¹³⁷ *Id.*

très bien, mais elle reconnaissait les choses à leur odeur à une grande distance.¹³⁸». Dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin, tirée de la version de 1857, elle est « une femme vieille comme Mathusalem, qui s'appuyait sur une canne¹³⁹ ». La sorcière – bienveillante cette fois-ci – du récit de *La gardeuse d'oies près de la fontaine* est elle aussi une vieille femme, appuyée sur une béquille, vivant dans la solitude du creux de la forêt, seulement accompagnée de ses animaux. Les pères qui passent près d'elle en compagnie de leurs petits garçons prennent soin de les mettre en garde contre « cette vieille [...] rusée comme un démon, c'est une sorcière¹⁴⁰».

Publiés dans les *Contes de l'enfance et du foyer*, ces récits profitèrent de diverses publications, rééditions et augmentations entre 1812 et 1857. C'est Wilhelm notamment, qui travaille sur les sept éditions publiées de son vivant, augmentées et corrigées en fonction des attentes du public et des critiques. L'évolution du personnage de la sorcière la révèle de plus en plus sombre et sournoise. Les descriptions relatives à son physique et sa psychologie s'affinent et développent de nouveaux aspects de sa personnalité. C'est notamment à partir de la cinquième édition (1843), que le détail des yeux rouges inhérents à toute vraie sorcière est ajouté. Présent dès la première édition de 1812, et jouissant d'une célébrité sans bornes, le conte *Hansel et Gretel* est celui qui, plus que les autres, conditionnera le portrait-type de la sorcière du récit fantastique. En 1900, Arthur Rackham débute un cycle d'illustration des contes des frères Grimm, dans lequel il expérimente plusieurs techniques et compositions, au fil des diverses éditions. L'analyse de deux de ces illustrations, présentant chacune la sorcière d'*Hansel et Gretel*, d'abord en 1900 (**Fig.25**) puis en 1909 (**Fig.26**), révèle que l'artiste affirme son style, et dévoile ses inclinations pour le registre du merveilleux et du fantastique. La version de 1900 correspond à la première édition anglaise des contes de Grimm – *Grimm's Fairy Tales* – par l'éditeur Freemantle & Co. L'ouvrage, publié le 8 décembre, entre dans la catégorie du *gift book*, c'est à dire un livre de contes abondamment illustré, destiné à être parcouru plutôt que lu, que l'on offrait au premier jour de l'année. Les contes de Grimm bénéficient en ce sens d'une grande renommée, puisqu'ils apparaissent très bien placés dans le sondage lancé en 1898 par *The Pall Mall Gazette*, dont l'enjeu fut de déterminer quel était le meilleur livre à offrir à un enfant de dix ans¹⁴¹.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ GRIMM 1812 (3), p. 101.

¹⁴⁰ GRIMM 1843, p.

¹⁴¹ FIÈVRE 2013, p. 292.

Les illustrations en noir et blanc de Rackham pour l'édition de 1900 sont établies selon le procédé de la photogravure au trait¹⁴², tandis que les illustrations en couleurs – destinées aux pages de titres et au frontispice – profitent du procédé encore balbutiant de la photogravure trichromique¹⁴³. L'image de la vieille sorcière accueillant *Hansel et Gretel* (**Fig.25**) fut élaborée grâce à ce procédé encore mal maîtrisé, ce qui explique la mauvaise qualité de l'impression, bien en deçà de l'édition de 1909. La différence des deux illustrations s'exprime également dans le traitement du physique de la sorcière. Si Rackham, dans cette première édition, la présente telle qu'elle est décrite dans la traduction d'Edgar Taylor : « une vieille femme, s'appuyant sur une béquille, sortit en clopinant.¹⁴⁴», il ne restitue pas à proprement parler la peur des jeunes enfants exprimée dans le texte : « Hansel et Gretel étaient si effrayés, qu'ils lâchèrent ce qu'ils tenaient dans leurs mains¹⁴⁵». En effet, Gretel, qui fait face au spectateur, ne semble pas plus inquiétée que surprise. De même que la vieille sorcière ne paraît pas être en colère en découvrant sa maison dévorée. L'illustrateur s'éloigne encore un peu plus du texte en omettant de doter la maison de pain d'épices de quelques ornements de sucre ou de biscuit. L'analyse de Françoise Fièvre au sujet de ce frontispice développe l'idée d'une image qui fonctionnerait comme une invitation pour le lecteur à pénétrer dans le royaume des contes, de même que la sorcière invite Hansel et Gretel à entrer dans son foyer. Cette vieille femme, qui ressemble davantage à une aimable grand-mère, figure à la fois, de manière littérale, la sorcière de ce conte en particulier, et de manière allégorique, la conteuse de l'ensemble des contes de Grimm : « Passé le porche de la maison, Hansel et Gretel découvriront à la fois les bons repas et le sommeil, et les frayeurs de l'emprisonnement et de l'attente de la mort [...] les enfants tournant les pages du livre découvriront à la fois les merveilles et les cauchemars, les joies et les frayeurs qui jalonnent les contes merveilleux.¹⁴⁶ ». On peut également supposer, à propos du physique affable de la sorcière, que Rackham voulut ici retranscrire la gentillesse dont elle fit preuve dans un

¹⁴² La photogravure au trait consiste à imprimer la photographie de l'œuvre originale sur une plaque de zinc, plongée ensuite dans un bain d'acide. Contrairement au procédé de l'eau-forte, les lignes du dessin sont protégées contre l'acide, et ce sont les zones non dessinées qui se creusent. Il en résulte un dessin en relief, que l'on peut ensuite imprimer sur la page du livre.

¹⁴³ La trichromie reprend le principe de la photogravure au trait en complexifiant le procédé. Il s'agit désormais de décomposer l'image à l'aide de trois filtres (vert, bleu et rouge). On photographie donc l'image à reproduire trois fois, avec un filtre différent, pour créer un négatif de sélection. Lors de l'impression, la recombinaison des couleurs s'élabore grâce à l'application successive sur le papier de trois encres colorées (jaune, magenta et cyan).

¹⁴⁴ *Id.*, p. 304.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 305.

premier temps, pour mieux tromper les enfants. C'est un parti pris qu'il abandonne en 1909 pour livrer une image bien plus effrayante de la vieille sorcière anthropophage (**Fig.26**).

L'évolution du personnage est ici saisissante. Mettant de côté son caractère hospitalier, Rackham présente d'emblée ce qui se cache derrière les boniments de la sorcière. Son physique repoussant révèle ses sombres instincts, de même que l'apparence frêle et innocente des deux bambins reflète leur bonté d'âme. Rackham modifie sensiblement la composition de l'image : les poses ne sont plus aussi stéréotypées – la surprise de Gretel était auparavant figurée par un mouvement des bras exagéré, tandis que son visage n'exprimait rien de plus que la résignation ; la maison, dont le toit et les fenêtres sont cette fois bien constitués de pain et de sucre, est autrement visible pour le lecteur ; enfin, la présence de la forêt, personnage à part entière dans le conte puisqu'elle avale les enfants et les soustrait à leur foyer, complète le tableau et permet d'ancrer la scène dans un cadre précis. Si l'illustrateur retravaille en profondeur le physique – donc la psychologie – et l'habitat de son personnage, il ne change pas ses vêtements, gageant qu'il s'agit bien de la même vieille sorcière, simplement retravaillée. Dans les deux versions, elle porte un fichu rouge à petits carreaux, une chemise bleue et une jupe à grands carreaux. Ses deux grandes béquilles de bois sont également conservées. Elles constituent son principal attribut.

Une autre sorcière terrifiante apparaît dans l'édition de 1909. Il s'agit de la protagoniste du conte de *Yorinde et Yoringue*. Rackham livre une double image de cette sorcière métamorphe ; elle apparaît une première fois sous les traits d'une chouette (**Fig.27**), avant de dévoiler sa véritable identité : celle d'une horrifiante vieille sorcière (**Fig.28**). L'intelligence de Rackham réside dans l'effet de surprise que produit cette image. Il transmet ainsi au lecteur l'émotion qui dut saisir Yoringue lors de la métamorphose de la chouette en sorcière. Ces deux illustrations témoignent du talent de Rackham en matière de photogravure au trait. L'usage du noir profond tranché de blanc rend l'image saisissante et lui confère une atmosphère dramatique qui correspond aux tonalités du conte. Il s'agit en effet d'une histoire d'amour compromise par un mauvais sort qui provoque la transformation de Yorinde en oiseau ; puis vient ensuite son enlèvement, annonciateur de la quête difficile de son aimé qui ne pourra s'achever que sur la mort de la sorcière. Le style de ces deux illustrations est bien différent de celles du conte *Hansel et Gretel*, et pour cause : Arthur Rackham use de toute une palette de tonalités et de styles graphiques pour mettre en lumière l'éclectisme des contes recueillis par les frères Grimm. La variété de genres présente dans les récits (dramatique,

effrayant, amusant, etc.) est ainsi habilement accentuée par la diversité des représentations qui accompagnent le texte.

Arthur Rackham avait déjà eu l'occasion de développer sa verve illustratrice fantastique quelques années auparavant, dans le recueil de contes *The Ingoldsby Legends, or Mirth and Marvels*, compilant histoires de fantômes, pastiches folkloriques, légendes et poèmes humoristiques rédigés par un certain Thomas Ingoldsby of Tappington Manor. Derrière ce pseudonyme farfelu se cache le *clergyman* Richard Harris Barham, dont les récits connurent un succès retentissant outre-manche au XIX^e siècle, mis en valeur par les illustrations de George Cruikshank (édition de 1830), Ernest Jessop (édition de 1888), et Arthur Rackham (éditions de 1898 et 1907) entre autres. Le conte qui suscite le plus notre intérêt dans le cadre de cette étude est *The Witches Frolic*, mettant en scène des sorcières s'ébattant joyeusement dans la nuit. Au gré des éditions, les illustrateurs jouent avec le physique des personnages, tout en préservant leurs attributs principaux : le chat noir, le balai magique et le chapeaux pointu. Jessop leur offre des costumes vintage dans une esthétique surannée (**Fig.29**), tandis que Rackham opte pour des tons plus fantastiques, en insistant sur les traits marqués des visages (**Fig.30 et 31**). Certaines autres planches de *The Ingoldsby Legends* comme *There's an old woman dwells upon Tappignton Moor* (**Fig.32**) et *Witches and Warlocks, Ghosts, Goblins, and Ghouls* (**Fig.33**) sont particulièrement annonciatrices du traitement que l'artiste réservera aux sorcières revêches des contes *Hansel et Gretel*, *Yorinde et Yoringue* ou à la magicienne ravisseuse de *Rapunzel* (**Fig. 34 et 35**). Ainsi, le lecteur pouvait déjà savourer l'esthétique empreinte de charme, d'humour et d'étrangeté si caractéristique de l'édition de 1909 de *The fairy tales of the brothers Grimm*.

L'édition de 1907 de *The Ingoldsby Legends* consiste en une refonte et en l'ajout de nouvelles illustrations. La composition de *Hey ! Up the chimney Lass ! Hey After You !* (**Fig.36**), présente dans cette nouvelle édition, rappelle à bien des égards celle de la *Walpurgis* d'Adolf Münzer (**Fig.18**), qui lui succède de seulement deux années. Tout le talent de Rackham réside dans son adresse à rendre les tourbillons qui aspirent les protagonistes, grâce à l'excellence dont il fait preuve dans la technique de la plume et du lavis. L'image recèle également une bonne part d'humour : le seul personnage masculin de la scène, Robin Gilpin, paraît bien maladroit sur le manche de son balai, empêtré dans les bourrasques de vent et la cape encombrante de la jeune sorcière dont il s'est épris.

Talentueux coloriste, dessinateur par excellence des contes fantastiques, Rackham marquera durablement de son trait le portrait de la sorcière. L'illustration des légendes d'Ingoldsby et des contes de Grimm marque le début de sa carrière comme grand illustrateur, l'édition de 1900 constitue son premier véritable succès dans le champ du livre illustré. En 1935, les œuvres de Rackham vinrent alimenter la bibliothèque documentaire des studios Disney, alors que s'esquissait le portrait de la première sorcière présente dans un long-métrage d'animation : *Blanche neige et les sept nains*. Le succès de telles images réside dans la capacité de Rackham à rendre compte de la laideur de l'âme. Il n'hésite pas à rendre effrayant le physique de ses antagonistes, suivant les principes de la physiognomonie qui veut que le caractère et la personnalité du personnage se lisent sur son visage. Dans un article du *Daily Mirror* daté du 23 novembre 1908 il justifiait d'ailleurs sa propension à enlaidir ses sorcières ainsi : « Dans les histoires de fées, les bonnes fées l'emportent toujours sur les méchantes, et l'enfant sait très bien qu'il n'y a rien de brutal à représenter les mauvaises fées sous des traits sombres et hideux, car il ne s'agit plus là d'une déformation¹⁴⁷».

Si l'on en croit le témoignage de l'historien de l'art Kenneth Clark, les images de Rackham impactèrent durablement l'imaginaire des jeunes enfants qui feuilletèrent les contes de Grimm illustrés par ses soins :

« Peut-être y a-t-il des histoires moins effrayantes dans Grimm, mais je n'osais pas les ouvrir à cause des illustrations d'Arthur Rackham [...] J'ai parfois, avant d'avoir pu m'en garder, entr'aperçu ses dessins, et ils imprimèrent dans mon imagination des images de terreur qui me troublèrent pour des années. Bien des personnes m'ont dit avoir eu la même expérience étant enfants. Je me demande si quelqu'un l'a dit un jour à Rackham. [...] je souffris terriblement de peurs nocturnes, et d'images rétinienne si fortes qu'elles atteignaient presque l'hallucination.¹⁴⁸»

Si l'illustrateur contribue à enraciner l'image de la sorcière diabolique dans le cœur des enfants, il existe, à la même époque, un livre illustré qui en dévoile une toute autre vision. *La sorcière* de Jules Michelet, illustrée par Martin Van Maele, se place aux antipodes des livres de contes, par son caractère sulfureux. La sorcière n'est plus une vieille femme grotesque, mais une créature luciférienne, érotique et lascive.

¹⁴⁷ Article rédigé par Arthur Rackham dans le *Daily Mirror*, 23 novembre 1908, cité par HAMILTON 1990, p. 90.

¹⁴⁸ CLARK 1974, p. 8, traduction tirée de FIÈVRE 2013, pp. 358-359

B - Martin Van Maele et *La Sorcière* de Jules Michelet.

« Très pénétré de la pensée de Michelet, à laquelle il s'est pour ainsi dire identifié, M. Martin Van Maele a su rendre avec un rare bonheur d'expression, les émotions, les terreurs et les scènes émouvantes que l'historien a si superbement évoquées et d'une manière si profondément impressionnante.¹⁴⁹»

De son vrai nom Maurice François Alfred Martin, Martin Van Maele est aujourd'hui considéré comme l'un, sinon le plus grand illustrateur érotique de son époque. S'il se démarque grâce à la sensualité exacerbée de ses créations à destination de la littérature érotique, c'est un artiste aux multiples facettes qui peut illustrer des livres pour enfants comme le doux récit *Ninette et sa grand'mère*¹⁵⁰, pour lequel il livra des dessins révélateurs de la délicatesse du texte (**Fig.37**). Il sera également le premier, en 1902, à illustrer l'édition française des aventures de Sherlock Holmes.

En 1911, Martin Van Maele illustre une édition de *La Sorcière* de Jules Michelet, publiée par l'éditeur Jules Chevrel. Pour accompagner ce long poème chantant les gloires de la sorcière, Martin Van Maele livre soixante-neufs compositions, dont quinze planches hors texte gravées à l'eau-forte par ses soins, et cinquante-quatre en-têtes et culs-de-lampe gravés sur bois par Eugène Dété. Les deux artistes réitéreront d'ailleurs leur collaboration en 1912 pour l'illustration des *Dix contes d'Edgar Poe*, traduits par Charles Baudelaire. À ce propos, Clément-Janin écrivait dans le *Paris Midi* :

« M. Martin van Maële – va pour van Maële ! – est donc d'une famille d'artistes. Il a connu, pour ainsi dire dès son berceau, les lois de l'illustration. Il sait le rôle que la vignette doit jouer dans une page et, comme il aime le bois, il a dessiné ses compositions en vue de cette gravure. Celle-ci a été exécutée, avec beaucoup de franchise, par M. Eugène Dété, qui tourne sans cesse ses regards vers les beaux bois romantiques des Porret, des Lavieille et des Lavoignat. Il en connaît les qualités et les inimitables souplesses ; il s'en approche autant qu'il le peut, et, quand les vignettes exigent la teinte, il conduit la taille avec virtuosité. M. Martin van Maële n'est pas un esprit tourmenté. [...] Appuyé, d'une part, sur Gustave Doré, d'autre part, sur Daniel Vierge, il a semé de compositions généralement amusantes ces sombres histoires. Sa Mort est pleine de fantaisie ; elle s'agite comme dans *les Simulacres* de Trechsel ou la *Grande Danse Macabre* de Gillet Coustiau.¹⁵¹»

¹⁴⁹ BRIEU 1911, p. 157.

¹⁵⁰ Henrietta Consuelo Sansom, comtesse de Quigini Puliga, dite Brada, *Ninette et sa Grand'Mère*, illustrations de Martin Van Maele, Paris, Société d'édition et de publications, Librairie Félix Juven, 1906.

¹⁵¹ CLÉMENT-JANIN 1912, p. 2.

Effectivement, l'atmosphère « amusante » agrémentée de macabres détails telle que la perçoit Clément-Janin est typique de l'œuvre de Van Maele. Elle était déjà présente dans son travail pour *La Sorcière*, effectué un an plus tôt. Le cul-de-lampe qui clôt le premier chapitre « La mort des Dieux » (**Fig.38**) représente la danse – indiscutablement macabre – d'un squelette cornu aux sabots de boucs et d'une créature féminine nue, affublée d'une queue et de deux cornes. Leur union, dans la pénombre d'un cimetière, annonce ce que le lecteur trouvera au fil des pages, car squelettes et femmes nues abondent dans l'œuvre de van Maële.

Les quinze eaux-fortes sont chargées d'une aura de trouble et de tourments ; la sexualité y est montrée sans fard ; les affres du désir et les afflictions de la luxure sont associées et célébrées avec délice dans le grand mariage d'Eros et de Thanatos, union des pulsions de l'amour charnel combiné à une fascination pour la mort, tournée en dérision. Surtout, l'art de Martin Van Maele est caractérisé par une touche humoristique et par l'attention particulière donnée aux détails les plus saugrenus, révélatrices de l'impertinence assumée de l'artiste. Son humour piquant est surtout réservé aux en-têtes et cul-de-lampes, capables de dévoiler les scènes les plus incongrues : un diabolin équipé d'une clystère est sur le point d'effectuer un lavement purificateur sur une jeune femme, afin de la stériliser après qu'elle ait partagé la couche de Satan (**Fig.39**).

Illustrateur de l'érotisme, Martin Van Maele se distingue surtout dans cette œuvre pour les planches hors texte qui rythment le texte de sensuelles illustrations. Le récit acquiert une dimension érotique à la hauteur de l'attrait du personnage qu'il met en scène. L'écrivain iconographique suggestif créé par l'artiste pour accompagner la verve de l'auteur illustre avec puissance l'éloquence provocatrice de ce dernier. Sous la pointe acérée de Van Maele, le corps humain, tantôt souffre, tantôt se réjouit. L'artiste lâche les rênes du libertinage et le laisse envahir chaque parcelle de son œuvre, sans retenue. Il montre l'acte de torture des inquisiteurs, comme le feront également les artistes peintres soucieux de sexualiser et d'érotiser la souffrance féminine. Sur les quinze planches présentées, trois relèvent du thème de la torture : *Employer tout d'abord la torture contre les témoins* (**Fig.40**) ; *Ils confièrent à cette fille corrompue, légère, enragée, la charge terrible de chercher sur le corps des filles et des garçons l'endroit où Satan avait mis sa marque* (**Fig.41**), et *Il assura avoir déjà tiré de ce petit corps une armée de six mille six cent soixante diable* (**Fig.42**). Ces scènes de torture exhalent une nouvelle perception du Mal. Dans chacune, le corps de la femme est malmené,

blessé, supplicé. La première sorcière est victime d'une machine de torture formée d'un treuil de suspension et de poids; la seconde, est livrée au piquage, opération qui consiste à trouver la marque du diable en plantant une pointe acérée dans divers endroits du corps; la dernière enfin, est la victime d'un exorcisme musclé : de son corps tirillé par trois ecclésiastiques, s'enfuit une armée de démons, symbole de son impudicité et des actes provocateurs dont elle est accusée.

Le corps de la sorcière est montré sous tous les angles possibles, même les plus incongrus. Allongée (**Fig.43**), prenant la pose d'une étrange planche inversée (**Fig.44**), se contorsionnant dans les airs (**Fig.45**) ou chevauchant la crosse d'un évêque (**Fig.46**), la sorcière dévoile chaque parcelle de son anatomie, même les plus intimes, au lecteur (**Fig.47**). Il s'avère d'ailleurs que la sorcière de van Maele, lorsqu'elle est nue, est toujours jeune. L'image de son corps, façonnée par les canons de beauté, est destinée à ravir l'œil de l'amateur d'érotisme averti. Le nu féminin abonde, dégouline des pages de *La Sorcière*. Dès qu'il le peut, Van Maele présente la chair comme une offrande à ses lecteurs. La sensualité prend les traits de religieuses, de la femme d'un bourreau, d'une paysanne souffrante venant demander guérison chez la sorcière, de la Fiancée de Corinthe et enfin, de la sorcière elle-même.

L'héroïne de l'érotisme chez Van Maele apparaît d'abord étendue sur son lit de serve, lorsque le diable n'est qu'un petit démon du foyer prenant la forme d'un crapaud pour danser sur son ventre voluptueux (**Fig.48**). Le lecteur la retrouve ensuite métamorphosé sur l'autel de la souffrance, malmenée par les hommes et leurs bêtes de compagnie. Elle scelle le pacte de la délivrance avec Satan, vêtue seulement des attributs que lui a offerts la nature. Jetée aux pieds de son nouveau maître, elle s'offre également au regard des hommes à qui est destiné cet ouvrage.

Martin Van Maele la représente telle Circé, récoltant ses simples sous la lumière de la lune. Véritable prêtresse de la nature (**Fig.49**), elle offre encore une fois l'image de son corps nu aux regards indiscrets. Cette propension chez Van Maele à toujours représenter la femme dénudée lorsque l'homme est vêtu (le bourreau d'Aix, victime d'un breuvage hallucinogène, est lui aussi montré nu, sans toutefois être l'objet de la même sexualisation que sa compagne (**Fig.50**)) est symptomatique de l'art produit par les hommes mettant en scène des femmes. Ce que l'on considère aujourd'hui comme le *Male Gaze*, ou le regard masculin, se traduit par

une différence de représentation des sexes dans une même scène. La femme est abondamment sexualisée : par le regard de l'artiste d'une part, par celui des hommes présents dans la scène de l'autre (illustré ici par le rôle de regardeurs que jouent les inquisiteurs devant le corps de la sorcière subissant la torture dans une position extravagante qui ne cache rien de son anatomie (**Fig.40**)), et enfin par le regard du spectateur. La vision traduite par l'adjonction de ces trois regards est essentiellement hétérosexuelle. La femme, son corps, sa chair, est offerte comme un objet servant à assouvir les pulsions et les désirs des hommes qui la contemplent. Cette vision s'impose durant des siècles entiers dans les domaines artistiques, et trouve son avènement dans les courants décadents de la seconde moitié du XIX^e siècle. Avec sa composition personnelle de *La Sorcière*, Martin Van Maele se place directement dans la lignée de Félicien Rops, par ses œuvres empreintes d'un érotisme féroce, d'un thanatos énigmatique et d'un humour bravache.

Cet ouvrage illustré n'est pas destiné uniquement aux collectionneurs d'images érotiques, les amateurs de sciences occultes trouveront également de quoi assouvir leur curiosité dans les représentations du Sabbat, de la messe noire et des concoctions de philtres et potions. Terribles sont les images que Martin Van Maele place entre les mains du lecteur, guidé par la verve fantastique et macabre de Michelet. La gravure en pleine page hors texte *Oh ! Ma mie je n'en peux plus. Dépêchez-vous je ne puis rester ainsi* (**Fig.51**) illustre la préparation d'un philtre magique, cuisiné dans un fourneau que supportent les reins de la dame à qui est destinée la potion. Michelet évoque un gâteau : « Le gâteau cuit; il sera chauffé de vous, de votre flamme.¹⁵²», Martin Van Maele en fait un bambin saigné par la sorcière. Sur le sol, figure un cercle magique. La scène se déroule dans une église en ruine, symbole de cette nouvelle religion en passe de supplanter la chrétienté.

Autre scène sépulcrale, ayant lieu durant la messe noire cette fois, et illustrant étape par étape le déroulé de la funeste cérémonie : *Siège un moment sur lui, comme la Delphica au trépied d'Apollon* (**Fig.52**). La sorcière s'unit avec le dieu subversif de sa propre religion : sur une statue de bois figurant le Satan-bouc, elle prend place et effectue le rite de la fécondation simulée. « Dès lors, elle est l'autel vivant.¹⁵³», puis la cérémonie se poursuit, par une danse endiablée durant laquelle « La vieille alors n'était plus vieille, miracle de Satan. Elle était

¹⁵² MICHELET 1862 (1), *op.cit.*, p. 116.

¹⁵³ *Id.*, p. 127.

femme encore, et désirable, confusément aimée.¹⁵⁴». L'amour préside le cours de cette ronde du sabbat, l'amour et le sexe. Les caresses se font pressantes entre les membres du Sabbat. *On y joint les danses mauresques, vives et languissantes (Fig.53)* et les sorcières entre elles dansent, entraînées par la musique de leurs instruments et la ronde formée de petits diables à l'apparence de crapauds.

Après cet interlude, lorsque tous les sens sont enivrés par la danse, la boisson et la fièvre des corps nus, la messe reprend (**Fig.54**). Tous – prêtre satanique, démons, vieilles créatures encapuchonnées et jeunes sorcières prosternées – se retrouvent autour de l'hostie. La sorcière précédemment bénie par l'union de Satan – qui préside désormais l'assemblée – se fait autel. Dans le creux de ses reins, le calice reçoit le sang d'un nouveau-né.

Les représentations du Sabbat et de la messe noire telles que les a conçues Martin Van Maele s'inscrivent dans une norme de la perception des pratiques occultes qui se construit durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Ces visions fantasmées de rites magiques flirtant avec le macabre, au cours desquels les officiants se livrent aux actes sexuels les plus décomplexés, sont engrangées par des tendances nouvelles ayant trait aux sciences de l'au delà, du spiritisme, de l'alchimie et de la magie, entre autres. Le goût du public pour ces pratiques dites « occultes », conditionnera les représentations des artistes, qui seront parfois eux-mêmes sujets aux croyances magiques.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 128.

Chapitre II - Une société artistique flirtant avec les « sciences occultes »

« Les queues de siècle se ressemblent. Toutes vacillent et sont troubles.

Alors que le matérialisme sévit, la magie se lève.¹⁵⁵»

En proclamant qu'une Sorcière lui fut venue en aide pour faciliter son voyage en mer vers les Orcades, le poète Walter Scott admet croire en la réalité tangible des sorcières, des fées et des démons. Il n'est pas le seul ; nombre de littéraires et d'artistes de premier plan étaient également sensibles aux croyances occultes et surnaturelles¹⁵⁶. Cette tendance touche toutes les catégories de la société, allant même jusqu'à attiser la curiosité du monde scientifique, et ce, dès la fin du XIX^e siècle. En Angleterre les chercheurs renommés tels que William Crookes, Oliver Lodge et Lord Rayleigh (John William Strutt) entreprirent des recherches poussées sur le spiritisme. En 1882 fut fondée la *Society for Psychical Research*, dédiée à l'analyse des phénomènes de télépathie et de communication avec les esprits. Des préoccupations semblables agitèrent la Russie, l'Italie, l'Allemagne et l'Espagne, tandis qu'en France, de grands esprits comme ceux de Pierre et Marie Curie, Edouard Branly, Paul Langevin ou Arsène d'Arsonval prêtèrent crédit à la plus célèbre médium du début du XX^e siècle ; Eusapia Palladino, après l'avoir soumise à plusieurs expériences en laboratoire. Même Charles Richet, détenteur du prix nobel de 1913, se serait fait chasseur de fantômes à ses heures perdues¹⁵⁷. Ainsi les sciences établies comme la physique, ou en cours d'élaboration, comme la psychologie, se firent, tout comme la littérature et les arts graphiques, le reflet des différents courants de pensées et de pratiques qui fascinaient le public de l'époque. Se rejoignirent alors, dans les salons animés par les discussions, dans les journaux et les laboratoires, les préoccupations des cultures populaires et savantes au sujet de l'occulte. C'est notamment à la faveur de l'abondante littérature de vulgarisation scientifique de la fin du siècle (Louis Figuier¹⁵⁸, Jules Verne, etc) que naquit ce phénomène de mode dont profita largement l'émergence d'une culture occulte.

L'occultisme, l'ésotérisme, la kabbale, l'hermétisme, l'astrologie, le spiritisme et l'alchimie sont autant de pratiques qui fascinèrent les acteurs de la présente étude et qui influencèrent de manière plus ou moins forte leurs oeuvres en fonction de leurs dispositions personnelles. Ces pratiques ne doivent être confondues les unes avec les autres, même si elles

¹⁵⁵ HUYSMANS 1891, pp. 363-364.

¹⁵⁶ ROVIGO 2018, p. 17.

¹⁵⁷ BENSAUDE-VINCENT 2002, p. 11.

¹⁵⁸ FIGUIER 1860.

sont volontiers regroupées sous la même étiquette de « sciences occultes ». À ce propos Jean-Pierre Laurant, auteur de *L'ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle* résume :

« Nous sommes dans une sorte de *no man's land* extensible à volonté, entre la théologie et la psychologie : [...] un monde refuge [...] où font masse ceux qui fuient également l'enseignement traditionnel des Églises et la discipline exigeante des sciences. [...] Aujourd'hui un terme plus savant à cours : on parle volontiers de « nébuleuse ésotéro-mystique ou ésotéro-occultiste ». Représente-t-il un progrès de la connaissance et de la réflexion, ou n'est-il qu'une métaphore écran, un voile pudique jeté devant un ensemble hétéroclite dont l'exubérance nous prend de court ? ¹⁵⁹».

Ce fatras de croyances et de pratiques aux frontières si difficilement discernables pose donc un problème d'appréhension pour tous ceux qui ne sont pas directement initiés à ces pratiques. Il semble donc prudent, et nécessaire dans un premier temps, de dresser le portrait succinct de chacune d'elles. L'ésotérisme et l'occultisme sont particulièrement difficiles à dissocier pour les néophytes. Ce sont également les deux termes qui reviennent le plus fréquemment au cours des recherches menées au sujet des « sciences occultes ». Nous nous efforcerons ici d'en dégager les traits principaux afin d'offrir une vision la plus claire et concise possible.

L'ésotérisme, du grec *eisôtheô*, signifie au sens premier du terme « je fais entrer »¹⁶⁰. Comprendons ici, dans un sens plus général que cette pratique concerne ce qui se trouve à *l'intérieur*, ce qui est secret. L'ésotérisme est avant tout une pratique rituelle et initiatique qui se traduit par des enseignements réservés à un groupe d'initiés. Le but étant de transmettre, de maître en disciple, des vérités secrètes demeurées inchangées. Ces vérités portent en elles la connaissance sur ce qui est *au-delà* du monde tel qu'il est défini par la science traditionnelle. L'ésotérisme consiste donc à prouver la réalité tangible de ce qui est par définition intangible aux yeux des non-initiés¹⁶¹.

L'occultisme est une science qui se caractérise par un ensemble de techniques et de pratiques susceptibles de confronter les forces de la nature ou du cosmos qui ne peuvent être mesurées ni même reconnues par les outils des sciences traditionnelles. Dérivant du latin *occultus*, elle désigne la recherche de ce qui est « caché, occulté » ; il peut s'agir du pouvoir

¹⁵⁹ LAURANT 1992, p. 11.

¹⁶⁰ MARQUÈS-RIVIÈRE 1940, p. 7.

¹⁶¹ BOSCH 1900.

des symboles, de l'influence des astres ou encore des analogies entre monde spirituel et matériel.

Si l'ésotérisme a cours depuis l'antiquité, le terme apparaît, d'un point de vue philologique, au milieu du XIX^e siècle, dans le texte *De l'humanité* de Pierre Leroux¹⁶². L'occultisme en revanche, est une pure création du XIX^e siècle, et c'est en France qu'il connut sa plus grande expansion grâce aux travaux d'Alphonse-Louis Constant dit Eliphas Lévi, qui fut l'inventeur du terme, dans son ouvrage *Dogme et rituel de la haute magie*. Par ailleurs, il existe plusieurs arts dits *occultes*, qui figurent parmi les pratiques énoncées plus haut : la magie, l'alchimie, l'astrologie et la divination par exemple.

Résumons les choses ainsi, en suivant l'explication d'Antoine Faivre¹⁶³ : l'ésotérisme se présente comme une culture, une tradition orale, une gnose qui étudie les rapports qui lient Dieu à l'être humain, tandis que l'occultisme est constitué d'un ensemble de pratiques qui visent à atteindre la palingénésie évoquée par l'ésotérisme. Leurs deux sens primaires « intérieur » et « caché » font de ces pratiques les deux faces d'une même pièce. L'occultisme peut donc légitimement être considéré comme l'aspect pratique de la pensée ésotérique, du moins au XIX^e siècle.

Ces pratiques vont se manifester avec force en Europe dans les années 1880-1890, qui voient intervenir un véritable foisonnement de publications, de salons, de revues et de sociétés secrètes ayant trait à l'ésotérisme¹⁶⁴, et découlant de façon plus ou moins directe de la doctrine d'Eliphas Lévi : En 1882, le docteur Encausse, dit Papus, publia *L'Occultisme Contemporain* qui fit office de véritable manifeste pour la mouvance occulte. En 1888 Edouard Schuré explore l'histoire secrète des religions et plonge le lecteur dans un bassin d'ésotérisme avec *Les grands initiés*. Six ans plus tard, en 1894, Jules Bois dresse le portrait des *Petites religions de Paris*. En 1895 la parution des *Textes originaux. Egyptiens et Sémites* attise encore l'attrance pour le syncrétisme religieux et les croyances orientales. Cette ferveur n'épargne pas les artistes académiques, comme Luc-Olivier Merson qui illustrera en 1882 le *carton d'invitation pour un bal (Fig.55)* sur lequel figure la directive :

¹⁶² CLÉMENT 1991, p.69.

¹⁶³ FAIVRE 1986, pp. 14-29.

¹⁶⁴ CLÉMENT 1991, *op. cit.*, p.70.

« Le VIII Avril MDCCCLXXXII,
Oignez-vous d'huiles odorantes
Parez vos fronts de lotus
Tressez
Vos longues chevelures
et venez célébrer
en d'éclatants costumes
par / des danses sacrées
les mystères
de la brune
ISIS. »

Le domaine de la littérature et de la pensée n'a pas la main mise sur la floraison de l'occulte en cette fin de siècle, les pratiques expérimentales y jouent également un rôle important : le magnétisme prospère, le magisme abonde, le satanisme prend un nouveau souffle. Des réunions occultes voient le jour, chez les libraires Lucien Chamuel et Edmond Bailly, respectivement propriétaires de la « Librairie du Merveilleux » et de « l'Art indépendant. »¹⁶⁵.

En 1888, la France voit renaître les doctrines de la fraternité de la Rose-Croix, fondée au XV^e siècle et renouvelée par Stanislas de Gaïta, Papus et le Sâr Péladan sous le nom de L'ordre kabbalistique de la Rose-Croix. Deux ans plus tard, un désaccord entre Gaïta et Péladan scinde le groupe en deux. Subsistent d'une part « la Rose-Croix catholique et esthétique de Péladan¹⁶⁶ », de l'autre « la Rose-Croix cabalistique de Gaïta ¹⁶⁷». À nouveau deux ans plus tard, le 17 mars 1892, sera inauguré, sous l'égide de Péladan, auto-proclamé Hiérarque de son ordre, le tout premier Salon de la Rose-Croix dédié à l'exposition des Beaux-Arts¹⁶⁸.

Cérémonies occultes et réunions secrètes fascinent autant le grand public que certains des artistes les plus célèbres de leurs temps, à l'exemple de Victor Hugo, fêru de séances de spiritisme¹⁶⁹.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 72.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.71.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

C'est donc depuis cet espace d'investigation, à la croisée des sciences et de l'appétence populaire pour les bizarreries, que s'établirent diverses théories magiques, qui, en se cristallisant, formèrent un condensé de croyances dont l'avatar fut la sorcière. Enveloppés d'une aura de mystère et de secret, les arts et la littérature mettront en scène notre héroïne et autres démons s'adonnant à des pratiques magiques.

A - Messes noires et Sabbats pénètrent la vie parisienne

Les sources des œuvres plastiques représentant ce que nous pouvons interpréter comme des rituels se situent très souvent dans le champ littéraire. En effet, rares étaient les artistes qui pouvaient se targuer de participer régulièrement à de véritables cérémonies magiques. La description la plus célèbre d'une messe noire fut proposée en 1891 par Joris-Karl Huysmans dans son roman *Là-bas*, un ouvrage qui se développe à travers l'exploration de l'environnement occulte parisien. S'il semble que l'auteur lui-même n'ait jamais assisté en personne à une quelconque cérémonie de ce type, il a su habilement tirer parti de ses entretiens avec démonologues, prêtres et astrologues pour agencer le décor satanique de la messe noire à laquelle assista son personnage Durtal.

Là-bas dépeint le parcours initiatique de son protagoniste, un écrivain dont l'œuvre est centrée sur Gilles de Rais. Un personnage historique, maréchal de France fort connu pour avoir côtoyé la Pucelle d'Orléans durant la guerre de Cent Ans, et monstrueusement célèbre pour avoir violé puis sacrifié des centaines d'enfants dans l'espoir d'obtenir les secrets de la vie éternelle, tout cela sous l'égide du Diable.

Les recherches que Durtal entreprendra pour rédiger son ouvrage l'emmèneront bien plus loin qu'il n'aurait pu l'imaginer, vers ce "là bas" presque intangible, le surnaturel. Le roman est construit sur un parallèle entre les pratiques de sorcellerie ayant eu cours au moyen-âge à travers l'histoire de Gilles de Rais, et un goût certain pour le satanisme, qui prend forme au cœur de ce Paris moderne. L'analogie est troublante mais évidente entre le parcours de Gilles de Rais et de son biographe Durtal. Lorsque ce dernier entreprend d'écrire la partie relative aux sacrifices et au pacte que de Rais aurait conclu avec le Diable, le héros développe ce qui s'apparente à une véritable obsession pour le satanisme. Néanmoins la différence entre les deux hommes s'exprime dans les choix qu'ils feront vis-à-vis du *Mal*. Car

si l'un se fait le serviteur du Diable, l'autre s'en détourne après avoir assisté à la messe fatidique.

En sillonnant les chemins tortueux du satanisme, Durtal croise la route d'une femme fatale, plus semblable à la Sorcière qu'à la Parisienne. Hyacinthe de Chantelouve est de ces créatures ténébreuses qui provoquent le désir et la passion d'un simple regard, d'un simple geste ou d'un mot. Ses lettres enfiévrées destinées au protagoniste font figure d'incantations tant elles provoquent un bouillonnement chez le héros. Elle est la mystérieuse qui ne signe pas ses missives, l'énigmatique femme animale associée à la louve par son nom. Or, chez Michelet, la Sorcière est justement cette créature fougueuse qui se transforme, qui quitte son enveloppe de chair humaine pour la fourrure du loup. Ainsi métamorphosée, elle parcourt les bois des heures durant sous le clair de lune, elle chasse, tue, s'abreuve du sang des proies qui peuplent la forêt puis reprend apparence humaine avec le jour. La Chantelouve est cette louve de la ville, une sorcière nouvelle, adaptée à la vie urbaine. Elle chasse elle aussi, mais ses proies sont davantage des hommes que des animaux. Nous savons que la Louve, depuis l'antiquité et le mythe fondateur de Romulus et Remus est associée à la Prostituée, la *Lupa* en latin. L'animal, comme la putain, est avide de chair, seule la manière de la consommer est différente.

Madame Chantelouve est une créature empreinte de dualité. Elle n'est pas décrite par Huysmans comme une femme semblable aux autres ; ses hanches sont masculines et son prénom Hyacinthe, « ce nom garçonnier qui lui va si bien¹⁷⁰», lui confèrent une androgynie qui la distingue des autres.

« J'ai une volonté de fer et je ploie ceux qui m'aiment¹⁷¹ » ainsi parle la Chantelouve à propos des hommes, affirmant ainsi son caractère de femme fatale, détentrice d'une puissance castratrice, à l'instar de la Sorcière. Hyacinthe, qui a causé le suicide de son premier mari, va devenir l'amante de Durtal. C'est elle qui lui apprendra que le satanisme a encore cours dans ce Paris décadent de la fin du siècle. C'est elle également qui le conduira à assister à la célèbre messe noire, dirigée par son maître spirituel le chanoine Docre. La cérémonie a lieu dans une chapelle ; car la messe noire est à la fois similaire et contraire à la messe sainte. Les deux rituels suivent le même cheminement, l'une pour Dieu, l'autre pour le Diable. La

¹⁷⁰ HUYSMANS 1891, *op. cit.*, p. 148.

¹⁷¹ *Id.*, p. 303.

cérémonie est si semblable à la messe traditionnelle que le protagoniste de Huysmans n'est au début guère impressionné ; les enfants de chœur débitent des paroles latines, l'autel est présent, tout comme les cierges, même s'ils sont noirs et dégagent une odeur de poix. Chez Huysmans le parfum putride des plantes toxiques remplace les effluves de l'encens qui s'élèvent habituellement dans le chœur sacré de l'église. Sur l'autel se dresse un christ nu affublé de « l'immondice en émoi de l'homme » qui « surgissait d'un paquet de crin¹⁷²».

L'atmosphère de la cérémonie entière est chargée d'une aura de sexualité. Madame Chantelouve, dit Durtal, a dans la voix les mêmes intonations que lorsqu'elle est au lit. À la vue du chanoine Docre les femmes de l'assemblée se précipitent, s'agenouillent ; lui-même est nu sous sa chasuble qui porte l'effigie du bouc noir, symbole de fécondité. Les enfants de chœur distribuent des encensoirs aux femmes qui, en respirant les fumées qu'ils exhalent, entrent en transe, poussent des soupirs et ôtent leurs vêtements. Le pontife récite une oraison en hommage à Satan avant de vilipender le fils de la Vierge d'une voix chargée de haine, que tous concluent d'un « Amen ! ». Le prêtre satanique, monté sur l'autel, bénit les femmes de la main gauche, ce qui contrevient encore à la symbolique chrétienne, puisque les hommes de Dieu bénissent de la main droite. Puis vint la seconde partie de la messe noire, signalée par les clochettes qu'agitent les enfants de chœur. C'est à cet instant que l'aspect le plus satanique de la cérémonie prit effet. Poussées par un même élan, les créatures féminines de l'assemblée se ruent sur le sol, s'y roulent, s'y contorsionnent, convulsent, prennent des poses incroyables, grimacent de toutes leurs dents :

« L'une sembla mue par un ressort, se jeta sur le ventre et rama l'air avec ses pieds ; une autre, subitement atteinte d'un strabisme hideux, gloussa, puis, devenue aphone, resta, la mâchoire ouverte, la langue retroussée, la pointe dans le palais, en haut ; une autre, bouffie, livide, les pupilles dilatées, se renversa la tête sur les épaules puis la redressa d'un jet brusque et, se laboura en râclant la gorge avec ses ongles ; une autre encore, étendue sur les reins, défit ses jupes, sortit une panse nue, météorisée, énorme, puis se tordit en d'affreuses grimaces, tira, sans pouvoir la rentrer, une langue blanche déchirée sur les bords, d'une bouche en sang, hersée de dents rouges. ¹⁷³»

Durtal assiste à une scène effroyable, qui semble tout droit venue des temps jadis, du moyen-âge où les sorcières et les démons s'accouplaient au creux de la nuit, dans l'ombre des

¹⁷² *Ibid.* p. 369.

¹⁷³ *Ibid.* p. 379

bois. La chapelle accueille désormais une orgie satanique. L'aperçu que nous donne Huysmans de ce point culminant de la messe noire fait écho aux analyses de scènes d'hystérie réalisées par le professeur Jean-Martin Charcot dans ses *Iconographie photographique de la Salpêtrière* publiées en trois volumes par les éditions Delahaye entre 1876 et 1879. Nous le savons, le professeur Charcot n'est pas le premier à associer l'hystérie aux femmes puisque le mot hystérie est lui-même dérivé du grec *hyster*, qui signifie utérus. Au cours de l'Histoire - essentiellement au Moyen-âge - on compte de nombreuses « épidémies hystériques »; des manifestations de folie de grandes ampleur, qui touchèrent des groupes entiers de femmes - plus rarement d'hommes.

Les *Confessions* rédigées entre 1397 et 1401 par Saint-Augustin furent à l'origine de l'assimilation du plaisir sexuel au péché. Il y fustigea le jeune homme à la sexualité débordante qu'il fut avant de se tourner vers la religion, et dénonça la forme d'amour qu'il nomme « libido » ou « cupiditas », en opposition à l'amour envers Dieu. Cette idée selon laquelle le plaisir sexuel est opposé à la foi chrétienne amène à penser qu'il s'agit donc de l'œuvre du démon.

Figure ô combien associée à l'hystérie, la sorcière est depuis toujours celle qui pactisa avec le Diable dans sa recherche du plaisir. C'est de cette logique implacable que découlèrent les travaux du professeur Charcot. Dès les années 1870, ce dernier n'eut de cesse de trouver des preuves de possession démoniaque chez ses patientes atteintes d'hystérie. Il contribua ainsi à asseoir une vision intensément misogyne de la femme qui se développa et se renforça au XIX^e siècle. L'hystérie, qui est dévolue aux femmes, devient synonyme de sorcellerie, donc de pacte avec le Diable. Les femmes damnées décrites par Huysmans dans cette chapelle, qui se présentent comme des hystériques aux yeux du lecteur, sont donc bel et bien les sorcières du Paris moderne.

Madame Chantelouve conclut la scène de débauche par ces mots : « L'odeur du Sabbat ! ». Car c'est bien de cela qu'il s'agit : la réunion satanique des Sorcières, des femmes emplies de vices, à la sexualité exacerbée et terrifiante, appelées, perverties et protégées par leur maître Satan.

Hyacinthe Chantelouve, la disciple de Satan, la sorcière, la monstreuse. Tels sont les qualificatifs qui s'appliquent au personnage construit par Joris-Karl Huysmans. Le Monstre

féminin est dans une certaine mesure un pléonasme, puisque la femme – dans la pensée misogyne de l'époque – est monstrueuse par nature, et ce critère fut pour beaucoup dans l'assimilation de la femme à la sorcière, monstre dont l'ultime préoccupation demeure sa domination sur l'Homme. Les mots du poète Raymond Madelain, pseudonyme de Louis Filliol,¹⁷⁴ résonnent alors avec force, livrant le portrait de cette créature dangereuse, féminine et animale, à travers son sonnet *Le Monstre*, seule oeuvre connue de l'auteur¹⁷⁵ :

« Je suis le monstre beau, l'idéal noir, la Femme;
La reine de la Terre et des cieus décadents,
L'attingible reflet des rayons transcendants,
Le départ et le but des médiocres âmes,

Ma sottise couronnée d'ombre est un dictame
Et tous, meurtriers, fous, ascètes, exultants,
Tendent leur âme et leurs appétits haletants
Vers mon trône, Inconscience que nul n'entame.

J'endors les héroïsmes fiers aux plis tentants
De ma robe, spécieux tissu d'hypocrisie;
Je me dis éternelle, et tous oublient le temps.

Et j'assiste, étranglent l'essor des poésies,
Aux combats fraternels des sexes mus de haine
Et que noue le serpent fatal en leur géhenne. »

Ce poème fut rédigé pour accompagner l'oeuvre du même nom de Marcel-Lenoir¹⁷⁶, dont Raymond Madelain était le « maître d'Esprit ¹⁷⁷». *Le Monstre* de Marcel-Lenoir (**Fig.56**) ainsi que le sonnet qui l'accompagne transpirent de misogynie et offrent une vision de la femme diabolique qui s'apparente à Madame Chantelouve.

Une première version du camaïeu fut exposée au Salon de la Rose-Croix à Paris, du 5 au 31 mars 1897, secondée par une lithographie polychrome, proposée à la vente par l'éditeur Arnould. *Le Monstre* apparaît à nouveau, le 9 janvier 1898, dans les pages du *Courrier français* de Jules Roques¹⁷⁸, en une version noir et blanc. Gravée par H. Berson, l'oeuvre

¹⁷⁴ STEAD 2004, p. 86.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ De son vrai nom Jules Oury (1872-1931) artiste enlumineur puis peintre et fresquiste, il fut proche de Joséphin Péladan et exposa aux Salons de la Rose-Croix.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Le Courrier français*, 15^e année, 9 janvier 1898, n°2, pp 6-7.

bouscule le sens de la lecture en se déployant à l'horizontale sur la double page du célèbre journal grivois qu'elle habille.

Celle que l'artiste désigne sous l'appellation du « Monstre » est une prêtresse aux seins nus fièrement dressés, vêtue d'un somptueux drapé arborant calices et colombes. Par son vêtement rituel, elle ressemble à Madame Chantelouve, la protagoniste de *Là-Bas* :

« Le semant, au corsage découpé d'ouvertures, de colliers aux pierres lourdes, de cristaux violâtres ou laiteux, de cabochons troubles, de gemmes aux lueurs peureuses et ondées, la femme se glissa, emplît la robe, bomba le corsage, s'insinua sous le hennin à deux cornes d'où tombaient des franges, sourit avec les traits reparus de l'inconnue et de Mme Chantelouve. ¹⁷⁹»

Par sa stature d'incantatrice et le bestiaire qui l'accompagne, elle est associée à la sorcière. Car cette féminité semblable à la colombe, semblant si douce au premier abord, est aussi castratrice ; elle tient dans chacune de ses mains le cadavre d'un coq, symbole de virilité masculine selon le poète Emile Boissier, qui fit une étude complète de l'oeuvre en 1899 dans son ouvrage *L'Enlumineur Marcel Lenoir, l'homme, l'oeuvre*¹⁸⁰. Il en livre trois pages passionnées, décortiquant avec minutie chaque symbole, chaque détail du camaïeu. Debout, le Monstre-femelle domine de toute sa stature un foisonnement de bêtes sauvages. Elle est elle-même coiffée d'un paon bicéphale couronné, dont les longues plumes forment un éventail autour de son chef. Immobile et froide, le regard impassible, elle est semblable à une idole de pierre. De pierre, également, est l'autel qui se trouve derrière elle, plaçant la scène dans une chapelle analogue à celle qui fut décrite par Huysmans pour accueillir la messe noire.

De l'étoile du *Monstre* surgit un long serpent au corps sinueux, dont les crocs se sont solidement plantés dans la chair d'un coq. La lutte est sans fin ; de toutes parts, les reptiles mettent à mort les poulets qui continuent de lutter en vain, allégorie sanglante du pouvoir fatale de la femme sur l'être viril. Créatures à têtes de lion et queues de serpents, les chimères aussi prennent part au carnage ; deux d'entre elles grimpent sur les piédestaux qui encadrent leur maîtresse, affirmant leur domination sur les deux coqs mis à mort par cette dernière. Une autre bête chimérique œuvre de concert avec un serpent pour tuer un volatile, tandis que les trois dernières s'emparent d'un étrange objet semblable à un organe - peut être un cœur humain. Il s'agit du sujet de la lutte ; la possession éternelle d'un sexe sur l'autre. La Femme est condamnée à perpétuellement dominer et détruire l'Homme qui sans cesse sera trompée

¹⁷⁹ HUYSMANS 1891, *op.cit.*, p. 168

¹⁸⁰ BOISSIER 1899, pp 41-44.

par sa malfaisance et souffrira son erreur. « Un sablier que supporte une chouette compte les heures. Quand celle de la femme aura sonné, une autre femme prendra sa place afin que ne reste jamais vacant le trône d'infamie où triomphe la divinité monstrueuse.¹⁸¹» Le bestiaire qui l'entoure, composé de cinq types de bêtes, reflète cette domination. Marcel-Lenoir joue avec le symbolisme de la nature et les codes allégoriques du monde animal. Le coq, figure du mâle, est annihilé par le serpent et la chimère, dominé par le paon et surveillé par la chouette. Tous symbolisent la femme ; elle prévaut, séduit, ensorcelle et détruit.

L'œuvre, par sa composition verticale, se déploie davantage comme un vitrail. De part et d'autre du *Monstre* gravitent des figures humaines, des adorants ; certains la contemplent , d'autres se battent pour ses faveurs charnelles. Ils sont les « meurtriers, fous, ascètes, exultants.¹⁸²» qui se damnent pour cette indolente créature qui n'a cure de leurs existences.

¹⁸¹ *Id.*, p. 43.

¹⁸² *Ibid.* p. 41.

B - La sorcière s'empare du temps : Le Calendrier magique de 1896

« Cestuy Calendrier dressé en mirifique [soubvenance] de pratiques chères à Maiges, Astrologues, Debin, Alchimistes, à tout autres Saiges de mystérieux Sabvoir et mesme à Nécromanciens Enchanteurs, envouteurs, Gens d'Egypte, noueurs d'aiguillettes, [...] de Sorts, Sorciers, etc. Ledict calendrier a été oedifié pour l'an de J.C 1896 selon bonnes traditions et coutumes, avec aide de moult parchemins et très antiques grimoires par Dom. Manuel Orazi de son état artiste en peinture pour traicts et imaiges , et par Dom. Austin de Croze lequel est maistre en Hau Sabvoir en soutenance poétique.

Iceluy feut imprimé en les mois de l'an de J.C 1895 de par les soins des imprimeries Lemercier maistres imprimeurs sous l'enseigne de l'Art Nouveau, 22, rue de Provence, 22, Paris // An. Dom. MDCCCXCVI¹⁸³ »

Ces mots ornent la première page (**Fig.57**) d'un Calendrier imprimé en 1895 pour l'année dite « magique » de 1896 ; un objet fort singulier conservé à la Bibliothèque nationale de France . Il s'agit d'un parfait exemple de ce que le Paris *fin-de-siècle* comptait de plus curieux et de plus étrange sinon magique dans sa production artistique.

De ce calendrier magique, sept-cent-soixante-dix-sept exemplaires furent imprimés ; sept-cent-cinquante sur papier et paille au prix d'un Louis d'or, les vingt-cinq autres sur papier japon au prix de cinq Louis d'or. Le chiffre sept est symbolique ; d'aucuns considérant 777 comme un nombre cabalistique très puissant, synonyme de perfection. Pour la doctrine ésotérique, ce nombre renvoie aux sept principes de la constitution de l'homme : le corps physique, la vitalité, le corps astral, l'âme animale, l'âme hominale, l'âme spirituelle et l'esprit¹⁸⁴. Il fut également utilisé par l'occultiste et poète Aleister Crowley (1875-1947) en 1909 pour son ouvrage *Liber 777* dans le sillage de la tradition cabalistique instaurée par la société secrète de l'Aube dorée¹⁸⁵.

Commandé par le critique et marchand d'Art Siegfried Bing (1838-1905) pour sa nouvelle galerie parisienne « La Maison de l'Art Nouveau »¹⁸⁶, ledit Calendrier fut réalisé par

¹⁸³ Manuel Orazi et Austin de Croze, *Le Calendrier magique*, folio n°1, 1895.

¹⁸⁴ BOSCH 1910, p.81.

¹⁸⁵« The Hermetic Order of the Golden Dawn in the Outer » est une société néo kabbaliste, semblable à la Maçonnerie par certains aspects, notamment par sa structure. Fondée à Londres en 1888 par l'occultiste William Wynn Westcott, le franc-maçon Samuel Liddell et William Robert Woodman, elle enseigne à ses initiés les secrets de la magie cérémonielle. Ces derniers, qui comptèrent parmi leurs rangs des célébrités comme l'actrice Florence Farr, le poète William Butler Yeats ou l'écrivain Arthur Machen, s'adonnaient à des invocations aux dieux et aux esprits. Enveloppée par le parfum du scandale, la société de l'Aube Dorée fut sujette à de nombreuses rumeurs. Au début des années 1900 un schisme entre les membres de l'ordre éclata et provoqua sa fin. Aleister Crowley était alors un jeune initié au sein de l'ordre. Après sa disparition il créa sa propre religion et philosophie « Thelema ».

¹⁸⁶ MANFRIN 2019.

deux hommes ; Austin de Croze (1866-1937) homme de lettre et gastronome, et Manuel Orazi (1860-1934) artiste peintre et affichiste, resté dans les mémoires pour sa sublime interprétation lithographique de Sarah Bernhardt sur l'affiche de *Theodora*, drame de Victorien Sardou. Quant à Austin de Croze, nous pouvons citer entre autres œuvres tirées de sa production littéraire : *La chanson populaire de l'île de Corse* (1911), *Esprit des Liqueurs* (1928), ou encore *Comment boire nos bons vins de France* (1934).

Il est difficile d'envisager collaboration plus surprenante que celle-ci. Comment, et surtout pourquoi deux hommes si diamétralement opposés, et n'ayant à première vue aucune accointance avec la magie, se sont-ils associés pour produire un objet empreint d'une telle puissance occulte ?

En réalité, il ne s'agit ici que d'un prétexte à la création artistique, les deux artistes profitant du goût du public pour l'ésotérisme et les pratiques magiques afin de créer une oeuvre totale, mêlant poésie, nus féminins et scènes sataniques très appréciés à l'époque et chers au coeur des artistes. Il est également évident que Austin de Croze et Manuel Orazi étaient dotés de connaissances suffisantes dans le domaine de l'occulte pour réaliser une telle oeuvre. Le calendrier est en effet une parfaite synergie de sadisme, de macabre et de magie dont le résultat fascine encore aujourd'hui les adeptes de la *Dark- culture*. Les références à la sorcellerie y sont nombreuses et hétéroclites ; au fil des pages phases de lune, cartes de tarot, pentagrammes et étoile de David côtoient tout un bestiaire indissociable de la sorcière : crapauds, chauves-souris, corbeaux, hiboux, chèvres et chats noirs.

Pour mener à bien ce projet, Orazi et de Croze convoquent diverses influences qu'ils mêlent harmonieusement. Ainsi le Calendrier magique est un savant mélange de notions Astrologiques, d'Alchimie, d'Esotérisme, et bien entendu de Sorcellerie. Sa figure de proue, la sorcière, domine largement les lithographies de Manuel Orazi et sera l'objet principal de notre étude.

Les similitudes sont frappantes entre ce Calendrier et l'affiche réalisée la même année par Manuel Orazi pour *Thaïs* (**Fig.58**), opéra en trois actes de Jules Massenet et Louis Gallet, d'après l'oeuvre éponyme d'Anatole France. Dans les deux cas l'artiste a sobrement associé de l'or, du rouge et du noir sur un fond neutre - qui fit figure de papyrus ancien pour l'affiche de *Thaïs*. Inutile de s'appesantir davantage sur l'usage du noir, inhérent à la sorcière. Quant au rouge, il s'agit de la couleur du Diable et des flammes de l'Enfer, qui évoque depuis toujours

le sang, la haine et la violence. L'or, au contraire, est par essence la couleur de la divinité, chargée d'une puissance spirituelle très forte. Néanmoins, ainsi associé au rouge du Diable et au noir de la Messe des sorcières, l'or se pare d'une signification nouvelle, évoquant ici l'aura de Satan. À ces trois couleurs de prédilections, Orazi ajoute dans le Calendrier magique des ocres subtils et des verts mousses, allant même jusqu'à orner d'un bleu azur les planches des mois de février et d'octobre.

Chaque double page est dédiée à un mois de l'année, lui-même associé à une pratique de sorcières. Ainsi la planche du mois de Janvier, « Januarius » présente une scène de Sabbat (**Fig.59**), celle de Février ou « Februarius », propose une liste d'Incantations (**Fig.60**). « Martius » est synonyme d'Imprécations (**Fig.61**), « Aprilis » est consacré à l'Horoscope (**Fig.62**), « Maius » dévoile les secrets du Philtre d'Amour (**Fig.63**), « Iunius » évoque un funeste Paradis (**Fig.64**), « Julius » un cabinet de chimiste s'essayant à la Transmutation (**Fig.65**), « Augustus » décrit la Messe noire (**Fig.66**), « September » la récolte des Simples (**Fig.67**), pratique essentielle à la confection de charmes, « October » présente la pratique de l'Évocation (**Fig.68**) et « November » celle de l'Envoûtement (**Fig.69**). Le mois de « December » enfin, clôture le Calendrier magique par la fin brûlante du peuple sorcier (**Fig.70**). Chaque lithographie de Manuel Orazi est accompagnée d'un poème d'Austin de Croze. Leurs œuvres occupent la majeure partie du calendrier, laissant peu de place pour les jours du mois.

La figure de la sorcière est le cœur même du Calendrier magique. Ses pratiques, son bestiaire, son maître et surtout son corps en habillent les pages. Changeante, la sorcière est d'abord une vieille femme (**Fig.71**). Assise sur un tabouret à trois pieds placé au centre d'un cercle de six cierges, la sorcière évoque l'image de la Pythie de Delphes, représentée en 1891 par John Collier (**Fig.72**). La devineresse, messagère du dieu Apollon, est mise en scène de la même façon sur son trépied, enveloppée de la fumée qu'exhale le sol. Si les deux femmes sont semblables par leur position et la teneur de leurs rites - la Pythie étant la messagère du Dieu Solaire et la sorcière celle du Diable - elles sont dissociées par leurs natures profondes. La sorcière associée au *Maleficarum* est nue, décadente, effrayante, tandis que sa cousine antique est bien plus sage. La Pythie était choisie par les prêtres de Delphes pour son ignorance et sa crédulité, afin que son âme vierge et pure reste objective. Ce n'est pas le cas de cette Sorcière qui s'évertue à apprendre les secrets ténébreux de la magie contenus dans un grimoire. Si l'on analysait cette lithographie selon une étude physiognomonique, son corps

révélerait l'apparence de son âme ; flétrie, usée, desséchée. De part et d'autre de son visage émacié aux yeux exorbités figurent un pentagramme et un hexagramme, tous deux d'un rouge sanglant.

Le pentagramme est une étoile à cinq branches fréquemment associé à l'hexagramme (du grec *hexa* « six », et *gramma* « écriture »). Ce symbole aujourd'hui appelé étoile de David - ou sceau de Salomon dans une dimension plus magique - est l'association de deux triangles équilatéraux; l'un orienté vers le bas, l'autre vers le haut, symbolisant dès le XVII^e siècle l'harmonie entre deux principes contraires en Alchimie. Nous retrouvons ici l'importance du chiffre sept, qui correspond au nombre de parties formant l'hexagramme (six pointes et un septième espace au centre).

Le pentagramme et l'hexagramme furent souvent complémentaires. Traditionnellement, le premier représente le microcosme - l'Homme figuré par ses cinq extrémités - et le second le macrocosme - le Monde. Cette idée est exprimée par Eliphas Lévi¹⁸⁷, qui contribua durant tout le XIX^e siècle à apporter un regain d'intérêt nouveau pour l'occulte. D'après lui le pentagramme « exprime la domination de l'esprit sur les éléments, et c'est par ce signe qu'on enchaîne les démons de l'air, les esprits du feu ; les spectres de l'eau et les fantômes de la terre. Armé de ce signe et convenablement disposé, vous pouvez voir l'infini à travers cette faculté qui est comme l'œil de votre âme, et vous vous ferez servir par des légions d'anges et des colonnes de démons.¹⁸⁸». Le pentagramme représente les quatre membres du corps humain plus la tête. La disposition de ses pointes est particulièrement importante, le pentagramme peut donc être au choix gage de Bien ou de Mal, « Marie ou Lilith, la victoire ou la mort, la lumière ou la nuit.¹⁸⁹». Or, le pentagramme qui figure dans le calendrier magique est inversé. Cette disposition, synonyme de folie et de désordre, représente le démon.

Eliphas Lévi rédigea également à propos de l'hexagramme :

¹⁸⁷ Eliphas Lévi, de son vrai nom Alphonse-Louis Constant (1810–1875), développe dès les années 1850 une théorie magique fondée sur les principes du spiritisme et du catholicisme. Il reste l'une des figures majeures de l'occultisme. C'est notamment ses théories qui permirent à la pratique du Tarot de s'étendre jusqu'à gagner le succès que nous lui connaissons aujourd'hui. Dès 1887 la *Hermetic Order of the Golden Dawn* contribua à diffuser ses idées et poursuivit les écrits sur le Tarot. L'influence de Lévi sur les membres de la société était telle que Aleister Crowley (1875-1947) pensait en être la réincarnation.

¹⁸⁸ LÉVI 1854, p. 167.

¹⁸⁹ LÉVI 1856, p. 93.

« Ces deux triangles réunis en une seule figure, qui est celle d'une étoile à six rayons, forment le signe sacré du sceau de Salomon, l'étoile brillante du macrocosme. L'idée de l'infini et de l'absolu est exprimée par ce signe, qui est le grand pentacle, c'est-à-dire le plus simple et le plus complet abrégé de la science de toutes choses. ¹⁹⁰»

Manuel Orazi et Austin de Croze ont certainement pris connaissance de ces écrits ; cette lithographie serait donc une référence directe aux instructions énoncées par Eliphas Lévi : « Le pentagramme doit être placé sur l'autel des parfums et sous le trépied des évocations. L'opérateur doit aussi en porter sur lui la figure avec celle du macrocosme, c'est-à-dire de l'étoile à six rayons, composée de deux triangles croisés et superposés. ¹⁹¹». Il est ici expliqué de façon très claire l'importance d'associer le pentagramme et l'hexagramme. L'invocation au démon est réalisée par l'opérateur, qui est la sorcière. Devant elle de grandes flammes d'or s'élèvent, annonçant la venue de Satan, confirmant la réussite de son entreprise.

Si la sorcière est effrayante, c'est peut-être pour affirmer le caractère sérieux de l'ouvrage. Elle se révélera ensuite, au fil des pages, sous son jour le plus sensuel. Un poème lui est entièrement consacré sur toute la surface de la quatrième planche de l'ouvrage (**Fig.73**). Sobrement intitulé « Sorcière », le poème d'Austin de Croze s'étale sous d'obscures coulées de sang. Les mots rédigés sous la plume du critique culinaire sont prononcés par la sorcière elle-même. L'éternelle femme fatale appelle les hommes à la damnation, dès la deuxième strophe du poème :

« Venez à moi : l'Enfer console.
L'Enfer n'a pas de faux espoir
Tandis que le bon Dieu nous vole
Le calme oubli du néant noir.
Pour le désir d'un ciel frivole ...
Pensez à moi : l'Enfer console

On y connaît la volupté,
Brûlante et belle et toute nue
Celle que tous, aux jours d'été
Nous avons en nos bras tenue.
L'Enfer est doux à la Beauté ...
On y connaît la Volupté !

[...]

¹⁹⁰ LÉVI 1854, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹¹ LÉVI 1856, *op. cit.*, p. 96.

Or, par moi vous irez, sachant
Le noir secret des cimetières
Et vous serez heureux cherchant
Dans l'oubli des rancoeurs altières
Le pourquoi du Bon du Méchant ¹⁹² »

Par ce premier contact, la sorcière invite le lecteur à pénétrer plus avant dans les secrets du calendrier magique. Elle lui promet un voyage dans l'Enfer par le biais de la magie. Un Enfer de volupté, de bonheur et d'ivresse, bien plus tentant que le monde de Dieu.

Une prière à Lucifer écrite en lettres de sang orne la partie gauche de la planche. Les mots latins jetés pêle-mêle aux côtés du poème sont quasiment indéchiffrables. Mais une étude approfondie nous révèle la teneur de ces propos. Il s'agit de la reproduction du prétendu pacte d'Urbain Grandier (**Fig.74**), prêtre célèbre pour son rôle présumé dans l'affaire des possédées de Loudun au XVII^e siècle. Véritable chasse aux sorcières politique orchestrée par le commissaire de Richelieu, cette affaire débute en 1632 lorsque des religieuses du couvent des Ursulines sont prises de crises de folie. Les « possédées » blasphèment, se roulent sur le sol, hurlent et profèrent des insanités. Loudun, théâtre de folie collective et satanique, influença peut-être Huysmans dans sa description hystérique des femmes de la messe noire. En tout cas l'épisode est fort connu à l'époque, puisqu'il figure comme l'une des manifestations les plus célèbres de sorcellerie. Urbain Grandier fut accusé d'être le sorcier qui causa les maux qui s'abattirent sur le couvent et fut condamné au bûcher.

Deux pactes existent. Le premier - dont le texte est reproduit dans le calendrier magique - est celui qui aurait lié Lucifer à Urbain Grandier. Le second est un document prétendument rédigé par le démon Baalberith, conservateur des archives de l'Enfer¹⁹³, aux noms de Satan, Belzébuth, Lucifer, Léviathan et Astaroth. Ce pacte prouve la collaboration entre les démons et Urbain Grandier.

En réalité, les pactes sont des faux, exhibés comme preuve ultime de sa culpabilité lors du jugement d'Urbain Grandier pour sorcellerie. Ce dernier aurait, par ses mots, vendu son âme au Diable. Les pactes sont signés du curé, des démons et de Lucifer en personne - signatures que l'on retrouve dans la partie supérieure de la planche du calendrier magique,

¹⁹² Austin de Croze, *La Sorcière* dans *Le Calendrier magique*, folio n°4, 1895.

¹⁹³ COLLIN DE PLANCY 1863, p. 69

juste sous les coulées de sang. Suivant cet exemple Austin de Croze et Manuel Orazi ont apposé leurs propres signatures au bas de la copie.

Si les deux auteurs du calendrier magique ont feuilleté la deuxième édition du *Dictionnaire infernal* de Jacques Collin du Plancy, publiée en 1826, ils ont eu sous les yeux le pacte d'Urbain Grandier. Il leur était alors facile d'en faire une copie pour étoffer leur propre ouvrage.

La lettrine du poème « Sorcière » est décorée d'une chouette noire aux ailes fluettes, dont le crâne est habillé d'une couronne. Le rapace porte dans ses serres un trousseau de sept clefs, le chiffre « clé » qui accompagne le lecteur au fil des pages du calendrier.

Sous le poème, figure une étrange créature aux ailes de chauve-souris et au crâne décharné mais néanmoins souriant d'un être humain. Elle semble transporter un talisman portant l'inscription latine : « super aspidem et basilicum ambulabis et conculcabis leonem et draconem¹⁹⁴ ». Il s'agirait, d'après Etienne Tabourot, de mots énoncés par les superstitieux pour « prendre des serpents à la main, sans crainte¹⁹⁵ ». Au centre du talisman, l'artiste représente une créature semblable à un insecte, entouré de divers symboles. Cette image, comme celle de la chouette portant un trousseau de clefs, existait déjà, illustrant l'article « Pacte » de la sixième édition du *Dictionnaire infernal* de 1863 (**Fig. 75 et 76**). Le doute n'est donc plus permis, Austin de Croze et Manuel Orazi se sont bien inspirés de l'ouvrage de Jacques Collin de Plancy pour exécuter cette planche du calendrier.

La planche du mois de janvier présente une scène de Sabbat (**Fig.77**). La vieille sorcière qui accueillait le lecteur au début de l'ouvrage par une invocation au démon est également présente au sein de cette nocturne assemblée, en compagnie d'une douzaine de jeunes femmes nues. Échevelées, les jeunes sorcières semblent mi-effrayées, mi-fascinées par ce qu'elles voient. La doyenne entraîne le groupe vers Satan. C'est elle qui les a préparées et formées à la cérémonie. La plume d'Austin de Croze décrit la scène qui se joue, par le biais des sorcières ; elles chantent avec frénésie l'amour qu'elles portent à leur maître :

¹⁹⁴ « Par l'aspic et le basilic, tu piétinera les entreprises du lion et du dragon » (traduction de l'auteur).

¹⁹⁵ TABOUROT 1620, p. 47.

« Par l'vent d'orage
Laissons nous porter
C'est Dieu qu'enrage
D'voir Sathan fêter.
La graisse magique
Dont nos corps sont oints
Nous mèn'ra ben loin
Chevauchant nos triques.

Tournons la ronde
Not' cercl' est fermé
La moisson blonde
N'pourra plus germer !
Tournons plus vite,
Et plus vite encore
Que les gros yeux
Du ciel qui s'irrite ! ¹⁹⁶»

Les sorcières s'expriment dans un registre populaire, elles blasphèment librement, sans se soucier d'une quelconque punition divine ou humaine. Cette scène de Sabbat et le texte qui l'accompagne reprennent tous les codes et les stéréotypes véhiculés par les démonologues de la Renaissance, dont les écrits constituent les seules sources à notre disposition encore aujourd'hui. Ces descriptions très détaillées semblent être l'œuvre de témoins oculaires directs du Sabbat. Pourtant jamais aucune cérémonie de ce type n'exista réellement. Les témoignages relatifs au Sabbat furent toujours indirects et les démonologues s'en donnèrent à cœur joie pour exprimer dans leurs écrits les fantasmes les plus fous et les plus absurdes à l'encontre des sorcières. Cette mythologie, construite par les inquisiteurs, est illustrée ici. Tout d'abord, les sorcières parlent de « la graisse magique » dont elles ont oint leurs corps, il s'agit de la graisse d'un nouveau-né tué pour l'occasion. C'est une étape indispensable pour se rendre au Sabbat puisque c'est cette mixture qui permet aux sorcières de s'envoler vers le lieu de rassemblement. Quelques années plus tard, en 1899, Luma von Fleisch-Brunningen représentera cette pratique propre aux sorcières (**Fig.78**).

Les sorcières font également référence aux « triques » qu'elles chevauchent. Le balai magique est un symbole phallique évident. Il préfigure le rapport sexuel qui aura lieu sous peu entre le diable et ses amantes sur le lieu du Sabbat.

¹⁹⁶ Austin de Croze, *Le Sabbat dans Le Calendrier magique*, folio n°5, 1895.

Sur cette planche du calendrier magique, la figure du Diable est très intéressante et mérite une étude plus attentive : Satan est mi-homme, mi-animal. Son torse est semblable à celui d'un humain, tandis que le bas de son corps et son visage sont ceux d'un bouc. Deux grandes ailes noires encadrent ses épaules, ajoutant à l'aspect démoniaque de la créature. Les mains de la créature sont humaines et font le signe de l'ésotérisme vers le haut et vers le bas. Des lettres de sang forment sur son avant-bras gauche le mot « COAGULA » et sur le droit « SOLVE ». Deux croissants de lunes figurent près de lui ; celui de gauche, rouge, porte le nom de « Geburah » tandis que celui de droite, immaculé, est associé au mot « Chesed ». Dans la pensée Kabbale, ces deux mots sont porteurs d'une symbolique très forte. Chesed est associé à la bonté et à l'amour, tandis que Geburah renvoie à la pratique de l'occultisme.

Cette image du Satan-bouc ne laisse plus planer aucun doute sur la connaissance ou non des écrits d'Eliphas Lévi par Manuel Orazi. Il s'agit en effet de la reprise du frontispice réalisée par l'auteur lui-même quarante ans auparavant dans le second volet de *Dogme et rituel de la haute magie*, intitulé « Rituel » publié par Germer Baillière¹⁹⁷ (**Fig. 79**). Il s'agit ici de la représentation la plus célèbre de Baphomet, également nommé “Bouc de Mendès” ou “Bouc du Sabbat” par Eliphas Lévi. Cette figure maléfique est liée aux membres de l'ordre des Templiers qui, disait-on au dix-neuvième siècle, se détournèrent de Dieu pour vénérer cette idole.

Pour Eliphas Lévi, cette image est une représentation symbolique de l'équilibre des contraires, il ne s'agit pas d'un être satanique. Or, pour des raisons évidentes, Manuel Orazi qui voulait représenter le Diable du Sabbat, a opéré quelques modifications. Dans les deux versions, le front du Diable est orné d'un pentagramme ; l'œuvre originale présente l'étoile à cinq branches pointant vers le haut, ce qui est signe de lumière. Au contraire, Orazi choisit de représenter le pentagramme retourné, alors symbole du démon, comme nous l'avons vu précédemment. Il ne pousse pas les détails aussi loin que Eliphas-Lévi ; le bouc du calendrier magique n'est doté ni de plume ni d'écaillés. Sa poitrine de femme n'est pas visible et la partie inférieure du corps de la créature n'est pas recouverte d'un drapé. Le caducée qui accompagne le bouc sur le frontispice de *Dogme et rituel de la Haute Magie* est absent de la planche de Manuel Orazi. Au contraire, le demi-cercle qui doit se trouver sur son ventre est

¹⁹⁷ Cette image figurait déjà dans le premier volume de *Dogme et Rituel de la Haute magie*, publié en 1854 par Guiraudet et Jouaust. Très célèbre dans le monde de l'occultisme, le Baphomet d'Eliphas Lévi fut redécouvert par le grand public en 2015 lors de l'inauguration très médiatisée d'une statue monumentale à son effigie érigée par le Temple Satanique de Détroit, aux Etats-Unis.

bien présent, ainsi que la flamme entre ses cornes. Cette flamme placée au-dessus du pentagramme positif représente la révélation divine. Dans la composition d'Orazi, le pentagramme négatif fait d'elle l'image de la révélation démoniaque. A la suite de sa représentation dans le Calendrier magique, le Bouc de Mendès sera très souvent repris dans la culture populaire, mais perdra toute la symbolique première dont l'avait doté Eliphas Lévi.

Entre le titre de la planche « Januarius » et le chant des sorcières, figure un autre symbole tiré du livre d'Éliphas Lévi ; le trident de Paracelse (**Fig. 80**). Les trois dents sont ornées des mots : « OBITO » (recule), « IMO » (persiste) et « AP DO SEL » (abréviations des trois substances primaires, le soufre, le mercure et le sel.). Le chiffre trois tient une place importante dans la symbolique liée aux sorcières. « Les anciennes sorcières, lorsqu'elles passaient la nuit dans un carrefour de trois chemins, hurlaient trois fois, en l'honneur de la triple Hécate. ¹⁹⁸»

Le symbole situé en bas de la planche du Calendrier magique est un cercle goétique. Sans surprise, il figure aussi dans l'ouvrage rédigé par Éliphas Lévi (**Fig.81**) sous l'appellation « cercle goétique des évocations noires et des pactes ». Pour ce symbole particulièrement complexe à appréhender, Manuel Orazi suivra scrupuleusement la description qu'en fait Eliphas Lévy. Il est composé d'un triangle qu'entoure un cercle. Sur le pourtour de ce cercle figurent quatre éléments dominants : « la tête d'un chat noir nourri de chair humaine pendant cinq jours, une chauve-souris noyée dans le sang, les cornes d'un bouc *cum quo puella concubuerit*, et le crâne d'un parricide. ¹⁹⁹» et, entre chacune de ces choses abjectes sont disposés quatre clous arrachés au cercueil d'un supplicié.

Les écrits d'Eliphas Lévi regorgent d'images qui forment une véritable mine d'or pour les artistes. Manuel Orazi, puis après lui toute une génération de symbolistes et de surréalistes y puisèrent allègrement. Les deux auteurs du calendrier magiques en tirent leur inspiration, mais empruntent également à d'autres sources.

Ainsi, sur la planche du mois d'Avril (**Fig.62**), dévolue au thème de l'horoscope, Orazi reproduit la lame du Tarot qui symbolise *Le Monde*, c'est-à-dire le macrocosme, déjà abordé par Eliphas Lévi. Une figure féminine aux yeux bandés, perchée sur une roue tient de sa main

¹⁹⁸ LÉVI 1856, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁹ *Id.*, p.228

droite une corne d'abondance, d'où s'écoulent les graines qui donnent naissance aux plantes qui l'entourent. Elle s'inscrit dans une mandorle formée par une couronne tressée. Le tétramorphe, ou les quatre vivants encadrent l'ensemble. Ils symbolisent, dans l'imaginaire chrétien, les quatre évangélistes : Marc le lion, Luc le bœuf, l'aigle Jean et l'homme Mathieu, et accompagnent souvent l'image du Christ en majesté, lui-même placé au cœur d'une mandorle. Dans la tradition ésotérique, ils sont tous les quatre associés aux éléments cosmiques et aux qualités morales. Ainsi le lion représente le feu, la force et le mouvement ; le boeuf la terre, le sacrifice et la résistance ; l'aigle l'air, l'intelligence et l'action, et l'homme l'intuition de la vérité²⁰⁰.

Plus loin, la planche du mois d'août (**Fig.82**) arbore le pentacle qui orne la page de titre du célèbre et mystérieux *Dragon rouge*, grand grimoire de magie noire qui permet d'invoquer les démons par différents rituels, et de lancer divers sortilèges²⁰¹. Ici, le symbole met en garde contre les dangers que représentent les démons, considérés comme les supérieurs du sorcier : « Obéissez à vos supérieurs & leur soyez soumis par ce qu'ils y prennent garde ». Si Manuel Orazi et Austin de Croze n'avaient pas eu connaissance de l'existence d'un tel grimoire, il paraît inenvisageable qu'ils n'aient pas consulté *Le satanisme et la Magie* de Jules Bois, dans lequel le pentacle était déjà reproduit (**Fig.83**). Dans le calendrier magique, le pentacle accompagne le poème *La Messe Noire*, et l'illustration en pleine page qui lui fait face. La cérémonie à rebours, qui singe la messe chrétienne, appelle en effet les démons à rejoindre les sorcières. Naturellement, la lecture du titre de la lithographie de Manuel Orazi se fait à l'envers. À gauche, la figure du bouc préside la cérémonie de la messe noire. Le traditionnel autel devient le corps d'une sorcière nue :

« Je chanterai l'épithalame
Des radieuses nudités
Sur l'autel de ton corps, ô femme ! »

Dans la cambrure de son dos, la coupe et l'hostie sacrée sont prêtes à nourrir et abreuver les fidèles de Satan :

²⁰⁰ BATTISTINI 2002, p. 168.

²⁰¹ L'ouvrage, dont l'auteur demeure inconnu, se présente comme ayant été élaboré à partir de plusieurs manuscrits de Salomon. Le roi des Juifs est en effet considéré comme le premier sorcier, ayant reçu ses pouvoirs de Dieu. S'il est d'abord établi que l'ouvrage fut rédigé au XVI^e siècle, une étude approfondie du *Dragon rouge*, établie par Owen Davies, révèle qu'il s'agit en réalité d'une création du XIX^e siècle, période de grand engouement pour les pratiques occultes et l'obscurantisme médiéval.

« Buvant en toi les voluptés
 Qui donnent l'oubli de la Terre
 Et font de nous des révoltés
 Nous avons la soif du mystère
 [...]
 La Sainte Hostie est consacrée
 Parmi les parfums et les chants
 Sur l'autel de ta chair nacrée...
 Au rythme des seins alléchants
 Vibre la gloire du ciboire
 Tel un soleil dans les couchants²⁰²»

Manuel Orazi réutilisera la composition esthétique de cette messe à l'envers le 12 décembre 1903, dans le numéro 141 *L'Assiette au Beurre*. Renommée *Déception* (**Fig.84**), la messe noire est tournée à la satire, et moque une affaire qui fit grand bruit à Paris, celle de deux jeunes aristocrates condamnés à six mois de prison pour avoir pratiqué des orgies et des fêtes bacchantales en compagnie de mineurs. Les journaux détaillent l'affaire et révèlent le 11 juillet l'identité des deux sombres protagonistes : Jacques d'Adelsward Fersen et Hamelin de Warren. La presse grossit le trait et parle bien vite de messes noires et de rites sataniques homosexuels, en s'inspirant du roman de Huysmans *Là-bas*, et des descriptions faites par Jules Bois dans *Le Satanisme et la Magie*. Or, ceux-ci, interrogés par la presse, établiront qu'il s'agissait davantage de l'amusement de quelques poètes dépravés que des véritables messes noires terribles du passé.

Si la scène de *L'Assiette au beurre* est retravaillée comme une allusion plus ou moins voilée de l'affaire qui fait scandale, il ne s'agit, en pratique, que d'une version révisée de l'illustration du mois d'août présente dans le *Calendrier magique*. La foule grouillante de sorciers et de démons laisse place à « un lot d'adolescents malsains et équivoques » qui « attend éperdument le Prince des démons ». On peut reconnaître parmi ces jeunes dandys, les physionomies d'Oscar Wilde et Lord Alfred Douglas, ainsi que, peut-être, Robert de Montesquieu et Marcel Proust²⁰³. Tous se tiennent derrière l'autel de volupté que représente la chair féminine – là où, comme on l'aurait supposé, aurait dû se tenir un éphèbe, pour mieux faire écho à la retentissante affaire de scandales homosexuels – étendue, offerte, auréolée de fleurs éparses et d'un crâne qui se substitue au calice du calendrier magique. Pour ce numéro

²⁰² Austin de Croze, *La Messe noire*, dans *Le Calendrier magique*, folio n°12, 1895.

²⁰³ ROVIGO 2018, *op.cit.*

de *l'Assiette au beurre*, Orazi livre également une couverture aux teintes sataniques, sur laquelle le diable-bouc et la pleine lune se superposent, tous deux compagnons de la nuit, partenaires dans le rite de la Messe Noire que parodie le journal satirique :

« [...] L'Archange est sans doute en train de visiter
Bien d'autres fabuleux et tristes imbéciles
Il se refuse à fréquenter leur domicile
Et depuis plusieurs soirs les laisse poireauter²⁰⁴»

L'artiste se moque des messes noires pratiquées par une certaine élite intellectuelle en mal de sensations, trouvant dans le spiritisme et le satanisme l'exutoire de la débauche. De fait, il agit de la même façon dans le calendrier magique, qui constitue en réalité une satire évidente des croyances occultes.

Si à première vue, le calendrier semble clamer être une ode au satanisme, à la sorcellerie et aux puissances occultes, il y transparaît également une dimension satirique évidente. Les derniers mots inscrits sur cet objet ambigu font office de provocation : « O toi qui feuilletas ces pages, ayant en ton âme l'espoir malsain d'y trouver le suprême pouvoir du Mal, sois déçu ! Comme, toujours, furent déçus ceux au coeur desséché, à l'esprit malfaisant, ceux qui - puérils orgueilleux - se vouèrent à Sathan²⁰⁵ ». Bien sûr il ne s'agit que d'un faux grimoire de sorcellerie, et De Croze poursuit sa plaidoirie en faveur du Bien, assurant que ceux qui choisiront l'Amour et la Justice seront supérieurs en puissance à ceux qui se tourneront vers le Mal. Un Mal symbolisé par le Diable qui d'ailleurs n'existe pas plus que le Dieu inventé par les Hommes, eux qui voulaient croire aux miracles. De Croze termine en expliquant la démarche entreprise par son camarade et lui-même :

« Donc nous avons édifié ce grimoire, de telle sorte qu'il fut le plus clair, le plus rapide et le plus vivant recueil de cette science funeste qui ne put produire que des criminels, ou des fous, - la Magie -. [...] afin que fussent dévoilés les ridicules et les turpitudes des pratiques et des états d'âme des Mages (Mages blancs ou Mages noirs), des Sorciers, de tous les charlatans, enfin de cette Science-Religion qui n'eut tant d'attraits, pour les rêveurs et les crédules que grâce au mystère, à l'ésotérisme dont on l'enveloppa. »

²⁰⁴ « Déception », *L'Assiette au beurre*, 12 décembre 1903, p. 13.

²⁰⁵ Austin de Croze, *Le calendrier magique*, 1895, folio n°18.

Cette postface moralisatrice est donc bien différente de la préface du calendrier, qui, drapée d'un manteau médiéval, semblait annoncer le travail documenté de véritables adeptes d'ésotérisme. Il est donc impossible de considérer cet objet dans son ensemble sans prendre en considération la dimension transgressive de l'œuvre. Manuel Orazi et Austin de Croze se délectèrent visiblement à représenter les scènes insolites et sulfureuses du Sabbat et de la Messe noire. Ils s'amuserent à figurer le Satan-bouc tout en essayant de démystifier les croyances au surnaturel par des allusions ironiques et burlesques à travers ces visions caricaturales. Avec ce calendrier magique, les deux auteurs se placent dignement dans la lignée décadente instaurée par Joris-Karl Huysmans, Papus, Stanislas de Guaita, Oswald Wirth, Jules Bois et Catulle Mendès.

Le processus de création du *calendrier magique* illustre les mécanismes de représentation de l'image de la sorcière. En effet, en cette fin du XIXe siècle, à l'image des deux auteurs du calendrier, de nombreux artistes puisent leur inspiration ailleurs et réemploient à loisir les mêmes motifs. Martin Van Maele, en illustrant en 1911 *La sorcière* de Michelet, utilise certains détails iconographiques présents dans l'œuvre de Manuel Orazi, qu'il remanie selon son envie et intègre à son œuvre. Ainsi, à la page 106 de l'édition de 1911, est reproduit le talisman qui illustrait déjà le poème *Sorcière* du calendrier magique (**Fig.73**). Martin Van Maele y adjoint le corps nu et renversé d'une jeune sorcière, et clos ainsi le chapitre IX de Michelet, dédié à Satan Médecin (**Fig.85**). Plus loin, c'est la messe noire qui s'offre aux yeux du lecteur (**Fig.54**). Empruntant beaucoup à la scène déjà composée par Orazi pour la planche du mois d'août (**Fig.66**), l'illustration de van Maele présente le corps nu d'une femme employée comme un autel. Il est possible que Manuel Orazi se soit lui-même inspiré de la description qu'en faisait Jules Michelet en 1862 pour illustrer sa messe noire. En effet, les mots de l'historien résonnent puissamment avec l'organisation visuelle de ces deux illustrations :

« L'autel, l'hostie apparaissait. Quels ? La Femme elle-même. De son corps prosterné, de sa personne humiliée, de la vaste soie noire de ses cheveux, perdus dans la poussière, elle (l'orgueilleuse Proserpine) elle s'offrait. Sur ses reins un démon officiait, disait le *Credo*, faisait l'offrande²⁰⁶ »

En conséquence de quoi, il est possible que Martin Van Maele, sulfureux illustrateur adepte de l'union d'Eros et de Thanatos, ait eu connaissance de l'existence du *calendrier*

²⁰⁶ MICHELET 1862 (1), *op. cit.*, p. 128.

magique, s'en soit procuré un exemplaire et y ait puisé l'inspiration nécessaire à la conception des illustrations de *La Sorcière*.

Chapitre III - La sorcière face aux angoisses masculines grandissante.

A- La cristallisation de tous les vices : sorcière, empoisonneuse et prostituée se confondent.

La pécheresse Marie-Madeleine convertie par le Christ, la prostituée *Nana*, évoluant sous la plume de Zola, la *Tentation* narguant Saint Antoine sous le crayon de Félicien Rops (**Fig.86**), la vampire suceuse de vie d'Edvard Munch (**Fig.87**) ou la flamboyante sorcière de Gustav Klimt (**Fig.88**), toutes ont en commun une chevelure de feu. Femmes fatales, diaboliques, elles se distinguent grâce à cette particularité capillaire abondamment associées aux sorcières. Cet attribut est le fruit d'une longue tradition, qui contribua ostensiblement à nourrir la vision de la séductrice lascive et sulfureuse offerte par la culture artistique *fin de siècle*.

L'Antiquité posa les fondements d'une longue dévalorisation de la rousseur. Typhon, fils redoutable de Gaïa et ennemi de Zeus, est doté de cheveux roux, tout comme Seth, dieu fratricide égyptien « arrogant, rouge de cheveux et de peau²⁰⁷ ». Tous deux, aux dires de Diodore de Sicile et de Plutarque, purent savourer les sacrifices humains aux cheveux roux, tués en leur honneur pour apaiser leur colère.

Au moyen-âge, l'édit de 1254 promulgué par Saint Louis imposait aux prostituées de se teindre les cheveux en roux pour se distinguer du reste de la population féminine, pieuse et honorable²⁰⁸. Puis vint le temps des grands bûchers, où la chevelure de feu devint le *leitmotiv* de nombreuses condamnations. Certains auteurs parlent de « dizaines de milliers de femmes et d'hommes roux [...] condamnés à mort²⁰⁹ », sans toutefois qu'un véritable chiffre ne puisse être établi avec certitude.

On prête souvent à la sorcière une chevelure cuivrée, signe de son engeance diabolique. Le diable, en effet, est associé au rouge, couleur de sang et de feu. Ses servantes sont donc naturellement dotées d'une coiffe incendiaire, révélatrice d'un « tempérament

²⁰⁷ MARSHALL 2019, p. 56.

²⁰⁸ *Id.*, p. 59.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 60.

ardent, exalté, fourbe, violent ou sanguinaire²¹⁰ », comme celui de Judith, capable du sang-froid et de la cruauté nécessaire pour égorger Holopherne, son violeur. La Bible, d'ailleurs, regorge de figures féminines que les artistes s'empresseront de présenter rousses, afin de mieux révéler leurs caractères surnois : Eve, responsable de la chute de l'homme, Dalila, traîtresse d'un Samson qu'elle aura préalablement pris soin de rendre fou d'amour, etc. Les rousses, plus encore que les autres femmes, sont celles dont il faut se méfier. Certaines pourtant, drapées de longues mèches rouges, ne se voient pas frappées du sceau de l'infamie. La couleur fauve leur est attribuée afin de souligner leur sensualité, à l'instar de l'illustre *Vénus* de Botticelli.

Carnation de la damnation, les cheveux roux sont ceux de *La vitrioleuse* (**Fig.89**) pour Eugène Grasset, qui apparaît comme une véritable sorcière moderne en cette fin de siècle. Sa chevelure incendiaire n'est pas seule en cause, même si elle forme le brin principal de l'écheveau qui relie la vitrioleuse à la sorcière. Blafarde de teint, vêtue d'une longue robe noir, elle tient une coupe pleine à la main. S'il ne s'agit pas à proprement parler de poison, l'acide sulfurique utilisé pour défigurer les hommes est semblable, par bien des aspects, aux potions concoctées par les sorcières pour faire souffrir un mâle encombrant. À la fin du XIX^e siècle, les attaques au vitriol connaissent un âge d'or qui terrorise Paris. On recense en France, quarante-huit attaques au vitriol entre 1870 et 1915²¹¹. Ces attaques, principalement perpétrées par des femmes, participent à ancrer le mythe de la part diabolique de la sorcière empoisonneuse présente en chacune. Elles ont accès facilement à ce type de produit dans les drogueries, car le vitriol est avant tout un article de ménage. Or, le balai, principal attribut de la sorcière, n'est-il pas également un symbole de la place domestique à laquelle elle est assignée ? La vitrioleuse, comme la sorcière, s'échappe de l'ordre social établi pour elle en utilisant ses outils ménagers contre ceux qui ont édicté les règles de son assujettissement.

Ce portrait d'empoisonneuse s'inscrit dans la longue liste des images féminines négatives qui pullulent au XIX^e siècle. Grasset insiste, par des détails bien choisis, sur la parenté de cette femme fatale avec les autres vénéneuses de son temps, qu'elle soit sorcière ou prostituée. Si le caractère destructeur du personnage est mis en avant par la présence de la coupe, sa sexualité dangereuse est également supposée par sa chevelure désordonnée :

²¹⁰ PARIS 2019, p. 95.

²¹¹ PARÉ 2020, p. 50.

« Il convient d'insister sur la signification transparente des cheveux en peinture : dans la vie (comme dans l'art), ceux des femmes se devaient d'être attachés et couverts ; seules les prostituées, les courtisanes, les personnes de mauvaise vie ou les Madeleines (pécheresses repenties) faisaient exception à cette règle. Ainsi, les cheveux lâchés d'un personnage féminin symbolisaient d'une manière évidente pour un spectateur du XIX^e siècle sa sexualité sans entraves ou prédatrice. ²¹²»

Ainsi, il apparaît clairement que les artistes ne se contentent pas seulement de la sorcière, « victimes aux charmes usés par trop de mots²¹³ », et explorent toutes les ramifications du thème de la femme fatale et ses nombreux archétypes. Sorcière, putain, vitrioleuse ou empoisonneuse se fondent et se confondent, toutes animées par une indécente et incandescente sensualité.

²¹² DUPEYRON-LAFAY 2010, pp. 63-74.

²¹³ PROUST TANGUY 2015, p. 122.

B - Souveraine d'un monde non civilisé et dangereux pour l'homme.

La sorcière, tout comme les autres déclinaisons de la femme fatale, est étroitement liée à une nature meurtrière, dangereuse et sadique, dont le commun des hommes ne peut ni percer les secrets, ni dominer les avatars. Les auteurs et artistes du XIX^e siècle, en se détournant du mythe rousseauiste de l'idéalisation de la nature de l'homme, embrassent une vision sadienne, traduite par Baudelaire par ces mots : « C'est elle aussi [la nature] qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer; [...] la nature ne peut conseiller que le crime²¹⁴ ». C'est cette même nature, désormais considérée comme néfaste et destructrice, qui crée les « monstres », viles créatures mangeuses d'hommes, toujours genrées, dans les arts littéraires et graphiques, comme des êtres féminins, dont la figure de proue est la sorcière.

Charles Baudelaire, dans une vision manichéenne des choses, oppose le spleen et l'idéal, comme les deux faces d'une même pièce. La première partie de son recueil *Les Fleurs du Mal* chante un monde hanté par le mal, oppressant, et dirigé par un dieu vindicatif à l'égard des hommes. À moins qu'il ne s'agisse d'une force féminine ? L'artiste, en effet, qualifie la femme de :

« divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle ; [...] miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être ; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, [...] éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards.²¹⁵ »

Nul doute que la féminité, douée d'un tel pouvoir sur le cœur et la destinée des hommes, peut s'incarner dans ce *spleen* de Baudelaire comme une figure de la nature souveraine cause de tous les maux. À l'inverse, son *idéal* est plein de promesses, semblable à un cantique chanté en faveur de la perfection, parangon de la félicité artistique.

Cette scission entre le *spleen* et l'*idéal*, entre le bien et le mal, se retrouve dans les œuvres symbolistes qui rappellent explicitement la figure de la sorcière. En effet, l'image de cette envoûtante et séductrice permet l'exploration et l'élaboration de lignes sinueuses et serpentine, typiques de l'esthétique symboliste de l'époque. Ainsi, la bague *La reine de la nuit* de Georges Flamand (**Fig.90**), qui symbolise une femme dangereuse, évoluant dans les

²¹⁴ BAUDELAIRE 1863, p. 100.

²¹⁵ *Id.*, p. 97.

ténèbres, présente le buste d'une femme couronnée de fleurs et de fragments des astres, accompagnée d'une chauve souris qui habille sa poitrine. Elle est à l'image d'Hécate, fille d'Astéria « la nuit étoilée », et reine de toutes les sorcières. Autre antique aïeule de la sorcière : La terrible *Méduse* à la chevelure de serpents (**Fig.91**) de Jean Delville, trouve son pendant dans l'œuvre de Philippe Wolfers, le pendentif *Tête de Méduse* (**Fig.92**), dont la composition est similaire, bien que le médium soit différent. Cette dyade mise en place par Baudelaire s'exprime à merveille dans le bijou : la broche dessinée par Eugène Grasset à la demande des artistes joailliers Henri et Paul Vever à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, ne déroge pas à cette règle. Désigné sous le titre énigmatique *Apparitions* (**Fig.93**), le bijou met en scène deux personnages féminins. L'une, à la peau diaphane et à la longue chevelure blonde fait écho à l'idéal baudelairien, tandis que l'autre, à la crinière sombre, aux yeux perçants et cruels, figure le spleen évoqué par le poète.

À la fin du XIX^e siècle, et malgré l'émergence des luttes sociales et politiques féminines, la société masculine va tout mettre en œuvre pour brider les femmes trop promptes à ruer et à se rebeller, douloureuses évocations des sorcières de la Renaissance. S'enclenche alors un processus de dénigrement, dont l'intention est de tenir les femmes à l'écart de toute possibilité d'émancipation. Cette exclusion se fait, entre autre, par le biais d'un discours animalisant, qui a pour unique motivation d'avilir cette dernière au rang de femelle de l'homme, dont la fonction demeure essentiellement reproductrice.

Les études menées par Armelle Le Bras-Chopard sur le sujet mettent en évidence un discours analogique s'articulant autour de trois axes, qui sont respectivement les critères physiques, intellectuels et moraux – qui relèvent principalement de la sexualité – de la femme et des animaux²¹⁶. Cette pensée qui se développe à travers ce triple propos, menée par les naturalistes, se veut donc dégradante envers la femme, et manifeste avec vigueur la domination de l'homme sur celle-ci. Pourtant, un autre aspect du discours se révèle, tracé par la plume et le pinceau de la Décadence. D'une part, la dichotomie du discours se traduit par le besoin de soumettre la femme, en la ramenant à sa condition de bête. De l'autre, il s'agit de dénoncer la peur que la femme animale aux instincts sauvages provoque chez les hommes.

²¹⁶ LE BRAS-CHOPARD, 2000.

Un personnage de Melandri ne disait-il pas d'ailleurs «Croyez-moi, fuyez les femmes, ce sont les plus dangereux des mammifères²¹⁷» ? La femme animale devient une figure récurrente de la littérature entre 1878 et 1929 : Les oeuvres, telles que *La femme qui mord* de Lucenay²¹⁸, *Prince Albéric and the Snake Lady* de Lee²¹⁹ et *Tigresse aux ongles peints* de Magre²²⁰, arborent sur leurs couvertures des titres surprenants, qui frappent les femmes du sceau de l'animalité. Désormais liée à la bestialité, la féminité se pare des caractéristiques inhérentes au chasseur d'homme : elle devient une bête prédatrice et dénuée de toute morale.

La Décadence, plus que tout autre mouvement, a su employer dans son discours une multiplicité d'imaginaires pour inventer la femme animale. Au sein de ce foisonnement de créatures nées de l'association de vocables qui ne sont traditionnellement pas faits pour se lier entre eux – celui de la féminité d'une part, de l'animalité de l'autre –, la sorcière occupe la place qui lui revient. Compagnes par excellence des fauves et des aspics, elle illustre ce que Gourmont appelle « la biblique et singulière sympathie de la femme et du serpent²²¹», et fait écho aux histoires d'Eve et de Lilith. La Bible d'ailleurs, forme, avec le traité scientifique et l'idiolecte de la prostitution combiné au vocabulaire argotique, ce qu'Evanghélia Stead définit comme les trois types d'écrits qui donnent vie et matière à la femme animale²²².

Par la longue litanie d'un bestiaire commun, l'entrée « Prostituée » du *Dictionnaire Français-Argot* d'Aristide Bruant²²³, renforce l'analogie entre la sorcière et la prostituée : Lionne, Lièvre, Puce, Chamelle, Grenouille, sont autant de qualificatifs employés dans la rue pour désigner la courtisane, de la jeune débutante à l'hétaïre chevronnée. C'est ici tout un jargon de l'animalité qui se développe, englobant le corps de la femme d'une bestialité sauvage, comme le fait le dialecte incantatoire de la sorcière lorsqu'elle se change en prédatrice ou en proie mensongère, pour mieux porter atteinte à la virilité des hommes qui osent s'aventurer dans son antre.

La sorcière devient alors un autre mot pour désigner la femme animale. Indissociable du monde sauvage par son bestiaire, l'enchanteresse se transforme. Sa chair, malléable à

²¹⁷ MELANDRI 1893, p.64.

²¹⁸ LUCENAY 1896.

²¹⁹ LEE 1896.

²²⁰ MAGRE 1918.

²²¹ GOURMONT 1890, p. 73.

²²² STEAD 2004, pp. 90-91.

²²³ BRUANT 1901.

loisir, la fait chatte, louve, serpent ou chauve souris. Quand elle n’use pas de la métamorphose pour elle-même, elle arpente les bois accompagnée de bêtes monstrueuses et tueuses d’hommes. L’aquarelle d’Eugène Grasset représentant *Trois femmes et trois loups* (**Fig.94**), illustre, sous couvert de couleurs douces et pâles, la peur ancestrale que convoquent les créatures de la forêt dans l’imaginaire des hommes. Les trois femmes apparaissent davantage comme des sorcières. Évoluant dans les airs sans l’aide de leurs traditionnels compagnons de bois, elles adoptent pourtant la même posture que si elles étaient juchées sur des balais. Enveloppées d’un tissu vaporeux qui laisse entrevoir leurs peaux diaphanes, elles se distinguent les unes des autres par leurs chevelures – blonde, blanche et noire de jais comme la robe des loups – et par les expressions distinctes qui se peignent sur leurs visages.

Au sol, abandonné au milieu des fougères, gît un cor. Plusieurs symboliques peuvent se rattacher à cet instrument de musique perdu au milieu de la forêt : Cor de chasse, il symbolise le courage, l’ardeur et le départ pour la charge, ou signale l’arrivée des trois sorcières et de leurs compagnons. Le cor entretient également un lien fort avec la figure du démon et du diable, car d’aucuns associent le son cacophonique de l’instrument aux cris infernaux de la géhenne. Il est également présent visuellement dans les représentations de la luxure, faisant ainsi office d’instrument du malin, initiant le lien entre musique et péché. La présence du cor peut aussi signifier que le lieu du Sabbat est proche, car la musique et la danse font partie inhérente de la cérémonie qui lie au diable ses suivantes.

La sorcière du premier plan et les trois loups semblent conscients du regard du spectateur, qui devient alors actif dans la scène. La sorcière au regard exorbité replie les bras contre son torse, dans un geste d’effroi, destiné à se protéger et à cacher sa poitrine du regard indésirable. Les loups fixent l’intrus de leurs prunelles jaunes et dévoilent, en un sourire carnassier, de longues rangées de dents. Le symbole du loup est ici capital dans la construction de l’imaginaire de la sorcière comme souveraine d’un monde non civilisé : Depuis toujours ces créatures de la nuit accablent de menaces les hommes qu’ils rencontrent, et concurrencent par leurs caractères dévastateurs tempêtes, famines et maladies. Surtout, le loup revêt un caractère diabolique car il figure parmi les nombreux avatars du maître des sorcières, ce diable changeur de peau, qui se fait tour à tour serpent, bouc ou canidé. Étroitement lié au monde sorcier, le loup sert également de monture aux fiancées de Satan lorsqu’elles se rendent au Sabbat, et c’est sous l’apparence de lycanthropes qu’aiment se montrer les hommes doués de pouvoirs magiques dans l’imaginaire populaire.

De même, la forêt qui abrite le loup est par nature « angoissante, inquiétante, lieu par excellence des dangers cachés, repaire de tous les exclus.²²⁴» Or la sorcière, comme son compagnon, n'est-elle pas la grande exclue de l'histoire contée par l'Inquisition ? Les nombreuses représentations de la sorcière la montrent vivant cachée, souvent dans les bois, toujours loin de la civilisation, de même que le sabbat aura toujours lieu proche de la nature et loin des hommes.

Il est également possible que les trois loups soient le résultat d'une métamorphose des trois sorcières. Métamorphose qui aurait eu lieu après la découverte par l'une d'elle du regard intrusif de l'inconnu qu'est le spectateur, afin de le renvoyer hors de la forêt. L'œuvre de Grasset représenterait donc une temporalité en trois temps, et ne mettrait en scène que trois personnages au lieu de six.

La métamorphose, ce passage de la femme à l'animal, fascine les artistes peintres et littéraires, qui puisent dans une mythologie commune pour nourrir leur imagination. En peuplant leurs travaux de symboles et thématiques analogues, ils peuvent trouver chez les uns et les autres des sources d'inspiration mutuelles. Ainsi, la femme fatale, la sorcière et le thème de sa métamorphose en monstre animal – ou plutôt la révélation de ses instincts primaires et sauvages – s'incarnent avec force dans la littérature fin-de-siècle, les arts graphiques et la joaillerie.

Certaines des pièces de René Lalique, maître-verrier et bijoutier-joaillier de renom, s'inspirent des visions féminines fantasmagoriques et évanescences de Gustave Moreau et Odilon Redon. Les Nymphes, divinités de la nature, et les Sylphides, génies féminins de l'air, mêlent leurs corps courbes et gracieux aux broches et aux pendentifs nées des mains de Lalique et de ses confrères. Vivienne Becker²²⁵ reconnaît également dans le travail de Lalique certaines réminiscences des textes baudelairiens, notamment dans le traitement de la chevelure féminine, symbole d'orgueil et de séduction par excellence.

Les créateurs n'exemptent pas le bijou de représenter les angoisses masculines à l'encontre des nombreux avatars de la femme fatale : La métamorphose de la femme animale

²²⁴ ARNOULD 2009, p. 104.

²²⁵ BECKER 2000.

est une de ses variations qui revêt dans le domaine du bijou une nouvelle tonalité, plus douce et moins terrifiante que lorsqu'elle est décrite par la verve du poète ou le pinceau du peintre. Elle n'en demeure pas moins saisissante, comme en témoignent les *sirènes* tentatrices de Joé Descomps (**Fig.95**), la *Sphinge* énigmatique de René Lalique (**Fig.96**), et la *Libellule* aux traits délicats et aux griffes acérées du même artiste (**Fig.97**).

La femme animale trouve son origine dans les mythes de la Grèce antique et les légendes celtes, sous l'autorité des lamies²²⁶ et des *Droch-Fhola* buveuses de sang. Toutes deux se repaissent de jeunes hommes, et la symbolique sexuelle qui les entoure est évidente. C'est cette énergie sexuelle, dévorante, et jugée licencieuse, qui sera dénoncée à travers les portraits de ces créatures hybrides, mi-femme, mi-animale, si aisément associable au personnage d'Alcine et de Circé.

Les vocables associés au serpent et à la chauve-souris, les deux animaux les plus représentés, après le chat, aux côtés de la sorcière dans les arts graphiques de la fin du XIX^e siècle, seront abondamment utilisés pour construire le mythe de la femme animale. La transcription de cette métamorphose se traduit, de manière littéraire, par des analogies qui associent horreur et beauté, danger et volupté.

Dans sa nouvelle de 1899 *La dame au petit chien*, Anton Tchekhov use d'un qualificatif ophidien pour dénoncer le caractère libidineux des maîtresses de son personnage Dmitri Gourov : « Et les dentelles de leurs sous-vêtements ressemblaient à l'écaille du serpent²²⁷ ». Il est troublant de constater à quel point ces mots résonnent avec l'oeuvre *Die Sünde* (**Fig.98**), de Franz Von Stuck, qui présente le péché originel à travers l'image de deux êtres entrelacés au point de n'en faire plus qu'un : la chair nue d'Eve et le corps sinueux du serpent qui l'habille se muent en femme animale pécheresse et dangereuse pour l'homme. La correspondance de la représentation s'étend jusqu'au pendentif créé par Henri Ernest Dabault, représentant l'ophidienne *Eve* (**Fig.99**), destiné à prendre place dans le creux d'un décolleté, comme l'étendard du péché féminin.

²²⁶ Monstres femmes à corps de serpent, les lamies sont connues dans l'Antiquité pour aspirer le sang des enfants avant de les dévorer, et de peser sur le corps endormi de leurs victimes pour s'emparer de leurs esprits, à l'instar du cauchemar. Associées à la sorcières depuis la fin du XV^e siècle, les lamies peuvent également revêtir l'apparence d'une belle jeune femme, afin de mieux séduire et tromper de jeunes hommes destinés à assouvir leur soif de sang autant que leur appétit charnel.

²²⁷ TCHEKHOV, p. 395.

Vers 1899-1900, George Frampton livre un portrait étonnant de délicatesse, celui de *Lamia* (Fig.100). Monstre antique mi-femme, mi-serpent, Lamia apparaît dans la mythologie grecque comme une dévoreuse des enfants qu'elle substitue, agissant ainsi après la perte de sa propre progéniture. Frampton n'illustre pas le mythe originel, mais puise son inspiration dans le poème de John Keats, *Lamia*, publié en 1820. Monstre fabuleux, traditionnellement doté d'un buste de femme prolongé par un corps de serpent, le poème de Keats fait d'elle un serpent, seulement doté d'une bouche et des yeux d'une femme. Lamia apparaît ensuite comme une sorcière et une menteuse, mais ces deux défauts sont supplantés par l'amour sincère qu'elle porte à son amant Lycius ainsi que par sa grande beauté. Le poème de Keats, qui relate la transformation de Lamia de serpent à femme, puis son histoire d'amour, se conclut sur de funestes auspices : L'identité de l'enchanteresse est dévoilée le jour de son mariage, elle disparaît et son époux succombe au chagrin meurtrier qui l'étreint.

Le buste polychrome, qui symbolise le corps de serpent de Lamia, paré de superbes couleurs, est élaboré à partir de divers matériaux : l'ivoire représente la peau diaphane de Lamia, que le bronze habille d'une composition audacieuse aux accents médiévaux. Dans son costume sont incrustés des opales, symboles de l'espoir. Dans son récit, Keats parvient non seulement à transcrire l'angoisse que provoque Lamia, mais aussi le désir qui découle de cette angoisse, livrant le portrait d'une femme fatale s'inscrivant dans la tradition romantique²²⁸. C'est également ce qui transparaît dans l'œuvre de Frampton. Mélancolique, Lamia garde les yeux mis clos et les lèvres fermées, en proie à la douleur de voir son identité révélée. Ce portrait impose l'image d'une sorcière animale, à la fois dangereuse et fragile.

Cette analogie entre la femme et le reptile, venue tout droit de la bible et découlant de la tradition antique à travers Méduse et Lamies, sert à affirmer le double pouvoir du corps féminin : séduction et perversion se mêlent, semant la damnation dans le coeur des hommes.

Quant à la femme chauve souris, avatar du vampire, elle profite en cette fin de siècle, d'une littérature fertile dans laquelle s'épanouir. *Dracula*, publié par Bram Stoker en 1897, devient un monument de la littérature gothique et contribue à asseoir pour longtemps le mythe du suceur de sang. D'abord féminine, la vampire peuple les œuvres des auteurs et poètes du XIX^e siècle, tels que Lord Byron, John Keats, Théophile Gautier ou Barbey

²²⁸ LA CASSAGNERE 1985, p. 60.

d'Aurevilly. Créature femelle en premier lieu, elle ne peut toutefois atteindre toute la mesure de son pouvoir que dans la complémentarité féminin/masculin, en s'abreuvant de la substance vitale des hommes. Plus tard, avec l'émergence de son double masculin, la tendance s'inversera pour laisser place à un monstre mâle et une source d'énergie vitale féminine pour ce dernier, à l'instar de Wilhelmina Murray et Lucy Westenra, victimes du comte Dracula dans l'œuvre de Stocker. Mireille Dottin-Orsini souligne cette particularité : « Le roman de Stoker fait aussi exception, puisque le vampire mâle le plus connu surgit en pleine ère du vampire femelle.²²⁹»

Le folklore des vampires est étroitement lié à celui des sorcières, car suceurs de sang et jeteuses de sort ont en commun une vie nocturne et un appétit féroce pour le fluide vermeil de la vie humaine. Compagnons des incubes et des succubes, ces deux créatures monstrueuses peuplent les cauchemars des hommes, autant que leurs fantômes. Si la nuit abrite ombres et ténèbres, elle incarne de surcroît le rêve et l'érotisme, ainsi que le passage dans le monde de l'occulte et du fantastique²³⁰. La frontière déjà nébuleuse entre ces monstres nocturnes et la femme fatale, se trouble davantage dans le texte de Jean De Villiot, qui nomme tour à tour sorcière puis vampire, la femme qui exerce sur lui une attirance semblable à un sortilège maudit :

« Je suis encore l'abject esclave, le joujou docile, le chien rampant de la première femme, la seule que j'aie connue et cette femme est dangereuse, anormale, c'est une sorcière qui mérite le bûcher. Je sais tout cela et je vais, enfiévré de bonheur, m'offrir de nouveau à ce vampire. Je vais vers mon amour, ma maîtresse au cerveau de mâle, froide et cruelle... Je marche à la mort !²³¹»

Cette tératogonie, d'abord orale puis littéraire, s'exprime également de manière visuelle. Le thème de la femme vampire transcende à nouveau les domaines de la peinture et de la littérature et trouve une place dans la production de bijoux précieux. Le pendentif en or de Lucien Gautrait d'un *buste féminin aux ailes de chauve-souris* (**Fig.101**) représente le portrait d'une créature anthropophage, dotée d'ailes et d'oreilles de chauve-souris. Elle succède de dix ans à l'oeuvre d'Albert Penot dont elle s'inspire peut-être : *Femme chauve-souris* (**Fig.102**). En 1979, Patrick Bade présentait de manière caustique et en quelques mots ce que lui inspirait cette huile sur toile : « This painting is an amusing example of an artist ineptly to climb onto the two fashionable bandwagons of satanism and

²²⁹ DOTTIN-ORSINI 1992, p. 42.

²³⁰ BATTISTINI 2002, p. 68.

²³¹ DE VILLIOT 1906, p. 196.

misogyny.²³²». En effet, force est de constater que l'artiste ne fait preuve d'aucune innovation concernant la métamorphose de la femme chauve-souris. S'élevant dans un ciel gris dont les nuages masquent l'éclat de la lune, la vampire d'Albert Penot exhibe davantage ses formes plantureuses que ses ailes de monstre. Peinte pour être admirée, elle n'est rien de plus qu'un objet de fantasme, qui, sous couvert d'occultisme et de satanisme, ne sert qu'à ravir les regards vicieux des spectateurs, sans porter de véritable message. La créature de Penot est autant une femme chauve-souris qu'une sorcière qui aurait invoqué une paire d'ailes pour mieux se mouvoir dans les airs.

En 1799 déjà, la sorcière de la gravure *Allá vá eso* (**Fig.103**), de Francisco de Goya, mêlait son corps à celui d'une gigantesque chauve chauve-souris. La scène présente une sorcière expérimentée donnant une première leçon de vol à son nouveau disciple. Planant comme deux ombres terrifiantes au-dessus de son dos, les appendices de l'animal nocturne qui habillent le corps nu de la sorcière, se déploient de telle sorte que le visage de cette dernière devient secondaire, invisible aux yeux du regardeur. De fait, les sorcières peuvent se passer de leurs traditionnels balais pour voler, et invoquer la personne de leur maître, Satan, qui les transportera lui-même dans les airs. Ces ailes de chiroptères sont peut-être la manifestation allégorique de la présence du diable, ou une nouvelle ruse magique concoctée par la sorcière.

Suscitant un intérêt encore vif au milieu du XIX^e siècle, la série des *Caprices* de Goya, dont cette œuvre fait partie, fut reproduite de nombreuses fois. La version anonyme conservée au Musée du Prado de Madrid (**Fig.104**) témoigne de l'engouement que provoqua ce groupe de gravures, dont le thème principal est la sorcellerie, auprès des artistes du XIX^e siècle. Il n'est pas exclu que cette œuvre de Goya, maintes fois reproduite et profitant donc d'une diffusion importante, fut une source d'inspiration majeure pour la création visuelle du personnage de la femme chauve-souris, notamment dans le travail d'Albert Joseph Penot, qui ne poussa pourtant pas plus loin son exploration du mythe de la femme animale.

À l'inverse, les œuvres d'Edvard Munch sont tout à fait révélatrices d'une réflexion poussée sur le pouvoir dévastateur de la nature féminine. Sans s'appesantir davantage sur l'usage du nu, l'artiste dévoile dans ses compositions des femmes animales à l'appétit féroce,

²³² BADE 1979, p. 123.

qui liquéfient leurs victimes masculines d'un coup de croc ou de griffe. *Le vampire* (Fig.87) n'est pas une femme chauve-souris, et ne présente pas physiquement les traits de l'animalité. Sa dangerosité s'exprime par sa chevelure de feu. Incandescente dans sa version originale de 1893, elle demeure envoûtante et énigmatique dans la lithographie de 1895 sobrement intitulée *Vampire II* (Fig.105). L'usage du noir et du blanc permet de souligner la pâleur de la peau de la créature, et de la victime dont elle aspire la force vitale. La chevelure qui ruisselle sur le corps et le visage des deux protagonistes de la scène est un atour inhérent à la femme fatale. La sorcière, comme la femme vampire, porte traditionnellement les cheveux longs, détachés et libres.

La gravure *Harpie* de 1894 (Fig.106), est, par la nature de son sujet – un monstre féminin jetant son dévolu sur une proie masculine – étroitement lié à la célèbre *Vampire* de 1893. La harpie, créature hybride au buste et visage de femme adjoints au corps d'un oiseau, trouve son origine dans les mythes de la Grèce antique. La harpie n'évolue pas seule comme un personnage à part entière, mais s'impose sous la forme de trois sœurs. Filles de Thamas et d'Electre, ou de Typhon dans certaines versions, les harpies représentent chacune les éléments distincts d'un ensemble ternaire, composé de la bourrasque (Aello), de l'obscurité (Podarge) et de la vitesse (Ocypete). Ces trois éléments réunis ensemble forment la tempête, destructrice, plus rapide encore qu'Éole, dieu du vent. Le chiffre trois, qui est intimement lié à la triple Hécate, patronne des sorcières, est peut-être à l'origine de l'analogie fréquente entre ces dernières et les harpies.

Le terme « harpie » en lui-même est d'ailleurs ambivalent, et s'étend au-delà de la simple désignation de la créature antique. Il est également employé pour qualifier le caractère d'une femme méchante et belliqueuse, à la manière de Benedik, personnage de Shakespeare qui s'adresse au Prince Don Pedro en ces termes pour désigner Béatrice :

«Je cours vous chercher un cure-dent aux dernières limites de l'Asie, prendre la mesure du pied du Prêtre-Jean, vous chercher un poil de la barbe du grand Cham, négocier quelque ambassade chez les Pygmées, plutôt que de soutenir un entretien de trois paroles avec cette harpie.²³³»

Associées aux tempêtes et à la désolation, les harpies sont les instruments de la vengeance divine, que Zeus utilise à loisir contre ceux qui lui causent du tort.

²³³ SHAKESPEARE 1600, p. 245.

Dans sa gravure, Edvard Munch présente la stryge juchée sur le torse d'un cadavre masculin. En arrière-plan, une autre dépouille, délaissée par la créature maléfique, se décompose lentement. Les griffes acérées de la harpie s'enfoncent dans la chair du supplicié, qui n'exhale plus le moindre souffle de vie. Les ailes, gigantesques et sombres, tranchent avec la blancheur de la poitrine nue et drapent la créature d'une aura de satanisme.

Munch reprend, en 1899, le thème macabre de la femme oiseau de proie dans une nouvelle version lithographiée, également nommée *Harpie* (**Fig.107**). Il s'agit du même monstre, et de la même victime, les deux personnages immuables d'une bataille entre l'homme et la femme, thème omniprésent dans l'oeuvre de l'artiste.

Toutes ces œuvres dévoilent la finalité de cette guerre des sexes intemporelle dans laquelle la nature féminine est destinée à triompher invariablement de celle de l'homme. La destruction et le danger s'incarnent dans la figure de la sorcière qui, souveraine d'un monde sauvage régi par les lois de la nature, se métamorphose à loisir en prédatrice. La métamorphose s'opère également dans le médium choisi par les artistes. Le thème de la dangerosité que revêt cette créature métamorphe et mangeuse d'homme transcende les œuvres illustrées et se glisse dans les domaines de la peinture et de la joaillerie, preuve du succès qu'acquiert la monstruosité.

Pourtant, à la même époque, la sorcière n'est pour certains artistes que volupté, et ne représente aucun danger, si ce n'est celui de la perte de l'homme dans l'admiration de son corps. Cette nouvelle conception de la sorcière se construit dans le domaine des beaux-arts, et davantage encore dans les œuvres présentées au Salon.

Troisième partie : LES BEAUX-ARTS : DU FANTASME À L'ENCHANTEMENT

Chapitre I - Exciter l'imaginaire : la chair de la Sorcière

« D'un côté, le 19^{ème} siècle manifestait un intérêt scientifique pour le personnage historique de la Sorcière et les pratiques occultes; de l'autre, ce savoir et cette conception de valeurs morales héritées du passé offraient à une société en pleine métamorphose un bouillon de culture duquel émergeait dans les beaux-arts et la littérature une pléthore de fantaisies sexuelles²³⁴»

A - Sensuelles et érotiques : les sorcières académiques.

La sorcière séduit autant qu'elle effraie. La charge érotique qui l'accompagne est indéniable : son caractère sulfureux étant accentuée par sa propension à faire le mal. Elle excite, déchaîne l'imaginaire et provoque le fantasme. La sorcière, sous le pinceau des artistes académiques, devient un objet esthétique, une chair vibrante et passionnée, un corps à admirer.

Souvent, cette production iconographique à but érotique tombe dans les travers d'une misogynie fardée de complaisance malsaine. La malheureuse *Martyre du fanatisme* (**Fig.108**) de José de Brito illustre à merveille l'érotisation du corps de la sorcière, dont le seul but est de ravir le regard lubrique des visiteurs, sous couvert de la dénonciation rétrospective et désintéressée des actes de tortures commis sur les femmes accusées de sorcellerie.

Impressionnante par son format typique de la peinture d'histoire (239 x 295 cm), l'œuvre sera présentée au Salon de 1895 et reproduite dans *L'Illustration*²³⁵ du 27 avril de la même année. Le tableau fut ensuite exposé à Porto l'année suivante ; à Lisbonne lors de la huitième exposition de la Guilde Artistique « Grémio Artístico » de 1898 et enfin de nouveau à Paris, à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900. Cette martyre torturée vaudra à

²³⁴ NAMUR 2006, p. 191.

²³⁵ *L'Illustration*, Paris, J.-J. Dubochet, 27 avril 1895, p. 22.

l'artiste de nombreux prix et distinctions et recevra, dans l'ensemble, un accueil agréable bien que mitigé. Sous la plume de Georges Claudius-Lavergne, la critique est acerbe : « Gardons notre compassion pour les auteurs qui font vraiment pitié, comme M. José de Brito, qui en est encore à peindre une femme nue solidement cordée sur un chevalet et torturée par des dominicains ...²³⁶», tandis que pour Rui Almedina, la vue du martyr enduré par la jeune femme provoque chez le regardeur « uma tremura em todo o corpo²³⁷ », soit un tremblement dans tout le corps. En effet, les tortures employées ici par les bourreaux pour extorquer la vérité à leur victime sont pour le moins édifiantes de cruauté. José de Brito additionne, dans une réalité historique mise à l'épreuve, le supplice de la brûlure à celui du serrage sur chevalet. Ces deux méthodes n'ont vraisemblablement jamais été employées simultanément, en revanche, le sentiment d'horreur qu'elles provoquent flatte assurément l'imaginaire sadomasochiste du public masculin de cette fin-de-siècle. C'est justement là que se révèle la misogynie de l'artiste, qui utilise l'image de la sorcière martyre moins comme l'étendard de la souffrance féminine, que comme l'objet du désir masculin.

Ainsi, en mettant de côté l'habileté certaine du peintre, le caractère exhibitionniste de l'œuvre la rend déplaisante au regard des considérations morale et féministe de notre époque, et de la réévaluation de la place des femmes dans la production artistique. La sorcière, devenue un grotesque objet sexuel, n'est plus porteuse de sens comme lorsqu'elle apparaît au théâtre ou dans les contes. Son histoire est effacée au profit des courbes alléchantes de son corps.

Louis Maurice Boutet de Monvel ne déroge pas à la règle tacite des peintres académiques, qui veut que les femmes soient abondamment montrées nues. Dans le tableau *La leçon avant le sabbat* (**Fig.109**), qui lui vaudra une médaille de seconde classe au Salon de 1880, il présente le corps dénudé d'une jeune femme, et fait le choix de l'accompagner d'une vieille sorcière afin d'appuyer davantage le caractère pur et sensuel de sa présence dans la scène. Contrairement à José de Brito, il ne sexualise pas sa sorcière dans un scénario sadomasochiste. Un drapé couvre son anatomie, et l'érotisation du corps s'organise avec plus de subtilité. Le manche du balai placé entre ses cuisses participe à cette stimulation visuelle suggestive. L'atmosphère macabre de la pièce – sur le sol de laquelle gît un crâne et dont les

²³⁶ CLAUDIUS-LAVERGNE 1895, p. 2.

²³⁷ Cité par Maria Aires Silveira dans la notice de l'œuvre rédigée pour le Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado à Lisbonne.

murs suintent de pauvreté – ajoute encore à l'idéalisation de ce corps nu, que la peau diaphane illumine d'une aura chaleureuse. Dans la pénombre, au fond de la pièce, luisent les yeux jaunes d'un rapace. Si la sorcière est accompagnée de ses attributs fétiches – le balai, le vieux grimoire et un compagnon tout droit sorti de son bestiaire – elle n'est pas dotée de la longue chevelure de feu caractéristique des sorcières de cette fin du XIX^e siècle. Le caractère virginal de son corps encore jeune est suggéré par une coupe courte, qui adoucit son visage. C'est une novice, est la vieille qui l'entretient l'initie aux rites sataniques.

Symbole phallique par excellence, le balai magique, même lorsqu'il est montré de manière subtile dans l'œuvre de Boutet de Monvel, représente le caractère transgressif de cette jeune créature prompt à exciter l'imaginaire des hommes. Les artistes ne se priveront pas de montrer la sorcière à l'instant qu'ils jugent le plus excitant. Ils la représentent nue, chevauchant le balai ou le bouc dans la nuit, quelques instants avant le Sabbat. Gageons que durant cette cérémonie, la sorcière s'adonnera aux pratiques sexuelles les plus abracadabrantes possibles. Luis Ricardo Falero fait de cet instant de grâce érotique son cheval de bataille. Il reviendra vers ce motif incontournable de son œuvre à au moins cinq reprises entre 1878 et 1882. L'artiste espagnol débute sa série avec *Les sorcières allant au sabbat* (**Fig.110**). Les personnages s'inscrivent ici dans une grande composition circulaire. L'artiste accorde un soin particulier aux attitudes des corps, qui se cambrent et s'arc-boutent dans un vol effréné, véritable ballet aérien. Les poses sont lascives, les sorcières se contorsionnent visiblement de plaisir sur leurs montures, qu'elles soient faites de bois ou de chair. Le thème n'est bien sûr qu'un prétexte au nu féminin, que Falero érotise davantage en y adjoignant divers symboles diaboliques : bouc, lézards, chats noirs et chauves souris accompagnent les extravagants squelette de pélican et spectre moustachus aux yeux exorbités présents dans la partie droite de la composition. Ces apparitions semblent venir tout droit d'une œuvre de Jérôme Bosch, sans toutefois s'imposer comme les personnages les plus énigmatiques de la scène. Le mystère plane quant à l'identité de l'homme nu présent dans l'angle inférieur gauche de la toile, dont l'épaule supporte le postérieur d'une insolente sorcière nue.

Pour parfaire sa composition, Falero adjoint à ses jeunes et sensuelles créatures la présence de l'irréductible vieille sorcière, monstre de laideur à la chair altérée et corrompue par le temps. Placée au centre de la scène, elle exerce, de ses doigts décharnés, une pression sur la hanche toute en courbe d'une jeune créature rousse. Le visage de la vieille, plus encore que sa poitrine flétrie par les âges, illustre sa disgrâce physique. Le nez, qu'elle a crochu,

domine une bouche édentée. Si ses compagnes sont dotées de chevelures vaporeuses, celle-ci porte ses cheveux gris ramassés en un chignon désordonné. L'artiste instaure une synergie entre la vieille et la jeune sorcière, fruit d'une longue tradition iconographique implantée dès le XVI^e siècle reprennent nombre de contemporains de Falero, à l'image de Boutet de Monvel avec la *Leçon avant le Sabbat* (**Fig.109**) ou Antoine Wiertz lorsqu'il représente *La jeune sorcière* (**Fig.111**). À bien des égards d'ailleurs, Boutet de Monvel semble s'être inspiré de l'œuvre de Wiertz, qui présente le même schéma : Dans un intérieur indigent, une jeune femme se voit enseigner la magie par une repoussante vieille sorcière. La première est nue, seuls ses yeux sont couverts d'un linge immaculé qui se poursuit jusque dans ses mains. Ses cuisses enserrant un balai, tandis que la sorcière plus âgée et encapuchonnée, lui présente un vieux grimoire. Le regard du spectateur est happé par la chair blanche de la jeune sorcière, dont la courbe voluptueuse du dos, des fesses et des hanches forment la quintessence de la composition.

Cette association de la beauté et de la laideur, présente dans toutes les œuvres précédemment citées, permet à l'une d'être exacerbée par l'autre. Ensemble, elles se définissent, et intensifient la vague de désir et le frisson de peur que peuvent ressentir les spectateurs.

L'œuvre de Luis Ricardo Falero est tout à fait représentative de ce concept esthétique qui cherche à intensifier l'attraction érotique en l'alliant à l'horreur et à la mort. En contrepoint de ce corps malmené par le temps qui est celui de la vieille sorcière, la texture de la chair des jeunes et sensuelles créatures paraît presque trop léchée, trop lisse. Le corps est érotisé au maximum, ne laissant entrevoir aucun détail disgracieux. La même année, Falero jouait avec les mêmes critères anatomiques dans *La vision de Faust* (**Fig.135**), montrant la sarabande aérienne de la nuit de Walpurgis à laquelle assiste Faust au sommet du Brocken, dans la pièce de Goethe²³⁸. Les corps prennent forme au cours d'une hallucination dirigée par les fantômes du personnage guidé par le diable.

La série éminemment érotique de Falero se poursuit en 1880 avec *La sorcière allant au Sabbat* (**Fig.112**). Celle-ci, comme ses sœurs précédemment nées du pinceau de l'artiste, se présente entièrement nue, juchée sur un balai volant. Elle offre la vision de son corps de face

²³⁸ GOETHE 1808.

au spectateur, n'épargnant au regard de ce dernier aucun détail de son anatomie. Sa chevelure rousse, incandescente, est soulignée par le drapé rouge sombre qui s'enroule autour de son balai. La chauve-souris, qui ajoute au caractère fantastique de la scène, est également présente dans *La sorcière* de 1882 (**Fig.113**) signifiant certainement qu'il s'agit d'une seule et unique sorcière, reproduite à plusieurs reprises par l'artiste. De fait, elle est toujours rousse, nue et voluptueuse, cambrée sur son balai. Cette œuvre particulièrement intéressante par son médium – elle orne la membrane d'un tambourin basque – l'est un peu moins au regard de son motif, reproduit trait pour trait d'après l'œuvre de 1880 *La sorcière en retard* (**Fig.114**).

La sorcière de Falero, rousse, sensuelle et libérée, fait écho à la plus tardive *Diavolessa* (**Fig.115**) d'Alberto Martini. Cette œuvre condense à elle seule tout ce que la sorcière a de plus provocant, grâce au seul pouvoir de son corps et de sa chevelure de feu, tel que le conçoivent les artistes de la fin du XIX^e siècle. Belle, séduisante et enivrante, elle se mue en véritable enchanteresse du désir, à l'aune de cette fin de siècle où les fantasmes masculins imprègnent plus que jamais les domaines artistiques. La sorcière est une des nombreuses figures exploitées par les artistes pour attiser le feu de la gente masculine européenne.

B - La sorcière devient le prétexte au nu féminin

La nudité de la sorcière lui confère ce pouvoir séducteur propre à elle seule. Son corps est donc abondamment utilisé dans les arts graphiques à caractère érotique. Certains artistes comme le peintre belge Armand Rassenfosse et le sculpteur Victor Ségoffin, livreront des œuvres éminemment sensuelles, aux titres évocateurs qui convoquent la figure de la sorcière, sans que rien ne les distingue de simples femmes à la nudité dévoilée. Ainsi, Rassenfosse s'attelle à la production de plusieurs œuvres évocatrices d'une concupiscence assumée envers la figure sorcellaire. Les deux œuvres intitulées *La jeune sorcière* (**Fig.116 et 117**), ainsi que *La sorcière* (**Fig.118**) ont en commun une mise en scène raffinée de l'intimité d'une sorcière, qui semble pourtant consciente du regard porté sur son corps, puisqu'elle adresse un sourire malicieux au spectateur, tout en offrant une vue plongeante sur la chute de ses reins.

Au demeurant, ces sorcières privées des accessoires, du bestiaire et des symboles rituels qui les ancrent habituellement dans les mythes, les contes et les superstitions, peinent à se distinguer des modèles de nues féminins coutumiers. Les poses sont académiques, et les titres des œuvres semblent leur avoir été attribués aux seules fins d'exciter l'imaginaire des spectateurs, en conférant au modèle une tonalité fantastique plus exotique.

Il en va de même avec la sculpture de Victor Ségoffin *La sorcière* (**Fig.119**), dont il fera plusieurs épreuves (**Fig.120**), qui présente une figure féminine mélancolique et pensive, nue, accroupie. Rien n'indique donc, sinon le titre de l'œuvre, qu'il puisse s'agir d'une sorcière. Dans les œuvres de ces deux artistes, les courbes de la sorcière supplantent son identité.

À l'inverse, un autre domaine artistique célèbre la sorcière et toutes ses promesses de lascivité, en mettant en scène ses attributs sorcellaires dans de véritables scénarios érotiques. Le XIX^e siècle voit la naissance de la photographie, et, par voie de conséquence, de la pornographie. Les nouveaux procédés photographiques, fruits d'expériences et d'innovations, permettent un rendu très réaliste et détaillé des corps (c'est notamment le cas du daguerréotype). Les photographies et cartes postales érotiques voient le jour, et avec elle, un tout nouveau commerce. Si la censure et la morale interdisent ce type d'images, certains, comme Auguste Belloc, parviennent toutefois à s'imposer comme photographes érotiques. Les nus foisonnent dans les poses les plus folles, et pour rendre leurs production encore plus

attractives, les artistes photographes multiplient les scénarios et les mises en scènes, à l'image de cette série de cartes postales produite à Paris vers 1910. Le spectateur y découvre, comme dans une pièce de théâtre découpée en plusieurs actes, les étapes qui attendent un groupe de jeunes sorcières qui se rendent au sabbat. La première photographie de la série (**Fig.120**) présente l'arrivée de deux jeunes femmes chez une sorcière à l'apparence dépenaillée. Elles-mêmes sont vêtues comme des citadines ; leurs toilettes parisiennes ancrent la scène dans un espace-temps bien précis. Le deuxième cliché (**Fig.121**) présente ces mêmes jeunes femmes nues, occupées à s'oindre mutuellement de l'onguent magique qui leur permettra de s'envoler vers le sabbat. La vieille sorcière applique elle-même l'onction sur le corps de ses jeunes disciples, érotisant davantage le scénario qui se joue sous l'œil du spectateur. L'image suivante (**Fig.122**) dévoile l'envol des sorcières par la cheminée. La première est déjà suspendue dans les airs, entraînée au-dessus des toits par l'onguent dont son corps nu est enduit. De celle-ci on ne voit plus que le bas du dos, les fesses et les jambes qui s'envolent au-dessus des flammes. Derrière elle vient sa compagne, accroupie sur son balai dans l'attente de l'envol salvateur. La photographie suivante (**Fig.123**), présente les jeunes sorcières lors de leur transport vers le lieu du sabbat, prenant les poses les plus abracadabrantes sur leurs balais. Quatre sorcières sont présentes, matérialisées par le même modèle. Le photomontage place la scène au-dessus des toits de Paris, avec, en arrière-plan, la basilique du Sacré-cœur. Les voilà ensuite qui arrivent au sabbat (**Fig.124**), dans un décor bien différent, au cœur d'un cercle de menhirs. Une autre sorcière, déjà présente dans les premières scènes, les accueille. À ses côtés bouillonne un chaudron et, au-dessus de leurs têtes à toute, se dresse la figure de Satan. La série se clôt sur l'image de leurs corps offerts, autant au diable qu'au spectateur (**Fig.125**). Elles se prosternent devant le premier, exhibent leurs corps pour le second.

Chapitre II - Un symbolisme empreint d'ésotérisme et une fascination pour la femme sauvage.

A - Les sorcières de Paul-Elie Ranson : femmes libres de la Nature.

En 1954 Agnès Humbert désignait Paul-Elie Ranson comme le « Nabi oublié ²³⁹ ». En effet, malgré le nombre croissant d'expositions, d'études et de rétrospectives consacrées au groupe Nabi, l'artiste n'y occupe encore qu'une place de moindre importance. Il est pourtant fort à propos, au sein de cette étude, d'évoquer l'œuvre de Paul-Elie Ranson.

Mystérieuses, ce sont les femmes, plus que toutes autres créatures, qui peuplent ses toiles. Sous son pinceau, elles revêtent les traits de son épouse, de paysannes au travail ou de séductrices offertes au regard du spectateur. La sorcière, dès 1891, s'impose comme figure hégémonique dans sa production, et lorsque sa présence est suspendue, c'est pour mieux laisser place à la nature. Encore que, dans l'œuvre de Ranson, le parallèle entre l'essence féminine et la fertilité sauvage de la vie soit évident à établir.

Dans les années 1890, après quelques travaux de jeunesse académiques, l'ésotérisme apparaît dans les œuvres de Ranson. Sa production de l'époque compte déjà quelques figures de sorcières comme le *Nu avant la messe noire* (**Fig.126**), ou *La Sorcière dans son cercle* (**Fig.127**). Deux œuvres à l'iconographie similaire, qui présentent deux sorcières nues, assises sur le sol. La première, environnée de lignes sinueuses tracées par le corps des serpents, d'un crâne et d'un chaudron, tourne complètement le dos au spectateur dans une pose timide. La seconde est surprise durant la cérémonie qui signe l'offrande de son âme au diable, selon les propos de Jules Bois au sujet du cercle magique qui accueille le corps vibrant de la sorcière : « L'âme est abandonnée au maître noir dans un cercle, symbole de la divinité qu'on lui octroie, sur la terre qui est l'escabeau de Dieu.²⁴⁰ ». À sa gauche, un pot à opium laisse s'échapper les volutes ophidiennes d'une fumée enivrante, tandis qu'à sa droite, de grandes fleurs émergent d'un vase. La sorcière est accompagnée d'un chat noir et d'un aigle, souvent présents dans les œuvres similaires plus tardives de Ranson. Le dessin préparatoire de cette aquarelle (**Fig.128**) est cadré différemment, donnant au spectateur la sensation d'observer la sorcière de plus près.

²³⁹ HUMBERT 1954, p.83.

²⁴⁰ BOIS 1895, *op.cit.*, pp. 202-203.

La présence des sorcières dans l'œuvre de Ranson tendra à s'intensifier avec le temps. Les peintures de l'artiste alterneront entre messages ésotériques et symboliques jusqu'en 1895. Durant cette période, deux éléments patents s'imposent ; d'une part la présence assidue de France, épouse de l'artiste, comme modèle féminin de premier plan dans l'ensemble de l'œuvre de ce dernier. De l'autre, un goût certain pour les formes japonisantes qui vaudra à Paul Ranson le surnom de « Nabi plus japonard que le Nabi japonard²⁴¹ », plus attiré encore par la peinture nipponne que Paul Bonnard, si tant est que cela soit possible. Une inclination vers l'art japonais qui aboutira en 1893 à l'élaboration de l'huile sur toile *La sorcière au chat noir* (**Fig.129**) à l'aspect calligraphique. La sorcière adopte ici la même pose que la *Mélancholia* de Durer (**Fig.130**). Les outils scientifiques laissent place aux formes décoratives caractéristique de la sorcellerie : l'heptagramme, étoile à sept branches symbole de la perfection ésotérique et le signe alchimique de mercure ; ainsi que les familiers de la sorcière : un chat noir, un corbeau effrayant et un bouc diabolique. Le visage de la sorcière, à demi caché par sa main gauche et tourné vers le sol dans un geste typiquement mélancolique, laisse entrevoir un nez crochu, caractéristique que l'artiste emprunte sûrement aux contes illustrés. Côme Fabre note que :

« La mélancolie du sujet se dissout pourtant dans la frénésie orangée de l'oeuvre elle-même, associant les qualités les plus radicales du japonisme et de la gravure populaire pour un résultat à mi-chemin entre le vitrail et le papier peint psychédélique, d'une audace de composition et de couleur encore violente et rare en 1893.²⁴²»

En 1892, Ranson livrait une image similaire par le foisonnement des symboles alchimiques et ésotériques qui accompagnent la figure d'une femme perdue dans ses pensées dans l'oeuvre la *Sorcière accoudée* (**Fig.131**). Sur une table peuplée de symboles magiques et d'ustensiles alchimiques, une sorcière, repliée sur elle-même, semble attendre l'inspiration, ou la l'apparition du diable qu'elle vient de convoquer par une formule magique inscrite devant elle. Grimoire, plantes, outils et alambics témoignent de sa capacité à créer philtres et sortilèges. Un bestiaire fantastique virevolte autour de la sorcière, troupe diabolique composée de chats, serpents, corbeaux et poissons volants, qui prennent place autour d'un

²⁴¹ *Id.*

²⁴² PARIS 2013, p. 176.

grand siège surmonté de la figure du diable. La combinaison de tous ces éléments atteste des connaissances de l'artiste en matière d'ésotérisme et d'occultisme.

Pour Marc-Olivier Ranson-Bitker, il demeure évident que le fardeau d'orphelin que supporta l'artiste influença considérablement son art et son attirance pour les mystères de toutes sortes :

« On peut imaginer que dans cette absence de construction d'une relation intersubjective mère-enfant se trouve une des explications au goût de Paul Ranson pour le mystère, la magie, le partage de secrets tels que la pratique de l'ésotérisme au sein d'un groupe, comme celui des nabis ou des Rose-Croix le lui ont permis. Le parallèle est en effet facile à établir entre les signes et codes singuliers caractéristiques de la relation mère-enfant, inaccessibles aux étrangers, et, pour n'en prendre qu'un exemple, le micro-langage - volontairement incompréhensible sans décodeur - utilisé par les nabis entre eux et dont leur correspondance témoigne.²⁴³»

Les lettres échangées entre eux par les nabis présentent en effet le niveau d'aboutissement du langage nabique et montrent toute la complexité qu'aurait un néophyte à tenter de le traduire. Ainsi, dans une lettre à Maurice Denis rédigée le 24 septembre 1891, Ranson annonce : « Le Nabi à la barbe rutilante en une épistole brève me dit qu'un chemin nouveau s'ouvre devant lui et qu'il va en d'harmonique colorances fixer son verbe plus puissant sur la toile préparée selon le rite.²⁴⁴ » Ce charabia compréhensible seulement des initiés est semblable au langage secret qu'emploieraient des enfants pour communiquer ensemble. La fascination de Paul-Elie Ranson pour l'occulte peut également s'expliquer par des événements survenus durant sa prime enfance et par l'influence de son entourage familial. Orphelin de mère, le garçon grandit sous l'égide de ses quatre grands-parents férus d'histoire de sorcières, aussi bien du côté maternel que paternel. Il est également très proche d'Ida Rousseau, cousine germaine de son père, dont il épousera la fille France en 1884. Très tôt, les séances de spiritisme initiées par Ida pour communiquer avec son défunt fils bercent le quotidien du jeune Paul Ranson.

L'artiste entretient donc un rapport fidèle avec l'ésotérisme et la sorcellerie, qu'il convient de replacer dans un horizon historique ancien. Il paraît évident que les décades symbolistes de la fin du siècle n'ont pas redécouvert le satanisme, celui-ci n'ayant jamais cessé d'exister. Ses nombreuses récurrences dans les arts poétiques, théâtraux, peints et

²⁴³ *Ibid.*, p.16.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.19.

littéraires nous le prouvent. Satan et ses suivantes sont en vogue, tant chez Delacroix qui illustre le *Faust* de Goethe (1808), que chez Berlioz qui le met en musique en 1846, mais aussi chez Carl Maria von Weber (*Freischütz*, 1821) et Verdi (*la danse du Macbeth* de 1847). Enfin, lu par toute cette génération d'artistes symboliste à laquelle appartient Ranson, on ne peut faire l'impasse sur *Les fleurs du Mal* de Baudelaire. Au cœur du bouquet de fiel assemblé par le poète, *Les litanies de Satan* est une longue invocation blasphématoire dédiée au prince démoniaque, qui emprunte ses formules au *kyrie* et au *Gloria in excelsis Deo* de la messe catholique. Ranson, en se faisant l'héritier de l'imaginaire romantique des années 1820-1860, épouse également ce satanisme qui en constitue une part intégrante.

C'est après une période de transition baignée de scènes d'intérieur et de peintures de paysages dans lesquelles créatures fantasques et arbres tortueux font leur apparition, que Paul Ranson aborde dans les années 1897-1898 une nouvelle phase, dite *Diabolique*. Elle coïncide avec l'arrivée de changements radicaux dans la vie de l'artiste qui s'est vu contraint d'accueillir sous son toit, dès 1896, une partie de sa belle-famille après la mort de son beau-père Charles Rousseau. Il assistera ensuite au décès de son propre père Louis-Casimir, quelques semaines seulement avant la naissance de son fils Michel. En 1898, le deuil combiné à la charge d'un premier enfant et à la misère financière qui s'est abattue sur la maisonnée Ranson-Rousseau conduisent l'artiste à faire évoluer son art vers des formes plus sombres et plus violentes, presque terrifiantes, dans lesquelles surgissent encore des accents de mélancolie, comme *La sorcière à la marmite* (**Fig. 132 et 133**) ou *La sorcière de l'Ermitage* (**Fig.134**).

C'est à cette croisée des chemins, entre nature torturée et créatures démoniaques que la sorcière fait son grand retour dans l'œuvre de Ranson, plus libre et frémissante que jamais. Peu à peu les créatures ensorcelantes, compagnes d'un bestiaire démoniaque, qui s'incarnent dans des mondes ésotériques au déchiffrement complexe, supplantent France, modèle de prédilection de l'artiste, qui disparaît définitivement des œuvres de son époux. Son image de femme élégante, femme de la vie quotidienne, femme d'amour, s'efface, pour mieux laisser place à de perverses fées des bois, à la sexualité ostensiblement plus épanouie. Cette fascination de Paul Ranson pour les sorcières peut-être mise en lien avec des aspects plus intimes de son existence personnelle, comme la perte de sa mère durant sa prime enfance. Pour Marc Augé, les sorcières « prennent en charge le malheur et la violence des hommes [...] Sur elles, d'abord, se croisent se combinent en se masquant l'une l'autre, la dimension de

l'imaginaire et celle du symbolique.²⁴⁵»(Marc Augé dans le Génie du paganisme.) Elles joueraient donc un rôle cathartique pour l'artiste, lui permettant de se libérer de ce traumatisme latent.

Après la perte de son beau-père et la venue de la famille Rousseau sous son toit, Paul Ranson prend, à de nombreuses reprises, l'habitude de s'exiler loin de la capitale. Il écrit, le 7 décembre 1899 : « Pour moi, la lutte devient dure, n'ayant dans ce monde guère de chance, et bien des jaloux c'est à dire des adversaires tâchant de mettre des bâtons dans les roues en vous desservant auprès des gens dont le concours m'est indispensable ; c'est une guerre à armes déloyales, et je ne sais si je veux m'en servir.²⁴⁶ » Ces quelques lignes témoignent des années difficiles que Paul Ranson traverse professionnellement. C'est chez son ami Georges Lacombe, avec lequel il entretiendra une camaraderie artistique absolue de 1897 à 1905, que l'artiste trouvera asile. Ensemble, ils se retrouvent en forêt d'Ecouves, dans l'Ermitage de Lacombe. Un lieu fort à propos pour deux ermites qui préfèrent s'exiler hors de la ville et du temps effréné de la modernité. Paul Ranson, qui arpente la forêt chaque jour, côtoie physiquement les motifs qu'il jettera sur sa toile le soir venu. Il vit dans sa peinture, emprunte les sentiers que suivent ses faunes et faunesses, respire l'humus sur lequel s'étend sa *sorcière nue au chat* (**Fig.135**). Sous son pinceau, la nature tant aimée prend des airs volontiers anthropomorphiques, les branches tortueuses deviennent des corps de femmes langoureuses.

La forêt est un lieu sauvage, qui ne répond pas aux lois des hommes ; elle est l'antithèse d'une société faite de machines. Elle devient alors une extension de la femme, régie elle aussi par des lois naturelles qu'ignorent les hommes. Sur le verso de la boîte à cigare (**Fig.136**), peinte par Paul Ranson en 1899 qui représente une femme nue, adossée à un arbre : « Les arbres et les femmes nues rapprochent leurs épidermes, les frottent les uns contre les autres, les échangent, les mêlent, les troncs sont comme des animaux sauvages apprivoisés par les corps nus des femmes et des sorcières²⁴⁷. »

Chez Ranson, comme chez Michelet, la femme et la nature se fondent l'une l'autre et forment deux entités intrinsèquement liées, car toutes deux sont les ferments de la vie. Théâtre privilégié de ces rendez-vous entre la femme fatale et la nature, la forêt revêt une

²⁴⁵ AUGE

²⁴⁶ *Lettre à Joël Thomas*, 7 décembre 1899, signée "Ton cousin et ami / P. Ranson".

²⁴⁷ SAINT-GERMAIN-EN-LAYE 2009, p.21.

importance capitale dans l'ensemble de l'Oeuvre de l'artiste, car elle est le lieu de l'inconscient et du mystère. Les enfants se perdent dans le labyrinthe que forment ses arbres, tandis que les créatures qu'elle abrite, paisibles le jour, se mettent en chasse la nuit venue. Créature de la nuit elle aussi, la sorcière inverse le cours naturel du temps en déambulant dans l'obscurité. Nul ne sait ce que les sœurs des *Sorcières autour du feu* (**Fig.137**) cuisinent dans leur chaudron, au cœur le plus sombre de la nuit.

Cette huile sur toile de 1891 arbore tous les aspects iconographiques qui accompagnent traditionnellement la sorcière. Nues, les quatre créatures enchanteresses à la peau rouge se détachent comme des feux ardents sur le voile bleu sombre de la nuit. Le chaudron fumant autour duquel elles sont assemblées crache des flammes jaunes, et, au centre des volutes de fumée, se devine la silhouette d'un diabolotin. La trinité des couleurs primaires rythme efficacement la scène, lui donnant un caractère empreint de fougue et d'intensité ; au rouge sensuel des peaux nues s'adjoint le bleu mystérieux de l'obscurité et le jaune lumineux de l'exaltation. Ranson travaille avec de grands aplats de couleurs. Les seules ombres jetées sur la toile sont celles du crépuscule. Les lignes des corps sont sinueuses ; leurs contours vibrants et francs font se détacher de la nuit les silhouettes des quatre sorcières, comme les marionnettes d'un théâtre de papier.

À gauche, une sorcière accroupie attise, à l'aide d'un soufflet, les flammes de l'immense chaudron aux pieds porcins. Au centre, installée sur une longue pierre plate, une autre offre au spectateur une vue plongeante sur la cambrure de son dos. Les jambes écartées, la main droite posée au sol comme pour mieux prendre appui, elle semble se masturber de la main gauche. Ce crime d'Onan²⁴⁸, puni et diabolisé par l'Église, est encore source de débats virulents au XIX^e siècle, comme le relatent Thomas Laqueur²⁴⁹ et Scarlett Beauvalet²⁵⁰, dans leurs études respectives à ce sujet. Déjà en 1712 paraissait l'opuscule anonyme intitulé *Onania, or The Heinous Sin of Self-Pollution, and all its Frightful Consequences in Both Sexes with Spiritual and Physical Advice to those who have already injured themselves by this*

²⁴⁸ La Bible, Genèse 38, versets 8, 9 et 10 : « Alors Juda dit à Onan: Va vers la femme de ton frère, prends-la, comme beau-frère, et suscite une postérité à ton frère. Onan, sachant que cette postérité ne serait pas à lui, se souillait à terre lorsqu'il allait vers la femme de son frère, afin de ne pas donner de postérité à son frère. Ce qu'il faisait déplut à l'Éternel, qui le fit aussi mourir. »

²⁴⁹ LAQUEUR 2005.

²⁵⁰ BEAUVALET 2010.

*abominable Practice*²⁵¹, véritable pamphlet anti-masturbation aujourd'hui attribué au médecin britannique John Marten, qui accusait ladite pratique de provoquer tous les maux, de la cécité à la mort, en passant par la démence. En 1760, le docteur Samuel Auguste Tissot publiait *L'onanisme, Essai sur les maladies produites par la masturbation*²⁵², un ouvrage qui lui assura succès et renommée auprès des personnages les plus influents de son temps. Ses théories trouvaient encore nombre d'adeptes à la toute fin du XIX^e siècle puisqu'en 1905, une nouvelle édition revue et augmentée de son ouvrage paraissait aux éditions Garnier Frères à Paris. En lieu et place d'avertissement, le lecteur pouvait y trouver cette assertion :

« En ce qui concerne le présent ouvrage, *De l'Onanisme*, on peut affirmer qu'il n'en est pas de plus utile, ni de plus salutaire. Il serait à souhaiter qu'il se trouvât entre les mains de tous les pères de famille et de tous les éducateurs, Tissot a eu le rare mérite de traiter avec décence et délicatesse, un sujet qui ne se rapporte qu'à l'indécence et à l'impudicité.²⁵³ »

Si la masturbation masculine est prohibée, la stimulation sexuelle féminine est violemment réprimée. Cette pratique diabolisée, assimilée à l'hystérie, fait l'objet d'une véritable chasse aux sorcières de la part des médecins. Les mutilations génitales sont alors considérées comme l'antidote à cette sexualité déviante. En France, au milieu du XIX^e siècle, le médecin belge Jules Guérin brûlait le clitoris de ses patientes au fer rouge²⁵⁴ ; en Angleterre, entre 1865 et 1920, le gynécologue Isaac Baker Brown, président de la Medical Society of London, pratiquait, sans le consentement de ses patientes, ni même celui de leurs pères ou maris, la clitoridectomie, soit l'excision du clitoris²⁵⁵. Aux Etats-Unis, le docteur John Harvey Kellogg préférait quant à lui, appliquer de l'acide carbolique (phénol) en solution pure sur les parties génitales des patientes des deux sanatorium dont il fut le directeur, de 1876 à 1906, puis de 1906 à 1931²⁵⁶. Aucune estimation précise ne permet aujourd'hui de mesurer le nombre de femmes victimes de ces actes de tortures. Il en résulte néanmoins la preuve que le XIX^e siècle cultivait un rejet tenace à l'égard de l'émancipation féminine, qui passe en premier lieu par le contrôle de son propre corps et de son propre plaisir. Bridées, les femmes furent sans cesse ramenées au sacrosaint modèle de la Vierge Marie : pure, chaste et modérée. S'il est établi que la sexualité féminine ne s'accomplit qu'en

²⁵¹ « Onania, ou l'odieux péché de pollution de soi-même, et toutes ses affreuses conséquences considéré chez les deux sexes, accompagné de conseils spirituels et physiques à tous ceux qui se sont blessés par cette abominable pratique. ».

²⁵² TISSOT 1760.

²⁵³ TISSOT 1905, p. 1.

²⁵⁴ ZAMBACO 1882, p. 267.

²⁵⁵ BAKER BROWN 1866, p. 50.

²⁵⁶ KELLOGG 1892, p.550.

fonction de l'épanouissement social dont jouissent les femmes, combiné au poids des poncifs dictés par la religion au sujet de la masturbation, la sorcière de Ranson se distingue par sa liberté d'action. Bête fauve et sauvage, femme émancipée et indomptée, son geste apparaît comme une provocation railleuse à l'égard des dictats de la médecine et de la religion.

À sa droite, une sorcière à l'air ingénue complète le tableau. Accroupie, les yeux plissés de plaisir, exultant dans un rire franc, elle semble être la cadette de l'assemblée, plus juvénile et guillerette que les autres. Elle est coiffée d'un hennin conique bleu, doté d'un long voile de gaze translucide et d'une guimpe légère qui recouvre son cou, sa poitrine et ses épaules. Souvenir du XV^e siècle, le hennin fut très tôt assimilé aux cornes du diable : « Levez les yeux vers la tête : c'est là que se voient les insignes de l'enfer. Ce sont des cornes, ce sont des cheveux morts, ce sont des figures du diable.²⁵⁷ ». Cette coiffe ostentatoire aux proportions extravagantes, artifice de beauté qui modèle l'apparence des orgueilleuses, séduit les femmes autant qu'elle excède les autorités morales qui souhaitent sa censure. Cet accessoire placerait donc la scène dans un moyen-âge tardif, si le hennin n'était pas également la coiffe caractéristique des fées et des magiciennes dans l'imaginaire occidental. Rien ne permet donc de juger de la temporalité précise dans laquelle prend place cette réunion nocturne.

La batiste du bonnet arbore des motifs géométriques fréquemment associés à la sorcellerie, esquissés grossièrement sur la toile, à la hâte, dans un geste vif et naïf. De sa main gauche, la sorcière touche ce qui s'apparente à une racine ou à la queue d'un serpent. Le bestiaire traditionnellement associé à la compagne du diable occupe en effet une place d'importance dans la scène. Ranson donne pour compagnons à ses fées des bois un chat, une souris et un serpent. Il y adjoint des symboles et des créatures plus macabres, émissaires d'un monde fait de ténèbres enfantines : un crâne qui semble capable de se mouvoir, car doté de pattes d'araignée, un diabolon au corps de félin et au sourire narquois, un serpent au visage d'homme et coiffé d'un bonnet, un oiseau au corps serpentin et gratifié d'une paire d'ailes de chauve-souris. Une dernière créature enfin, vient compléter l'assemblée : surgissant de la pénombre, au fond à gauche de la scène, ce personnage ubuesque présente des traits humains, une large bouche et un nez proéminent. Nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un fantôme ou d'un esprit, accompagnant les incantatrices dans leurs festivités nocturnes. Au fond, se

²⁵⁷ G. d'Orléans, ms. lat. 16481, n° 96. dans LÉVY-GIRES 2004.

détache la silhouette d'une dernière sorcière, dont le corps semble se fondre dans les flammes. Son visage – le seul que l'artiste nous donne à observer de face – est presque dénué de traits humains. Seuls se devinent les orbites sombres et les commissures de ses lèvres, relevées en une demi-lune.

Quatre sorcières, quatre visions, quatre facettes de la femme fatale : Incandescente celle qui attise les flammes, licencieuse celle qui explore les plaisirs de la chair, espiègle celle qui rit aux éclats, et chimérique enfin, celle que l'artiste drape d'un manteau de fumée.

Paul-Elie Ranson réalisa, toujours en 1891, une œuvre semblable par bien des aspects. Intitulée *Les sorcières en Saturnales* (**Fig.138**), cette huile sur toile est certes moins célèbre que *Les sorcières autour du feu*, mais tout aussi intéressante. Le schéma est le même : les quatre sorcières n'ont pas changé, elles prennent place autour du même chaudron fumant. Si le chatolement de leurs peaux rutilantes attire d'emblée le regard du visiteur, elles ne sont plus exactement au centre de la scène, mais légèrement déportées vers la droite, dans une composition élargie, au paysage davantage détaillé. L'ambiance est bien plus sombre, moins naïve et colorée. Le ciel tempétueux se pare d'une ténébreuse couleur verte, qui ne parvient pas à réchauffer la roche froide des montagnes ceignant l'espace de la rencontre. L'assemblée s'est étoffée, les quatre sorcières sont ici accompagnées de nombreux compagnons ; magiciens aux longues barbes blanches et nouvelles figures féminines sorcellaires. Surtout, elles sont désormais dominées par la figure d'une cinquième sœur. Entièrement nue, celle-ci se dresse debout au-dessus des flammes ardentes du chaudron bouillonnant.

La nature de Ranson cache donc sous son couvert des créatures oniriques et sensuelles. La libération du corps de la femme engagée dans son oeuvre trouve son paroxysme en 1900 avec la *Danse du sabbat* ou *Danse de mort* (**Fig.139**). Une sorcière entièrement nue offre son corps à la lune, dans une chorégraphie lascive. Son visage, renversé en arrière, n'est pas visible à l'œil du spectateur. Paul Ranson met en valeur le ventre, le bas ventre et la poitrine de la sorcière, gonflés par les mouvements ondulants de son corps. La danse possède en effet une symbolique très forte relative à la libération des corps. D'autres artistes, comme Hermann Hendrich, voueront un véritable culte à la danse des sorcières, présentant ces dernières comme les enchanteresses de la nature et les déesses des anciennes traditions païennes.

B - La Walpurgishalle d'Hermann Hendrich : une ode à la danse des sorcières.

_____ En 1901, le peintre allemand Hermann Hendrich réalise l'ambitieux projet de la construction de la Walpurgishalle « salle de Walpurgis », selon les plans de l'architecte berlinois Bernhard Sehring sur la Hexentanzplatz « plateau de danse des sorcières », située dans les montagnes du Harz. Le bâtiment est conçu selon l'ancien style germanique, tout en rondins de bois (**Fig.140**). Le pignon du bâtiment est couronné du visage du dieu nordique Odin, devenu borgne après avoir sacrifié son œil pour boire au puits de la sagesse. À ses côtés se dressent les figures des corbeaux Hugin et Munin (l'esprit et la mémoire) et les loups Geri et Freki, compagnons du père des Dieux nordiques au Valhalla. Les dieux nordiques semblent toujours demeurer sur les hauteurs de la vallée du Harz. Ils confèrent au lieu une atmosphère païenne, prompt à accueillir les anciennes traditions sorcellaires. Cet engouement pour le paganisme germanique est caractéristique d'une adhésion au mouvement *völkisch* qui se diffusa en Allemagne à la fin du XIX^e siècle. Prenant racines sur les bases du romantisme allemand et prônant des concepts racistes et antisémites, le mouvement s'incarne dans un courant de pensée mêlant l'occultisme à la nostalgie d'un passé germanique mythique, en contradiction avec le christianisme ou toute autre religion monothéiste. Certains aspects de l'idéologie *völkisch* furent repris par le mouvement nazi. Si Hermann Hendrich demeure aujourd'hui si peu connu des historiens de l'art et du grand public, c'est peut-être dû en partie à son adhésion aux idées de ce mouvement qui lui valut certainement l'inspiration de la walpurgishalle, de sa profusion de dieux anciens et de la présence des sorcières, ennemies de l'Eglise.

Hermann Hendrich orne l'intérieur du bâtiment de cinq grandes peintures murales et de deux panneaux peints, dont le thème reflète le nom du bâtiment. Les oeuvres mettent en scène la grande nuit de Walpurgis, inspirée du *Faust* de Goethe. Le lieu de construction de la Waluprgishalle ne doit rien au hasard car, situé près du Mont Brocken, la Hexentanzplatz entretient des liens symboliques et géographiques forts avec le récit de Goethe.

Les cinq peintures murales représentent respectivement *Les feux follets* (**Fig.141**) que Mephistopheles convoque afin d'éclairer son chemin :

« Comme le disque épais de la lune rouge élève tristement son éclat tardif ! Il éclaire si mal, qu'on donne à chaque pas contre un arbre ou contre un rocher. Permets que j'appelle un feu follet : j'en vois un là-bas qui brûle assez drôlement. — Holà ! l'ami ? Oserais-je t'appeler vers nous ? Pourquoi flamber ainsi inutilement ? Aie donc la complaisance de nous éclairer jusque là-haut.²⁵⁸»

Puis se dresse *La grotte des Mammons* (**Fig.142**), abîme duquel :

« monte une vapeur, [...], là brille une flamme dans l'ombre du brouillard ; tantôt serpentant comme un sentier étroit, tantôt bouillonnant comme une source. Ici, elle ruisselle bien loin par cent jets différents au travers de la plaine, puis se réunit en un seul entre des rocs serrés. [...] dans toute sa hauteur, le mur de rochers s'enflamme.²⁵⁹»

Au centre de la walpurgishalle enfin, trône *La danse des sorcières* (**Fig.143**), vision fantastique offerte au regard de Faust et des visiteurs plongés dans l'œuvre de Goethe : « Eh ! oui, la montagne retentit dans toute sa longueur d'un furieux chant magique.²⁶⁰» La scène est démesurément agitée, pour illustrer au mieux les paroles de Méphistophélès qui n'est pas tendre avec les sorcières :

« Cela se serre, cela pousse, cela saute, cela glapit, cela siffle et se remue, cela marche et babille, cela reluit, étincelle, pue et brûle ! [...] Je vois là de jeunes sorcières toutes nues, et des vieilles qui se voilent prudemment. [...] J'entends quelques instruments ; maudit charivari ! il faut s'y habituer. [...] Une centaine de feux brûlent dans le cercle ; on danse, on babille, on fait la cuisine, on boit et on aime²⁶¹»

La mariée du vent (**Fig.144**) symbolise l'effervescence qui inonde la montagne en cette nuit du sabbat :

« Vois ces arbres qui se pressent
Se froisser rapidement ;
Vois ces rochers qui s'abaissent
Trembler dans leur fondement.
Partout le vent souffle et crie.²⁶²»

²⁵⁸ GOETHE 1808, *op.cit.* p. 151.

²⁵⁹ *Id.*, p. 153.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 157.

²⁶² *Ibid.*, p. 152.

La série se clôt sur *L'apparition de Gretchen* (**Fig.145**), vision fantasmée de Faust qui croit admirer celle qu'il aime. Il s'agit en réalité d'une force magique capable de changer en pierre quiconque s'en approche, à la manière de Méduse : « Quelles délices !... et quelles souffrances ! Je ne puis m'arracher à ce regard.²⁶³».

Deux autres panneaux, plus tardifs, furent ensuite accrochés dans le hall d'entrée de la Walpurgishalle, ils mettent tous deux en scène des sorcières. Le premier, *La balade des sorcières* (**Fig.146**) présente la silhouette d'une sorcière chevauchant son balai aux heures les plus sombres de la nuit. La seconde, intitulée *La danse étoilée* (**Fig.147**) donne à voir trois femmes évoluant autour d'un feu, dansant avec des nuées étoilées. Il s'agit certainement de sorcières, du fait de leur nombre significatif – le chiffre trois symbolisant la triple Hécate, mère des sorcières – et de la danse nocturne à laquelle elles s'adonnent, semblable au sabbat. Comme dans *La danse des sorcières* (**Fig.144**), l'artiste met en scène une sarabande illuminée par la lumière du feu, dans une atmosphère vaporeuse.

Les sorcières, sous son pinceau, ne sont plus sexualisées, mais vêtues de longues robes fluides, légères et colorées, à la manière des vêtements antiques. L'artiste allemand à cela en commun avec certains artistes anglais qui, à la même époque, tentent de renverser l'archétype binaire de la sorcière du XIX^e siècle – très sexualisée ou, au contraire, avilie à l'extrême – pour en faire une figure à la fois délicate, forte et intelligente. Ils ouvrent ainsi la voie à une conception nouvelle de la sorcière, en reprenant simplement les codes de représentations antiques de la magicienne.

²⁶³ *Ibid.*, p. 163.

Chapitre III - Réévaluer l'image de la Sorcière : une femme puissante dénuée de perversité.

A - Evelyn de Morgan et ses femmes érudites.

L'oeuvre d'Evelyn de Morgan se distingue du reste de la production artistique évoquée au cours de cette étude car, pour la première fois, le sujet de la sorcière, et plus largement, celui de la femme fatale, est traité par une femme peintre. Au-delà de cet aspect sociologique, l'artiste bouscule les codes de représentations en occultant complètement la nudité et la sexualité de son sujet, pourtant prégnantes dans la production de ses confrères qui traitent des mêmes thèmes. Un second bouleversement s'impose dans son choix de montrer des femmes pleines de pouvoir sous un aspect nouveau, empreint de mélancolie et de tristesse. Evelyn de Morgan éprouve visiblement une grande empathie pour les femmes fatales qu'elle choisit de peindre, et l'adoption de ses sujets semble guidée par une logique qui se veut d'entrer en résonance avec les préoccupations des femmes de son époque.

Lorsqu'en 1890 elle expose à la New Gallery sa *Médée* (**Fig.148**), elle ne présente pas simplement la sorcière infanticide de l'antiquité grecque, mais offre au public féminin une figure forte à laquelle s'identifier, en pleine période de lutte pour le droit à la garde des enfants. En effet, dans une société où ce droit était réservé au père, il fallut attendre 1839 pour que soit adoptée la « Custody of Infants Act 1839 », loi qui permit aux mères non adultères de demander la garde de leurs enfants âgés de moins de sept ans, suivie en 1873 de la « Custody of Infants Act 1873 », prolongeant cette garde maternelle aux enfants de moins de seize ans. La *Médée* de De Morgan se présente alors comme le symbole de toutes les épouses et mères bafouées. L'histoire de la terrible *Médée* est contée dans sa version classique dans les *Argonautiques*²⁶⁴ d'Apollonios de Rhodes et dans la tragédie éponyme *Médée*²⁶⁵ d'Euripide. Petite fille d'Hélios le soleil, et nièce de Circé la sorcière, *Médée* hérite du don de magie de son père Aietès, roi de Colchide, qu'elle trahit afin d'aider Jason dans sa quête de la toison d'or. *Médée* s'enfuit ensuite avec Jason, qui ne tarde pas à la répudier pour une autre. Evelyn de Morgan dépeint *Médée* après l'abandon de Jason le parjure. Ourdissant sa vengeance, elle déambule pieds nus dans un corridor de marbre. Sa robe, cramoisie, symbolise à la fois son rang, la trahison de son époux et son martyr. Au pied de l'enchanteresse, les roses rouges

²⁶⁴ Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, Paris, J. Rouam & C^{ie}, 1892, [III^e siècle avant J.-C.]

²⁶⁵ Euripide, *Médée*, 431 av. J.-C.

éparpillés sur le sol sont le symbole de l'amour meurtri et du sang qui sera versé. Dix ans après cette toile, l'artiste réutilisera le symbole des roses rouges jonchant le sol, dans son œuvre *La reine Aliénor et la belle Rosamund* (Fig.149).

La légende veut que le roi Henri II ait caché sa maîtresse Rosamund dans une demeure perdue au fond d'un labyrinthe. La reine Eleanor serait parvenue à pénétrer le labyrinthe sans se perdre grâce à une bobine de fil rouge, et aurait empoisonné sa rivale. Au-dessus de Rosamund, le vitrail présentant deux amants enlacés ne laisse planer aucun doute sur la nature de sa relation avec le roi. La reine empoisonneuse est présentée comme une sorcière, apportant avec elle toute la fureur de sa vengeance, matérialisée par une épaisse fumée noire peuplée de dragons, de chauves-souris et de singes. Aliénor tient de sa main gauche une fiole de poison, qui fait prendre conscience à Rosamund de l'imminence de sa mort. Ici, Evelyn De Morgan dévoile les conséquences de la trahison amoureuse pour une femme. Elle ne se contente pas de représenter simplement la dichotomie du Bien d'une part et du Mal de l'autre : le caractère des personnages est nuancé, témoignant de l'objectivité de l'artiste à propos de la psychologie et des sentiments. La passion physique, symbolisée par les putti tombés sur le sol, n'est que transitoire, et pourtant dévastatrice. Le symbole de l'épouse meurtrie devenue empoisonneuse est le leitmotiv déjà présent dans l'œuvre *Médée*.

Dans sa main droite, la fiole de poison est destinée à sa rivale amoureuse Glaucé, fille du roi Créon de Corinthe que lui préfère Jason. Dans la tragédie d'Euripide, la vengeance de Médée consiste à enduire une robe de poison, que portera ensuite Glaucé qui sera brûlée à son contact, jusqu'à en mourir. Médée assassinera ensuite deux de ses enfants, en présence de leur père. Lorsqu'en 1890, *Médée* est exposée à la New Gallery, une citation tirée de *The Life and Death of Jason* de William Morris, accompagne l'oeuvre :

« And day by day
She saw the happy time fade fast away;
And as she fell from out that happiness,
Again she grew to be the sorceress,
Worker of fearful things, as once she was.²⁶⁶»

²⁶⁶ MORRIS 1867, p. 324.

« Jour après jour
Elle voyait les jours heureux s'éloigner
Et plus ce bonheur l'abandonnait
Plus elle redevenait la sorcière
Ourdissant des œuvres malfaisantes,
Qu'elle avait été autrefois. »

Cette courte citation souligne, en quelque ligne, que la chute de Médée fut causée par sa souffrance. Le choix d'accoler à cette œuvre une citation du récit de Morris et non de celui d'Euripide par exemple, est significative. Le poète souligne en effet la beauté diaphane de Médée et son usage de la magie blanche, utilisée aux seules fins de servir Jason. Cette description contraste avec certaines versions du mythe originel, qui la dépeignent comme une créature sombre et malfaisante. Comme William Morris avant elle, Evelyn de Morgan cherche à réhabiliter l'héroïne trop longtemps méprisée. Elle dote d'ailleurs sa magicienne d'une chevelure d'or, comme celle décrite dans l'œuvre de Morris, pour qui Jason n'est qu'un chercheur d'or, dont les trophées furent autant la toison d'or que le corps de Médée²⁶⁷.

Peintre raphaélite, Evelyn De Morgan emprunte beaucoup aux artistes italiens de la Renaissance et notamment à Botticelli dont elle put admirer les œuvres lors de ses fréquents séjours à Florence. Elle lui emprunte l'art des drapés et des lignes sinueuses, auxquels elle ajoute des couleurs chatoyantes, savamment disposées dans la composition par un jeu de rappel et d'assemblage. Les cheveux roux de la sorcière qui concocte *Le philtre d'amour* (**Fig.150**) sont parés d'un foulard rouge qui répond aux chaussures, à la banquette et aux murs de la même couleur. Vêtue d'une robe d'un éclatant jaune safran, la maîtresse des poisons verse dans une coupe bleue un philtre d'un rose profond. Si tout porte à croire qu'il s'agit là d'une sorcière, Evelyn De Morgan donne à voir en premier lieu l'image d'une femme savante, accompagnée d'ouvrages érudits traitants de sujets aussi divers que la théorie des couleurs ou la chimie, mais aussi le traité de médecine de Paracelse ainsi que le *De occulta philosophia libri tres* d'Agrippa Von Nettesheim, traité d'alchimie et de magie. Le choix de ces titres présents dans la bibliothèque de cette faiseuse de potions aiguille la réflexion vers la théorie spiritualiste des couleurs, dont Evelyn de Morgan était une adepte enthousiaste. Pour Elise Lawton Smith, l'organisation des couleurs dans cette œuvre symbolise « the progressive stages toward the ultimate attainment of spiritual illumination²⁶⁸ ». Ce système d'élévation spirituelle fonctionne à travers quatre couleurs. Le noir, le blanc, et l'association du rouge et du jaune, symbolisent respectivement la culpabilité et le péché ; les premiers stades de la purification ; puis le cheminement vers le salut spirituel²⁶⁹. En suivant l'interprétation d'Elise Lawton Smith, il paraît donc évident que cette œuvre présente une double lecture. Elle

²⁶⁷ RIBEYROL 2016.

²⁶⁸ LAWTON SMITH 1997, p. 9.

²⁶⁹ LAWTON SMITH 2002, pp. 107-108.

s'inscrit à la fois dans une esthétique préraphaélite et dans un récit allégorique, qui présente la sorcière comme une femme érudite, capable d'atteindre l'illumination spirituelle.

Tout au long de sa carrière, Evelyn De Morgan reviendra fidèlement aux modèles de ces magiciennes, femmes incomprises, inconsidérées et diabolisées. L'artiste explore ainsi les figures présentes dans les mythes antiques, mais également dans la légende arthurienne. En traitant, en 1883, le sujet de la terrible *Méduse* (**Fig.151**), De Morgan imposait déjà la ligne directrice de son œuvre : la réhabilitation des femmes jugées mauvaises par nature. En offrant au spectateur l'image de Méduse décapitée, devenue le triste trophée d'Athéna, elle rappelle son statut de victime. Victime d'un viol d'abord ; puis de la fureur d'Athéna ensuite, qui préféra punir Méduse plutôt que Poséidon, l'auteur du crime. La terrible sentence de la déesse transforma les cheveux de Méduse en serpent, et condamna celle-ci à changer en pierre quiconque oserait la regarder dans les yeux. Dépouillée des détails du récit de Méduse qui font d'elle une créature malfaisante, l'œuvre d'Evelyn De Morgan met en évidence l'innocence de cette femme victime de la double peine du viol et de l'injustice.

Evelyn de Morgan renverse le statu quo en réévaluant le caractère de la sorcière. Elle n'est pas la seule : sous le pinceau de John William Waterhouse, cette dernière se pare des attributs d'une dangereuse et puissante enchanteresse.

B - Les terribles enchanteresses de John William Waterhouse.

L'œuvre de John William Waterhouse dévoile sans ambage la fascination qu'il éprouvait pour les femmes. Il les représente tour à tour sensuelles, fortes, indépendantes, puissantes ; tout cela à la fois et plus encore. Une rapide prospection de son œuvre témoigne de la place dominante qu'il accorde aux femmes. On note également un goût prononcé pour les personnages de sorcières et magiciennes antiques. Ces enchanteresses, venues d'un autre temps, offrent à l'artiste l'occasion de créer un dialogue entre les beaux-arts et la littérature, favorisant chez lui une inclinaison à la peinture narrative. Né à Rome en 1848, de surcroît dans une famille d'artistes, Waterhouse fut bercé par la littérature et la mythologie gréco-romaine.

La plus célèbre de toutes, Circé, jouit d'une place de choix dans l'œuvre de Waterhouse. Elle prend vie trois fois sous ses pinceaux, et de manière remarquable. Il livre successivement en 1891 et 1892 *Circé offrant la coupe à Ulysse* (**Fig.152**), puis *Circé invidiosa* (**Fig.153**). L'artiste présente, à travers ce diptyque, le caractère multiple et complexe de la sorcière. Si la première est une séductrice experte en métamorphose, la seconde, « Circé jalouse » évoque la femme éconduite et vengeresse, maîtresse des poisons. Enfin, *The sorceress* « La sorcière » (**Fig.154**), troisième représentation de Circé, plus tardive (vers 1911-1915), présente une femme érudite, versée dans la science et la connaissance.

Peut-être est-elle la première des femmes fatales. Elle est en tout cas la première sorcière de la culture occidentale. « *Kírkê* » (Κίρκη) en grec ancien, signifie à la fois « oiseau de proie²⁷⁰ » et « Circé, fille d'Hélios et soeur d'Aiétès, magicienne²⁷¹ », tandis que le mot latin « *circos* » veut dire « pierre précieuse²⁷² ». Circé, à la fois dangereuse et précieuse, donne également son nom à une plante sauvage, la *Circaea lutetiana*, dite aussi plante des sorcières. Anatole Bailly la range dans la collection de plantes « utilisée pour les sortilèges²⁷³ », car elle possède plusieurs propriétés thérapeutiques. Dans le chant X de l'*Odyssée*, Homère louait déjà l'expertise de « Circé aux mille drogues²⁷⁴ » en la qualifiant de *poluphárma*kos. C'est d'ailleurs grâce aux pouvoirs de ses poisons que Circé métamorphose les compagnons

²⁷⁰ BAILLY 1894, p. 1094.

²⁷¹ *Id.*

²⁷² GAFFIOT 1934, p. 309.

²⁷³ BAILLY 1894, *op.cit.*, p. 1094.

²⁷⁴ BETTINI, FRANCO 2013, p. 37.

d’Ulysse en porc. Si l’image d’une redoutable et mauvaise sorcière transparait du mythe originel, une relecture moderne du récit y voit au contraire une femme acculée, contrainte de se défendre face à la violence des hommes qui pénètrent sans invitation sur l’île d’Ææa. Dans le roman éponyme de Madeline Miller publié en 2018, la magicienne solitaire subit plusieurs fois les assauts des voyageurs, qui usent de violence contre elle. Même lorsqu’elle se fait accueillante et chaleureuse, leur offre nourriture et boissons, les visiteurs tentent de la violer. Alors, celle qui connaît les pouvoirs des plantes se fait manipulatrice et trompeuse. Elle invite les hommes à entrer chez elle et leur offre à boire, à leur insu, le *Kukeôn*, terrible mixture qui corrompt leur esprit. Lorsque les hommes, repus, s’approchent d’elle pour profiter pleinement de son hospitalité, Circé les touche de sa baguette magique et prononce la formule destinée à leurs donner l’apparence de ce qu’ils sont au fond d’eux même :

« I never turned anyone into a pig.
Some people are pigs; I make them
Look like pigs.²⁷⁵ »

Le poème de Louise Glück, *Circe’s power*, insiste sur ce point fondamental du mythe : Les hommes sont perçus par Circé comme des porcs, elle ne fait que leur donner l’apparence inhérente à leurs actes. La vision que livre Waterhouse du personnage de l’enchanteuse traduit la même idée. S’il la montre sous les auspices de la colère, c’est par empathie envers son personnage, qu’il semble juger avec beaucoup de compassion et d’admiration. Circé, sous la plume de Waterhouse, est toujours placée au centre de la composition. Elle existe pour elle-même, et les autres personnages, lorsqu’ils sont présents, n’occupent qu’une place secondaire dans la composition, à l’instar d’Ulysse, dont le portrait se reflète dans le grand miroir situé derrière Circé dans l’œuvre de 1891 (**Fig.152**). L’instant choisi par Waterhouse précède de quelques minutes le moment durant lequel Circé prend conscience de la ruse d’Ulysse *polutropos*²⁷⁶, l’homme « aux mille tours²⁷⁷ ». Car si la magicienne manie les poisons, le héros use d’autant de stratagèmes. Ainsi, conseillé par le dieu Hermès, Ulysse prend soin d’ingérer le *Môlu*, la plante des dieux, ce qui le rend insensible aux tours de la magicienne. Double trahison pour Circé, dont le sort est contré à la fois par un homme mortel, et par la plante magique qu’elle connaît si bien. Sa fureur ne dure pas, puisque Circé, trouvant en la personne d’Ulysse un esprit et un corps digne d’elle, accepte de libérer ses compagnons de leurs formes animales. Après la métamorphose, ils sont encore plus jeunes et vigoureux

²⁷⁵ GLUCK, 1996.

²⁷⁶ Homère, *Odyssée*, Livre X, 325-335.

²⁷⁷ BETTINI, FRANCO 2013, *op. cit.*, p. 45.

qu'ils ne l'étaient en arrivant sur son île. L'hostilité de la déesse s'évanouit et laisse poindre chez elle le désir de servir ses hôtes. Cet instant du récit marque la transformation de Circé, qui passe du rôle d'adversaire à celui d'adjuvant. Mais l'œuvre de Waterhouse ne dévoile pas cette suite d'événements bienheureux.

Circé offrant la coupe à Ulysse présente la magicienne dans toute la splendeur de sa puissance. Elle invective le héros de venir à elle, dans un geste de suprématie. Les bras levés, elle présente au spectateur la coupe contenant le poison destiné à Ulysse, et sa longue baguette magique, instruments de son pouvoir. Siégeant sur un trône ouvragé flanqué de deux lions sculptés, elle est vêtue d'une robe vaporeuse. Les teintes violettes, à la fois douces et ténébreuses qui la composent, sont porteuses de sens. Elles symbolisent la magie, la connaissance et la spiritualité. Dominique Simonnet précise que le violet est associé à « la vieillesse et le deuil, tandis que les reflets mauves évoquent eux, la douceur²⁷⁸ ». Une couleur ambivalente donc, qui peut signifier la personnalité nuancée de Circé. Il est également intéressant de noter que la couleur de cette étoffe est aujourd'hui associée aux luttes féministes. Or, cet héritage symbolique découle directement de la fin du XIX^e siècle, grâce au mouvement des suffragettes anglaises qui teintèrent le violet d'une dimension féministe. La Women's social and political union (WSPU) mit notamment en place, sous l'impulsion de Emmeline Pethick-Lawrence, un code de trois couleurs dédié aux femmes en lutte : blanc, vert et violet, qui symbolisent respectivement la pureté, l'espoir et la loyauté et la dignité²⁷⁹.

Même s'il ne s'agissait pas de l'intention première de Waterhouse, qui cherchait certainement une symbolique magique à cette couleur, le regard contemporain qui s'attache à cette œuvre analyse une Circé littéralement habillée de féminisme, engagée dans une lutte contre les hommes qu'elle transforme en pourceaux. Elle domine de sa présence l'une de ses malheureuses victimes, couchée à ses pieds.

Le menton relevé dans une expression de fierté et de domination que souligne un port de tête impeccable, Circé impose sa volonté de fer par la dureté de son regard. Sa chevelure abondante cascading sur ses épaules et le carré de chair nue que laisse entrevoir l'étoffe ouverte de sa robe le long de sa cuisse, participent à l'érotisation du personnage, sous pour autant qu'elle ne soit sexualisée. « Les femmes homériques de Waterhouse tiraient leur

²⁷⁸ MARIE 2019.

²⁷⁹ Site officiel du Chertsey Museum, « Dress & the Suffragettes ».

pouvoir non seulement de leur beauté physique mais aussi de leur aura sexuelle non dissimulée. Les victoriens n'employaient-ils pas les termes de « sirènes » et de « Circé » comme euphémismes pour parler des prostituées ?²⁸⁰». Pour composer cette première née de la série mettant en scène Circé, Waterhouse s'est visiblement inspirée de l'œuvre que Louis Chalon exposa au Salon de 1888 puis à l'Exposition Universelle l'année suivante. Intitulée *Circé et les compagnons d'Ulysse* (**Fig.155**), l'œuvre du symboliste, accompagnée d'un orientalisme marqué, dévoile une Circé puissante, décadente et nue, tout à fait dans la veine du Paris *fin de siècle*. Comme l'artiste français, Waterhouse dispose les éléments qui composent son œuvre autour du trône ouvragé de la déesse, que domine un halo lumineux, remplacé dans la version de Waterhouse par un grand miroir circulaire qui reflète Ulysse et son navire dans un non-finito typique de la maturité de l'artiste.

Waterhouse troque les motifs et les attributs traditionnels de la sorcière contre deux éléments récurrents : l'eau et les miroirs. Les lignes et les courbes habillent la femme fatale, que l'artiste ne désigne pas comme une créature du Mal. Waterhouse semble fasciné par la beauté de ses enchanteresses et par la grande connaissance que supposent leurs sortilèges.

L'année suivante, Waterhouse poursuit son exploration du thème de la déesse maîtresse des poisons avec *Circé Invidiosa* (**Fig.153**), qu'il inscrit dans une verticalité étourdissante, dévoilant le sens de la théâtralité dont il peut faire preuve. Cet épisode de la vie de Circé, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, raconte comment la magicienne, jalouse de l'amour que le dieu Glaucus porte à la nymphe Scylla, retourna sa colère contre sa rivale, et la transforma en hideux monstre marin. Waterhouse choisit de présenter, non pas la métamorphose de Scylla, mais l'instant fatidique durant lequel Circé usa de son pouvoir. De sa coupe emplie de poison, Circé empoisonne les eaux dans lesquelles la nymphe aime se prélasser :

« Hunc dea praeuitiat portentificisque uenenis
inquinat ; hic pressos latices radice nocenti
spargit et obscurum uerborum ambage nouorum
ter nouiens carmen magico demurmurat ore.²⁸¹»

²⁸⁰ TRIPPI 2011, p. 111.

²⁸¹ « La déesse se met à souiller et à infecter de poisons maléfiques cet endroit ; elle l'asperge des sucres pressés d'une racine toxique. Puis sa voix de magicienne murmure une formule obscure, salmigondis de termes inconnus, répétés neuf fois à trois reprises. » Ovide, *Métamorphoses*, 14,55.

Le camaïeu de bleu et de vert profonds utilisé par l'artiste renvoie au texte d'Ovide, qui pare Circé de voiles bleu sombre. Encore une fois, sa robe vaporeuse laisse entrevoir des fragments de peau. Derrière son bras droit se devine la courbe gonflée de son sein. L'attrait qu'exerce Circé sur le spectateur provient essentiellement de son regard, assombri par la jalousie et la détermination. Sous ses pieds, l'eau empoisonnée bouillonne d'une écume verte, offrant un contraste fort avec le traitement minutieux et détaillé de sa chair. Sorcière proche de la nature, Circé est transportée par une créature aquatique à la longue queue entortillée.

La scène de l'empoisonnement de Scylla par Circé fit l'objet d'autres représentations contemporaines à celle de Waterhouse. Il eut certainement connaissance de l'œuvre de John Melhuish Strudwick *Circé et Scylla* (**Fig.156**), exposée en 1886 à Grosvenor, puis en 1889 à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris. On peut toutefois considérer qu'il ne se fût agi d'une source d'inspiration pour Waterhouse, qui livra une *Circé Invidiosa* éminemment différente de l'œuvre de Strudwick. Néanmoins, il apparaît évident que les artistes Dante Gabriel Rossetti et Edward Burne-Jones influencèrent l'art de Waterhouse, en cultivant eux-aussi une passion pour les enchanteresses pleines de séduction, porteuses d'un charme surnaturel, comme *l'Aspecta Medusa* (**Fig.157**) ou *Lady Lilith* (**Fig.158**) de Rossetti ou la *Sidonia von Bork 1560* (**Fig.159**) de Burne-Jones. En 1892, *Le Magazine of Art* dénote toutefois que la figure de *Circe Invidiosa* « as weird as anything Mr. Burne-Jones ever painted (and not unsuggestive of him either), is far stronger in feeling and colour, and more virile and incisive in style, than we have ever had from that master.²⁸² ». Circé jalouse n'a donc rien à envier aux maîtres du préraphaélisme, qu'elle supplante par des sentiments plus puissants, une couleur plus forte et un style plus incisif.

Par sa théâtralité et ses dimensions impressionnantes (180, 7 x 87,4 cm) le tableau se rapproche de l'œuvre de John Singer Sargent, *Ellen Terry as Lady Macbeth* (**Fig.160**), réalisée en 1889. La tonalité des couleurs choisies, la pose statique des personnages et la gravité de leurs actes supposent une influence de Sargent sur Waterhouse.

Ces deux oeuvres ambitieuses (*Circé offrant la coupe à Ulysse* et *Circé Invidiosa*) explorent « les deux aspects saillants du personnage – la tentatrice maîtresse des métamorphoses et l'amante éconduite experte en poison²⁸³ » dévoilant ainsi « une sorte

²⁸² SPIELMANN 1892, p. 154.

²⁸³ FATON 2020, p. 63.

d'apothéose de la femme fatale²⁸⁴». Néanmoins, se borner à cette image réductrice serait une erreur. L'œuvre *Circé* (**Fig.154**), de 1913 insiste sur le fait que la magicienne acquiert, en plus de la puissance, le pouvoir suprême de la beauté et de la connaissance, qui lui confère une aura indéniable de séduction.

Pensive, cette troisième Circé a été abandonnée par Ulysse, son amant, retourné en mer dans l'espoir d'atteindre Ithaque et de retrouver son épouse. Maussade, elle a perdu de sa superbe. Appuyée sur une table jonchée de vin, de plantes et de traités scientifiques, la magicienne est perdue dans ses pensées, se remémorant sûrement les récits d'Ulysse, dont elle a tissé la rencontre avec les sirènes, sur le métier placé dans le fond de la pièce. Cette oeuvre, en plus d'insister sur la mélancolie et la tristesse que peut ressentir une créature aussi puissante et dangereuse que Circé, dévoile aussi l'image d'une femme érudite, étudiant les livres de science et de magie, comme l'avait déjà fait Evelyn de Morgan avant lui.

Circé n'est pas la seule magicienne prenant vie sous l'égide de Waterhouse. En 1905, il peint *Le cercle magique* (**Fig.161**). Cette nouvelle magicienne n'a pas d'identité précise. L'œuvre se pare d'un éclectisme qui suggère une ascendance à la fois orientale, grecque et barbare, symbolisant peut-être la transmission du savoir magique des femmes d'une civilisation à l'autre. Moins encline à la séduction que Circé, l'enchanteresse s'impose par la maîtrise de son savoir. Debout au centre de la composition, elle fait face à un chaudron fumant. La serpe qu'elle tient en main et les plantes suspendues à sa ceinture lui conféreraient l'apparence d'une druidesse, si la baguette qu'elle pointe vers le sol dans un geste incantatoire ne confirmait pas son engeance de sorcière. Le cercle ardent qu'elle trace sur le sol semble dangereusement puissant, puisque même son bestiaire, composé de corbeaux et de crapaud, ne peut le pénétrer. En matière de sorcellerie « le cercle magique est celui dans lequel le Mage ou Magicien doit s'enfermer avant de procéder aux opérations magiques [...] le meilleur cercle magique est celui qui est tracé de la manière suivante on prend une épée et on trace autour de soi, un cercle sur le sol, de manière à occuper le centre du dit cercle. On peut aussi, à l'aide du charbon, de la craie ou de la sanguine rouge, etc., tracer ce même cercle.²⁸⁵». Le cercle figure aussi l'éternité et la création. La magicienne reliée au cercle magique représenterait donc l'éternel féminin, qui, comme dans la tradition micheletienne, voit son savoir transmis transmet son savoir de femmes en femmes.

²⁸⁴ *Id.*

²⁸⁵ BOSCH 1910, p. 44.

Conclusion

La création de la sorcière archétypale de Michelet, dont l'essence imprégna les femmes libres de la nature peintes par Ranson, a opéré une révolution dans la conception de la sorcière. Pourtant, les artistes du XIX^e siècle n'inventent rien. Ils ne font que relire les mythes et les légendes auxquels ils accordent de nouvelles interprétations. Le folklore, les contes, mais aussi les considérations féministes révolutionnaires de la fin du XIX^e siècle se condensent en un ensemble de visions qui s'établissent autour d'une même créature. Enfin perçue de manière objective, dans toutes les nuances de sa personnalité, la sorcière bénéficie désormais d'une reconsidération et d'une réhabilitation. Or, ces diverses nuances furent établies par le langage littéraire et pictural des artistes européens du XIX^e siècle.

Cette dernière, drapée d'une aura de mystère et de bestialité, sera tour à tour désignée comme une fée des bois ou un monstre. Car, en existant en marge du monde des hommes, en peuplant le couvert des forêts et en se mouvant dans les ombres de la nuit et du cauchemar, elle se présente comme la souveraine d'un autre monde. Un macrocosme fait de créatures ténébreuses, de diables mesquins et de monstres féminins. À l'instar de ses antiques cousines, sirènes, gorgones et harpies, la sorcière est une créature du chaos, une altération de la nature, un monstre. À ce titre, elle est l'incarnation d'une force sauvage et cruelle qu'il faut dompter à tout prix. Pourtant, son caractère tend à s'adoucir dans les œuvres de nombreux artistes, qui dévoilent sa beauté à travers la puissance de son savoir.

Si la sorcière demeure – surtout pour les enfants qui la rencontrent dans les contes – une force démoniaque et mauvaise, elle est aussi l'incarnation de la révoltée, l'archétype d'une puissance féminine dévastatrice bienvenue dans un monde où la femme demeure opprimée. Grande laissée pour compte de l'histoire, la féminité se rebelle à travers le personnage de la sorcière. La victime des anciens feux devient le bourreau destructeur, condamnant les hommes à la métamorphose ou à la maladie. Les inquiétudes et les angoisses masculines de l'époque, alimentées par le poids de la modernité, construisent le portrait de la sorcière castratrice. Les artistes décadentistes perçoivent dans le corps de la femme sa capacité à dévoyer les innocents. Pourtant, d'autres figures féminines, bien vite, se pareront des attributs de la femme fatale, laissant tout le loisir à la sorcière de devenir une icône féministe.

Les artistes du XIX^e siècle enclenchent la révolution corporelle de la sorcière. Si son physique était auparavant repoussant, miroir de sa personnalité mauvaise selon les principes de la physiognomonie, elle matérialise désormais une créature charnelle, qui séduit le spectateur par ses courbes voluptueuses. Cette féminité sensuelle qui lui est propre, conjugée au rapport intime qu'elle entretient avec la nature, traduit par les œuvres de ce corpus, font d'elle l'archétype puissant et respecté du pouvoir féminin. Dans les années 1970, la revue féministe *Sorcière*, fondée par Xavière Gauthier, proclamait :

« Pourquoi sorcières ? Parce qu'elles dansent. Elles dansent à la pleine lune. Femmes lunaires, lunatiques, atteintes – disent-ils – de folie périodique. [...] Pourquoi sorcières ? Parce qu'elles vivent. Parce qu'elles sont en contact direct avec la vie de leur corps, avec la vie de la nature, avec la vie du corps des autres. Les sorcières respiraient, palpaient, appelaient chaque fleur, chaque herbe, chaque plante. Ainsi elles guérissaient. Ou empoisonnaient. Rien, là, de surnaturel. [...] Pourquoi sorcières ? Parce qu'elles jouissent.²⁸⁶»

Exaltant la liberté féminine, la revue se présentait comme un espace ouvert, accueillant et bienveillant pour les femmes qui souhaitaient explorer les pouvoirs inhérents à leur nature, à travers leurs forces créatrices. Héritière de la première vague féministe et des représentations de figures sorcellaires puissantes qui l'accompagnent, la revue *Sorcière* dit les liens qui unissent les générations entre elles. Aujourd'hui, la perception que nous avons de la sorcière est multiple et ambivalente. Elle tient à la fois des stéréotypes véhiculés par la Renaissance, des archétypes tissés par les artistes du XIX^e siècle sur la trame de la décadence, de la sensualité et de la puissance, et enfin, de la reconquête de ce personnage par les femmes des années 70 lors de la seconde vague féministe.

L'étude menée jusqu'ici tend désormais à s'étendre jusqu'aux limites connues de l'art contemporain. Car l'ombre de la sorcière, présente partout – dans la rue lors des manifestations féministes, sur les réseaux sociaux, à la radio, dans la pop culture, etc – se déploie également dans les œuvres d'artistes contemporains. Intemporelle, la magicienne se dévoile encore sous de nouveaux aspects. L'ère de la sorcière n'est définitivement pas révolue, et de nouvelles visions peuvent encore émerger de ces ensorcelantes compositions.

²⁸⁶ GAUTHIER 1975, pp. 2-5.

Bibliographie

I. SOURCES PRIMAIRES

AQUIN (D') 1266 - Thomas D'Aquin, *Somme Théologique*, vol. 1, Paris, Eugène Belin, 1853 [1266].

ANDERSEN 1837 - Hans Christian Andersen, « La petite sirène », *La reine des neiges et quelques autres contes*, illustrés par Edmund Dulac, traduction de Louis Moland, Paris, L'Édition d'Art, H. Piazza, 1911 [1837], pp. 55-89.

BAILLY 1894 - Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000 [1894].

BAKER BROWN 1865 - Isaac Baker Brown, *On the Curability of certain Forms of Insanity, Epilepsy, Catalepsy and Hysteria in Females*, Londres, Robert Hardwicke, 1866.

BARBEY D'AUREVILLY 1872 - Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, « Le salon de 1872 », *Les Écrits sur l'art, La Critique littéraire*, Sensations d'art, Texte de l'édition de Paris, 1886, [1872], pp. 294 - 296.

BAUDELAIRE 1863 - Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome III, L'Art romantique*, Calmann Lévy, 1885 [1863].

BENSERADE 1653 - Isaac de Benserade, *Ballet royal de la Nuit, divisé en quatre parties, ou quatre veilles : et dansé par Sa Majesté, le 23 février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653.

BIERCE 1911 - Ambrose Bierce, *The devil's dictionary*, 1911, [en ligne], consulté le 12 juin 2020. URL : <http://www.alcyone.com/max/lit/devils/w.html>

BOGUET 1603 - Henry Boguet, *Discours exécration des sorciers : ensemble leur procez, faits depuis deux ans en ça, en divers endroits de la France*, Paris, D. Binet, 1603.

BOIS 1895 - Jules Bois, *Le Satanisme et la Magie*, avec une étude de J.-K. Huysmans, Chailley, Paris, 1895.

BOISSIER 1899 - Emile Boissier, *L'Enlumineur Marcel Lenoir; l'homme et l'œuvre* cat.expo. [exposition du 15 mars au 15 avril 1899 chez l'éditeur Arnould, 35, rue Fontaine, Paris], Paris, Arnould, 1899.

BOSC 1900 - Ernest Bosc, *La doctrine ésotérique à travers les âges*, volume 1, Paris, Chamuel, 1900.

BOSC 1910 - Ernest Bosc, *Glossaire raisonné de la divination, de la magie et de l'occultisme*, Paris, Bibliothèque de la curiosité, Librairie du XXe siècle, 1910.

BRIEU 1911 - Jacques Brieu, « Ésotérisme et sciences psychiques », *Mercure de France*, tome 92^e, 1^{er} juillet 1911, pp. 156-161.

BRUSCAMBILLE 1626 - Bruscambille, *Les Œuvres de Bruscambille, contenant ses fantaisies, imaginations et paradoxes, et autres discours comiques. Le tout nouvellement tiré de l'escarcelle de ses imaginations. Reveu et augmenté par l'auteur*, Rouen, Martin de La Motte, 1626.

CLAUDIUS-LAVERGNE 1895 - Georges Claudius-Lavergne, « Beaux-Arts, Salon des Champs-Élysées », *La Vérité Politique - Religieuse - Sociale*, troisième année, n°761, 30 juin 1895, pp. 1-2.

CLÉMENT-JANIN 1912 - Clément-Janin, « Edgar Poë », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, n°525, 15 juillet 1912.

COLLIN DE PLANCY 1826 - Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal ou Bibliothèque universelle sur les Êtres, les Personnages, les Livres, les Faits et les Choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer...* 2^e éd. Paris, P. Mongie, 1826.

COLLIN DE PLANCY 1863 - Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal : répertoire universel des êtres, des personnages, des livres... qui tiennent aux esprits, aux démons...* 6^{ème} éd. Paris, H. Plon, 1863.

CUREAU DE LA CHAMBRE 1669 - Marin Cureau De La Chambre, *L'Art de connoistre les hommes, Première partie*, Amsterdam, chez Jacques le Jeune, 1669.

DE FONTENAY 1898 - Guillaume De Fontenay, *A propos d'Eusapia Paladino*, Paris, 1898.

DELLA PORTA 1680 - Giambattista Della Porta, *La Magie Naturelle qui est les secrets et miracles de la Nature*, Rouen, Jacques Lucas, 1680.

DE VILLIOT 1906 - Jean De Villiot, *Les confessions de Miss Coote : dix lettres touchant ses expériences en matière de corrections corporelles en Angleterre ; précédé d'un Aperçu sur l'avenir de la flagellation et une série de lettres tirées du journal The Sun (de Londres) ; et suivi par Belle-mère : conte très véridique et fort divertissant ; le tout adapté de l'anglais et diaboliquement illustré par un maître de l'art*, Paris, Charles Carrington, 1906.

FIGUIER 1860 - Louis Figuié, *Histoire du merveilleux dans les temps modernes, tome quatrième : Tables tournantes, les médiums et les esprits*, Paris, Hachette, 1860.

FONTAINE 1611 - Jacques Fontaine, *Discours des marques des sorciers et de la réelle possession que le diable prend sur le corps des hommes*, Paris, Denis Langlois, 1611.

FOUQUIER 1862 - Henry Fouquier, « La Sorcière, par J. Michelet », *Le Phare de la Loire*, n° 12649, Mardi 30 décembre 1862, p. 4.

FUNCK-BRENTANO 1904 - Frantz Funck-Brentano, « Poisons et sortilèges », *La Grande Revue*, 29^e volume, 15 janvier 1904, pp. 143-154.

GARDINER 1655 - Ralph Gardiner, *Englands grievance discovered, in relation to the coal trade; with the map of the river of Tine, and situation of the town and corporation of Newcastle*, Newcastle, D. Akenhead and sons, 1796, [London, R. Ibbitson and P. Stent, 1655].

GOETHE 1808 - Johann Wolfgang von Goethe, *Faust et le second Faust*, traduction de Gérard de Nerval, Paris, Garnier Frères, 1877, [1808].

GONCOURT 1888 - Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, Troisième volume (1866-1870), Paris, Charpentier et C^{ie}, 1888.

GOURMONT 1890 - Rémy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, U.G.E. 10/18, 1982, [Savine, 1890].

GRIMM 1812 (1) - Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes*, illustré par Gustave Doré, Collection Les Grands Classiques, Paris, 2001 [1812].

GRIMM 1812 (2) - Jacob et Wilhelm Grimm, *La petite Blanche-Neige et autres contes de fées*, traduction de Mlle Latappy, Paris, Larousse, 1910 [1812].

GRIMM 1812 (3) - Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, traduction de Natacha Rimasson-Fertin, Paris, édition José Corti, 2017 [1812].

GRIMM 1843 - Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes choisis des frères Grimm*, traduction de Frédéric Baudry, illustrés de 40 vignettes par Bertall, Paris, Ch. Lahure et C^{ie}, 1859 [1843].

HIRTH 1909 - Georg Hirth, *Jugend, Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, n° 18, Munich, Knorr & Hirth, 1909.

HUYSMANS 1891 - Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, Tresse & Stock, 1895 [1891].

INSTITORI, SPRENGER 1486 - Heinrich Kramer Institoris, Jacques Sprenger, *Malleus Maleficarum*, traduction de Armand Danet, Paris, 1973 [1486].

KELLOGG 1892 - John Harvey Kellogg, *Ladies guide book for the health and disease*, Battle Creek, Michigan, Good Health Publishing Co., 1892.

LA BELLIÈRE 1664 - Claude de La Bellière, *La physionomie raisonnée ou Secret curieux pour connaître les inclinations de chacun par les règles naturelles*, Paris, Edme Couterot, 1664.

LACOUR 1896 - Léopold Lacour, « Le féminisme et la sorcière », *La Revue hebdomadaire*, 5^e année, numéro de février, Paris, Plon, 8 février 1896, pp. 295-303.

LÉVI 1854 - Eliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie, Tome 1, Dogme*, Paris, Librairie générale des sciences occultes Chacornac Frères, 1930 [1854].

LÉVI 1856 - Eliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie, Tome 2, Rituel*, Paris, Librairie générale des sciences occultes Chacornac Frères, 1930 [1856].

LEE 1896 - Vernon Lee, «Prince Alberic and the Snake Lady», *The Yellow Book*, X, July 1896.

LERMINA 1885 - Jules Lermina, (dir.) *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris, 1885.

LIÉBAULT 1585 - Jean Liébault, *Trois Livres des maladies et infirmités des femmes*, Lyon, chez Jean Veyrat, 1648 [1585].

LORRAIN 1897 - Jean Lorrain, *L'ombre ardente : Poésies*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1897.

LOUANDRE 1853 - Charles Louandre, *La Sorcellerie*, Paris, L.Hachette, 1853.

LUCENAY 1880 - Henri Lucenay, *La femme qui mord*, Dentu, 1880.

MAGRE 1918 - Maurice Magre «Tigresse aux ongles peints», *La montée aux enfers*, E. Fasquelle, 1918, pp. 169-170.

MANGIN 1862 - Victor Mangin, « Courrier de Paris, correspondance spéciale du phare de la Loire, Paris, 17 novembre » *Le Phare de la Loire*, n° 12613, 18 novembre 1862, p. 2.

MÉLANDRI 1893 - Achille Mélandri, *Mademoiselle Colibri, Fumisme, Par ministère d'huissier*, Roy et Geffroy, vol. I, 1893.

MICHELET 1862 (1) - Jules Michelet, *La Sorcière*, texte intégral, compositions de Martin Van Maele, Paris, Jean de Bonnot, 1987 [1862].

MICHELET 1862 (2) - Jules Michelet, *La Sorcière*, préface de Richard Millet, Paris, Gallimard, 2016 [1862].

MOES 1909 - Ernst Wilhelm Moes, *Frans Hals, sa vie et son œuvre*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art & d'histoire, G. van Oest & C^{ie}, 1909.

MORRIS 1867 - William Morris, *The Life and Death of Jason: A Poem*, Londres, Bell & Daldy, 1867.

PELADAN 1886 - Joséphin Péladan, *La décadence latine I, Le vice suprême*, Paris, A. Laurent, 1886.

ROUSSEAU 1899 - Blanche Rousseau et al., *James Ensor, peintre et graveur*, Paris, Librairie de la société anonyme «La Plume», 1899.

SAUVÉ 1889 - Léopold François Sauvé, *Le folk-lore des Hautes-Vosges*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1889.

SHAKESPEARE 1600 - William Shakespeare, «Beaucoup de bruit pour rien», *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1868 [1600], p. 213-334.

SPIELMANN 1892 - Marion Harry Spielmann, *The Magazine of Arts*, volume 15, Cassell, Petter & Galpin, 1892.

TABOUROT 1621 - Etienne Tabourot, *Les bigarrures et touches du seigneur des Accords . Avec les Apophtegmes du sieur Gaulard et les Escraignes dijonnaises. Dernière édition, revue et de beaucoup augmentée*, Rouen, David Geoffroy, 1621, 820 p.

TCHEKHOV 1899 - Anton Tchekhov, *La dame au petit chien*, traduction par Alena Tchoumak, Saint-Pétersbourg, Azbouka-Atticus, 2016 [1899].

TISSOT 1760 - Samuel Auguste Tissot, *L'onanisme. Essai sur les maladies produites par la masturbation*, Lausanne, Antoine Chapuis, 1760.

TISSOT 1905 - Samuel Auguste Tissot, *L'onanisme. Essai sur les maladies produites par la masturbation (Nouvelle édition, revue et augmentée de la traduction des citations latines)*, Paris, Garnier Frères, 1905.

VERHAEREN 1908 - Emile Verhaeren, *James Ensor*, Collection des artistes belges contemporains, G. Van Oest & C^{ie}, 1908.

VOLTAIRE 1878 - Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire*, tome 18, Dictionnaire philosophique, volume II, Paris, Garnier Frères, 1878.

ZAMBACO 1882 - Démétrius Zambaco, « Onanisme avec troubles nerveux chez deux petites filles », *L'Encéphale. Journal des maladies mentales et nerveuses*, Paris, Baillière et fils, 1882, pp. 260 - 274.

II. SOURCES SECONDAIRES

ALLEAU 1951 - René Alleau, *De la nature des symboles*, Paris, 1951.

ANHEIM 2002 - Etienne Anheim et al., « Aux sources du sabbat. Lectures croisées de L'Imaginaire du sabbat. Édition critique des textes les plus anciens (1430 ca. -1440 ca.) », *Médiévales*, n°42, 2002, Le latin dans le texte, sous la direction de Monique Goulet et Nathalie Bouloux, pp. 153-175.

APOSTOLIDÈS 2005 - Jean-Marie Apostolidès, «Le rituel sorcier», *Bulletin d'histoire politique*, volume 14, numéro 1, automne 2005, pp. 57–71. [en ligne], consulté le 26 avril, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/bhp/2005-v14-n1-bhp04190/1055089ar/>

ARNOULD 2009 - Colette Arnould, *Histoire de la sorcellerie*, Paris, Editions Tallandier, 2009.

ARNOULD 2018 - Colette Arnould, « L'invention de la sorcière », *La grande oreille, contes, conteurs, arts de la parole et du récit*, n° 75, Décembre 2018, pp. 42-47.

AUGÉ 1982 - Marc Augé, *Génie du paganisme*, Paris, Gallimard, 1982.

BADE 1979 - Patrick Bade, *Femme fatale: images of evil and fascinating women*, Londres, Ash & Grant, 1979.

BARD 2017 - Christine Bard (dir.) « Écoféminisme », *Dictionnaire des féministes, France XVIII^e - XXI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2017.

BATTISTINI 2002 - Matilde Battistini, *Symboles et Allégories*, Paris, Hazan, 2004, [2002].

BEAUVALET 2010 - Scarlett Beauvalet, *Histoire de la sexualité en France à l'époque moderne*, Armand Colin, 2010.

BECHTEL 1997 - Guy Bechtel, *La sorcière et l'Occident, La destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997.

BECKER 2000 - Vivienne Becker, *Bijoux Art Nouveau*, Paris, Thames and Hudson, 2000.

BECKS-MALORNY 2002 - Ulrike Becks-Malorny, *James Ensor (1860-1949) : les masques, la mer et la mort*, 2^e éd. Koln, Taschen, 2002.

BENSAUDE-VINCENT 2002 - Bernadette Bensaude-Vincent (dir.), *Des savants face à l'occulte. 1870-1940*. Paris, La Découverte, « Sciences et société », 2002.

BERTONÈCHE 2011 - Caroline Bertonèche, « Chapitre I. Keats, poète d'un autre genre », *John Keats : Le Poète et le Mythe*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2011, pp. 19-47.

BETTINI, FRANCO 2013 - Maurizio Bettini, Cristiana Franco, *Le mythe de Circé*, Paris, Belin, 2013.

BLACKLOCK 2019 - Naomi Blacklock, *Conjuring Alterity: Refiguring The Witch and the Female Scream in Contemporary Art*, thèse de philosophie soutenue à la Queensland University of Technology, 2019.

BORDELEAU 2014 - Bordeleau Érik. « Féministes sorcières, féminismes révolutionnaires. » *Spirale*, numéro 250, automne 2014, pp. 9-11. [en ligne], consulté le 18 juillet 2020, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2014-n250-spirale01625/73119ac/>

BRASEY 2006 - Edouard Brasey, *L'encyclopédie du merveilleux : Des peuples de l'ombre*, Le Pré aux Clercs, 2006.

BRUXELLES 1999 - *Ensor*, cat.expo., [exposition au Musée d'art ancien, Bruxelles, 24 septembre 1999 - 13 février 2000], Paris, Beaux arts magazine 1999.

BURGAT-GOUTAL 2017 - Jeanne Burgart Goutal, « Les sorcières sont de retour », entretien avec Xavière Gauthier et Danièle Carrer, *Multitudes*, 2017, n°67.

CAMERLYNCK 1983 - Eliane Camerlynck, « Féminité et sorcellerie chez les théoriciens de la démonologie à la fin du Moyen Age: Etude Du *Malleus Maleficarum*. », *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, vol. 7, n° 1, 1983, pp. 13–25.

CHÈNE 2002 - Catherine Chène, « Le Formicarius de Jean Nider OP : Une source pour l'histoire de la chasse aux sorcières dans le diocèse de Lausanne ? », *Revue suisse d'histoire*, Tome 52, volume 2, 2002, pp. 122-126.

CHEVALIER, GHEERBRANT 1982 - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2019 [1982].

CHOLLET 2018 - Mona Chollet, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, collection Zone, Paris, La Découverte, 2018. [version numérique], ISBN numérique : 978-2-35522-134-7.

CHUMAK 2018 - Alena Chumak, *L'animalisation de la femme dans le discours littéraire masculin au tournant des XIX^e et XX^e siècles en France et en Russie*, transcription écrite de l'intervention menée lors des Doctorales de l'École doctorale 3 de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, le 16 juin 2018.

CLARK 1974 - Kenneth Clark, *Another Part of the Wood. A Self-Portrait*, Londres, John Murray, 1974.

CLÉMENT 1991 - Michèle Clément, « Un ésotérisme proliférant ? », *Europe revue littéraire mensuelle, Littérature d'une fin de siècle*, 69^e année, n° 751-752, Novembre-Décembre 1991, pp. 69-75.

CLOSSON 2000 - Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Librairie Droz, 2000.

COLIN 2012 - Anna Colin (dir.), *Sorcières : pourchassées, assumées, puissantes, queer*. Montreuil : La Maison populaire, 2013.

CONSTANTINESCU 2004 - Muguras Constantinescu, « Figures de la sorcière chez Hugo », *Cahiers de recherches médiévales*, 11 | 2004, 111-119. [en ligne], consulté le 4 janvier 2020, URL : <http://journals.openedition.org/crm/1773>

CORSETTI 1992 - Jean-Paul Corsetti, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Larousse, Paris, 1992.

COUPEAU 2016 - Charline Coupeau, «La poétique symboliste du bijou fin-de-siècle», *Non plus*, n°10, 2016, pp. 115-145.

DEBENEDETTI, BAUDIFFIER 1990 - Jean-Marc Debenedetti, Serge Baudiffier, *Les Symbolistes*, Paris, Henri Veyrier, 1990.

DÉCAUDIN 1967 - Michel Décaudin, «Un Mythe "Fin De Siècle": Salomé.» *Comparative Literature Studies*, vol. 4, no. 1/2, 1967, pp. 109–117. JSTOR [en ligne], consulté le 16 juillet 2021, URL : www.jstor.org/stable/40245887

DEDIEU 1991 - Jean-Pierre Dedieu, « Henri Institoris et Jacques Sprenger, Le marteau des sorcières (Malleus Maleficarum). », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 46^e année, n°6, 1991. pp. 1294-1295.

DELMAS 2016 - Marie-Charlotte Delmas, *Dictionnaire de la France Mystérieuse*, Paris, Omnibus, 2016.

- DELUMEAU 1978** - Jean Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e - XVIII^e siècles), une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978.
- DOTTIN-ORSINI 1992** - Mireille Dottin-Orsini, «Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire», *Littératures*, n°26, printemps 1992, pp. 41-57.
- DU CHÉNÉ 2019** - Céline du Chéné, *Sorcières, une histoire de femmes*, Michel Lafon, 2019.
- DUPEYRON-LAFAY 2010** - Dupeyron-Lafay Françoise, « Le personnage de Lilith, femme fatale et princesse vampire, dans Lilith (1895), roman fantastique de George MacDonald », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2010/4, n° 82, p. 63-74. [en ligne], consulté le 8 août 2021 : DOI : 10.3917/lett.082.0063. URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2010-4-page-63.htm>
- EDELMAN 1995** - Nicole Edelman, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France 1785 - 1914*, Paris, Albin Michel, 1995.
- ELLRODT 2000** - Robert Ellrodt, *John Keats, Poèmes, Présentation, traduction et notes*, Paris, Imprimerie nationale Editions, 2000.
- EOUZAN 2014** - Fanny Eouzan, « Réécritures enchâssées du mythe de la magicienne », *Cahiers d'études romanes*, 29 | 2014. [en ligne] consulté le 6 juin 2021, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4599>
- EWEN 2003** - Cecil L'Estrange Ewen, *Witchcraft and Demonism*, Kessinger, 2003.
- FAIVRE 1986** - Antoine Faivre, *Accès de l'Ésotérisme occidental*, Paris, Gallimard, 1986.
- FAIVRE 1992** - Antoine Faivre, *L'Ésotérisme*, coll. Que sais-je ?, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- FATON 2020** - Jeanne Faton, *Sorcières ! Leur représentation de l'Antiquité à nos jours*, Dossier de l'Art, n°280, Dijon, Editions Faton, Juillet-Août 2020.
- FEDERICI 2004** - Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière : femme, corps et accumulation primitive*, Paris, Éditions Entremonde, 2014, [2004].
- FIÈVRE 2013** - François Fièvre, *Le conte et l'image. L'illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIX^e siècle*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013.
- FREDRIKSON 2000** - Charles Fredrikson, « Quand comprendre, c'est accuser », *L'Homme*, n° 153 | janvier-mars 2000, [en ligne], mis en ligne le 18 Mai 2007, consulté le 17 Août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/27>

- GAFFIOT 1934** - Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré Latin Français*, Paris, Hachette, 1934.
- GARGAM, LANÇON 2013** - Adeline Gargam, Bertrand Lançon, *Histoire de la misogynie, de l'Antiquité à nos jours*, éditions arkhê, 2013, 312 p.
- GAUTHIER 1975** - Xavière Gauthier, « Pourquoi Sorcières ? », *Sorcières : les femmes vivent*, n°1, 1975. La nourriture. pp. 2-5.
- GLUCK 1996** - Louise Gluck, « Circe's power », *Meadowlands*, New Jersey, Hopewell, Ecco Press, 1996.
- GOLDEN 2006** - Richard M. Golden, *Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition*, 2 volumes, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2006.
- GUÉGAN 1997** - Stéphane Guégan (dir.), *L'ABCDaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Paris, Flammarion, 1997.
- GUEST 2020** - Bertrand Guest, « Des sorcières écologistes au XIXe siècle ? Figures imaginaires en lutte », *Romantisme*, 2020/3, n° 189, p. 52-61.
- GUSTAVE 2018** - Julie Gustave, *La sorcière dans le romantisme anglais : déraison, surnature et marginalisation*, Sciences de l'Homme et Société, 2018.
- HADEH 2008** - Maya Hadeh, « Mythologie De La Chauve-Souris: Le Vampire Et Ses Avatars Chez Baudelaire Et Barbey D'Aureville. », *French Forum*, vol. 33, n° 1/2, 2008, pp. 37-52.
- HAMILTON 1990** - James Hamilton, *Arthur Rackham, l'enchanteur bien aimé*, traduction de l'anglais de Christine Mouratoff et Marie-Paule Page, Quimper, Coréatin, 1995 [1990].
- HERSTEIN 1993** - Sheila Herstein, « The Langham Place Circle and Feminist Periodicals of the 1860s. » *Victorian Periodicals Review*, vol. 26, n° 1, 1993, pp. 24-27.
- HUMBERT 1954** - Agnès Humbert, *Les nabis et leur époque*, Genève, P. Cailler, 1954.
- KAPPLER 1979** - Claude Kappler. « Le diable, la sorcière et l'inquisiteur d'après le Malleus maleficarum » *Le diable au Moyen-âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1979. [en ligne], consulté le 12 octobre 2019, URL : <https://books.openedition.org/pup/2664?lang=fr#notes>
- KNOPPER 2010** - Françoise Knopper, « Le motif de la sorcière : des usages de l'anachronisme dans le Premier Faust de Goethe », *Recherches germaniques*, 40 | 2010, pp. 101-113. [en ligne], consulté le 6 octobre 2019, URL : <http://journals.openedition.org/rg/561>

LA CASSAGNERE 1985 - Christian La Cassagnère, « Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique intertextuelle. » *Romantisme*, n°49, 1985, L'imaginaire du romantisme anglais, pp. 47-65.

LAFLAMME 2012 - Steve Laflamme « La sorcière : « antimère » et femme libérée ? » *Québec français*, numéro 164, hiver 2012, p. 90–92. [en ligne], consulté le 6 octobre 2019, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2012-n164-qf07/65906ac/>

LAPLACE-CLAVERIE 2012 - Hélène Laplace-Claverie, « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique », *Repères, cahier de danse*, vol. 30, no. 2, 2012, 5-8. [en ligne], consulté le 25 septembre 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2012-2-page-5.htm>

LAQUEUR 2005 - Thomas Laqueur, *Le sexe en solitaire. Contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, Paris, Gallimard, 2005.

LAURANT 1992 - Jean-Pierre Laurant, *L'ésotérisme chrétien en France au XIXe siècle*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1992.

LAWTON SMITH 1997 - Elise Lawton Smith, « The Art of Evelyn De Morgan », *Woman's Art Journal*, Volume 18, n° 2, Automne 1997 - Hiver 1998, pp. 3-10.

LAWTON SMITH 2002 - Elise Lawton Smith, *Evelyn Pickering De Morgan and the allegorical body*, Madison, Fairleigh Dickinson University, 2002.

LE BRAS-CHOPARD 2000 - Armelle Le Bras-Chopard, *Le Zoo des philosophes : de la bestialisation à l'exclusion*, Paris, Plon, 2000.

LE MALÉFAN 1999 - Pascal Le Maléfan, *Folie et spiritisme. Histoire du discours psychopathologique sur la pratique du spiritisme, ses abords et ses avatars (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

LEVACK 1991 - Brian P. Levack, *La Grande Chasse aux sorcières en Europe aux débuts des temps modernes*, traduit de l'anglais par J. Chiffolleau, Seyssel, Champ Vallon, 1991.

LÉVY-GIRES 2004 - Noëlle Lévy-Gires, « Se coiffer au Moyen Age ou l'impossible pudeur », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge* [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2004. [en ligne] consulté le 17 juin 2021, URL : <http://books.openedition.org/pup/4214>

LUBRICH 2015 - Naomi Lubrich, « Judenhut et Zauberhut : la prolifération d'un signe juif », *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, n°10, 2015. pp. 137-162.

MANFRIN 2019 - Frédéric Manfrin « Un calendrier magique de 1896 », *Historia, Les pépites de la Bnf - Gallica*, [en ligne], mis en ligne le 22 mars 2019, consulté le 2 juin 2020, URL :

<https://www.historia.fr/les-p%C3%A9pites-de-la-bnf-gallica/un-calendrier-magique-de-1896>

MARQUÈS-RIVIÈRE 1940 - Jean Marquès-Rivière, *Histoire des doctrines ésotériques*, Payot, Paris, 1940.

MARSHALL 2019 - Amandine Marshall, « La malédiction des roux : un lointain héritage de l'Égypte », *Archéologia*, n°574, 2019, pp. 54-61.

MARTIN 2008 - Hervé Martin, *Pérégrin d'Opole : Un prédicateur dominicain à l'apogée de la chrétienté médiévale*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

MERCIER 2006 - Franck Mercier, *La vauderie d'Arras : Une chasse aux sorcières à l'automne du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

MERCUZOT 2020 - Delphine Mercuzot, « Le Sabbat des sorcières, manuscrit français 961 », *Hypothèses manuscrita*, [en ligne], mis en ligne le 13 mai 2020, consulté le 25 juillet 2021, URL : <https://manuscripta.hypotheses.org/3774>

MITCHELL 2019 - Abigail Mitchell et al., *Une histoire mondiale illustrée des femmes: la condition féminine en images de la préhistoire à #Metoo*, Londres, DK, 2019.

MONTRÉAL 1995 - *Paradis Perdus : L'Europe Symboliste*, cat.expo. Montréal, Musée des Beaux-Arts, (8 juin-15 octobre 1995.) Paris, Flammarion, 1995.

MUCHEMBLED 1994 - Robert Muchembled (dir.), *Magie et Sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1994.

NAJJAR 2005 - Alexandre Najjar, *Saint Jean-Baptiste*, Paris, Pygmalion, 2005.

NAMUR 2006 - *Obsessions, Honoré Daumier, Henry de Groux, James Ensor, Paul Gauguin, Francisco de Goya, Max Klinger, Alfred Kubin, Edvard Munch, Odilon Redon, Félicien Rops*, Namur, Musée provincial Félicien Rops, mars 2006 - juin 2006, Namur, Somogy Musée Félicien Rops, 2006.

NAMUR 2017 - *Félicien Rops, 1833-1898 : "Rops suis, vertueux ne puis, hypocrite ne daigne"*. Namur, Somogy Musée Félicien Rops, 2017.

NISSIM 2004 - Liana Nissim, «Fées, sorciers, princesses», *Cahiers de recherches médiévales*, 11 | 2004, pp. 165-180.

NYBERG 1997 - Suzanna Nyberg, «Men in Love: The Fantasizing of Bram Stoker and Edvard Munch.», *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 8, n°4, 1997, pp. 488–502.

PALOU 2002 - Jean Palou, *La sorcellerie*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2002.

PAPOT-LIBERAL 2017 - Mélanie Papot-Libéral, *Le Dragon Rouge : éditions et réception d'un grimoire à l'époque contemporaine*, Mémoire de Recherche, Master 2, Sous la direction de Philippe Martin, Professeur des universités en histoire moderne, Université Lumière Lyon 2, 2017.

PARÉ 2020 - Alix Paré, *Sorcière, de Circé aux sorcières de Salem, un mythe à (re)découvrir en 40 notices*, Paris, Editions du Chêne, 2020.

PARIS 1973 - Maxime Préaud (dir.), *Les Sorcières*, Paris, Bibliothèque nationale, janvier 1973 - avril 1973, Paris, Bibliothèque nationale, 1973.

PARIS 2011 - Patrick Marchand, *Les sorcières, mythes et réalités*, Paris, Adresse Musée de la Poste, 34 boulevard de Vaugirard, novembre 2011 - mars 2012, Paris, LIVE, 2011.

PARIS 2013 - Côme Fabre, Félix Kramer (dir.), *L'ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Paris, Musée d'Orsay, mars 2013 - 23 juin 2013, Paris, Musée d'Orsay / Hatje Cantz, 2013.

PARIS 2016 - Claude Gauvard (dir.), *Présumées coupables: Les grands procès faits aux femmes*, Paris, Archives Nationales, novembre 2016 - mars 2017, Paris, L'Iconoclaste, 2016.

PARIS 2019 - Roux ! *L'obsession de la rousseur : de Jean-Jacques Henner à Sonia Rykiel*, Paris, Musée national Jean-Jacques Henner, 30 janvier-13 mai 2019, Paris, Seuil, 2019.

PASI 2004 - Marco Pasi, *La notion de magie dans le courant occultiste en Angleterre (1875-1947)*, thèse de doctorat sous la direction de Antoine Faivre, Soutenue en 2004 à Paris, EPHE, en partenariat avec l'École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses.

PERNOUD 2020 - Hermeline Pernoud, « La Belle au bois dormant fantasmée », *Sociopoétiques*, n°4, [En ligne], mis à jour le 11 avril 2020, consulté le 17 août 2021. URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/sociopoetiques/index.php?id=1068>.

PIOT 2009 - Alain Piot, *La diabolisation de la femme*, Editions L'Harmattan, 2009.

POP-CURŞEU 2015 - Ioan Pop-Curseu, « Corps de sorcières, entre horreur et beauté. De la peinture au cinéma, avatars d'une tradition iconographique. » *Studia Ubb Dramatica*, LX, 1, 2015, 119 - 130.

PRAZ 1966 - Mario Praz, *La chair, la mort et le diable, le romantisme noir dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998 [1966].

PROUST TANGUY 2015 - Julie Proust Tanguy, *Sorcières ! Le sombre grimoire du féminin*, Bordeaux, Les moutons électriques, 2015.

PURKISS 1996 - Diane Purkiss, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-century Representations*, Routledge, 1996.

RIBEYROL 2016 - Charlotte Ribeyrol, « “Gleaming with gold and blue and cinnabar”: William Morris’s Colourful Revision of the Myth of the Golden Fleece », *Polysèmes* [en ligne], 15 | 2016, mis en ligne le 15 mai 2016, consulté le 29 juillet 2021. URL: <http://journals.openedition.org/polysemes/809>; DOI: <https://doi.org/10.4000/polysemes.809>

RIMASSON-FERTIN 2018 - Natacha Rimasson-Fertin, « Du côté des Grimm », *La grande oreille, contes, conteurs, arts de la parole et du récit*, n° 75, Décembre 2018, pp. 79-81.

RONOWSKA 2016 - Bożena Ronowska, « Proces w Ceynowie według Himmlers Hexenkartothek », *Tożsamość w ezoterycznych nurtach kultury*, Cracovie, A. Świerzowska, 2016, pp. 83-102.

ROVIGO 2018 - Francesco Parisi (dir.), *Arte e magia : il fascino dell'esoterismo in Europa*. cat.expo. Rovigo, Palais Roverella, septembre 2018 - janvier 2019, Silvana Editoriale, 2018.

SAGAERT 2015 - Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Préface de Daniel Le Breton, Postface de Georges Vigarello, Paris, Editions Imago, 2015.

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE 1997 - Agnès Delannoy (dir.), *Paul Élie Ranson : du symbolisme à l'art nouveau*, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, 25 octobre 1997 - 25 janvier 1998, Paris, Somogy, 1997.

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE 2009 - *Paul Ranson, fantasmés et sortilèges*. cat.expo. Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, 24 octobre 2009 - 24 janvier 2010, Paris, Somogy, 2009.

SCHLESSER 2010 - Thomas Schlessler, *Une histoire indiscrete du Nu féminin*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2010.

SHARP 1996 - Lynn L. Sharp, *Rational Religion, Irrational Science : Men, Women, and Belief in French Spiritism, 1853 - 1914*, Ph. D., University of California, 1996.

SICARD 2001 - Monique Sicard, « La femme hystérique : émergence d'une représentation. » *Communication et langages*, n°127, 1er trimestre 2001. Dossier : Le corps saisi par l'image.

pp. 35-49. [en ligne], consulté le 5 janvier 2020, URL :
www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2001_num_127_1_3059

SIMARD 2019 - David Simard, « La santé sexuelle, genèse et usages d'un concept. Étude d'épistémologie historique, XIXe – XXIe siècles », Thèse pour le doctorat en philosophie et en épistémologie, histoire des sciences et des techniques, sous la direction de M. Roberto Poma, Université Paris Est-Créteil, soutenue le 25 novembre 2019.

STARHAWK 1982 - Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, Magie et Politique*, Cambourakis, 2015 [1982].

STEAD 2004 - Evanhélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Paris, Librairie Droz, 2004.

STUKENBROCK 1993 - Christiane Stukenbrock, *Frans Hals : Fröhliche Kinder, Musikanten und Zecher : Eine Studie zu ausgewählten Motivgruppen und deren Rezeptionsgeschichte*, Peter Lang, coll. « Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte », Francfort-sur-le-Main, 1993.

SUSSAN 2016 - Sussan Rémi, « Le futurisme magique », *A contrario*, 2016/1 (n° 22), p. 69-81. [en ligne] consulté le 2 février 2020, URL :
<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2016-1-page-69.htm>

TRICOT 1999 - Xavier Tricot, *James Ensor Lettres*, Bruxelles, Editions Labor, 1999.

TRICOT 2009 - Xavier Tricot, *James Ensor, catalogue raisonné des peintures*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2009.

TRICOT 2010 - Xavier Tricot, « James Ensor in zijn atelier », *Bij Ensor op bezoek*, cat. expo. [exposition au Mu.ZEE d'Ostende, du 13 février 2010 au 29 août 2010], Ostende, Mu.ZEE, 2010.

TRIPPI 2011 - Peter Trippi, *J.W. Waterhouse*, Londres, Phaidon, 2011.

VIENNOT 1998 - Éliane Viennot, « Guy BECHTEL, La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers, Paris, Plon, 1997, 733 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 8 | 1998, mis en ligne le 21 mars 2003, consulté le 16 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cli0/330>.

VIRCONDELET 1993 - Alain Vircondelet, « Faits et effets misogynes dans la vie et l'œuvre de Joris-Karl Huysmans » *Les Cahiers du GRIF*, n°47, 1993. Misogynies. pp. 37-49. [en ligne] consulté le 12 avril 2020,
URL : www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1993_num_47_1_1870

ZICCA 2007 - Charles Zicca, *The Appearance of Witchcraft Print and Visual Culture in Sixteenth-Century Europe*, New-York, Routledge, 2007.

ZUFFI 2002 - Stefano Zuffi (dir.), Marco Bussagli, *Art et érotisme*, Citadelle & Mazenod, 2002, 303 p.

III. WEBOGRAPHIE / SITOGRAFIE

France culture, podcast : « Jules Michelet et la nature », *Avoir raison avec Jules Michelet* par Emmanuel Laurentin, 3^e épisode, 18 juillet 2018. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/avoir-raison-avec-jules-michelet/jules-michelet-et-la-nature>

Gallica Bnf, « Le chat noir une sombre histoire », mis en ligne le 27 octobre 2016, consulté le 2 août 2021. URL : <https://gallica.bnf.fr/blog/27102016/le-chat-noir-une-sombre-histoire?mode=desktop>

Larousse en ligne, « Sorcier, Sorcière », consulté le 6 avril 2020. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sorcier/73519#:~:text=%EE%A0%AC%20sorc%C3%A8re&text=1..d%C3%A9plaisante%2C%20voire%20m%C3%A9chante%20et%20malaisante>.

Retronews, le site de presse de la BnF. URL : <https://www.retronews.fr/>

Site officiel De Morgan Collection. URL : <https://www.demorgan.org.uk/>

Site officiel de la ville de Nemours, « La leçon avant le sabbat », URL : <https://www.nemours.fr/collections/catalogue-des-oeuvres/peintures/peintures-19e-siecle/la-lecon-avant-le-sabbat/>

Site officiel de la Philharmonie de Paris : « Diables et Démons dans la Musique ». URL : <https://pad.philharmoniedeparis.fr/diables-et-demons-dans-la-musique.aspx#frame-39496>

Site officiel de la New-York Historical Society : « Witch Hill (The Salem Martyr) ». URL : <https://www.nyhistory.org/exhibit/witch-hill-salem-martyr>

Site officiel du Museum Nacional de Arte Contemporânea do Chiado : « Mártir do fanatismo , C. 1895 JOSÉ DE BRITO ». URL : <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/15/artist>

Site officiel Fine Arts Museums of San Francisco : « The Witches' Frolic (London: Eyre & Spottiswoode, 1888) ». URL :

<https://art.famsf.org/ernest-m-jessop/witches%E2%80%99-frolic-london-eyre-spottiswoode-1888>

Site officiel du Musée d'Orsay, « Émile Hébert, "La Sorcière" », consulté le 28 août 2021.

URL :

<https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/acquisitions/acquisitions-recentes/emile-hebert-la-sorciere>

Site officiel du Chertsey Museum, « Dress & the Suffragettes ». consulté le 28 juillet 2021

URL :

https://chertseymuseum.org/suffragette_dress#:~:text=The%20concept%20of%20the%20Suffragette,purity%20and%20green%20for%20hope.

Site officiel de la Royal Academy, « Lamia, 1899-1900 Sir George Frampton RA (1860 - 1928) », consulté le 28 juillet 2021. URL :

<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/lamia>

Site officiel des Archives du département Lot-et-Garonne, « La sorcellerie en Agençais », *Procès verbal du 28 décembre 1824 rédigé par les gendarmes royaux Pierre Armand et Joseph Reynal à Castillonès*. URL :

[http://www.cg47.org/archives/service-educatif/FilduTemps/sorcellerie/Texte\(zoom\).htm](http://www.cg47.org/archives/service-educatif/FilduTemps/sorcellerie/Texte(zoom).htm)

« WOLLSTONECRAFT MARY - (1759-1797) », consulté le 28 juillet 2021. URL :

<http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/mary-wollstonecraft/>

ALLEAU - René Alleau, « OCCULTISME », consulté le 3 mars 2020, URL :

<http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/occultisme/>

BELZANE - Guy Belzane, « LA SORCIÈRE, Jules Michelet - Fiche de lecture », consulté le 3 mars 2020, URL :

<http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/la-sorciere-jules-michelet/>

CLAYTON 2020 - Rebecca Clayton, « The Newcastle Witch-Trials », Tyne & Wear Archives & Museums, mis en ligne le 30 octobre 2020, consulté le 10 août 2021. URL :

<https://twmuseumsandarchives.medium.com/the-newcastle-witch-trials-62fc652cdef>

DARGE 2019 - Fabienne Darge, « Attention, les sorcières reviennent ! », *Le Monde*, mis en ligne le 23 février 2019, consulté le 7 mai 2020. URL :

https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/02/23/attention-les-sorcieres-reviennent_5427212_3232.html

FAIVRE - Antoine Faivre, « LÉVI ALPHONSE LOUIS CONSTANT dit ÉLIPHAS - (1810-1875) », consulté le 8 mai 2020, URL :

<http://www.universalis-edu.com/merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/levi-alphonse-louis-constant-dit-eliphas/>

HUTIN - Serge Hutin, « ÉSOTÉRISME », consulté le 29 avril 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/esoterisme/>

MARIE 2019 - Juliette Marie, « Comment le violet est devenu la couleur symbole des luttes féministes », Publié le 31 mars 2019, consulté le 30 août 2021. URL : <https://www.lesinrocks.com/cheek/violet-couleur-symbole-luttes-feministes-308830-31-03-2019/>

ROUSSEL - Bernard Roussel, « SALEM PROCÈS DE (1692) », consulté le 28 juillet 2021, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/proces-de-salem/>

TSIKOUNAS - Myriam Tsikounas, « Femmes au travail », consulté le 02 août 2021. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/femmes-travail>

Représentations plurielles de la sorcière en Europe dans la seconde moitié
du XIX^e siècle (1860 - 1914) : analyse du processus d'élaboration d'un archétype
féminin dans les arts graphiques et la littérature.



Adolf MÜNZER, *Walpurgis Sabbath*, illustration du magazine « Jugend », 1909, numéro 18.
© MEPL / Bridgeman Image

Volume 2 : Annexes
Mémoire de Master II
2020/2021

Travail de recherche présenté par
Julie BERNARD

Sous la direction de
Nicholas-Henri ZMELTY
maître de conférences en histoire
de l'art contemporain, UPJV.

Membres du jury : M. Nicholas-Henri Zmely, maître de conférence en histoire de l'art
contemporain et M. Simon Texier, professeur des Université en histoire de l'art
contemporain, Université de Picardie Jules Verne.

TABLE DES MATIÈRES :

(Fig.1) Gustave DORÉ, <i>Les Sorcières</i> , 1859.	10
(Fig.2) Luc Olivier MERSON , <i>Projet d'Illustration pour Macbeth : Les sorcières dansant autour du chaudron</i> , 1880-1890	11
(Fig.3) Gustave COURBET, <i>La Sorcière</i> ,	12
(Fig.4) Jean Tinctor, « Traittié du crisme de vauderie », vers 1470-1480.	13
(Fig.5) Martin Le Franc, <i>Le champion des Dames</i> , 1451.	14
(Fig.6) <i>Gravure du XIXe siècle</i>	15
(Fig.7) Thomas SATTERWHITE NOBLE, <i>La martyre de Salem</i> , 1869.	16
(Fig.8) Edwin AUSTIN ABBEY, <i>La pénitence d'Eleanor, duchesse de Gloucester</i> , 1900.	17
(Fig.9) Lucien LEVY-DHURMER, <i>La Sorcière</i> , 1897.	18
(Fig.10) Jean VEBER, <i>Les Sorcières ou Tandem</i> , 1900.	19
(Fig.11) Emile Hébert, <i>La sorcière</i> , vers 1865.	20
(Fig.12) Henrich AXENFELD, <i>La Sorcière</i> , 1872.	21
(Fig.13) Albert WELTI , <i>Nuit de Walpurgis, (Walpurgisnacht)</i> 1896-1897	22
(Fig.14) Albert WELTI, <i>Le Sabbat des Sorcières, (Der Hexensabbat)</i> , 1897	23
(Fig.15) Théophile-Alexandre STEINLEN, <i>Métamorphose</i> , 1893.	24
(Fig.16) Théophile-Alexandre STEINLEN, <i>La rentrée des ouvrières</i> , 1905.	25
(Fig.17) Paul BALLURIAU, <i>Vers le Sabbat</i> , <i>Le Gil Blas illustré</i> , 1er mai 1896.	26
(Fig.18) Adolf MÜNZER, <i>Walpurgis Sabbath, « Jugend »</i> , 1909.	27
(Fig.19) Albert Joseph PENOT, <i>Départ pour le Sabbat</i> , 1910.	28
(Fig.20) Ivan Yakovlevitch BILIBINE, <i>Baba Yaga</i> , 1900.	29
(Fig.21) Ivan Yakovlevitch BILIBINE, Frontispice, <i>Vassilissa la très belle</i> , 1900,	30
(Fig.22) Ivan Yakovlevitch BILIBINE, page de couverture, <i>Conte du Tsar Sultan</i> , 1906.	31
(Fig.23) Ivan Yakovlevitch BILIBINE, page de couverture, <i>Conte du Tsar Sultan, (détail)</i> , 906.	32

(Fig.24) Edmund DULAC, planche hors texte pour le conte « La Petite sirène », 1911.	33
(Fig.25) Arthur RACKHAM, <i>Hansel and Gretel</i> , 1900.	34
(Fig.26) Arthur RACKHAM, <i>All at once the door opened and an old, old Woman, supporting herself on a crutch, came hobbling out</i> , 1909,	34
(Fig.27) Arthur RACKHAM, bandeau d'illustration pour le conte «Yorinde et Yoringue », 1909.	35
(Fig.28) Arthur RACKHAM, <i>At last the old woman came back, and said in a droning voice : Greeting to thee, Zachiel !</i> , 1909.	36
(Fig.29) Ernest JESSOP, illustrations pour <i>The witches frolic</i> , 1888.	37
(Fig.30) Arthur RACKHAM, <i>And there were gossips sitting there by one, by two, by three...</i> , planche hors texte pour le conte « The witches frolic », <i>The Ingoldsby Legends</i> , 1898.	38
(Fig.31) Arthur RACKHAM, <i>And there were gossips sitting there by one, by two, by three...</i> , illustration pour le conte « The witches frolic », <i>The Ingoldsby Legends</i> , 1898,	38
(Fig.32) Arthur RACKHAM, <i>There's an old woman dwells upon Tappington Moor</i> , planche hors texte pour le conte « The Hand of Glory: The Nurse's Story», <i>The Ingoldsby Legends</i> , 1898 et 1907.	39
(Fig.33) Arthur RACKHAM, <i>Witches and Warlocks, Ghosts, Goblins, and Ghouls</i> , planche hors texte pour le conte « The Lay of St. Aloys : A Legend of Blois», <i>The Ingoldsby Legends</i> , 1898 et 1907.	40
(Fig.34) Arthur RACKHAM, <i>When he went over the wall he was terrified to see the Witch before him</i> , planche hors texte pour le conte « Rapunzel», <i>The fairy tales of the brothers Grimm</i> , 1909.	41
(Fig.35) Arthur RACKHAM, <i>The witch climbed up</i> , planche hors texte pour le conte « Rapunzel», <i>The fairy tales of the brothers Grimm</i> , 1909.	42
(Fig.36) Arthur RACKHAM, <i>Hey ! Up the chimney Lass ! Hey After You !</i> , frontispice, <i>The Ingoldsby Legends</i> , 1907.	43
(Fig.37) Martin VAN MAELE, illustration pour « La Promenade », <i>Ninette et sa Grand'mère</i> , Brada, Paris, 1906.	44
(Fig.38) Martin VAN MAELE, compositions pour <i>La Sorcière</i> de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevrel.	45
(Fig.39) Martin VAN MAELE, compositions pour <i>La Sorcière</i> de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevrel.	46
(Fig.40) Martin VAN MAELE, « Employer tout d'abord la torture contre les témoins », eaux forte, planche hors texte pour <i>La Sorcière</i> de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel.	46

- (Fig.41) Martin VAN MAELE, « Ils confièrent à cette fille corrompue, légère, enragée, la charge terrible de chercher sur le corps des filles et des garçons l'endroit où Satan avait mis sa marque », eaux forte, planche hors texte pour La Sorcière de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel. 47
- (Fig.42) Martin VAN MAELE, « Il assura avoir déjà tiré de ce petit corps une armée de six mille six cent soixante diable », eaux forte, planche hors texte pour La Sorcière de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel. 48
- (Fig.43) Martin VAN MAELE, compositions pour La Sorcière de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevrel. 49
- (Fig.44) Martin VAN MAELE, compositions pour La Sorcière de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevrel. 49
- (Fig.45) Martin VAN MAELE, compositions pour La Sorcière de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevrel. 50
- (Fig.46) Martin VAN MAELE, compositions pour La Sorcière de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevrel. 50
- (Fig.47) Martin VAN MAELE, compositions pour La Sorcière de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevrel. 51
- (Fig.48) Martin VAN MAELE, « Il file gluant en couleuvre sur son sein, danse en crapaud sur son ventre », eaux forte, planche hors texte pour La Sorcière de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel. 52
- (Fig.49) Martin VAN MAELE, compositions pour La Sorcière de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevrel. 53
- (Fig.50) Martin VAN MAELE, « Pendant toute une nuit ils dansèrent tout nus dans un cimetière », eaux forte, planche hors texte pour La Sorcière de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel. 54
- (Fig.51) Martin VAN MAELE, « Oh ! Ma mie je n'en peux plus. Dépêchez-vous je ne puis rester ainsi », eaux forte, planche hors texte pour La Sorcière de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel. 55
- (Fig.52) Martin VAN MAELE, « Siège un moment sur lui, comme la Delphica au trépied d'Apollon », eaux forte, planche hors texte pour La Sorcière de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel. 56
- (Fig.53) Martin VAN MAELE, « On y joint les danses mauresques, vives et languissantes », eaux forte, planche hors texte pour La Sorcière de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel. 57
- (Fig.54) Martin VAN MAELE, « Sur ses reins un démon officiait, disait le Credo », eaux forte, planche hors texte pour La Sorcière de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel. 58

(Fig.55) Luc Olivier MERSON, Carton d'invitation pour un bal, à l'atelier Bonnat, le 8 avril 1882, collection particulière.	59
(Fig. 56) MARCEL-LENOIR (Jules OURY), Le Monstre, 1897-1898, lithographie, 52,5 x 30,5 cm, collection privée.	60
(Fig. 57) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, préface, 1896.	61
(Fig. 58) Manuel ORAZI, <i>Thais</i> , 1895.	62
(Fig. 59) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Janvier, 1896.	63
(Fig. 60) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Février, 1896.	64
(Fig. 61) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Mars, 1896.	65
(Fig. 62) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois d'Avril, 1896.	66
(Fig. 63) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Mai, 1896.	67
(Fig. 64) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Juin, 1896.	68
(Fig. 65) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Juillet, 1896.	69
(Fig. 66) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois d'Août, 1896.	70
(Fig. 67) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Septembre, 1896.	71
(Fig. 68) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois d'Octobre, 1896.	72
(Fig. 69) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Novembre, 1896.	73
(Fig. 70) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, Planche du mois de Décembre, 1896.	74
(Fig. 71) Manuel ORAZI, Calendrier magique, « Sorcière au grimoire », 1896.	75
(Fig. 72) John COLLIER, Prêtresse de Delphes, 1891.	76
(Fig. 73) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, Calendrier magique, « Sorcière », 1896.	77
(Fig. 74) Pactes d'Urbain Grandier, 1632-1634.	78

(Fig. 76) Louis LE BRETON, <i>Talisman</i> , 1863.	73
(Fig. 77) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, <i>Calendrier magique</i> , Planche du mois de Janvier (Détail), 1896.	80
(Fig. 78) Luma von FLESCHE-BRUNNINGEN, <i>Hexensalbung</i> , 1899	81
(Fig. 79) ELIPHAS LÉVI, <i>Baphomet</i> , 1854.	82
(Fig. 80) ELIPHAS LÉVI, <i>Trident de Paracelse</i> , 1856.	83
(Fig. 81) ELIPHAS LÉVI, <i>Cercle goétique des évocations noires et des pactes</i> , 1930.	83
(Fig.82) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, <i>Calendrier magique</i> , Planche du mois d'août (Détail), 1896.	84
(Fig.83) Jules Bois, <i>Le Satanisme et la Magie</i> , Chailley, Paris, 1895, p. 94.	84
(Fig. 84) Manuel ORAZI, « Déception », <i>L'Assiette au beurre</i> , n° 141, 12 décembre 1903.	85
(Fig.85) Martin VAN MAELE, compositions pour <i>La Sorcière</i> de Jules Michelet, 1911.	86
(Fig.86) Félicien ROPS, <i>La tentation de Saint-Antoine</i> , 1878.	87
(Fig. 87) Edvard MUNCH, <i>Vampyr</i> , 1893.	88
(Fig.88) Gustav KLIMT, <i>Die Hexe</i> (La sorcière), <i>Die Sacrum</i> , vol.I, n.2 février 1898.	89
(Fig. 89) Eugène GRASSET, <i>La vitrioleuse</i> , vers 1894.	90
(Fig.90) Georges FLAMAND, <i>La reine de la nuit</i> , 1900.	91
(Fig.91) Jean DELVILLE, <i>Méduse</i> , 1893.	92
(Fig.92) Philippe WOLFERS, <i>Tête de Méduse</i> , 1898.	93
(Fig.93) Eugène GRASSET, <i>Maison Vever, Apparitions</i> , 1900.	94
(Fig.94) Eugène GRASSET, <i>Trois femmes et trois loups</i> , vers 1892	95
(Fig.95) Emmanuel-Jules Joe DESCOMPS, <i>Sirènes</i> , 1900	96
(Fig.96) René LALIQUÉ, <i>Sphinge</i> , vers 1893	97
(Fig.97) René LALIQUÉ, <i>Libellule</i> , 1897-1898	98
(Fig.98) Franz VON STUCK, <i>Die Sünde</i> (Le Pêché), 1893	99
(Fig.99) Ernest DABAULT, <i>Eve</i> , 1901	100
(Fig.100) Georges FRAMPTON, <i>Lamia</i> , 1899-1900	101
(Fig. 101) Lucien GAUTRAIT, <i>Buste de femme aux ailes de chauve-souris</i> , vers 1900	102
(Fig.102) Albert Joseph PENOT, <i>Femme chauve-souris</i> , 1890	103

(Fig.103) Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, <i>Capricho 66 : Allà và eso (Caprice 66 : ça y va)</i> , 1797-1799	104
(Fig.104) Anonyme, <i>copie de Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, Caprichos 66 : Allà và eso (Caprice 66 : ça y va)</i> , milieu du XIXe siècle	105
(Fig.105) Edvard MUNCH, <i>Vampire II</i> , 1895	106
(Fig.106) Edvard MUNCH, <i>Harpie</i> , 1894	107
(Fig.107) Edvard MUNCH, <i>Harpie</i> , 1899	108
(Fig.108) José DE BRITO, <i>Martyre du fanatisme</i> , v. 1895	109
(Fig.109) Louis Maurice BOUTET DE MONVEL, <i>La leçon avant le sabbat, huile sur toile</i> , 1880	110
(Fig.110) Luis Ricardo FALERO, <i>Les sorcières allant au Sabbat</i> , 1878	111
(Fig. 111) Antoine WIERTZ, <i>La jeune Sorcière</i> , XIXe siècle	112
(Fig. 112) Luis Ricardo FALERO, <i>La Sorcière allant au Sabbat</i> , 1880	113
(Fig.113) Luis Ricardo FALERO, <i>La Sorcière</i> , 1882	114
(Fig.114) Luis Ricardo FALERO, <i>La sorcière en retard</i> , 1880	115
(Fig.115) Alberto MARTINI, <i>Diavolessa</i> , 1906	116
(Fig. 116) Armand RASSENFOSSE, <i>La jeune Sorcière</i> , 1897	117
(Fig. 117) Armand RASSENFOSSE, <i>Jeune sorcière</i> , n.d.	117
(Fig. 118) Armand RASSENFOSSE, <i>La Sorcière</i> , 1896	118
(Fig.119) Victor SEGOFFIN, <i>Sorcière</i> , XIXe siècle	119
(Fig.120) Victor SEGOFFIN, <i>Femme nue accroupie ou Sorcière</i> , XIXe siècle	120
(Fig.120) <i>Le sabbat des sorcières à Paris (1)</i> , carte postale, 1910.	121
(Fig.121) <i>Le sabbat des sorcières à Paris (2)</i> , carte postale, 1910.	122
(Fig.122) <i>Le sabbat des sorcières à Paris (3)</i> , carte postale, 1910.	123
(Fig.123) <i>Le sabbat des sorcières à Paris (4)</i> , carte postale, 1910.	124
(Fig.124) <i>Le sabbat des sorcières à Paris (5)</i> , carte postale, 1910.	125
(Fig.125) <i>Le sabbat des sorcières à Paris (6)</i> , carte postale, 1910.	126
(Fig.126) Paul-Elie RANSON, <i>Nu avant la messe noire</i> , vers 1892-1893	127
(Fig. 127) Paul-Elie RANSON, <i>La Sorcière dans son cercle</i> , 1892	128

(Fig. 128) Paul-Elie RANSON, <i>La Sorcière dans son cercle</i> , 1892	129
(Fig.129) Paul-Elie RANSON, <i>La Sorcière au chat noir</i> , 1893	130
(Fig.130) Albrecht Dürer, <i>Melencolia I</i> , 1514	131
(Fig.131) Paul-Elie RANSON, <i>La sorcière accoudée ou Alchimie ou Femme accoudée</i> , vers 1892	132
(Fig. 132) Paul-Elie RANSON, <i>Sorcière à la marmite, ou Sorcery</i> , 1897-1898	133
(Fig.133) Paul-Elie RANSON, <i>Sorcière au hibou</i> , vers 1897-1898	133
(Fig.134) Paul-Elie RANSON, <i>La Sorcière</i> , 1898	134
(Fig.135) Paul-Elie RANSON, <i>La Sorcière nue au chat</i> , 1899	135
(Fig. 136) Paul Elie Ranson et Alphonse Hérold, <i>Boîte à cigares, femme nue adossée à un arbre</i> , 1899	135
(Fig. 137) Paul-Elie RANSON, <i>Les Sorcières autour du feu</i> , 1891	136
(Fig. 138) Paul-Elie RANSON, <i>Les Sorcières en saturnales</i> , 1891	136
(Fig.139) Paul-Elie RANSON, <i>Danse de Sabbat ou Danse de mort</i> , vers 1900	137
(Fig. 140) Nr. 1. " <i>Walpurgishalle</i> "	138
(Fig.141) Hermann HENDRICH, <i>Les feux follets, Walpurgishalle</i> , 1901.	139
(Fig. 142) Hermann HENDRICH, <i>La grotte des Mammons, Walpurgishalle</i> , 1901.	140
(Fig. 143) Hermann HENDRICH, <i>La danse des sorcières, Walpurgishalle</i> , 1901.	140
(Fig. 144) Hermann HENDRICH, <i>La mariée du vent, Walpurgishalle</i> , 1901.	141
(Fig. 145) Hermann HENDRICH, <i>L'apparition de Gretchen, Walpurgishalle</i> , 1901.	142
(Fig. 146) Hermann HENDRICH, <i>La balade des sorcières, Walpurgishalle</i> , 1901.	142
(Fig. 147) Hermann HENDRICH, <i>La danse étoilée, Walpurgishalle</i> , 1901.	143
(Fig.148) Evelyn DE MORGAN, <i>Médée</i> , 1890	144
(Fig.149) Evelyn DE MORGAN, <i>La reine Aliénor et la belle Rosamund</i> , vers 1901-1902	145
(Fig.150) Evelyn DE MORGAN, <i>Le philtre d'amour</i> , 1903	146
(Fig.151) Evelyn DE MORGAN, <i>Méduse</i> , 1883	147
(Fig.152) John William WATERHOUSE, <i>Circé offrant la coupe à Ulysse</i> , 1891	148
(Fig. 153) John William WATERHOUSE, <i>Circe invidiosa</i> , 1892	149
(Fig. 154) John William WATERHOUSE, <i>Circé (La sorcière)</i> , 1913	150

(Fig.155) Louis CHALON, <i>Circé</i> , 1888	151
(Fig.156) John MELHUISE STRUDWICK, <i>Circé et Scylla</i> , 1886	152
(Fig. 157) Dante Gabriel ROSSETTI, <i>Aspecta Medusa</i> , 1867	153
(Fig. 158) Dante Gabriel ROSSETTI, <i>Lady Lilith</i> , 1866	154
(Fig.159) Edward BURNE-JONES, <i>Sidonia von Bork 1560</i> , 1860	155
(Fig. 160) John SINGER SARGENT, <i>Ellen Terry as Lady Macbeth</i> , 1889	156
(Fig.161) John William WATERHOUSE, <i>Le cercle magique</i> , 1886	157



(Fig.1) Gustave DORÉ, Les Sorcières, Planche hors texte non publiée pour Macbeth de William Shakespeare, 1859, Tirage d'après un agrandissement phototypique, 29,8 x 22,8 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-DC-298 (J,7).

© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig.2) Luc Olivier MERSON , Projet d'illustration pour Macbeth : *Les sorcières dansant autour du chaudron*, 1880-1890, 26,9 x 19,1 cm. Paris, musée d'Orsay, conservé au Musée du Louvre. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Thierry Le Mage



(Fig.3) Gustave COURBET, *La Sorcière*, d'après *Malle Babbe* de Frans Hals (non datée), 1869, huile sur toile, 85 x 69 cm, Hambourg, Kunsthalle de Hambourg.

© Frans Hals Museum.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 961

(Fig.4) Jean Tintor (Auteur du texte), Maître de Marguerite d'York (enlumineur), *Sermo contra sectam vaudensium* « Traitté du crisme de vauderie », vers 1470-1480, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 961, f°1r. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig.5) Martin Le Franc, *Le champion des Dames*, 1451, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 12476, f°105v. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig.6) Gravure du XIXe siècle d'après la miniature du folio 1r du manuscrit de Jean Tintor *Sermo contra sectam vaudensium* « Traitté du crisme de vauderie », vers 1470-1480. Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris. © Photothèque Armand Colin.



(Fig.7) Thomas SATTERWHITE NOBLE, *La martyre de Salem*, 1869, huile sur toile, New York, New York Historical Society Museum & Library. © New York Historical Society / Bridgeman Images.



(Fig.8) Edwin AUSTIN ABBEY, *La pénitence d'Eleanor, duchesse de Gloucester*, 1900, Huile sur toile, 124,4 x 215,9 cm, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.
© Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.



(Fig.9) Lucien LEVY-DHURMER, *La Sorcière*, 1897, pastel sur papier, 61 x 46 cm, Paris, musée d'Orsay. © Paris, musée d'Orsay.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig.10) Jean VEBER, *Les Sorcières ou Tandem*, 1900, lithographie couleur, 56,7 x 45,2 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EF-490 (1).



(Fig.11) Emile Hébert, *La sorcière*, vers 1865, terre cuite, Paris, musée d'Orsay.
©Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.



(Fig.12) Henrich AXENFELD, *La Sorcière*, 1872, huile sur toile, 162 x 130 cm, Amiens, Musée de Picardie. © Amiens, Musée de Picardie.



(Fig.13) Albert WELTI , *Nuit de Walpurgis*, (Walpurgisnacht) 1896-1897, eau-forte, 93,5 x 69 cm. Signé et daté en bas à gauche «A. Welty / 1896-97». Zurich, Sammlung der Zürcher Kunstgesellschaft. © Zurich, Sammlung der Zürcher Kunstgesellschaft.



(Fig.14) Albert WELTI, *Le Sabbat des Sorcières*, (Der Hexensabbat), 1897, Gravure avec pointe sèche; imprimé en sépia sur papier vélin épais, 59,2 x 44,2 cm, Londres, British Museum. © The Trustees of the British Museum.

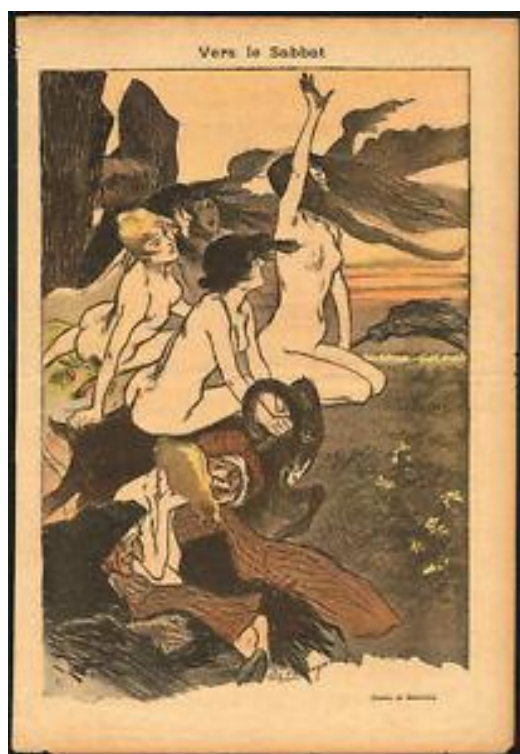


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig.15) Théophile-Alexandre STEINLEN, *Métamorphose*, estampe dans *Contes et nouvelles illustrées* de R. Gineste, 1893, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, PET FOL-TF-762 (3)



(Fig.16) Théophile-Alexandre STEINLEN, *La rentrée des ouvrières*, 1905, huile sur toile,
© Saint-Denis, musée d'art et d'histoire - Cliché I. Andréani



(Fig.17) Paul BALLURIAU, *Vers le Sabbat*, *Le Gil Blas illustré*, 1er mai 1896.

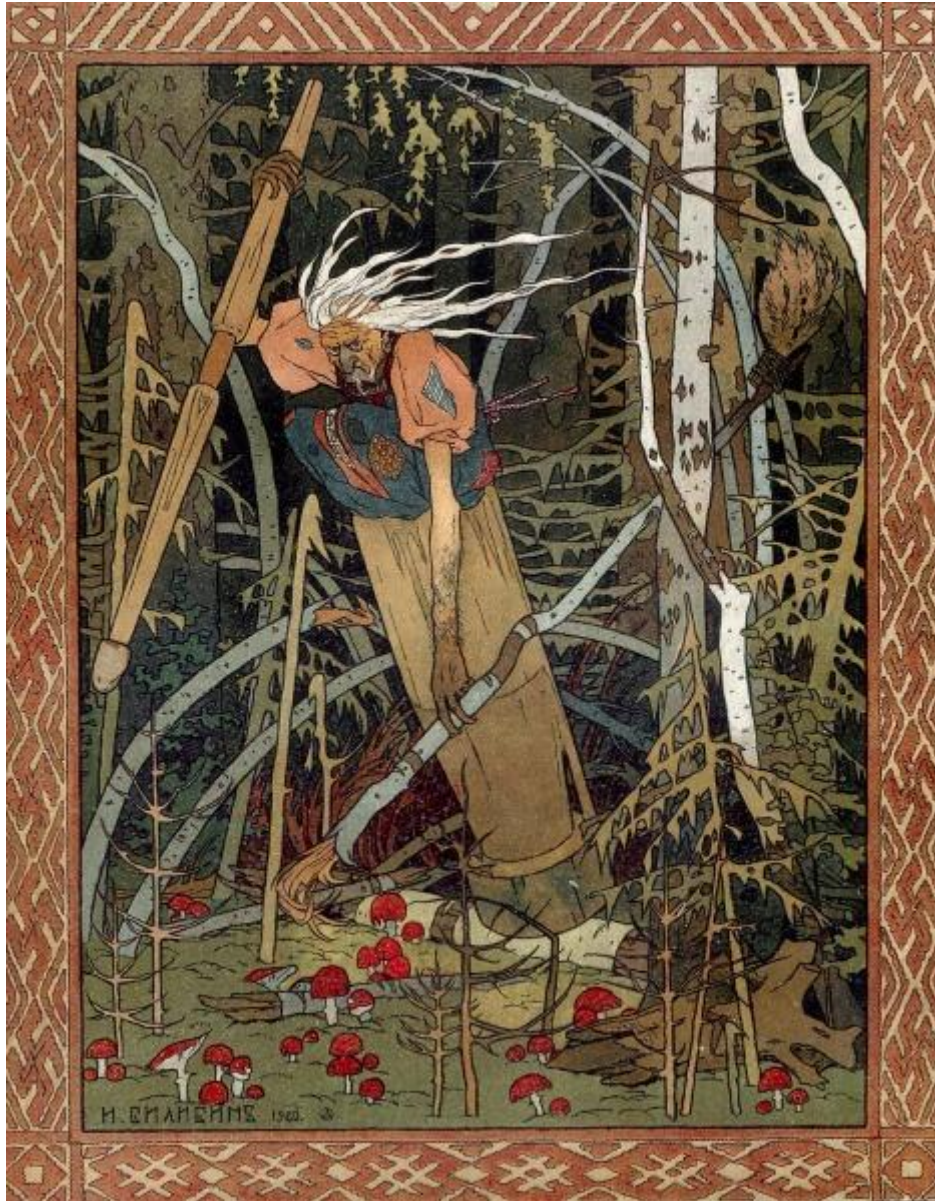


(Fig.18) Adolf MÜNZER, *Walpurgis Sabbath*, illustration du magazine « Jugend », 1909, numéro 18.

© MEPL / Bridgeman Image



(Fig.19) Albert Joseph PENOT, *Départ pour le Sabbat*, 1910.



(Fig.20) Ivan Yakovlevitch BILIBINE, *Baba Yaga*, Illustration pour le conte *Vassilissa la très belle*, 1900, Bibliothèque nationale de France, Livres rares (Rés. Gr Y2. 562 2)
© Bibliothèque nationale de France.



(Fig.21) Ivan Yakovlevitch BILIBINE, Frontispice pour le conte *Vasilissa la très belle*, 1900, Bibliothèque nationale de France, Livres rares (Rés. Gr Y2. 562 2), © varvar.ru.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ci-dessus :

(Fig.22) Ivan Yakovlevitch BILIBINE, page de couverture, *Conte du Tsar Sultan*, Saint-Petersbourg, 1906, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES 4-NFR-117. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Ci-contre :

(Fig.23) Ivan Yakovlevitch BILIBINE, page de couverture, *Conte du Tsar Sultan*, (détail), Saint-Petersbourg, 1906, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES 4-NFR-117. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.





(Fig.24) Edmund DULAC, planche hors texte pour le conte « La Petite sirène », *La reine des neiges et autres contes*, 1911, Bibliothèque nationale de France, RESERVE 4-NF-20023. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



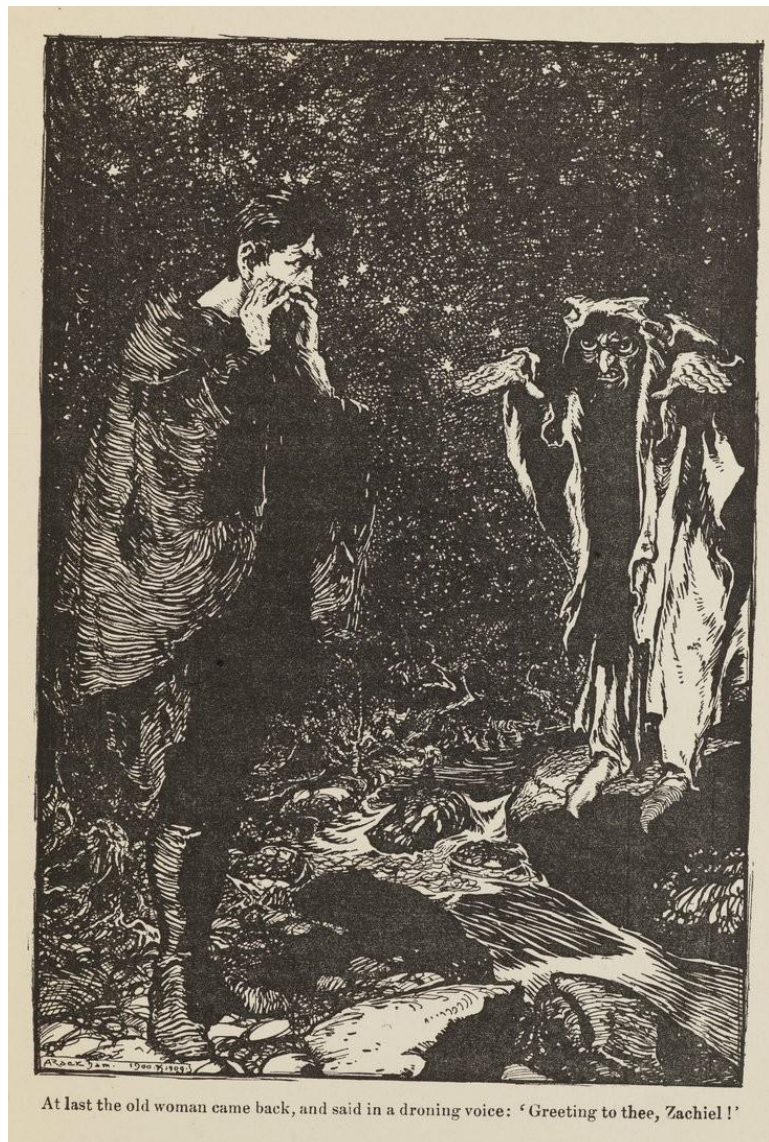
(Fig.25) Arthur RACKHAM, Hansel and Gretel, frontispice pour Grimm's Fairy Tales, photogravure trichromique, 12 x 17 cm, 1900, Londres, Constable & Co., 1907.



(Fig.26) Arthur RACKHAM, *All at once the door opened and an old, old Woman, supporting herself on a crutch, came hobbling out*, planche hors texte pour le conte « Hansel et Gretel », *The fairy tales of the brothers Grimm*, 1909, photogravure au trait, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-REGNIER-84. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

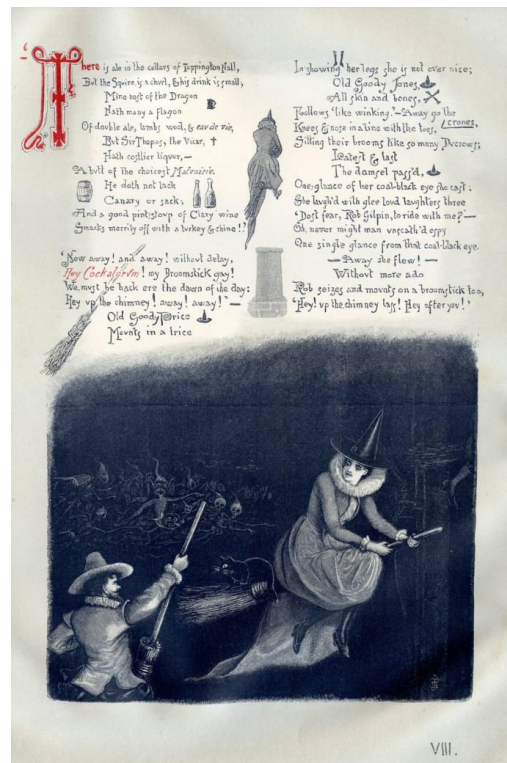
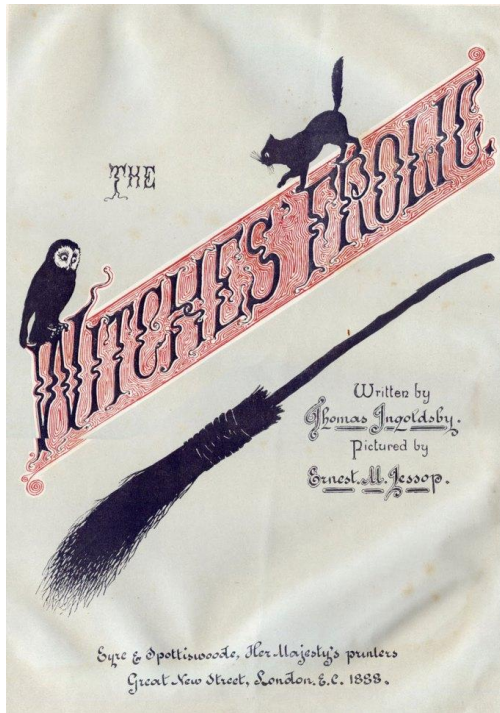


(Fig.27) Arthur RACKHAM, bandeau d'illustration pour le conte «Yorinde et Yoringue », *The fairy tales of the brothers Grimm*, 1909, photogravure au trait, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-REGNIER-84. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

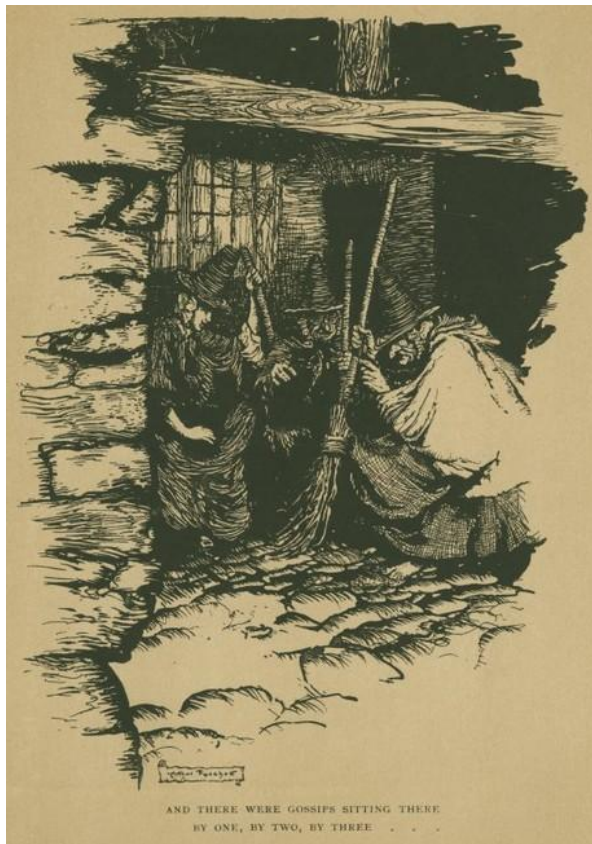


At last the old woman came back, and said in a droning voice: 'Greeting to thee, Zachiel !'

(Fig.28) Arthur RACKHAM, *At last the old woman came back, and said in a droning voice : Greeting to thee, Zachiel !*, planche hors texte pour le conte «Yorinde et Yoringue », *The fairy tales of the brothers Grimm*, 1909, photogravure au trait, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-REGNIER-84. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig.29) Ernest JESSOP, illustrations pour *The witches frolic*, 1888, gravure sur bois, 37,6 x 27,5 cm, Londres, Londres, Eyre & Spottiswoode. © Fine Art Museums of San Francisco.



(Fig.30) Arthur RACKHAM, *And there were gossips sitting there by one, by two, by three...*, planche hors texte pour le conte « The witches frolic », *The Ingoldsby Legends*, 1898. © 2007 Spirit of the Ages



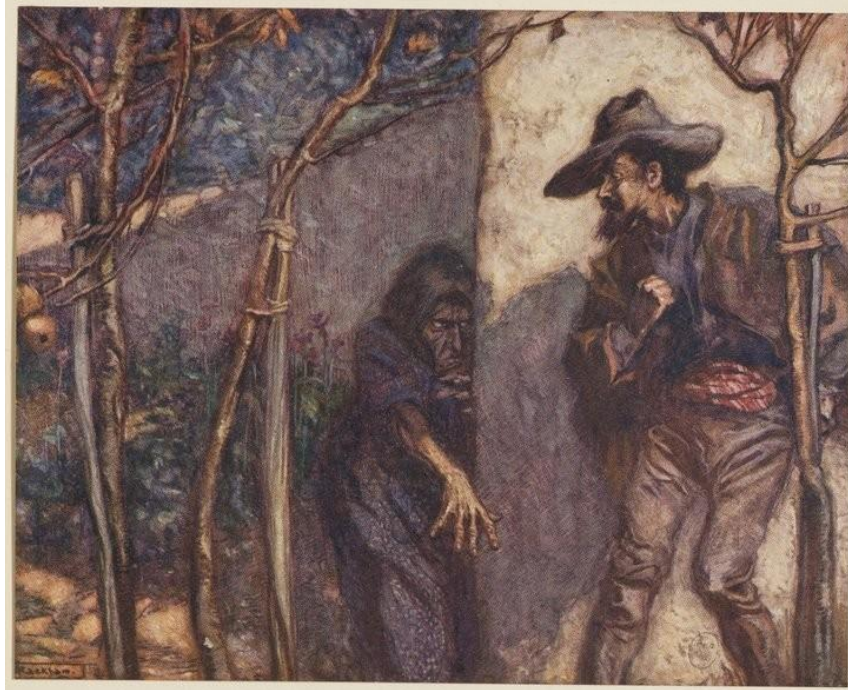
(Fig.31) Arthur RACKHAM, *And there were gossips sitting there by one, by two, by three...*, illustration pour le conte « The witches frolic », *The Ingoldsby Legends*, 1898, version monochrome, encre, © <https://vintageillustrators.weebly.com/>



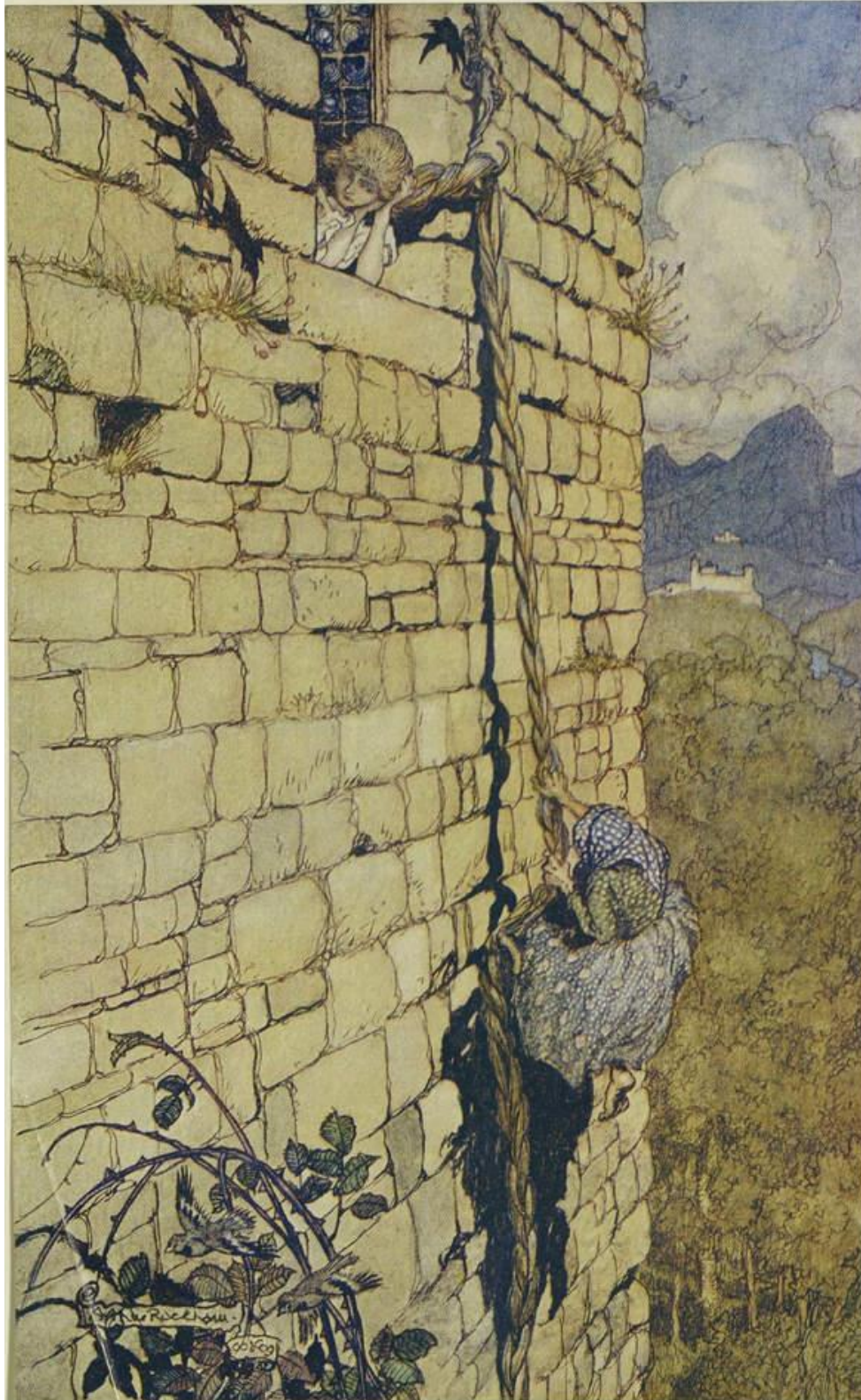
(Fig.32) Arthur RACKHAM, *There's an old woman dwells upon Tappington Moor*, planche hors texte pour le conte « The Hand of Glory: The Nurse's Story », *The Ingoldsby Legends*, 1898 et 1907.



(Fig.33) Arthur RACKHAM, *Witches and Warlocks, Ghosts, Goblins, and Ghouls*, planche hors texte pour le conte « The Lay of St. Aloys : A Legend of Blois », *The Ingoldsby Legends*, 1898 et 1907.



(Fig.34) Arthur RACKHAM, *When he went over the wall he was terrified to see the Witch before him*, planche hors texte pour le conte « Rapunzel », *The fairy tales of the brothers Grimm*, 1909, photogravure au trait, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-REGNIER-84. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig.35) Arthur RACKHAM, *The witch climbed up*, planche hors texte pour le conte « Rapunzel », *The fairy tales of the brothers Grimm*, 1909, photogravure au trait, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-REGNIER-84. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig.36) Arthur RACKHAM, *Hey ! Up the chimney Lass ! Hey After You !*, frontispice, *The Ingoldsby Legends*, 1907, Plume et encre, lavis, 33 x 22,5 cm. Collection particulière. © Chris Beetles Ltd, London / Bridgeman Images.

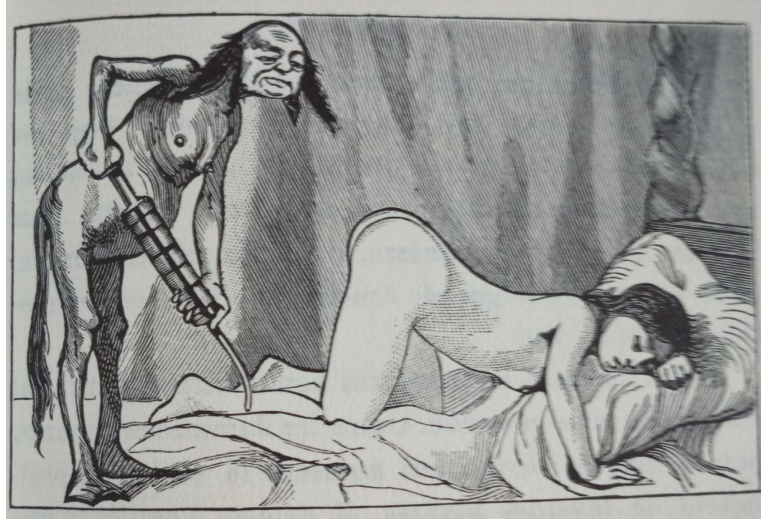


Qu'est-ce que tu fais là, Jean-Minot ? demanda M. Riquiqui
d'un ton courroucé.

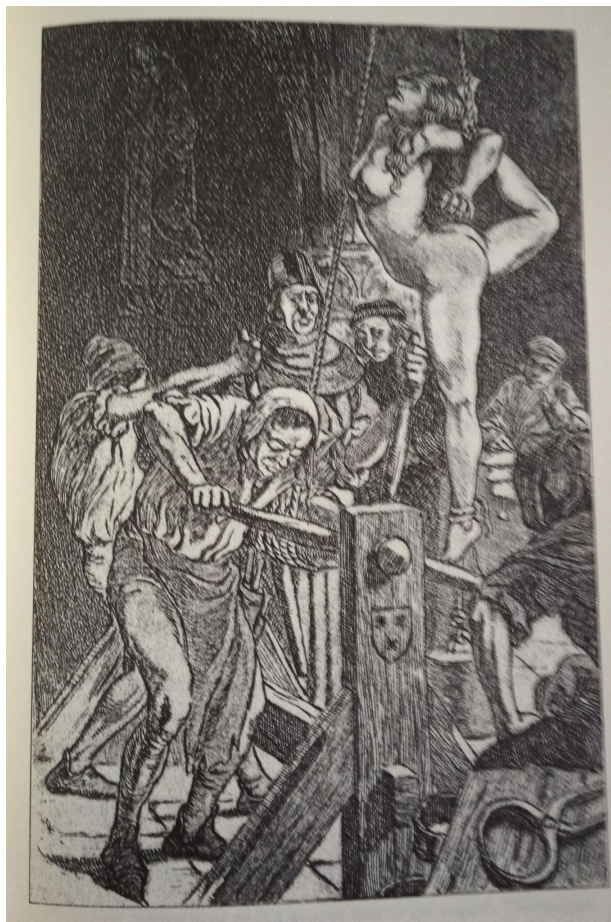
(Fig.37) Martin VAN MAELE, illustration pour « La Promenade », *Ninette et sa Grand'mère*, Brada, Paris, 1906, p.19. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 4-Y2-3229. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



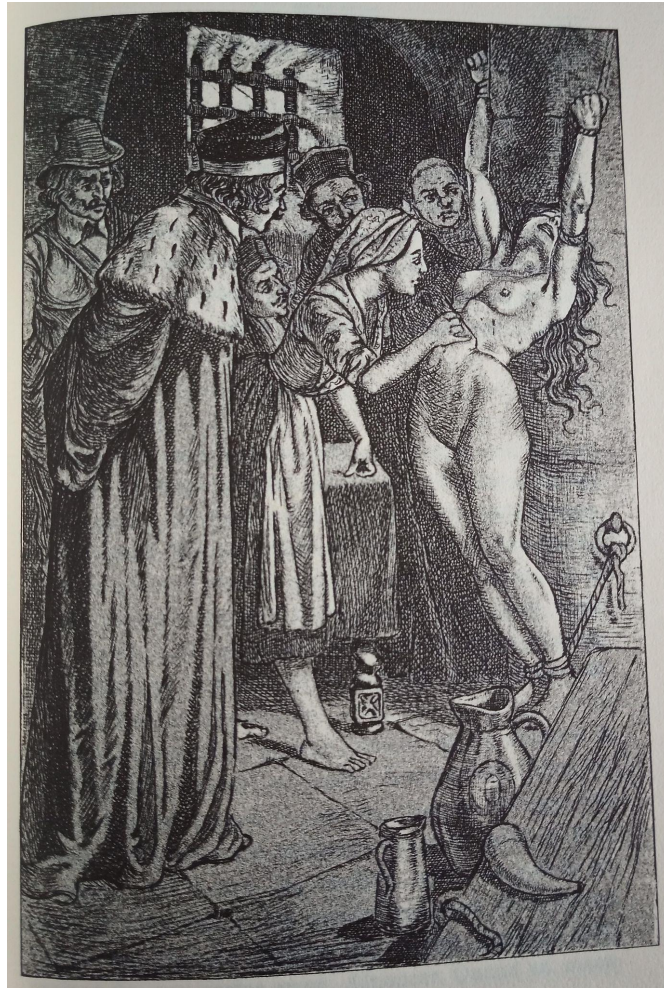
(Fig.38) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreil.



(Fig.39) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreil.



(Fig.40) Martin VAN MAELE, « *Employer tout d'abord la torture contre les témoins* », eaux fortes, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevreil.



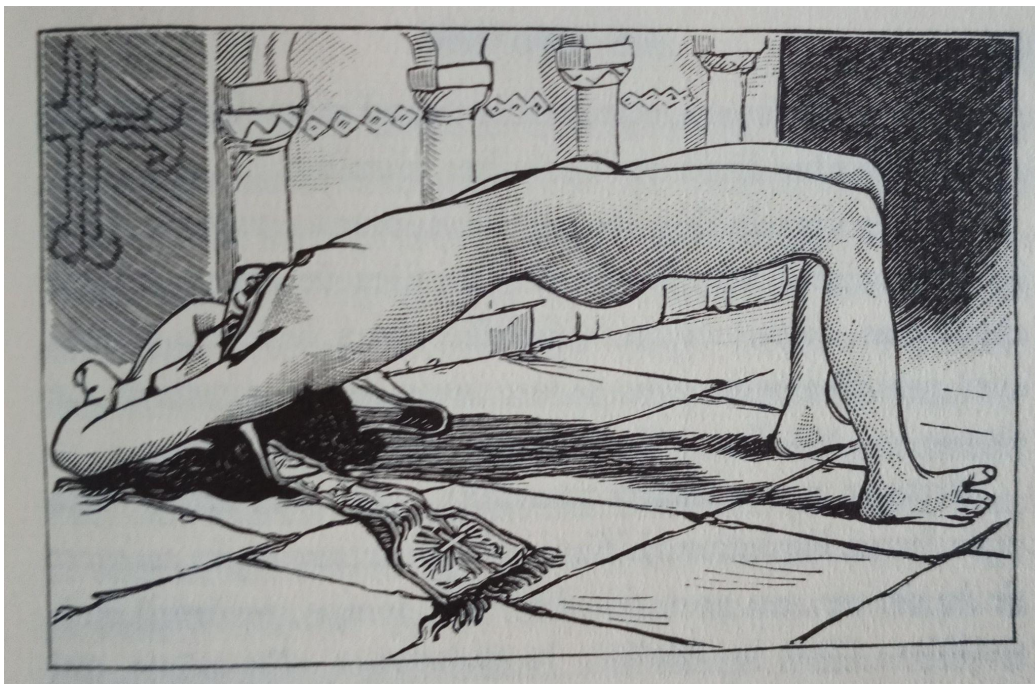
(Fig.41) Martin VAN MAELE, « *Ils confièrent à cette fille corrompue, légère, enragée, la charge terrible de chercher sur le corps des filles et des garçons l'endroit où Satan avait mis sa marque* », eaux fortes, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel.



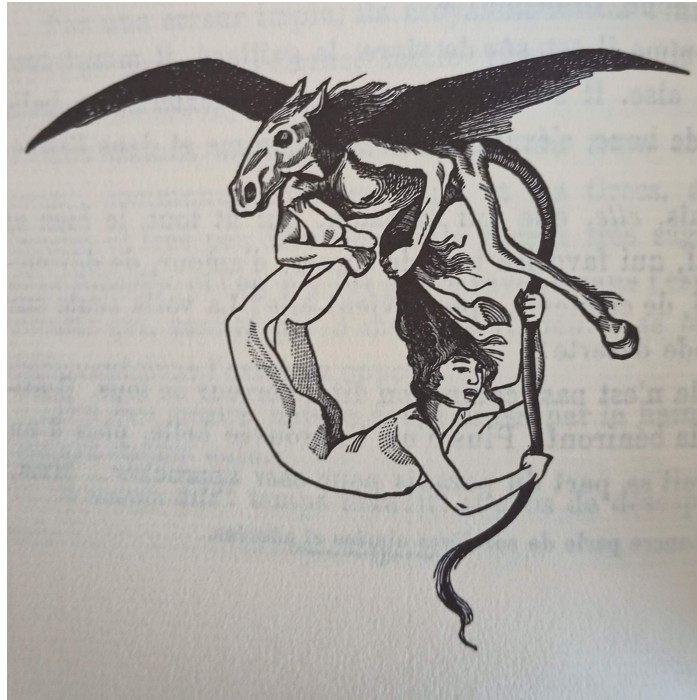
(Fig.42) Martin VAN MAELE, « *Il assura avoir déjà tiré de ce petit corps une armée de six mille six cent soixante diable* », eaux forte, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel.



(Fig.43) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreton.



(Fig.44) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreton.



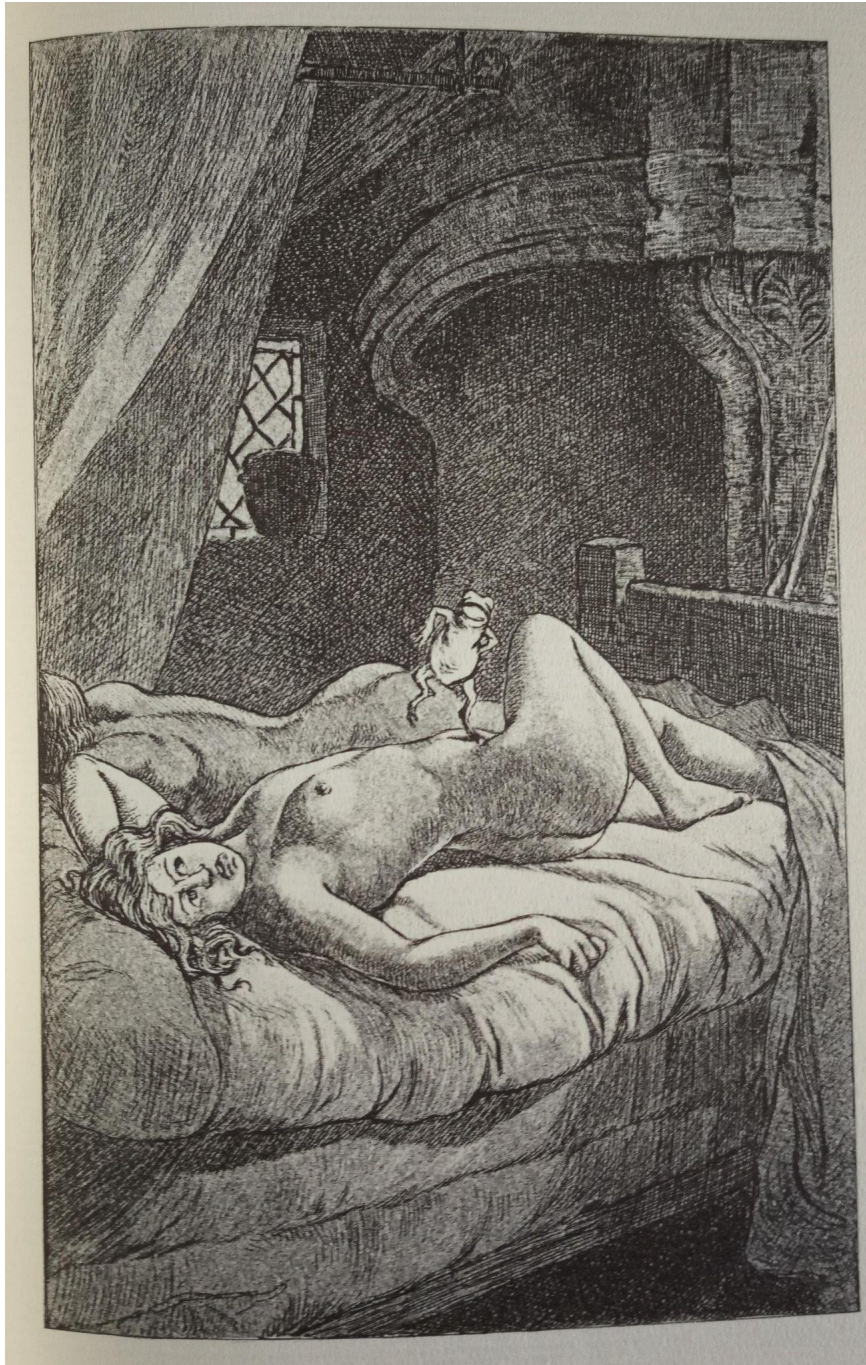
(Fig.45) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreton.



(Fig.46) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreton.



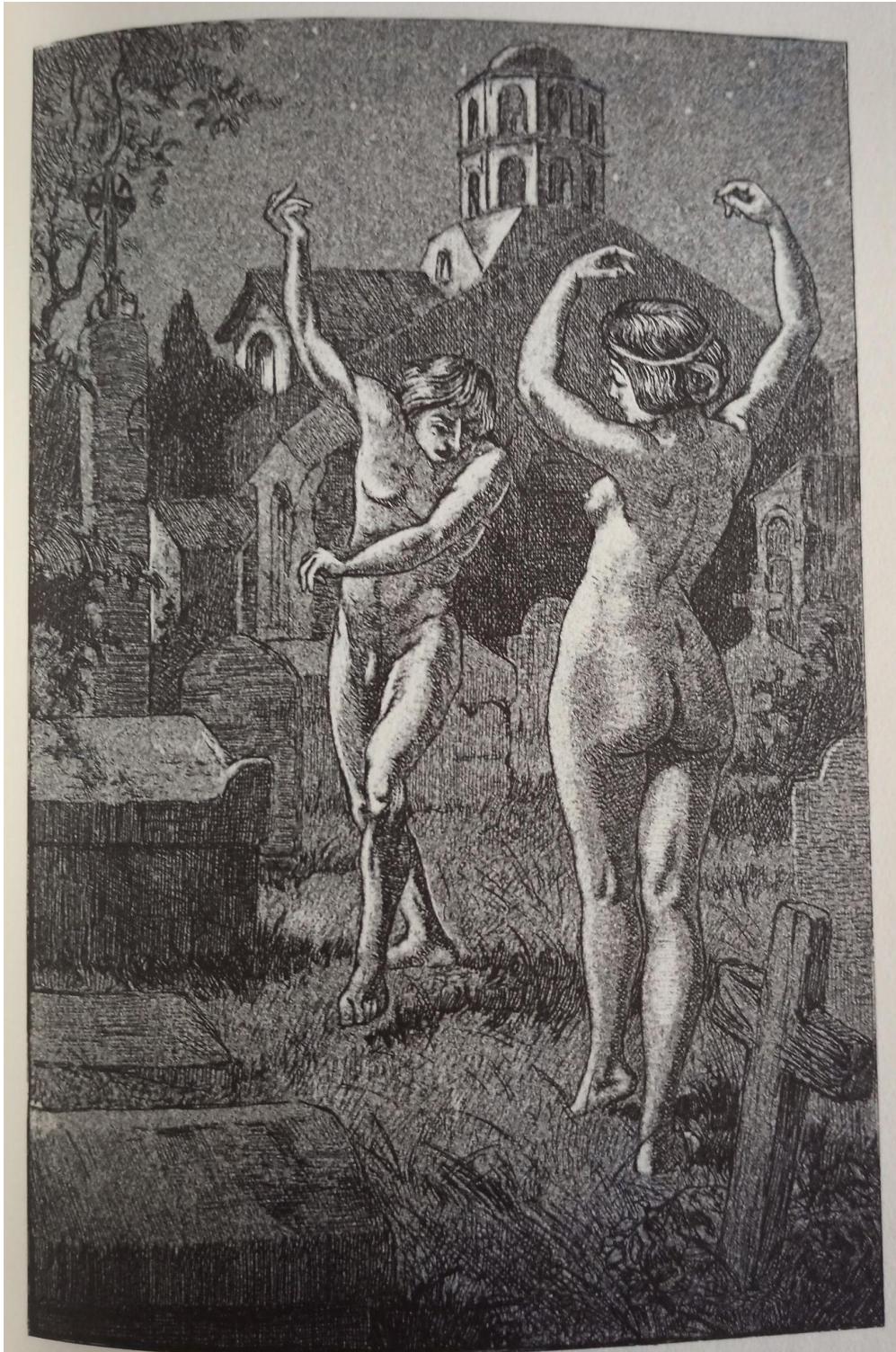
(Fig.47) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreton.



(Fig.48) Martin VAN MAELE, « *Il file gluant en couleuvre sur son sein, danse en crapaud sur son ventre* », eaux fortes, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel.



(Fig.49) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreton.



(Fig.50) Martin VAN MAELE, « Pendant toute une nuit ils dansèrent tout nus dans un cimetière », eaux forte, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevreton.



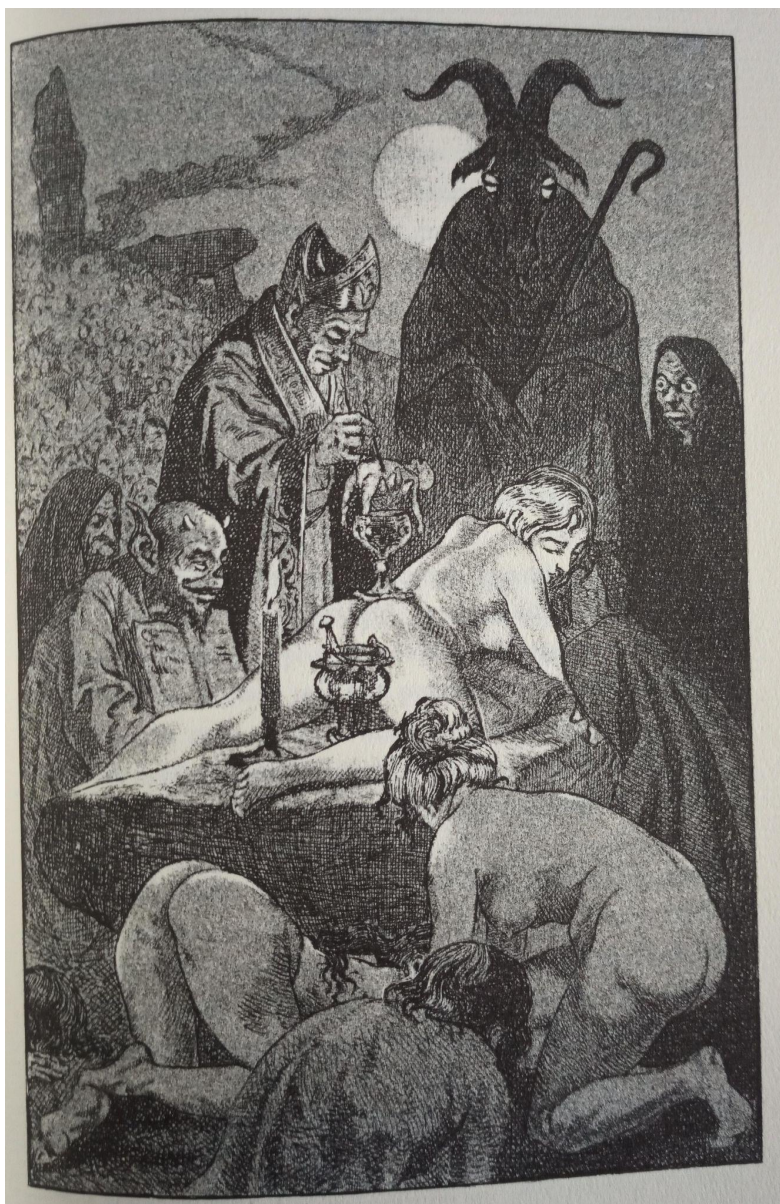
(Fig.51) Martin VAN MAELE, « *Oh ! Ma mie je n'en peux plus. Dépêchez-vous je ne puis rester ainsi* », eaux forte, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel.



(Fig.52) Martin VAN MAELE, « *Siège un moment sur lui, comme la Delphica au trépied d'Apollon* », eaux fortes, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel.



(Fig.53) Martin VAN MAELE, « *On y joint les danses mauresques, vives et languissantes* », eaux forte, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevrel.



(Fig.54) Martin VAN MAELE, « Sur ses reins un démon officiait, disait le Credo », eaux fortes, planche hors texte pour *La Sorcière* de Jules Michelet, 1911, édition de Jules Chevreton.



(Fig.55) Luc Olivier MERSON, *Carton d'invitation pour un bal*, à l'atelier Bonnat, le 8 avril 1882, collection particulière.



(Fig. 56) MARCEL-LENOIR (Jules OURY), *Le Monstre*, 1897-1898, lithographie, 52,5 x 30,5 cm, collection privée.

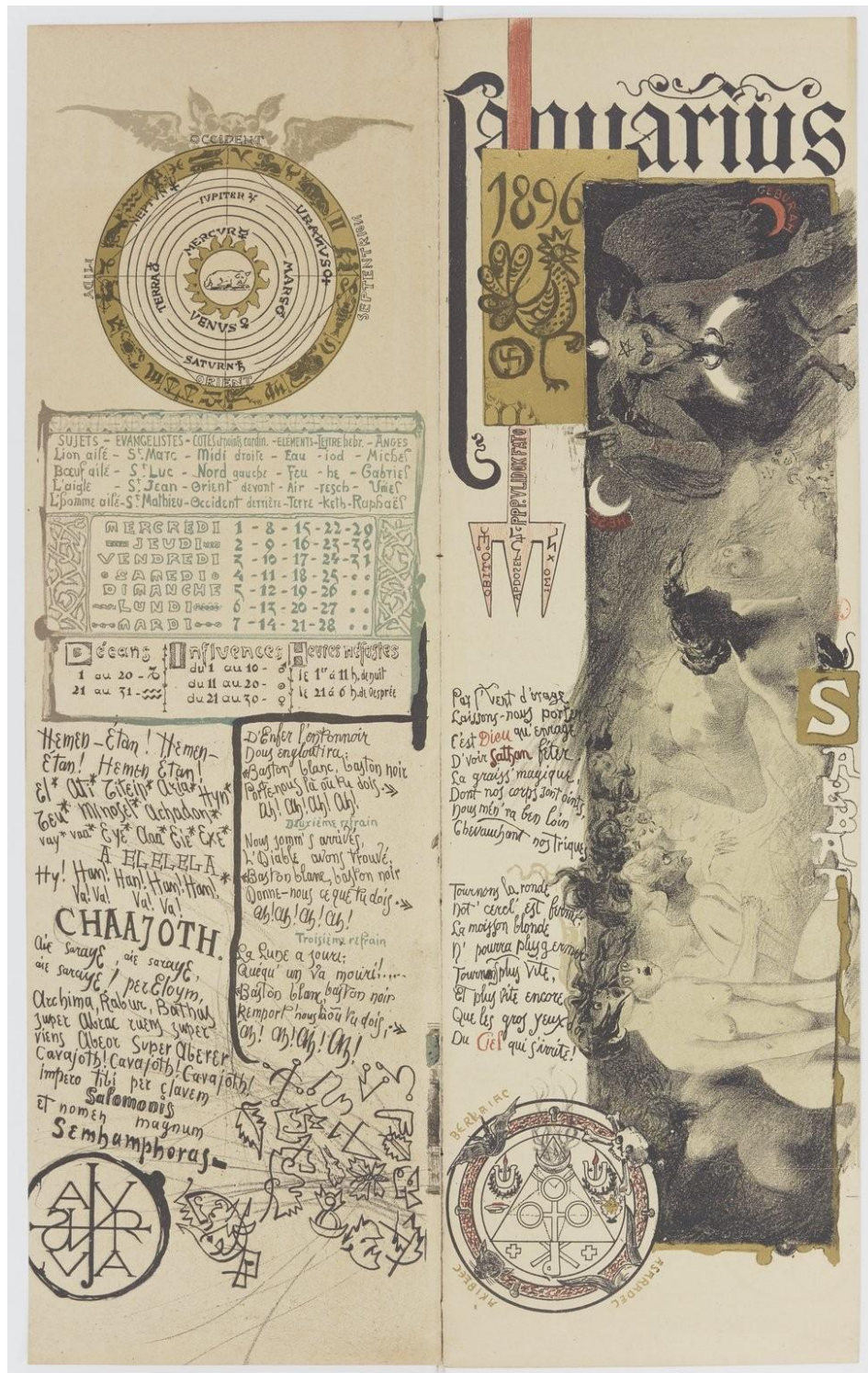


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 57) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, préface, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig. 58) Manuel ORAZI, *Thaïs*, 1895, lithographie en couleur, 106 x 39 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



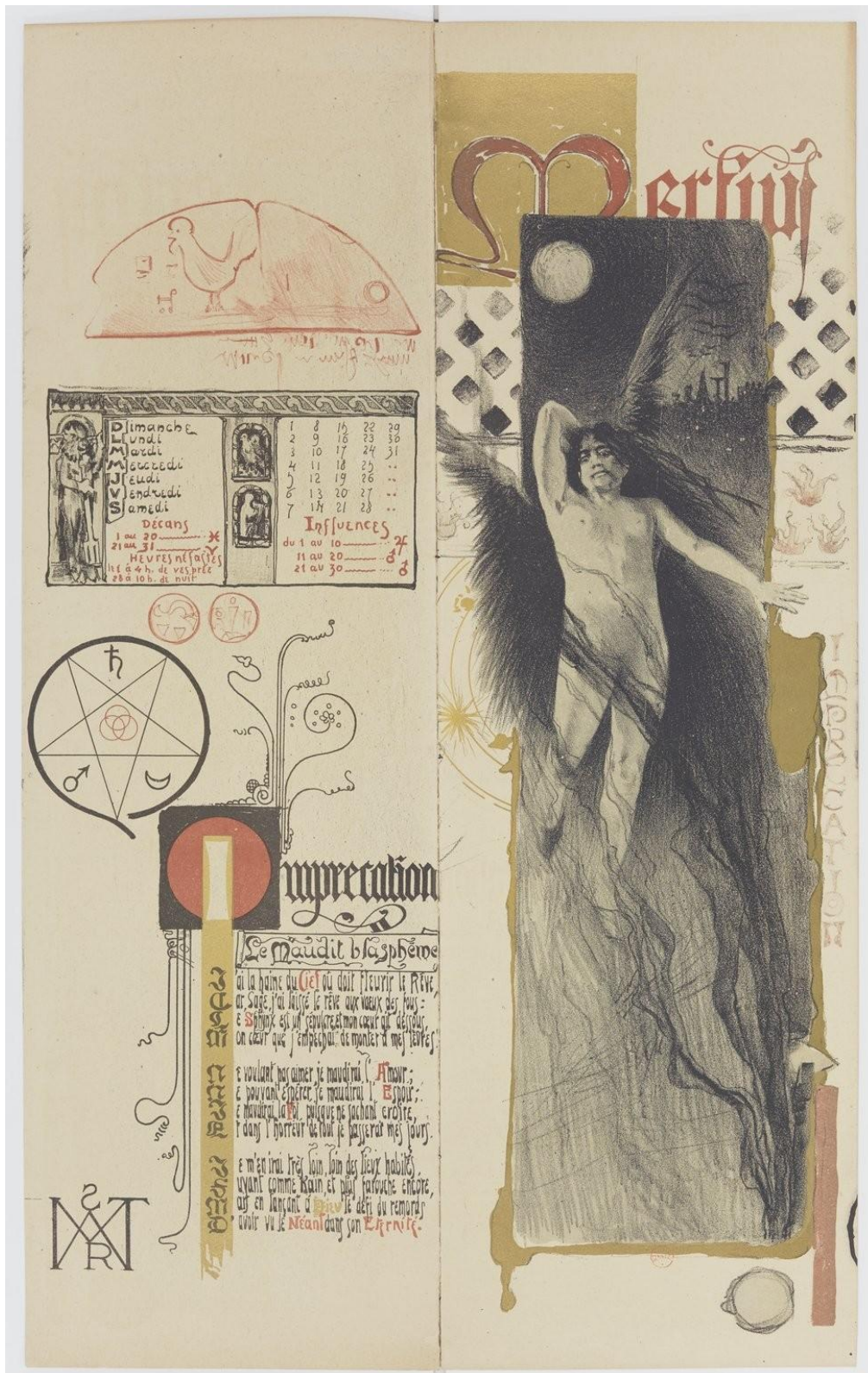
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 59) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois de Janvier, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1) © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 60) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois de Février, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 61) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois de Mars, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



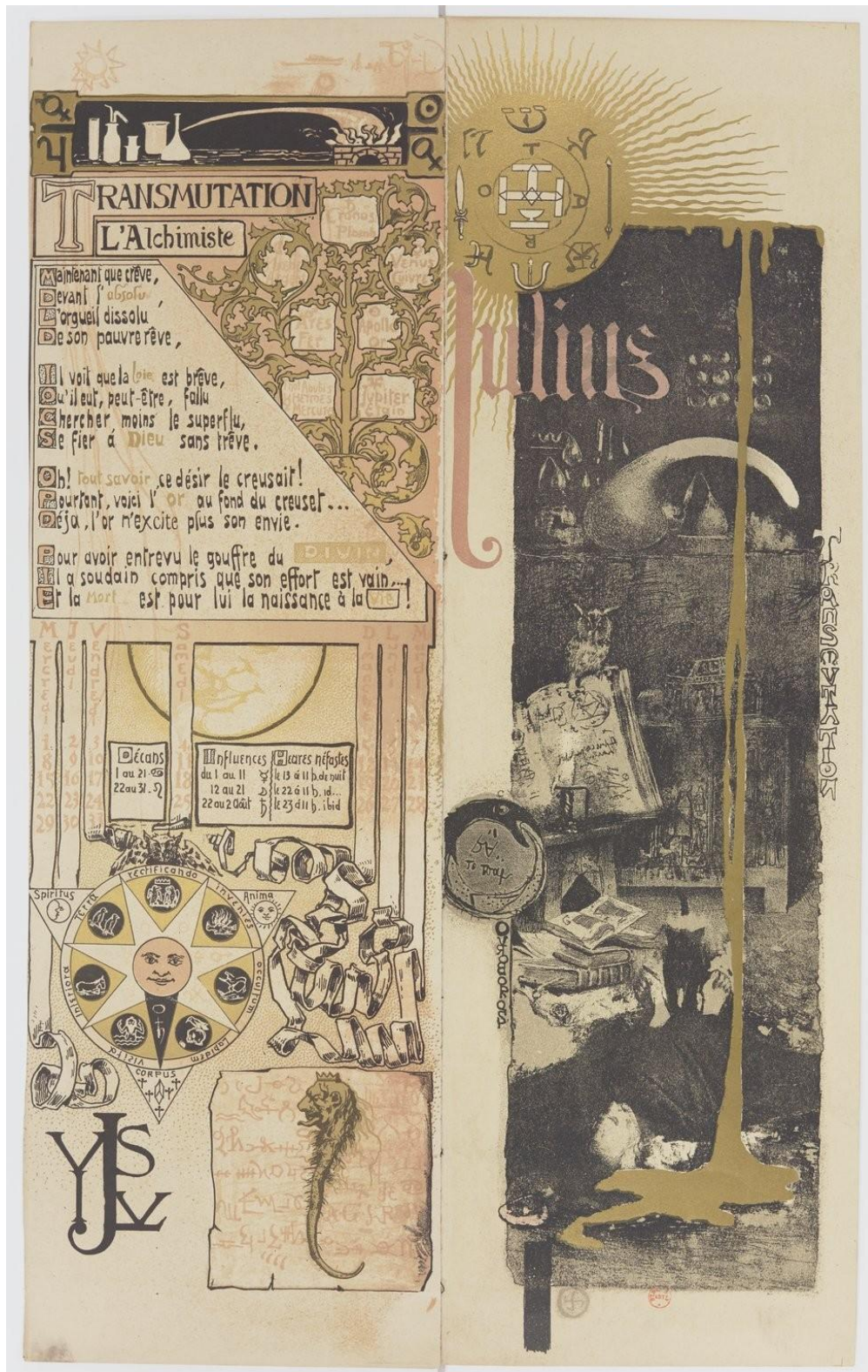
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 62) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois d'Avril, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



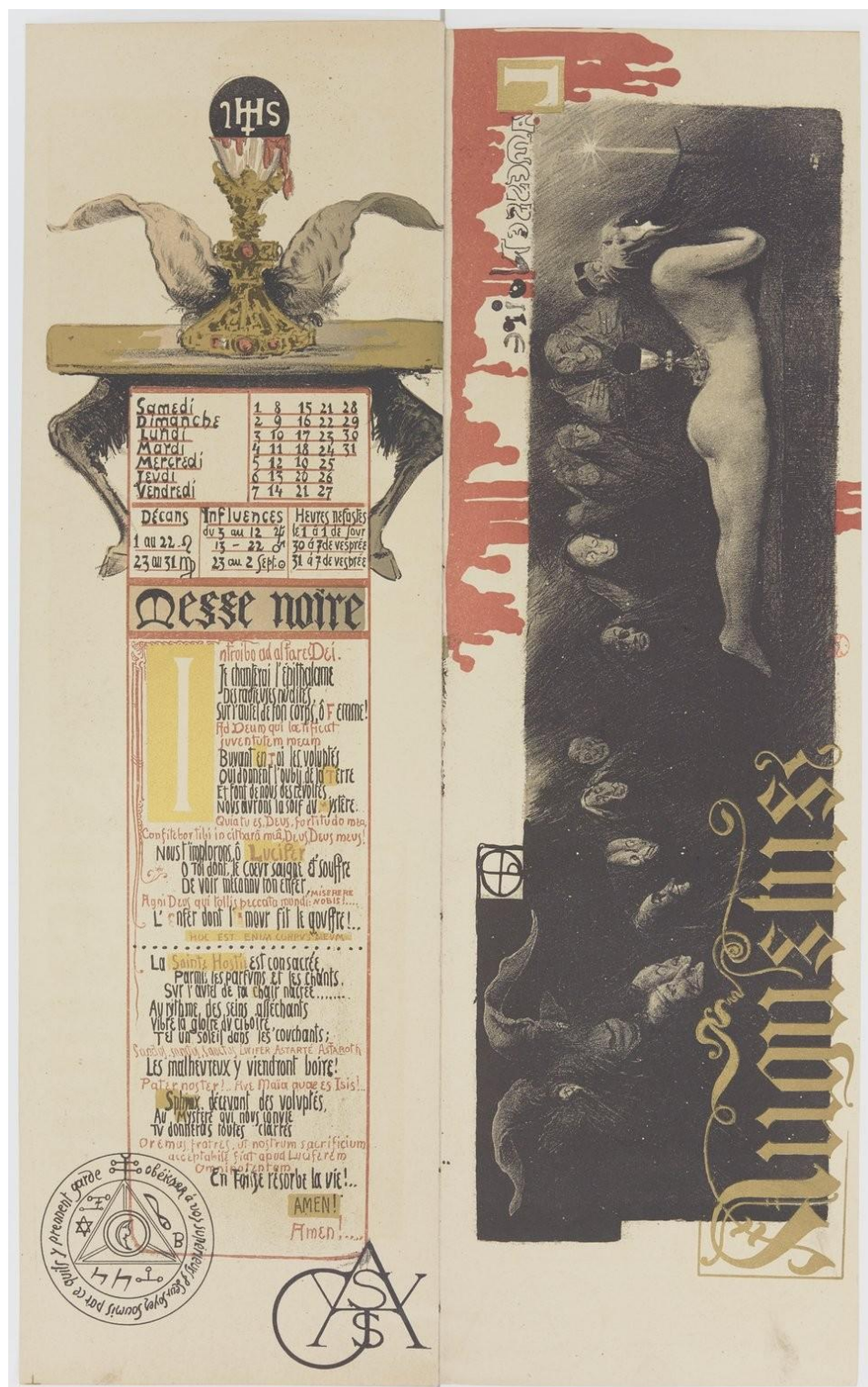
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 63) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois de Mai, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



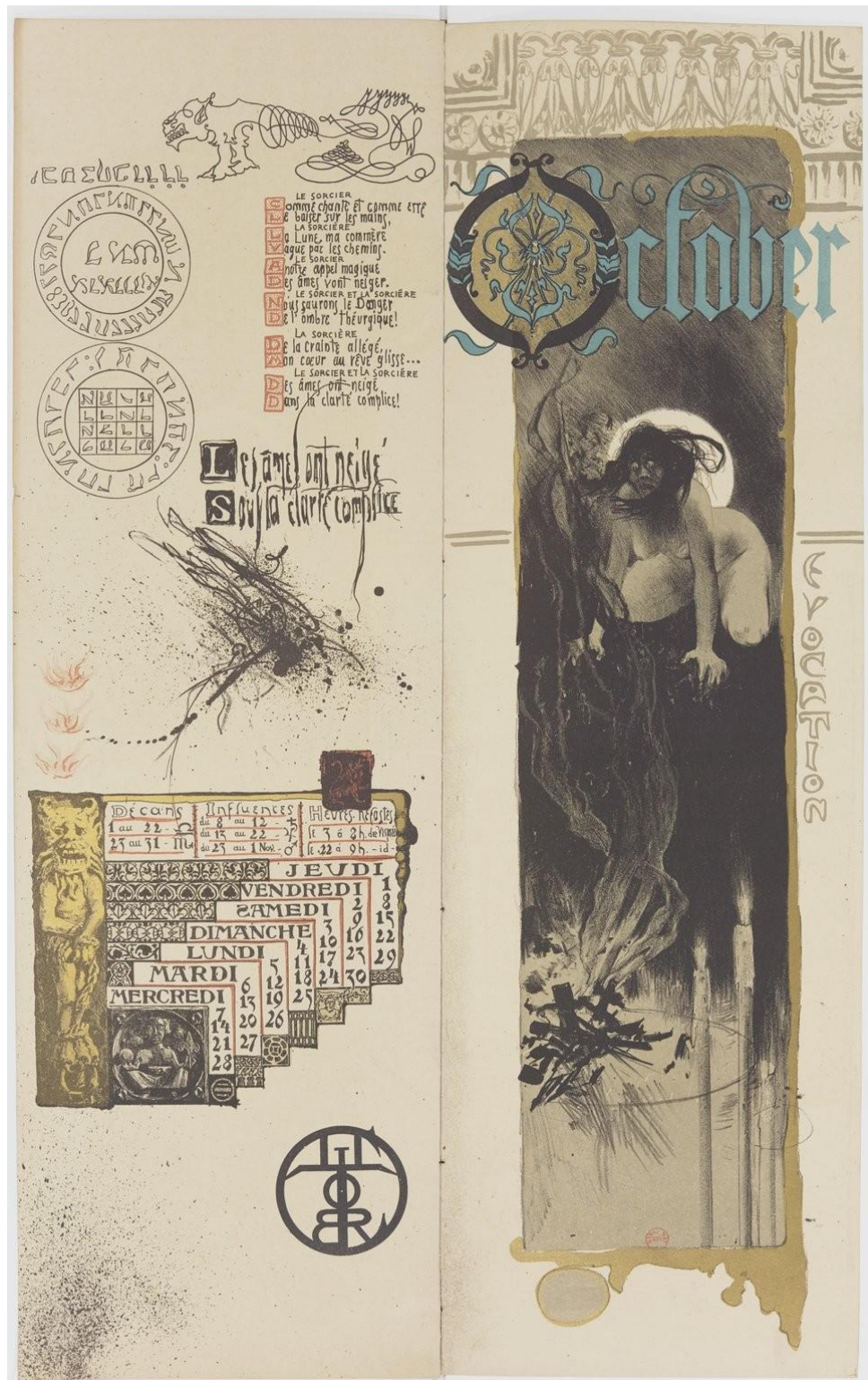
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 65) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois de Juillet, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 66) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois d'Août, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 68) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois d'Octobre, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 69) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois de Novembre, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



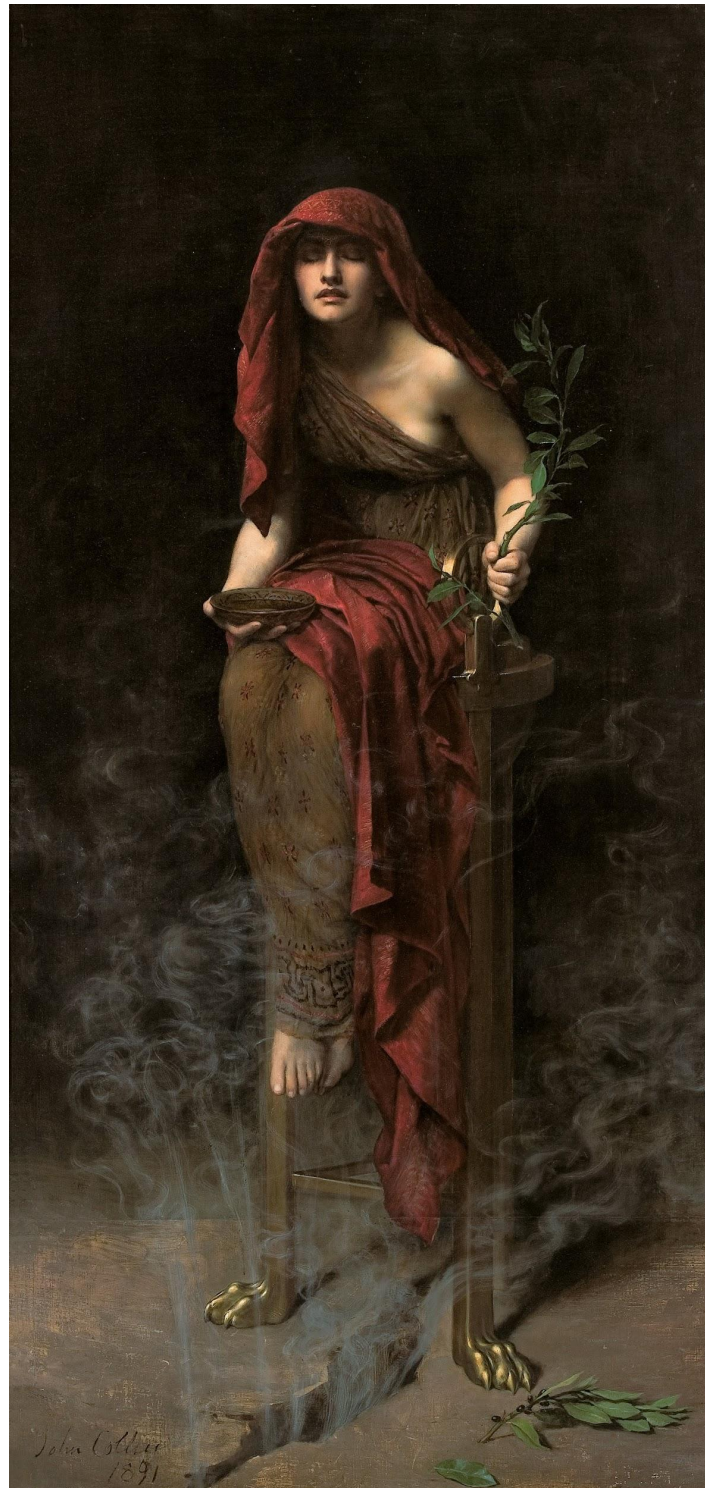
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 70) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois de Décembre, 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

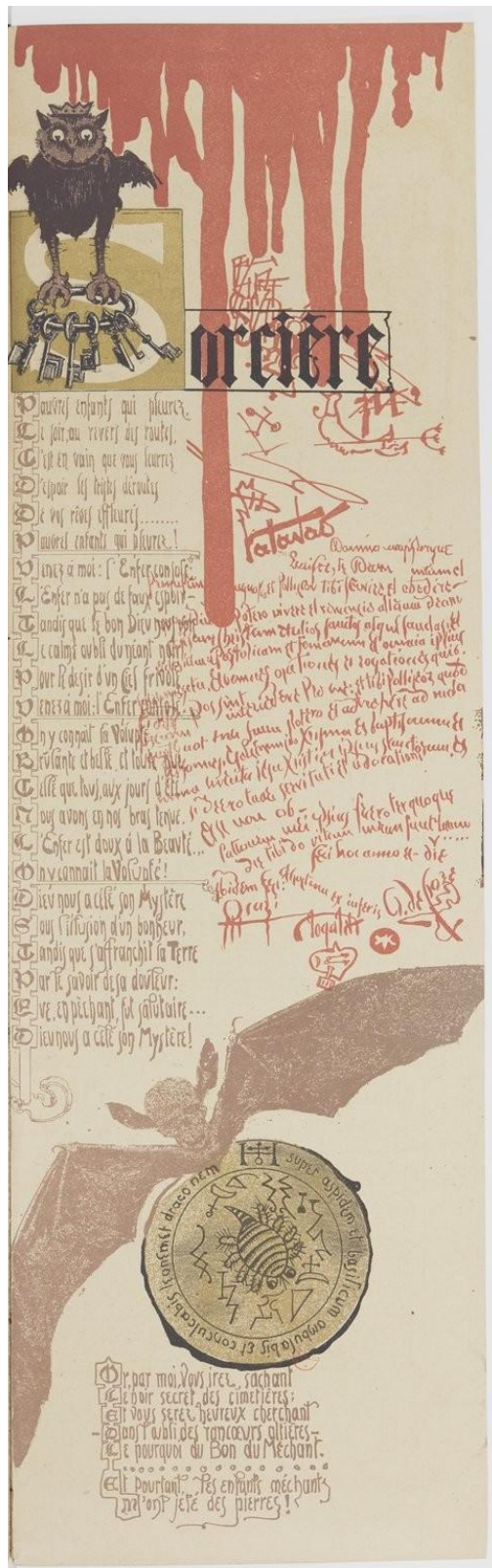


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 71) Manuel ORAZI, *Calendrier magique*, « Sorcière au grimoire », 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

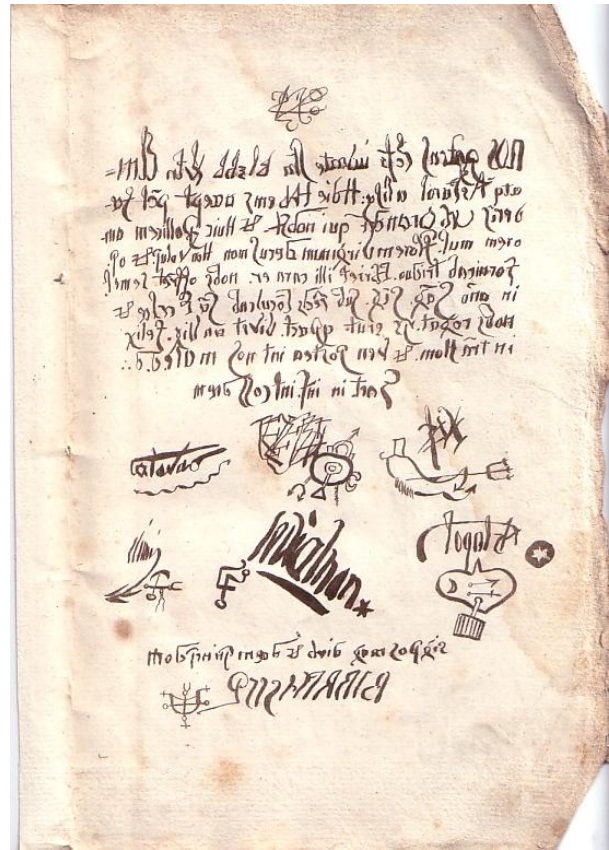
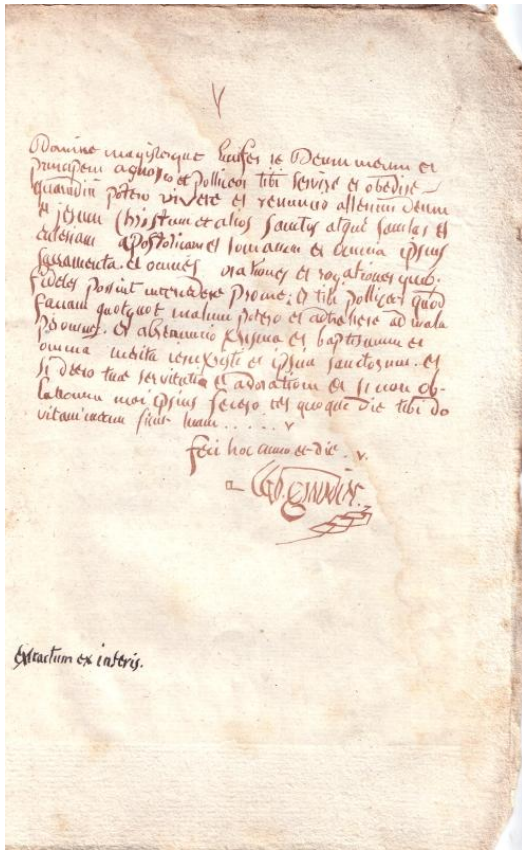


(Fig. 72) John COLLIER, *Prêtresse de Delphes*, 1891, huile sur toile, Adelaide, musée national d'Australie-Méridionale. © Art Gallery of South Australia.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(Fig. 73) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, « Sorcière », 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig. 74) Pactes d'Urbain Grandier, 1632-1634, dans : Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, 2ème éd. Paris, P. Mongie, 1826, pp. 53 - 59.

Traduction du texte :

Monsieur et maître Lucifer, je vous remnnais pour mon Dieu et mon prince, et promets de vous servir et obéir tant que je pourrai vivre. Et je renonce à un autre Dieu, ainsi qu'à Jésus-Christ, aux autres saints et saintes, et à l'Église Apostolique et Romaine, à tous ses sacrements et à toutes les oraisons et prières par lesquelles les fidèles pourraient intercéder pour moi ; et je vous promets que je ferai tout le mal que je pourrai ; que j'attirerai tous autres au mal. Je renonce au chrême, au baptême, à tous les mérites de Jésus-Christ et de ses saints ; et si je manque à vous servir et à vous adorer, et si je ne vous fais pas hommage trois fois par jour, je vous donne ma vie comme votre bien.

Fait cet an et jour,
 Urbain Grandier,
 Tiré des enfers.



(Fig. 75) Louis LE BRETON, Chouette au trousseau de clés, dans : Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, 6ème éd. Paris, H. Plon, 1863, p. 513. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig. 76) Louis LE BRETON, Talisman, dans : Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, 6ème éd. Paris, H. Plon, 1863, p. 513. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

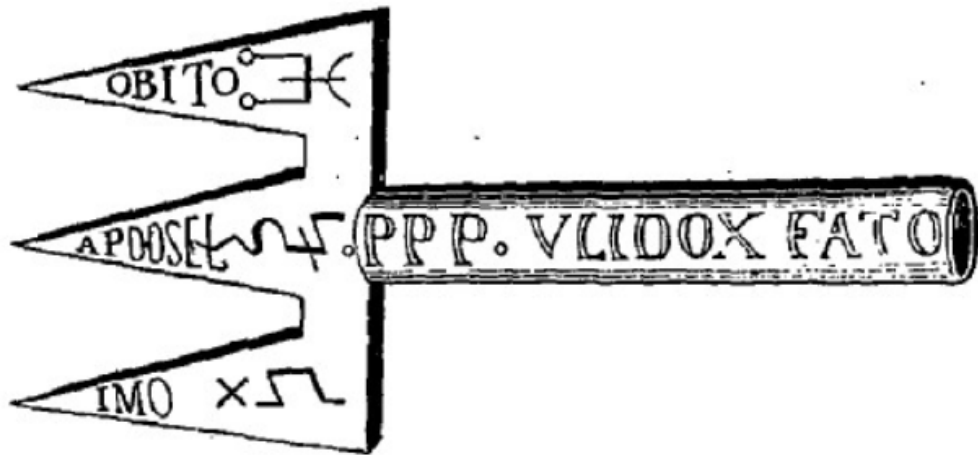
(Fig. 77) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois de Janvier (Détail), 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



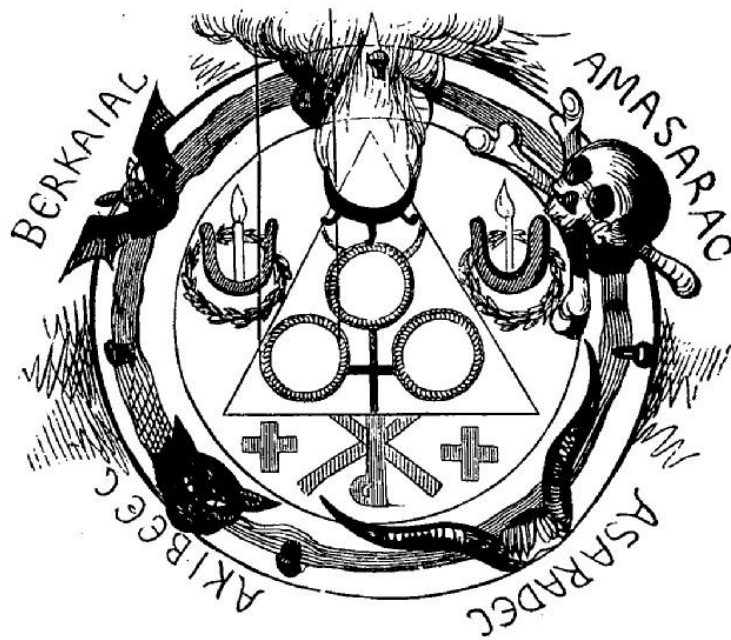
(Fig. 78) Luma von FLESCH-BRUNNINGEN, *Hexensalbung*, 1899



(Fig. 79) ELIPHAS LÉVI (Alphonse-Louis CONSTANT) *Baphomet*, 1854, frontispice de *Dogme et rituel de la haute magie*, Volume 2, « Rituel », Paris, Germer Baillière, 1856.



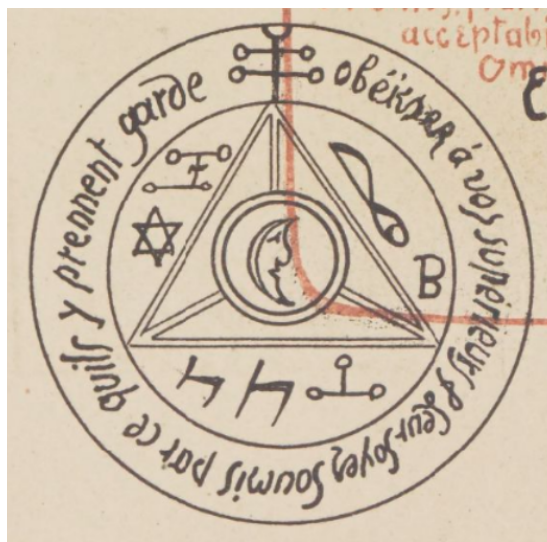
(Fig. 80) ELIPHAS LÉVI, *Trident de Paracelse*, dans : *Dogme et rituel de la haute magie*, Volume 2, « Rituel », Paris, Librairie générale des sciences occultes Chacornac Frères, 1930, [1856], p. 70. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



CERCLE GOETIQUE

Des Évocations noires et des Pactes (page 208).

(Fig. 81) ELIPHAS LÉVI, *Cercle goétique des évocations noires et des pactes*, dans : *Dogme et rituel de la haute magie*, Volume 2, « Rituel », Paris, Librairie générale des sciences occultes Chacornac Frères, 1930, [1856], p. 208. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



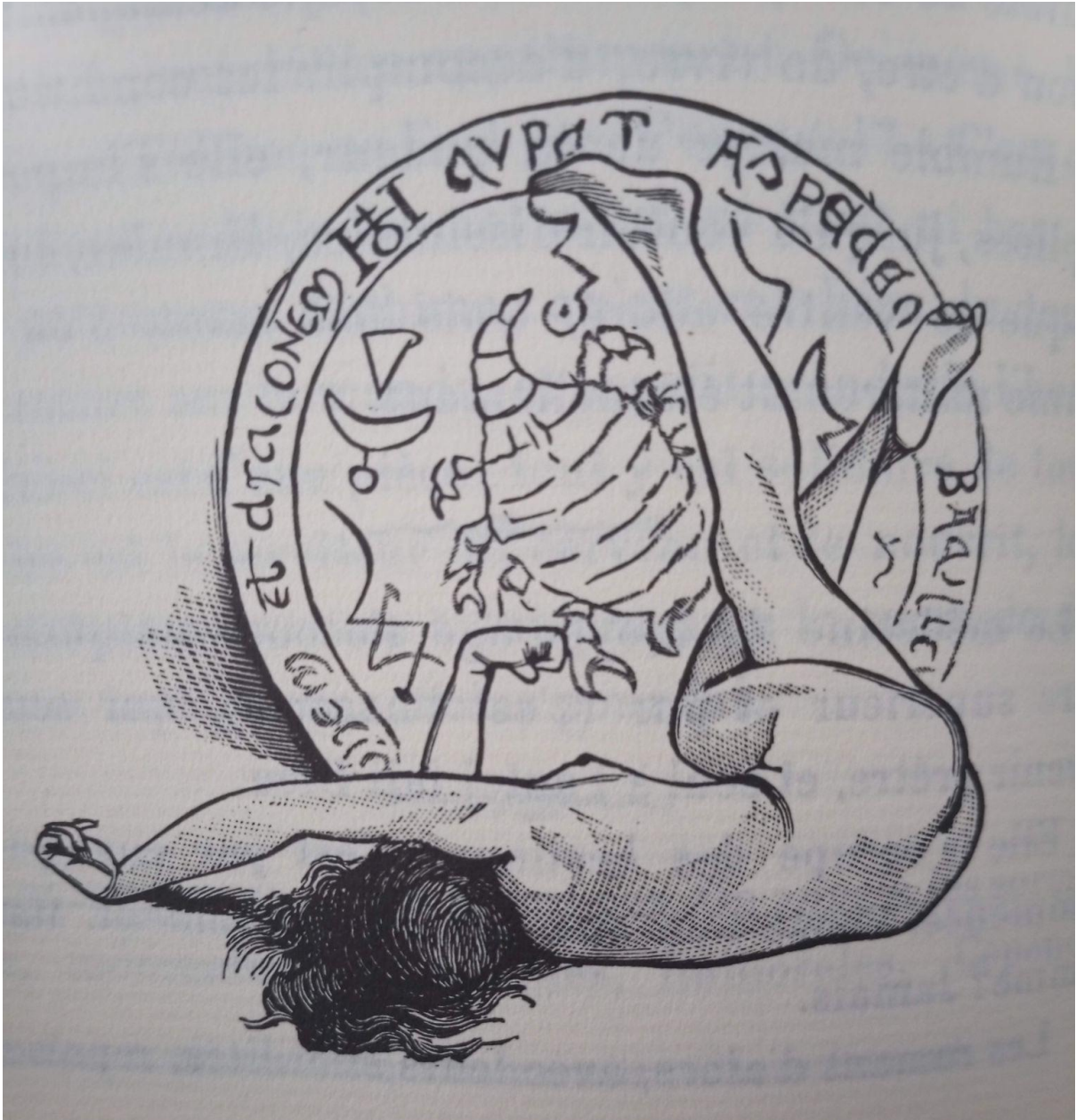
(Fig.82) Manuel ORAZI et Austin DE CROZE, *Calendrier magique*, Planche du mois d'août (Détail), 1896, lithographie en couleur ; 50,6 x 15,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-DC-3684 (1). © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig.83) Jules Bois, *Le Satanisme et la Magie*, Chailley, Paris, 1895, p. 94 (détail). Bibliothèque nationale de France. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig. 84) Manuel ORAZI, « Déception », *L'Assiette au beurre*, n° 141, 12 décembre 1903, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES G-Z-337. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



(Fig.85) Martin VAN MAELE, compositions pour *La Sorcière* de Jules Michelet, gravure sur bois, Jules Dété, 1911, édition de Jules Chevreil.



(Fig.86) Félicien ROPS, La tentation de Saint-Antoine, 1878, pastel et gouache, 73,7 × 54,4 cm, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des estampes.



(Fig. 87) Edvard MUNCH, *Vampyr*, 1893, huile sur toile, 80,5 x 100,5 cm, Oslo, Musée Munch.



(Fig.88) Gustav KLIMT, *Die Hexe* (La sorcière), *Die Sacrum*, vol.I, n.2 février 1898.



(Fig. 89) Eugène GRASSET, *La vitrioleuse*, vers 1894, chromolithographie, Honolulu Museum of Art.



(Fig.90) Georges FLAMAND, *La reine de la nuit*, 1900, Bague, or et diamants, collection privée.



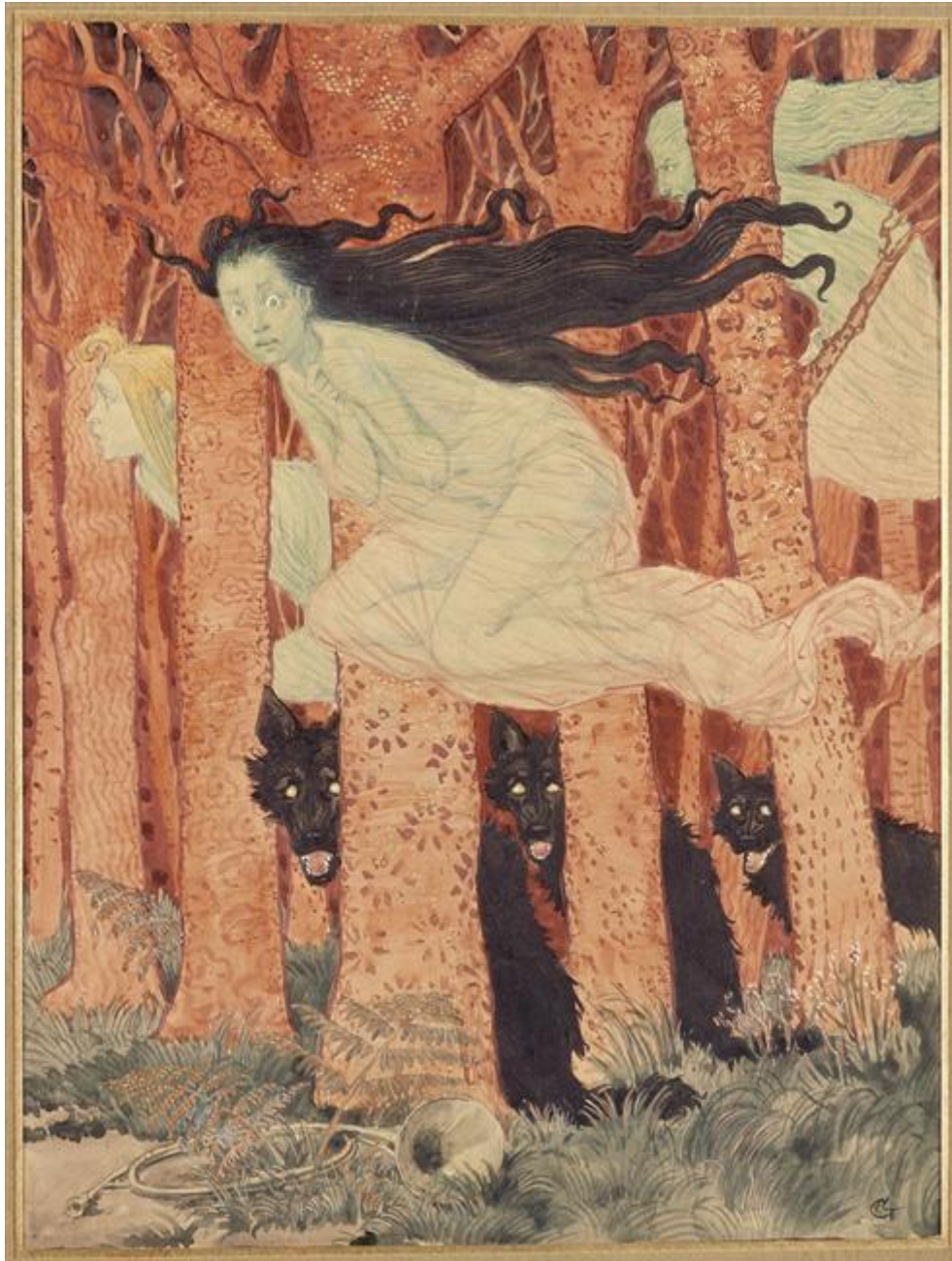
(Fig.91) Jean DELVILLE, *Méduse*, 1893, encre, crayon bleu, pastel, aquarelle sur papier, Chicago, Institute of Art. © Chicago, Institute of Art.



(Fig.92) Philippe WOLFERS, *Tête de Méduse*, 1898, pendentif, ivoire, opales, or, émail, pierres fines et rubis, collection privée.



(Fig.93) Eugène GRASSET, Maison Vever, *Apparitions*, 1900, Broche en Or repoussé ; émail cloisonné translucide et opaque ; ivoire ; topazes en cabochon, H. 6,2 ; L. 3,9 ; Ep. 1,3 cm, Paris, Musée d'Orsay.



(Fig.94) Eugène GRASSET, *Trois femmes et trois loups*, vers 1892, aquarelle et encre de chine, rehauts d'or, Paris, musée des Arts décoratifs.



(Fig.95) Emmanuel-Jules Joe DESCOMPS, *Sirènes*, 1900, Broche, or, émail plique à jour, perle et émeraude, 7,80 x 5,10 cm, collection privée.



(Fig.96) René LALIQUE, *Sphinge*, vers 1893, Broche, or, émail et diamants, 35 x 35 cm, Wingen-sur-Moder, Musée Lalique.



(Fig.97) René LALIQUE, *Libellule*, 1897-1898, ornement de corsage, or, émail, plique à jour, chrysoprase et pierres de lune, 1897-1898, Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian.



(Fig.98) Franz VON STUCK, *Die Sünde (Le Péché)*, 1893, Huile sur toile, 94,5 x 59,5 cm, Munich, Neue Pinakothek.



(Fig.99) Ernest DABAULT, *Eve*, 1901, pendentif, vermeil, émail multicolore, corail, opales, émeraudes et diamants taillés en rose.



(Fig.100) Georges FRAMPTON, *Lamia*, 1899-1900, bronze, ivoire, opale, verre, 610 mm x 553 mm x 254 mm, Londres, Royal Academy of Arts.



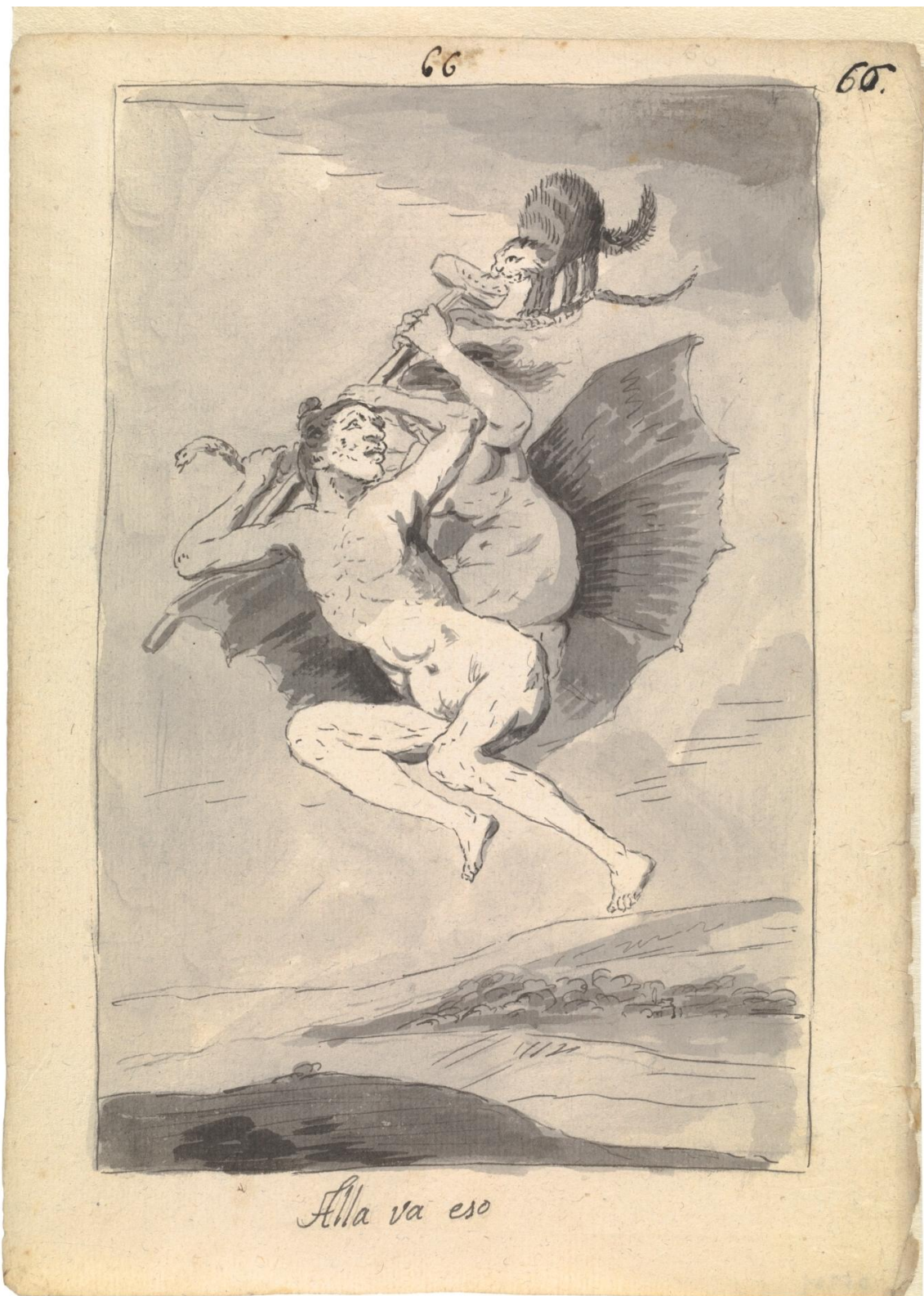
(Fig. 101) Lucien GAUTRAIT, Buste de femme aux ailes de chauve-souris, pendentif, or, émail à jour, vers 1900, collection particulière.



(Fig.102) Albert Joseph PENOT, *Femme chauve-souris*, 1890, huile sur toile, 100 x 60 cm, France, Collection privée.



(Fig.103) Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, *Capricho 66 : Allá va eso* (*Caprice 66 : ça y va*), 1797-1799, Eau-forte, aquatinte, pointe sèche sur papier vergé ivoire, Madrid, Museo Nacional del Prado. © 2021. Museo Nacional del Prado.



(Fig.104) Anonyme, copie de Francisco DE GOYA Y LUCIENTES, *Caprichos 66 : Allà va eso* (*Caprice 66 : ça y va*), milieu du XIX^e siècle, lavis, crayon, plume, encre de Chine, encre grise sur papier vergé, 215 x 150 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado. © 2021. Museo Nacional del Prado.



(Fig.105) Edvard MUNCH, Vampire II, 1895, lithographie, composition 28,8 x 55,2 cm ;
feuille 47,9 x 64,1 cm, New York, Museum of Modern Art. © 2021 The Munch Museum /
The Munch-Ellingsen



(Fig.106) Edvard MUNCH, *Harpie*, 1894, pointe sèche sur papier vélin, troisième état sur quatre, collection privée.



(Fig.107) Edvard MUNCH, *Harpie*, 1899, lithographie sur papier vergé Van Gelder, avec un filigrane Fleur-de-Lys, 35,5 x 31,4 cm, collection privée.



(Fig.108) José DE BRITO, *Martyre du fanatisme*, v. 1895, huile sur toile, 240 x 295 cm, Lisbonne, musée national d'art ancien.



(Fig.109) Louis Maurice BOUTET DE MONVEL (1851-1913), *La leçon avant le sabbat*, huile sur toile, 1880, Nemours, château-musée.



(Fig.110) Luis Ricardo FALERO, *Les sorcières allant au Sabbat*, 1878. 145.4 x 117.5 cm, collection privée.



(Fig. 111) Antoine WIERTZ, *La jeune Sorcière*, XIX^e siècle, huile sur toile, 220 x 135 cm, Bruxelles, Musée Antoine Wiertz.



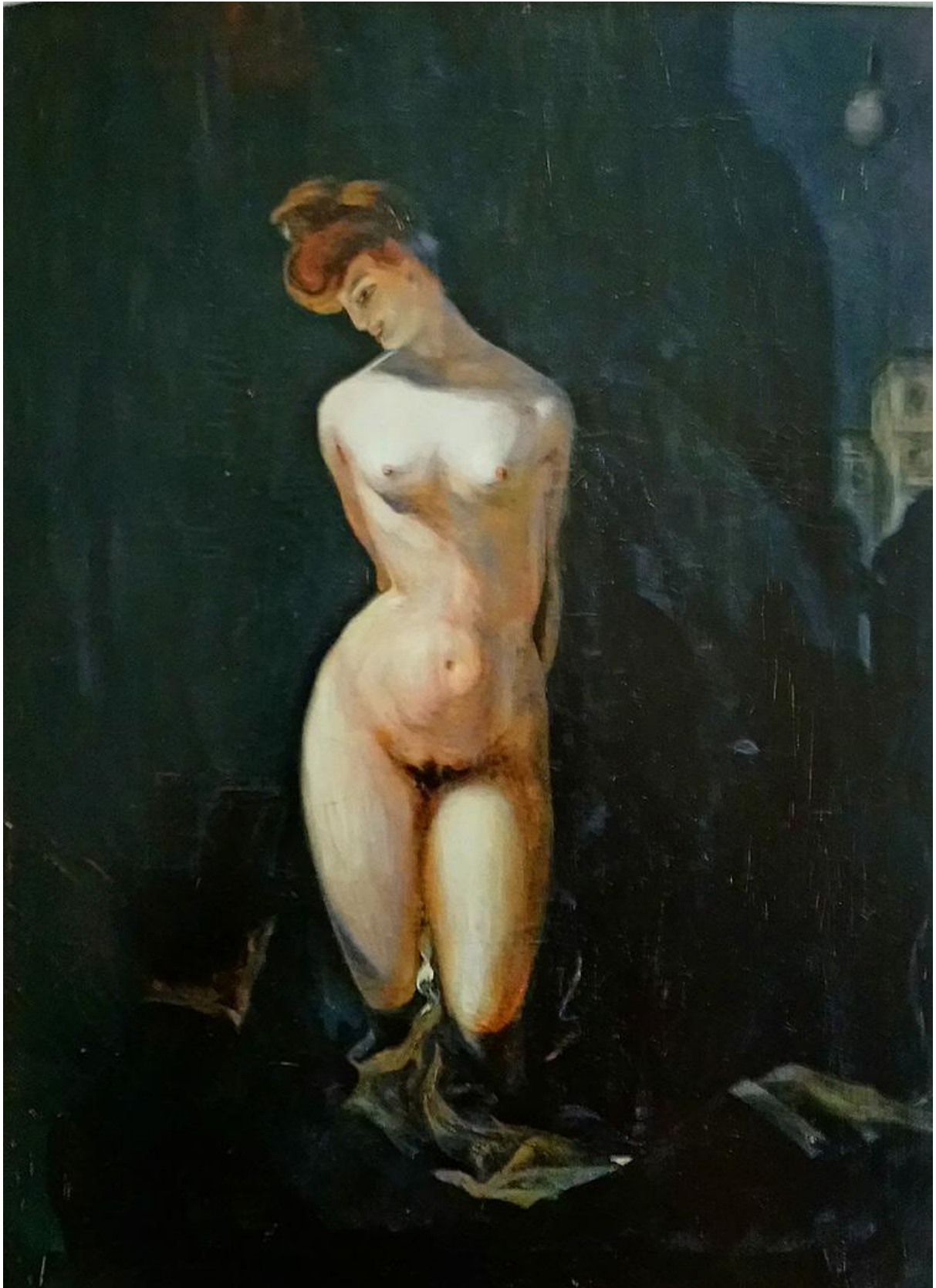
(Fig. 112) Luis Ricardo FALERO, *La Sorcière allant au Sabbat*, 1880. 74,3 x 41,2 cm, collection privée.



(Fig.113) Luis Ricardo FALERO, *La Sorcière*, 1882, huile sur tambourin, 29 cm de diamètre, collection privée.



(Fig.114) Luis Ricardo FALERO, *La sorcière en retard*, 1880, Collection privée.



(Fig.115) Alberto MARTINI, *Diavolessa*, 1906, huile sur toile, 67 x 90 cm, collection privée.



(Fig. 116) Armand RASSENFOSSE, *La jeune Sorcière*, 1897, pointe sèche sur papier japon, 45 x 31 cm. Collection privée



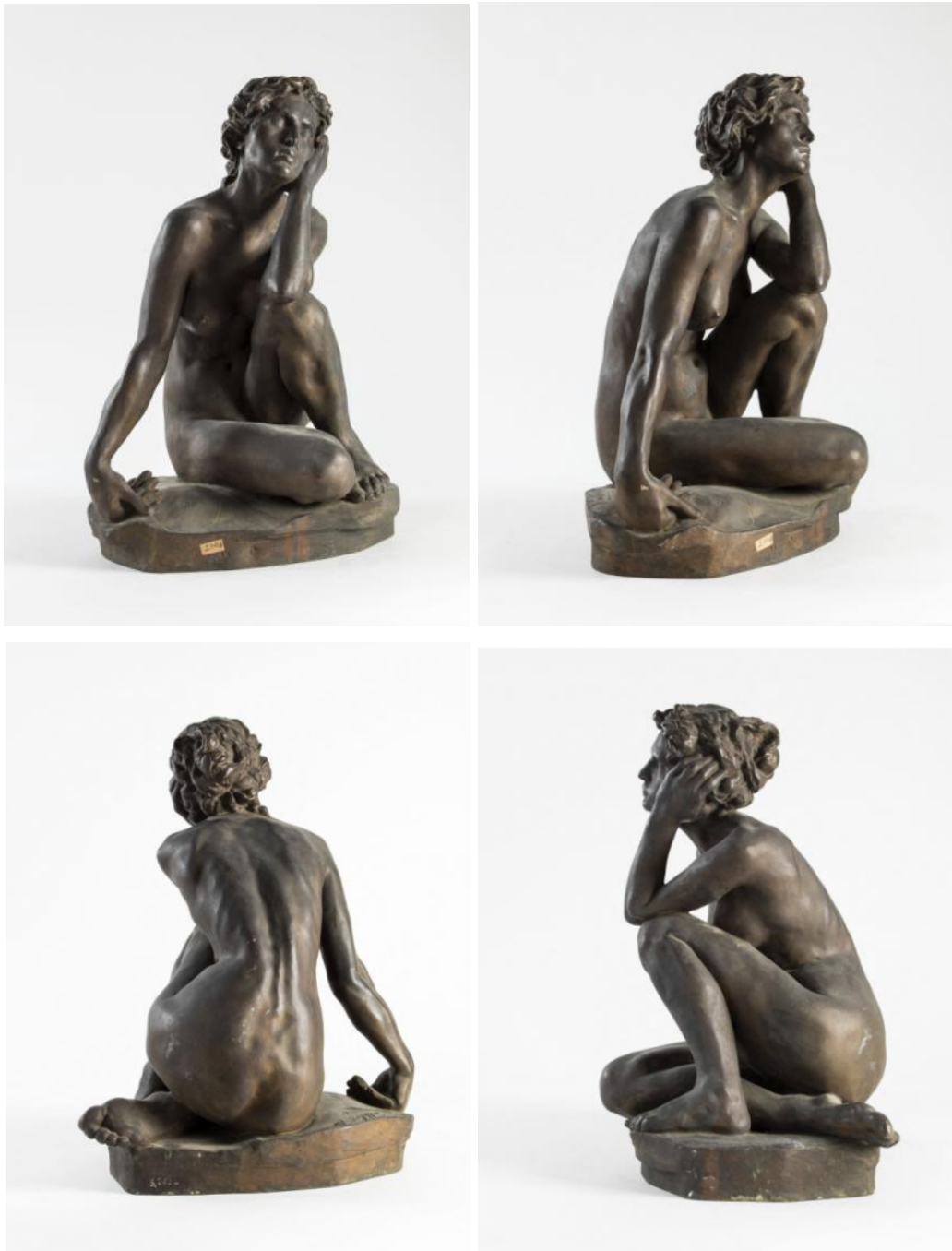
(Fig. 117) Armand RASSENFOSSE, *Jeune sorcière*, n.d., lithographie, 40 x 30 cm, collection privée.



(Fig. 118) Armand RASSENFOSSE, *La Sorcière*, 1896, Mine de plomb, fusain, pastel, craie blanche, 42 x 26,5 cm, France, collection privée.



(Fig.119) Victor SEGOFFIN, *Sorcière*, Epreuve en bronze à patine brun-vert nuancée, titrée et signée sur la terrasse. Socle en marbre bleu turquin, signé, daté et situé «V. SEGOFFIN STATUAIRE ROME 1899», 52 x 33 x 28 cm.



(Fig.120) Victor SEGOFFIN, *Femme nue accroupie ou Sorcière*, XIX^e siècle, sculpture, 46 x 37.5 x 28 cm, Paris, Musée Carnavalet. © Paris Musées



(Fig.120) *Le sabbat des sorcières à Paris (1)*, carte postale, 1910.



(Fig.121) *Le sabbat des sorcières à Paris (2)*, carte postale, 1910.



(Fig.122) *Le sabbat des sorcières à Paris (3)*, carte postale, 1910.



(Fig.123) *Le sabbat des sorcières à Paris (4)*, carte postale, 1910.



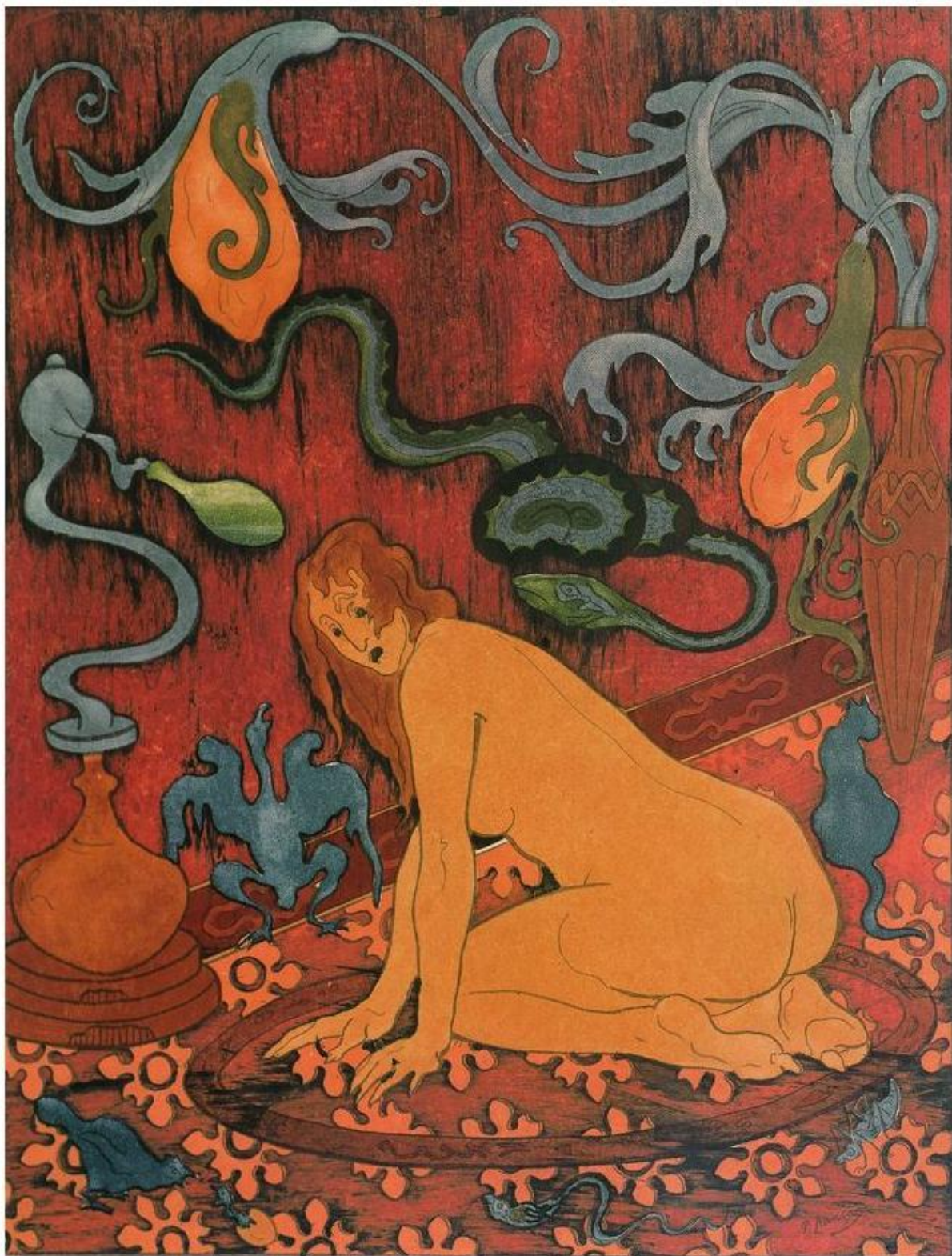
(Fig.124) *Le sabbat des sorcières à Paris (5)*, carte postale, 1910.



(Fig.125) *Le sabbat des sorcières à Paris (6)*, carte postale, 1910.



(Fig.126) Paul-Elie RANSON, *Nu avant la messe noire*, vers 1892-1893, encre sur papier chinois, 24 x 18,5 cm; avec marges : 38,5 x 31 cm, signé en bas à droite dans l'image "P.Ranson", dédié au-dessous du cadre du motif : "à Georges Bardon bien amicalement", Paris, Galerie Berès.



(Fig. 127) Paul-Elie RANSON, *La Sorcière dans son cercle*, 1892, aquarelle typographique (gillotage) sur simili Japon mince, 24 x 18,5 cm, collection particulière.



(Fig. 128) Paul-Elie RANSON, *La Sorcière dans son cercle*, 1892, dessin préparatoire rehaussé d'aquarelle et de gouache, 18,2 x 23,7 cm, signé en bas à droite, collection Edouard Malingue, œuvre non référencée dans le catalogue raisonné.



(Fig.129) Paul-Elie RANSON, *La Sorcière au chat noir*, 1893, huile sur toile, 90x72 cm, signé en bas à droite "P.R.", Paris, Galerie Hpkins-Custot / musée d'Orsay.



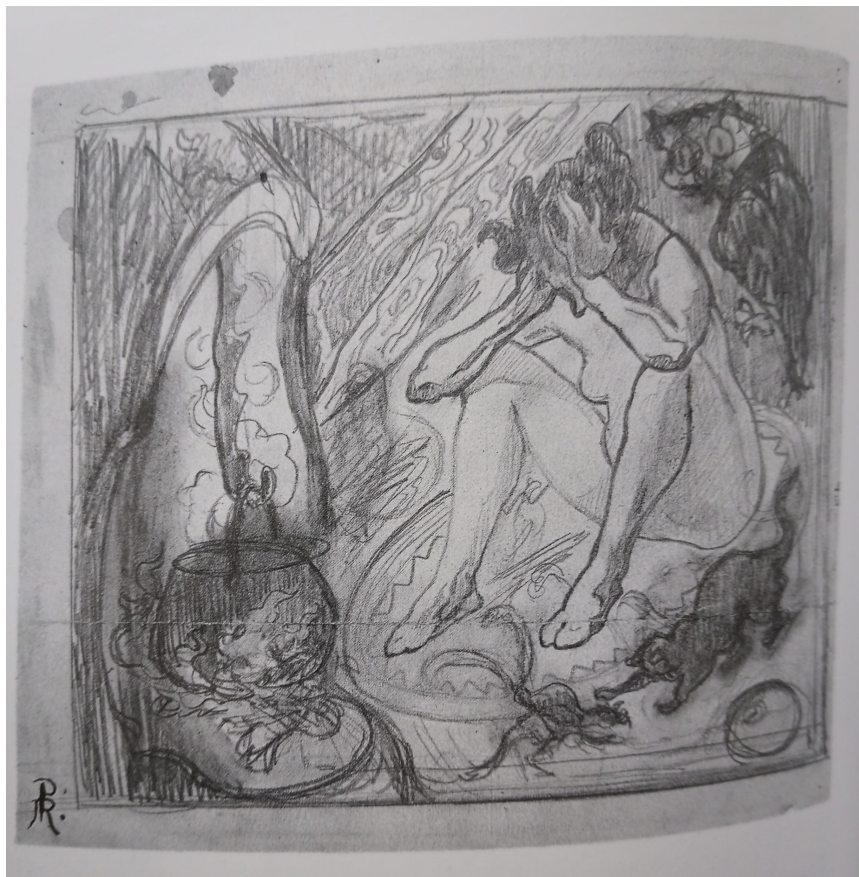
(Fig.130) Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, estampe, 24.1 × 18.5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



(Fig.131) Paul-Elie RANSON, *La sorcière accoudée* ou *Alchimie* ou *Femme accoudée*, vers 1892, eau-forte typographique sur papier, feuille : 55 x 37,5 cm ; plaque : 24 x 18, 1 cm. Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis (inv. MDP 980.9.7)



(Fig. 132) Paul-Elie RANSON, *Sorcière à la marmite*, ou *Sorcery*, 1897-1898, huile sur carton, 20 x 22 cm, signé en bas à droite "P.R", Paris, Galerie Berès.



(Fig.133) Paul-Elie RANSON, *Sorcière au hibou*, vers 1897-1898, crayon et fusain sur papier, 18x21 cm; feuille : 20,6 x 22,6 cm, cachet en bas à gauche : "P.R", collection particulière.



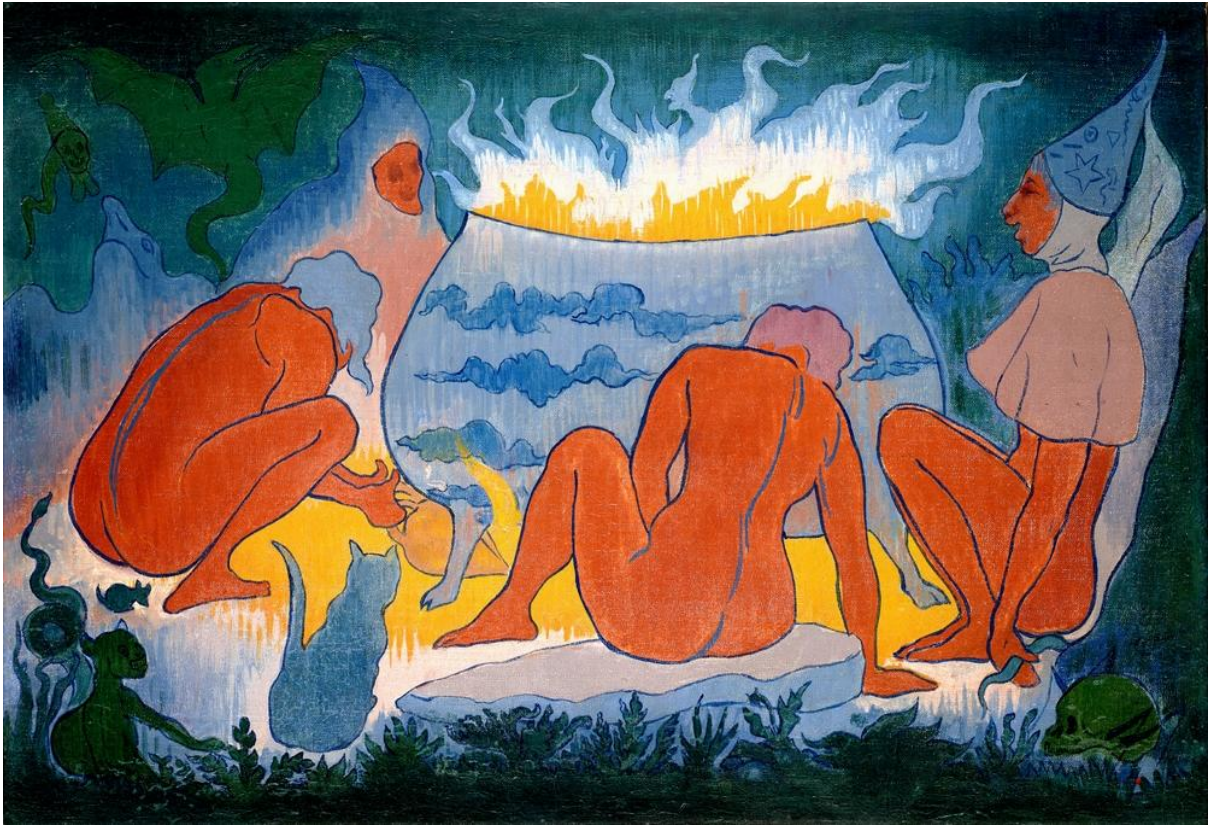
(Fig.134) Paul-Elie RANSON, *La Sorcière*, 1898, imprimé sur papier, publié dans la revue l'Ermitage, entre la page n°496 et la page n°497, 14 x 10 cm, signé à droite et en bas du monogramme : "P.R", Saint-Germain en Laye, musée Maurice Denis.



(Fig.135) Paul-Elie RANSON, *La Sorcière nue au chat*, 1899, huile sur toile, 50 x 108 cm, signé en bas à droite “P.Ranson”, collection privée.



(Fig. 136) Paul Elie Ranson et Alphonse Hérold, *Boîte à cigares, femme nue adossée à un arbre*, 1899, Bois marqueté, H. 16,5 ; L. 31,3 ; P. 9,3 cm, Paris, musée d'Orsay.



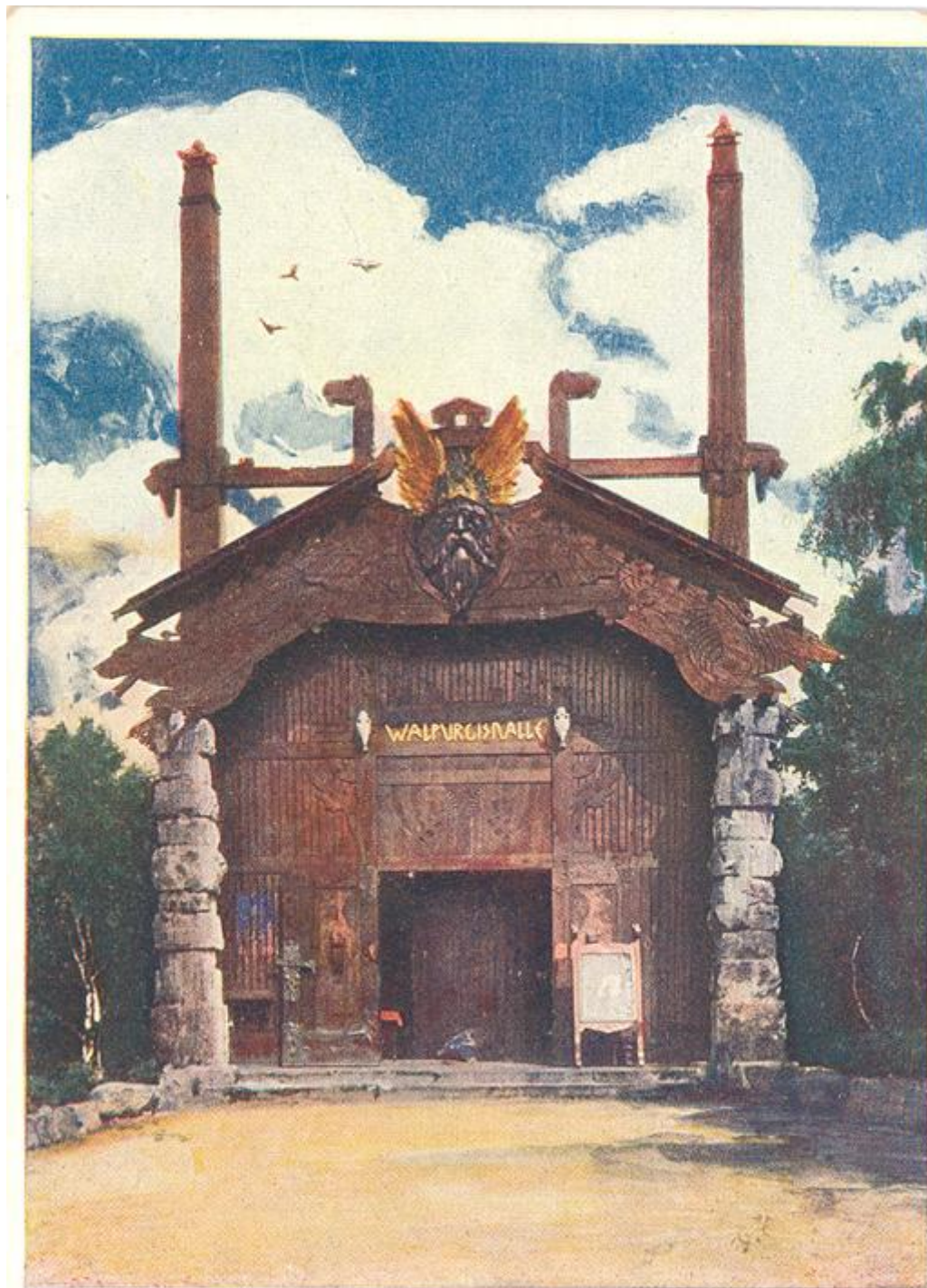
(Fig. 137) Paul-Elie RANSON, *Les Sorcières autour du feu*, 1891, Huile sur toile, 38 x 65 cm, signé et daté au dos : “ P.Ranson, mai 1891” avec la mention “nabi” en arabe, Saint-Germain-en-Laye, musée Maurice-Denis.



(Fig. 138) Paul-Elie RANSON, *Les Sorcières en saturnales*, 1891, huile sur toile, 71 x 90 cm, non signé, 1891, collection particulière.



(Fig.139) Paul-Elie RANSON, *Danse de Sabbat* ou *Danse de mort*, vers 1900, fusain sur papier, 23,3 x 27,5 cm, feuille : 25 x 32,5 cm, cachet en bas à droite “P.R”, collection particulière.

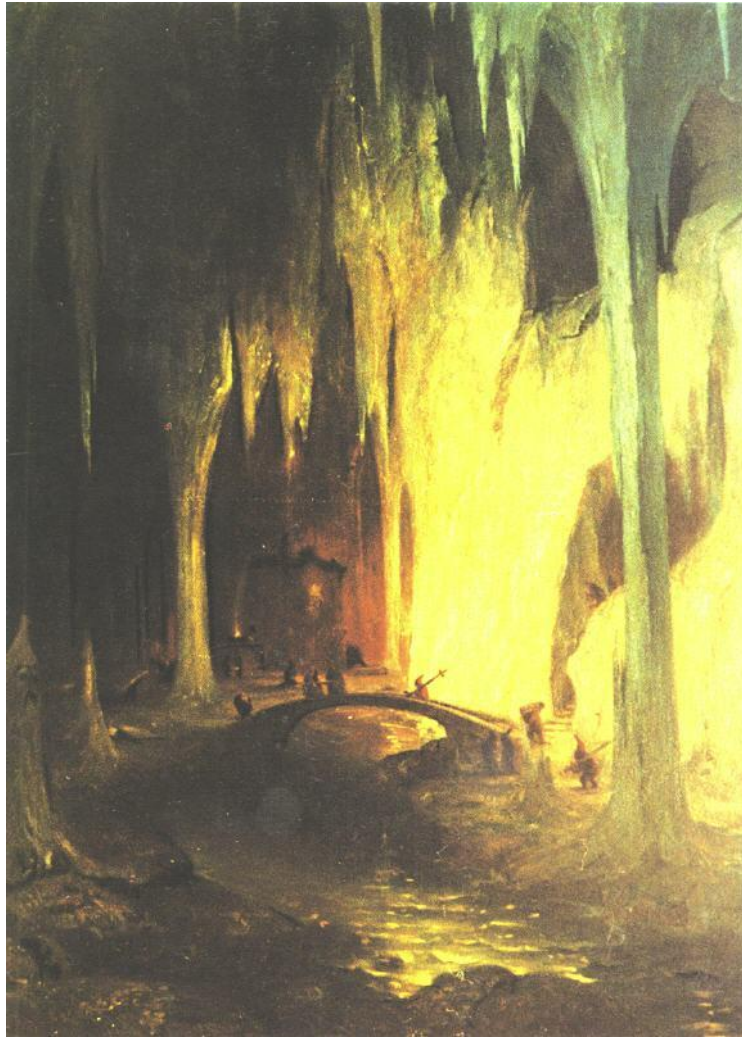


Nr. 1. „Walpurgishalle“ Hexentanzplatz

(Fig. 140) Nr. 1. "Walpurgishalle" Hexentanzplatz, A. Seydel & Cie. GmbH, Berlin SW 61.
Signet sur la photo : MR & C over star. Verso : carte postale. Union postale universelle.



(Fig.141) Hermann HENDRICH, *Les feux follets*, Walpurgishalle, 1901.



(Fig. 142) Hermann HENDRICH, *La grotte des Mammons*, Walpurgishalle, 1901.



(Fig. 143) Hermann HENDRICH, *La danse des sorcières*, Walpurgishalle, 1901.



(Fig. 144) Hermann HENDRICH, *La mariée du vent*, Walpurgishalle, 1901.



(Fig. 145) Hermann HENDRICH, *L'apparition de Gretchen*, Walpurgishalle, 1901.



(Fig. 146) Hermann HENDRICH, *La balade des sorcières*, Walpurgishalle, 1901.



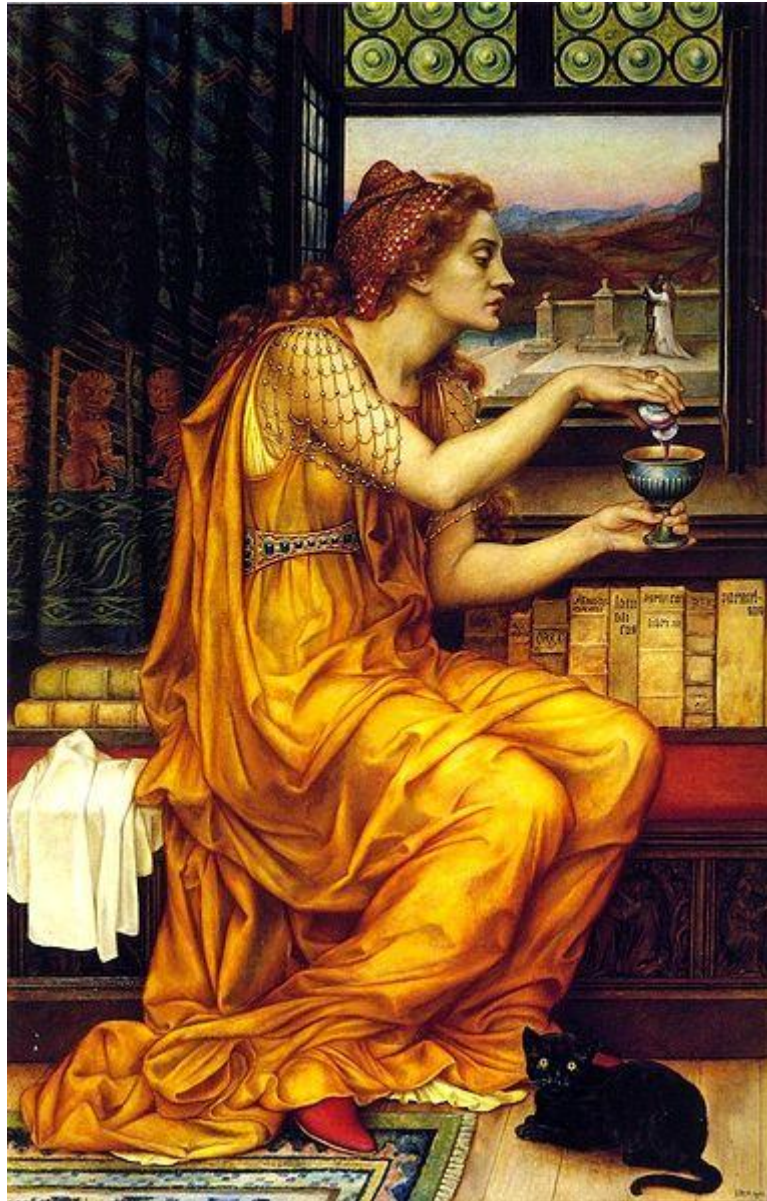
(Fig. 147) Hermann HENDRICH, *La danse étoilée*, Walpurgishalle, 1901.



(Fig.148) Evelyn DE MORGAN, *Médée*, 1890, huile sur toile, 148 x 88 cm, Williamson Art Gallery, Birkenhead.



(Fig.149) Evelyn DE MORGAN, *La reine Aliénor et la belle Rosamund*, vers 1901-1902, 75,6 x 66,7 cm.



(Fig.150) Evelyn DE MORGAN, *Le philtre d'amour*, 1903, huile sur toile, 104 x 52 cm, Londres, The Morgan Center.



(Fig.151) Evelyn DE MORGAN, *Méduse*, 1883, huile sur panneau, 55.5 x W 55.5 cm, De Morgan Collection.



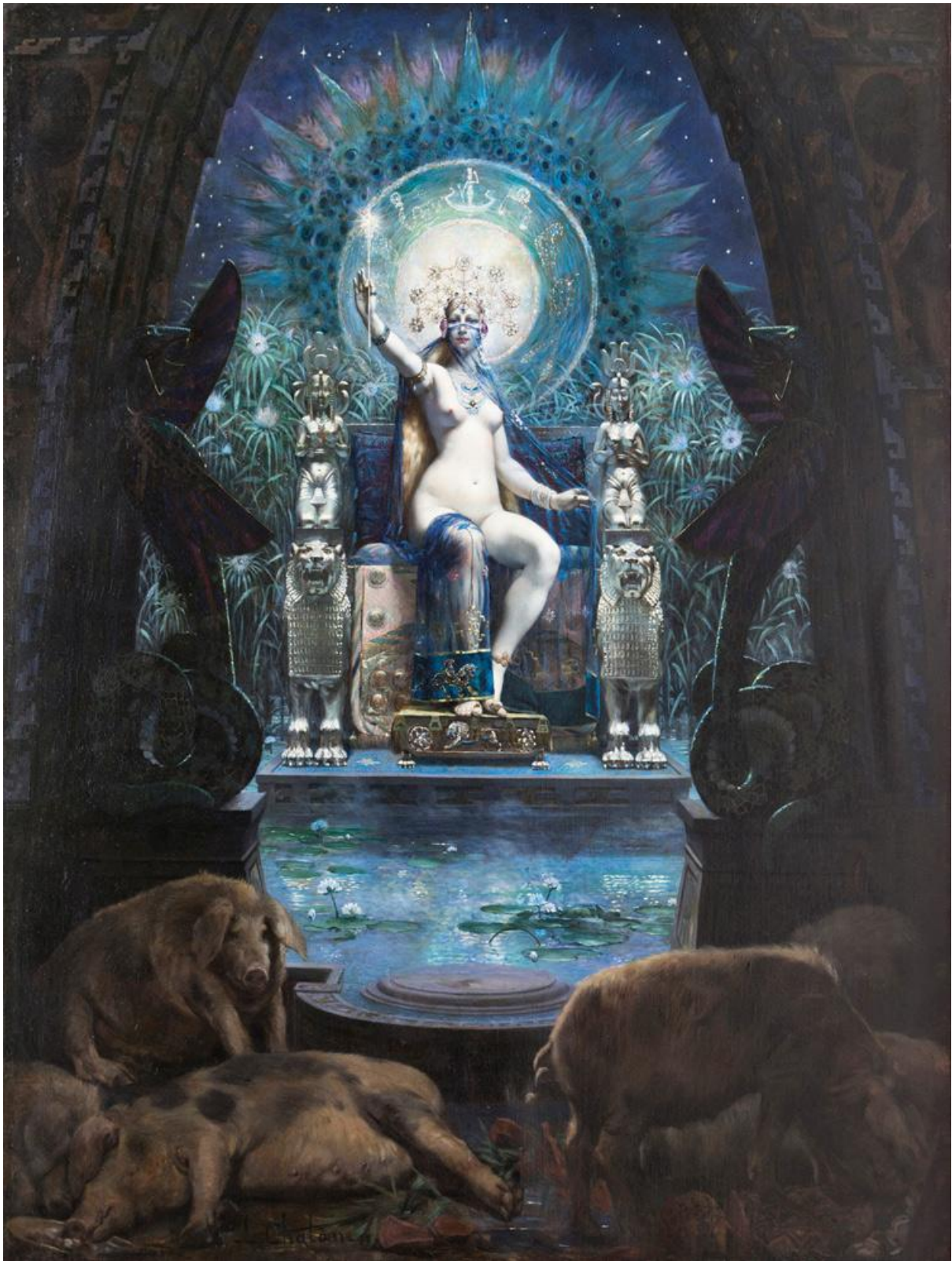
(Fig.152) John William WATERHOUSE, *Circé offrant la coupe à Ulysse*, 1891, huile sur toile, Oldham, Gallery Oldham.



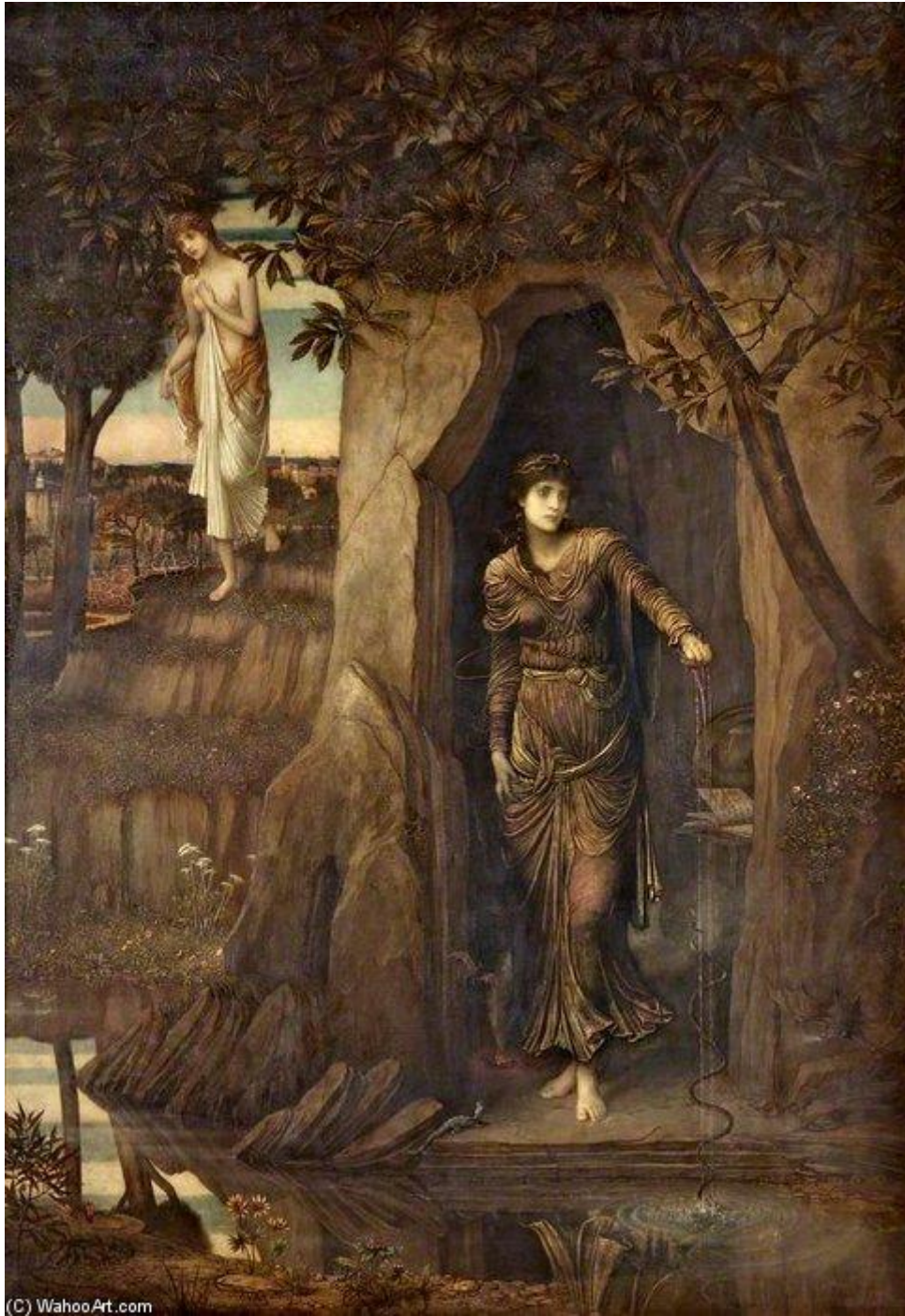
(Fig. 153) John William WATERHOUSE, *Circe invidiosa*, 1892, huile sur toile, 179 x 85 cm, Adelaide, Art Gallery of South Australia.



(Fig. 154) John William WATERHOUSE, *Circe (La sorcière)*, 1913, huile sur bois, 76,00 x 110,50 cm, collection privée.



(Fig.155) Louis CHALON, *Circé*, 1888, huile sur toile, 172,5 x 132 cm, Collection privée, ED Gallery, Piacenza.



(Fig.156) John MELHUIH STRUDWICK, *Circé et Scylla*, 1886, huile sur toile, 99,7 x 69,8 cm, Sudley House.



(Fig. 157) Dante Gabriel ROSSETTI, *Aspecta Medusa*, 1867, huile sur toile, 52,7 x 55,8 cm, collection privée.



(Fig. 158) Dante Gabriel ROSSETTI, *Lady Lilith*, 1866, huile sur toile, 97,8 x 85,1 cm, Delaware Art Museum.



(Fig.159) Edward BURNE-JONES, *Sidonia von Bork 1560*, 1860, Aquarelle et gouache sur papier, 33,3 × 17,1 cm, Tate Museum.



(Fig. 160) John SINGER SARGENT, *Ellen Terry as Lady Macbeth*, 1889, huile sur toile, 221 × 114,3 cm, Tate Museum.



(Fig.161) John William WATERHOUSE, *Le cercle magique*, 1886, huile sur toile, 182,7 cm x 127 cm, Londres, Tate Britain Museum.