

# LA SORCIÈRE, une esthétique de la cruauté féminine

« Alors elle se déchaîne avidement sur tous les membres, et plonge ses mains dans les yeux et se réjouit de crever les orbes glacés et ronger les excroissances exsangues de la main. Elle dépèce les pendus et racle les croix, arrache les viscères frappés par les pluies et les mœlles cuites par le soleil rayonnant. Elle enlève l'acier enfoncé dans les mains, le pus noir dégouttant des membres et l'humeur amassée, et quand le nerf retient ses dents elle y reste pendue (...). Ainsi par la blessure du ventre et non par où la Nature l'appelait, elle arrache le fruit maternel pour le placer sur des autels fumants. »

Lucain, *La Guerre civile*, livre VI, 538-559<sup>1</sup>

Égérie maléfique du poème de Lucain *La Pharsale*, la sorcière Erichtho s'impose comme la matrice ou du moins comme le paradigme de la féminité monstrueuse : la mythographie antique la charge d'un atavisme nourri par les œuvres de Virgile et Horace ; l'icônologie de la Renaissance trouve en elle la duplicité nécessaire à la création de deux figures distinctes : la sorcière et la magicienne. Née comme Médée sur la terre privilégiée des sorciers, la Thessalie, cette terre maudite où les herbes sont mortelles et les pierres sensibles aux chants magiques, Erichtho s'inscrit dès sa naissance dans la tradition mentionnée par Pline dans son *Histoire Naturelle*<sup>2</sup>. Ces pouvoirs mis en acte selon des rites cruels, sanglants et sacrilèges, s'étendent des simples oracles à la faculté de briser les frontières entre la vie et la mort : elle vit dans les tombeaux, se repaît du sang purulent des morts, tue par besoin, ressuscite par plaisir. À la monstruosité des actes de sorcellerie que l'on retrouve par exemple

chez la Canidié d'Horace, s'ajoute ici vacuité et gratuité. Carnassière, Erichtho incarne l'horreur de l'animalité féminine et, selon Annie Loupiac<sup>3</sup>, porte en elle « la fatalité mortifère de la femme-terre à visage de mort ».

Ce visage trouve d'ailleurs son pendant direct en celui de la Méduse : le Gorgoneion comme masque horrifiant s'affiche comme le point commun entre l'adversaire de Persée et la sorcière Erichtho : sa pâleur stygienne, son regard à l'exophtalmie fascinante et sa coiffure formée d'une guirlande de vipères soulignent à la fois sa funeste animalité et sa multiplicité ontologique. Femme parce qu'humaine, elle est déesse par l'étendue de ses pouvoirs, monstre par son apparence et la cruauté de ses actes. Elle est de l'ici-bas tout autant que de l'au-delà.

Au plus fort d'une scène de nécromancie, Erichtho parvient en quelque sorte à se dissoudre dans le monde et à en prendre les différentes voix : « elle a l'aboiement des chiens et le hurlement des loups, le chant du hibou tremblant

ou du strix nocturne, (...) le sifflement du serpent, (...), les battements de l'eau, (...) le murmure des forêts et le tonnerre de la nuée qui crève »<sup>4</sup>. Elle n'est plus alors humaine ni même animale mais parvient à être minérale, végétale, élémentaire. La *persona*, au sens théâtral du terme, qu'incarne Erichtho, la place au centre d'un réseau de figures féminines sinon diaboliques du moins démoniaques.

La nature ophidienne d'Erichtho entérine sa filiation avec Hécate, déesse des magiciennes couronnée de serpents au faciès aussi apotropaïque que létal. Or à travers elle, c'est à une nébuleuse complexe de figures féminines que l'on touche : Hécate n'est autre que l'avatar infernal de Diane-Artémis (à qui sont rendus des cultes sanglants pratiqués exclusivement par des femmes) que Nicole Loraux lie à la Grande Déesse d'Asie Mineure<sup>5</sup>. Au couple oxymorique Artémis-Hécate se joint la Gorgone, démon chthonien par excellence pour former avec d'autres encore ce que P. Friedrich



Anna Guilló, *Apotropaïon*

nomme dans *The Meaning of Aphrodite*, la « panoplie des aphroditoïdes ».

Cette entité féminine commune tisse des liens sororaux entre démons et déesses, entre créatrices et destructrices et creuse la perception lucanienne d'une femme ambiguë et dangereuse. La tradition romaine elle-même voit en la femme un être de l'impureté. Physiquement définie par la souillure, elle est aussi celle qui s'abstrait des référents rationnels que lui propose la société pour s'abîmer dans les délires de la prophétie, de la divination dite inspirée. Les femmes sont passibles de folie et pour cela fascinantes et méprisables. La sorcière Erictho, qui fait en partie œuvre de prophétesse, semble cristalliser tous les vices féminins en un tableau où s'impose une véritable esthétique féminine de la cruauté.

À l'heure où « la vertu propre à la femme est la tempérance : chasteté et piété du lit conjugal, propreté corporelle, régime des sorties hors de la maison, abstention des rites dionysiaques... »<sup>6</sup>,

où il est interdit à une matrone romaine de porter une robe de plusieurs couleurs, le portrait d'Erictho concentre la quintessence de la féminité vicieuse.

Les trois uniques couleurs dont Lucain teinte son décor se retrouvent dans le vêtement « discolor et variis »<sup>7</sup> de la sorcière : son manteau aux couleurs rituelles, le rouge, le blanc et le noir, respectivement associées à l'or et à Artémis, à l'argent et à Séléné, ainsi qu'au fer et à Hécate<sup>8</sup>. Ses couleurs forment le spectre utilisé dans la peinture pompéienne à l'époque du IV<sup>e</sup> style en sa première période où ombres et lumières contrastent avec les couleurs chaudes. Mais elles sont surtout propices à l'épanouissement d'une atmosphère lugubre où les pâleurs de la lune répondent aux stridences du sang.

Il faut presque emprunter son vocabulaire à la critique d'art pour lire la scène de nécromancie où l'écriture de Lucain se fait plastique : formes, couleurs et matières font appel à une imagination visuelle où le détail s'attarde sur

chaque parcelle d'une géographie physique de la cruauté : la bouche comme ancre fascinant, hérissée de dents vouées à la morsure, les ongles aigus, les cheveux serpentiformes comme détournement de la fonction érotique de la chevelure féminine, les lèvres glacées...<sup>9</sup> L'avidité macabre du poète nous guide, par une focalisation avant, jusqu'au cœur de la morphologie de la sorcière, de même que l'on s'avance de plus en plus profondément dans les chairs de ces cadavres, jusqu'au tréfonds des humeurs du corps.

Alors que la peinture antique se fait récit, tragédie, que le peintre devient zoographe, l'écriture de Lucain prend une dimension picturale et livre une véritable esthétique de la sorcellerie.

### **L'époque médiévale : la féminité diabolisée**

Toutefois ce n'est véritablement qu'au XII<sup>e</sup> siècle que naît le terme de sorcellerie ou sorcier, au terme de l'élaboration progressive d'un corpus démonologique qui trouvera son aboutissement dans les persécutions des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, pendant lesquels 80% des suppliciés sont des femmes.

L'analyse morphologique et transhistorique de la figure de la sorcière montre tout ce qu'elle hérite de la tradition religieuse médiévale où la femme est l'incarnation du Mal. Créée à partir d'une côte, donc d'un os courbe, elle ne peut être pourvue que d'un esprit tors, tourné vers l'érotisme, c'est-à-dire la plus directe manifestation de l'Enfer.

« La femme est l'ennemie de l'amitié, la peine inéluctable, le Mal nécessaire, la tension naturelle, la calamité désirable, le péril domestique, le fléau délectable, le mal de nature peint en couleurs claires. »

(Saint Jean Chrysostome)

L'image de la féminité se superpose alors à celle de la beauté et de la mort. Au temps de la dénonciation des péchés, on assiste à la dénonciation de la femme comme sorcière, à la



Francesco Salviati, *Étude pour la Lune en Hécate*, Chatsworth, coll. du duc de Devonshire.

contamination de la première par la seconde jusqu'à l'assimilation de la figure de la sorcière à la nature même de la femme. Crédule, impressionnable, vicieuse, elle est nécessairement séduite par le Prince des Ténèbres. En outre, le « règne du deuxième sexe »<sup>10</sup> sur l'accouchement et la maladie, sa connaissance ancestrale et empirique de remèdes offrent une assise à la suspicion et à l'antiféminisme déclaré des élites ecclésiastiques. De cette vision intellectualisée de la femme<sup>11</sup> découle la tradition démonologique. Jean Bodin dans *La Démonomanie des Sorciers*<sup>12</sup> est le premier à dresser une définition précise de la sorcière. Aristotélien convaincu, il reprend la théorie des « graves » et des « légers » pour affirmer que la sorcière fait partie des seconds et échappe ainsi au monde de la génération et de la corruption. Son analyse, qui étaye une étude transhistorique et métatextuelle du phénomène de la sorcellerie à la Renaissance, va jusqu'à créer le parallèle

avec les sorcières de l'Antiquité : « Quant à manger de la chair humaine, cela est très certain et de toute antiquité les sorcières en étaient si friandes qu'il était quasi impossible de garder les corps morts, ni de les enfermer si bien qu'elles n'y entrassent pour ronger les os ». Les récits de sabbats, qui jalonnent l'histoire des persécutions, parlent de prêtresses, de matrones, devineresses, nécromanciennes mais aussi pythonisses, pythies ou encore Bona Dea, Abundia, Satia, Richella (qui renvoient à la figure de la Fortune du panthéon romain) et surtout Diane, avatar lunaire de la sorcière Hécate. On y décrit la *furor*, les révélations extatiques, la transgression sexuelle, sociale. La force du regard, mise en évidence par des théoriciens comme Ficin, pour qui l'acte de voir est une extériorisation du « feu interne » par les yeux, mêlé de vapeurs pneumatiques et de sang subtil, prend tout son sens dans la sorcellerie où l'officiante semble posséder, comme Erichtho, le regard méduséen qui fascine : selon Pierre de Lancre, dans son *Incrédulité et mécréance du sortilège*<sup>13</sup> : « c'est un mal ou maléfice qui sort des yeux des magiciens ou sorciers et s'attache comme un venin aux yeux de ceux qu'ils ont charmés ou ensorcelés ». On recrée ici le face-à-face méduséen où le jeu de miroirs aboutit à la *contemplatio mortis*. Le sabbat ritualise donc les débordements liés aux vices féminins que révélait déjà la sorcellerie antique.

## « L'aimable inhumaine »

Toute l'Europe n'est pourtant pas touchée également par la diabolisation des pratiques de sorcellerie. Au contraire, le dynamisme philosophique italien s'épanouit au sein d'une *epistémè* qui rassemble astrologie, magie, alchimie. La philosophie occulte, fondamentalement abreuvée par un héritage gréco-latin, tend même à confronter le christianisme à cette culture élargie : Marsile Ficin développe une pensée qui synthétise christianisme et tradition antique comme elle synthétise les éléments majeurs de la littérature inspirée de théories néoplatoniciennes et hermétiques. En outre, la culture italienne est largement empreinte d'une philosophie humaniste qui encense la femme et ses vertus. La tradition de l'amour courtois, des « femmes illustres », les inspirations de Boccace, Pétrarque, Boiardo ou encore Le Tasse donnent naissance à une femme dont la beauté est une invitation à la vertu et presque une garantie de perfection. Or cette œuvre apologétique modèle une vision extrêmement positive de la femme, infléchissant ainsi la perception de la sorcière. Elle devient alors magicienne. Une image duelle de la sorcière s'épanouit donc à la Renaissance, fondée sur les deux facettes que révèle la tradition antique.

Jacques de Gheyn II : *La cuisine des sorcières*, burin, début XVIII<sup>e</sup> Bruxelles, Bibliothèque Royale.



Entre *Les Quatre Sorcières* de Dürer (1491) et *La Cuisine des sorcières* de Jacques de Gheyn II (burin, début XVIII<sup>e</sup>), la démonologie décline un à un les vices féminins : la sorcière vieille et laide, aux cheveux hirsutes, invoquant mille démons grâce à une marmite dont émerge un fémur humain, ou la jeune femme dont la callipygie indique la pratique de la pénétration *a tergo* et le sein menu l'infécondité consubstantielle.

À l'inverse, la philosophie occulte italienne s'incarne dans la *Mélissa* de Dosso Dossi, superbe, assise au centre d'un cercle magique, gardant auprès d'elle un chien, symbole de la magie et de la sagesse. À la Renaissance, l'aspiration à un savoir absolu se résout dans cette science : macrocosme et microcosme se répondent de sorte qu'il suffit de trouver les *vincula*, les liens, entre ces deux sphères pour appréhender le monde. Astres, planètes, influx, âmes, anges sont autant d'intermédiaires, de signes soumis à la connaissance du mage. À cette époque de même que dans l'Antiquité, la nouvelle cosmologie de la science post-galiléenne n'a pas encore ruiné l'ancien cosmos analogique : il fondait alors « la solidité de l'esprit métaphorique reposant sur des similitudes et des correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres »<sup>14</sup>.

Inscrite au cœur de chacun de ces ordres cosmiques qu'elle embrasse de son pouvoir, la sorcière soumet les éléments pour filtrer la réalité voire créer son propre désordre.



Dosso Dossi, *Mélissa*.

Comme Méduse capable d'isoler un fragment du monde et de le pétrifier dans son regard devenu sculpteur, elle séduit et asservit en se faisant démiurge.

« La création de l'œuvre d'art exige et implique une certaine dose de sensualité et une certaine dose d'orgueil, elle suppose par conséquent une certaine complicité, parfois inconsciente, avec le diable ».

(Giovanni Papini)

**Florence GERVAIS**

1. Marcus Annaeus Lucanus (Ier siècle après J-C), mort à 25 ans, est l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages dont une tragédie, un drame, une controverse, des lettres, des pièces en vers et en prose. Seule *La Guerre civile*, poème inachevé de plus de 8000 vers, nous est parvenue. Texte établi et traduit par A. Bourguery et M. Ponchont, Les Belles Lettres, 1974.  
2. XXX, 6 : « Personne n'a dit quand [la magie] avait passé chez les femmes thessaliennes ». Traduit par E. de Saint-Denis. Les Belles Lettres, 1955.  
3. *La Poétique des éléments dans la Pharsale de Lucain*, thèse de doctorat, université de Paris VI, 1986.  
4. VI, 688-692. *La Guerre civile*.  
5. Pauline Schmitt Pantel (sous la direction de), *Histoire des femmes*, tome I, chapitre 1, « Qu'est-ce qu'une déesse ? ».  
6. Paul Veyne, *Les Mystères du gynécée*, p. 121, « Virilisme, gynécée, féminité, religiosité ».  
7. VI, 654. *La Guerre civile*.  
8. Josée Volpilhac " Lucain et l'Égypte dans la scène de nécromancie de la Pharsale, VI, 413-830, à la lumière des Papyri grecs magiques ", dans *Néronia*, 1977, Université de Clermont II, Adosa 1982.  
9. Françoise Hascoët-Duvignaud, « Le corps érotique source d'effroi », dans *Le Corps tabou*, sous la direction de Jean Duvignaud et Chérif Khaznadar, Internationale de l'imaginaire, Babel, 1998.  
10. Robert Muchembled, *Sorcière, justice et société aux XVIe et XVIIe siècles*, Imago, 1987.  
11. C'est cette propagande dévalorisante et une certaine forme d'acculturation des masses populaires qui parvient à démonter le pouvoir des femmes sur la communauté villageoise en les désignant à la rumeur.  
12. Livre II, chapitre 5. Paris, J. du Puys, 1587, in-4°  
13. Paris, N. Buon, 1622.  
14. Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur, essai sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*, 3. « De Nicole aux marinistes », José Corti, 1968.