

**Entre fiction et histoire : la construction de la figure de la sorcière
dans la littérature contemporaine**

Maryse Sullivan

Thèse soumise à la
Faculté des arts
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Bureau des études supérieures et postdoctorales
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Maryse Sullivan, Ottawa, Canada, 2019

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur Michel Fournier, qui a accepté, encore une fois, de superviser mes recherches. Ses conseils éclairés, ses lectures attentives et sa grande générosité m'ont permis de mener à bien ce projet. Sa passion, son encadrement et sa patience ont également fait de moi une doctorante calme et heureuse, et je lui en suis profondément reconnaissante. Je le remercie d'avoir entrepris cette aventure intellectuelle avec moi.

J'aimerais remercier le Conseil de recherche des sciences humaines du Canada, le Régime de bourse d'études supérieures de l'Ontario, le Cabinet du vice-provost aux études supérieures de l'Université d'Ottawa, le Département de français de l'Université d'Ottawa, l'Association des étudiants diplômés de l'Université d'Ottawa ainsi que le Syndicat canadien de la fonction publique, section 2626, pour leur appui financier pendant mes études doctorales.

Le chapitre IV de cette thèse reprend certains passages de deux articles, soit « Les Femmes marginales de l'Histoire : les sorcières de Maryse Condé et de Nancy Huston », *Chimères*, vol. XXXIII, 2016, p. 13-31 et « Au ban de la société, à la frontière de l'Amérique : les sorcières et les marginaux dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé », *Voix plurielles*, vol. 14, n° 1, 2017, p. 72-85. Je remercie Madame Ellen Collier de la revue *Chimères* et Madame Catherine Parayre de la revue *Voix plurielles* de m'avoir accordé l'autorisation de reprendre ces développements dans ma thèse.

Je tiens également à remercier ma famille qui m'a toujours appuyée et encouragée lors de mes études universitaires.

Merci aussi à mes amis et mes collègues du Département de français pour les discussions stimulantes qui, à la fois, ont fait avancer mes recherches et m'ont permis de les oublier et de profiter de moments de repos.

Enfin, ma gratitude va à mon mari, Mark, sans qui la réalisation de ce projet aurait été impossible. Je le remercie d'avoir toujours su garder mes pieds sur terre, même lorsque la tâche semblait insurmontable. Je demeure éternellement reconnaissante pour son écoute, sa compréhension et sa patience. *Thanks for taking part in this adventure.*

RÉSUMÉ

Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéressons aux représentations de la sorcière dans la littérature d'inspiration historique à partir des années 1970. Nous analysons la construction de cette figure protéiforme et les métamorphoses qu'elle connaît dans l'imaginaire social lors des dernières décennies du XX^e siècle. Plus précisément, nous examinons les différentes facettes de la sorcière, telles qu'elles apparaissent dans quatre romans francophones d'inspiration historique, en relation avec les discours historiques, féministes et postcoloniaux, et les autres productions culturelles de la même période. En étudiant les interactions entre les représentations de la sorcière et d'autres œuvres, travaux et tendances de l'époque, notre thèse met en lumière les problématiques abordées à travers cette figure dans les textes littéraires. La figure de la sorcière reprend notamment des enjeux qui marquent les dernières décennies du XX^e siècle, tels la place des femmes et des cultures minoritaires dans la société, la représentation du corps féminin, le recul des religions traditionnelles et l'écriture de l'Histoire. Au moyen des approches sociocritique et intertextuelle, nous explorons ces enjeux et analysons la façon dont les œuvres développent ou prolongent ces réflexions en abordant la figure de la sorcière.

De manière à pouvoir tracer l'évolution de la figure et des questions qui lui sont liées, la thèse est divisée en trois parties, représentant chacune une décennie distincte. Après un préambule brossant un tableau de l'imaginaire de la sorcière au début des années 1970, une première partie se concentre sur la construction de la figure de la sorcière dans les romans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert et *La Fontaine obscure* de Raymond Jean, parus lors de la décennie 1970. Une deuxième partie, centrée sur la décennie 1980, se penche sur le roman *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé. Enfin, une troisième partie s'intéresse au roman *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston, publié pendant les années 1990. En combinant différentes approches, cette thèse tend à mieux comprendre la fonction de la sorcière dans la littérature et les idées qui lui sont associées dans l'imaginaire social à partir de 1970.

INTRODUCTION

WARNING! A spell is about to be cast on you – you'll fall for this cantankerous little witch in the striped socks and bent hat.

- Russell Myers, *Broom-Hilda*

La sorcière est une figure qui fascine différents publics et traverse différents espaces culturels. Nous pouvons notamment penser aux grandes magiciennes qui peuplent la mythologie grecque (comme Médée et Circé), aux sorcières de Shakespeare ou aux femmes terrifiantes qui surgissent dans le folklore et dans la culture populaire, telles la Corriveau, dont les représentations circulent dans l'imaginaire canadien-français depuis le XVIII^e siècle, et les femmes horribles des contes des frères Grimm. Inscrits dans la tradition orale et la culture nationale, ces personnages octroyent à la figure de la sorcière une vocation maligne dans l'imaginaire social. Plusieurs classiques de la littérature pour la jeunesse – par exemple, *Le Magicien d'Oz* de L. Frank Baum ou *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique* de C.S. Lewis¹ – influencent également la représentation de la sorcière. La représentation de la Méchante Sorcière de l'Ouest, avec sa peau verte et son costume noir, dans le film *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming² est d'ailleurs l'une des images les plus souvent associées à cette figure. Bien présente dans l'imaginaire social, la sorcière est un personnage qui a longtemps occupé une place importante au sein de la culture populaire, notamment grâce aux contes et aux œuvres classiques pour la jeunesse, à de nombreuses légendes et à la fête de l'Halloween.

Cela étant dit, bien que la sorcière soit une figure emblématique des peurs de temps passés et qu'elle traverse la culture populaire, elle n'a pas toujours occupé une place centrale en

¹ L. Frank Baum, *Le Magicien d'Oz*, Anne Decourt (trad.), Paris, Libro, coll. « Imaginaire », 2003 [1900]; et C.S. Lewis, *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique*, Paris, Gallimard jeunesse, 2008 [1950].

² Victor Fleming, *Le Magicien d'Oz*, États-Unis, MGM, 1939, 102 minutes.

littérature. L'intérêt pour la figure de la sorcière s'est atténué après le romantisme où émergent des personnages qui puisent leur source dans la sorcellerie³. Au début du XX^e siècle, il n'y a que quelques rares romans comprenant une sorcière au premier plan⁴. Pendant plus d'un demi-siècle, la sorcière, que celle-ci soit fantastique ou historique, ne semble plus avoir empoigné les esprits avec la même ardeur que jadis d'un point de vue littéraire.

Le renouveau d'intérêt pour la sorcellerie se met précieusement à prendre forme au début des années 1950 aux États-Unis. Les ouvrages de 1949, *Peace, My Daughter* de Shirley Barker et *The Devil in Massachusetts* de Marion L. Starkey⁵, de même que les pièces *The Witchfinders* de Louis O. Coxe et *Child's Play* de Florence Stevenson⁶, créées sur la scène vers la fin de l'année 1952, s'intéressent aux événements hystériques qui ont eu lieu à Salem en 1692. C'est toutefois la pièce *The Crucible* d'Arthur Miller⁷, créée à New York en janvier 1953, qui lancera ce renouvellement en relatant une intrigue qui non seulement s'appuie sur les archives des procès de sorcellerie du comté d'Essex à Salem⁸, mais tisse des liens avec des enjeux contemporains, telles la « chasse aux rouges » et la « peur rouge » associées à la période du sénateur Joseph

³ Pensons, notamment, à Esméralda (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Presses Pocket, 1989 [1831]) et Carmen (Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1960 [1845]) qui ensorcellent par leur beauté, aux sorcières d'Achim von Arnim qui rôdent autour des Mandragores (*Contes bizarres*, Théophile Gautier [trad.], Paris, Michel Lévy Frères, 1856 [1812]), aux femmes fantastiques dépeintes dans *Smarra* de Charles Nodier (Paris, Les Quatre Vents, 1946 [1822]) et dans *L'Ensorcelée* de Jules Barbey d'Aurevilly (Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977 [1852]) ou encore à *La Sorcière* de Jules Michelet qui prend forme à la croisée de la littérature et de l'histoire (Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1966 [1862]). Voir Jean Palou, *La Sorcellerie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 756, 1966 [1957], p. 120-122.

⁴ Voir, par exemple, Maurice Garçon, *La Vie exécrationnelle de Guillemette Babin, sorcière, suivi de Magdeleine de la croix abbessse diabolique*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2010 [1926 et 1939]; et Pierre Mac Orlan, *Babet de Picardie*, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 1972 [1943]. Voir aussi Jean Palou, *op. cit.*, p. 120-122.

⁵ Shirley Barker, *Peace, My Daughter*, New York, Crown Publishers, 1949; et Marion L. Starkey, *The Devil in Massachusetts. A Modern Enquiry into the Salem Witch Trials*, New York, Anchor Books, 1969 [1949].

⁶ Les pièces de Louis O. Coxe et de Florence Stevenson n'ont pas fait l'objet de publication. Elles ont chacune été représentées la première fois en novembre 1952 : celle de Coxe au Oklahoma Civic Playhouse; celle de Stevenson à l'Université du Minnesota. Voir Robert A. Martin, « Arthur Miller's *The Crucible*: Background and Sources », *Modern Drama*, vol. 20, n° 3, automne 1977, p. 279.

⁷ Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, Marcel Aymé (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2010 [1953].

⁸ Robert A. Martin, *loc. cit.*, p. 279-280.

McCarthy dans l'histoire américaine⁹. L'œuvre de Miller a eu un succès remarquable en Amérique du Nord et à l'étranger, notamment en France où la réception importante des *Sorcières de Salem*¹⁰ a même inspiré une adaptation cinématographique, réalisée par Raymond Rouleau à partir d'un scénario de Jean-Paul Sartre¹¹. La pièce de Miller a également intéressé plusieurs auteurs et elle continue de fasciner de nombreux chercheurs d'un point de vue littéraire¹², historique et judiciaire¹³, culturel¹⁴ et féministe¹⁵.

Après avoir recouvré une place dans la littérature américaine grâce à Miller, la sorcellerie a fait l'objet de plusieurs études historiques. À des textes classiques comme *La Sorcière* (1862) de Jules Michelet se sont ajoutés les travaux de plusieurs historiens (Robert Mandrou, Carlo Ginzburg, Robert Muchembled, Brian P. Levack) qui ont transformé la représentation de la

⁹ Voir Thomas Wiedier, *Les Sorcières de Hollywood. Chasse aux rouges et listes noires*, Paris, Philippe Rey, 2006; et Marie-France Toinet, *La Chasse aux sorcières. Le Maccarthysme (1947-1957)*, Paris, Complexe, 1984.

¹⁰ La version française de la pièce, intitulée *Les Sorcières de Salem*, a été représentée pour la première fois en 1955 à Paris. Voir la quatrième de couverture et les informations bibliographiques dans Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ Raymond Rouleau, *Les Sorcières de Salem*, France/Allemagne de l'Est, Films Borderie/CICC/Pathé Cinéma/DEFA, 1957, 157 minutes. Voir l'article de Marc Silberman, « Learning from the Enemy: DEFA-French Co-Production of the 1950s », *Film History*, vol. 18, n° 1, 2006, p. 21-45.

¹² Voir, entre autres, Jean-Marie Bonnet, « Society vs. the Individual in Arthur Miller's *The Crucible* », *English Studies*, vol. 63, n° 1, 2008, p. 32-36; *Id.*, « Nom et renom dans *The Crucible* », *Études anglaises*, vol. 30, n° 2, avril 1977, p. 179-183; James W. Douglass, « Miller's *The Crucible* Which Witch is Which? », *Renascence*, vol. 15, n° 3, printemps 1963, p. 145-151; Robert Lima, *Stages of Evil. Occultism in Western Theater and Drama*, Lexington, University Press of Kentucky, 2005; Thomas Siebold, *Readings on The Crucible*, San Diego, Greenhaven Press, 1999; Cynthia L. Lane, « To Mather through Miller: Using "The Crucible" to Motivate Reading of Colonial Literature », *The English Journal*, vol. 71, n° 1, janvier 1982, p. 62-63; et Snezana Brajovic-Andjelkovic, « In the Name of God, On the Devil's Behalf: Witch Hunt in Arthur Miller's *The Crucible*, Ken Russell's *The Devils*, Sebastiano Vassalli's *La Chimera*, Leonardo Sciascia's "La Strega e il capitano", Françoise Mallet-Joris's "Anne ou le théâtre" and "Jeanne ou la révolte" and Maryse Condé's *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* », thèse de doctorat, University of Toronto, Toronto, 2003.

¹³ Voir, par exemple, Robert A. Martin, *loc. cit.*; Lothar Bredella, « Understanding a Foreign Culture Through Assimilation and Accommodation: Arthur Miller's *The Crucible* and its Dual Historical Context », Rüdiger Ahrens et Heinz Antor (dir.), *Text, Culture, Reception. Cross-Cultural Aspects of English Studies*, Heidelberg, Forum Anglistik, 1992 p. 475-521; E. Miller Budick, « History and Other Spectres in Arthur Miller's *The Crucible* », *Modern Drama*, vol. 28, n° 4, hiver 1985, p. 535-552; Régine Hollander, « La Justice spectacle aux États-Unis », *Revue française d'études américaines*, n° 77, juin 1998, p. 103-120; et William J. McGill, Jr, « The Crucible of History: Arthur Miller's John Proctor », *The New England Quarterly*, vol. 54, n° 2, juin 1981, p. 258-264.

¹⁴ Voir, entre autres, Marion Gibson, « Retelling Salem Stories: Gender Politics and Witches in American Culture », *European Journal of American Culture*, vol. 25, n° 2, 2006, p. 85-107; et Thierry Maulnier, « Le Théâtre. *Les Sorcières de Salem* », *La Revue de Paris*, vol. 62, février 1955, p. 137-149.

¹⁵ Voir, par exemple, Wendy Schissel, « Re(dis)covering the Witches in Arthur Miller's *The Crucible*: A Feminist Reading », *Modern Drama*, vol. 37, n° 3, automne 1994, p. 461-473; et Tanfer Emin Tunc, « The Healer and the Witch: Sexuality and Power in Arthur Miller's *The Crucible* », *The Explicator*, vol. 71, n° 4, 2013, p. 266-270.

sorcellerie comme phénomène historique. Même avant le succès international des *Sorcières de Salem*, l'intérêt historique pour la sorcellerie germeait. L'historien français Lucien Febvre avait défriché de nouveaux territoires lorsqu'il s'était intéressé, dans une optique d'histoire des « mentalités », à la sorcellerie et la chasse aux sorcières dans son article « Sorcellerie, sottise ou révolution mentale? » paru dans les *Annales ESC* en 1948¹⁶. Vingt ans plus tard, Robert Mandrou a continué dans la voie entreprise par Febvre en publiant *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*¹⁷, qui constitue l'une des grandes références de ce nouveau domaine de recherche qui s'apprête à fasciner de nombreux historiens¹⁸. Après une période de critiques et de remises en question des approches, le thème de la sorcellerie se trouve réactualisé, non seulement de façon à éclairer les procédures judiciaires, mais de manière à explorer ce sujet sous un angle religieux et sociologique; cela est notamment le cas dans l'ouvrage *Sorcellerie et justice criminelle* (1992) d'Alfred Soman, et surtout dans l'historiographie anglo-saxonne, par exemple dans l'étude de Brian P. Levack, *The Witch-Hunt in Early Modern Europe* (1987), ou celle de G.R. Quaipe, *Godly Zeal and Furious Rage* (1987)¹⁹. Les réflexions de Carlo Ginzburg sur la magie et le sabbat²⁰, de même que celles de Robert Muchembled sur les liens entre les sorcières, la société, l'État et les cultures populaire et savante²¹ ajoutent aussi aux discussions sur la sorcellerie. Elles permettent d'éclairer d'autres régions liées à l'hérésie jusqu'alors inexplorées.

¹⁶ Lucien Febvre, « Sorcellerie, sottise ou révolution mentale? », *Annales ESC*, 3^e année, n° 1, 1948, p. 9-15.

¹⁷ Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Analyse de psychologie historique*, Paris, Seuil, 1980 [1968].

¹⁸ Ludovic Viallet, *Sorcières! La Grande Chasse*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 8.

¹⁹ Alfred Soman, *Sorcellerie et justice criminelle. Le Parlement de Paris (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Hampshire, Variorum, 1992; Brian P. Levack, *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, Londres, Longman, 2016 [1987]; et G.R. Quaipe, *Godly Zeal and Furious Rage. The Witch in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1987. Voir aussi Ludovic Viallet, *op. cit.*, p. 8; et Robert Muchembled, *Le Roi et la sorcière. L'Europe des bûchers (XV^e au XVIII^e siècle)*, Paris, Desclée, 1993, p. 8.

²⁰ Carlo Ginzburg, *Les Batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Giordana Charuty (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2010 [1966]; et *Id.*, *Le Sabbat des sorcières*, Monique Aymard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992 [1989].

²¹ Robert Muchembled, *La Sorcière au village. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard-Julliard, coll. « Archives », 1991 [1979]; *Id.*, *Les Derniers Bûchers. Un village de Flandre et ses sorcières sous Louis XIV*, Paris, Ramsay, 1981; *Id.*,

En plus d'intéresser les discours historiques, la figure de la sorcière a été reprise par les discours féministes²² et postcoloniaux. Plusieurs chercheuses féministes, dont Catherine Clément et Hélène Cixous, Maroussia Hajdukowski-Ahmed, Nicole Gnesotto et Lori Saint-Martin²³, ont analysé cette figure qui dénote souvent la vieillesse, la laideur, la sexualité ou l'hétérodoxie générale. Opposée au paradigme de la Vierge, la sorcière – qu'elle soit une Diane chasserresse, une Médée vengeresse ou une Circé empoisonneuse – s'affiche toujours comme l'ennemie de l'Église, celle pour qui l'on construit des bûchers et non des cathédrales, comme son antithèse. Dès les années 1970, de nouvelles études féministes qui s'attardent à la place accordée à la sorcière revendiquent son statut malicieux et dangereux en valorisant le rôle, la voix et les transgressions de la femme en tant qu'être puissant et éduqué dans la société²⁴. L'ouvrage d'Hélène Cixous et de Catherine Clément *La Jeune Née* (1975), au carrefour de la théorie et de la fiction, examine aussi la condition féminine dans la société en redistribuant les valeurs associées au substantif « sorcière » afin qu'il définisse les femmes de manière générale. Tour à tour, Clément et Cixous annoncent que la femme libérée « va, comme la sorcière, s'envoler » et proposent à la femme nouvelle de « [v]oler » et de « devenir oiseau²⁵ ». De la même manière, de nombreux chercheurs qui s'intéressent aux études postcoloniales – tels Léonard Sainville, Laënnec Hurbon, Charles Asselin et Honorat Aguessy²⁶ – se sont penchés sur la question de la

Sorcières, justice et société aux XVI^e et XVII^e siècles, Paris, Imago, 1987; *Id.*, *Le Roi et la sorcière*, *op. cit.*; et *Id.*, *Une histoire du diable. XI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000.

²² Une revue féministe intitulée *Sorcières* voit notamment le jour en 1976 sous la direction de Xavière Gauthier. Voir Caroline Goldblum, « *Sorcières*, 1976-1981. Étude d'une revue féministe. Master 1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne), 2009 », *Genre et Histoire* [en ligne], n° 8, printemps 2011, <http://genrehistoire.revues.org/>.

²³ Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Féminin futur », 1975; Maroussia Hajdukowski-Ahmed, « La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin », *The French Review*, vol. 58, n° 2, décembre 1984, p. 260-268; Nicole Gnesotto, « L'Imaginaire féministe », *Esprit*, n° 33/34, septembre-octobre 1979, p. 152-161; et Lori Saint-Martin, « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Quebec Studies*, vol. 12, printemps-été 1991, p. 67-82.

²⁴ Maroussia Hajdukowski-Ahmed, *loc. cit.*, p. 260-261.

²⁵ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 111, 178 et 183.

²⁶ Léonard Sainville, « Les Fondements négro-africains de la culture dans les Caraïbes et la lutte pour leur sauvegarde », *Présence africaine*, n° 101/102 « Identité culturelle négro-africaine (III) », 1977, p. 129-157; Laënnec

sorcière à dessein de nuancer le discours sur les pratiques traditionnelles caribéennes ou africaines qui lui est associé. En réaction au succès de la pièce de Miller, plusieurs spécialistes se sont réapproprié certaines figures historiques qui traversent l’imaginaire de la sorcière, comme le personnage de Tituba qui apparaît dans les récits des procès de Salem de 1692²⁷.

La littérature de la fin du XX^e siècle a aussi contribué au renouveau de la figure de la sorcière en produisant des œuvres qui s’appuient sur cette représentation « historique » et qui font de la sorcière une victime située en marge de la société. Cela est notamment le cas dans *Les Enfants du sabbat* d’Anne Hébert, *La Fontaine obscure* de Raymond Jean, *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston²⁸. Les textes de Hébert et de Jean comprennent d’ailleurs une bibliographie d’ouvrages consultés incluant, entre autres, l’ouvrage fondateur de Robert Mandrou. Quant à Condé et Huston, elles ont respectivement inclus des notes biblio-historiques confirmant que les événements de leur récit sont inspirés de faits réels : ceux des procès de Salem de 1692 chez Condé et ceux que relate André Alabergère dans *Au temps des laboureurs en Berry*²⁹ chez Huston. L’intégration de sources bibliographiques à l’intérieur même des textes crée un dialogue explicite avec les

Hurbon, « Sorcellerie et pouvoir en Haïti », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 48, n° 1, 1979, p. 43-52; *Id.*, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1972; Charles Asselin, « Voodoo Myths in Haitian Literature », *Comparative Literature Studies*, vol. 47, n° 4, décembre 1980, p. 391-398; Honorat Aguessy, « Les Dimensions spirituelles : religions traditionnelles africaines », *Présence africaine*, n° 117/118 « Dimensions mondiales de la communauté des peuples noirs », 1981, p. 138-148; et *Id.*, « À propos du colloque sur “Les religions traditionnelles comme source de valeurs de civilisation” », *Présence africaine*, vol. 2, n° 74, 1970, p. 90-93.

²⁷ Voir les études James Haskins, *Witchcraft, Mysticism and Magic in the Black World*, New York, Doubleday, 1974; Chadwick Hansen, « The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectuals Can’t Tell an Indian Witch from a Negro », *The New England Quarterly*, vol. 47, n° 1, mars 1974, p. 3-12; Robert E. Morsberger, « The Further Transformation of Tituba », *The New England Quarterly*, vol. 47, n° 3, septembre 1974, p. 456-458; et Lloyd W. Brown, « Tituba of Barbados and the American Conscience: Historical Perspectives in Arthur Miller and Ann Petry », *Caribbean Studies*, vol. 13, n° 4, janvier 1974, p. 118-126.

²⁸ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975; Raymond Jean, *La Fontaine obscure. Une histoire d’amour et de sorcellerie en Provence, au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1976; Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 1986; et Nancy Huston, *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal, Actes Sud/Léméac, 1996.

²⁹ André Alabergère, *Au temps des laboureurs en Berry*, Bourges, Cercle généalogique du Haut Berry, 1993.

discours historiques. Chacun de ces récits transforme notre perception de la sorcière « littéraire » et confirme les nouveaux enjeux qui marquent ce personnage.

Dans le cadre de notre thèse, nous analyserons la figure de la sorcière dans des œuvres provenant de cette littérature d'inspiration historique afin d'observer la construction de cette figure protéiforme et la métamorphose qu'elle connaît dans l'imaginaire social à partir des années 1970. Nous souhaitons étudier la façon dont la littérature a dialogué avec les discours historiques (Robert Mandrou, Carlo Ginzburg, Brian P. Levack, Robert Muchembled) et examiner comment, à son tour, elle a contribué à transformer l'image de la sorcière. La représentation de la sorcellerie dans la pièce *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller semble notamment avoir marqué le début d'une vague d'études historiques, et certainement postcoloniales³⁰, en proposant d'autres réponses au questionnement entourant les procès de Salem. Il n'est pas insignifiant que le succès de la pièce surgisse juste avant le renouvellement de travaux historiques. Dans les années 1960 et 1970, les chercheurs ont réévalué les récits de sorcières en Amérique du Nord et en Europe, dans le dessein de mieux comprendre l'atmosphère hystérique et les causes judiciaires, sociales, psychologiques ou culturelles derrière ces phénomènes.

Nous étudierons les représentations de la figure de la sorcière qui se donnent à voir dans le roman d'inspiration historique francophone, tout en analysant les interactions qui lient ces dernières aux représentations de la sorcière dans la littérature pour la jeunesse, la littérature fantastique, la littérature anglophone, le folklore et le cinéma. Nous nous intéresserons à la façon dont se construisent les dialogues entre les multiples incarnations de la figure et entre ses

³⁰ Voir Lloyd W. Brown, *loc. cit.*; et Chadwick Hansen, *loc. cit.* Brown stipule d'ailleurs que « la contemporanéité des procès de Salem demeure aussi fraîche que jamais dans l'imaginaire américain, en grande partie parce que des générations d'Américains ont revisité le village de Salem comme une allégorie de leur condition et de leurs besoins [et que,] [c]omme on le sait bien, la pièce *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller (1953) utilise les procès de Salem pour représenter la crise politique et morale générée pendant les années 1950 par les "chasses aux sorcières" maccarthystes. » (c'est nous qui traduisons) Lloyd W. Brown, *loc. cit.*, p. 118.

nombreuses facettes. En mettant les représentations de la sorcière en relation avec d'autres œuvres et tendances de l'époque, nous chercherons aussi à mettre en lumière les problématiques abordées à travers cette figure dans les textes littéraires. La figure de la sorcière reprend notamment des enjeux qui marquent les dernières décennies du XX^e siècle, tels la place des femmes et des cultures minoritaires dans la société, la représentation du corps féminin et le recul des religions traditionnelles. Par son statut excentrique et hérétique, et grâce à son caractère mouvant et polymorphe, elle permet ainsi d'aborder les grandes questions au cœur du discours social de cette période.

État de la question

Nous ne serons certainement pas la première à nous intéresser à la figure de la sorcière dans la littérature, mais à ce jour, il ne semble pas y avoir d'études d'ensemble qui ont été réalisées sur la représentation de la sorcellerie dans la littérature depuis 1960. Dans les dernières décennies, plusieurs chercheurs ont analysé la sorcellerie d'un point de vue féministe³¹ ou postcolonial³², et

³¹ Voir, entre autres, Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*; Florence Ramond Jurney, « Voix sexualisée au féminin dans "Moi, Tituba sorcière" de Maryse Condé », *The French Review*, vol. 76, n° 6, mai 2003, p. 1161-1171; Lori Saint-Martin, *loc. cit.*; Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002; et Kimberly Ann Wells, « Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels », thèse de doctorat, Texas A&M University, Texas, 2007.

³² Voir, par exemple, Nora Cotille-Foley, « Epistémê esclavagiste et sorcellerie subalterne de Loudun à Salem, en passant par Jules Michelet et Maryse Condé », *Nouvelles Études francophones*, vol. 25, n° 1, printemps 2010, p. 46-58; Nathalie Debrauwere-Miller, « Au carrefour de la négritude et du judaïsme : *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* », *Romantic Review*, vol. 90, n° 2, 1999, p. 223-233; Dawn Fulton, *Signs of Dissent. Maryse Condé and Postcolonial Criticism*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008; Florence Ramond Jurney, *loc. cit.*; et Artress Bethany White, « From Africa to America by Way of the Caribbean: Fictionalized Histories of the African Diasporic Slave Woman's Presence in America in *I, Tituba, Black Witch of Salem* and *A Mercy* », Carol P. Marsh-Lockett et Elizabeth J. West (dir.), *Literary Expressions of African Spirituality*, Lanham, Lexington Books, 2013, p. 145-160.

ont examiné cette figure en relation aux beaux-arts et au cinéma³³. D'autres se sont penchés sur les œuvres de Condé³⁴, de Hébert³⁵ et de Huston³⁶, ou ont étudié la pièce de Miller et la sorcière dans l'histoire américaine³⁷. Certaines études ont aussi exploré la question de l'intertextualité qui marque ces textes et ont noté l'évolution du personnage de la sorcière dans la littérature³⁸, mais elles ne se sont pas intéressées à la relation que cette figure entretient avec les discours

³³ Voir, notamment, Camille Laurens, *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Toucan, 2011; Emily D. Edwards, *Metaphysical Media. The Occult Experience in Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005; et Malgorzata Rawicz, « Crafty Women Through the Ages: Assessing Representations of the Witch in Historical Commentaries and Contemporary Film », thèse de maîtrise, Simon Fraser University, Vancouver, 2002.

³⁴ Voir, entre autres, Kaiama Glover, « Confronting the Communal: Maryse Condé's Challenge to the New World Orders in *Moi, Tituba* », *French Forum*, vol. 37, n° 3, automne 2012, p. 181-199; Jane Moss, « Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *Colby Quarterly*, vol. 35, n° 1, 1999, p. 5-17; Carla Peterson, « Le Surnaturel dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé et *Beloved* de Toni Morrison », Nara Araujo (dir.), *L'Œuvre de Maryse Condé*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 91-104; Patrice J. Proulx, « Inscriptions of Female Community and Liberation in Maryse Condé's *Moi, Tituba sorcière...* », *Écrivaines françaises et francophones : Europe plurilingue*, édition spéciale, mars 1997, p. 148-161; Suzanne Roszak, « Salem Rewritten Again: Arthur Miller, Maryse Condé, and Appropriating the Bildungsroman », *Comparative Literature*, vol. 66, n° 1, p. 113-126; Josée Tamiozzo, « L'Altérité et l'identité dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, de Maryse Condé », *Recherches féministes*, vol. 15, n° 2, 2002, p. 123-140; et Elizabeth Wilson, « Sorcières, sorcières : "Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem", révision et interrogation », Nara Araujo (dir.), *L'Œuvre de Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 104-113.

³⁵ Voir, notamment, Neil B. Bishop, « *Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert », *Études canadiennes*, n° 8, 1980, p. 33-46; André Gaulin, « Lecture politique d'Anne Hébert : point de vue d'une protagoniste », *Québec français*, n° 92, 1994, p. 77-82; Anca Magurean, « Les Représentations de la sorcière dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Studii si Cercetari Filologice : Seria Limbi Romanice*, vol. 1, n° 9, 2011, p. 63-73; Janet M. Paterson, « Parodie et sorcellerie », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 59-66; Lilian Pestre de Almeida, « Le Jeu parodique et temporel sur un fond de désespoir : les problèmes du roman dans *Les Enfants du sabbat* », Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 339-353; Delbert W. Russell, *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, 1983; et Donald Smith, « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire », *Lettres québécoises*, n° 20, 1980, p. 64-73.

³⁶ Voir, par exemple, Frédérique A.Y. Arroyas, « *Diabolus in musica* : "La Sonate de la Résurrection" de Heinrich Biber, arme de détournement dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », *L'Esprit créateur*, volume 47, n° 2, été 2007, p. 88-100; Siobhan Brownlie, « Translation and the Fantastic: Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* », *French Forum*, vol. 34, n° 1, hiver 2009, p. 67-83; Nubia Jacques Hanciau, « La Sorcière chez Nancy Huston : de l'ancien au nouveau monde », *Interfaces Brasil/Canada : Porto Alegre*, vol. 1, n° 2, 2002, p. 119-128; ou Pascale Sardin, « Towards an Ethics of Witness, or the Story and History of "une minuscule de détresse" in Annie Ernaux's *L'Événement* and Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* », *French Studies*, vol. LXII, n° 3, juillet 2008, p. 301-312.

³⁷ Voir, entre autres, E. Miller Budick, *loc. cit.*; James W. Douglass, *loc. cit.*; Marion Gibson, *loc. cit.*; Régine Hollander, *loc. cit.*; Cynthia L. Lane, *loc. cit.*; Robert Lima, *op. cit.*; Robert A. Martin, *loc. cit.*; Wendy Schissel, *loc. cit.*; Thomas Siebold, *op. cit.*; et Tanfer Emin Tunc, *loc. cit.*

³⁸ Voir Snezana Brajovic-Andjelkovic, *loc. cit.*; Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*; Catherine Armetta Shufelt, « "Something Wicked This Way Comes": Constructing the Witch in Contemporary American Popular Culture », thèse de doctorat, Bowling Green State University, Bowling Green, 2007; Lisa Travis Blomquist, « Rehabilitating the Witch: The Literary Representation of the Witch from the *Malleus Maleficarum* to *Les Enfants du sabbat* », thèse de doctorat, Rice University, Houston, 2011; Maroussia Hajdukowski-Ahmed, *loc. cit.*; et Suzanne Roszak, *loc. cit.*

historiques contemporains. Quelques travaux examinent les liens entre *Les Sorcières de Salem* et les événements réels dont l'auteur s'est inspiré³⁹ ou encore les liens entre l'histoire et la littérature de manière générale⁴⁰. Toutefois, aucune analyse n'a réfléchi au dialogue qui se construit entre les discours historiques sur la sorcellerie, les discours féministes et postcoloniaux, et la littérature, en tenant compte des différents genres et contextes dans lesquels cette figure apparaît et des interactions entre ces genres dans l'imaginaire social.

Quelques récents articles en littérature pour la jeunesse – un domaine qui, depuis les années 1960, ne cesse de se développer – se sont penchés sur les nouvelles représentations de la sorcellerie, telles les études de Nadine Fortier, d'Anne-Marie Mercier-Faivre, d'Efstratia Oktapoda-Lu, de Suzanne Pouliot et de Julia Saric⁴¹. Ces travaux ont montré que les dernières sorcières qui ont émergé de la littérature pour la jeunesse, plus souvent des sorcières « blanches », se présentent comme des êtres puissants qui connaissent mieux leur histoire personnelle et leur rôle au sein de la société. Cependant, ils n'ont pas cherché à faire dialoguer ces nouvelles représentations de la sorcière avec des courants contemporains, d'autres types de

³⁹ Voir Jean-Marie Bonnet, « Nom et renom dans *The Crucible* », *loc. cit.*; *Id.*, « Society vs. the Individual in Arthur Miller's *The Crucible* », *loc. cit.*; Lothar Bredella, *loc. cit.*; ou William J. McGill, Jr, *loc. cit.*

⁴⁰ Voir, entre autres, Claudie Bernard, « Si l'Histoire m'était contée », Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15-25; *Id.*, *Le Passé recomposé. Le Roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université. Recherches littéraires », 1996; Laurent Broche, « Romans historiques et historiens professionnels : remarques sur une compétition pour la représentation du passé », Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, *op. cit.*, p. 91-102; Michal Glowinski, « La Narration historique et la narration dans le roman historique », Maria Delaperrière (dir.), *La Littérature face à l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 41-52.; Judith Lyon-Cahen et Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris, Découverte, coll. « Repères », 2010; ou Anne Roche et Gérard Delfau, « Histoire-et-littérature : un projet », *Littérature*, n° 13, février 1974, p. 16-28.

⁴¹ Nadine Fortier, « Démystifier le personnage de la sorcière dans un contexte contemporain », *Lurelu*, vol. 22, n° 3, 2000, p. 69-71; Anne-Marie Mercier-Faivre, « Les Deux Visages de la sorcière : l'affaire des poisons (1679-1681) dans le roman historique pour la jeunesse », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 39, n° 77, juillet 2012, p. 415-431; Efstratia Oktapoda-Lu, « Le Mythe de la sorcière et ses avatars dans la littérature contemporaine : les sorcières de Pierre Gripari », *Interlitteraria*, vol. 12, n° 1, 2009, p. 204-217; Suzanne Pouliot, « Le Retour des sorcières », *Canadian Children's Literature*, n° 80, 1995, p. 60-68; et Julia R. Saric, « Conducting Interdisciplinary Analysis of Youth Literature: A Study of the Witch in Recent Young Adult Novels », thèse de doctorat, University of Toronto, Toronto, 2006.

littérature ou d'autres représentations médiatiques de la figure. La problématique de la sorcière a, par ailleurs, été abordée dans des travaux consacrés à la littérature fantastique⁴².

Outre les travaux analysant la sorcière dans une œuvre ou dans un genre particulier, il existe de nombreuses études thématiques se concentrant sur une figure imaginaire similaire à la nôtre. Les ouvrages ciblant les figures du revenant, du vampire ou du zombie dans la littérature et le cinéma, tels *Petite Philosophie du zombie*, *Le Vampire dans la littérature du XIX^e au XX^e siècle*, *Le Vampire dans la littérature romantique française* ou *The Vampire in Contemporary Popular Literature*⁴³, expliquent la façon dont ces personnages sont investis dans et par les sociétés. Quoiqu'elles ne s'orientent pas autour de la sorcière, ces études nous ont été utiles quant à la construction et l'organisation thématique de notre thèse, puisqu'elles cherchent, elles aussi, à saisir la spécificité d'une figure dans la littérature.

Objectifs de recherche

Notre thèse de doctorat vise à étudier les interactions entre les discours littéraires, historiques et féministes, et à développer, de façon plus détaillée, l'analyse de l'intertextualité entre les œuvres où la figure de la sorcière occupe une place de choix. Plus précisément, notre premier objectif est de voir comment les nouvelles études historiques, féministes et, dans certains cas, postcoloniales ont transformé la représentation de la sorcière dans la littérature d'inspiration

⁴² Voir, par exemple, Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*, Paris, La Table ronde, 2007; Kathryn M. Bulver, *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York, Peter Lang, 1995; et Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2008.

⁴³ Maxime Coulombe, *Petite Philosophie du zombie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012; Sabine Jarrot, *Le Vampire dans la littérature du XIX^e siècle. De l'autre à un autre soi-même*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999; Florent Montclair, *Le Vampire dans la littérature romantique française. 1820-1868 : Textes et documents*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Didactiques », 2010; et Lorna Piatti-Farnell, *The Vampire in Contemporary Popular Literature*, New York, Routledge, 2014.

historique et, réciproquement, comment ces récentes incarnations littéraires ont influencé les divers discours sur la sorcellerie.

Notre deuxième objectif est d'examiner les différentes facettes de la sorcière, telles qu'elles apparaissent dans les romans d'inspiration historique à la fin du XX^e siècle, en relation avec les autres productions culturelles de la même période. En d'autres mots, nous nous intéressons au rapport que les représentations de la sorcière dans la littérature d'inspiration historique entretiennent avec l'extérieur, c'est-à-dire avec les autres fictions, œuvres, modes et tendances de leur décennie. Nous souhaitons étudier la façon dont les représentations « historiques » de la sorcière ont dialogué avec les représentations de la figure provenant d'autres types de littérature et d'autres formes médiatiques. Cette analyse nous permettra alors de voir si les représentations de la sorcière « historique » et les nouveaux discours sur la sorcellerie ont eu un impact sur la littérature pour la jeunesse, la littérature populaire ou la culture de masse. De même, nous pourrions noter si cette culture populaire a, à son tour, exercé une influence sur les représentations de la sorcière dans la littérature d'inspiration historique.

Notre troisième objectif est de mettre en lumière les multiples problématiques qui marquent la figure de la sorcière, notamment la marginalité, la religion, l'identité sexuée et racialisée, le rapport au corps et l'écriture de l'Histoire. Nous voulons explorer ces enjeux et analyser la manière dont les œuvres développent ou prolongent ces réflexions en abordant la figure de la sorcière. Cette étude permettra de mieux comprendre la fonction de la sorcière dans la littérature et les idées qui lui sont associées dans l'imaginaire social à partir de 1970.

À travers ces trois objectifs, nous tracerons ainsi l'évolution de la figure de la sorcière dans la littérature à la fin du XX^e siècle : notre quatrième et dernier objectif. Tout en nous concentrant sur les représentations de la sorcière dans la littérature d'inspiration historique, nous chercherons à évaluer l'ampleur de ses (non-)transformations et à décortiquer la figure de manière générale.

En somme, ce projet permettra d'analyser la subsistance de la figure de la sorcière dans la littérature et d'appréhender la place qu'elle occupe dans l'imaginaire social.

Corpus

Notre corpus est formé d'œuvres provenant de la littérature francophone d'inspiration historique des dernières décennies du XX^e siècle : *Les Enfants du sabbat* (1975) d'Anne Hébert, *La Fontaine obscure* (1976) de Raymond Jean, *Moi, Tituba sorcière...* (1986) de Maryse Condé et *Instruments des ténèbres* (1996) de Nancy Huston. Ces romans mettent tous de l'avant des récits qui prennent racine dans un contexte historique déterminé et qui s'appuient sur l'Histoire. Chacun entre en relation avec les discours historiques, féministes et, parfois, postcoloniaux afin de construire sa représentation de la sorcellerie. Publiés pendant différentes décennies (hormis les romans de Hébert et de Jean sortis à un an d'intervalle), ces textes nous permettront d'étudier l'évolution de la figure de la sorcière dans une perspective diachronique. Ils ont été retenus, car ils sont les plus féconds sur le plan des représentations de la sorcellerie. Ils nous permettront également d'observer la transformation et le développement de la figure au sein d'un même type de littérature, celui du roman historique.

Quoique d'autres œuvres de la même période dépeignent des sorcières ou des personnages historiques associés à la figure, elles ont été écartées du corpus puisqu'elles ne s'inscrivent pas dans la tradition du roman d'inspiration historique (par exemple *Les Sorcières d'Eastwick* de John Updike⁴⁴) ou puisqu'elles ne mettent pas en scène des personnages de sorcière (par exemple *La Corriveau* d'Andrée Lebel⁴⁵). Seuls les textes fertiles sur les plans historique et sociocritique,

⁴⁴ John Updike, *Les Sorcières d'Eastwick*, Maurice Rambaud (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1984].

⁴⁵ Andrée Lebel, *La Corriveau*, Montréal, Libre Expression, 1981.

qui donnent à la sorcière une place de choix dans leur récit, ont été conservés comme corpus principal.

Les récits qui renvoient indirectement à la figure de la sorcière ou qui ne s'inscrivent pas dans la tradition du roman historique ont été intégrés à notre étude comme corpus secondaire⁴⁶. Ces textes, émanant de la littérature fantastique, de la littérature pour la jeunesse et de la littérature populaire francophones et anglophones, se joignent aux œuvres antérieures à notre période d'analyse⁴⁷. De près ou de loin, ces différents textes alimentent les discussions sur les récits à l'étude et forment le corpus satellite qui accompagne les textes principaux. Notre corpus secondaire comporte également des ouvrages consacrés aux études historiques, féministes et postcoloniales⁴⁸ ainsi que des œuvres du cinéma et de la télévision⁴⁹ qui ont contribué à la construction de la figure de la sorcière dans l'imaginaire.

Approches critiques

L'approche critique de cette thèse est principalement une approche sociocritique. Nous souhaitons replacer les textes dans leur contexte de production afin de mieux comprendre les

⁴⁶ Pensons notamment aux *Sacrées Sorcières* de Roald Dahl (Marie-Raymonde Farré [trad.], Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2013 [1983]), aux *Sorcières d'Eastwick* de John Updike (*op. cit.*) et à la trilogie *La Saga des sorcières* d'Anne Rice (Annick Granger de Scriba [trad.], Paris, Pocket, 1996-2012 [1990-1994], 3 tomes).

⁴⁷ Pensons, entre autres, au roman *Le Magicien d'Oz* de L. Frank Baum (*op. cit.*), au roman *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique* de C.S. Lewis (*op. cit.*), à la pièce *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller (*op. cit.*) et au recueil *La Sorcière de la rue Mouffetard et autres contes de la rue Broca* de Pierre Gripari (Paris, La Table ronde, coll. « Folio junior », 2007 [1967]), pour n'en nommer que quelques-uns.

⁴⁸ Par exemple, Robert Mandrou, *op. cit.*; Robert Muchembled, *La Sorcière au village*, *op. cit.*; *Id.*, *Les Derniers Bûchers*, *op. cit.*; *Id.*, *Sorcières, justice et société aux XVI^e et XVII^e siècles*, *op. cit.*; Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*; ou Brian. P. Levack, *op. cit.*

⁴⁹ Entre autres, le film animé *Blanche-Neige et les sept nains* de William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce et Ben Sharpsteen (États-Unis, Disney, 1937, 83 minutes); le film *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (*op. cit.*); et la série télévisée américaine *Ma Sorcière bien-aimée* de Sol Saks (États-Unis, Ashmont Productions/Screen Gems, 1964-1972, 254 épisodes).

interactions entre les discours littéraires, historiques et féministes, qui ont influencé la construction de la figure de la sorcière. Nous envisageons, comme le précise Claude Duchet,

[d']effectuer une lecture sociocritique [qui] revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels⁵⁰.

Pour ce faire, nous mettrons en lumière les relations existant entre nos textes et l'imaginaire social. Selon Pierre Popovic, l'imaginaire social se définit comme une construction cohérente et mouvante d'une société donnée, façonnée de représentations du monde social, à un moment historique déterminé⁵¹. Comme le souligne cette fois Dominique Kalifa, il est « une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire⁵² ». Cet imaginaire organise et produit le social, et « sert [aux membres de ladite société] *de matériau d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre ce qu'ils vivent* [en italique dans le texte]⁵³ ». Plus précisément, l'imaginaire social met en évidence comment une société conçoit ses représentations du passé, ses relations entre l'individu et la société, ses représentations des identités sexuées et des corps, ses relations avec la nature⁵⁴, etc. Il se donne à lire, à voir ou à entendre en se racontant dans des intrigues, en se profilant dans des images, et en s'exprimant dans et par une parole⁵⁵. L'imaginaire social, comme le conçoit Popovic, se veut un ensemble dynamique de représentations interreliées, traversé par

⁵⁰ Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux Entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 107.

⁵¹ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 27-29; et Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2013, p. 20-21 et 271.

⁵² Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds, op. cit.*, p. 20.

⁵³ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables, op. cit.*, p. 29.

⁵⁴ Ces quatre ensembles de représentations correspondent aux quatre orbitales de l'imaginaire social, telles que développées par Pierre Popovic. Voir *Ibid.*, p. 40; et *Id.*, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 29.

⁵⁵ *Id.*, *La Mélancolie des Misérables, op. cit.*, p. 39-40; et Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds, op. cit.*, p. 20-21.

l'histoire et le discours social, se montrant disponible aux membres d'une société lors d'une période historique précise⁵⁶.

L'imaginaire de la sorcière à partir des années 1970 se distingue de l'imaginaire social tel que le définit Pierre Popovic, puisqu'il gravite autour d'une figure qui ne prétend pas faire référence à un phénomène réel dans la période contemporaine, hormis pour quelques croyants ou pratiquants de wicca. Correspondant autrefois à une entité « réelle » puisqu'elle avait un rôle à jouer au village et dans les poursuites judiciaires⁵⁷, la sorcière n'accède plus à l'imaginaire en passant par le contexte social. Désormais, c'est dans les productions culturelles que les représentations (folkloriques, littéraires, iconographiques, médiatiques) de la sorcière trouvent leur place. À l'instar de la figure du zombie ou du vampire, la sorcière accède seulement à l'imaginaire social par l'ensemble des textes, des discours et des images qui s'y réfèrent et qui dessinent autour d'elle un « univers de connivence, de lisibilité⁵⁸ ». Si, au cours du XX^e siècle, le thème de la sorcellerie a été repris par la littérature, le cinéma et la télévision, il s'insinue aussi dans notre quotidien par les soirées enfantines de l'Halloween qui, à la fin du mois octobre, font revivre la sorcière et les peurs qu'elle suscite⁵⁹. La sorcière, à la fois comme symbole puissant et comme figure de l'imaginaire, subsiste alors aux bûchers de l'époque moderne. « [Offerte] à toutes les imaginations et, par le fait même, ouvert[e] aux (ré)interprétations⁶⁰ » comme le précise Alex Gagnon, la figure de la sorcière se décline, à l'ère contemporaine, en diverses productions

⁵⁶ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 24.

⁵⁷ Voir, entre autres, Robert Mandrou, *op. cit.*; Robert Muchembled, *La Sorcière au village, op. cit.*; et *Id.*, *Les Derniers Bûchers, op. cit.*

⁵⁸ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 101.

⁵⁹ Alex Gagnon, « Des bûchers au cinéma. La Sorcellerie dans tous ses états », *MuseMedusa* [en ligne], dossier *Sorcières et sorciers. Figures d'un pouvoir clandestin*, n° 5, 2017, <http://musemedusa.com>.

⁶⁰ *Ibid.*

culturelles, qu'il s'agisse de reprises, d'appropriations critiques ou de réactualisations. Elle existe dans l'imaginaire social comme objet de référence, objet historique et objet de la culture.

En ravivant une figure qui porte avec elle le poids des siècles passés, les fictions ultérieures à 1970 mettant en scène une sorcière sont ainsi toutes accompagnées et imprégnées de ce que Duchet appelle un co-texte. Le co-texte est l'ensemble des textes, des discours et des images qui entrent en relation médiatisée avec les œuvres et, plus précisément, avec leurs référents textuels⁶¹. Ces éléments co-textuels sont déjà imbibés d'imaginaire social et traversés par des enjeux liés à la période sociale qui les a vus naître. En effet, même si la sorcière n'accède plus à l'imaginaire par le contexte social, cela n'empêche pas les éléments qui constituent les récits qui la mettent en scène d'être issus de la réalité, comme c'est le cas pour les figures du fantôme, du vampire, du diable ou de la sirène selon Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard et Patrick Tacussel⁶². La figure de la sorcière se construit dans les textes en intégrant des problématiques – tels l'identité féminine, la marginalité, le rapport au corps, la magie et la religion – qui sont présentes dans l'imaginaire social et qui mettent en lumière un certain rapport au monde. Tout en nous inspirant des travaux de Pierre Popovic, nous nous appuyons donc sur une définition de l'imaginaire social issue de la sociologie de l'imaginaire puisque nous nous intéressons à une figure qui, en général, n'est pas associée à la réalité contemporaine.

En effet, bien que la représentation de la sorcière en tant qu'« être fantastique », voire « être fantasmé », demeure facilement identifiable à travers le temps, les significations que les sociétés projettent sur la sorcière se transforment. Comme l'explique Dominique Kalifa, le temps et

⁶¹ Régine Robin, *loc. cit.*, p. 101.

⁶² Patrick Legros *et al.*, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus – Sociologie », 2006, p. 73 et 120-121.

l'espace influencent la représentation d'une figure au sein de l'imaginaire social⁶³. Chaque société et chaque époque expriment sa propre image de la sorcière. Elle devient la représentation de nos craintes et nos frayeurs, de nos espoirs et nos excès secrets; en somme, de l'indicible qui commande nos vies. En même temps, les représentations de la sorcière servent à anéantir l'incertitude et l'incompréhensible qui emplissent le monde. Symboliser une angoisse, incarner un mal, et décrire un danger, c'est aussi les maîtriser⁶⁴. Si, comme l'expliquent Legros, Monneyron, Renard et Tacussel, « le monstre est la marque d'un besoin qui tend à “euphémiser” le pouvoir de l'inconnu, tel que le trépas⁶⁵ », représenter la sorcière devient une manière d'atténuer et de vaincre la peur qu'elle suscite, que celle-ci soit consciente ou non. Partant, même si la figuration de la sorcière comme une forme de « monstre imaginaire » peut sembler invariable d'une période à l'autre, l'imaginaire qu'elle met en place, lui, est variable. Il est un bassin d'images, de représentations sociales et de références labiles qui tentent à la fois de décrire et de dominer la figure.

L'imaginaire de la sorcière absorbe également des enjeux féministes et postcoloniaux, entre autres les questions liées aux droits des femmes, des Noirs et des minorités⁶⁶, qui se trouvent au cœur du discours social de la deuxième moitié du XX^e siècle. Afin de bien saisir tous les éléments de l'imaginaire social qui contribuent à la composition de la figure de la sorcière, nous nous appuierons sur des études qui prennent en considération les points de vue féministes⁶⁷ et des

⁶³ Dominique Kalifa, « Écrire l'histoire de l'imaginaire », *Le Concept d'imaginaire social. Nouvelles Avenues, nouveaux défis* [colloque savant avec enregistrement audio], colloque organisé par Alex Gagnon et Sylvano Santini, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 14 septembre 2017, <http://oic.uqam.ca/>.

⁶⁴ Patrick Legros *et al.*, *op. cit.*, p. 92-93.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁶ Voir, par exemple, le rapprochement qu'effectue Nathalie Debrauwere-Miller entre les sorcières, les Noirs et les Juifs dans Nathalie Debrauwere-Miller, *loc. cit.*

⁶⁷ Voir, par exemple, Maroussia Hajduori-Ahmed, *loc. cit.*; Florence Ramond Journey, *loc. cit.*; Christine Planté (dir.), *op. cit.*; Patrice J. Proulx, *loc. cit.*; Lori Saint-Martin, *loc. cit.*; Josée Tamiozzo, *loc. cit.*; et Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*

travaux qui prennent en considération les points de vue postcoloniaux⁶⁸ dans leur analyse des œuvres de notre corpus. Dans ces œuvres, la sorcière incarne d'ailleurs un symbole d'altérité positive, de force créative et de révolte. Elle devient un moyen, ou un instrument, par lequel les femmes et les minorités peuvent, comme le souligne Josée Tamiozzo, « réécrire [leur] histoire » et « prendre la parole⁶⁹ ». La redéfinition de la sorcière à laquelle participent les mouvements postcoloniaux et féministes permet de mettre en lumière de nouvelles facettes de cette figure et de présenter des histoires différentes de celles proposées par les bourreaux des sorcières et celles retenues jusqu'alors par le discours hégémonique.

C'est ainsi que la sorcière continue de demeurer une figure active dans l'imaginaire social contemporain, par sa réincarnation dans d'autres discours. Afin d'analyser cette forte présence discursive, notre approche méthodologique se basera également sur les théories de l'intertextualité et de la réécriture⁷⁰ en vue d'observer comment les textes reprennent une même figure (ou un même référent textuel) pour ensuite la modifier. En réinterprétant la sorcellerie, les textes entrent en dialogue avec d'autres œuvres et d'autres images de la sorcière qui existent déjà dans l'imaginaire social⁷¹. Un lien intertextuel ou hypertextuel, c'est-à-dire une relation qui unit un texte à un autre soit par des renvois, soit par imitation ou transformation, et un lien transfictionnel, à savoir une relation qui arrime une fiction à une autre par la migration ou la modification de données diégétiques⁷², rattachent souvent ces œuvres les unes aux autres. Parfois,

⁶⁸ Voir, entre autres, Nora Cotille-Foley, *loc. cit.*; Nathalie Debrauwere-Miller, *loc. cit.*; Dawn Fulton, *op. cit.*; Kaiama Glover, *loc. cit.*; Josée Tamiozzo, *loc. cit.*; et Artress Bethany White, *loc. cit.*

⁶⁹ Josée Tamiozzo, *loc. cit.*, p. 136.

⁷⁰ Entre autres, Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982; Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002; Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011; et Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

⁷¹ Pensons, par exemple, aux sorcières des contes de fées, à la sorcière du film *Le Magicien d'Oz* (1939) de Victor Fleming, à la sorcière dans *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique* (1950) de C.S. Lewis ou aux *Sorcières de Salem* (1953) d'Arthur Miller.

⁷² Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 10-11.

les auteurs se servent d'une version existante de la sorcière, telle qu'elle apparaît dans une œuvre, comme point de départ pour construire leur texte et leur version du personnage. Cela est notamment le cas de Maryse Condé qui se base sur la pièce d'Arthur Miller et l'œuvre pour jeunes lecteurs d'Ann Petry⁷³ pour développer l'histoire de Tituba, et sur *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne⁷⁴ pour dessiner le personnage d'Hester Prynne dans *Moi, Tituba, sorcière...* En effet, bien que Condé avoue seulement avoir lu l'œuvre de Petry après avoir terminé la moitié de la rédaction de son roman, la chercheuse Jane Moss insiste que « there are too many borrowed fictional details to credit the claim » et que l'auteure guadeloupéenne « comes perilously close to plagiarism on this score⁷⁵ ». L'étude de l'intertextualité nous permettra ainsi de mieux analyser le dialogue entre les œuvres, de même qu'entre la littérature et les discours ambiants, et de noter les liens qui marquent les textes de notre corpus, qui incluent tous des informations historiques et bibliographiques dans leur ouvrage.

Enfin, nous compléterons nos analyses en nous appuyant sur les études consacrées au roman d'inspiration historique, telles celles de Claudie Bernard, de Marc Bertrand, d'Isabelle Durand-Le Guern, de Gérard Gengembre, de György Lukacs, de Névine El Nossery et de Jean-Yves Tadié⁷⁶. Les travaux de ces chercheurs nous permettront de saisir la spécificité de ce type de littérature et de mieux comprendre les transformations que subit la figure de la sorcière dans des contextes variés.

⁷³ Ann Petry, *Tituba of Salem Village*, New York, Harper Collins, 1991 [1964].

⁷⁴ Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate*, Marie Canavaggia (trad.), Paris, Nouvelles Éditions, 1946 [1850].

⁷⁵ qu'« il y a trop de détails fictionnels empruntés pour appuyer son affirmation » et que, « sur ce sujet, elle se rapproche dangereusement du plagiat » (c'est nous qui traduisons). Jane Moss, « Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *loc. cit.*, p. 12.

⁷⁶ Claudie Bernard, « Si l'Histoire m'était contée », *loc. cit.*; *Id.*, *Le Passé recomposé*, *op. cit.*; Marc Bertrand, « Roman contemporain et histoire », *The French Review*, vol. 56, n° 1, octobre 1982, p. 77-86; Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres-linguistique », 2008; Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006; György Lukacs, *Le Roman historique*, Robert Saille (trad.), Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1965; Névine El Nossery, « Le Roman historique contemporain ou la voix/voie marginale du passé », *French Cultural Studies*, vol. 20, n° 3, 2009, p. 273-285; Jean-Yves Tadié, « Les Écrivains et le roman historique au XX^e siècle. Esthétique et psychologie », *Le Débat*, vol. 3, n° 165, 2011, p. 136-145.

Méthodologie

Nous amorcerons notre analyse en brossant le tableau de l’imaginaire de la sorcière tel qu’il se présente au commencement des années 1970, le début de notre période d’étude. Nous décrirons les figures littéraires et culturelles qui circulent déjà dans l’imaginaire social à cette époque. Nous présenterons également les ouvrages historiques précurseurs de la nouvelle vague d’études sur la sorcellerie, de même que les discours féministes et postcoloniaux qui prennent forme lors de cette période.

Notre thèse sera ensuite découpée par décennies. Dans la première partie, nous nous intéresserons à deux romans des années 1970 : *Les Enfants du sabbat* (1975) d’Anne Hébert et *La Fontaine obscure* (1976) de Raymond Jean. Dans la deuxième partie consacrée à la décennie 1980, nous analyserons le récit des Antilles francophones de Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...* (1986). Enfin, dans la troisième partie, nous nous pencherons sur le roman *Instruments des ténèbres* (1996) de Nancy Huston, paru dix ans après le livre de Condé. Dans chaque partie, notre étude tendra à faire le tour des œuvres littéraires, visuelles, cinématographiques ou télévisuelles qui ont influencé la production culturelle de la décennie. Cette présentation, s’étalant en amont et en aval des œuvres ciblées, nous permettra de mieux appréhender les enjeux, les tendances et les modes qui se créent autour des textes de notre corpus et de comprendre la dynamique au cœur de chaque période. Nous tiendrons compte de la chronologie lorsque nous analyserons les œuvres. En utilisant ces dernières comme points d’ancrage, nous parviendrons ainsi à dresser un portrait de l’imaginaire de la sorcière à divers moments des dernières décennies du XX^e siècle et à analyser l’évolution de la figure.

Afin de bien aiguiller nos recherches, les études des œuvres seront également divisées en sections. Celles-ci nous permettront de mieux cibler les enjeux abordés par la figure de la sorcière

dans chaque texte et de bien les décortiquer. De manière générale, nous découperons nos analyses en fonction des six sections suivantes : dimension historique de la sorcière; liens intertextuels; identité féminine et marqueurs sociaux de sexe; rapport au corps; marqueurs sociaux et marginalité; et magie, nature et religion. Plus exactement, nous analyserons, dans une première section, la dimension historique de la sorcière dans les œuvres, c'est-à-dire la relation que les textes et les personnages de sorcière entretiennent avec les discours historiques, afin de comprendre ce qui fait de ces sorcières des représentations historiques de la figure. Dans une deuxième partie, nous examinerons les liens intertextuels ou hypertextuels qui se construisent dans les œuvres à partir de textes fictionnels et d'ouvrages historiques, féministes ou postcoloniaux qui reprennent la figure de la sorcière. Puisque l'étude de l'intertextualité s'intégrera aux autres analyses, nous soulignerons d'abord les liens les plus marqués qui existent entre les œuvres.

Après avoir établi les références historiques et textuelles qui donnent forme à la sorcière, nous cherchons à voir, dans une troisième section, le rôle que joue l'identité sexuée dans la constitution de la figure de la sorcière. En prenant comme appui les études féministes qui valorisent l'émergence de la « nouvelle » femme éduquée, puissante, voire révoltée, nous cernerons le statut et l'autorité qui sont attribués à la sorcière dans les textes. Nous identifierons aussi les pouvoirs considérés « féminins » qui sont uniquement transmis ou associés aux femmes. Dans une quatrième section, nos analyses se pencheront sur les rapports au corps. Pour ce faire, nous mobiliserons l'ensemble de représentations corrélées qui forme la troisième orbitale de l'imaginaire social selon Pierre Popovic, soit celle qui se concentre sur « la vie érotique (représentations des corps, des affects, des sentiments, du sexe)⁷⁷ ». Nous tâcherons de voir si la sorcière possède des marqueurs physiques qui fixent son excentricité, et d'étudier la fonction de

⁷⁷ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 41.

son anatomie dans la sorcellerie, par exemple son importance lors de trances ou de possessions. Dans une cinquième section, nous interrogerons les marqueurs sociaux – ou, plutôt antisociaux – qui définissent la figure de la sorcière (classe sociale, occupation, habitation, statut sociétal, nationalité, identité racialisée).

Enfin, dans une sixième section, nous nous intéresserons aux représentations en lien avec la nature et la religion qui surgissent dans les textes et qui forment la quatrième et dernière orbitale de l’imaginaire social selon Popovic⁷⁸. Nous analyserons comment s’articulent les facultés magiques de la sorcière (dons de guérisseuse, connaissance des plantes, visions prophétiques, maîtrise de la nature, influence sur les autres) qui prennent source soit dans le monde naturel, soit dans le monde surnaturel. Dans cette section, nous examinerons également comment la sorcière se positionne face aux discours religieux dominants et étudierons sa représentation de la religion⁷⁹.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Notons que ces six sections, qui diviseront nos analyses, seront des sections fluides. Leur ordre et leur importance ne seront pas fixes, mais changeront d’une étude à l’autre afin de mieux répondre aux besoins de chaque œuvre. En d’autres mots, les sections seront articulées et ordonnées en fonction des textes étudiés.

CHAPITRE I :

TABLEAU DE LA FIGURE DE LA SORCIÈRE AU DÉBUT DE LA DÉCENNIE 1970

Something wicked this way comes.
- William Shakespeare, *Macbeth*

La figure de la sorcière a beaucoup évolué à travers les siècles. D'une époque à l'autre, elle a représenté des idées variées dans l'imaginaire social, qui ont transformé, complexifié et parfois conflictualisé sa perception. Victime de persécutions, la sorcière est aussi le bourreau et la vengeresse qui prend sa revanche sur ceux qui l'ont trahie. Grande guérisseuse et herboriste, elle est également l'empoisonneuse et l'ensorceleuse. Réunissant une pléthore d'idées et de représentations contradictoires, la sorcière est une figure qui présente les caractéristiques de ce que Claude Duchet appelle le sociogramme. Bien que les définitions de Duchet du sociogramme aient varié avec le temps, la version la plus canonique et la plus souvent reprise par les chercheurs est sans doute celle qui caractérise le sociogramme comme « un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles en interaction les unes avec les autres, centré autour d'un noyau lui-même conflictuel⁸⁰ ». Ce noyau conflictuel peut être, comme le précise Régine Robin, un stéréotype, un cliché culturel, un objet, une image ou un personnage⁸¹. C'est autour de ce point central que se greffent des thèmes, des discours, voire des bribes de discours, et des fragments de représentations qui dialoguent entre eux et forment un ensemble labile, toujours en (re)construction. Même si un certain nombre de ces « représentations partielles » peuvent s'agencer et s'organiser de manière cohérente, le sociogramme demeure avant tout un espace *conflictuel*. Cela signifie qu'il contient en lui des idées porteuses d'enjeux, d'intérêts

⁸⁰ Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux Entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 52.

⁸¹ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 107.

sociaux et de polémiques qui se manifestent activement lorsqu'elles sont juxtaposées à d'autres représentations⁸². Le sociogramme de la ville chez Émile Zola, par exemple, est traversé d'enjeux, d'intertextes et de références culturelles divergentes. À la ville babylonienne comme lieu de fête, de perte, de chaos s'oppose la ville d'apothéose : civilisatrice, progressive et fondatrice de valeurs nouvelles⁸³.

Le sociogramme s'articule ainsi comme un lieu de conflits, non de contradictions, mais bien de *conflits*, car selon Duchet « la contradiction [...] mène à l'antithèse et [...] l'antithèse mène au blocage⁸⁴ ». S'attarder aux conflits permet de rendre compte de l'évolution et de la mouvance d'une figure, d'un concept, d'une image, bref d'un noyau, alors qu'examiner des contradictions signifierait davantage étudier les oppositions fixes d'une idée, qui peuvent se figer en stéréotypes. Bien entendu, cela n'empêche pas le sociogramme de contenir des contraires et des oppositions absolues. Duchet donne notamment en exemple le sociogramme de la guerre, qui ne peut exister sans la paix⁸⁵. Le sociogramme ne doit pas cependant rester défini ou figé par ces contradictions. Sinon, il risque de se cristalliser et de s'effacer. Robin témoigne de ce phénomène lorsqu'elle décrit la crise du sociogramme du héros dans les fictions russes du XIX^e siècle. L'évolution du héros russe a d'ailleurs conduit le sociogramme à être défini par des extrêmes qui ont mis en jeu sa mobilité. Le héros russe est devenu un personnage ultra-optimiste, contre qui s'est alors dressé un antihéros représentant sa contrepartie obscure. À compter de ce moment, les nouvelles incarnations du héros ne cherchaient plus à faire bouger son image culturelle, mais à la renverser, ce qui a bloqué le sociogramme du héros russe pour un temps. Elles l'ont limité à ses antipodes entièrement positif ou négatif, à la manière d'un stéréotype, jusqu'à ce que de

⁸² *Ibid.*, p. 106-107; et Régine Robin et Marc Angenot, « L'Inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, vol. I, n° 1, juillet 1985, p. 57-58.

⁸³ Claude Duchet, « Pathologie de la ville zolienne », Stéphane Michaud (dir.), *Du visible à l'invisible*, Paris, José Corti, 1988, p. 92-95; et Régine Robin, *loc. cit.*, p. 111.

⁸⁴ Claude Duchet et Patrick Maurus, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁵ *Ibid.*

nouveaux romans viennent surmonter cette impasse⁸⁶. Afin de survivre, il est ainsi nécessaire pour le sociogramme de demeurer actif, à défaut de quoi il risque de disparaître. En tout temps, il lui faut une migration de sens : un espace mouvant, variable et conflictuel qui entoure un noyau, lui-même instable et volatil.

La figure de la sorcière ressemble au sociogramme, car elle est marquée par la fluctuation et la polysémie. Au cours des siècles, la représentation de la sorcière se transforme peu à peu, faisant d'elle une figure active et variable dans l'imaginaire. Alors que la sorcière semble parfois bien cantonnée dans un espace négatif, entre autres dans les contes classiques pour la jeunesse, elle transgresse ces limites, surtout à partir des années 1960, en se réincarnant différemment dans de nouvelles œuvres. La figure est munie d'innombrables facettes qui sont renégociées dans le but d'exprimer une nouveauté ou de laisser place à une autre polémique. Afin de bien cerner les discours, les thèmes et les éléments variés qui circulent autour de cette figure et d'être sensible aux changements, il faut penser la sorcière dans cette étude comme un ensemble flou et mobile. Il devient alors possible de voir à quel point les matériaux (textes, iconographies, films) redéfinissent constamment cette figure et font de celle-ci un personnage dont la construction est mouvante. Au commencement de cette analyse, nous retenons ainsi du sociogramme la notion de conflictualité. Celle-ci marque fortement la figure de la sorcière et accentue sa variabilité.

À dessein de comprendre ce à quoi ressemblait cette conflictualité de la figure au début des années 1970, il nous faut brosser un tableau de l'imaginaire de la sorcière. Ce premier chapitre, qui se veut davantage un panorama et un préambule, cherche à souligner l'héritage de la figure. En nous intéressant à des œuvres et des courants (culturels, littéraires) qui ont marqué l'imaginaire, nous allons faire ressortir les grandes tendances qui ont influencé et qui influencent encore la représentation de la sorcière au début de notre période d'étude.

⁸⁶ Régine Robin et Marc Angenot, *loc. cit.*, p. 65-66; et Régine Robin, *loc. cit.*, p. 110-111.

Personnages littéraires et culturels déjà en circulation

Sorcières antiques et médiévales

Au début des années 1970, l'imaginaire construit autour de la figure de la sorcière est composé de divers discours et personnages qui ont, au fil du temps, laissé une empreinte dans l'imaginaire social. De l'Antiquité et la mythologie gréco-romaine, l'imaginaire de la sorcière retient certaines magiciennes. Le personnage de Circé, qui apparaît dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, l'*Énéide* de Virgile et surtout dans l'*Odyssée* d'Homère⁸⁷, reste notamment mémorable grâce à ses pouvoirs de séduction et de métamorphose, si souvent rattachés à la sorcière. Dans la tradition homérique, Circé mélange un philtre aux vins des compagnons d'Ulysse pour ensuite, d'un coup de sa baguette magique, les transformer en pourceaux. Elle séduit et ensorcèle⁸⁸. Après s'être fait l'amie d'Ulysse, la magicienne lui divulgue les prochains dangers qu'il aura à surmonter et le guide dans ses épreuves. Suivant ses indications, Ulysse bouche, par exemple, les oreilles de ses marins avec de la cire pour que les chants des sirènes ne les atteignent pas⁸⁹.

Alors que Circé devient officieusement la conseillère du héros de l'*Odyssée*, d'autres figures féminines dans les mythes de la Grèce ancienne possèdent officiellement une fonction de prophétesse. Pratiquant une magie considérée comme « publique », les oracles sont consultés par les pèlerins venus trouver une réponse à leurs questions. La sibylle, comme la Sibylle de Cumès

⁸⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, Georges Lafaye (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1928 [1^{er} siècle]; Virgile, *Énéide*, André Bellessort (trad.), Paris, Gallimard, 1974 [~29 av. J.-C.]; et Homère, *Odyssée*, Édouard Sommer (trad.), Paris, Hachette, 1897-1912 [VIII^e siècle av. J.-C.].

⁸⁸ Jacques Desautels, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988, p. 466-467. Voir aussi le chant X de l'*Odyssée* d'Homère (*op. cit.*).

⁸⁹ Jacques Desautels, *op. cit.*, p. 467 et 470-473. Voir aussi le chant XII de l'*Odyssée* d'Homère (*op. cit.*).

qui apparaît dans *Les Métamorphoses* d'Ovide ainsi que l'*Énéide* et *Les Bucoliques* de Virgile⁹⁰, et la pythie, telle la Pythie de Delphes évoquée dans la *Pharsale* de Lucain, les *Pythiques* de Pindare ou les *Histoires* d'Hérodote⁹¹, communiquent avec les morts pour prédire l'avenir. Elles agissent à titre d'intermédiaire entre le monde invisible (les dieux, les morts, l'au-delà) et le monde des vivants⁹². Au premier abord, leurs gestes semblent positifs puisqu'ils épaulent les passants et même les plus nobles guerriers, comme Énée⁹³. Cependant, à cause de la relation que la pythie et surtout la sibylle entretiennent avec des êtres trépassés, leurs actions sont également perçues comme des pratiques nécromanciennes. Leur savoir, à la fois remarquable et impénétrable, les entoure d'une aura mystérieuse qui, conséquemment, se traduit parfois en représentations négatives⁹⁴. Si, de Circé, découle l'image de la magicienne enjôleuse, enchantresse et séductrice; de la pythie et surtout de la sibylle, dérive la représentation de la sorcière comme médiatrice ou médium entre le monde des morts et celui des vivants.

C'est toutefois de la magicienne Médée, nièce de Circé, qui apparaît dans les textes d'Ovide, d'Euripide et de Sénèque⁹⁵, que nous provient le portrait plus typique de la sorcière comme femme maléfique, remplie de fureur et de passion. Contrairement aux facultés charmeuses ou trompeuses de Circé et à la magie « publique » de la sibylle, les pouvoirs de

⁹⁰ Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*; Virgile, *Énéide*, *op. cit.*; et *Id.*, *Les Bucoliques de Virgile*, Maurice de Coppet (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1930 [~37 av. J.-C.].

⁹¹ Lucain, *La Pharsale de Lucain*, Jean-François Marmontel (trad.), Paris, Merlin, 1766 [~62-63]; Pindare, *Les Pythiques*, E. Sommer (trad.), Paris, Hachette, 2013 [V^e siècle av. J.-C.]; et Hérodote, *Histoires*, Pierre Giguet (trad.), Paris, Hachette, 1913 [~445 av. J.-C.].

⁹² Jacques Desautels, *op. cit.*, p. 558-559.

⁹³ Dans l'*Énéide*, la Sibylle de Cumès détaille notamment à Énée les étapes qu'il aura à accomplir et les sacrifices qu'il devra payer avant d'atteindre son but. Voir le chant VI de l'*Énéide* de Virgile (*op. cit.*).

⁹⁴ Camille Laurens, *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Toucan, 2011, p. 33.

⁹⁵ Plus précisément, voir Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*; *Id.*, *Les Héroïdes*, Marcel Prévost (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1928 [~18]; Euripide, « Médée », *Euripide. Tragédies complètes I*, Marie Delcourt-Curvers (trad.), Paris, Gallimard, 1962 [431 av. J.-C.], p. 125-198; et Sénèque, *Médée*, M.E. Greslou (trad.), Paris, C.L.F. Panckoucke, 2010 [~50]. Aussi en ligne <http://www.remaacle.org>. Médée apparaît également dans de nombreux textes allant des *Pythiques* de Pindare (*op. cit.*) et des premiers récits *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (Émilie Delage [trad.], Paris, Les Belles Lettres, 1974 [III^e siècle av. J.-C.] jusqu'à des versions plus contemporaines, comme *New Medea* de Monique Bosco (Ottawa, L'Actuelle, 1974) et *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant (Montréal, Remue-ménage, 2002), en passant par la *Médée* de Pierre Corneille de l'époque classique (Paris, Magnard, coll. « Classiques & contemporains », 2008 [1635]).

Médée sont associés à une magie noire et malveillante. Médée œuvre à blesser ses parents les plus proches et à répondre à une attaque personnelle. Servant des buts individuels, sa magie se veut donc « privée ». Elle émane de sa passion pour Jason. De cet amour naîtront tous ses crimes. Au premier abord pourtant, dans les *Pythiques* de Pindare qui raconte l'histoire de Jason et des argonautes, Médée apparaît comme un personnage positif, dévoué à Jason⁹⁶. Elle l'appuie dans sa quête de la toison d'or et quitte sa terre natale de manière à être avec lui. Elle emploie même ses pouvoirs pour décapiter son propre frère et faciliter la fuite de son amoureux⁹⁷. Cependant, après avoir gracieusement accepté son aide, Jason la répudie et se trouve une nouvelle épouse. Dès lors, le rôle de Médée se transforme et illustre la vie infortunée des femmes mariées et délaissées. À l'instar de la déesse Héra, protectrice du mariage et de l'union légitime, Médée n'acceptera pas l'abandon, mais réclamera à tout prix son vrai statut d'épouse⁹⁸. D'abord, elle déclenche sa colère sur la future conjointe de Jason en lui offrant un cadeau ensorcelé qui la fait périr dans les flammes. Ensuite, elle se venge de Jason en tuant leur progéniture. Elle n'accepte pas que les futurs enfants de Jason et d'une autre femme aient la préséance sur les siens et donc, pour éviter cette déchéance, elle assassine ses propres enfants de sa main⁹⁹. Sa passion la pousse à prendre de grandes mesures avant de fuir le pays, qui n'a jamais véritablement su être le sien. Médée représente l'étrangère et l'exilée dans la société qui ne laisse pas la trahison de son mari passer sous silence. Au contraire, elle s'impose comme contre-pouvoir et fait face à son ancien amoureux afin de se venger et de lui arracher ce qu'il possède de plus précieux : ses enfants. Avidée et résiliente, Médée s'affiche ainsi comme une magicienne déterminée possédant de vastes

⁹⁶ Voir l'ode IV des *Pythiques* de Pindare (*op. cit.*).

⁹⁷ Jacques Desautels, *op. cit.*, p. 228.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 228 et 232.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 228-230.

pouvoirs qui peut être une excellente alliée, mais qui, outrée et reniée, peut tout aussi bien devenir une ennemie redoutable.

En plus de ces magiciennes, l'Antiquité nous offre les portraits d'Artémis – parfois mieux connue sous le nom de Diane dans la mythologie romaine –, déesse de la chasse et de la nature; d'Hécate, protectrice de la fertilité et de la jeunesse; et d'Hestia, divinité gardienne de la famille et du foyer domestique, dont certains traits demeurent associés à la sorcière. En raison de son indépendance et de son lien à la forêt et l'environnement, Artémis annonce la sorcière vivant seule à l'écart de la ville, qui subsiste grâce à des ressources naturelles. Les déesses Hécate et Hestia, quant à elles, se rattachent à la maternité et la sphère féminine. Hestia protège l'espace domestique et Hécate est fréquemment invoquée lors des accouchements¹⁰⁰. Les deux se donnent à voir dans la sage-femme qui préside et aide la femme lors des couches. Comme la sage-femme se spécialise dans la santé des femmes et que, par la naissance, elle contrôle momentanément la vie et la mort, elle est aussi amalgamée à la sorcière¹⁰¹.

Le Moyen âge a également produit quelques personnages mettant en scène une féminité considérée à la fois bienveillante et dangereuse, qui évoque la figure de la sorcière. Pensons notamment aux fées Morgane et Viviane qui interviennent dans le cycle arthurien¹⁰² ou à la fée Mélusine, surtout connue grâce au récit *La Noble Histoire de Lusignan* (1393) de Jean d'Arras¹⁰³, qui se métamorphose en femme à queue de poisson le samedi à l'ombre des regards et enfin, en

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 242-244, 262-264 et 586-587.

¹⁰¹ Julie Proust Tanguy, *Sorcières! Le Sombre Grimoire du féminin*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2015, p. 78; et Mona Chollet, *Sorcières. La Puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2018, p. 35.

¹⁰² Bien que la fée Morgane utilise ses dons merveilleux pour guérir et secourir, elle pourchasse également Lancelot et Guenièvre avec hostilité. Quant à la fée Viviane, elle appuie bien Lancelot et l'éduque pour être un noble chevalier, mais elle affiche aussi un côté dangereux lorsqu'elle attaque Merlin et l'enterre vivant. Manifestement, leurs entreprises ne les classent pas toujours dans le même camp des « bons » ou des « méchants » personnages. Voir Camille Laurens, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰³ Jean d'Arras, *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2003 [1393].

dragon à la fin de sa légende¹⁰⁴. Similairement au personnage de Merlin l'enchanteur, ces fées donnent forme au merveilleux dans les histoires de temps médiévaux. Pour cette raison, elles demeurent associées à la figure de la sorcière de manière diffuse dans l'imaginaire social¹⁰⁵.

Les trois sorcières de la célèbre pièce *Macbeth* (1606) de William Shakespeare¹⁰⁶, créée lorsque la croyance en la sorcellerie connaissait encore son paroxysme, demeurent aussi rattachées à la figure. Bien que ces dernières ne soient pas des personnages principaux de l'œuvre, leur représentation traverse l'imaginaire de la sorcière. Les trois sorcières, ou « weird sisters », agissent telles des prophétesses dans la pièce. Au début, elles acclament Macbeth et lui annoncent son ascension royale. Après qu'il a assassiné le roi et accédé au trône, elles leurent toutefois le héros avec leurs prophéties, prédisant sa déchéance finale. En plus de faire partie d'une des pièces les plus régulièrement lues à l'école secondaire et donc des plus notoires à travers le monde, les trois sorcières prononcent des répliques qui demeurent encore mémorables dans les années 1970, notamment grâce aux diverses adaptations cinématographiques de *Macbeth*¹⁰⁷ et, surtout, grâce à leur association à la fête de l'Halloween. Qu'il s'agisse de la

¹⁰⁴ Camille Laurens, *op. cit.*, p. 27 et 37.

¹⁰⁵ Au XX^e siècle, les fées demeurent notamment contemporaines grâce à diverses adaptations littéraires, cinématographiques et télévisuelles. En plus d'être la source d'inspiration de personnages – tel celui de la sorcière Madame Mim dans le film animé *Merlin l'Enchanteur* réalisé par Wolfgang Reitherman (États-Unis, Disney, 1963, 79 minutes) –, les fées ont été reprises et réinterprétées dans plusieurs œuvres, comme le roman *L'Enchanteur* de René Barjavel (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1984]), les romans du *Cycle d'Avalon* écrits par Marion Zimmer Bradley (Brigitte Chabrol *et al.* [trad.], Paris, Pygmalion, 1983-2000) et Diana L. Paxson (New York, Penguin, 2004-2009), la série télévisée *Merlin* de Johnny Capps, Julian Murphy, Julian Jones et Jake Michie (Royaume-Uni, British Broadcasting Cooperation, 2008-2012, 65 épisodes) ainsi que divers *comics* de l'univers *Marvel*, mettant en scène le personnage de *Morgan le Fay*. Plus précisément, *Morgan le Fay* apparaît la première fois comme antagoniste dans Stan Lee et Joe Maneely, *Black Knight*, n° 1, 1955. Voir Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 71-72 et 192; Gina Misiroglu et Michael Eury, *The Supervillain Book. The Evil Side of Comics and Hollywood*, Detroit, Omnigraphics, 2006, p. 257-258; et Ollie Johnston et Frank Thomas, *Les Méchants chez Walt Disney*, Dreamland (trad.), Paris, Dreamland Éditeur, 1995 [1993], p. 136-137.

¹⁰⁶ William Shakespeare, *Macbeth*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « The New Shakespeare », 1968 [1606].

¹⁰⁷ Voir, entre autres, les versions cinématographiques de *Macbeth* de John Emerson (États-Unis, Reliance Motion Picture Corporation, 1916, 80 minutes), d'Orson Welles (États-Unis, Mercury Productions, 1948, 107 minutes), de Hudson Faussett et George Schaefer (Royaume-Uni/États-Unis, Hallmark Hall of Fame Productions/NBC, 1954, 103 minutes), de George Schaefer (Royaume-Uni/États-Unis, Grand Prize Films/Hallmark Hall of Fame

formule « Double, double, toil in trouble;/ Fire burn and cauldron bubble¹⁰⁸ » ou de la fameuse phrase « Something wicked this way comes¹⁰⁹ », les paroles des sorcières dépassent, en quelque sorte, la célébrité de la pièce. Elles sont connues indépendamment de l'œuvre d'origine en raison de nombreuses reprises¹¹⁰ et répétitions, qui leur décernent un statut en tant que slogans ou *catch phrases* liés à la sorcellerie dans l'imaginaire social.

Sorcières gothiques, romantiques et fantastiques

En plus de subsister dans des corpus merveilleux, la figure de la sorcière est liée, par affinités, à plusieurs personnages féminins qui apparaissent dans des récits à caractère gothique, romantique, ou fantastique au XIX^e siècle. Dans son étude sur l'agonie romantique, Mario Praz remarque que le type féminin le plus utilisé dans les textes du début du XIX^e siècle est celui de la femme persécutée. Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, E.T.A. Hoffmann, Walter Scott, Victor Hugo, George Sand, Mary Shelley et Jules Barbey d'Aurevilly, entre autres, mettent de l'avant des femmes sur lesquelles s'acharnent tous les malheurs et dont les destins sont tragiques¹¹¹. Quoique celles-ci ne soient pas nécessairement des sorcières, elles apparaissent

Productions, 1960, 90 minutes) et de Roman Polanski (Royaume-Uni/États-Unis, Playboy Productions/Caliban Films, 1971, 140 minutes).

¹⁰⁸ William Shakespeare, *op. cit.*, acte 4, scène 1, lignes 10-11, 20-21 et 35-36.

¹⁰⁹ *Ibid.*, acte 4, scène 1, ligne 45.

¹¹⁰ Outre les reprises dans les nouvelles représentations de *Macbeth*, les paroles de Shakespeare sont notamment évoquées dans la pièce *Come and Go* de Samuel Beckett (Londres, Calder Publications, 1967), le roman *Something Wicked This Way Comes* de Ray Bradbury (New York, HarperCollins, 1999 [1962]) et le film de Jack Clayton du même nom (États-Unis, Disney, 1983, 95 minutes), le film *Double, Double, Toil in Trouble* de Stuart Margolin (États-Unis, Dualstar Productions, 1993, 96 minutes) ainsi que le troisième film du cycle des *Harry Potter*, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, réalisé par Alfonso Cuarón (Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2004, 142 minutes).

¹¹¹ Plus précisément, Adeline dans *Les Mystères de la forêt* d'Ann Radcliffe (François Soulès [trad.], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011 [1791]), ou Émilie de Saint-Aubert dans *Les Mystères d'Udolphe* de la même auteure (Victorine de Chastenay [trad.], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [1794]); Antonia et Agnès dans *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis (Antonin Artaud [trad.], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1796]); Aurélie dans *Les Élixirs du diable* d'E.T.A. Hoffmann (Jean-Jacques Pollet [trad.], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque allemande », 2013 [1815]); Rebecca dans *Ivanhoé* de Walter Scott (Henri Suhamy [trad.], Paris,

comme des victimes. Leur statut innocent face à une condamnation – tel celui d’Esméralda devant les accusations du meurtre de Phœbus et de la pratique de la sorcellerie¹¹² – annonce l’image de la sorcière historique qui sera mise en relief dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Le motif de la femme persécutée est ensuite supplanté en popularité vers le milieu du XIX^e siècle par celui de la femme fatale – *La Belle Dame sans merci* comme la nomme John Keats dans son poème (1819)¹¹³ –, dont les graines avaient été semées plus tôt en 1772 par Biondetta, la femme-démon dans *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte, et en 1796 par la sorcière Matilda dans *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis¹¹⁴. Si Biondetta se révèle être Belzébuth déguisé en femme, la sorcière de Lewis, qui partage plusieurs affinités avec Médée, utilise dans un premier temps sa sorcellerie à la manière de Méphistophélès dans *Faust* pour aider le héros à charmer une autre femme (Antonia). Vers la fin du texte cependant, Matilda devient sévère et implacable, et elle apparaît comme un instrument du diable¹¹⁵. Le roman *Une vieille maîtresse* (1851) de Jules Barbey d’Aureville et, avant tout, la nouvelle *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée¹¹⁶ – dont la postérité a été assurée par l’opéra de George Bizet – participent aussi de la mode de la femme fatale. C’est d’ailleurs Mérimée qui fixe l’exotisme rattaché au

Gallimard, coll. « Folio classique », 2016 [1819]); Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (Paris, Presses Pocket, 1989 [1831]); Lélia dans le roman du même nom de George Sand (Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003 [1833]); Justine Moritz dans *Frankenstein* de Mary Shelley (New York, Bantam Dell, 1981 [1818]); et Jeanne La Hardouey dans *L’Ensorcelée* de Jules Barbey d’Aureville (Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977 [1852]). Voir Mario Praz, *The Romantic Agony*, Londres, Oxford University Press, 1954, p. 111-114; Jean Palou, *La Sorcellerie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 756, 1966, p. 121; et Madeleine A. Simons, « Vellini, femme ou sorcière? », *The French Review*, vol. 44, n° 1, octobre 1977, p. 37.

¹¹² Voir Victor Hugo, *op. cit.*

¹¹³ John Keats, *La Belle Dame sans merci*, Henri Parisot (trad.), Paris, L’Herne, 1971 [1819].

¹¹⁴ Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, Paris, Librio, coll. « Imaginaire », 1994 [1772]; et Matthew Gregory Lewis, *op. cit.* Développant le thème de la tromperie diabolique, l’œuvre de Cazotte est souvent considérée comme le premier conte fantastique de la littérature française. Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 242; et Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*, Paris, La Table ronde, 2007, p. 31.

¹¹⁵ Mario Praz, *op. cit.*, p. 192-194.

¹¹⁶ Jules Barbey d’Aureville, *Une vieille maîtresse*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1999 [1851]; et Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1960 [1845].

stéréotype en faisant de Carmen une Espagnole¹¹⁷. Dans la plupart des textes mettant en scène cette figure, celle-ci est une beauté aux traits foncés qui arrête son regard sur un jeune homme. Rapidement, ce dernier devient sa proie, jouant désormais le rôle de la victime dans le récit. Le caractère et la sexualité de la femme fatale apparaissent également comme des traits dominants et menaçants chez elle : des qualités qui se recoupent dans la figure de la sorcière. La femme fatale délaisse le rôle passif et traditionnel qui est réservé aux femmes dans la société afin de poursuivre ses désirs. Elle assume une fonction active au sein de l'histoire¹¹⁸.

Lorsque la femme fatale est reprise dans des récits d'ordre fantastique, elle se rapproche encore plus de la figure de la sorcière. Sa nature mystérieuse et inquiétante, de même que son lien au surnaturel font d'elle une « femme-démon », version fantastique de la femme fatale. Elle adopte diverses formes (objet ou être fantastique, vampire, fantôme), mais demeure une intruse qui envoûte le héros dans de multiples nouvelles de l'époque, dont *Le Vase d'or* ou *La Femme vampire* d'E.T.A. Hoffmann, *La Fée aux miettes* de Charles Nodier, la *Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, ainsi que *Omphale*, *La Morte amoureuse* et *Le Pied de momie* de Théophile Gautier¹¹⁹. À la fois belle et étrangère, la femme-démon cherche à séduire le protagoniste, plus souvent pour l'entraîner à sa perte, en agissant soit comme le diable lui-même déguisé sous des traits féminins, soit comme un intermédiaire entre le diable et sa victime¹²⁰. La relation qu'elle entretient avec sa proie ressemble à la relation présentée dans le récit de *Faust*, dont la version la plus connue est la

¹¹⁷ Mario Praz, *op. cit.*, p. 197 et 208; et Madeleine A. Simons, *loc. cit.*, p. 36-37.

¹¹⁸ Amy J. Ransom, *The Feminine as Fantastic in the Conte fantastique*, New York, Peter Lang, 1995, p. 202 et 218.

¹¹⁹ E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, André Espiau de la Maëstre (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1814]; *Id.*, *La Femme vampire*, Henry Egmont (trad.), Paris, Éditions Sirius, coll. « Frissons », 2011 [1820]; Charles Nodier, *La Fée aux miettes*, Paris, J. Corti, 1947 [1832]; Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille, suivie de Djoumâne et Les Sorcières espagnoles*, Paris, Pocket, 2004 [1837]; Théophile Gautier, « Omphale », *Contes fantastiques*, Paris, Hachette, coll. « Les Classiques Hachette », 2005 [1834], p. 67-78; *Id.*, « La Morte amoureuse », *Contes fantastiques, op. cit.*, 2005 [1836], p. 81-116; *Id.*, « Le Pied de momie », *Contes fantastiques, op. cit.*, 2005 [1840], p. 135-152. Voir Kathryn M. Bulver, *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York, Peter Lang, 1995, p. 19 et 24-25.

¹²⁰ Nous retrouvons ici les modèles de la Biondetta de Cazotte et de la Matilda de Lewis. Voir Kathryn M. Bulver, *op. cit.*, p. 17 et 40.

pièce de Johann Wolfgang von Goethe du XIX^e siècle¹²¹ et dont l'héritage marque encore les esprits des années 1970.

Inspirée au départ du personnage historique Johann Georgius Faustus (1480-1540), la légende de Faust a été diffusée par Christopher Marlowe dans sa pièce *La Tragique Histoire du Docteur Faust*¹²², représentée la première fois en 1594¹²³. Dès lors, l'histoire devient un mythe liant l'homme au diable et mettant en scène des oppositions entre la religion et le désir et, plus globalement, entre l'univers spirituel et les tentations terrestres. Le personnage principal vend son âme au diable à dessein d'accéder à la gloire et de vivre des passions. Il recourt à la sorcellerie et aux forces sataniques pour atteindre ses buts. Les discussions qu'entame Faust avec l'esprit diabolique rappellent celles que la sibylle cultivait avec le monde invisible. Ce rapport ainsi que le pacte, qui signe la damnation de Faust, correspondent à la description des sorcières donnée dans les traités de démonologie. C'était justement pour s'être rendue au sabbat – comme le fait Faust lors de la nuit de Walpurgis dans la pièce de Goethe – et avoir signé le livre du diable, de même que réalisé des actions inspirées par ce dernier que les sorcières de l'Histoire ont été brûlées sur les bûchers chrétiens. Elles étaient considérées comme étant sous l'emprise de Satan. Dans la pièce *Faust* de Goethe – qui est rapidement devenue la version la plus connue et un classique de la littérature allemande –, le diable Méphistophélès prend d'abord la forme d'un caniche pour proposer un pacte à Faust, un homme dont les aspirations ne sont pas satisfaites par la science et la théologie. Lui promettant tout ce qu'il désire sur Terre s'il se donne à lui dans l'au-delà, Méphistophélès fait découvrir à Faust la passion amoureuse et l'assiste dans sa

¹²¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Jean Amsler (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 1995 [1808 et 1832].

¹²² Christopher Marlowe, *La Tragique Histoire du Docteur Faustus*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2004 [1604].

¹²³ David Hawkes, *The Faust Myth. Religion and the Rise of Representation*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 28-29, 38 et 81; Films for the Humanities and Sciences, *Faust Man and Legend*, New York, Films for the Humanities and Sciences, 2009 [1995], 29 minutes; et Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 157.

conquête de Marguerite. Mêlant des références antiques, moyenâgeuses, savantes et populaires, la pièce de Goethe se lit comme un combat symbolique entre Dieu et le diable; le bien et le mal¹²⁴. Méphistophélès rôde autour du héros afin d'amplifier ses vices et, ultimement, d'exacerber sa déchéance humaine. Comme les versions venues avant elle (George Widmann, Christopher Marlowe, Robert Greene, Gotthold Ephraim Lessing)¹²⁵, l'œuvre de Goethe explore la relation entre Faust et Méphistophélès, c'est-à-dire le lien entre le sorcier et son inspiration diabolique, et la représentation de la sorcellerie. La pièce donne un nouveau souffle au mythe de Faust au XIX^e siècle et émet des réverbérations qui seront senties dans des textes postérieurs s'intéressant à la sorcellerie¹²⁶.

Alors que la figure féminine du monstrueux se mue au XIX^e siècle grâce à certaines modes littéraires, d'autres ouvrages plus généraux contribuent aussi à la circulation et la perpétuation des idées à l'égard de la sorcellerie. En 1832, Walter Scott publie une œuvre sérieuse écrite sous forme de lettres, *Histoire de la démonologie et de la sorcellerie*¹²⁷, qui approche la sorcellerie d'un œil sceptique et rationnel. Scott, qui s'appuie sur des procès de sorcellerie écossais, traite la sorcellerie comme un phénomène naturel (et non surnaturel), tout en agrémentant son texte d'anecdotes et d'histoires folkloriques. Le livre est immédiatement un succès commercial. Christine Planté lance d'ailleurs l'hypothèse que la lecture d'*Histoire de la démonologie et de la sorcellerie* de Scott a réactivé le thème de la sorcellerie chez Honoré de Balzac et a inspiré sa

¹²⁴ André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Collin, 1974 [1973], p. 94-95.

¹²⁵ David Hawkes, *op. cit.*, p. 53, 65-66 et 74; et Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 157.

¹²⁶ Le sabbat des sorcières de Goethe, représenté lors de la nuit de Walpurgis, inspirera également plusieurs œuvres musicales, dont la mélodie « Songe d'une nuit de sabbat » de *La Symphonie fantastique* (1830) d'Hector Berlioz, la cantate *Walpurgis Nacht* (1843) de Félix Mendelssohn, l'opéra *Faust* (1859) de Charles Gounod, la cantate *Walpurgisnacht* (1878) de Johannes Brahms, l'album *Walpurgis* (1969) du groupe rock The Shiver, ou encore la chanson « Walpurgis » (« War Pig ») de l'album *Paranoid* (1970) du groupe *heavy métal* Black Sabbath. Voir Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁷ Walter Scott, *Histoire de la démonologie et de la sorcellerie*, Charles-Auguste Defauconpret (trad.), Genève/Paris, Éditions Slatkine, 1980 [1832].

nouvelle *Le Succube* en 1833¹²⁸. En outre, de nombreux ouvrages de vulgarisation historique et juridique sur la sorcellerie captivent les esprits. Les études encyclopédiques de J.A.S. Collin de Plancy, dont le *Dictionnaire infernal* (1818) et le *Dictionnaire des sciences occultes* (1846-1848)¹²⁹ par exemple, transmettent des connaissances variées (religieuses, historiques, juridiques, littéraires et folkloriques) sur les croyances, les pratiques, les cas et les personnages de la sorcellerie. Correspondant aux intérêts du public, le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy est réédité six fois au cours du XIX^e siècle. Lors d'une période où la croyance dans la sorcellerie est réduite en cendres et les sorcières ne sont plus brûlées, un engouement pour la sorcellerie semble néanmoins foisonner dans la culture populaire.

Sorcières de contes merveilleux

L'imaginaire de la sorcière est aussi marqué par les contes qui gagnent de l'ampleur au XIX^e siècle lorsqu'un désir de renouer avec un héritage national et une identité locale prend place dans la société. Ce retour aux traditions et à un passé commun a conduit à des œuvres où la sorcière incarne les couleurs, les croyances et les superstitions d'un peuple. La redécouverte du patrimoine a également permis aux contes, bien ancrés dans la culture orale et le folklore, d'être de plus en plus diffusés dans la culture écrite. Bien qu'au départ ils aient déployé un imaginaire régional, quelques-uns de ces contes font aujourd'hui partie d'un imaginaire plus large; et leurs

¹²⁸ Honoré de Balzac, « Le Succube », *Œuvres complètes de Honoré de Balzac* [volume 36], Paris, Louis Conard, 1910 [1833], p. 384-452. Voir aussi Christine Planté, « Le Succube de Balzac, divertissement drolatique ou archéologie d'une fabrication discursive », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 82.

¹²⁹ J.A.S. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Paris, H. Plon, 1863 [1818]; et *Id.*, *Dictionnaire des sciences occultes*, Paris, Chez l'éditeur, 1848.

sorcières, telle la Méchante Reine dans le conte *Blanche-Neige* des frères Grimm¹³⁰, se sont transformées en référents culturels internationaux. Dans les contes traditionnels, la sorcière, à l'image de l'ogresse, se dessine comme l'envers de la fée. Elle est personnifiée seulement par une sorcellerie malveillante et par la magie noire que possèdent aussi les sorcières antiques. Lorsqu'elle est reléguée à ces univers merveilleux, la sorcière apparaît dépouillée de la clandestinité qui faisait de sa magie une pratique ambiguë et personnelle. Par conséquent, elle perd de son mystère et devient une figure entièrement négative.

Même si elle détient le rôle d'antagoniste, la sorcière joue un rôle primordial dans les contes de fées traditionnels ou modernes. Prenant la forme d'une fée envieuse, d'une reine avec un cœur noir ou d'une vieille femme myope, elle s'oppose à la quête du héros ou de l'héroïne. Elle menace les protagonistes et n'arrête pas de les poursuivre jusqu'à ce qu'elle soit satisfaite¹³¹. Par exemple, la Méchante Reine de *Blanche-Neige* ne peut guère être heureuse avant que la princesse soit morte, elle continue donc de l'attaquer afin d'atteindre son but; la vieille sorcière de *Hänsel et Gretel*¹³², quant à elle, ne veut pas seulement punir et réprimander Hänsel (ou Jeannot) d'avoir grignoté un morceau de sa maison, elle veut le manger à son tour¹³³. En effet, la sorcière manifeste souvent des désirs cannibales dans les contes. Dans le conte célèbre d'origine slave, Baba Yaga vole dans son chaudron magique pour enlever de petits enfants et les dévorer¹³⁴. Le lien à la sorcellerie est d'autant plus senti par le lecteur par l'emploi du chaudron :

¹³⁰ Jacob et Wilhelm Grimm, « Blanche-Neige », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 182-199.

¹³¹ Sheldon Cashdan, *The Witch Must Die. How Fairy Tales Shape Our Lives*, New York, Basic Books, 1999, p. 17.

¹³² Jacob et Wilhelm Grimm, « Hänsel et Gretel », *Les Contes des frères Grimm*, *op. cit.*, 2011 [1812], p. 58-69. Originellement *Hänsel und Gretel* en allemand, le conte est aussi connu sous le titre *Jeannot et Margot* en français.

¹³³ Sheldon Cashdan, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁴ Dans d'autres versions du conte, la sorcière utilise sa hutte magique, munie de pattes de poule, pour traquer les enfants. Voir les divers contes de Baba Yaga dans Aleksandr Nikolaevich Afanassiev, *Contes populaires russes*, Andrée Robel (trad.), Champigny-sur-Marne, Lito, coll. « Junior poche », 1985 [1855]. Des doubles de Baba Yaga apparaissent également dans les contes japonais, sous les noms de Yama-Uba et Datsue-Ba. Pour de plus amples renseignements sur cette figure, voir Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 142-143.

objet qui renvoie à la fois à la préparation de potions et à l'anthropophagie de la sorcière, et à la cuisine et l'univers de la femme. Dans la version de *Hänsel et Gretel* de Jacob et Wilhelm Grimm, la sorcière agit aussi comme un double de l'ogre, possédant une vue amoindrie, mais pouvant toujours bien sentir ses proies¹³⁵. Alors que Charles Perrault choisit plus souvent les figures de l'ogresse (*La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet*) et de la fée (*Les Fées*, *Cendrillon*, *Peau d'âne*) pour ses contes¹³⁶, les frères Grimm exploitent davantage la figure de la sorcière. Celle-ci séduit et attrape les enfants avec l'allure alléchante de sa maison dans *Hänsel et Gretel*, puis les engraisse dans le but de les manger. En effectuant une lecture plus métaphorique, la marâtre de Blanche-Neige peut également apparaître comme cannibale puisqu'elle ne se contente pas d'envisager la mort de sa jeune rivale, mais souhaite s'approprier sa beauté en possédant, voire en ingurgitant, son cœur et ses organes vitaux.

Parmi toutes les sorcières définies dans les contes, la vieille femme de *Hänsel et Gretel* qui effraie les enfants avec sa canne, ses yeux rouges, la finesse de son odorat et son désir de les cuire est sans doute l'une des plus célèbres, connaissant des variations en France, en Italie, en Suède, au Danemark, en Hongrie, en Albanie, en Russie et dans les pays baltes¹³⁷. Au même titre que cette dernière, la sorcière de *Raiponce*, encore une fois des frères Grimm¹³⁸, figure comme l'une des plus notoires. Elle met en scène le statut périphérique de la sorcière qui aime vivre éloignée de la ville, au milieu de la forêt, et garder ses trésors secrets. Aucune incarnation de la sorcière n'est toutefois mieux connue que celle de la Méchante Reine dans *Blanche-Neige*. Sa figure imposante à la fois comme reine envieuse et comme paysanne âgée vendant des pommes fait d'elle une terrifiante maîtresse de la sorcellerie dans l'imaginaire. D'après le chercheur Sheldon

¹³⁵ John Widdowson, « The Witch as a Frightening and Threatening Figure », Venetia Newall (dir.), *The Witch Figure*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 205.

¹³⁶ Voir Charles Perrault, *Contes*, Paris, Bookking International, 1993 [1697].

¹³⁷ Noel Daniel, « Introduction, Hänsel et Gretel », Jacob et Wilhelm Grimm, *Les Contes des frères Grimm*, op. cit., 2011, p. 59.

¹³⁸ Jacob et Wilhelm Grimm, « Raiponce », *Les Contes des frères Grimm*, op. cit., 2011 [1812], p. 48-57.

Cashdan, il serait possible d'ajouter d'autres personnages mémorables à cette liste. Selon lui, plus d'une douzaine de contes des frères Grimm, dont *Blanche-Neige* et *Cendrillon*¹³⁹, mettent en scène une « sorcière » sous la forme d'une méchante marâtre¹⁴⁰. Bien que la vie du héros (plus souvent une jeune femme) soit souvent misérable à cause de cette dernière, la belle-mère ne se profile pas obligatoirement comme une sorcière, selon nous, parce qu'elle ne possède pas de pouvoirs surnaturels. Contrairement à la sorcière d'inspiration historique et la sorcière inscrite dans un contexte réaliste, la sorcière mise en scène dans les contes de fées se distingue des autres personnages par son apparence, ses facultés magiques et ses désirs (cannibales, vindicatifs, égoïstes). Ainsi, quoique vilaines, la marâtre de *Cendrillon* et les deux belles-sœurs, par exemple, ne peuvent apparaître à nos yeux comme des sorcières puisqu'elles ne sont pas assez dissociées de l'héroïne et ne possèdent pas de qualités qui les rendent physiquement et magiquement plus puissantes : la supériorité que détient la belle-mère sur Cendrillon est plutôt financière et sociale. Le portrait que nous traçons de la sorcière des contes de fées se veut donc plus limité que d'autres, tel celui de Cashdan qui regroupe plusieurs femmes méprisées sous son étiquette.

La popularité du conte de fées s'étend également au-delà de la tradition orale et écrite, jusqu'au cinéma. À partir des années 1930, les studios Disney commencent à dessiner des sorcières célèbres et à leur octroyer une forme et une voix précises dans l'imaginaire. En 1937, Walt Disney produit son premier long métrage animé, *Blanche-Neige et les sept nains*¹⁴¹, qui lui vaudra plusieurs éloges, dont une nomination musicale à la cérémonie d'oscars en 1938 et un oscar d'honneur (et sept oscars miniatures) marquant la grande innovation cinématographique de l'œuvre en 1939¹⁴². Dès le début du film, il devient facile pour le spectateur de se ranger du côté

¹³⁹ Jacob et Wilhelm Grimm, « Cendrillon », *Les Contes des frères Grimm, op. cit.*, 2011 [1812], p. 100-113.

¹⁴⁰ Sheldon Cashdan, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴¹ William Cottrell *et al.*, *Blanche-Neige et les sept nains*, États-Unis, Disney, 1937, 83 minutes.

¹⁴² Robert Osborne, *85 Years of the Oscar*, New York/Londres, Abbeville Press Publishers, 2013, p. 60.

de Blanche-Neige. L'image sérieuse de la reine vêtue d'un costume foncé (noir et aubergine) et, plus tard, de la vieille femme courbée, avec un habit noir, de gros yeux cernés et des cheveux blancs, est terrifiante. La caverne glauque et secrète de la sorcière sous le château; sa pomme empoisonnée; ses gestes flamboyants; le corbeau qu'elle tient comme animal de compagnie; la musique qui accompagne ses pas; et, surtout, les gloussements et cris stridents qui sortent de sa bouche accentuent aussi le climat effrayant construit autour d'elle¹⁴³. Sa représentation dans le film laisse une empreinte marquante – et parfois traumatisante – sur les auditeurs. Du même coup, celle-ci lui consolide une place permanente dans l'imaginaire de la sorcière.

Une vingtaine d'années plus tard, un deuxième film des studios Disney présentant une sorcière voit le jour : *La Belle au bois dormant* (1959)¹⁴⁴. Inspirée à la fois de la vieille fée et de l'ogresse du conte de Perrault du même nom¹⁴⁵, le personnage de Maléfice¹⁴⁶ dans le film animé exhibe des caractéristiques associées à la sorcière (magie noire, pouvoirs d'enchantement et de la métamorphose, désir de vengeance), même s'il est davantage décrit comme une fée malveillante¹⁴⁷. Insultée de ne pas avoir été invitée au baptême du bébé royal Aurore, Maléfice ensorçèle la princesse, la condamnant à dormir cent ans après s'être percé le doigt d'un fuseau. Comme la reine de *Blanche-Neige et les sept nains*, Maléfice porte des couleurs sombres, possède un corbeau noir comme allié, et est dotée d'une voix grave, en plus de cornes, créant autour d'elle une ambiance inquiétante. Elle met de surcroît de l'avant les habiletés de métamorphose de la sorcière en adoptant la forme d'un dragon vers la fin du film pour combattre le prince Philippe. Se revêtant des attributs de la sorcière, la Maléfice de Disney s'éloigne de la

¹⁴³ Donna Lee Field, « Rhymes with 'Bitch': The Real Heroine of Fairy Tales », *eHumanista*, vol. 26, 2014, p. 269.

¹⁴⁴ Clyde Geronimi, *La Belle au bois dormant*, États-Unis, Disney, 1959, 75 minutes.

¹⁴⁵ Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *Contes*, *op. cit.*, p. 99-105.

¹⁴⁶ En 2014, Disney reprendra le personnage dans un film de prises de vue réelles avec Angelina Jolie, mais changera son nom à Maléfique dans la traduction française et québécoise. Voir Robert Stromberg, *Maléfique*, États-Unis, Disney/Roth Films, 2014, 97 minutes.

¹⁴⁷ Emily D. Edwards, *Metaphysical Media. The Occult Experience in Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, p. 102.

vieille fée de Perrault, de la treizième fée des frères Grimm¹⁴⁸ ou de la fée Carabosse du ballet de Piotr Ilitch Tchaïkovski¹⁴⁹. Elle émerge comme un personnage à part entière qui propose une nouvelle version de l'antagoniste et, par conséquent, une nouvelle lecture du conte.

La Méchante Sorcière de l'Ouest du *Magicien d'Oz*¹⁵⁰ est une autre sorcière littéraire et cinématographique qui a marqué les esprits et qui demeure une référence incontournable en ce qui concerne la culture populaire et l'imaginaire de la sorcière. Le personnage est notamment considéré comme l'un des plus effrayants antagonistes dans l'histoire de la littérature, du cinéma et de la télévision; se rangeant quatrième, par exemple, dans le palmarès de héros et de vilains du *American Film Institute*¹⁵¹. Décrit comme étant à la fois le premier conte de fées américain et le conte américain par excellence, le récit de Dorothy Gale et du pays d'Oz n'a cessé d'être raconté, réadapté et réinventé par des auteurs, des réalisateurs et des metteurs en scène depuis la première publication du *Magicien d'Oz* de L. Frank Baum en 1900¹⁵². Bien que le texte de Baum ait profité d'un énorme succès, c'est davantage le long métrage de Victor Fleming de 1939, *Le Magicien d'Oz*¹⁵³, qui a cimenté l'image de la sorcière telle que nous la connaissons. Selon Gail B. Griffin, le film de Fleming serait même tellement inscrit dans la conscience et la culture populaire que le texte de Baum adopte presque le statut de source secondaire par rapport à celui-ci¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Jacob et Wilhelm Grimm, *La Belle au bois dormant : conte*, Julie Faulques (trad.), Paris, Nathan, 2010 [1812].

¹⁴⁹ Le ballet *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski a été représenté la première fois à Saint-Petersbourg en 1890 avec une chorégraphie de Marius Petipa.

¹⁵⁰ L. Frank Baum, *Le Magicien d'Oz*, Anne Decourt (trad.), Paris, Librio, coll. « Imaginaire », 2003 [1900].

¹⁵¹ Jason Edwards et Brian Klosa, « The Complexity of Evil in Modern Mythology: The Evolution of the Wicked Witch of the West », John Perlich et David Whitt (dir.), *Millennial Mythmaking. Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 32-33. Voir également la liste « AFI's 100 Years... 100 Heroes and Villains » sur le site web du *American Film Institute* : <http://www.afi.com> [American Film Institute].

¹⁵² Alissa Burger, *The Wizard of Oz as American Myth. A Critical Study of Six Versions of the Story, 1990-2007*, Jefferson, McFarland & Company, 2012, p. 1.

¹⁵³ Victor Fleming, *Le Magicien d'Oz*, États-Unis, MGM, 1939, 102 minutes.

¹⁵⁴ Gail B. Griffin, *Season of the Witch*, Pasadena, Trilogy Books, 1995, p. 53

La Méchante Sorcière de l'Ouest n'est pourtant pas un personnage très développé dans l'œuvre originale de Baum. Elle n'apparaît pas, non plus, comme fondamentalement malveillante. D'après Jason Edwards et Brian Klosa, des bribes de sa méchanceté sont semées dans le roman, mais elles ne sont pas exploitées à fond. L'intrigue est davantage centrée sur l'exploration du pays d'Oz et le parcours des quatre compagnons¹⁵⁵. C'est le film de Victor Fleming de 1939 qui transforme la Méchante Sorcière de l'Ouest en une icône de la méchanceté. Dans celui-ci, elle devient une femme égoïste et dangereuse, qui fait obstacle à Dorothy tout le long de l'histoire. En effet, si Dorothy agit de manière à répondre au stéréotype de la « bonne petite fille » (*good girl*), la Méchante Sorcière de l'Ouest, quant à elle, correspond directement au stéréotype folklorique traditionnel de la sorcière malintentionnée. Les personnages sont situés aux deux extrêmes de la sphère féminine, mettant de l'avant la dichotomie victime-bourreau dans l'intrigue¹⁵⁶. Cette opposition de même que les caractéristiques dévastatrices attribuées à l'eau dans ces premières versions du *Magicien d'Oz* n'apparaissent pas, non plus, sans rappeler leur lien à la sorcière plus historique qui a existé jusqu'au XVIII^e siècle. L'eau destructrice fait écho à la superstition entourant l'eau bénite, que les sorcières étaient supposées ne pas pouvoir tolérer, et à l'épreuve de l'eau que devaient subir les femmes accusées, qui soit les condamnait, soit les noyait¹⁵⁷. La Méchante Sorcière de l'Ouest est ainsi liquéfiée dans l'histoire par un des mêmes dispositifs qu'utilisaient les inquisiteurs et les bourreaux.

Le corps et l'apparence de la Méchante Sorcière de l'Ouest dans le film de Fleming trahissent également la description originale de Baum et les premières illustrations de William Wallace Denslow. Le film de MGM remplace les images de la Méchante Sorcière de l'Ouest présentée comme infirme, myope, édentée, malpropre et misérable du livre de Baum – rappelant

¹⁵⁵ Jason Edwards et Brian Klosa, *loc. cit.*, p. 37 et 40.

¹⁵⁶ Alissa Burger, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁷ Gail B. Griffin, *op. cit.*, p. 61; et Mona Chollet, *op. cit.*, p. 17.

la sorcière de *Hänsel et Gretel* et les contes européens – par une femme robuste, puissante et active à la peau verte qui deviendra un emblème majeur de la figure de la sorcière dans l’imaginaire et qui inspirera d’autres personnages, tel celui d’Elphaba dans *Wicked*¹⁵⁸ dans les années 1990¹⁵⁹. Alors que le récit de Baum établit une corrélation entre la magie malveillante et le corps déformé de la sorcière, le film de Fleming identifie la sorcière comme étant « autre » sans pour autant passer par la défiguration du corps. Ce sont plutôt les traits pointus et la peau verte de Margaret Hamilton dans le film qui la distinguent comme être déviant et maléfique, et qui font d’elle un personnage mémorable : un fait impressionnant surtout lorsque nous constatons, comme l’ont remarqué Illes Judika et Alissa Burger, que sa présence à l’écran cumule uniquement un total de douze minutes, sur cent douze¹⁶⁰. Le transfert de l’avertissement visible d’altérité, des difformités physiques à la peau verte de la Méchante Sorcière de l’Ouest dans le film *Le Magicien d’Oz*, permet alors à cette dernière d’émerger comme « a complete and mature woman, though an uncontrollable and deviant one¹⁶¹ ». Sa nouvelle apparence lui donne une identité unique par rapport aux autres femmes du récit (Dorothy, Glinda, tante Em) et par rapport aux autres sorcières qui saturent déjà l’imaginaire. La sorcière devient ainsi la *Wicked Witch of the West*.

Quelques années plus tard, en 1950, une autre sorcière dotée d’une couleur de peau différente fait son entrée en littérature. La sorcière du roman de *fantasy* pour la jeunesse *Le Lion, la Sorcière blanche et l’armoire magique* de C.S. Lewis¹⁶² possède une peau blanchie, une

¹⁵⁸ Gregory Maguire, *Wicked. La Véritable Histoire de la Méchante Sorcière de l’Ouest*, Emmanuel Paillier (trad.), Paris, Bragelonne, coll. « Fantasy », 2011 [1995].

¹⁵⁹ Alissa Burger, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹⁶¹ « une femme complète et mature, malgré qu’elle soit aussi incontrôlable et déviante » (c’est nous qui traduisons). *Ibid.*

¹⁶² C.S. Lewis, *Le Lion, la Sorcière blanche et l’armoire magique*, Paris, Gallimard jeunesse, 2008 [1950].

conséquence qui, comme nous l'apprenons dans *Le Neveu du magicien* (1955)¹⁶³, découle de son immortalité. La sorcière, nommée Jadis, se présente comme l'antagoniste principale dans ces deux volumes du cycle *Le Monde de Narnia*, qui en comporte sept. Quoique *Le Neveu du magicien* soit le sixième tome publié dans la collection, il se classe diégétiquement premier dans l'intrigue et dans l'ordre de la lecture – faisant figure de *prequel* –, puisqu'il raconte la création de Narnia et l'édification de Jadis comme souveraine. *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique* est néanmoins le texte le plus souvent lu en premier dans le cycle et est, sans équivalent, le plus célèbre. En 1950, son succès est immédiat et il perdurera bien longtemps après la publication du dernier tome du cycle en 1956. Encore aujourd'hui, *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique* se range parmi les dix titres les plus vendus en Grande-Bretagne¹⁶⁴.

Dans le roman, la Sorcière blanche apparaît comme l'incarnation du mal. Glaciale, immortelle et menaçante, elle règne pendant cent ans sur Narnia – qu'elle ensorcèle à dessein de faire durer éternellement l'hiver – et assujettit plusieurs de ses habitants. Si certains d'entre eux s'opposent à elle ou entravent la réalisation de ses plans, elle les métamorphose en statues de pierre, rappelant les pouvoirs mythiques de Circé et, plus particulièrement, de la gorgone Méduse au regard pétrifiant. La représentation diabolique de Jadis est d'autant plus accentuée lorsqu'elle est comparée à la représentation du lion Aslan. À la manière du Christ, ce dernier se sacrifie pour expier la faute d'un des enfants et revient ensuite à la vie pour tuer la sorcière et tous les sauver. Les romans du cycle *Le Monde de Narnia* sont tous porteurs d'un enseignement moral et de nombreuses références au christianisme. Même les passages de la création de Narnia et du développement de Jadis dans le récit analeptique *Le Neveu du magicien* s'appuient directement sur *La Genèse*. Les allégories du bien et du mal, de Dieu et du diable sont donc bien mises en

¹⁶³ *Id.*, *Le Neveu du magicien*, Paris, Gallimard jeunesse, 2008 [1955].

¹⁶⁴ Roger Chapman, « The Lion, the Witch and the Cold War: Political Meanings in the Religious Writings of C.S. Lewis », *The Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 24, n° 1, printemps 2012, p. 2.

relief dans l'œuvre. Selon Roger Chapman, il existe également d'autres dualités. Par exemple, il voit dans *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique* une métaphore de la guerre froide et de la confrontation des mentalités est-ouest; et dans la sorcière blanche, le danger de l'Union soviétique, qui survit sur une terre froide dépourvue presque entièrement de religion¹⁶⁵. Pareillement à Narnia, ce serait « [t]oujours l'hiver, et jamais Noël¹⁶⁶ ». En plus d'inciter différentes lectures, le récit de Lewis inspire quelques adaptations dans la décennie suivant sa parution, dont une série télévisée britannique présentée par *ABC Weekend Television* et *ITV* en 1967¹⁶⁷; et un opéra religieux composé par John McCabe et joué pour la première fois au *Manchester Cathedral Festival* en 1969, dans lequel les échos du christianisme résonnent littéralement¹⁶⁸. Peu importe les interprétations, Jadis émerge toujours comme un ennemi et un double du diable. En raison de son lien au froid et à la neige, elle demeure aussi fortement associée à l'hiver, ce qui, du même coup, la rattache à d'autres personnages féeriques. Elle partage notamment plusieurs affinités avec la Reine des neiges du conte du même nom de Hans Christian Andersen¹⁶⁹, tels l'apparence pâle et le palais hivernal. Pour cette raison, la Sorcière blanche se manifeste souvent comme un avatar de la Reine des neiges. Tout compte fait, quelle que soit son allure, la sorcière des contes traditionnels ou modernes apparaît inconditionnellement comme une figure malfaisante et redoutable. Son rôle n'est jamais ambigu : elle assure une présence ennemie dans les diégèses.

¹⁶⁵ Roger Chapman, *loc. cit.*, p. 4.

¹⁶⁶ C.S. Lewis, *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁷ Helen Standage, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Royaume-Uni, ABC, 1967, 10 épisodes.

¹⁶⁸ Gerald Larner, « The Lion, the Witch and the Wardrobe », *The Musical Times*, vol. 110, n° 1514, avril 1969, p. 372; et Peter Bebergal, *Season of the Witch. How the Occult Saved Rock and Roll*, New York, Penguin, 2014, p. xxviii.

¹⁶⁹ Hans Christian Andersen, *La Reine des neiges*, Anne Royer (trad.), Champigny-sur-Marne, Lito, 2013 [1844].

Sorcières d'inspiration historique

La représentation de la sorcière d'inspiration historique a également été influencée par des images et des discours négatifs. Du Moyen âge jusqu'en 1682 en France, en 1736 en Angleterre et jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle en Allemagne et ailleurs en Europe¹⁷⁰, le phénomène de la sorcellerie a envoyé plusieurs accusés, majoritairement des femmes, au bûcher ou à la potence. Pour cette raison, l'image négative de la sorcière, comme adversaire du prêtre et adjuvant du diable, et les activités fantasmatiques qui lui sont associées, tels le contrat avec le diable, le vol nocturne ou la fête du sabbat, sont pendant longtemps restées en vogue¹⁷¹. Quoique les discours sur la sorcellerie ne ciblent pas uniquement la femme au départ, ils seront rapidement liés à cette dernière, car, autant dans les traités religieux que médicaux, elle est décrite comme un être faible, inférieur à l'homme, plus prompt à être charmé par le diable¹⁷². À la fin du XV^e siècle, l'association des femmes au sabbat devient ainsi un lieu commun. Le sabbat est désormais un espace dominé par les femmes; et la sorcellerie, un crime féminin avant tout¹⁷³. Le sorcier ne possède pas la même valeur emblématique dans l'Histoire.

Les histoires « véritables » de sorcières, qui surgissent dans des corpus à la fois historiques et littéraires, suivent un schéma précis, ponctué des mêmes événements qui initient l'accusée à la sorcellerie¹⁷⁴. Le modèle est repris au point où se développe un vrai stéréotype de la vie

¹⁷⁰ D'après les recherches de Brian P. Levack, la dernière exécution légale en Europe aurait eu lieu en 1792. Voir Brian P. Levack, *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, Londres, Longman, 2016 [1987], p. 191.

¹⁷¹ Christine Planté, « Préface », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷² Catherine Chêne et Martine Ostorero, « "La Femme est mariée au diable!" L'Élaboration d'un discours misogyne dans les premiers textes sur le sabbat (XV^e siècle) », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, *op. cit.*, p. 31; et Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 94-95.

¹⁷³ Catherine Chêne et Martine Ostorero, *loc cit.*, p. 31.

¹⁷⁴ Voir, par exemple, les histoires d'Anne de Mindhelheim ou de « la femme de Brisach » dans le *Marteau des sorcières* de Jacques Sprenger et d'Henri Institoris (Armand Danet [trad.], Paris, Plon, 1973 [1486]); de Marguerite Pajote, de Barbe Doré ou de Jeanne Harvillier dans *De la démonomanie des sorciers* de Jean Bodin (Hildesheim, G. Olms, 1988 [1580]); de Françoise Secrétain dans le *Discours exécration des sorciers* d'Henry Boguet (Paris, D. Binet, 1603 [1602]); ou encore de Jeannette Abadie, de Catherine d'Arreouiaque et de la dame de Sansinena dans

(supposée) de la sorcière dans l’imaginaire. Celle-ci se résumerait, selon Nicole Jacques-Lefèvre, à « des “enfance”, déjà conditionnées par une parenté sorcière, à la rencontre avec le séducteur diabolique puis à l’arrestation et au procès, supposés aussi donner lieu à des comportements codés, en passant par les méfaits divers auxquels est supposée s’être livrée la sorcière¹⁷⁵ ». La vie de l’accusée est également marquée par la participation au sabbat. Concrètement, cette activité comprendrait, selon le rituel, « [l’]usage de l’onguent, [l’]envol, [l’]hommage au diable, [la] fabrication de “poudres”, [la] cérémonie de la “marque” pour les néophytes, [la] messe à l’envers, [le] festin cannibale, [la] danse et [l’]orgie sexuelle¹⁷⁶ ». Aux yeux des juges, la femme perd son individualité et se fond dans l’anonymat de la secte satanique dès qu’elle participe au sabbat. À partir de ce moment, elle est perçue de la même manière que les sorcières venues avant elle et serait habitée par les mêmes désirs vengeurs, sexuels, pervers et cannibales¹⁷⁷.

Au discours des démonologues qui s’appuie sur la nature diabolique de la femme s’ajoute le discours scientifique des médecins, qui voient chez la femme une faiblesse morale, physique et mentale de base qui la prédispose à la mélancolie et l’hystérie¹⁷⁸. En plus d’être expliquée par ces modèles construits à partir de différences sexuelles, la sorcellerie est souvent interprétée comme étant liée à la mentalité naïve et crédule des juges de petites communautés qui ont projeté leurs croyances, superstitions ou délires sur la société. La folie, individuelle et collective, de même que

le *Tableau de l’inconstance des mauvais anges et démons* de Pierre de Lancre (Paris, J. Berjon, 1613 [1612]). Pour une analyse précise des ressemblances entre ces histoires, voir Nicole Jacques-Lefèvre, « Figures de sorcières : mythe et individualités », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, *op. cit.*, p. 65-80.

¹⁷⁵ Nicole Jacques-Lefèvre, *loc. cit.*, p. 66.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Christine Planté, « Préface », *loc. cit.*, p. 7; Nicole Jacques-Lefèvre, *loc. cit.*, p. 67; Michèle Clément, « Heur et malheur de n’être plus un homme dans le *Marteau des sorcières* ou le syndrome d’Abélard », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, *op. cit.*, p. 40; et Robert Muchembled, *Une histoire du diable*, *op. cit.*, p. 81-82.

les troubles mentaux sont aussi des hypothèses évoquées dans les livres et traités de démonologie pour expliquer les cas de sorcellerie¹⁷⁹.

Il faut attendre la deuxième moitié du XIX^e siècle pour que le discours historique sur la sorcière se mette vraiment à changer. En 1862, Jules Michelet publie un essai, situé au carrefour de la littérature et de l'histoire, qui tend à réorienter la façon dont est appréhendée la figure féminine. Son œuvre, *La Sorcière*¹⁸⁰, se compose de deux livres. Le premier se concentre sur la figure de la sorcière et sa perception de plus en plus négative au fur et à mesure qu'avance le Moyen âge; le deuxième opère une certaine remontée vers la lumière guidant le lecteur jusqu'aux temps modernes et à la dissolution de la croyance. Au milieu, se trouve la célébration du sabbat, correspondant à la période faste de la croyance dans la sorcellerie et au moment où les chasses aux sorcières ont atteint leur apogée aux XVI^e et XVII^e siècles¹⁸¹. Dans la première partie, Michelet donne une voix à la sorcière en imaginant la vie d'une humble femme du peuple qui aurait vécu pendant trois cents ans. L'auteur se veut le porte-parole des femmes dont les voix ont été étouffées par l'Histoire et souhaite, par son récit, « réparer l'injustice d'une histoire événementielle centrée sur les hauts faits des grands personnages¹⁸² ». Pour écrire les événements de cette nouvelle histoire, Michelet s'inspire de documents authentiques. Il met en lumière les petits récits qui étaient demeurés dans l'ombre de l'Histoire, mais qui circulaient couramment dans l'imaginaire et la culture populaire. Il utilise aussi la fiction pour agrémenter son œuvre et expliquer les motivations psychologiques de la sorcière. Bien que le texte juxtapose des épisodes qui n'ont pas réellement eu lieu et qu'il adopte par moments l'apparence d'un conte, il dégage une honnêteté en illustrant le désespoir, la souffrance, le délire, la résilience et l'imagination des

¹⁷⁹ Nicole Jacques-Lefèvre, *loc. cit.*, p. 67.

¹⁸⁰ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1966 [1862].

¹⁸¹ Alain Besançon, « Le Premier Livre de *La Sorcière* », *Annales ESC*, vol. 26, n° 1, 1971, p. 188.

¹⁸² Gisèle Séginger, « Fiction et histoire. *La Sorcière* de Jules Michelet », *The Romantic Review*, vol. 100, n° 4, 2009, p. 527.

femmes qui ont fait d'elles des sorcières¹⁸³. La sorcellerie en vient alors à s'afficher comme une « réaction à l'emprise étouffante du christianisme et de la tyrannie féodale¹⁸⁴ » comme l'explique Paule Petitier. Elle est une représentation retournée de l'Église (la sorcière reçoit les sacrements de Satan à rebours), de la médecine (la sorcière soigne par le poison et par une médecine « basse »), et des statuts sociaux (la sorcière accusée devient bientôt l'accusatrice)¹⁸⁵. La fiction permet à l'auteur de déconstruire les croyances de la sorcellerie et de montrer leur origine, leur sens, et surtout leur fonctionnement profondément politique et social¹⁸⁶.

La deuxième partie de l'œuvre, quant à elle, s'éloigne du personnage de la sorcière pour s'intéresser aux grands cas de possession qui occupent davantage la scène de la sorcellerie aux XVII^e et XVIII^e siècles. La sorcière rurale née de la misère, de la mélancolie et du temps des désespoirs disparaît pour laisser place aux prêtres sorciers et aux nonnes, soit malades, soit simulatrices de possession, dans les couvents. Ils deviennent les nouveaux héros de la sorcellerie¹⁸⁷. Les grands cas dans les couvents diffèrent des petits procès de sorcières en ce qu'ils sont plus souvent expliqués par des rivalités et des motifs personnels. En effet, contrairement à la première partie où Michelet attribue l'émergence de la sorcière à une variété de facteurs externes (la structure de la société, l'État, l'Église), la deuxième partie présente « le démon de la jalousie¹⁸⁸ » comme fondement des accusations de sorcellerie. L'affaire Gaufridy, par exemple, se résumerait à plusieurs affrontements : confrontation entre les couventines Louise et Madeleine; opposition entre le Père Michaëlis et le Docteur Dompt; compétition entre Aix et

¹⁸³ *Ibid.*, p. 533-539.

¹⁸⁴ Paule Petitier, « Inversion et révolution », Paule Petitier (dir.), *La Sorcière de Jules Michelet. L'Envers de l'histoire*, Paris, Champion, 2004, p. 225.

¹⁸⁵ *Ibid.*; et Alain Besançon, *loc. cit.*, p. 194 et 197.

¹⁸⁶ Gisèle Séginger, *loc. cit.*, p. 540.

¹⁸⁷ Max Milner, « Postface », Paule Petitier (dir.), *La Sorcière de Jules Michelet, op. cit.*, p. 253

¹⁸⁸ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 181.

Marseille; et concurrence entre la justice ecclésiastique et celle du Parlement¹⁸⁹. Après avoir discuté des derniers procès de sorcellerie qui surviennent au XVIII^e siècle, Michelet atteint finalement le XIX^e siècle, où la croyance dans la sorcellerie est devenue superstition et où la sorcière, en tant qu'entité réelle, n'existe plus¹⁹⁰. La sorcière continue toutefois à vivre dans l'imaginaire social grâce, entre autres, à l'apport de Michelet.

Encore aujourd'hui, son œuvre demeure un texte incontournable en ce qui concerne la construction moderne de la sorcière. Ses réflexions ont renouvelé une figure qui, pendant longtemps, était seulement perçue défavorablement. Comme l'explique Christine Planté dans *Sorcières et sorcelleries*,

[l]e grand livre de Michelet a fait beaucoup à la fois pour la réintégration de la sorcière et de la sorcellerie dans une histoire commune, [...] mais il a fait plus encore pour l'édification d'un mythe – et combien durable! – qui exalte dans la sorcière le Féminin, le Populaire, le lien à la Nature, les puissances de la vie et de la création persécutées par les pouvoirs mortifères de l'Église¹⁹¹.

Plusieurs historiens, chercheurs et auteurs semblent être en désaccord avec l'historien H.C. Erik Middelfort qui a écrit, en 1968, que les théories de Michelet n'avaient pas eu beaucoup d'influence sur la façon de concevoir la sorcière et la sorcellerie¹⁹². Au contraire, ils considèrent les idées de Michelet comme un point de départ et le début d'une nouvelle perception de la sorcellerie¹⁹³.

Jusqu'aux années 1920, les historiens et chercheurs s'entendent généralement en ce qui a trait à la sorcellerie et son interprétation. La plupart voient dans la sorcière l'invention d'une menace à la chrétienté et au pouvoir des médecins ou, simplement, une femme hérétique exclue par la société. Sa sorcellerie est aussi expliquée comme étant un cas de délire ou d'hystérie.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 181-189; et Paule Petitier, *loc. cit.*, p. 231.

¹⁹⁰ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 285.

¹⁹¹ Christine Planté, « Préface », *loc. cit.*, p. 10.

¹⁹² H.C. Erik Middelfort, « Recent Witch Hunting Research, or Where Do We Go from Here? », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 62, n° 3, 1968, p. 374.

¹⁹³ Ronald Hutton, *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 199 et 276.

Avec l'avancée des sciences, la perception de la sorcière comme être démoniaque, membre d'une secte secrète ou d'une religion inversée, s'est dissoute¹⁹⁴. En 1921, l'égyptologue Margaret Alice Murray présente toutefois une nouvelle théorie sur la sorcellerie dans son livre *The Witch Cult in Western Europe*¹⁹⁵ qui prête foi à l'idée qu'un culte réel de sorcières a existé à travers l'Europe moderne. D'après elle, des vestiges d'une religion païenne auraient survécu après la mise en place du christianisme, jusqu'au XVII^e siècle. La chasse aux sorcières s'explique ainsi comme une initiative vigoureuse de l'Église d'annihiler les restes de cultures païennes et d'affermir les croyances chrétiennes auprès du peuple. En s'appuyant sur des témoignages d'accusées lors de procès de sorcellerie et en acceptant les épisodes jugés fantasmagoriques comme la vérité, Murray développe une thèse selon laquelle les rituels primitifs, les sabbats, les sacrifices d'animaux et d'enfants, et les orgies célébrant un dieu cornu de la fertilité auraient eu lieu¹⁹⁶. Elle cite des dépositions de sorcières qui décrivent leurs expériences semblables au sabbat afin de prouver la subsistance de traditions anciennes, mais laisse de côté tous les passages qui infirment ses hypothèses : une pratique qui a eu pour effet de modifier le sens des documents historiques et qui lui a été reprochée par plusieurs chercheurs (W.R. Halliday, Norman Cohn, Russell Hope Robbins, H.C. Erik Midelfort, William Monter)¹⁹⁷. Sa thèse est également fondée sur peu de données archivistiques, émanant principalement de l'Irlande et de l'Angleterre, alors que son étude présente la religion païenne comme un phénomène paneuropéen. Pour ces raisons, les

¹⁹⁴ H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 374; et Lisa Travis Blomquist, « Rehabilitating the Witch: The Literary Representation of the Witch from the *Malleus Maleficarum* to *Les Enfants du sabbat* », thèse de doctorat, Rice University, Houston, 2011, f. 6-7.

¹⁹⁵ Margaret Alice Murray, *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1962 [1921].

¹⁹⁶ H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 374 et 376; et Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 194-195 et 199.

¹⁹⁷ Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 196 et 276.

historiens et chercheurs sérieux s'intéressant à la sorcellerie et à ses procès ont rapidement discrédité les théories de Murray¹⁹⁸.

Ses hypothèses sont cependant bien reçues ailleurs. Entre 1917 et 1920 – avant même de publier son ouvrage –, Murray avait fait paraître des articles dans le périodique de la *Folk-Lore Society* et le *Scottish Historical Review* qui lui ont mérité plusieurs éloges. Après la parution du *Witch Cult in Western Europe*, plusieurs critiques et chercheurs, qui n'étaient pas spécialistes de la sorcellerie, contribuent aussi à son succès en voyant dans l'œuvre une interprétation plus plausible des persécutions que celle, jusque-là dominante, de la folie collective. Le fait que la chasse aux sorcières a été le résultat de rivalités religieuses paraît vraisemblable¹⁹⁹. Après la parution d'une critique glorifiant les avancées de Murray dans *The Times*, ses théories captivent plusieurs intéressés et adeptes des sciences occultes, et inspirent de nombreuses études populaires sur la sorcellerie, au point où, en 1929, Murray est invitée à rédiger la nouvelle entrée « Witchcraft » dans la prestigieuse encyclopédie *Britannica* qui restera en vigueur jusque dans les années 1960²⁰⁰. C'est toutefois dans le climat d'après-guerre de la fin des années 1940 et après la publication de son deuxième ouvrage *Le Dieu des sorcières* (1933)²⁰¹, commercialisé pour le grand public, que la thèse de l'égyptologue parvient vraiment à percer l'imaginaire de la sorcellerie. À ce moment, ses livres atterrissent sur les listes des *best-sellers* et sont réimprimés pour le grand public en format de poche. Les théories de Murray commencent également à être intégrées à plus d'études folkloriques et historiques diverses, en dépit du fait que les historiens et experts en matière de sorcellerie continuent de nier leur exactitude. En 1954, les thèses de Murray

¹⁹⁸ *Ibid.*, 195-199 et 276; H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 374-375; et Malgorzata Rawicz, « Crafty Women Through the Ages: Assessing Representations of the Witch in Historical Commentaries and Contemporary Film », thèse de maîtrise, Simon Fraser University, Vancouver, 2002, f. 38.

¹⁹⁹ Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 195 et 199.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 199; et H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 374 et 405.

²⁰¹ Margaret Alice Murray, *Le Dieu des sorcières*, Thérèse Vincent (trad.), Rosières-en-Haye, Camion blanc, coll. « Camion noir », 2011 [1933].

serviront même de fondement à la création de la sorcellerie païenne contemporaine, développée par Gerald Gardner²⁰².

À la fin des années 1940, quelques ouvrages se mettent également à effectuer des rapprochements entre la Shoah et les chasses aux sorcières, notamment l'étude historique *The Devil and the Jews* de Joshua Trachtenberg et le roman *The Devil in Massachusetts* de Marion L. Starkey²⁰³. Ces œuvres travaillent un nouveau rapport au mal et à la sorcière au sein de la société. En unissant le sort des Juifs et des sorcières, elles modifient la perception contemporaine de l'être persécuté. Elles forcent le lecteur à interroger sa conception du mal et à revenir sur son image de la sorcière.

Pendant la même période d'après-guerre, une interprétation des procès de sorcellerie comme étant le résultat d'une communauté crédule manipulée par une Église sans scrupules, avide de pouvoir, et alliée aux élites locales pour servir des intérêts stratégiques communs (question d'argent, de propriétés, d'héritage), se met à prendre plus d'ampleur, surtout aux États-Unis. Le climat anticommuniste contemporain fait pleinement ressortir cette hypothèse. Plusieurs observent alors des similitudes entre l'hystérie créée autour de la sorcellerie et l'hystérie nationale autour du communisme. Dans les chasses aux sorcières de l'époque moderne, ils voient désormais la persécution d'intellectuels et d'individus dissidents, un motif de persécution qui, selon Ronald Hutton, aurait d'abord été établi en 1948 par le journaliste Bert Andrews dans l'ouvrage *Washington Witch Hunt* et ensuite développé par le journaliste Carey McWilliams dans

²⁰² À la manière d'une marraine, Murray écrit la préface de l'œuvre de Gardner, *Withcraft Today*, en 1954 (New York, Citadel, 2004 [1954]). Voir Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 199-201.

²⁰³ Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews*, New Haven, Yale University Press, 1996 [1943]; et Marion L. Starkey, *The Devil in Massachusetts. A Modern Enquiry into the Salem Witch Trials*, New York, Anchor Books, 1969 [1949].

*Witch Hunt*²⁰⁴. Peu de temps après, cette explication est reprise dans des textes littéraires mettant en scène la sorcellerie.

En 1952, l'écrivain britannique Aldous Huxley publie *Les Diables de Loudun*²⁰⁵, qui raconte l'affaire Grandier, le grand cas de possession qui est survenu à Loudun au XVII^e siècle. En plus d'intégrer des documents authentiques du procès, le texte s'appuie sur les écrits autobiographiques de la prieure Jeanne des Anges (la première des ursulines à être possédée) et de Jean-Joseph Surin (un des exorcistes des ursulines), de même que sur des témoignages. Le texte explique comment la possession de la prieure Jeanne des Anges et des seize ursulines du couvent qui a entraîné l'accusation de sorcellerie du Maître Urbain Grandier, curé de la paroisse de Saint-Pierre-du-Marché, n'était, en fait, qu'un cas de simulation et d'hystérie collective, qui a aussi peu à peu gagné les exorcistes. Urbain Grandier, qui même sous la torture s'est défendu de son crime et a avoué son innocence, n'aurait été qu'un prêtre libertin excentrique. En août 1634, il a été brûlé vif sur la place Sainte-Croix à Loudun. Quoiqu'elle reprenne les grands traits connus de l'affaire Grandier, l'œuvre de Huxley se veut originale en ce qu'elle inclut de nombreuses digressions de l'auteur sur la sorcellerie, la psychopathologie et la psychologie religieuse²⁰⁶, et des références d'ordre philosophique et spirituel (entre autres à la théosophie hindoue), qui proposent une nouvelle interprétation, plus personnelle, des événements. Pour cette raison, *Les Diables de Loudun*, même s'il se classe régulièrement dans les listes de lectures et les rayons « histoire » ou « non-fiction » dans les librairies, est plus souvent considéré parmi les

²⁰⁴ Bert Andrews, *Washington Witch Hunt*, New York, Random House, 1948; et Carey McWilliams, *Witch Hunt. Revival of Heresy*, Westport, Greenwood Press, 1976 [1950]. Voir aussi Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 343.

²⁰⁵ Aldous Huxley, *Les Diables de Loudun. Étude d'histoire et de psychologie*, Jules Castier (trad.), Paris, Plon, 1971 [1952].

²⁰⁶ Le sous-titre français des *Diables de Loudun* est d'ailleurs « Étude d'histoire et de psychologie ».

critiques et chercheurs comme étant un roman d'inspiration historique ou une réflexion historique du genre de l'essai²⁰⁷.

Le récit de Huxley, estimé son plus grand chef-d'œuvre avec *Le Meilleur des mondes* (1932)²⁰⁸, est adapté au théâtre par John Whiting en 1961 sous le titre *The Devils*²⁰⁹. Dix ans plus tard, Ken Russell présente une version cinématographique, *Les Diables*²¹⁰, inspirée à la fois du livre et de la pièce, que le *Monthly Film Bulletin* publié par le *British Film Institute* décrit en 1971 comme étant elle-même envahie par l'hystérie²¹¹. En effet, la contre-culture de l'époque – s'adonnant aux drogues, à la musique rock, au sexe et à des pratiques occultes – se donne à voir dans le film qui semble substituer « a tabloïd newspaper approach to sex, violence and corruption, showing Grandier's torture and nuns' aberrations in full gory detail²¹² », au désir d'authenticité historique de Huxley, et aux mécanismes du complot politique et des jalousies à Loudun de Whiting. Le film *Les Diables* a reçu la cote X et, à sa sortie, son mélange de religion, de possession, de sexe et de violence a choqué les spectateurs. Pendant plus de trois décennies après sa parution, la version originale du film, contenant une scène orgiaque appelée le « viol du Christ », sera censurée et ne pourra être mise en vente auprès du public. Le film aujourd'hui est considéré un film culte des années 1970.

Même si le film de Russell adopte des allures démesurées, la sorcellerie et la possession restent ancrées dans la réalité. Elles ne donnent pas lieu à un univers fantastique ni merveilleux. Dans la littérature et le cinéma, la sorcière se veut historique lorsqu'elle est mise en scène dans un univers réaliste correspondant à une période historique précise et, souvent, à des événements

²⁰⁷ L.-E. Genissieux, « Aldous Huxley : *Les Diables de Loudun* », *Études anglaises*, vol. 7, 1954, p. 237.

²⁰⁸ Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, Jules Castier (trad.), Paris, Plon, 1983 [1932].

²⁰⁹ John Whiting, *The Devils*, Portsmouth, Heinemann Educational Publishers, 1972 [1961].

²¹⁰ Ken Russell, *Les Diables*, Royaume-Uni/États-Unis, Russo Productions, 1971, 111 minutes.

²¹¹ Tom Milne, « The Devils », *The Monthly Film Bulletin*, vol. 38, n° 444, 1971, p. 161.

²¹² « une approche de journal tabloïde du sexe, de la violence et de la corruption, montrant en détail la torture sanglante de Grandier et l'aberration des sœurs » (c'est nous qui traduisons). *Ibid.*, p. 162.

singuliers connus, ou du moins enregistrés par l'Histoire. Si la sorcière possède parfois des pouvoirs surnaturels, elle ne peut pas toutefois surmonter sa situation de victime ou d'accusée de sorcellerie grâce à ceux-ci. Ses pouvoirs apparaissent la plupart du temps comme une sensibilité ou une acuité supérieure, mais ne lui permettent jamais d'échapper aux persécutions ou de complètement surmonter sa situation sociale. Sa magie, en terme d'influence, demeure minime. Cela dit, dans la majorité des fictions inspirées de faits historiques, le surnaturel est mis en doute, faisant appel à la raison du lecteur ou du spectateur, et les accusations de sorcellerie se révèlent fausses. Les récits, films et documentaires présentant une sorcière d'inspiration historique ont aussi tendance à la représenter de manière sympathique. En effet, comme le relève Emily D. Edwards au sujet des films et émissions télévisées, la sorcière tient le rôle de la victime :

Instead of a malevolent character working real magic or a delusional heretic committing horrific acts, the historical witch typically described in films and television programs is a victim of corrupt officials, dishonest neighbo[u]rs, or religious men who are blindly zealous. The historical witch is a casualty of people driven by avarice, spite, fear, or the desire for power to persecute innocent or misunderstood individuals²¹³.

Cette conception de la sorcière est certainement mise en scène chez Arthur Miller qui écrit sa pièce *Les Sorcières de Salem*²¹⁴ au début des années 1950 aux États-Unis. À ce moment, l'expression « chasse aux sorcières » commence à revenir dans l'usage pour caractériser l'atmosphère de la guerre froide et les investigations anticommunistes menées par la commission du sénateur Joseph McCarthy²¹⁵.

L'œuvre *Les Sorcières de Salem* exploite la question de la chasse aux sorcières en se basant conjointement sur le climat politique contemporain et sur les procès de sorcellerie de 1692

²¹³ « Au lieu d'un personnage malveillant faisant appel à une vraie magie ou un hérétique délirant perpétrant des actes horribles, la sorcière historique est typiquement décrite dans les films et les émissions télévisées comme une victime d'autorités corrompues, de voisins malhonnêtes, ou d'hommes religieux aveuglés par leur propre zèle. La sorcière historique est une victime des gens possédés par l'avarice, la rancune, la peur, ou une soif du pouvoir de persécuter les individus innocents ou mécompris. » (c'est nous qui traduisons) Emily D. Edwards, *op.cit.*, p. 90.

²¹⁴ Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, Marcel Aymé (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2010 [1953].

²¹⁵ Robert A. Martin, « Arthur Miller's *The Crucible*: Background and sources », *Modern Drama*, vol. 20, n° 3, automne 1977, p. 279.

advenus à Salem au Massachusetts²¹⁶. La pièce de Miller, représentée pour première fois le 22 janvier 1953 à New York²¹⁷, a souvent été critiquée pour ne pas avoir traité les événements de manière authentique et, conséquemment, de ne pas être sérieusement historique²¹⁸. Par exemple, le sujet des preuves spectrales n'est point évoqué ni débattu dans l'œuvre. Celles-ci ont pourtant joué un grand rôle dans les procès de 1692 puisque les juges de Salem acceptaient les dépositions de témoins, dont celles de jeunes filles, qui attestaient avoir vu des manifestations surnaturelles des supposées sorcières ou du diable : un type de preuve habituellement non admissible en Nouvelle-Angleterre, puisque invisible²¹⁹. Miller prend toutefois soin d'indiquer dans la préface de la version écrite que la pièce ne se veut pas « historique » de manière scolaire, mais qu'elle reprend plutôt l'essence historique des événements. Elle n'altère pas, non plus, la destinée de personnages véritables. Robert A. Martin précise d'ailleurs que, hormis la relation adultère entre Abigail et John Proctor ajoutée par Miller, « the events and characters of *The Crucible* are not so much “invented” data in a fictional sense as highly compressed representations of the underlying forces of hatred, hysteria, and fear that paralyzed Salem during the spring and summer of 1692²²⁰ ». Malgré les réactions de chercheurs ou de critiques qui déplorent le manque

²¹⁶ D'autres œuvres de l'époque reprennent également les événements de Salem de la fin du XVII^e siècle, tels les textes *Peace, My Daughter* de Shirley Barker (New York, Crown Publishers, 1949), *The Devil in Massachusetts* de Marion L. Starkey (*op. cit.*), ainsi que les pièces inédites *The Witchfinders* (1952) de Louis O. Coxe et *Child's Play* (1952) de Florence Stevenson.

²¹⁷ La version française de la pièce a été créée en 1955 à Paris.

²¹⁸ Voir, entre autres, David Levin, « Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama », *The New England Quarterly*, vol. 28, n° 4, décembre 1955, p. 537-546; Jean-Marie Bonnet, « Society vs. the Individual in Arthur Miller's *The Crucible* », *English Studies*, vol. 63, n° 1, 2008, p. 32-36; *Id.*, « Nom et renom dans *The Crucible* », *Études anglaises*, vol. 30, n° 2, avril 1977, p. 179-183; Robert Warshow, « The Liberal Conscience in *The Crucible* », Robert W. Corrigan (dir.), *Arthur Miller. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969, p. 111-121; et E. Miller Budick, « History and Other Spectres in Arthur Miller's *The Crucible* », *Modern Drama*, vol. 28, n° 4, hiver 1985, p. 535-552.

²¹⁹ David Levin, « Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama », *loc. cit.*, p. 538 et 541; et William J. McGill, Jr, « The Crucible of History : Arthur Miller's John Proctor », *The New England Quarterly*, vol. 54, n° 2, juin 1981, p. 262. Voir aussi le site web du musée de Salem : <https://salemwitchmuseum.com> [Salem Witch Museum].

²²⁰ « les événements et personnages des *Sorcières de Salem* ne sont pas pour autant des données fictionnelles “inventées”, mais plutôt des représentations comprimées de la haine, de l'hystérie et de la peur sous-tendant l'atmosphère à Salem, qui ont paralysé les habitants au printemps et à l'été de 1692 » (c'est nous qui traduisons). Robert A. Martin, *loc. cit.*, p. 284.

d'authenticité historique, la pièce jouit d'un énorme succès. Son premier séjour sur Broadway à New York n'a pas atteint de nouveaux records, mais la pièce est devenue très populaire ailleurs au pays, notamment à San Francisco, où elle a été représentée continuellement pendant plus d'un an, et en France²²¹.

D'après E. Miller Budick, la pièce *Les Sorcières de Salem* cherche à révolutionner notre perception des événements de Salem en nous forçant à les considérer autrement²²². La pièce décrit des personnages qui émergent comme des sorcières, non pas parce qu'une croyance dans des forces surnaturelles existe au village, mais parce qu'il y a des abus de pouvoir de la part des élites et des rivalités entre les membres de la communauté, et parce qu'un sentiment de culpabilité générale circule à Salem qui convainc les accusés qu'ils sont à blâmer²²³. Dans un premier temps, la culpabilité qu'éprouve John Proctor pour avoir eu une relation amoureuse avec Abigail le pousse à se soumettre aux autorités. Ce sentiment, de même que le devoir que sentent les accusés de se conformer aux normes sociales, est ce qui permet à Miller de dresser un parallèle avec la décennie 1950 et les initiatives du sénateur McCarthy²²⁴. La nature invisible des crimes dont les gens sont inculpés, ainsi que l'acharnement avec lequel ils défendent leur innocence sont aussi des éléments de la pièce qui mettent en scène l'analogie entre les deux périodes²²⁵.

Afin de sauver leur peau, les personnages accusés dans la pièce sont appelés à mentir et à faire une fausse confession. Ceux, tels Rebecca Nurse, Gilles Corey et John Proctor, qui refusent de dire autre chose que la vérité et « d'instituer une forme de justice pour laquelle le paraître est

²²¹ David Levin, « Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama », *loc. cit.*, p. 538.

²²² E. Miller Budick, *loc. cit.*, p. 537.

²²³ *Ibid.*; et Jean-Marie Bonnet, « Society vs. the Individual in Arthur Miller's *The Crucible* », *loc. cit.*, p. 33.

²²⁴ E. Miller Budick, *loc. cit.*, p. 538-539.

²²⁵ David Levin, « Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama », *loc. cit.*, p. 539.

plus important que l'être²²⁶ » comme l'explique Jean-Marie Bonnet, sont condamnés à mort. Quand bien même la pièce réussit à montrer l'héroïsme et la vaillance de Proctor qui décide de mourir au lieu de ruiner son nom et sa bonne réputation en s'avouant sorcier, elle accorde aussi une victoire aux chasseurs de sorcières et au système social mis en place puisqu'ils atteignent techniquement leur but d'éliminer les individus dangereux et marginaux au village²²⁷. Même lorsque le révérend Hale, l'inquisiteur qui au début de la pièce appuie résolument les récits des filles possédées et apparaît comme un démonologue zélé, comprend qu'il a été manipulé et essaie d'aider les accusés, il ne peut arrêter leur exécution, ce qui rend cette victoire du « système » d'autant plus tragique. Les destinées fatales des « sorcières » montrent ainsi aux spectateurs les dangers et les injustices qui peuvent survenir lors de période d'affolement et de frayeur générale, peu importe à quelle époque. La pièce signale comment toute forme d'hystérie engendre des dérèglements des conventions sociales et du système judiciaire mis en place²²⁸.

L'œuvre *Les Sorcières de Salem* est devenue un classique du théâtre américain. Déjà, en 1957, Miller soulignait que parmi toutes ses œuvres théâtrales, la pièce *Les Sorcières de Salem* était la plus souvent reproduite sur la scène, dépassant même le nombre de représentations de *Mort d'un commis voyageur*²²⁹. D'après James W. Douglass, le succès de la pièce s'étend aussi au-delà des années 1950. Selon lui, le thème de la sorcellerie et la façon sceptique et réaliste dont il est abordé dans l'œuvre, sont ce qui captive et intéresse les publics contemporains²³⁰. La pièce ne cherche effectivement pas à défier la conception occidentale de la sorcellerie, mais, comme l'explique Bredella Lothar, à nous montrer comment nous pratiquons une forme de sorcellerie lorsque nous marginalisons ceux qui diffèrent de la norme et les identifions comme des

²²⁶ Jean-Marie Bonnet, « Nom et renom dans *The Crucible* », *loc. cit.*, p. 182.

²²⁷ *Id.*, « Society vs. the Individual in Arthur Miller's *The Crucible* », *loc. cit.*, p. 34.

²²⁸ William J. McGill, Jr, *loc. cit.*, p. 263.

²²⁹ Arthur Miller, *Mort d'un commis voyageur*, Jean-Claude Grumberg (trad.), Arles, Actes Sud, 2003 [1949].

²³⁰ James W. Douglass, « Miller's *The Crucible* Which Witch is Which? », *Renascence*, vol. 15, n° 3, printemps 1963, p. 145 et 148.

adversaires que nous devons rabaisser ou annihiler²³¹. La création de Miller inspire un film français, *Les Sorcières de Salem*²³², en 1957, de même que plusieurs adaptations au cinéma et à la télévision à partir des années 1960. À la fin des années 1970, elle fait encore l'objet de nouvelles mises en scène au théâtre et demeure une des pièces les plus populaires²³³. En 1989, la compagnie Jean Duceppe à Montréal utilise entre autres la pièce de Miller pour faire écho aux événements de la prise d'octobre de 1970 au Québec²³⁴. Même aujourd'hui, la pièce continue de jouir d'un grand succès. En 2002 et en 2016, elle a été reprise à Broadway. Si au départ elle tissait des liens avec l'atmosphère politique et la « chasse aux rouges » des années 1950, la pièce est rapidement devenue une œuvre consacrée représentant l'américanité en ce qu'elle examine un épisode crucial de l'histoire des États-Unis et est aussi écrite par un des grands dramaturges américains²³⁵. L'interprétation de Miller a à tel point traversé l'imaginaire de la sorcière et s'est si complètement fusionnée aux événements historiques de Salem qu'il devient presque impossible, après sa création, de recourir aux sorcières et procès de Salem sans également évoquer la pièce.

Dans les années qui ont suivi la diffusion des *Sorcières de Salem*, deux œuvres pour la jeunesse ont également repris le thème de la sorcellerie en Nouvelle-Angleterre. Le roman *The Witch of Blackbird Pond* (1958) d'Elizabeth George Speare²³⁶, qui a gagné la médaille Newbery en 1959, raconte l'histoire d'une jeune fille, Katherine Tyler, qui immigre des Antilles en Amérique pour rejoindre sa famille. Il met en scène son adaptation à la terre d'accueil et au nouveau mode de pensée puritain hostile, qui voit partout une menace du diable. S'appuyant sur

²³¹ Lothar Bredella, « Understanding a Foreign Culture Through Assimilation and Accommodation: Arthur Miller's *The Crucible* and its Dual Historical Context », Rüdiger Ahrens et Heinz Antor (dir.), *Text, Culture, Reception. Cross-Cultural Aspects of English Studies*, Heidelberg, Forum Anglistik, 1992, p. 518-519.

²³² Raymond Rouleau, *Les Sorcières de Salem*, France/Allemagne de l'Est, Films Borderie/CICC/Pathé Cinéma/DEFA, 1957, 157 minutes.

²³³ Robert A. Martin, *loc. cit.*, p. 292

²³⁴ Hélène Robert, *Salem, 1692*, Montréal, Société Radio-Canada, 1992, 17 minutes.

²³⁵ *Ibid.*; et Robert A. Martin, *loc. cit.*, p. 292.

²³⁶ Elizabeth George Speare, *Witch of Blackbird Pond*, Boston, HMH, coll. « Books for Young Readers », 1958.

le folklore et l'Histoire, le texte de Speare est important, car, pour la première fois, il donne forme à une sorcière d'inspiration historique dans un texte pour la jeunesse et présente les événements de sorcellerie du point de vue d'une jeune fille. En 1964, Ann Petry s'approprie à son tour le sujet de la sorcellerie américaine dans *Tituba of Salem Village*²³⁷. Ciblante aussi un jeune public, Petry présente une œuvre avec une forte portée morale dans laquelle Tituba, et non les sorcières « blanches » de Salem, est l'héroïne. Le roman récupère l'épisode de Salem interprété par Miller et le transforme afin d'arracher au personnage de Tituba sa vocation maligne et de lui donner une véritable identité. La publication du texte de Petry est un moment charnière puisqu'il représente la réappropriation de l'histoire et de la culture américaine par la littérature afro-américaine et les diasporas africaines.

Par ailleurs, d'autres œuvres de la décennie 1960 ont repris la sorcière d'inspiration historique. Le récit *Witchfinder General* (1966) de Ronald Bessett²³⁸, pour n'en nommer qu'un, rapporte la carrière de l'inquisiteur britannique Matthew Hopkins qui a écrit le célèbre ouvrage *The Discovery of Witches* (1647)²³⁹ et qui a envoyé des centaines de sorcières au gibet au XVII^e siècle. Deux ans après sa parution, Michael Reeves a présenté une version cinématographique de l'histoire intitulée *Le Grand Inquisiteur*²⁴⁰. En raison de ses nombreuses scènes sanglantes de violence et de torture, le film est reçu avec mépris à sa sortie, et ce, malgré la grande opération d'épuration effectuée antérieurement par le *British Board of Film Censors*²⁴¹. Quand bien même la visée de ce film est de faire appel à l'horreur et de provoquer l'effroi, les sorcières accusées apparaissent bénignes. C'est plutôt l'inquisiteur Hopkins qui provoque la peur.

²³⁷ Ann Petry, *Tituba of Salem Village*, New York, Harper Collins, 1991 [1964].

²³⁸ Ronald Bessett, *Witchfinder General*, Scotts Valley, Create Space, 2016 [1966].

²³⁹ Matthew Hopkins, *The Discovery of Witches*, Norwich, H.W. Hunt, 1931 [1647].

²⁴⁰ Michael Reeves, *Le Grand Inquisiteur*, Royaume-Uni, Tigon British Film Productions/American International Productions, 1969, 86 minutes.

²⁴¹ Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 126-127. Pour plus d'information sur le film et sa réception, voir aussi le site web du *British Film Institute* : <http://www.bfi.org.uk> [British Film Institute].

Les sorcières se présentent comme des victimes de Hopkins. Malgré sa portée *gore*, le film réhabilite donc la sorcière en atténuant ses traits vindicatifs et méchants, et en soulignant que ce ne sont pas des valeurs inhérentes à la figure : une caractéristique qui sera récupérée par d'autres œuvres d'inspiration historique.

À travers le XX^e siècle, la sorcière d'inspiration historique n'est toutefois pas le type de sorcière le plus souvent représenté au cinéma et dans la culture populaire. Dans son étude sur la sorcellerie dans les films et à la télévision, Emily Edwards découpe la figure de la sorcière en huit « portraits » distincts et évalue la récurrence de chacun. La sorcière historique serait le cinquième type de sorcière le plus répandu à la télévision et au cinéma, se situant après la sorcière des contes; la sorcière satanique; la sorcière chamanique ou étrangère; et la sorcière enchanteresse ou séductrice²⁴². Selon les œuvres, la figure de la sorcière adopte donc différentes formes.

Nouvelles sorcières comiques, contre-culturelles et d'horreur

En même temps que la sorcière se développe comme une victime possédée ou persécutée dans les textes d'inspiration historique (*Les Diables de Loudun*, *Les Sorcières de Salem*) ou comme un être maléfique et démoniaque dans les œuvres féeriques (*La Belle au bois dormant*, *Le Monde de Narnia*), elle est reprise dans des fictions à portée comique. Après les dures années de la Grande Dépression et les affres de la Deuxième Guerre mondiale, un désir d'atténuer la présence de l'horreur et de la violence semble effectivement influencer les nouvelles représentations de la sorcière²⁴³. Plusieurs auteurs et créateurs se tournent vers l'humour pour

²⁴² Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 83.

²⁴³ Robert Muchembled, *Une histoire du diable*, *op. cit.*, p. 286 et 300-301.

adoucir la figure de la sorcière et euphémiser sa méchanceté dans les œuvres²⁴⁴. Ils utilisent le rire pour changer son rapport au mal et désamorcer la peur qui lui est associée dans l’imaginaire.

Au début des années 1950, la série télévisée animée *Looney Tunes* introduit la sorcière Hazel comme adversaire principal de Bugs Bunny dans l’épisode « Bewitched Bunny » (1954)²⁴⁵ inspiré du conte *Hänsel et Gretel*. Loin de provoquer la frayeur, cette dernière, créée par Chuck Jones, fait rire le spectateur à plusieurs reprises en n’arrivant pas à attraper Bugs Bunny, en s’enfonçant dans les portes avec son balai et en riant elle-même de ses propres blagues. Dans l’épisode « Broomstick Bunny » (1956)²⁴⁶ qui reprend et inverse des éléments narratifs de *Blanche-Neige*²⁴⁷, la sorcière Hazel apparaît encore une fois inoffensive. Elle chantonne en préparant ses potions magiques, elle s’empare du mauvais balai (celui destiné au vrai balayage) lorsqu’elle part à la poursuite de Bugs Bunny et est fière de sa laideur. Dans « A Witch’s Tangled Hare » (1959)²⁴⁸ – qui se veut une parodie et un amalgame des pièces de William Shakespeare –, la sorcière Hazel est encore drôle. Elle est toujours encline aux accidents lorsqu’elle pilote son balai et finit même par oublier son intérêt envers Bugs Bunny quand elle rencontre un auteur célèbre. Malgré les commentaires misogynes qui parsèment les dialogues, ces trois épisodes mettent tous en scène la sorcière dans un contexte loufoque. Par l’humour et la comédie physique, Hazel parvient à dédramatiser l’atmosphère sérieuse, voire cauchemardesque, si

²⁴⁴ Nadine Fortier, « Démystifier le personnage de la sorcière dans un contexte contemporain », *Lurelu*, vol. 22, n° 3, 2000, p. 69-70.

²⁴⁵ Charles M. Jones, « Bewitched Bunny », *Looney Tunes*, États-Unis, Warner Bros., 24 juillet 1954, 7 minutes.

²⁴⁶ *Id.*, « Broomstick Bunny », *Looney Tunes*, États-Unis, Warner Bros., 25 février 1956, 7 minutes.

²⁴⁷ À la manière de la Méchante Reine, Hazel demande à l’homme emprisonné dans son miroir magique qui possède l’allure la plus hideuse et est heureuse que ce soit elle. Vers la fin de l’épisode, elle avale une potion magique destinée à Bugs Bunny. La préparation l’embellit, ce qui la répugne lorsqu’elle se regarde dans le miroir magique, mais séduit l’homme qui s’y trouve enfermé. L’homme sort donc du miroir et l’épisode se termine avec Bugs Bunny qui regarde l’homme pourchasser la jolie Hazel à travers le ciel.

²⁴⁸ Charles M. Jones, « A Witch’s Tangled Hare », *Looney Tunes*, États-Unis, Warner Bros., 31 octobre 1959, 6 minutes.

souvent construite autour de la figure de la sorcière et à faire sourire le spectateur. Séduit par le personnage, il arrive même à la trouver aimable.

En 1967, l'auteur français Pierre Gripari incorpore également la figure de la sorcière dans ses écrits de manière amusante. Bien qu'il lui donne des desseins maléfiques, parfois même cannibales, comme le fait Chuck Jones avec le personnage de Hazel, la sorcière ne s'interpose point comme une incarnation absolue du mal dans ses textes. Au contraire, Gripari démystifie le personnage et le tourne souvent en ridicule. Dans les *Contes de la rue Broca* (1967)²⁴⁹ – son ouvrage le plus célèbre qui a été traduit en allemand, anglais, espagnol, grec, hongrois, italien, japonais et polonais –, l'auteur fait intervenir le merveilleux dans un univers réaliste en situant ses sorcières dans un quartier familial de Paris à l'époque contemporaine²⁵⁰. En effet, la sorcière de la rue Mouffetard est Parisienne; elle lit le journal; et elle ne possède pas la subtilité que détiennent souvent les sorcières membres d'une secte secrète lorsqu'elles mettent en place des plans malintentionnés. Elle doit obligatoirement manger une petite fille dont le prénom commence par la lettre N, mais, comme la sorcière Hazel qui œuvre à attraper Bugs Bunny, elle a beaucoup de difficulté à y parvenir, ce qui donne lieu à divers quiproquos et moments cocasses. Ces derniers dédramatisent l'angoisse, qui peut avoir été ressentie au début du conte à la vue de la sorcière, et y substituent de l'humour²⁵¹. La sorcière du placard à balais, quant à elle, a une grande personnalité et est très sûre d'elle-même. Elle hante une maison et prend vie la nuit lorsqu'elle est interpellée par la formule magique comique : « *Sorcière, sorcière,/Prends garde à ton derrière!*²⁵² ». L'emploi de ces deux lignes prononcées dans un langage familier suffit pour générer le rire chez le lecteur. Ainsi, même si elles détiennent les deux un physique horrible et

²⁴⁹ Pierre Gripari, *La Sorcière de la rue Mouffetard et autres contes de la rue Broca*, Paris, La Table ronde, coll. « Folio junior », 2007 [1967].

²⁵⁰ Efstratia Oktapoda-Lu, « Le Mythe de la sorcière et ses avatars dans la littérature contemporaine : les sorcières de Pierre Gripari », *Interlitteraria*, vol. 12, n° 1, 2009, p. 207.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 211.

²⁵² Pierre Gripari, *op. cit.*, p. 118.

répugnant équivalent à celui du personnage Hazel de *Looney Tunes*, les sorcières de Gripari ne font pas peur. Le destin tragique souvent associé à la figure et à ses victimes est remplacé par un destin comique qui atténue le stigmate de la sorcellerie comme étant nécessairement nocive²⁵³. La sorcière adopte un discours humoristique qui, tranquillement, commence à l'éloigner de sa représentation religieuse et malveillante de jadis.

En octobre 1962, la série *Archie's Madhouse* publiée par *Archie Comics* fonde un nouveau personnage qui expose un côté encore plus sympathique de la figure de la sorcière. Sabrina Spellman, imaginée par Dan DeCarlo et George Gladir, est une apprentie sorcière qui, avec l'aide de ses deux tantes Hilda et Zelda et son chat Salem – un ancien sorcier qui a été condamné à adopter une forme féline pour avoir tenté de dominer le monde –, utilise ses pouvoirs magiques pour affronter la vie adolescente de tous les jours. Sabrina cible un public plus âgé que Wendy, la bonne petite sorcière, qui avait déjà émergé dans la série *Casper the Friendly Ghost* de *Harvey Comics* dans les années 1950²⁵⁴. À la fois jeune, séduisante et farfelue, Sabrina se présente elle-même au lecteur comme étant différente d'autres sorcières plus traditionnelles : « Hi! My name is Sabrina! I hope I haven't disappointed you! I mean... I hope you didn't expect to find me living on some dreary mountain top...wearing some grubby old rags and making some nasty old brew.²⁵⁵ » Populaire dès cette première manifestation, elle réapparaît périodiquement comme un personnage secondaire dans la série *Archie's Madhouse* pendant les années 1960 et comme un des protagonistes principaux dans la nouvelle série *Archie's TV Laughout* qui débute en décembre 1969. En avril 1971, le premier *comic* de sa propre série, *Sabrina, the Teenage Witch*,

²⁵³ Efstratia Oktapoda-Lu, *loc. cit.*, p. 211 et 216.

²⁵⁴ *Wendy the Good Little Witch* apparaît la première fois dans Steve Muffatti, « Casper the Friendly Ghost in "The Poor Little Witch Girl" », *Casper the Friendly Ghost*, n° 20, mai 1954. Voir Leslie Cabarga et Jerry Beck, *Casper the Friendly Ghost. Harvey Comics Classics, volume 1*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2007, p. 8, 11 et 13.

²⁵⁵ « Bonjour! Mon nom est Sabrina! J'espère ne pas vous avoir déçu! Je veux dire... J'espère que vous ne vous attendiez pas à me trouver au sommet d'une sombre montagne...portant des haillons sales et préparant une vilaine potion. » (c'est nous qui traduisons) Dan DeCarlo et George Gladir, « Presenting Sabrina the Teen-age Witch », *Archie's Madhouse*, vol. 22, octobre 1962.

est imprimé par *Archie Comics*²⁵⁶. Quelques mois plus tard en septembre, une émission animée *Sabrina, the Teenage Witch* voit aussi le jour à la télévision²⁵⁷. Suivant le modèle d'autres sorcières comiques telles celles mises en scène dans les films *Ma Femme est une sorcière (I Married a Witch)*²⁵⁸, inspiré du livre inachevé *The Passionate Witch* de Thorne Smith²⁵⁹, et *Adorable Voisine (Bell, Book and Candle)*²⁶⁰, basé sur la pièce du même nom de John Van Druten²⁶¹, Sabrina est une adolescente, à moitié sorcière²⁶², vivant parmi les mortels qui ne peut ni se submerger sous l'eau, ni pleurer. Au départ, elle ne peut pas non plus tomber amoureuse, sans quoi elle perdrait ses pouvoirs, comme le personnage de Kim Novak dans *Adorable Voisine*. Cette caractéristique de la sorcière n'est toutefois pas reprise à travers les séries : l'apparition du petit ami humain de Sabrina, Harvey Kinkle, lève définitivement cette interdiction en 1969. Zélée, audacieuse et singulière, Sabrina demeure néanmoins un personnage qui révolutionne les stéréotypes classiques de la sorcière malfaisante. Elle emploie discrètement sa magie pour produire ou désamorcer des situations étranges et épicer sa vie d'adolescente, ce qui occasionne des aventures comiques.

²⁵⁶ Dan DeCarlo *et al.*, *Sabrina, the Teenage Witch*, n° 1, avril 1971.

²⁵⁷ Hal Sutherland, *Sabrina, the Teenage Witch*, États-Unis, CBS, 1971-1974. Le personnage de Sabrina, l'apprentie sorcière continuera ensuite d'être réactualisée en versions *comics* et télévisées jusque dans les années 2000. Voir Sarah Projansky et Leah R. Vande Berg, « Sabrina, the Teenage...? Girls, Witches, Mortals, and the Limitations of Prime-Time Feminism », Elyce Rae Helford (dir.), *Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Landham, Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 37. En 2018, Sabrina, l'apprentie sorcière est aussi reprise dans une série télévisée diffusée par Netflix. Voir Roberto Aguirre-Sacasa, *Les Aventures effrayantes de Sabrina*, États-Unis, Warner Bros., 2018-présent, 11 épisodes (saison 1).

²⁵⁸ La sorcière de *Ma Femme est une sorcière* est aussi une sorcière historique. Elle aurait été persécutée au XVII^e siècle en Nouvelle-Angleterre et est réincarnée au XX^e siècle. Voir René Clair, *Ma Femme est une sorcière*, États-Unis, Paramount Studios, 1941, 77 minutes.

²⁵⁹ Thorne Smith, *The Passionate Witch*, New York, Doubleday, Doran & Company, 1941.

²⁶⁰ Richard Quine, *Adorable Voisine*, États-Unis, Julian Blaustein Productions, 1958, 106 minutes.

²⁶¹ John Van Druten, *Bell, Book and Candle*, New York, Random House, 1951.

²⁶² Le père de Sabrina était un sorcier, mais sa mère était humaine.

S'inspirant également des films de René Clair (*Ma Femme est une sorcière*) et de Richard Quine (*Adorable Voisine*), la série télévisée *Bewitched* (1964-1972)²⁶³ présente une sorcière nommée Samantha Stephens qui habite le monde des humains²⁶⁴. À l'instar des deux héroïnes de ces films, cette dernière s'éprend d'un homme mortel qui la forcera à embrasser une vie ordinaire d'épouse et de femme d'intérieur. La prémisse de l'émission veut toutefois qu'elle ne soit *pas* une épouse comme les autres²⁶⁵. Effectivement, Samantha n'enterre pas complètement ses pouvoirs comme la sorcière de René Clair dans *Ma Femme est une sorcière* et, une fois amoureuse, elle n'en est pas complètement dépouillée, tel le personnage de Kim Novak dans *Adorable Voisine*. Elle décide plutôt, avec son mari Darrin, de tenter de vivre une existence normale sur Terre : un défi qui deviendra encore plus complexe lorsque leur fille Tabitha exhibera des prédispositions pour la sorcellerie²⁶⁶. Les deux sorcières devront alors masquer leur vraie identité.

Malgré sa promesse à Darrin, Samantha ne peut cependant se passer d'utiliser ses dons magiques. Quand sa mère Endora, qui désapprouve l'union mixte du couple et qui n'aime pas que Samantha ait renoncé à son héritage magique, intervient dans leur vie conjugale, Samantha est forcée d'employer ses talents pour désamorcer diverses situations et y remettre de l'ordre. Elle

²⁶³ Sol Saks, *Bewitched*, États-Unis, Ashmont Productions/Screen Gems, 1964-1972. À partir de 1966, la série télévisée sera diffusée en français sous le titre *Ma Sorcière bien-aimée*. Voir Guillaume Botton, « La Série “Ma Sorcière bien-aimée” rediffusée sur Gulli », *Télé Star* [en ligne], 7 août 2012, <https://www.telestar.fr/>. Veuillez noter que lorsque nous ferons référence à une série télévisée qui a originalement été diffusée en anglais, nous privilégierons les titres et dates originaux (à savoir les informations liées à la diffusion anglophone) dans les références afin de pouvoir rendre compte de la diffusion initiale de la série.

²⁶⁴ Dans l'émission de *E! True Hollywood Story* consacrée à *Ma Sorcière bien-aimée* en 1999, le créateur de la série, Sol Saks, avoue que les films *Ma Femme est une sorcière* (1942) et *Adorable Voisine* (1958) étaient ses sources principales pour le personnage de Samantha. Il explique que, comme Columbia Pictures – le propriétaire de la compagnie Screen Gems qui a produit *Ma Sorcière bien-aimée* – détenait les droits des deux films, le producteur exécutif de la série lui a assuré qu'aucune poursuite judiciaire n'aurait lieu s'il reprenait des éléments narratifs de leur histoire ou des caractéristiques des personnages de sorcières, à savoir de Jennifer dans *Ma Femme est une sorcière* (incarnée par Veronica Lake) et Gillian Holroyd dans *Adorable Voisine* (jouée par Kim Novak). Voir Sitarah T. Pendelton, « Bewitched », *E! True Hollywood Story*, États-Unis, 1999, saison 3, épisode 35, 128 minutes.

²⁶⁵ Audrey Lundahl, « Samantha Stephens as the Third-World Feminist Other: Border Theory and Bewitched », thèse de maîtrise, Colorado State University, Fort Collins, 2012, f. 20.

²⁶⁶ *Ibid.*, f. 3.

emploie aussi ses dons pour décorer la maison, neutraliser les autres femmes séduites par Darrin et s'occuper de sa famille. La magie devient alors un outil ménager et familial, marquant un retour à la sorcellerie comme symboles du foyer et de la déesse Hestia. La magie facilite le rôle traditionnel de la femme à la maison. Au lieu de faire peur ou d'être redoutable, la sorcière devient domestique et sa sorcellerie provoque le rire. Lorsque Samantha est nommée reine de la communauté des sorcières dans la quatrième saison, elle se met également à porter plus d'un chapeau : celui de chef, et celui d'épouse et de mère, comme plusieurs femmes de l'époque. L'émission trace un parallèle entre la double identité culturelle de Samantha, qui l'oblige à diviser son temps parmi le monde des sorcières et le monde des mortels, et la nouvelle réalité des femmes dans les années 1960, qui les oblige à partager leur temps entre le travail et la maison. Bien que Samantha adopte l'allure d'une femme moderne qui résout elle-même ses problèmes d'un mouvement de son nez et qui intervient dans plus d'une sphère sociale, elle demeure définie d'abord et avant tout par son statut de mère et d'épouse²⁶⁷. Même si elle est plus puissante que Darrin grâce à sa magie, Samantha n'adopte pas une position dominante dans le couple. Elle respecte son mari et honore ses souhaits, hormis celui de ne jamais se servir de sa magie²⁶⁸. Selon Alissa Burger, la menace au pouvoir patriarcal que représentait autrefois la sorcière dans les yeux des hommes religieux ou d'État est ainsi matée, car la sorcière dans *Ma Sorcière bien-aimée* est reléguée au foyer²⁶⁹. Son amour pour son mari Darrin atténue en quelque sorte son potentiel comme sorcière intimidante ou dangereuse et fait d'elle une femme dévouée à son époux. La contradiction « méchante, mais drôle » qui caractérise les sorcières des cartoons de *Looney Tunes* ou des contes de Gripari ne correspond pas à l'héroïne dans cette série. En l'inscrivant dans un discours comique et en accordant une grande importance à l'espace familial, la série adoucit la

²⁶⁷ *Ibid.*, f. 22-28.

²⁶⁸ Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 117-118.

²⁶⁹ Alissa Burger, *op. cit.*, p. 162.

figure de la sorcière afin de faire de celle-ci une femme domestiquée, souriante, bénigne, ordinaire, mais toujours *différente*.

Dans la décennie 1960, la sorcellerie et une fascination pour les sciences occultes infiltrèrent également la culture populaire par le biais de la musique rock et la contre-culture. Ce nouvel intérêt musical est né d'une légende faustienne rattachée au guitariste noir Robert Johnson des années 1930²⁷⁰ et est propulsé de l'avant par les chansons considérées charnelles d'Elvis Presley de la fin des années 1950, inspirées des traditions noires païennes, américaines et africaines²⁷¹. Le lien entre la musique rock et l'occultisme, particulièrement le satanisme, provient d'un désir d'aller contre l'ordre et les religions établis, et d'explorer d'autres systèmes de croyances (occultes ou orientales). Continuant la renaissance occulte qui avait eu lieu à la fin du XIX^e siècle²⁷² et renouant surtout avec les théories d'Aleister Crowley²⁷³, les Beatles, les Rolling Stones, Donovan, Black Sabbath, Pink Floyd, Yes, Led Zeppelin, Santana et d'autres artistes de l'époque adhèrent au mouvement. Ils parsèment tous, à divers degrés, leur musique de références à la sorcellerie. Pink Floyd et Led Zeppelin évoquent les cultes primitifs de Pan et de Dionysos dans leur musique et les invoquent lors de leurs concerts²⁷⁴; la pochette de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles représente Aleister Crowley dans la foule parmi les figures historiques notables²⁷⁵; les Rolling Stones et Donovan inscrivent leur intérêt dans leurs titres – les

²⁷⁰ La musique de Johnson est redécouverte dans les années 1960 et est estimée avoir eu une énorme influence sur le rock. Voir Peter Bebergal, *op. cit.*, p. 2-3.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 12, 16 et 19.

²⁷² Un bon nombre d'artistes, dont Arthur Conan Doyle, William James, Erik Satie et Claude Debussy s'étaient notamment intéressés au mysticisme et aux recherches psychiques. Voir *ibid.*, p. 40-41

²⁷³ Crowley était un mage anglais qui a été exclu de la société secrète de l'Ordre de l'Aube dorée en 1898. Au XX^e siècle, il a écrit *Le Livre de la loi* (Alice Cusack [trad.], Rosières-en-Haye, Camion blanc, coll. « Camion noir », 2007 [1904]) et a institué son propre ordre basé principalement sur la magie sexuelle. Surnommé la « Bête », il promouvait l'amour libre et la consommation de drogues. Il est mort en 1947. Voir Jean-Louis Vaxelaire, « L'Introduction du satanisme dans le rock », François-Emmanuel Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost (dir.), *L'Invention de la rock star. Les Rolling Stones dans l'imaginaire social*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 118-120.

²⁷⁴ Peter Bebergal, *op. cit.*, p. xvii, xix, xxxii-xxxiii et 34-36.

²⁷⁵ Louis Vaxelaire, *loc. cit.*, p. 120.

Rolling Stones nomment, par exemple, un album *Their Satanic Majesties Request* (1967) et des chansons « Child of the Moon » (1968) et « Sympathy for the Devil » (1968), alors que Donovan nomme une chanson « Season of the Witch » (1968)²⁷⁶. La fascination face aux drogues, notamment l'acide lysergique diéthylamide (LSD), et la libération sexuelle des artistes rock des années 1960 sont aussi d'autres penchants qu'ils partagent avec Crowley²⁷⁷. Les théories de ce dernier inspirent également l'Église de Satan établie par Anton Szandor LaVey en 1966²⁷⁸, qui attire l'attention de la contre-culture. S'adonnant davantage au sexe et au spectacle qu'à Satan et à des pratiques religieuses²⁷⁹, LaVey et son Église ont joui d'une grande visibilité initiale. LaVey intervient d'ailleurs dans des films narratifs et documentaires pendant les années 1960 et 1970²⁸⁰. Le mouvement se poursuit jusqu'à la fin du siècle, même après la mort de son « pape noir » en 1997, et existe encore aujourd'hui²⁸¹.

Cette génération artistique des années 1960 qui voulaient « faire l'amour et non la guerre », révolutionner les croyances chrétiennes et expérimenter avec le LSD²⁸² a été reçue comme un changement favorable par les adolescents et la jeunesse ennuyés des ballades pop et de la société figée du début des années 1950, tandis que les adultes y voyaient la débauche, la promotion du sexe et, par association, le diable. Dans les communautés catholiques ou protestantes, toute croyance qui ne relevait pas du système judéo-chrétien était encore perçue

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 123-124; Peter Bebergal, *op. cit.*, 69-71; et Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 197.

²⁷⁷ Louis Vaxelaire, *loc. cit.*, p. 119; et Peter Bebergal, *op. cit.*, p. xxiii.

²⁷⁸ En 1969, LaVey publie *La Bible satanique* (Sébastien Raizer [trad.], Rosières-en-Haye, Camion blanc, coll. « Camion noir », 2006 [1969]).

²⁷⁹ Louis Vaxelaire, *loc. cit.*, p. 115-116.

²⁸⁰ Voir, par exemple, Roman Polanski, *Le Bébé de Rosemary*, États-Unis, William Castle Productions, 1968, 137 minutes; Ray Laurent, *Satanis. The Devil's Mass*, États-Unis, Something Weird Video, 1968, 86 minutes; et Robert Fuest, *La Pluie de l'enfer*, Mexique/États-Unis, Sandy Howard Productions, 1975, 86 minutes.

²⁸¹ Louis Vaxelaire, *loc. cit.*, p. 118; et Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 85.

²⁸² En 1966, un article dans le *Los Angeles Times* compare les lois bannissant les drogues, entre autres la loi contre le LSD mise en vigueur en Californie la même année, aux lois de jadis contre la pratique de la sorcellerie. Le LSD est perçu comme un outil permettant de « faire » de la magie et d'atteindre une nouvelle acmé mystique et spirituelle. Voir Peter Bebergal, *op. cit.*, p. 63-66.

comme satanique²⁸³. Vers la fin des années 1960, la contre-culture a toutefois commencé à se transmuier en culture *mainstream*. La vague de musique rock occulte et mystique a déferlé dans la culture populaire de masse, donnant même lieu à une comédie musicale sur Broadway (*Hair: The American Tribal Love-Rock Musical*) qui fait appel au « mystic crystal revolution²⁸⁴ » et aux drogues capables de déclencher de nouveaux états d'extase spirituelle²⁸⁵. Ce succès du renouveau occulte a tiré profit d'autres circonstances de l'époque qui ont favorisé sa floraison. Notons, par exemple, la montée des mouvements sociaux pour les droits civiques et des femmes, et la croissance du mouvement wicca contemporain établi par l'anthropologue Gerald Gardner dans les années 1950, dont les thèses consolidaient de plus en plus la sorcellerie comme « religion » auprès des populations²⁸⁶.

Même si dans ce tableau de la musique occulte des années 1950-1960 il n'y a pas de représentations précises de sorcières, l'influence de cette philosophie et de ce moment historique est importante. Pendant la décennie 1960 et la période postérieure, des discours mystiques et surtout érotiques qui prennent leurs sources ou, du moins, semblent regagner de leur popularité dans la contre-culture se mêleront notamment à la figure de la sorcière. Davantage détachée de sa manifestation historique ou de l'image de la vieille femme propagée dans les contes et le folklore, la sorcière de cette période renoue avec la figure de la séductrice et de l'enchanteresse. Deux héroïnes de *comics* américains nommées « Enchanteresse » apparaissent d'ailleurs pendant la décennie 1960, respectivement dans l'univers de *Marvel* (en 1964) et l'univers de *DC Comics* (en 1968)²⁸⁷. L'année 1964 donne aussi naissance à la sorcière Wanda Maximoff, la *Scarlet Witch*,

²⁸³ *Ibid.*, p. 19, 32 et 74.

²⁸⁴ « révolution du cristal mystique » (c'est nous qui traduisons).

²⁸⁵ Peter Bebergal, *op. cit.*, p. 67-68.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 71-73.

²⁸⁷ L'enchanteresse Amora de l'univers *Marvel* apparaît la première fois dans Stan Lee et Jack Kirby, *Journey Into Mystery*, n° 103, 1964. Pour sa part, l'enchanteresse June Moore de l'univers de *DC comics* apparaît la première fois

qui sera à la fois membre de la série de *comics X-Men* et plus tard de la série de *comics Avengers* de l'univers *Marvel*²⁸⁸. D'une manière différente, la série *Sabrina, l'apprentie sorcière*, qui possède un ton plus comique, s'éloigne également des anciennes représentations de la figure en misant sur la jeunesse et le caractère réfractaire de l'héroïne. Dans un numéro, Sabrina passe même des drogues magiques aux adultes pour qu'ils se sentent *groovy*²⁸⁹. Un imaginaire à la fois occulte-érotique et contre-culturel sous-tend ainsi la figure de la sorcière, qui lui permet d'entrer en dialogue avec son époque.

En plus d'être représentée de façon rebelle et érotique, la sorcière est activée comme personnage cauchemardesque et démoniaque dans les livres et films consacrés à l'horreur. Il semble effectivement impossible de recourir à la figure de la sorcière aujourd'hui sans mentionner son rôle dans les films d'horreur. Sharon Russell et Margaret Rawicz situent l'émergence de cette représentation de la sorcière, comme figure monstrueuse ou satanique, dans la décennie 1960²⁹⁰. Bien que des films avec des sorcières aient inspiré de la peur et de l'angoisse avant cette période – par exemple le film historique suédois *La Sorcellerie à travers les âges* (1922) de Benjamin Christensen²⁹¹ –, ces œuvres ne sont pas proprement associées au genre de l'horreur²⁹². Dans les années 1960, une nouvelle vague de films, branchée sur l'occultisme de la contre-culture, se saisit de la figure afin de la mettre en scène dans une atmosphère effrayante, souvent contemporaine. Le roman de Ira Levin (1967) et le film de Roman Polanski (1968)

dans Bob Haney et Howard Purcell, *Strange Adventures*, n° 187, 1966. Voir Gina Misiroglu et Michael Eury, *op. cit.*, p. 329-330.

²⁸⁸ La *Scarlet Witch* apparaît pour la première fois dans Stan Lee et Jack Kirby, *X-Men*, n° 4, 1964. Voir Gina Misiroglu et Michael Eury, *op. cit.*, p. 330.

²⁸⁹ Peter Bebergal, *op. cit.*, p. 69.

²⁹⁰ Sharon Russell, « The Witch in Film: Myth and Reality », Barry Keith Grand (dir.), *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*, Metuchen/Londres, The Scarecrow Press, 1984, p. 117; et Malgorzata Rawicz, *loc. cit.*, f. 47.

²⁹¹ Benjamin Christensen, *La Sorcellerie à travers les âges*, Danemark/Suède, Svensk Filmindustri, 1922, 87 minutes.

²⁹² Sharon Russell, *loc. cit.*, p. 116-117; et Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 84.

*Rosemary's Baby*²⁹³ représentent d'ailleurs la sorcière (plus précisément le personnage de Minnie Castevet²⁹⁴) comme membre d'un culte du XX^e siècle dévoué au diable. Par là, *Rosemary's Baby* se rattache directement à la contre-culture et à la mode du satanisme. Le fondateur de l'Église de Satan fait même une apparition éclairée dans le film, ce qui a contribué à la popularité du film et du mouvement²⁹⁵. Dans les cinq ans qui ont suivi la sortie du film, l'Église a accru son nombre d'adhérents et a reçu de nouveaux membres de l'Europe et du Canada²⁹⁶. Le livre et surtout le film ont joui d'un succès aux États-Unis et à l'international après leurs parutions²⁹⁷. Les spectateurs et les critiques ont bien aimé le ton du film qui donnait au cinéma un nouveau souffle. En mettant en scène la sexualité et la violence dans le quotidien du couple, le film « s'ouvrait aux évolutions de la société en matière de mœurs²⁹⁸ » selon Denis Mellier. *Rosemary's Baby* (livre et film) est désormais devenu un classique du genre de l'horreur. En plus d'illustrer les intérêts occultes des années 1960, l'œuvre, tout comme d'autres films de la période présentant des personnages contemporains de sorcières (tels *Night of the Eagle* ou *Les Vierges de Satan*²⁹⁹), perpétue l'idée que ces dernières seraient des personnes aux apparences ordinaires qui vivent parmi nous.

²⁹³ La traduction française du roman s'intitule *Un bébé pour Rosemary*, alors que la version doublée en français du film a pour titre *Le Bébé de Rosemary*. Afin de pouvoir nous référer à la fois au roman et au film d'un coup, nous emploierons le titre anglais dans le texte. Voir Ira Levin, *Un bébé pour Rosemary*, Élisabeth Janvier (trad.), Paris, J'ai lu, coll. « Fantastique », 2001 [1967]; et Roman Polanski, *Le Bébé de Rosemary*, *op. cit.*

²⁹⁴ Ruth Gordon, l'actrice qui a incarné Minnie Castevet dans *Le Bébé de Rosemary*, a gagné l'oscar pour la meilleure performance par une femme dans un rôle de soutien en 1969. Voir Robert Osborne, *op. cit.*, p. 206-207.

²⁹⁵ Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 85 et 95.

²⁹⁶ Marcello Truzzi, « The Occult Revival as Popular Culture: Some Random Observations on the Old and the Nouveau Witch », *The Sociological Quarterly*, vol. 13, n° 1, hiver 1972, p. 27.

²⁹⁷ *Ibid.*; et Jason Anderson, « The Devil Makes Them Do It: Hollywood Keeps Churning Out Satan Movies, and Audiences Can't Resist the Temptation to Watch », *National Post*, section « Weekend Post: Fine Arts », 22 janvier 2000, p. 3.

²⁹⁸ Denis Mellier, « Le Destin américain de Rosemary : la promesse et le démenti dans *Rosemary's Baby* de Polanski », Frank Lafond (dir.), *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Liège, Édition du CÉFAL, 2003, p. 129.

²⁹⁹ Sidney Hayers, *Night of the Eagle*, Royaume-Uni, American International Pictures, 1962, 90 minutes; et Terence Fisher, *Les Vierges de Satan*, Royaume-Uni, Associated British Pathé/Hammer Films, 1968, 95 minutes.

Par ailleurs, dans les films d'horreur, la sorcière vénère couramment l'Antéchrist. Dans son palmarès des différents types de sorcières présentés au cinéma, Edwards note que la sorcière satanique est majoritairement cantonnée à ce genre³⁰⁰. Même si elle se veut une figure forte et qu'elle détient parfois des allures modernes, la sorcière satanique renoue avec le personnage de la sorcière tel qu'il est décrit dans le *Marteau des sorcières (Malleus Maleficarum)*³⁰¹, le document de 1486 aidant à la découverte et l'élimination des sorcières en Europe. La plupart du temps, la sorcière dans le film d'horreur apparaît vile et égoïste, et elle souhaite infliger du mal aux autres. Dès lors, elle doit être détruite. Ce type de schéma narratif fait écho aux écrits des inquisiteurs de l'époque moderne qui percevaient la sorcière comme une menace. Partant, si l'apparition massive de cette dernière dans les œuvres d'horreur, surtout au cinéma, marque une nouvelle tradition dans les années 1960, la figure n'apparaît pas pour autant transformée. Lorsque la sorcière cherche à se venger ou à augmenter son influence en utilisant des pouvoirs surnaturels, elle doit être annihilée. Cela est notamment le cas dans *Maciste en enfer* (1963), *Witchcraft* (1964) et *Mark of the Witch* (1970)³⁰². Fréquemment, son rôle est aussi secondaire dans l'œuvre : soit la sorcière est membre d'une secte qui place un homme en son centre³⁰³, soit la sorcière intervient dans la quête du héros (plus souvent masculin) ou s'oppose à celle-ci³⁰⁴. Quantité de films d'horreur des années 1960, et ensuite des années 1970, présentent la sorcière satanique et sa variante étrangère, la sorcière chamanique – qui par juxtaposition dans l'imaginaire devient aussi

³⁰⁰ Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 94.

³⁰¹ Jacques Sprenger et Henri Institoris, *op. cit.*

³⁰² Riccardo Freda, *Maciste en enfer*, Italie, Panda Film, 1962, 91 minutes; Don Sharp, *Witchcraft*, Royaume-Uni, Lippert Pictures/20th Century Fox, 1964, 79 minutes; et Tom Moore, *Mark of the Witch*, États-Unis, Lone Star Productions/AIP Home Video, 1970, 84 minutes.

³⁰³ Entre autres, dans les films *Le Bébé de Rosemary* de Roman Polanski (*op. cit.*), *Les Vierges de Satan* de Terence Fisher (*op. cit.*) et *Necromancy*, aussi intitulé *The Witching*, de Bert I. Gordon (États-Unis, Compass/Zenith International, 1972, 83 minutes).

³⁰⁴ Par exemple, dans les films *Night of the Eagle* de Sidney Hayers (*op. cit.*), *Maciste en enfer* de Riccardo Freda (*op. cit.*) et *La Déesse du feu* de Robert Day (Royaume-Uni, Associated British Picture Corporation/Hammer Films, 1965, 101 minutes). Voir Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 94 et 100-101; et Sharon Russell, *loc. cit.*, p. 118.

diabolique –, comme des femmes qui doivent être arrêtées et anéanties. Les stéréotypes liés à la figure ne sont donc pas renouvelés par les œuvres d’horreur, mais davantage reconduits. La figure de la sorcière est seulement modernisée par les films d’horreur par le fait qu’ils l’intègrent à un nouveau genre et la mettent en relation avec l’époque et la contre-culture contemporaines.

Nouveaux ouvrages historiques sur la sorcellerie

Après le renouveau d’intérêt dans les sciences occultes de la contre-culture populaire, la conception du mouvement néo-païen moderne de Gerald Gardner et surtout la grande réception des *Sorcières de Salem* d’Arthur Miller, la sorcellerie paraît revenir en vogue. L’interprétation des épisodes de Salem proposée par le dramaturge crée un nouveau terreau pour les historiens qui s’intéressent aux diverses causes derrière les procès de sorcellerie et qui cherchent encore d’autres explications³⁰⁵. Cependant, avant la première de la pièce de Miller et la renaissance de la sorcellerie entraînée par la contre-culture, le mouvement wicca et les spécialistes, l’historien Lucien Febvre avait déjà ouvert la voie à de nouvelles recherches dans son article « Sorcellerie, sottise ou révolution mentale? » paru dans les *Annales ESC*³⁰⁶. Dans celui-ci, il illustre un problème majeur dans la façon contemporaine de concevoir le passé. Il souligne l’impossibilité de balayer la croyance dans la sorcellerie de jadis par l’explication simpliste qu’il s’agissait de la pensée du « petit monde³⁰⁷ », car même « les hommes les plus intelligents, les plus cultivés, les plus intègres d’une époque [...] (et sans distinction de religion : il y a autant de sorciers et de sorcières dans l’Allemagne luthérienne de la fin du XVI^e, du début du XVII^e siècle, que dans la

³⁰⁵ Lothar Bredella, *loc. cit.*, p. 501.

³⁰⁶ Lucien Febvre, « Sorcellerie, sottise ou révolution mentale? », *Annales ESC*, 3^e année, n° 1, 1948, p. 9-15.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 10.

France catholique de Louis XIII)³⁰⁸ » ont cru que la possession et la sorcellerie existaient. Pour admettre cette théorie, il faudrait que la mentalité des gens des siècles antérieurs ait été profondément différente de la nôtre au XX^e siècle, écrit-il en 1948. Avant de conclure, il lance une piste de recherche aux historiens afin qu'ils explorent cette voie et étudient l'évolution des mentalités :

Il faut qu'entre eux [les hommes les plus éclairés de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle] et nous des révolutions se soient déroulées; de ces révolutions de l'esprit qui se font sans bruit et qu'aucun historien ne s'avise d'enregistrer. Si l'on veut résoudre le problème, que pose, en définitive, ce que vous appelez avec dédain, la crédulité et, avec dégoût, la sauvagerie de nos pères du temps d'Henri IV et de Louis XVI (de huit à dix générations avant nous, sans plus), c'est de ce côté-là qu'il faut aller.³⁰⁹

Un nouvel engouement pour la sorcellerie se met alors graduellement à prendre forme.

En 1951, dans la tradition anglo-saxonne, M.H. Wilson lance aussi un appel aux historiens et aux anthropologues dans son article « Witch Beliefs and Social Structure³¹⁰ » à dessein de vraiment comprendre le déclin du phénomène des chasses aux sorcières et les distinctions entre les événements d'un pays, voire d'une communauté, à l'autre. Les études analysant les manifestations de la sorcellerie dans des lieux précis se sont alors multipliées³¹¹. S'éloignant de l'explication, toujours dominante, de la sorcellerie comme représentative de troubles mentaux ou de moments de folie collective, d'autres enquêtes, telle celle de George Rosen³¹², œuvrent à montrer à quel point les sorcières et leurs délires remplissaient une fonction au sein des sociétés de l'époque moderne. Selon Rosen, les chasses aux sorcières étouffaient les sentiments de révolte des dissidents et resserraient l'emprise du pouvoir monarchique ou ecclésiastique sur les villages,

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 12

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

³¹⁰ Monica Hunter Wilson, « Witch Beliefs and Social Structure », *American Journal of Sociology*, vol. 67, n° 4, janvier 1951, p. 307-313.

³¹¹ Voir, par exemple, David Levin, *What Happened in Salem?*, New York, Twayne, 1952; P. Villette, « La Sorcellerie dans le Nord de la France au milieu du XV^e à la fin du XVII^e siècle », *Mélanges des sciences religieuses*, vol. 13, 1956, p. 39-62 et p. 129-156; Francis Bavoux, *La Sorcellerie en Franche-Comté*, Monaco, Rocher, 1954; *Id.*, *Hantises et diableries dans la terre abbatiale de Luxeuil d'un procès d'Inquisition, 1529, à l'épidémie démoniaque de 1628-1630*, Monaco, Rocher, 1956; et Robert-Lionel Séguin, *La Sorcellerie au Canada français du XVII^e au XIX^e siècle*, Montréal, Ducharme, 1961.

³¹² George Rosen, « A Study of the Persecution of Witches in Europe as a Contribution to the Understanding of Mass Delusions and Psychic Epidemics », *Journal of Health and Human Behavior*, vol. I, 1960, p. 200-211.

tout en permettant aux habitants d'exposer leurs conflits avec d'autres membres de la communauté et d'exprimer leur angoisse, de même que leurs désirs sexuels³¹³. Certaines études générales ont aussi tenté de montrer les causes sociologiques des cas de sorcellerie³¹⁴. L'ouvrage italien de Giuseppe Bonomo, *Caccia alle streghe* (1959)³¹⁵, examine pour sa part l'origine des superstitions et de la sorcellerie, retraçant certaines croyances jusqu'à la Rome antique. Cherchant également à déchiffrer des origines, les œuvres de Rossell Hope Robbins et d'Étienne Delcambre³¹⁶ catégorisent les diverses pratiques des sorcières. Dans une autre perspective, quelques travaux, dont ceux de H.R. Trevor-Roper et de Venetia Newall³¹⁷, abordent la chasse aux sorcières en la comparant à la persécution d'autres groupes sociaux à travers l'Histoire, notamment à l'extermination de la communauté juive pendant la Shoah³¹⁸. D'après Trevor-Roper, les bûchers de sorcières auraient été une conséquence des tensions culturelles et religieuses ainsi que des guerres de religion survenues lors de la contre-réforme, une interprétation sociale du phénomène souvent contestée et jugée trop générale³¹⁹. Acceptant la possibilité que des groupes organisés de sorcellerie aient pu exister, l'historien espagnol Julio Caro Baroja réfléchit, quant à lui, à l'évolution des pratiques de la sorcellerie dans les pays basques à travers et au-delà de l'époque moderne dans son ouvrage *Les Sorcières et leur*

³¹³ *Ibid.*; et H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 378-379.

³¹⁴ Voir, par exemple, Jean Palou, *op. cit.*

³¹⁵ Giuseppe Bonomo, *Caccia alle streghe. La credenza nelle streghe dal secolo XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*, Palerme, Palumbo, 1959. Bien que l'ouvrage n'ait pas été officiellement traduit, son titre est souvent inscrit dans les études francophones comme étant *Chasse aux sorcières. La Croyance aux sorcières du XII^e au XIX^e siècle, en particulier en Italie*.

³¹⁶ Rossell Hope Robbins, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*, New York, Crown Publishers, 1959; *Id.*, « The Heresy of Witchcraft », *South Atlantic Quarterly*, vol. 65, 1966, p. 532-543; et Étienne Delcambre, *Le Concept de la sorcellerie dans le duché de Lorraine au XVI^e et au XVII^e siècle*, Nancy, Société d'archéologie lorraine, 1948-1951, 3 volumes.

³¹⁷ H.R. Trevor-Roper, « Witches and Witchcraft: A Historical Essay », *Encounter*, vol. 38, n° 5, mai 1967, p. 3-25; *Id.*, *De la Réforme aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1972 [1967]; et Venetia Newall, « The Jew as a Witch Figure », Venetia Newall (dir.), *The Witch Figure*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 95-124.

³¹⁸ En 1943, Joshua Trachtenberg avait déjà fait des rapprochements entre ces deux collectivités dans Joshua Trachtenberg, *The Devil and the Jews*, *op. cit.*

³¹⁹ H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 379-380; et E.W. Monter, « Trois Historiens actuels de la sorcellerie », A. Dufour (trad.), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 31, n° 1, 1969, p. 208-210.

monde (1961)³²⁰, sans toutefois réussir à expliquer les changements fondamentaux de mentalité qui ont eu lieu en ce qui concerne la conception de la magie et les peurs du peuple³²¹. Plusieurs films documentaires ont aussi tenté de vulgariser l'histoire des sorcières et des procès de sorcellerie, souvent en la rattachant à la culture populaire (*Black Cats and Broomsticks* [1955]; *Sorcerers' Village* [1958]; *Sex Rituals of the Occult* [1970]; *Witchcraft* [1970]³²²). Alors que des chercheurs ont repris le thème de la sorcellerie dans des domaines connexes (droit, psychologie, médecine, anthropologie³²³), d'autres ont exploité le sujet en poursuivant dans la veine établie par Margaret Murray³²⁴, bien que cette approche continuât d'être discréditée par les spécialistes.

Il faut attendre la deuxième moitié des années 1960 pour que la théorie de Murray soit perçue différemment. En 1966, l'historien italien Carlo Ginzburg publie *Les Batailles nocturnes*³²⁵ dans lequel il analyse la secte des *benandanti* (« bien allant³²⁶ ») dans le Frioul lors de l'âge d'or de la sorcellerie en Europe (1575-1650). Dans la première moitié de l'œuvre, l'auteur expose, en se basant sur les documents originaux des procès de sorcellerie qui se trouvent dans les archives de la cour d'Udine, les pratiques et croyances des *benandanti* qui, quatre fois par an lors du changement des saisons, se battaient en rêves contre des sorcières pour assurer l'abondance de leurs récoltes. Ces derniers auraient détenu un don qui leur permettait de

³²⁰ Julio Caro Baroja, *Les Sorcières et leur monde*, Marie-Amélie Sarrailh (trad.), Paris, Gallimard, 1972 [1961].

³²¹ H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 375 et 384.

³²² Larry O'Reilly, *Black Cats and Broomsticks*, États-Unis, RKO Radio Pictures, 1955, 8 minutes; Hassoldt Davis, *Sorcerers' Village*, États-Unis, Grand Prize Films, 1958, 75 minutes; Robert Caramico, *Sex Rituals of the Occult*, États-Unis, Studio West Film, 1970, 82 minutes; et Luigi Scattini, *Witchcraft*, Italie, Caravel/P.A.C., 1970, 95 minutes.

³²³ Voir, par exemple, Roger Aubenas, *La Sorcière et l'inquisiteur. Épisode de l'Inquisition en Provence, 1439*, Aix en Provence, La Pensée universitaire, 1956; Bernard Barnett, « Witchcraft, Psychopathology and Hallucinations », *British Journal of Psychiatry*, vol. 111, n° 474, mai 1965, p. 439-445; Thomas R. Forbes, *The Midwife and the Witch*, New Haven, Yale University Press, 1966; et Mischa Titiev, « A Fresh Approach to the Problem of Magic and Religion », *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 16, 1960, p. 292-298.

³²⁴ Voir, entre autres, T.C. Lethbridge, *Witches: Investigating an Ancient Religion*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962; et Robert Graves, « Witches in 1964 », *Virginia Quarterly Review*, vol. 40, 1964, p. 550-559.

³²⁵ L'ouvrage est d'abord publié en italien sous le titre *I Benandanti: stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. En 1980, il est traduit en français; puis en 1983, en anglais. Voir Carlo Ginzburg, *Les Batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Giordana Charuty (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2010 [1966].

³²⁶ E.W. Monter, *loc. cit.*, p. 205.

quitter leur corps la nuit et de défendre leurs terres contre les mauvais esprits porteurs des intempéries et de la stérilité. Un des buts de Ginzburg est de mettre en évidence le contexte culturel et les traditions folkloriques régionales dont étaient dérivées ces croyances, en plus de montrer, dans la deuxième moitié de son ouvrage, comment les *benandanti* sont peu à peu venus à être pris pour des sorcières démoniaques au XVII^e siècle; et leurs batailles agraires nocturnes, pour le sabbat³²⁷. Avec sa monographie, Ginzburg poursuit dans le genre de la microhistoire. Son ouvrage est instantanément reconnu un chef-d'œuvre puisqu'il étale en entier le réseau de croyances d'un groupe tout en documentant méticuleusement la subsistance d'un culte préchrétien de la fertilité. Le résultat est beaucoup plus nuancé et complet que la thèse de Murray. En s'appuyant sur l'Histoire et le folklore, Ginzburg parvient à suggérer l'existence d'un culte de sorcellerie en Frioul. Il trace son évolution et explique comment le groupe de *benandanti* a, peu à peu, été représenté comme une secte de sorcières lorsque les inquisiteurs se sont mis à associer le sabbat à leurs activités nocturnes. Les magistrats ont à tel point projeté leur vision sur les *benandanti* que certains d'entre eux étaient même convaincus d'être des sorcières et ont avoué avoir participé au sabbat³²⁸.

Ensuite, en 1968, l'historien français Robert Mandrou répond à l'appel lancé par Lucien Febvre lorsqu'il fait paraître *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*³²⁹. Son but est d'explorer la conscience judiciaire du XVII^e siècle afin de saisir comment et pourquoi les magistrats ont modifié leur point de vue sur la sorcellerie et comment la croyance dans celle-ci s'est peu à peu atténuée³³⁰. Plus concrètement, Mandrou cherche des réponses à la question suivante : « Comment et pourquoi les juges, qui, pendant des siècles, acceptèrent la sorcellerie,

³²⁷ *Ibid.*, p. 205-206; et Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 276.

³²⁸ Carlo Ginzburg, *Les Batailles nocturnes*, *op. cit.*, p. 46; E.W. Monter, *loc. cit.*, p. 206-207; et Ronald Hutton, *op. cit.*, 276-277.

³²⁹ Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Analyse de psychologie historique*, Paris, Seuil, 1980 [1968].

³³⁰ *Ibid.*, p. 16.

condamnèrent des milliers de malheureux au bûcher, décidèrent-ils au XVII^e siècle de renoncer et cessèrent de poursuivre ceux qui passaient pour s'être vendus au Diable?³³¹ » En se servant d'une quantité considérable de documents authentiques³³², l'historien trace la lente évolution des mentalités des juges et donc nécessairement des médecins, des élites et du peuple, face à la sorcellerie. Souhaitant moins comprendre la manifestation ou la psychologie de la sorcellerie comme phénomène réel – comme peut le suggérer le sous-titre (*Analyse de psychologie historique*) – que d'étudier les réalités concrètes et légales derrière son fonctionnement³³³, Mandrou en vient à la conclusion que les mentalités des juges n'étaient pas faciles et rapides à transformer. En effet, ces derniers devaient constamment négocier entre la théologie (c'est-à-dire l'opinion de l'Église et des ecclésiastiques) et la science (l'opinion des médecins). Mandrou explique également à quel point la prise de conscience des magistrats en France s'avère un phénomène complexe puisque, à l'époque, chaque parlement provincial possédait sa propre jurisprudence et sa façon de procéder quant aux cas de sorcellerie. Le changement vers la centralisation du pouvoir et l'harmonisation des jurisprudences représente donc un long processus chaotique, puisque plusieurs grandes cours au pays et, surtout, de nombreuses petites cours de villages ont, pendant longtemps, continué d'appliquer les vieilles traditions. Elles ont résisté aux nouveaux règlements et à la restructuration générale de la société³³⁴. Bien qu'il n'explique pas les raisons derrière cette mutation des mentalités dans la société – elle n'aurait pas été assez documentée selon Mandrou, comme l'avait déjà noté Trevor-Roper l'année précédente³³⁵ –, l'ouvrage de Mandrou signale un nouveau début. Il est le premier à examiner

³³¹ *Ibid.*, p. 13.

³³² Voir la bibliographie dans *Ibid.*, p. 18-70. L'historien américain E. William Monter relève d'ailleurs la rareté d'une telle bibliographie si riche en sources sur l'histoire de la sorcellerie. Voir E.W. Monter, *loc. cit.*, p. 212.

³³³ E.W. Monter, *loc. cit.*, p. 211.

³³⁴ Robert Mandrou, *op. cit.*, p. 540-541 et 551-553.

³³⁵ *Ibid.*, p. 555; E.W. Monter, *loc. cit.*, p. 212; et H.R. Trevor Roper, *De la Réforme aux Lumières, op. cit.*

l'évolution et le déclin du phénomène de la sorcellerie dans son intégralité dans un pays majeur d'Europe.

Se distinguant d'autres enquêtes par leurs recherches approfondies et leur nombre admirable de sources, les monographies de Ginzburg et de Mandrou sont novatrices et précurseuses de la nouvelle vague d'études qui se prépare à transformer la scène historique de la sorcellerie. D'une manière détaillée, elles offrent des explications par rapport au phénomène, mais, comme le précise l'historien Midelfort, encore beaucoup de terrains, en ce qui concerne le champ d'études de la sorcellerie, restent inexplorés et une quantité importante de questions demeurent sans réponses³³⁶. Cherchant à comprendre l'évolution des mentalités à travers le monde, de même que les causes sociales, politiques, religieuses et médicales des cas de sorcellerie, Midelfort de même que d'autres spécialistes continuent à faire appel aux historiens et anthropologues pour que les recherches se poursuivent. Dès les années 1970, plusieurs historiens vont alors commencer à s'éloigner des enquêtes sur les origines de la sorcellerie ou sur le fonctionnement juridique et social des procès afin de se consacrer davantage aux nombreuses raisons derrière les accusations.

Études postcoloniales et féministes

Les années 1950 et 1960 annoncent aussi un premier regain d'intérêt dans l'analyse des manifestations de la sorcellerie en Afrique et dans ses diasporas. À l'étude majeure de l'anthropologue britannique E. E. Evans-Pritchard, *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azandé*

³³⁶ Par exemple, Midelfort note en 1968 qu'aucun travail n'a encore regardé l'évolution de la place des femmes et étudié si elles ont réellement trouvé un rôle plus stable dans l'Europe des Lumières en comparaison au XVI^e siècle. Voir H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 385.

(1937)³³⁷, s'ajoutent d'autres travaux anthropologiques et ethnologiques, qui cherchent à expliquer les croyances surnaturelles et religieuses contemporaines dans des milieux précis³³⁸. Parmi ceux-ci, l'ouvrage de M.G. Marwick, *Sorcery in its Social Setting* (1965)³³⁹, ressort comme étant un des plus complets, exposant à l'aide de statistiques le fonctionnement social de la sorcellerie en Afrique centrale, spécifiquement chez les Cewa³⁴⁰. L'ouvrage collectif *Witchcraft and Sorcery in East Africa* (1963)³⁴¹, doté d'une préface d'Evans-Pritchard, fournit aussi une documentation précise et abondante sur les pratiques en usage dans diverses sociétés africaines, tout en élucidant le phénomène de la sorcellerie pour le comprendre d'un point de vue sociologique et dissiper les malentendus à son sujet³⁴². Parmi les travaux consacrés au vaudou, deux ouvrages méritent d'être nommés : *Le Vaudou haïtien* (1958) d'Alfred Métraux et *Voodoo in New Orleans* (1942) de Robert Tallant³⁴³ dont la réédition de 1962 rehausse la valeur de l'œuvre et suscite l'intérêt populaire envers la sorcellerie. Dans *Le Vaudou haïtien*, Métraux mène une enquête sérieuse sur les pratiques religieuses et populaires en Haïti, puis note leurs déclin et transformations continues à l'ère contemporaine. Son livre met en relief les qualités multiculturelles complexes du vaudou, qui constituent sa singularité. Le livre de Tallant, quant à lui, est davantage un ouvrage de vulgarisation historique et folklorique décrivant les coutumes du

³³⁷ E.E. Evans-Pritchard, *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azandé*, Louis Évrard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1972 [1937].

³³⁸ Voir, notamment, Godfrey Lienhardt, « Notions of Witchcraft among the Dinka », *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 21, n° 4, octobre 1951, p. 303-318; J.T. Munday, *Witchcraft in Central Africa and Europe*, Londres, Lutterworth Press, 1956; Hans Debrunner, *Witchcraft in Ghana*, Kumasi, Accra Presbyterian Book Depot, 1959; Greta Bloomhill, *Witchcraft in Africa*, Cape Town, Howard Timmins, 1962; et Mary Douglas, « Witch Beliefs in Central Africa », *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 37, n° 1, janvier 1967, p. 72-80.

³³⁹ M.G. Marwick, *Sorcery in its Social Setting. A Study of Northern Rhodesia Cewa*, Manchester/New York, Manchester University Press/Humanities Press, 1965.

³⁴⁰ Mary Douglas, *loc. cit.*, p. 72 et 80.

³⁴¹ J. Middleton et E.H. Winter (dir.), *Witchcraft and Sorcery in East Africa*, Londres, Routledge, 1963.

³⁴² François Picard, « Witchcraft and Sorcery in East Africa », *Revue française de sociologie*, vol. 6, n° 1, 1965, p. 110-111.

³⁴³ Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1968 [1958]; et Robert Tallant, *Voodoo in New Orleans*, Gretna, Pelican Publishing Company, 1942.

vaudou et le brassage des cultures au XIX^e et au XX^e siècles à la Nouvelle-Orléans. Quoique les rites que présente Tallant soient parfois exagérés et que de nombreux reproches aient été faits à l'auteur à l'égard de ses sources et de certains faits erronés³⁴⁴, l'œuvre demeure pendant longtemps la grande référence sur les croyances et les prêtresses du vaudou à la Nouvelle-Orléans³⁴⁵. Disponible en format de poche, elle exerce une influence sur la perception populaire du vaudou en Louisiane et fournit des principes de base, qui seront aussi repris dans des travaux savants³⁴⁶.

Malgré l'apport de ces études, plusieurs questions par rapport au vaudou et à la sorcellerie africaine, antillaise ou américaine restent ouvertes pendant et au-delà des années 1960. Lorsque John S. Mbiti publie *Religions et philosophie africaine* en 1969³⁴⁷, il remarque notamment qu'en dépit de la quantité croissante d'études sur la sorcellerie « noire », la plupart abordent encore le sujet avec de nombreux préjugés ou de fausses conceptions à l'endroit des cultures d'Afrique. Seuls quelques livres savants s'interrogeraient sur les notions, les craintes et les usages du pouvoir « surnaturel » en Afrique³⁴⁸. En outre, peu d'études examinent la sorcellerie et son évolution dans une perspective proprement historique. Dans les années 1970, plusieurs nouveaux chercheurs postcoloniaux commencent alors à dénicher de nouveaux territoires dans le champ de la sorcellerie, à se réappropriier le discours sur les pratiques traditionnelles antillaises et africaines

³⁴⁴ John T. Flanagan, « Voodoo in New Orleans by Robert Tallant », *Western Folklore*, vol. 23, n° 2, avril 1962, p. 136; et Elizabeth Thomas Crocker, « A Trinity of Beliefs and Unity of the Sacred: Modern Vodou Practices in New Orleans », thèse de maîtrise, Louisiana State University, Baton-Rouge, 2004, f. 10-11.

³⁴⁵ Dans son ouvrage, Robert Tallant dresse des portraits des grandes personnalités historiques du vaudou à la Nouvelle-Orléans, telle Marie Laveau. En 1956, il écrit aussi un roman se concentrant sur la vie de Laveau. Voir Robert Tallant, *The Voodoo Queen*, Gretna, Pelican Publishing Company, 1956.

³⁴⁶ Elizabeth Thomas Crocker, *loc. cit.*, f. 11.

³⁴⁷ John S. Mbiti, *Religions et philosophie africaine*, Christine Le Fort (trad.), Yaoundé, Éditions CLE, 1972 [1969].

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 202.

pour invalider les conceptions européennes ou américaines à leurs égards, et à approcher la sorcellerie davantage de manière historique³⁴⁹.

C'est dans cet esprit que le mouvement féministe s'empare de la figure de la sorcière vers la fin des années 1960 pour habiliter la femme d'une plus grande capacité sociale et politique dans le monde. Dans la religion, le folklore et l'Histoire, les discours sur la sorcellerie ont toujours été liés premièrement et majoritairement à la femme. La plupart du temps, dans les traditions patriarcales, les sorcières représentent les femmes qui ont été persécutées, car elles étaient considérées comme dangereuses et sataniques. Or, dans la littérature et la culture populaire, la sorcière ne correspond pas toujours à cette perception. Selon Alissa Burger, les représentations de la sorcellerie s'inscrivent dans l'un des deux camps suivants : celui de la sorcellerie comme activité déviante, ou celui de la sorcellerie comme activité habilitante. Si le premier perçoit la magie de la sorcière comme dangereuse, monstrueuse et comme un pouvoir irrégulier qui doit être détruit, ou du moins apprivoisé, le second identifie la magie comme source d'autonomisation et de pouvoir, souvent féminin³⁵⁰. Dans cette perspective, la sorcellerie devient un outil qui permet aux marginaux et particulièrement aux femmes de s'exprimer, de s'élever et de prendre leur place dans la société.

Le jour de l'Halloween 1968, des femmes déguisées en sorcières convergent vers divers endroits à New York pour manifester contre l'impérialisme masculin de la société. Elles vandalisent les lieux, collent des collants « WITCH » partout à travers la ville et crient qu'elles

³⁴⁹ Voir, entre autres, Laënnec Hurbon, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1972; *Id.*, « Sorcellerie et pouvoir en Haïti », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 48, n° 1, 1979, p. 43-52; Société africaine de culture, *Les Religions traditionnelles comme source de valeurs de civilisation*, Paris, Présence africaine, coll. « Culture et religion », 1972; Geoffrey Parrinder, « The Witch as Victim », Venetia Newall (dir.), *The Witch Figure*, *op. cit.*, p. 125-138; Dany Bébel-Gisler et Laënnec Hurbon, *Cultures et pouvoir dans la Caraïbe : langue créole, vaudou, sectes religieuses en Guadeloupe et en Haïti*, Paris, L'Harmattan, 1975; Léonard Sainville, « Les Fondements négro-africains de la culture dans les Caraïbes et la lutte pour leur sauvegarde », *Présence africaine*, n° 101/102 « Identité culturelle négro-africaine (III) », 1977, p. 129-157; et Charles Asselin, « Voodoo Myths in Haitian Literature », *Comparative Literature Studies*, vol. 47, n° 4, décembre 1980, p. 391-398.

³⁵⁰ Alissa Burger, *op. cit.*, p. 160.

sont sorcières et qu'elles représentent la libération³⁵¹. Dès lors, le mouvement W.I.T.C.H. (*Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*) est créé. Les femmes de ce mouvement se reconnaissent dans les sorcières de l'Europe moderne dont l'indépendance et le droit de parole étaient réprimés. Dans les mois suivant la manifestation de l'Halloween, des groupes féministes WITCH commencent à émerger partout aux États-Unis (Boston, Chicago, Portland, Austin, San Francisco)³⁵². Les femmes font de la sorcière l'étendard de leur mouvement, car cette dernière est admirée comme une femme forte qui refuse de se soumettre aux autorités, de sacrifier son identité ou de remplir un rôle avilissant, et qui est prête à mourir pour ses principes. Afin d'assumer leur place dans la société, les femmes contemporaines doivent ainsi devenir de fières sorcières travaillantes, libres et déterminées. Peu à peu, surtout après le tournant de la décennie, le mouvement féministe WITCH s'assimile à la nouvelle idéologie wicca, développée par Gerald Garder, qui cherche à renouer avec d'anciennes religions païennes et qui commence à se constituer en religion de plus en plus légitime³⁵³. Rejetant à la fois les religions chrétiennes traditionnelles, en plus des systèmes politiques et sociaux patriarcaux, la « sorcellerie féministe » naît de cette rencontre. Elle se distingue de la wicca contemporaine en ce qu'elle se limite à la vénération de déesses féminines. Elle exclut donc le culte dionysien du dieu cornu. Sans l'ombre d'un doute, cette union des mouvements prouvent à quel point les idées féministes circulent dans le discours social et influencent d'autres idéologies et mouvements de l'époque³⁵⁴.

Vers la fin des années 1960 en France, l'éclosion féministe prend aussi de l'ampleur. Après la loi Neuwirth de 1967 qui autorise la vente de contraceptifs oraux et le *Manifeste des 343*

³⁵¹ Kathryn Rountree, « The New Witch of the West: Feminists Reclaim the Crone », *Journal of Popular Culture*, vol. 30 n° 4, mars 1997, p. 215.

³⁵² *Ibid.*, p. 215-216.

³⁵³ Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 341 et 344; et Alissa Burger, *op. cit.*, p. 163.

³⁵⁴ Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 341-342; et Kathryn Rountree, *loc. cit.*, p. 216-218.

femmes qui se sont fait avorter en 1971³⁵⁵, plusieurs groupes féministes radicaux se forment et se mettent à voir dans la sorcière un porte-parole. Le journal *Le Torchon brûle!* du Mouvement de libération des femmes (MLF)³⁵⁶ amorce d'ailleurs son premier numéro³⁵⁷ à la fin de l'année 1970 avec une « Lettre au monstre qui est en moi-même », soulignant la *différence* des femmes et la nécessité du combat égalitaire. La différence devient une force chez la femme, qu'elle doit reconnaître et assumer. Dans la lettre, la femme est représentée comme un être qui est à la fois angélique et bestial, et qui doit être libre pour remplir son plein potentiel³⁵⁸. Certainement, cette femme laisse paraître la sorcière et présage son retour, bien qu'elle ne soit pas nommée directement. Avec l'avènement des années 1970, le mouvement féministe français s'emparera décidément de la figure de la sorcière. Elle apparaît comme un symbole de lutte, de révolte, d'insoumission et de pouvoir, voire de contre-pouvoir, féminin.

L'émergence de la sorcière comme figure féministe internationale au tournant de la décennie 1970, période qui coïncide avec le renouveau du mouvement wicca, a immédiatement eu des répercussions dans la culture populaire³⁵⁹. Edwards remarque d'ailleurs une hausse de films mettant en scène une sorcière à partir des années 1960. De la décennie 1950 à la décennie 1960, la production centrée sur la sorcellerie passe de quarante films à cent vingt-cinq films³⁶⁰. Quand bien même ceux-ci ne présentent pas tous la sorcière d'un œil favorable – un bon nombre la placent notamment dans un contexte d'horreur –, ils démontrent la prégnance de la

³⁵⁵ Elaine Marks et Isabelle de Courtivron, « Introduction II. Histories of France and of Feminism in France », Elaine Marks et Isabelle de Courtivron (dir.), *New French Feminisms*, New York, Schocken Books, 1981, p. 23-25.

³⁵⁶ Le journal est publié de 1970 à 1973.

³⁵⁷ Ce premier numéro est plus communément appelé le numéro zéro, car il précède la mise en place officielle du journal.

³⁵⁸ Marie Dedieu *et al.*, « Combat pour les femmes – Lettre au monstre qui est en moi-même », *Le Torchon brûle!*, vol. 0, décembre 1970, p. 2.

³⁵⁹ Alissa Burger, *op. cit.*, p. 163. Nous pouvons notamment penser aux personnages de sorcières déjà mentionnés, comme *Sabrina, the Teenage Witch*, qui devient effectivement de plus en plus sympathique et aimable dans chaque numéro d'*Archie Comics* et chaque nouvel épisode (dans les *comics* ou à la télévision).

³⁶⁰ Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 80.

figure dans la culture populaire et l'imaginaire social de l'époque. Dans la décennie 1970, les représentations de la sorcière continueront d'emplir l'imaginaire et de lui accorder une place importante dans la culture populaire.

PREMIÈRE PARTIE : LA DÉCENNIE 1970

CHAPITRE II : *LES ENFANTS DU SABBAT (1975) D'ANNE HÉBERT*

Introduction à la période

Au début des années 1970, cinq tendances se dégagent autour de la figure de la sorcière. Premièrement, la sorcière est de plus en plus utilisée pour provoquer le rire. En 1970, l'Américain Russell Myers crée notamment le *comic strip Broom-Hilda*³⁶¹ qui apparaîtra dans la presse quotidienne aux États-Unis, au Canada et en Europe³⁶². Mettant en scène une sorcière comme personnage principal, la bande dessinée utilise un discours grotesque pour neutraliser l'effroi associé à la figure. Cette sorcière humoristique s'inscrit dans l'héritage des discours comiques des années 1950 et 1960. Bien qu'elle possède une apparence répugnante et, souvent, des desseins malintentionnés – tels les personnages de Pierre Gripari ou Hazel de la série *Looney Tunes*³⁶³ –, Broom-Hilda recèle en elle un conflit, qui rappelle la polémique au cœur du sociogramme : elle est méchante, mais drôle.

Deuxièmement, une sorcière inoffensive, partageant des affinités avec la fée, investit l'espace comique. En 1971, le film britannique de Disney *Bedknobs and Broomsticks*, en français *L'Apprentie sorcière*³⁶⁴, renoue avec cette vision de la sorcière. Dans celui-ci, l'héroïne, une amatrice secrète de magie au début des années 1940, est contrainte de jouer le rôle de la gardienne et de prendre soin de trois enfants. Un désir d'atténuer le niveau d'épouvante, de peur

³⁶¹ Le *comic strip* est publié pour la première fois dans Russell Myers, « Broom-Hilda », *Chicago Tribune*, section « Comics », 19 avril 1970. Voir Russell Myers, *I Love You, Broom-Hilda*, New York, Tempo, 1973, p. 3-7.

³⁶² Au Québec, le *comic strip* paraît sous le nom *Hilda*; en France, *Balaguettes*. Voir Russell Myers, *I Love You, Broom-Hilda*, *op. cit.*, p. 4-7.

³⁶³ Pierre Gripari, *La Sorcière de la rue Mouffetard et autres contes de la rue Broca*, Paris, La Table ronde, coll. « Folio junior », 2007 [1967]; et Charles M. Jones *et al.*, *Looney Tunes*, États-Unis, Warner Bros., 1930-1969, 100 épisodes.

³⁶⁴ Robert Stevenson, *L'Apprentie sorcière*, États-Unis/Royaume-Uni, Disney, 1971, 117 minutes.

et de terreur semble ainsi traverser l'imaginaire de la sorcière. Légère et comique, la sorcière devient une femme qui utilise ses pouvoirs pour charmer, s'occuper de la famille et faire sourire. Suivant les pas des films de René Clair et de Richard Quine de même que ceux de la série télévisée *Ma Sorcière bien-aimée*³⁶⁵, cette représentation de la sorcière ramène le personnage vers le foyer pour faire d'elle une belle femme de la classe moyenne dévouée à sa famille.

Troisièmement, une sorcière adolescente se dégage de la contre-culture et de la nouvelle culture juvénile qui se développent avec la croissance des *baby-boomers*. Dans la série *Archie's Madhouse*³⁶⁶ et ensuite dans sa série de *comics* individuelle³⁶⁷ et sa série télévisée animée³⁶⁸ – toutes deux lancées en 1971 –, Sabrina, l'apprentie sorcière fait de la sorcière adolescente un être récalcitrant et transgressif, en marge de la culture des adultes. Se rebellant contre la vie ordinaire, la tradition et son statut de mineur, cette dernière fait écho au mouvement de libération des mœurs et au mouvement contre-culturel mondial. Elle reflète le désir d'autonomie des adolescents³⁶⁹. C'est d'ailleurs pour cette raison que Sabrina utilise ses pouvoirs magiques : pour rehausser sa vie mondaine, gagner plus d'indépendance et accéder à des expériences qui lui seraient autrement déniées à cause de son âge. Jeune, à la mode, rebelle et *cool*, le personnage de Sabrina réoriente la figure de la sorcière de manière à ce qu'elle ne soit plus horrible et répugnante, sans pour autant être inoffensive et complaisante.

Quatrièmement, les années 1960 et 1970 marquent le retour d'une sorcière porteuse d'un discours occulte-érotique. Prenant racine dans la femme-démon du XIX^e siècle et les théories

³⁶⁵ René Clair, *Ma Femme est une sorcière*, États-Unis, Paramount Pictures, 1941, 77 minutes; Richard Quine, *Adorable Voisine*, États-Unis, Julian Blaustein Productions, 1958, 106 minutes; et Sol Saks, *Bewitched*, États-Unis, Ashmont Productions/Screen Gems, 1964-1972, 254 épisodes.

³⁶⁶ Après sa première parution dans la série (Dan DeCarlo et George Gladir, « Presenting Sabrina the Teen-age Witch », *Archie's Madhouse*, vol. 22, octobre 1962), Sabrina, l'apprentie sorcière apparaîtra régulièrement comme personnage secondaire dans les *comics Archie*.

³⁶⁷ Dès le premier numéro (Dan DeCarlo et al., *Sabrina, the Teen-Age Witch*, n° 1, avril 1971), les *comics* de Sabrina, l'apprentie sorcière sont un succès, assurant la longévité de la série.

³⁶⁸ Hal Sutherland, *Sabrina, the Teenage Witch*, États-Unis, CBS, 1971-1974, 31 épisodes.

³⁶⁹ Edgar Morin, « Culture adolescente et révolte étudiante », *Annales ESC*, vol. 24, n° 3, 1969, p. 765-770.

d'Aleister Crowley, et fleurissant grâce à la révolution sexuelle et la contre-culture, cette sorcière exprime une sexualité et un désir de s'allier au courant subversif. Elle embrasse la libération des mœurs, le recul de la religion et la nouvelle culture rock, un peu comme le fait Sabrina, l'apprentie sorcière en participant aux modes contemporaines et illicites. Entre autres, le film *Les Diables* de Ken Russell³⁷⁰ épouse cette culture psychédélique en présentant les nonnes de manière charnelle et sanglante. Par le biais de ce discours, la sorcière s'éloigne des représentations chastes et responsables de la figure. À l'instar des personnages d'enchanteresses des *comics* *Marvel*³⁷¹ et *DC*³⁷² et de la *Scarlet Witch* de *Marvel*³⁷³, elle devient une figure érotique. Elle est dépossédée de son apparence hideuse ou mignonne afin d'apparaître comme une femme forte, sexuelle et provocatrice.

Cinquièmement, alors que les discours comiques, contre-culturels et occultes-érotiques renouvèlent la figure, le genre d'horreur reconduit une ancienne image de la sorcière satanique. Dans la décennie 1970, la mode alliant la sorcellerie au surnaturel se perpétue notamment avec des romans d'horreur tels *L'Exorciste* (1971) de William Peter Blatty et *Carrie* (1974) de Stephen King³⁷⁴, qui donneront chacun lieu à des adaptations cinématographiques. Rapidement, le film *L'Exorciste* (1973), réalisé par William Friedkin, et le film *Carrie* (1976), réalisé par

³⁷⁰ Ken Russell, *Les Diables*, Royaume-Uni/États-Unis, Russo Productions, 1971, 111 minutes.

³⁷¹ Après sa parution dans Stan Lee et Jack Kirby, *Journey Into Mystery*, n° 103, 1964, l'enchanteresse Amora deviendra un personnage secondaire dans les séries *Journey Into Mystery*, *Thor* et *Avengers*, publiées par *Marvel Comics*. Voir Gina Misiroglu et Michael Eury, *The Supervillain Book. The Evil Side of Comics and Hollywood*, Detroit, Omnigraphics, 2006, p. 330.

³⁷² Après sa parution dans Bob Haney et Howard Purcell, *Strange Adventures*, n° 187, 1966, l'enchanteresse June Moore réapparaîtra à quelques reprises dans la série de science-fiction *Strange Adventures*, publiée par *DC comics*. Voir Gina Misiroglu et Michael Eury, *op. cit.*, p. 329.

³⁷³ Après sa parution dans Stan Lee et Jack Kirby, *X-Men*, n° 4, 1964, la *Scarlet Witch* apparaîtra régulièrement dans la série *X-Men* et la série *Avengers*, publiés par *Marvel Comics*. Voir Gina Misiroglu et Michael Eury, *op. cit.*, p. 330-331.

³⁷⁴ William Peter Blatty, *L'Exorciste*, Jacqueline Remillet (trad.), Paris, J'ai lu, 2001 [1971]; et Stephen King, *Carrie*, Henri Robillot (trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Fantastique », 2010 [1974].

Brian de Palma³⁷⁵, deviennent même des classiques du genre. Encore aujourd'hui, ces deux films sont répertoriés parmi les meilleurs films d'horreur dans de nombreuses listes de classement, entre autres celle de l'*American Film Institute*³⁷⁶.

Par ailleurs, la décennie 1970 est largement influencée par le mouvement des femmes. Après les événements WITCH aux États-Unis et la montée du féminisme à l'international, la sorcière devient un emblème du mouvement. Les féministes rehaussent cette figure maudite afin d'élever le statut de la femme dans la société. Indépendante, travailleuse, mais marginalisée, la sorcière incarne bien la rébellion des femmes contemporaines cherchant l'autonomie corporelle et financière, de même que l'égalité au travail en termes d'opportunités et de salaires. La figure investit l'imaginaire féministe en tissant des liens avec l'Histoire, la condition féminine et la contre-culture³⁷⁷. Elle devient représentative de la lutte des femmes. S'inspirant de ce *zeitgeist*, quelques auteures récupèrent aussi la figure dans leurs écrits. Catherine Clément, entre autres, trace un parallèle entre les sorcières du passé et les femmes contemporaines dans son ouvrage *La Jeune Née*, publié en 1975 en collaboration avec Hélène Cixous³⁷⁸. Elle souhaite montrer que les histoires de ces femmes marginalisées « ne s'inscrivent pas dans le vide, ni dans un temps anhistorique³⁷⁹ », mais qu'elles ont un sens. Partant de ce fait, elle se donne comme devoir de « dé-montrer » et d'« exposer³⁸⁰ » la sorcière dans le but de la comprendre.

³⁷⁵ William Friedkin, *L'Exorciste*, États-Unis, Warner Bros., 1974, 122 minutes; et Brian de Palma, *Carrie*, États-Unis, United Artists, 1976, 98 minutes. En France, le film *Carrie* est traduit sous le titre *Carrie au bal du diable*.

³⁷⁶ Dans la liste des cent meilleurs films de suspense du AFI, *L'Exorciste* se classe troisième et *Carrie* occupe la quarante-sixième place. Voir le site du *American Film Institute* : <http://www.afi.com> [American Film Institute].

³⁷⁷ Nicole Gnesotto, « L'Imaginaire féministe », *Esprit*, n° 33/34, septembre-octobre 1979, p. 158.

³⁷⁸ Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Féminin futur », 1975.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁸⁰ *Ibid.*

La même année, Anne Hébert met de l'avant la figure de la sorcière dans son roman *Les Enfants du sabbat*³⁸¹. Son récit raconte l'histoire d'une religieuse, sœur Julie de la Trinité, qui vit une expérience étrange lors de son séjour au couvent des Dames du Précieux-Sang durant la Deuxième Guerre mondiale. Étant entrée au couvent pour épauler son frère déployé outre-mer, sœur Julie se remémore son enfance difficile. Ses souvenirs provoquent alors de curieux événements qui poussent la mère supérieure, de même que les autorités médicales et ecclésiastiques locales, à penser qu'il s'agit d'une possession diabolique. Voyageant de plus en plus souvent entre la cabane bruyante de son enfance – le lieu du sabbat – et le couvent silencieux des religieuses – le lieu de la messe et de la prière –, Julie lutte entre sa nouvelle vie de couventine avec les sœurs et son ancienne vie de sorcière avec ses parents jusqu'à la fin du roman. Au dernier chapitre, elle accepte les traditions familiales, transmises de génération en génération, et son statut de sorcière. Elle décide donc de quitter le couvent. Après avoir été écartée des autres, étudiée et confinée à de tout petits espaces, Julie retrouve enfin l'air paisible et l'espace ouvert du monde extérieur.

Le texte de Hébert possède un statut particulier parce qu'il brouille les frontières entre les genres. Bien que le récit puisse se lire comme une histoire surnaturelle intégrant des événements de sorcellerie, il peut également s'affilier au genre réaliste si le lecteur modifie son interprétation des événements. En fonction de la lecture effectuée, Julie pourrait être une sorcière munie de vrais pouvoirs ou une femme avec un tempérament fantasque, souffrant du mal des cloîtres. Le récit ne s'investit pas pleinement dans l'un ou l'autre genre, mais laisse planer l'incertitude en ce qui concerne la sorcellerie et le surnaturel.

³⁸¹ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EDS* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Dimension historique de la sorcière dans Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert

En plus de brouiller les genres, Hébert fait preuve d'originalité en incluant une bibliographie d'ouvrages consultés à la fin de son livre. Celle-ci comporte sept titres : *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle* de Robert Mandrou, *La Sorcellerie au Québec du XVII^e au XIX^e siècle* de Robert-Lionel Séguin, *Les Dossiers secrets de la sorcellerie et de la magie noire* de François Ribadeau-Dumas, *Les Sorcières et leur monde* de Julio Caro Baroja, *La Sorcellerie* de Justine Glass, *La Sorcière* de Jules Michelet, et *Les Sorcières*, le recueil de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France³⁸². Sans aucun doute, la bibliographie renforce la composante historique de l'œuvre. En dévoilant ses sources, Hébert indique au lecteur que son interprétation de la sorcellerie n'est pas seulement sa vision des faits, mais qu'elle est reconnue par d'autres. En liant son récit à des études sur la sorcellerie, elle renoue aussi avec la figure historique « réelle » de la sorcière. Cependant, à la différence du roman historique typique, Hébert ne tente pas de reproduire l'historicité, la vie quotidienne et la structure sociétale originale. Au contraire, elle ranime la sorcellerie et la possession lors d'une période où, en théorie, la croyance en la sorcière n'existe plus : le XX^e siècle. La plupart des autorités en France et en Europe refusent notamment de reconnaître la réalité des actes de sorcellerie à partir du milieu du XVII^e siècle, comme le démontrent deux des ouvrages consultés par Hébert³⁸³. L'auteure ne fait donc pas appel à la sorcellerie pour élucider un fait historique véritable.

³⁸² Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Analyse de psychologie historique*, Paris, Seuil, 1980 [1968]; Robert-Lionel Séguin, *La Sorcellerie au Québec du XVII^e au XIX^e siècle*, Ottawa/Paris, Léméac/Payot, 1978 [1961]; François Ribadeau-Dumas, *Dossiers secrets de la sorcellerie et de la magie noire*, Paris, Éditions Pierre Belfond, coll. « Sciences secrètes », 1971; Julio Caro Baroja, *Les Sorcières et leur monde*, Marie-Amélie Sarrailh (trad.), Paris, Gallimard, 1972 [1961]; Justine Glass, *La Sorcellerie*, Georgette Rintzler-Neubergerp (trad.), Paris, Payot, coll. « Aux confins de la science », 1972 [1965]; Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1966 [1862]; et Maxime Préaud et Michel Brunet, *Les Sorcières*, Paris, Bibliothèque nationale, 1973.

³⁸³ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 115; et Robert Mandrou, *op. cit.*, p. 486-487 et 562-563.

Comme *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller³⁸⁴, *Les Enfants du sabbat* reprend l'accusation de sorcellerie de façon symbolique en vue de critiquer la société contemporaine. Hébert soulève le sentiment d'agitation que ressentent les femmes et le peuple québécois au lendemain de la Révolution tranquille. De manière allégorique par l'entremise de la croyance en la sorcellerie, elle attaque la fixité de la société québécoise, régie par d'anciennes traditions. Elle accentue la lente évolution des mentalités ou, si l'on veut, le « "retard collectif" canadien-français³⁸⁵ », perçu au Québec pendant la Révolution tranquille, qui limite les femmes et les nouvelles générations. En d'autres mots, elle exploite la sorcellerie pour exposer le décalage entre la culture orthodoxe et la nouvelle culture. Si le roman historique du XX^e siècle délaisse l'histoire événementielle, selon Isabelle Durand-Le Guern, afin de se pencher sur le fonctionnement d'une société en crise ou sur ses mutations³⁸⁶, il est clair que Hébert s'insère dans cette tradition en cherchant à comprendre l'évolution, ou plutôt la « non-évolution », de la société québécoise. En tissant des liens entre la sorcellerie de la période moderne, les années de la Grande Dépression et de la Seconde Guerre mondiale, puis la contre-culture de la décennie 1970, Hébert attaque les paradigmes traditionnels et crée un personnage de sorcière qui rompt avec le statu quo.

Son roman travaille l'imaginaire de la sorcière en faisant appel à la narrativité, c'est-à-dire le mode de sémiotisation qui, selon Pierre Popovic, « conduit à l'émergence de récits instables et à l'édification de héros, lesquels peuvent être mythiques, transformés par "leur" légende ou tirés de la vie réelle³⁸⁷ ». Hébert utilise la figure millénaire de la sorcière, qui représente à la fois une entité mythique et une entité réelle de jadis, pour éclairer la condition de la femme dans la société contemporaine. Elle met en scène un passé récent, à savoir les années 1930 et 1940, mais y

³⁸⁴ Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, Marcel Aymé (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2010 [1953].

³⁸⁵ François-Olivier Dorais, « Présence et influence de Robert Mandrou au Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 69, n^o 3, 2016, p. 79.

³⁸⁶ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres-linguistique », 2008, p. 59.

³⁸⁷ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 39.

enchâsse aussi les mentalités d'un passé lointain, celles de l'époque moderne, afin de montrer la stagnation de l'évolution des paradigmes et la fixité de la société québécoise. Par le biais du double cadre historique, Hébert mobilise alors la première « orbitale » de l'imaginaire social qui concerne, selon Popovic, « l'histoire et la structure de la société (représentations du passé, du présent et de l'avenir; représentations des institutions, des hiérarchies, des collectivités)³⁸⁸ ». Elle puise dans l'Histoire pour critiquer les hiérarchies sociales et les structures sociétales patriarcales qui entravent les nouvelles générations et empêchent l'épanouissement des femmes.

Plus concrètement, l'auteure a recours au contexte réaliste du récit et aux ouvrages historiques sur la sorcellerie pour transformer la façon dont la figure de la sorcière est perçue dans l'imaginaire social au milieu des années 1970, c'est-à-dire soit comme être destructeur opposé au prêtre dans les films d'horreur, soit comme femme ménagère comique dans la série *Ma Sorcière bien-aimée*. Avec *Les Enfants du sabbat*, Hébert participe à la mode de la sorcière horrifique et démoniaque en intégrant les personnages de Julie et Philomène qui vénèrent le diable. Julie, en particulier, partage des affinités avec la sorcière d'ordre fantastique en raison de ses actions perturbantes, son œil jaune et son regard méchant qui effraient les représentants de l'autorité (*EDS*, p. 60, 72, 91 et 92). Le texte étale la perception communément admise de la sorcière d'horreur en signalant comment, dans l'imaginaire masculin, elle représente « l'Autre absolue, la plus pure expression du Mal³⁸⁹ », comme le note Lori Saint-Martin. Dans ce sens, le roman est une riposte au personnage de Samantha Stephens de la série populaire *Ma Sorcière bien-aimée*, diffusée en français au Québec à partir de l'été 1966. Hébert montre que la sorcière ne doit pas être domestiquée, dominée, ni limitée. Elle n'a pas à être une femme dévouée et

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁸⁹ Lori Saint-Martin, « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Quebec Studies*, vol. 12, printemps-été 1991, p. 68.

bienveillante, avec des pouvoirs amoindris. La sorcière peut encore posséder un mystère et une méchanceté.

Or, quoique Hébert mette de l'avant une sorcière qui s'affilie à l'horreur, elle ne cherche pas seulement à redonner une puissance à la figure. Elle investit l'imaginaire féministe matriarcal afin de déconstruire la sorcière d'horreur typique qui place, elle aussi, la femme sous l'emprise patriarcale.

Liens intertextuels

Pour démanteler la sorcière d'horreur traditionnelle, l'auteure plonge dans l'intertexte historique. Elle remonte aux sources des traités de démonologie – sans doute par le biais des ouvrages historiques plus récents qu'elle a consultés et inclus dans sa bibliographie – pour exhiber comment les sorcières étaient traitées par les autorités masculines. L'abbé Flageole dans le roman, qui possède « [u]ne habileté quasi infaillible pour déceler l'œuvre du Malin » (EDS, p. 101), détient notamment dans sa bibliothèque « [q]uelques livres, lus et relus » dont le *Marteau des sorcières* de Sprenger et Institoris, et les traités de démonologie de Jean Bodin, d'Henry Boguet et de Pierre de Lancre³⁹⁰ (EDS, p. 101). Quand bien même les ouvrages nommés ne sont pas compris dans la bibliographie de Hébert, ils sont évoqués dans les études historiques citées à la fin du livre. D'ailleurs, les travaux récents que Hébert a sélectionnés remontent tous à ces traités célèbres pour montrer comment ces derniers ont modelé la vision patriarcale et traditionnelle de la sorcellerie. En utilisant ces textes fondateurs comme point de départ, Hébert

³⁹⁰ Jacques Sprenger et Henri Institoris, *Marteau des sorcières*, Armand Danet (trad.), Paris, Plon, 1973 [1486]; Jean Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, Hildesheim, G. Olms, 1988 [1580]; Henry Boguet, *Discours exécration des sorciers d'Henry Boguet*, Paris, D. Binet, 1603 [1602]; et Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, J. Berjon, 1613 [1612].

passe alors en revue les méthodes des inquisiteurs et accentue le statut de victime de la sorcière : enfermée, piquée, rasée, torturée, manipulée et brûlée pendant plus de trois siècles. Elle met en lumière le traitement déshumanisant de la sorcière par les experts masculins en matière de théologie et de médecine. Sœur Julie est notamment « jetée dans un trou noir » (*EDS*, p. 92) et identifiée comme un objet d'études lorsque les autorités suspectent la sorcellerie. Pourvus d'un zèle similaire aux inquisiteurs de jadis (*EDS*, p. 131), l'abbé Flageole et la mère supérieure fouillent ensuite son corps pour repérer la marque du diable, le *stigma diaboli*. Or, comme le réitèrent les études historiques, l'empreinte diabolique n'était pas toujours évidente sur le corps de la sorcière selon les démonologues³⁹¹. La femme accusée devait donc être inspectée, touchée et piquée à fond, afin qu'une tache ou un point insensible soit trouvé sur son corps. De la même manière, sœur Julie est rasée – « [c]heveux tondu, sourcils, aisselles et pubis rasés » – et « ligotée sur son lit pendant son sommeil » (*EDS*, p. 179), tandis que l'abbé Flageole et la mère Marie-Clotilde la font saigner et souffrir³⁹². Enfin, « [t]rès tard, dans la nuit, lorsque les respirations de la *victime* et celles des *bourreaux* n'en font plus qu'une [...], la marque sortilège est découverte [c'est nous qui soulignons] » (*EDS*, p. 179). Manifestement, Hébert s'appuie sur les méthodes définies par le *Marteau des sorcières* et l'Inquisition au XVI^e siècle pour reconnaître la sorcière³⁹³.

Cependant, comme l'explique Sophie Rabau, ce n'est pas la renommée ni la grandeur des textes cités qui déterminent leur importance, mais leur emploi : l'intertextualité. En d'autres mots, ce n'est pas la source, mais le nouveau texte qui détermine le sens et la valeur accordés aux

³⁹¹ Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 90-91.

³⁹² Lisa Travis Blomquist, « Rehabilitating the Witch: The Literary Representation of the Witch from the *Malleus Maleficarum* to *Les Enfants du sabbat* », thèse de doctorat, Rice University, Houston, 2011, f. 46-48.

³⁹³ *Ibid.*, f. 35-26.

textes précédents³⁹⁴. Même si Hébert identifie sa sorcière d'inspiration historique en utilisant les traités de démonologie, elle s'en distance également en modifiant la perception de ces événements. Après la fouille du corps, au moment où Julie est déclarée une sorcière, le roman la nomme d'ailleurs une « victime » (*EDS*, p. 179). Contrairement à la vision des inquisiteurs de l'époque moderne qui percevait la sorcière comme un être dangereux et maléfique, le texte présente la sorcière comme la proie des autorités masculines. L'intertextualité permet alors d'ouvrir la discussion sur le traitement des sorcières et des femmes marginales à travers l'Histoire. Elle lance aussi une discussion sur le statut général des femmes en adoptant une double perspective sur les œuvres. Pour reprendre la distinction de Tiphaine Samoyault, la première perspective, d'ordre « relationnel », rend compte du va-et-vient qui se lit désormais entre les textes, celui de Hébert et les ouvrages sur la sorcellerie. La deuxième, d'ordre « transformationnel », relate la modification réciproque maintenant instaurée dans et entre chaque texte³⁹⁵. En mettant en relief les méthodes barbares, cruelles et déshumanisantes des inquisiteurs, le roman de Hébert altère effectivement la perception de la sorcière et du patriarcat dans les années 1970.

Hébert s'appuie, en outre, sur *La Sorcière* de Jules Michelet et quelques études récentes pour appréhender la figure de la sorcière. Parmi tous les livres inscrits à la liste d'ouvrages consultés, celui de Michelet apparaît le plus en palimpseste à travers l'œuvre. Le récit reconduit les idées de *La Sorcière* à l'égard de la femme recluse, solitaire et triste dans la société, qui se tourne vers le diable. En fait, la scène d'initiation à la sorcellerie de Julie reprend presque exactement le texte de l'historien, comme le montre Janet Paterson dans son article sur la parodie

³⁹⁴ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002, p. 38 et 87.

³⁹⁵ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 49.

et la sorcellerie dans l'œuvre de Hébert³⁹⁶. Bien que l'apport des autres références puisse aussi être perçu, il semble davantage avoir servi d'appui historique général pour construire l'intrigue, les mentalités de l'époque moderne et le cadre « réel » de la sorcellerie. Les renvois à *La Sorcière*, quant à eux, sont nombreux et ils influencent, de manière globale, la conception de la sorcière dans *Les Enfants du sabbat*³⁹⁷.

L'auteure poursuit également dans la veine historique creusée par Aldous Huxley en 1952 en représentant la sorcellerie comme un cas de possession. D'après la chercheuse Lisa Travis Blomquist, Hébert se serait inspirée des *Diabes de Loudun*³⁹⁸, quand bien même ce titre ne figure pas dans sa bibliographie, car il se trouvait dans sa bibliothèque personnelle lorsqu'elle l'a offerte à l'Université de Sherbrooke. Elle aurait aussi consulté *La Possession de Loudun* (1970) de Michel de Certeau³⁹⁹. Ces deux textes qui abordent la possession de couventines françaises au XVII^e siècle sont encore contemporains à la sortie du roman de Hébert puisqu'ils dialoguent avec l'imaginaire de la sorcière. La version cinématographique de l'œuvre de Huxley, *Les Diabes*, réalisée par Ken Russell, paraît justement en 1971 et obtient, cette même année, le prix du meilleur film étranger au Festival de Venise. Il est alors probable que Hébert ait pris connaissance de ces histoires et s'en soit inspirée. Blomquist note, entre autres, que sœur Julie manifeste certains des mêmes symptômes que la prieure Jeanne dans le texte de Michel de Certeau, telles les lettres rouges qui apparaissent sur ses mains⁴⁰⁰. Dès lors, sans même en être consciente peut-être, Hébert reconduit des idées de textes antérieurs qui circulent dans

³⁹⁶ Janet M. Paterson, « Parodie et sorcellerie », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 64-65.

³⁹⁷ Pour une analyse des liens dressés entre *Les Enfants du sabbat* et *La Sorcière*, voir l'étude « Parodie et sorcellerie » de Janet M. Paterson.

³⁹⁸ Aldous Huxley, *Les Diabes de Loudun. Étude d'histoire et de psychologie*, Jules Castier (trad.), Paris, Plon, 1971 [1952].

³⁹⁹ Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, coll. « Archives », 1980 [1970]. Voir aussi Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 168-169.

⁴⁰⁰ Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 168-169.

l'imaginaire et qui donnent forme à la religieuse possédée. Elle continue dans la voie établie par d'autres auteurs en renforçant certaines notions sur la sorcellerie, tout en se les appropriant.

À l'instar de Huxley et de Certeau, Hébert trace le portrait d'une nonne démoniaque enfermée dans un couvent, rappelant les grands cas de possession qui ont fait fureur au XVII^e siècle, comme celui de Loudun. À ce tableau, elle ajoute toutefois le sabbat, la misère du peuple et la sorcière locale, qui font écho à la sorcellerie de village. L'auteure fusionne plusieurs sortes de sorcellerie et, par là même, unit les deux livres de *La Sorcière* de Michelet. D'une part, Hébert évoque la sorcellerie populaire par l'entremise de Philomène et les souvenirs de Julie des années 1930. D'autre part, elle représente la possession dans les couvents par l'intermédiaire de sœur Julie dans les années 1940.

Somme toute, les diverses références historiques de l'œuvre permettent à l'écrivaine d'amalgamer différents types de sorcellerie et de les rattacher à un contexte et un co-texte contemporains. Comme le fait Émile Zola lorsqu'il décrit la ville dans son œuvre⁴⁰¹, Hébert mobilise un ensemble disparate de discours associés à la sorcière. Elle superpose le passé lointain des femmes à un passé récent dans le but de révéler l'opacité de la figure, porteuse d'une lourde histoire. Du même coup, elle nuance la perception contemporaine de la sorcière. Dans son roman, celle-ci n'incarne plus le mal absolu, comme dans les films d'horreur de l'époque (*Mark of the Witch*, *Witchcraft*, *Le Bébé de Rosemary*⁴⁰²). Elle ne correspond pas, non plus, à l'image mignonne de la femme complaisante et serviable, telles la bonne sorcière Wendy du *comic*

⁴⁰¹ Claude Duchet, « Pathologie de la ville zolienne », Stéphane Michaud (dir.), *Du visible à l'invisible*, Paris, José Corti, 1988, p. 83-96.

⁴⁰² Tom Moore, *Mark of the Witch*, États-Unis, Lone Star Productions/AIP Home Video, 1970, 84 minutes; Luigi Scattini, *Witchcraft*, Italie, Caravel/P.A.C., 1970, 95 minutes; et Roman Polanski, *Le Bébé de Rosemary*, États-Unis, William Castle Productions, 1968, 137 minutes.

*Casper the Friendly Ghost*⁴⁰³, Samantha de *Ma Sorcière bien-aimée* ou Églantine Price du film de Disney *L'Apprentie sorcière*. Prenant racine chez Michelet, sa sorcière chevauche les deux catégories. En mélangeant plusieurs intertextes historiques avec les discours féministes contemporains, Hébert offre un vrai mythe féminin à la société, capable de transmettre la frustration, le vécu et l'identité variable des femmes à travers les siècles.

Identité féminine et marqueurs sociaux de sexe

En faisant écho aux descriptions comprises dans les traités de démonologie, l'identité de la sorcière, au premier abord, semble marginale par rapport à l'ordre établi dans *Les Enfants du sabbat*. La sorcière vénère effectivement le diable à la place du Dieu chrétien. Cependant, au lieu de donner raison aux autorités patriarcales qui souhaitent châtier et rabaisser la sorcière, Hébert renverse l'histoire typique de la sorcellerie comme le fait Miller dans *Les Sorcières de Salem* en donnant raison aux accusées. Le prêtre et le médecin n'apparaissent pas comme les sauveurs venus délivrer la possédée d'un mal dans le roman. Au contraire, ils deviennent ses bourreaux. La sorcière, quant à elle, se trouve parfois la victime – écrasée par le pouvoir patriarcal –; d'autres fois, en position de force – moqueuse et sûre d'elle-même. Son identité oscille entre différentes positions qui, constamment, l'opposent aux autorités, et la mettent en parallèle avec d'autres femmes ostracisées.

Dans un premier temps, la sorcière s'articule comme une victime. Au couvent comme à la cabane, elle subit la loi du père. Adélarde impose sa volonté à sa fille à plusieurs reprises pendant son enfance. Même lorsque Julie « hurl[e] de douleur » (*EDS*, p. 46), il étouffe ses cris et

⁴⁰³ Après sa parution dans Steve Muffatti, « Casper the Friendly Ghost in “The Poor Little Witch Girl” », *Casper the Friendly Ghost*, n° 20, mai 1954, la sorcière Wendy apparaît régulièrement dans les *comics Casper the Friendly Ghost*, publiés par *Harvery Comics*.

continue de la blesser et la violer pour la marquer à jamais. Avec l'accord de Philomène, il la contraint à s'initier à la sorcellerie et à perdre son individualité pour devenir une sorcière comme les autres femmes de sa famille. Les parents imposent leur culture à leurs enfants. Ils ordonnent à Julie de prendre en charge la même vocation que sa mère, et à son frère Joseph de devenir « le plus noir génie jamais promis au monde » (*EDS*, p. 107). Étant à la fois le père et le diable, Adélard fait figure de loi. Il est désigné comme le « maître » (*EDS*, p. 108, 185 et 187), consacrant alors à la sorcière le statut de subordonnée⁴⁰⁴. Lorsque Philomène échoue à initier son fils à la sorcellerie, cette dernière est d'ailleurs condamnée sous les ordres de son mari (*EDS*, p. 116). Par le viol de Julie et la mort de Philomène, l'homme impose donc sa domination.

Tout comme l'adhésion à la sorcellerie marque le moment où Julie se fond dans la gent féminine familiale, son entrée au couvent est représentative d'un effacement identitaire, car l'héroïne avoue « [s]e perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité » (*EDS*, p. 18). Elle est une « petite nonne interchangeable » (*EDS*, p. 18). La stricte vie ecclésiastique, sous l'autorité du clergé catholique, suit des traditions fixes qui demandent à la couventine de taire sa volonté individuelle. De la même manière que Julie est astreinte à participer au monde sabbatique de ses parents, elle est poussée par son frère Joseph, qui refuse la sorcellerie, à entrer au couvent. Après s'être inscrit dans l'armée, Joseph incite sa sœur à renier le diable, à se faire baptiser et à devenir religieuse – bref, à laisser derrière la vie de leurs parents – afin de « [t]ricoter[,] [p]rier[,] [s]e sacrifier » (*EDS*, p. 154) pendant la guerre. Il l'appelle à compromettre sa liberté et, encore une fois, à se soumettre à la volonté d'un homme, la sienne et celle de Dieu, sans quoi il promet de la répudier (*EDS*, p. 24 et 152-154). Pour l'appuyer, Julie renonce alors à sa vie de sorcière et adopte la vie religieuse.

⁴⁰⁴ Neil B. Bishop, « Les Enfants du sabbat et la problématique de la libération chez Anne Hébert », *Études canadiennes*, n° 8, 1980, p. 35 et 40-41.

Conséquemment, au couvent autant qu'à la cabane, l'homme prive la fille et la femme de leur indépendance et leur liberté. Julie est une victime du patriarcat, comme l'expliquent les chercheurs Neil Bishop et Lisa Travis Blomquist⁴⁰⁵. Même le choix de devenir sorcière ou encore couventine n'est pas le sien. La femme n'est pas libre et ne vit pas à sa guise dans l'un ou l'autre espace. Dans ces lieux, l'homme veut « être le maître absolu de sa vie et de sa mort » (*EDS*, p. 72). Hébert montre ainsi deux univers étouffants qui mettent en cause la conception chrétienne régie par l'homme. En relevant les affinités entre les vies de religieuse et de sorcière, elle dénonce l'assujettissement général des femmes, contraintes à remplir des moules sociaux. Le cadre historique l'aide également à renforcer son argument en transformant le récit de la sorcière en une histoire sérieuse.

En fait, Hébert retravaille l'Histoire en fonction de la femme dans son roman. Elle se livre à une relecture du discours officiel pour en faire, non plus *History*, mais *Herstory*⁴⁰⁶. D'après Justyna Sempruch, la sorcière est un emblème important pour l'écriture, la valorisation et la diffusion de l'histoire des femmes puisqu'elle correspond à une figure qui a existé et a été persécutée pendant plusieurs siècles. Il est alors possible d'adopter son point de vue pour repasser les époques et expliquer le statut périphérique des femmes. Hébert, ainsi que plusieurs féministes des années 1970, telles Catherine Clément, Hélène Cixous, Julia Kristeva et l'organisation WITCH, s'emparent justement de la sorcière dans le but de dénoncer la marginalité des femmes et d'évoquer leur récit historique. Elles conjuguent les différents statuts (subalterne, menaçant, dangereux) de la sorcière dans la société afin d'employer la figure comme étendard de la lutte féministe contemporaine. En réécrivant l'Histoire contrôlée par les hommes, en réagissant au portrait stéréotypé qui est tracé de la sorcière et en intégrant sa perspective, les auteures

⁴⁰⁵ *Ibid.*; et Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 111.

⁴⁰⁶ Justyna Sempruch, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, West Lafayette, Purdue University Press, 2008, p. 1.

valorisent donc *herstory*⁴⁰⁷. Elles font ressortir le statut de victime de la sorcière et de la femme – qui passe souvent sous silence –, de même que son savoir et son identité de résistante.

En effet, dans un deuxième temps, la sorcière dans *Les Enfants du sabbat* apparaît comme une figure dissidente. Plusieurs chercheuses, dont Anca Magurean, Maroussia Hajdukowki-Ahmed et Lisa Travis Blomquist, voient une libération de la femme chez elle⁴⁰⁸, façonnant autour de la figure une aura conflictuelle. Même si elle se présente par moments comme une victime, sœur Julie repousse les représentants de l'autorité qui l'entourent (le docteur Painchaud, l'abbé Flageole, l'abbé Migneault, la sœur économe du couvent). Si autrefois la femme savante (guérisseuse, sage-femme) était rejetée par la médecine⁴⁰⁹ et exploitée par le pouvoir féodal pour « sa force de travail, son corps, en vertu du droit de corvée et du “droit de cuissage”, ou droit de viol⁴¹⁰ » comme l'explique Hajdukowki-Ahmed, la sorcière se venge de cet abus dans le texte de Hébert. Sœur Julie se réjouit du « pouvoir singulier qu'elle a de hanter tout le couvent » (*EDS*, p. 106). Elle se moque de l'Église et de la société, et s'affranchit de son joug. Au moment où elle devrait se consacrer à ses tâches ménagères au couvent, elle s'endort (*EDS*, p. 59). De plus, lors de la messe, « sœur Julie de la Trinité rit aux anges » (*EDS*, p. 43) au lieu de s'incliner devant l'autel. Elle ne se conforme pas aux normes, mais célèbre son individualité. De manière similaire au personnage éponyme du roman *Carrie* (1974) de Stephen King, elle utilise son pouvoir pour amoindrir l'autorité de ses bourreaux et repousser les lois qui lui sont imposées. L'anticonformisme devient ainsi l'outil principal de la sorcière contre le patriarcat. Il lui permet

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 1, 3 et 54; et Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 103.

⁴⁰⁸ Anca Magurean, « Les Représentations de la sorcière dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Studii si Cercetari Filologice : Seria Limbi Romanice*, vol. 1, n° 9, 2011, p. 63-65; Maroussia Hajdukowki-Ahmed, « La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin », *The French Review*, vol. 58, n° 2, décembre 1984, p. 260-261; et Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 111-112 et 137.

⁴⁰⁹ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes & infirmières. Une histoire des femmes et de la médecine*, Lorraine Brown et Catherine Germain (trad.), Montréal, Remue-ménage, 1983 [1973], p. 14-17, 35 et 93.

⁴¹⁰ Maroussia Hajdukowki-Ahmed, *loc. cit.*, p. 261.

de pervertir l'ordre établi, c'est-à-dire le monde malsain qui l'opprime, et d'affirmer son indépendance d'esprit.

Ce pouvoir contestataire, la sorcière chez Hébert l'hérite de sa lignée féminine. De fait, contrairement à la sorcière de Michelet qui est « un monstre, un aérolithe, venue on ne sait d'où » et qui « n'a ni père, ni mère, ni fils, ni époux, ni famille⁴¹¹ », Julie possède une famille et un patrimoine ancestral, qui affectent ses décisions et sa vie de tous les jours⁴¹². Julie tient ses pouvoirs de Philomène qui les tient de

Félicité Normandin (dite la Joie) engendrée, d'une part, par Malvina Thiboutôt, engendrée, d'une part, par Hortense Pruneau engendrée, d'une part, par Céleste Paradis (dite la Folle), engendrée, d'une part, par Ludivine Robitaille, engendrée, d'une part, par Marie-Zoé Laframboise, engendrée, d'une part, par Guillemette-Anastasie Lévasseur, engendrée, d'une part, par Victoire Desjardins, engendrée, d'une part, par Charlotte Focas, engendrée, d'une part, par Elzire Francoeur, engendrée, d'une part, par Mathurine Soucy, engendrée, d'une part, par Salomé Voisine, engendrée, d'une part, par Rosalie Jameau, engendrée, d'une part, par Barbe Hallé, née vers 1645 à La Coudray, en Beauce, France (*EDS*, p. 103-104).

Cette généalogie des sorcières, qui ne se lit pas sans sourire étant donné l'aspect parodique des noms (Félicité, Céleste, Paradis, Ludivine) jouant sur l'image préconçue de la sorcière et de la devineresse⁴¹³, rattache Julie à une tradition s'étirant sur trois cents ans. Barbe Hallé était d'ailleurs l'une des rares femmes qui a été associées à la sorcellerie en Nouvelle-France. Le récit joint alors l'état et la situation de Julie à une femme réelle de l'Histoire qui a habité Québec et qui, selon l'ouvrage de Robert-Lionel Séguin, aurait été possédée par le diable pendant son adolescence⁴¹⁴. En plus d'enraciner son propos dans l'Histoire, cet ajout permet à l'auteure de souligner la condition féminine à travers les siècles. Il lie aussi la sorcière à une forme de matriarcat. Chaque fois, c'est bien la femme qui engendre la femme. La sorcière se détache du diable et de l'homme afin de devenir le produit de la femme. En rehaussant le passé féminin,

⁴¹¹ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 36.

⁴¹² Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 100-101.

⁴¹³ Janet M. Paterson, *loc. cit.*, p. 65 et 66.

⁴¹⁴ Robert-Lionel Séguin, *op. cit.*, p. 25-31.

Hébert participe ainsi à l'initiative féministe des années 1970 qui désire trouver un mythe de l'origine pour la femme⁴¹⁵. Elle fait de la sorcière le symbole d'une lignée matriarcale.

D'ailleurs, Julie n'est pas seulement associée aux sorcières du passé : elle les incarne. Chaque sorcière de la famille est décrite comme en possédant une autre en elle, telle une poupée russe qui se sépare en son centre pour en révéler une identique à l'intérieur (*EDS*, p. 103). Ensemble, elles forment une lignée de femmes remontant jusqu'au XVII^e siècle⁴¹⁶. Lorsqu'elle est envahie par la vision de Philomène mourant sur le bûcher, Julie éprouve, par exemple, les mêmes sensations que sa mère avait ressenties : « C'est ma mère. C'est moi. Je suis elle et elle est moi. Je brûle! » (*EDS*, p. 61) À l'instar de la sorcière chez Justine Glass – dont Hébert a consulté l'ouvrage –, les femmes apparaissent ainsi comme « les gardiennes de la tradition », de même que « des sorcières réincarnées⁴¹⁷ ». Par la sorcellerie, Julie accède à la fois au paganisme magique, refoulé pendant des siècles à cause du christianisme, et à l'horreur qu'ont vécue les femmes. Rattachée aux misères d'autres sorcières de l'Histoire, « [e]lle vit mille morts et mille vies » (*ESD*, p. 162). En mettant en scène un tel personnage voué à la réminiscence, Hébert ramène alors la persécution des sorcières dans le présent pour réhabiliter la figure. De la même manière que Michelet et Clément⁴¹⁸, elle utilise la sorcière pour explorer le passé des femmes et raconter *leur* histoire. En d'autres mots, elle donne un passé aux femmes qui, encore dans les années 1970, « n'étaient pas dans l'Histoire⁴¹⁹ » selon l'historienne Michèle Jean, puisque celle-ci était faite presque exclusivement par les hommes. Hébert rompt avec cette tradition en soulignant, entre autres, la débrouillardise et la survivance de la sorcière à travers le temps :

⁴¹⁵ Nicole Gnesotto, *loc. cit.*, p. 157-158.

⁴¹⁶ Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 109-110.

⁴¹⁷ Justine Glass, *op. cit.*, p. 55.

⁴¹⁸ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹⁹ Michèle Jean, « Féminisme et religion au Québec. 1900-1978 », Élisabeth J. Lacelle (dir.), *La Femme et la religion au Canada français*, Montréal, Bellarmin, 1979, p. 33.

Elle! Toujours elle! Sorcière! Et sa mère l'était aussi. (Tout le monde sait que la sorcellerie est héréditaire.) [...] Et l'ancêtre là, tout au bout de la lignée, traverse l'Océan, sur un bateau à voiles, en plein XVII^e siècle. Elle avec qui son mari n'a jamais pu « ménager » parce qu'elle était sorcière, là-bas, dans le vieux pays, en France. Elle se glisse parmi les immigrants et met pied en Canada. Elle apprivoise les herbes sauvages, mêlées aux broussailles des forêts. Elle prépare des onguents et la drogue, décante la haine et l'amour, les rend fous, les lâche tout accouplés, noués vifs, sur les terres nouvelles. (*EDS*, p. 180)

L'auteure montre la façon dont les femmes de la famille ont perduré pendant des siècles, en s'appuyant sur la nature et leurs savoirs, et en faisant fi des normes sociales ou religieuses.

La vie scabreuse de ces femmes en vient alors à s'opposer à l'existence docile et passive de la famille de religieuses, renouvelée par la jeunesse au fil des siècles⁴²⁰. Or, malgré les ressemblances instaurées dans le texte entre la nonne et la sorcière, la structure ecclésiastique des femmes révèle un « faux matriarcat⁴²¹ » puisque ce sont les hommes qui se trouvent au sommet de cette hiérarchie. Selon André Gaulin, la lignée illégitimement féminine a pour effet de rappeler le principe égalitaire au centre de la lutte féministe des années 1970⁴²², et encore aujourd'hui. Tandis que les religieuses catholiques doivent limiter leur ascension professionnelle et se soumettre aux supérieurs masculins, la famille de sorcières promeut l'habilitation des femmes par l'entremise de leur vocation. Lorsqu'elle accepte la sorcellerie, Julie apprend d'ailleurs de sa mère « qu[']elle possède un pouvoir, et qu'il faut qu[']elle l'exerce » (*EDS*, p. 149). La généalogie des sorcières soutient conséquemment un vrai matriarcat qui dessine la sorcière comme un symbole féminin de survie, de résistance et de pouvoir.

Tout au long du roman, l'identité de la sorcière, surtout de Julie, se construit par rapport à la position qu'occupent d'autres personnages : sa mère et la lignée féminine, les religieuses, les inquisiteurs, les bourreaux. La sorcière se présente comme « la maîtresse du bien et du

⁴²⁰ « Marie-Clotilde de la Croix, supérieure de ce couvent, moi-même dépendant de notre supérieure générale, qui relève de notre mère provinciale, elle-même soumise à notre mère générale, qui est à Rome, toutes femmes, tant que nous sommes, jamais prêtres, mais victimes sur l'autel, avec le Christ, encadrées, conseillées, dirigées par nos supérieurs généraux, évêques et cardinaux, jusqu'au chef suprême et mâle certifié, sous sa robe blanche : Sa Sainteté le pape » (*EDS*, p. 55).

⁴²¹ André Gaulin, « Lecture politique d'Anne Hébert : point de vue d'une protagoniste », *Québec français*, n° 92, 1994, p. 80.

⁴²² *Ibid.*

mal » (*EDS*, p. 107). Elle adopte divers rôles qui troublent à la fois les personnages dans son entourage et le lecteur. En effet, ce dernier ne sait jamais avec certitude s'il peut faire confiance à Julie ou à Philomène. Julie, en particulier, prend en charge une myriade de facettes identitaires qui épaississent son personnage : celles de fille, de religieuse, de victime, de malade, d'hystérique, de sorcière, de mère, de femme. La sorcellerie n'est donc pas sa seule identité. C'est toutefois elle qui, comme l'explique Blomquist, « allows sœur Julie to stand outside of traditional boundaries, to critique the hypocrisy of her surroundings, and to defy the patriarchal structures that seek to dominate and determine her identity⁴²³ ». Son pouvoir destructeur lui permet notamment de rabaisser l'abbé Migneault (*EDS*, p. 53). En faisant appel à la sorcellerie, l'auteure rejette alors le patriarcat qui écrase la sorcière, dans le but de créer un matriarcat qui rehausse le statut de la femme marginale. En dressant des parallèles entre les persécutions des sorcières et les violences que subissent les femmes (viol, violence domestique, harcèlement)⁴²⁴, Hébert et les autres écrivaines québécoises féministes qui vont suivre pendant la décennie 1970 « reprennent [...] possession à la fois d'un grand événement occulté de leur histoire et d'un puissant symbole de leur longue résistance au patriarcat⁴²⁵ ».

Rapport au corps

En plus d'affermir la descendance de la sorcière, Hébert reprend plusieurs idées en vogue dans la décennie 1970 rattachant cette figure à la femme mélancolique ou hystérique. L'exposition *Les Sorcières* de la Bibliothèque nationale de France qui a eu lieu du 16 janvier au

⁴²³« permet à sœur Julie de se tenir à l'extérieur des marges traditionnelles, de critiquer l'hypocrisie de son entourage et de défier les structures patriarcales qui cherchent à la dominer et à déterminer son identité » (c'est nous qui traduisons). Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 115.

⁴²⁴ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 70.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 68.

29 avril 1973, de même que le catalogue de l'exposition créé par Maxime Préaud et Michel Brunet, que l'auteure a consulté et inclus dans sa bibliographie, lient notamment la sorcière à l'hystérie⁴²⁶. De surcroît, l'œuvre *La Jeune Née* de Clément et Cixous, sortie la même année que le roman de Hébert, évoque l'hystérie. Le texte de Clément en particulier converge avec *Les Enfants du sabbat*. En fait, plusieurs indices portent à croire que Hébert l'aurait lu. Elle établit, par exemple, une dualité entre l'hystérique et la sorcière par rapport à la propreté et la saleté qui est aussi présente chez Clément. Tandis que sœur Gemma, qui épouse les traits de l'hystérique, se sent « agressée par tout ce qui salit, graisse, gicle, coule, écorche, coupe et brûle » (*EDS*, p. 47) dans la cuisine, Julie s'active en tant que sorcière dans ce milieu sale, où « [s]es gestes sont sûrs et précis, légers et joyeux » (*EDS*, p. 48). Celle-ci trouve le bonheur au sein des substances grasses et des objets souillés qui lui rappellent son enfance et font valoir ses qualités de sorcière⁴²⁷ : « Plus je macère dans ma crasse, plus je m'échappe facilement du couvent, plus je mérite des compliments ailleurs et plus je suis contente et joyeuse dans un autre monde. » (*ESD*, p. 57) L'opposition saleté/propreté instaurée entre la sorcière et l'hystérique est identique chez Clément. Dans son texte, la sorcière manie les déchets et « se mêle au sale, [car] elle n'a pas la phobie du propre, du nettoyage ménager auquel sont souvent soumises les hystériques⁴²⁸ ». Le corps et l'esprit de la sorcière sont ainsi plus détendus au sein d'espaces maculés, usés et familiers.

En outre, Hébert montre à travers la représentation du corps de la sorcière la révolte des femmes contre les valeurs patriarcales. Après trois ans d'obéissance (*EDS*, p. 24), sœur Julie développe une réaction allergique à l'environnement propre, silencieux et astreignant du couvent.

⁴²⁶ Maxime Préaud et Michel Brunet, *op. cit.*, p. viii et 89-98. Voir aussi la fiche d'information de l'exposition sur le site de la Bibliothèque nationale de France : <http://www.editions.bnf.fr/> [Éditions de la Bibliothèque nationale de France].

⁴²⁷ Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 177-178.

⁴²⁸ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 72.

La rigidité de sa tenue de religieuse la fait souffrir (*EDS*, p. 7, 13, 15, 23 et 54). À plusieurs reprises, ses vêtements sont comparés à du plomb, qui pèse sur ses épaules et alourdit ses pas (*EDS*, p. 15 et 23). De même, sa coiffe la serre comme « [d]es tenailles de fer terribles » et laisse des « traces rouges dans [s]on cou, sur [s]on front et [s]a nuque » (*EDS*, p. 13). En captivité, le corps féminin réagit aux valeurs imposées par la religion chrétienne. Il cherche à se défaire de cette oppression qui l'accable de toutes parts. C'est seulement lorsque sœur Julie transgresse les règles du couvent et qu'elle utilise l'énergie qu'elle ne peut dépenser en prière que son corps retrouve une légèreté. Quand elle court dans le corridor, elle sent un vent donner à son habit une souplesse et une maniabilité qu'il n'avait pas déjà. Elle éprouve alors une sensation « comme si [elle] volai[t] » (*EDS*, p. 23). Puisqu'il s'exécute enfin selon la volonté de son hôte, le corps de la sorcière récupère son pouvoir et son aisance. Il n'est plus contraint par les cornettes et le costume religieux.

Le corps souffrant est également mis en scène à la montagne de B... où Julie est mal nourrie, mal chauffée (*EDS*, p. 68) et couverte de piqûres de maringouins (*EDS*, p. 7). Comme au couvent, l'héroïne est blessée, malmenée et vulnérable en ce lieu qui est régi par la loi du père⁴²⁹. Quand « [o]n [lui] installe sur [l]es reins une planchette et un tout petit poêle noir, carré bien allumé et brûlant » (*EDS*, p. 67) pour marquer son initiation à la sorcellerie, elle « commence à geindre [et] [e]lle frémit sous le poids du feu qui la brûle » (*EDS*, p. 68). Par sa souffrance, elle proteste contre la brûlure qui lui est imposée. Sa réaction représente une révolte contre les lois prescrites et est, selon Neil Bishop, typique du corps féminin chez Hébert pour qui « la révolte, [...] commence au ras du corps, l[e] corps devenant l[a] parole⁴³⁰ ». Par le truchement du corps

⁴²⁹ Neil B. Bishop, *loc. cit.*, p. 33-34 et 39.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 35.

de la sorcière, Hébert exprime la réaction des femmes à l'abus et à l'asservissement de la société masculine.

En effet, même s'il y a « à boire et à manger pour tous » et que « [t]out le monde rit » (*EDS*, p. 36) au sabbat, la sorcière et la femme ne possèdent pas la même liberté que l'homme. Lorsque Adélard annonce à Julie « qu'il [est] le diable et qu'il [faut] qu'il [la] prenne » (*EDS*, p. 45), Hébert montre clairement qu'il s'agit d'une initiation involontaire et brutale. Le père fond sur sa fille et utilise sa force pour retenir ses coups et étouffer ses cris (*EDS*, p. 45, 64 et 110). Le corps féminin, plus petit que celui de l'homme, apparaît vulnérable et menacé puisqu'il doit se résigner au viol. À nouveau, l'auteure souligne ainsi le caractère de victime de la sorcière, qui est contrainte de s'engager dans des relations sexuelles à un jeune âge⁴³¹. Elle dénonce la société patriarcale qui passe ces actes sous silence.

Par le biais du viol, Hébert accentue également l'inégalité des sexes. Elle met en évidence la façon dont la sexualité est utilisée contre les sorcières pour servir des objectifs masculins⁴³². Lors des XVI^e et XVII^e siècles, les autorités masculines exposaient d'ailleurs la nudité de la sorcière et en abusaient lors de séances de torture ou de dépistage du *stigma diaboli*. La sexualité de la sorcière était perçue par la religion chrétienne et les traités de démonologie comme un aspect dangereux de la femme que les hommes devaient réprimer, voire amputer, ce que Hébert reproduit dans le roman⁴³³. L'abbé Flageole, le docteur Painchaud et la mère supérieure évitent les contacts physiques avec Julie au départ puisqu'ils ont peur de sa grande sexualité⁴³⁴. Cependant, une fois que la sorcière est entre leurs mains, seuls *ses* désirs et *son* corps sexuels sont réprimés. Les autorités touchent, piquent, saignent et violentent le corps de l'accusée à leur

⁴³¹ Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 43-47 et 109.

⁴³² *Ibid.*, f. 51.

⁴³³ *Ibid.*, f. 36-41 et 51.

⁴³⁴ Christina H. Van Oordt, « Les Figures de l'ange et de la sorcière. L'Inscription du discours janséniste dans trois œuvres de fiction d'Anne Hébert », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2007, f. 172-173.

guise (*EDS*, p. 178-179), donnant lieu à ce que Anne Llewellyn Barstow identifiera en 1994 comme du « terrorisme sexuel » (*sexual terrorism*) à l'égard des sorcières et des femmes⁴³⁵. Le rapport de pouvoir est donc inégal, car seule la sexualité de la femme est limitée. L'homme peut toujours en profiter ou en abuser pour avancer ses buts. Le docteur Painchaud, « conscient d'avoir échappé à un danger » en quittant sœur Julie, se promet d'ailleurs de l'opérer et « de lui enlever “tout ça” qui lui aigrit le corps et l'âme » (*EDS*, p. 72) puisqu'il est saisi d'effroi et d'un malaise en sa présence : il veut amputer sa sexualité. Dans ces passages, le texte expose alors la culture patriarcale qui fait souffrir le corps de la sorcière pour rétablir et renforcer l'ordre établi. En évoquant la violence faite envers les femmes à travers l'Histoire et la domination du corps féminin – une dénonciation qui gagne encore plus d'ampleur par le fait que la généalogie entière de Julie est liée au même sort de sorcière –, il souligne l'androcentrisme et la misogynie à l'œuvre dans la société de manière générale.

Or, même si Hébert met bien en scène le corps fragile et blessé de la sorcière, elle valorise aussi la liberté de ce corps féminin. En effet, le lecteur n'a pas affaire à une sorcière maquillée, domestiquée, avenante et bien-aimée dans le roman. L'apparence des femmes n'a pas pour but de plaire ou séduire les hommes, ou de parvenir à la perfection féminine. Philomène porte une « robe déchirée sous les bras [et] ses aisselles [sont] noires, humides » (*EDS*, p. 58). Julie, quant à elle, ne tient pas à garder une allure propre (*ESD*, p. 57) et elle ne rougit guère si ces gestes sont jugés indécents (*EDS*, p. 59). Les sorcières n'adhèrent pas aux modèles féminins, que ce soit ceux de la mère, de la religieuse ou de la jeune femme, mais se présentent au monde en suivant leur propre volonté.

⁴³⁵ Le terme *sexual terrorism* a été développé par la sociologue Carole Sheffield en 1987, puis repris par Barstow dans son étude *Witchcraze* en 1994. Barstow est la première à l'associer au contexte de la chasse aux sorcières. Voir Anne Llewellyn Barstow, *Witchcraze. A New History of the European Witch Hunts*, San Francisco, HarperCollins, 1994, p. 148-149 et 218; et Elspeth Whitney, « The Witch “She”/The Historian “He” : Gender and the Historiography of the European Witch-Hunts », *Journal of Women's History*, vol. 7, n° 3, automne 1995, p. 87.

Le roman utilise également la sorcière pour réclamer la sexualité de la femme : une composante qui sera reprise chez Maryse Condé. Julie et Philomène tirent plaisir de leur corps et ne cherchent pas à le cacher. Elles explorent et apprécient leur sexualité. Au milieu de ses tâches quotidiennes, sœur Julie se laisse notamment « secou[er], de la tête aux pieds, par une tempête de plaisir » (*EDS*, p. 59). Du revers de la main, Julie et Philomène balayent la piété religieuse, de même que les codes sociaux de leur communauté qui découragent de telles conduites⁴³⁶. Elles embrassent leur désir sexuel, ce qui les distingue des autres femmes du roman qui sont saisies d'effroi par leur sensualité (*EDS*, p. 156)⁴³⁷. Le corps féminin chez Hébert est loin d'être défini par ses fonctions biologiques. Lorsque les sorcières sont libres, il se manifeste comme un lieu de plaisir et de confort. À l'instar de Glass qui déstigmatise la sensualité de la sorcière dans son ouvrage⁴³⁸, Hébert présente la sexualité comme une fonction naturelle, dont il ne faut en rien avoir honte.

Quand bien même Hébert soutient la sexualité associée à la figure, elle ne renoue pas pour autant avec le discours des démonologues ou le modèle occulte-érotique de la sorcière défini par le patriarcat, puisqu'elle détache la sexualité de sa dangerosité et surtout de son lien à l'homme. La sorcière n'utilise pas son corps pour servir ou tromper ce dernier. Au contraire, Julie jouit de son corps de manière indépendante au couvent (*EDS*, p. 59). L'auteure s'éloigne de la sorcière, femme fatale et femme-démon, qui cherche à piéger sa proie masculine. Elle déconstruit aussi la sorcière occulte-érotique qui est construite à partir du regard masculin. La figure chez elle n'est pas un objet sensuel pour l'homme. À l'inverse, la sexualité est présentée d'un point de vue gynocentrique. Ce faisant, le roman fait écho au mouvement des femmes qui revendique une

⁴³⁶ Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 42.

⁴³⁷ *Ibid.*, f. 55.

⁴³⁸ Justine Glass, *op. cit.*, p. 114.

liberté sexuelle féminine, autonome et dissociée de l'homme⁴³⁹. Hébert déconstruit le modèle érotique masculin qui rabaisse la sorcière au statut d'objet et fait de son corps un fantasme de l'homme.

Qui plus est, Hébert participe à la révolution sexuelle de son époque en offrant un corps et une sensualité à la femme, qui transforment l'image de la couventine pudique ou de la fille célibataire chaste. Le corps féminin ne demeure pas caché ou tabou dans le roman. Les plaisirs sensuels n'existent pas seulement pour entretenir l'homme et ses besoins sexuels. La femme éprouve aussi des désirs. Par le biais de sœur Julie, la femme passe ainsi de la fonction-objet à la fonction-sujet⁴⁴⁰. Elle réclame sa sexualité et sa fierté corporelle. En faisant valoir les discours libérateurs et féministes du tournant des années 1970, Hébert défend le relâchement de l'énergie féminine⁴⁴¹.

L'auteure transgresse également les tabous en mettant en lumière la sphère intime de la femme. Elle discute de son corps, plein de désirs, de sang et de vie. Elle utilise, entre autres, l'ironie pour désamorcer les idées fausses à l'égard de celui-ci. Au moment où le médecin accuse les règles de sœur Julie d'être responsables de ses maux de tête (*EDS*, p. 13-14), « [l']œil jaune [de celle-ci] s'étale, [...] [s]es lèvres se serrent » et elle répond railleusement : « J'ai presque toujours mal à la tête. Mais, à mesure que la date prévue pour ma *profession* approche, ça devient intolérable. Il me semble que mes os craquent. Je ne puis plus bouger les épaules ni tourner la tête... [c'est nous qui soulignons] » (*EDS*, p. 14) Le passage assaillit le préjugé voulant que les menstruations paralysaient la femme. Il critique aussi la vision de l'Église catholique et de la

⁴³⁹ Tom Hanks et al., « Battle of the Sexes », *The Seventies*, épisode 6, CNN, 2015, 42 minutes.

⁴⁴⁰ Maroussia Hajdukowki-Ahmed, *loc. cit.*, p. 265.

⁴⁴¹ Justyna Sempruch, *op. cit.*, p. 12.

société québécoise envers les femmes. Hébert attaque l'idée selon laquelle la reproduction et la maternité devraient être leur métier principal au sein de la société⁴⁴².

En n'ayant pas peur d'évoquer le sang menstruel – une réalité féminine que les hommes préfèrent passer sous silence comme l'explique Hajdukowki-Ahmed⁴⁴³ –, et en dotant sa protagoniste d'un ton ironique et moqueur, l'auteure distingue son discours de celui de la majorité. Elle prend position par rapport aux femmes dans la société patriarcale et assaillit les fausses conceptions. Elle se réapproprie ainsi le corps féminin dans son roman. En s'appuyant sur l'entêtement et l'opposition de la sorcière, elle neutralise la vision androcentrique de la femme et fait d'elle un corps en puissance.

Afin de choquer et de repousser le monde infantilisant – à savoir le couvent et, métaphoriquement, la société québécoise – qui la retient, sœur Julie emploie également son corps pour enfreindre les lois mises en place. Quoique « la danse [soit] interdite par le cardinal dans tout le diocèse de Québec » (*EDS*, p. 35) dans l'histoire, l'héroïne s'exécute au fox-trot avec un partenaire imaginaire sous les regards des couventines et de l'abbé Flageole (*EDS*, p. 35 et 160). La sorcière rejette physiquement les normes sociales. Par cette transgression corporelle, elle adhère cependant à la contre-culture de la décennie 1970, qui promeut la libération sexuelle et l'expérimentation psychédélique. La musique, la danse et la sensualité, qui déstabilisent la vieille

⁴⁴² Les mouvements pour les droits civiques et les droits des femmes, de même que l'avènement de nouvelles technologies, tels les électroménagers, avaient d'ailleurs fait en sorte que de plus en plus de femmes repoussaient la vie d'intérieur dans les années 1970 pour travailler à l'extérieur de la maison. Plus exactement, en 1976, Statistique Canada note que plus de 47 % des femmes âgées de 20 à 64 ans sont actives sur le marché du travail. Malgré cette présence professionnelle croissante des femmes, la société n'endosse pas pour autant le nouveau paradigme, suggéré par les féministes, qui promeut l'égalité des sexes tant au travail, par des salaires et des conditions d'emploi équivalents, que dans la famille, à travers le partage des tâches domestiques. Des opinions préconçues à l'égard du corps des femmes et leur « vrai » rôle d'épouse et de mère circulent toujours. Voir Statistique Canada, « L'Avènement des femmes dans le milieu du travail », *Statistique Canada* [en ligne], n° 11-630-x, 2015, <http://www.statcan.gc.ca>; Yuqian Lu et René Morissette, « L'Activité des femmes sur le marché du travail et les ralentissements économiques », *L'Emploi et le revenu en perspective*, vol. 11, n° 5, mai 2010, p. 19-24. Aussi en ligne <http://www.statcan.gc.ca>; Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *op. cit.*, p. 14-15; et Société Radio-Canada, « Une féministe au salon de la femme », *Archives de Radio-Canada* [en ligne], 12 mai 1970 (mis à jour le 2 mars 2009), 8 minutes, <https://ici.radio-canada.ca/>.

⁴⁴³ Maroussia Hajdukowki-Ahmed, *loc. cit.*, p. 265.

société modérée, sont les bienvenues dans la nouvelle atmosphère des années 1970. Dès lors, en s'accrochant à cette culture qui devient de plus en plus dominante et valorisée, Hébert normalise les gestes de sa sorcière. Elle donne raison à Julie et met en cause la société québécoise, en retard quant à l'évolution des mœurs. Le « costume rigide des dames du Précieux Sang [qui] emprisonne le corps [...] dans les valeurs qui leur sont imposées⁴⁴⁴ » comme l'explique Neil Bishop, métaphorise aussi le Québec conservateur. Une fois à l'extérieur et débarrassée de sa défroque de religieuse qui l'enserme, Julie sent alors « [u]ne paix extraordinaire » (*EDS*, p. 187). Son corps est enfin libéré de la tutelle de la société patriarcale.

Tour à tour, le corps de la sorcière est donc martyrisé et célébré. Tout comme l'identité féminine, l'apparence et le discours corporel qui sont associés à la figure reposent sur des idées misogynes, des représentations historiques d'antan et de nouvelles conceptions de la femme qui la placent en position de force. Le texte fait éclater les stéréotypes figés de la vierge (Marie, ange) et de la pécheresse (Ève, diable) rattachés à la femme. Il souligne l'inadéquation d'une telle vision binaire et contraignante de la sexualité. Hébert donne à voir un modèle plus complet et complexe de la sorcière, qui rassemble diverses visions conflictuelles du corps féminin dans les années 1970⁴⁴⁵. Dotée d'une énergie féministe moderne, la sorcière des *Enfants du sabbat* expose, apprécie et éprouve son corps sans gêne. Cependant, le corps est aussi un lieu de torture et de viol. L'auteure présente d'abord les traits féminins (corps, sexualité, attitude des femmes) que la culture traditionnelle méprisait, pour ensuite les rehausser. Elle célèbre les caractéristiques qui font de la sorcière un être libre et valorise ce qui autrefois l'excluait et la condamnait⁴⁴⁶. Il semble presque nécessaire dans le roman de Hébert que la sorcière vive, dans un premier temps, des difficultés – qu'elle ressente la condition féminine – afin de trouver le pouvoir et la force

⁴⁴⁴ Neil B. Bishop, *loc. cit.*, p. 38.

⁴⁴⁵ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 75; et Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 56-57.

⁴⁴⁶ Maroussia Hajdukowki-Ahmed, *loc. cit.*, p. 261; et Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 102

physique qui lui permettront, dans un deuxième temps, de s'affranchir du milieu qui l'entoure. C'est d'ailleurs lorsque sœur Julie est captive qu'elle « émet des ondes qui se propagent dans toute la maison », devient « le centre de la vie » et « existe [...] fortement » (EDS, p. 175). Similairement au personnage ostracisé de Carrie du roman de King paru un an avant celui de Hébert, l'héroïne découvre des pouvoirs surnaturels après avoir été marginalisée. Le viol, le terrorisme sexuel et les limitations corporelles qui lui sont imposés déchaînent en elle une puissance qui lui permet de se venger et de résister à l'oppression. Sa vigueur et sa puissance dérivent de son expérience féminine. Ainsi, comme l'indique le texte, il lui « faut passer par là [l'horreur] et par la haine pour devenir une bonne sorcière » (EDS, p. 110) et, nous ajouterions, une femme confiante et active.

Magie, nature et religion

La sorcellerie et la possession occupent une place centrale dans le roman, puisqu'elles orientent le sens donné à la lecture. En effet, après avoir lu *Les Enfants du sabbat*, plusieurs interprétations se présentent au lecteur. Bien que de nombreux chercheurs attribuent des pouvoirs surnaturels à la sorcière dans le récit (Lisa Travis Blomquist, Neil Bishop, Maroussia Hajdukowki-Ahmed, Anca Magurean), d'autres considèrent que la sorcellerie est une illusion ou une supercherie (Gabrielle Poulin, Lilian Pestre de Almeida, Delbert W. Russell, Ruth Major). Selon Gabrielle Poulin, mère Marie-Clotilde utilise sœur Julie à dessein d'asseoir son propre pouvoir⁴⁴⁷. Lilian Pestre de Almeida, pour sa part, croit que les sœurs imaginent les pouvoirs de sœur Julie dans le but de combattre la vie ennuyeuse, monotone et morne du couvent. Elles

⁴⁴⁷ Gabrielle Poulin, « Qui sont les “enfants du sabbat”? », *Lettres québécoises*, vol. 1, n° 1, mars 1976, p. 6.

auraient besoin du théâtre⁴⁴⁸. Quant à Delbert W. Russell, il perçoit également la sorcière comme un être naturel. Il attribue la grossesse de sœur Julie aux actes du docteur Painchaud⁴⁴⁹, comme le fait aussi Ruth Major en voyant chez lui le double du diable⁴⁵⁰. D'après ces derniers, sœur Julie est une victime de ses propres illusions diaboliques. Ses déplacements à la montagne de B... sont irréels; et ses blessures, les séquelles des expériences traumatisantes qu'elle a vécues pendant sa jeunesse et le résultat d'automutilation⁴⁵¹. Suivant cette interprétation, un simple jeune homme – et non le diable – attendrait Julie à la sortie du couvent à la fin du récit. En fait, Hébert avoue elle-même que son personnage pourrait très bien souffrir d'hystérie et s'être tout imaginé⁴⁵², ce qui prête foi à la lecture de Russell et de Major. Poursuivant dans cette voie, Lisa Travis Blomquist note que la position du corps de Julie, « courb[é] comme un arc, la tête rejoignant presque les talons » (EDS, p. 91), est une marque de l'hystérie selon Jean-Martin Charcot⁴⁵³. D'un point de vue héréditaire, la généalogie de Julie, qui inclut l'ancêtre « Céleste Paradis (*dite la Folle*) [c'est nous qui soulignons] » (EDS, p.103), peut aussi soutenir l'hypothèse des délires.

S'appuyant davantage sur la psychanalyse – ce que Hébert admet avoir fait⁴⁵⁴ –, le lecteur peut également lire l'évasion finale de Julie comme la fuite d'une victime par le suicide⁴⁵⁵. Le roman indique notamment que le « système de poulie, de cordes et de petits paniers installé dans le vasistas par mère Marie-Clotilde lui est d'un grand secours, une fois de plus. Il s'agit de bien fixer le tout à la fenêtre. » (EDS, p. 187) Au lieu de s'évader physiquement, Julie se suiciderait

⁴⁴⁸ Lilian Pestre de Almeida, « Le Jeu parodique et temporel sur un fond de désespoir : les problèmes du roman dans *Les Enfants du sabbat* », Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 349-351.

⁴⁴⁹ Delbert W. Russell, *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 103-104.

⁴⁵⁰ Ruth Major, « *Kamouraska* et les *Enfants du sabbat* : faire jouer la transparence », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 466.

⁴⁵¹ Neil B. Bishop, *loc. cit.*, p. 39 et 43.

⁴⁵² Donald Smith, « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire », *Lettres québécoises*, n° 20, 1980, p. 72.

⁴⁵³ Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 159.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, f. 151.

⁴⁵⁵ Neil B. Bishop, *loc. cit.*, p. 41-42.

donc avec la corde – une mort représentative de la sorcière – dans le but d’échapper à son aliénation mentale. Selon cette interprétation, la fin du récit peut aussi être perçue comme les retrouvailles de Julie et de son frère dans la mort⁴⁵⁶. Étant donné qu’il est décédé pendant la guerre et que Julie se sent responsable de sa mort, elle pourrait avoir décidé de fuir l’univers des vivants et de le rejoindre dans l’autre monde, à l’extérieur du couvent. Julie lui avait d’ailleurs promis « alliance et fidélité » (*EDS* p. 87).

Quoique le récit ne désigne pas officiellement Julie en utilisant les noms « hystérique » ou « folle », il laisse des indices quant à son état mental. Le docteur Painchaud diagnostique le « *mal des cloîtres* » chez sœur Julie et, pour cette raison, il suggère de « lui fermer ses sales yeux jaunes » (*EDS*, p. 72). De plus, le couvent est décrit tel un lieu où « rien ne se perd, sauf la raison » (*EDS*, p. 50). En faisant allusion à la possession de sœur Julie comme une maladie, le roman élargit la vision de la sorcellerie afin d’inclure d’autres femmes ostracisées. Hébert rejoint alors les définitions de Sigmund Freud et de certains historiens (Jean Palou, Ilza Veith, George Sarton) qui voient dans la sorcière une femme malade, en proie à des délires oniriques. Selon ces derniers, la sorcière perçoit erronément sa réalité en mode démoniaque et représente un cas d’hystérie⁴⁵⁷. Si tel est le cas de sœur Julie, elle n’en est toutefois pas responsable. Au contraire, en établissant des liens entre les règles religieuses imposées à l’héroïne et l’hystérie, Hébert identifie plutôt le catholicisme comme coupable de son instabilité mentale. En d’autres mots, l’atmosphère propre, austère et silencieuse du couvent est ce qui provoque les symptômes hystériques de sœur Julie. Le roman montre comment le catholicisme, qui confine la femme et la condamne au mutisme dans la société, peut la rendre maussade ou malade. Il critique la religion

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Jean Palou, *La Sorcellerie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 756, 1966, p. 25-26; Ilza Vieth, *Hysteria, the History of a Disease*, Chicago, University of Chicago Press, 1965; et George Sarton, *Six Wings. Men of Science in the Renaissance*, Bloomington, University of Indiana Press, 1957.

au Québec qui la marginalise et la transforme en « sorcière ». Lorsque Julie quitte le pensionnat au dernier chapitre, elle déserterait donc aussi l'Église de manière à s'éloigner de cet univers qui lui est nocif et à retrouver sa liberté.

Or, bien que l'écrivaine s'inspire de la psychanalyse et soutienne certaines idées qui allient la sorcière à la folle, elle s'en distancie également. À l'instar de Clément, l'auteure établit une distinction entre l'hystérique et la vraie sorcière, comme nous l'avons vu dans la section portant sur le corps. Comme le souligne Blomquist, les conceptions de la sorcière et de l'hystérique de Hébert concordent avec celles de Clément dans *La Jeune Née*. Les propos de cette dernière pourraient effectivement servir à décrire Julie :

Quand la sorcière est encore libre, au Sabbat, dans la forêt, elle est toute sensibilité dehors, toute peau ouverte, naturelle, animale, odorante et délicieusement malpropre; quand elle est prise, quand la scène de l'inquisition se forme autour d'elle comme plus tard la scène de la médecine autour de l'hystérique, elle se retire en elle-même, elle crie, elle a des points d'anesthésie, elle vomit. Elle est devenue hystérique.⁴⁵⁸

Julie flotte entre ces deux définitions en fonction de ses activités. À la montagne de B..., elle est sorcière. Au couvent, elle devient l'hystérique⁴⁵⁹.

Si le lecteur accepte tout ce qui est dit et décrit dans le texte, le récit adopte une allure surnaturelle. La sorcellerie, le diable, les va-et-vient entre le couvent et la montagne de B..., de même que les phénomènes extraordinaires qui ont lieu autour de sœur Julie deviennent conséquemment des événements réels, ayant eu lieu dans le cadre historique du récit. Si le lecteur adhère à cette interprétation surnaturelle, il n'a pas le choix d'élargir les lois naturelles, scientifiques et rationnelles du monde tel qu'il le connaît pour accepter la réalité présentée.

Selon cette perspective, l'héroïne de Hébert paraît reconduire l'image de la sorcière comme fiancée de Satan. Julie et Philomène se livrent effectivement au sabbat et elles participent à la religion inversée du diable, de la même manière que l'entend Michelet. Enceinte de Lucifer à

⁴⁵⁸ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁵⁹ Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 177-179.

l'instar de la protagoniste dans *Rosemary's Baby* (roman et film⁴⁶⁰), Julie donne naissance à un bébé « moitié enfant, moitié animal » que mère Marie-Clotilde considère comme le « démon » (EDS, p. 181). Le récit récupère plusieurs stéréotypes liés à la sorcière satanique de l'époque moderne (culte de Satan, sabbat, accouplement au diable, nécessité de l'exorcisme) qui trouvent une nouvelle vie dans les livres et films d'horreur au tournant des années 1970. Au cinéma, outre *Le Bébé de Rosemary* (1968), le film *L'Exorciste* (1973), basé sur le roman de William Peter Blatty (1971), propose une histoire de possession où figure également un enfant démoniaque. Selon Richard D. Nolane, cette œuvre a redonné une vitalité définitive aux genres du fantastique et de l'horreur dans les années 1970, qui ont connu une récession dans la période d'après-guerre. Bien qu'un regain d'intérêt pour ces genres marque déjà les années 1960, *L'Exorciste* – qui a remporté deux oscars en 1974⁴⁶¹ – produit un choc qui a eu pour effet de relancer la mode du cinéma d'horreur⁴⁶², et la popularité des romans d'épouvante et des revues littéraires spécialisées du genre⁴⁶³. Hébert participe ainsi à cette tendance qui fait écho à l'Église de Satan d'Anton Szandor LaVey, en vogue à l'époque, et qui fait de la femme une dévote et une mère de Lucifer. Sa sorcière obéit à un ordre religieux inversé.

En effet, comme le note Hajdukowki-Ahmed, si la messe chrétienne a lieu le jour dans le roman, en présence de la lumière (soleil, chandelles), dans des lieux fermés et sacrés (couvent, chapelle), les célébrations du sabbat ont lieu dans la pénombre sous la lune et dans des lieux ouverts de la nature (ravin, forêt, terre) (EDS, p. 37 et 43-44)⁴⁶⁴. La sorcière renoue avec les déesses Diane, Séléné (ou Sélène) et Hécate qui sont toutes venues à être associées à la lune, bien

⁴⁶⁰ Ira Levin, *Un bébé pour Rosemary*, Élisabeth Janvier (trad.), Paris, J'ai lu, coll. « Fantastique », 2001 [1967]; et Roman Polanski, *Le Bébé de Rosemary*, op. cit.

⁴⁶¹ Robert Osborne, *85 Years of the Oscar*, New York/Londres, Abbeville Press Publishers, 2013, p. 226.

⁴⁶² Le film *La Malédiction*, qui reprend les mêmes thématiques de l'enfant et de la possession, sort notamment en 1976. Voir Richard Donner, *La Malédiction*, États-Unis, 20th Century Fox, 1976, 111 minutes.

⁴⁶³ Richard D. Nolane, « Les Revues de fantastique et d'horreur aux États-Unis », *Europe*, vol. 66, n° 707, 1988, p. 127-129.

⁴⁶⁴ Maroussia Hajdukowki-Ahmed, *loc. cit.*, p. 262.

qu'au départ seule Séléné le soit⁴⁶⁵. Aujourd'hui, Diane, Séléné et Hécate sont perçues comme les représentantes des trois formes de la lune (croissante, pleine et décroissante) et des trois phases de la vie féminine (jeune, adulte et vieille) qui correspondent, en outre, au développement de son cycle menstruel⁴⁶⁶.

De plus, en regardant vers l'avenir, Julie et Philomène se réconcilient avec les prophétesses de l'Antiquité (la sibylle et la pythie). Elles vivent dans « l'attente d'un monde nouveau plus excitant et salé que ce monde de misères et de mort dans lequel nous [tout le monde] vivons » (*EDS*, p. 39). Les yeux jaunes de Julie, qui rappellent ceux d'animaux nocturnes tels le chat ou le loup (p. 60, 72, 91 et 92), la dotent également d'une clairvoyance qui lui permet d'être « partout à la fois » (dans la pharmacie, au couvent, dans le ravin, en Angleterre) (*EDS*, p. 179). Pourvue de ce don d'ubiquité, elle peut alors mettre fin à l'obéissance aveugle que lui impose le couvent⁴⁶⁷. En octroyant des acuités visuelles et spirituelles exceptionnelles à la sorcière, Hébert arrache aussi au catholicisme sa supériorité pour la redonner au peuple et à la femme. Elle critique l'Église qui limite les partisans de la nouvelle génération et les emprisonne dans le paradigme de la société traditionnelle. Plus concrètement, elle puise dans la mythologie gréco-romaine pour restituer les anciennes habiletés de la sorcière qui lui permettront de s'affranchir du joug catholique. Par conséquent, en plus de se positionner comme une réponse à la messe chrétienne, le sabbat fait écho à des pratiques et des pouvoirs qui ne relèvent pas spécifiquement de Satan.

Quoique Adélarde soit au centre des célébrations nocturnes comme le célébrant masculin dans les cérémonies catholiques (*EDS*, p. 38-42), la sorcière se tient également près de l'autel et joue un rôle primordial dans la sorcellerie (*EDS*, p. 37). C'est d'ailleurs Philomène qui graisse les

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 260; Maxime Préaud et Michel Brunet, *op. cit.*, p. vii; et Jacques Desautels, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁶⁶ Ève Gaboury, « Enquête sur le monde des sorcières. De nouveaux voisinages pour l'imaginaire féminin », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, 1990, p. 137.

⁴⁶⁷ Maroussia Hajdukowki-Ahmed, *loc. cit.*, p. 266.

convives et les prépare pour leur envol sabbatique (*EDS*, p. 38). En opposition à la messe chrétienne, le sabbat apparaît comme un lieu plus inclusif par rapport à la femme dans le roman. La sorcière et le diable possèdent chacun un savoir-faire et ce dernier est présenté sur un même pied d'égalité : « le pouvoir de Philomène et d'Adéard [est] plus extraordinaire que celui des prêtres à la messe » (*EDS*, p. 36). Même si le statut de la sorcière paraît inférieur à celui du diable – le « maître » – comme nous l'avons précisé ci-haut, il n'amoindrit pas pour autant ses capacités. Lors du sabbat, le pouvoir et la présence de la sorcière sont tout aussi vénérés que ceux du maître. Dès lors, malgré certaines ressemblances à la messe inversée décrite par les démonologues de l'époque moderne, le sabbat mis en scène à la montagne de B... ne reconduit pas catégoriquement leur vision de la sorcellerie.

Au contraire, les rituels et la structure du sabbat décrits par Hébert semblent davantage relever du discours de l'anthropologue Margaret Murray, rejeté par les historiens, qui présente la sorcellerie comme un culte primitif. Les deux cornes de vache et la couronne de feuilles vertes que Adéard positionne sur son front (*EDS*, p. 39) font notamment appel au culte de Pan ou de Dionysos, qui ressemble au culte décrit par Murray. En rendant hommage à des divinités forestières, la célébration marque la survivance de croyances païennes sur le territoire chrétien⁴⁶⁸. Bien que Hébert n'ait pas inclus *The Witch Cult in Western Europe* ni *Le Dieu des sorcières* de Murray⁴⁶⁹ dans sa bibliographie, elle avoue avoir consulté *La Sorcellerie* de Justine Glass qui reprend les thèses de l'anthropologue. Selon les théories de Glass et Murray, la vénération d'un dieu cornu n'aurait aucun lien avec le diable. Le dieu cornu désignerait plutôt le consort de Diane, la déesse lunaire⁴⁷⁰. Murray appelle justement sa religion païenne le culte dianique

⁴⁶⁸ Maxime Préaud et Michel Brunet, *op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁶⁹ Margaret Alice Murray, *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1962 [1921]; et *Id.*, *Le Dieu des sorcières*, Thérèse Vincent (trad.), Rosières-en-Haye, Camion blanc, coll. « Camion noir », 2011 [1933].

⁴⁷⁰ Justine Glass, *op. cit.*, p. 119.

(*Dianic Cult*)⁴⁷¹. Sa religion matriarcale, dont les principes sont réitérés par Glass, évoque également un culte à un dieu cornu, représentatif de Pan, uni à la fertilité, à la nature et à la lune⁴⁷². Dans le roman, ne l'oublions pas, la narration précise que les festivités ont lieu sous la « [p]leine lune » (*EDS*, p. 37). La petite Julie croit même que « [s]es parents adorent la lune » (*EDS*, p. 38). Hébert se rapproche ainsi de la religion « primitive » développée dans les thèses de Murray.

Même si ce discours n'était pas accepté par la plupart des historiens comme nous l'avons mentionné dans le préambule, il s'est beaucoup répandu dans les années 1960 et 1970. De 1929 à 1969, l'entrée « Witchcraft » de la fameuse *Encyclopedia Britannica* relevait d'ailleurs de la plume de Murray, ce qui a contribué à diffuser sa vision de la sorcellerie au sein de la culture dominante⁴⁷³. La montée du féminisme et du mouvement wicca ont également haussé la popularité de ce discours. Grâce, entre autres, à Gerald Gardner, le fondateur de la wicca contemporaine qui appuyait les thèses de Murray, et à des auteurs comme Sybil Leek qui a écrit plus de soixante livres sur le mouvement et l'occultisme dans les années 1960 et 1970, la wicca est devenue une religion alternative pour plusieurs au Canada, aux États-Unis et en Europe (surtout en Angleterre) dans les années 1970⁴⁷⁴. Pendant cette décennie, la wicca s'est aussi fusionnée au mouvement féministe par le fait que les deux prônaient la recherche de mythes d'origine féminins et de figures millénaires matriarcales, telles la déesse et la sorcière⁴⁷⁵. En 1979, l'historienne Michèle Jean note même que les groupes féministes québécois délaissent de plus en plus le catholicisme en raison de son exclusion de la femme, afin de s'intéresser à des

⁴⁷¹ Margaret Alice Murray, *The Witch-Cult in Western Europe*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 12-13; et Ronald Hutton, *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 195-196.

⁴⁷³ Catherine Armetta Shufelt, « “Something Wicked This Way Comes”: Constructing the Witch in Contemporary American Popular Culture », thèse de doctorat, Bowling Green State University, Bowling Green, 2007, f. 36.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, f. 37 et 40; et Ève Gaboury, *loc. cit.*, p. 133.

⁴⁷⁵ Kathryn Rountree, « The New Witch of the West: Feminists Reclaim the Crone », *Journal of Popular Culture*, vol. 30 n° 4, mars 1997, p. 218.

courants mystiques féminins⁴⁷⁶. En s'attachant à ce discours subversif, Hébert prend donc part au mouvement de sa génération. Elle rabaisse le catholicisme pour valoriser un autre discours religieux, qui recommande l'inclusion des femmes et égalise les fonctions de ses membres.

En mettant en scène à la fois le catholicisme et une sorcellerie matriarcale attachée à la lune, Hébert présente les différences entre les deux discours dans son récit. Cela lui permet alors d'attaquer la vision chrétienne de la sorcellerie qui cantonne la femme dans un rôle maléfique. Elle dénonce les méthodes archaïques du clergé et la structure périmée de la société québécoise qui empêchent les nouvelles générations de s'épanouir, et les femmes d'atteindre leur plein potentiel comme membres actifs de la société. D'une part, en illustrant la dissidence et la résistance de Julie et Philomène au couvent comme au village, Hébert rejette le discours androcentrique du catholicisme contemporain qui relègue encore les femmes aux rôles complémentaires d'épouse, de mère ou de religieuse, et leur interdit le sacerdoce⁴⁷⁷. D'autre part, en soulignant la force et les grands pouvoirs des sorcières, l'écrivaine montre qu'au sein d'une autre religion les femmes peuvent occuper une place souveraine. La religion matriarcale proposée leur accorde assurément une fonction prépondérante. D'ailleurs, quand bien même le diable permet de continuer la gent de sorcières, ce sont les femmes puissantes aux yeux vipérins dans le roman qui, « de génération en génération, [...] choisiss[en]t avec soin l'homme qui lui ressemble le plus, de barbe rousse ou noire, d'esprit maléfique et de corps lubrique [c'est nous qui soulignons] » (*EDS*, p. 92). Plus que les hommes, les femmes décident de la transmission de la tradition et assurent sa survie. En présentant le culte d'un dieu cornu, Hébert propose ainsi une autre interprétation de la sorcellerie et de l'Histoire. Elle réoriente les discours historiques et

⁴⁷⁶ Michèle Jean, *loc. cit.*, p. 41-42.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 37; et Jean-Paul Rouleau, « La Femme et la religion au Canada français : problématique sociologique », Élisabeth J. Lacelle (dir.), *La Femme et la religion au Canada français, op. cit.*, p. 53.

religieux dans le but de faire de la sorcière un personnage essentiel, non seulement en tant que dévote de la sorcellerie, mais aussi comme actant et être puissant.

Suivant cette lecture surnaturelle, la fin du récit signifie, par conséquent, que Julie embrasse la religion primitive matriarcale et la vocation de sorcière qui la placent en position de force. Elle « retrouv[e] la loi la plus profonde, gravée dans [s]es os » (EDS, p. 174). Elle décide d'oublier le couvent « de si pauvres magies » (EDS, p. 174) et de revenir vers le paganisme magique perpétué par la lignée féminine de sa famille. En quelque sorte, en passant à l'extérieur, Julie « s'exorcise » comme l'explique Denis Bouchard. Elle réussit à se déposséder de la vie religieuse qui restreint ses capacités⁴⁷⁸. Elle rejoint également son maître, « un jeune homme grand et sec, vêtu d'un long manteau noir, étriqué, un feutre foncé sur les yeux » (EDS, p. 187), dehors. Quoique peu d'information soit donnée sur ce dernier⁴⁷⁹, sa présence laisse entendre qu'il deviendra le compagnon de Julie. Il est alors probable d'envisager qu'il contribuera à préserver la sorcellerie familiale et à prolonger la lignée de sorcières. Somme toute, l'interprétation surnaturelle du texte permet de brosser un tableau de la sorcellerie comme activité habilitante, et de la sorcière comme femme puissante égale à l'homme.

Que Julie soit une sorcière ou une folle exaltée selon les critères de certains historiens, ce qui est intéressant est qu'elle demeure forte. Peu importe l'interprétation attribuée au roman, Julie résiste au joug patriarcal. Même si la lecture réaliste considère Julie comme une femme malade, elle n'affaiblit pas son pouvoir de résistance. D'ailleurs, selon Clément et Saint-Martin, l'hystérique, au même titre que la sorcière, possède une puissance combative⁴⁸⁰. Plus précisément, Clément écrit en 1975 que « l'hystérique, réputée incurable, prend parfois, et de

⁴⁷⁸ Denis Bouchard, « *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes », *Voix et images*, vol. 1, n° 3, 1976, p. 377.

⁴⁷⁹ Le lecteur peut d'ailleurs se demander s'il s'agit d'un nouveau diable destiné à aider Julie, ou si, comme le suggère Neil Bishop, il s'agit plutôt d'Adélarde rajeuni. Voir Neil B. Bishop, *loc. cit.*, p. 40 et 42-43.

⁴⁸⁰ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 21; et Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 72.

plus en plus, la figure d'une héroïne résistante : celle que le traitement psychanalytique ne pourra jamais réduire⁴⁸¹ ». Comme cette dernière, Hébert illustre une femme hystérique résiliente et puissante qui repousse la réalité masculine qui se présente à elle. Ainsi, sorcière ou hystérique, voire sorcière *et* hystérique, Julie demeure malgré tout une femme victime qui rejette l'environnement étouffant autour d'elle et qui cherche à le transformer.

Se montrant à la fois vulnérable, dominante, imaginative et condamnée à son sort, la protagoniste de Hébert participe au mouvement de révision de la figure de la sorcière. Selon Lori Saint-Martin, pendant la décennie 1970, la sorcière devient un être complexe qui incarne, simultanément et successivement, « cinq types de femmes perçues comme exemplaires dans le combat féministe : la victime, l'hystérique, la femme témoin du passé, la femme active et créative, la révoltée⁴⁸² ». L'entreprise féministe de Hébert qui renouvelle notre perception, non seulement de la femme contrariée et martyrisée, mais aussi de l'Histoire, rejoint certainement cette définition. En réunissant ces cinq types de femmes pour créer sa sorcière, Hébert s'éloigne des représentations unidimensionnelles de la figure qui la construisent uniquement comme coquine, charmante, méchante ou cruelle. Le roman de Hébert, de concert avec les autres textes féministes de l'époque, fait de la sorcière une figure essentielle dans l'écriture des femmes, en la plaçant, comme l'indique Saint-Martin,

au point de convergence d'un grand nombre de réseaux thématiques essentiels : la victimisation de la femme par la société patriarcale, la folie comme moyen d'y échapper, la recherche d'un passé oublié des femmes, la maîtrise du corps et de la fertilité, enfin la prise de conscience politique et le militantisme féministe⁴⁸³.

La sorcière sert d'étendard au mouvement féministe pour défendre les droits des femmes, que ce soit par rapport à son histoire, son corps, sa sexualité, son travail ou sa valeur dans la société.

⁴⁸¹ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁸² Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 68.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 78.

Après la sortie du roman de Hébert qui lui valut le prix du Gouverneur général et celui de l'Académie française, la figure continue également d'exercer une influence. En 1976, la Française Xavière Gauthier publie le premier numéro de sa revue intitulée *Sorcières*⁴⁸⁴. En plus d'être emportée par une mode culturelle et l'esprit de son temps, elle choisit ce titre puisque la figure représente une femme qui danse, qui chante, qui est sexuelle et qui, plus que tout, est vivante. À l'instar de Hébert, elle y voit une femme qui n'a plus à être fragile, faible et prude comme le souhaitaient l'Église, les hommes et la société⁴⁸⁵. Concurrément, la revue *Sorcières*, les Éditions de la Pleine Lune⁴⁸⁶, Hébert, Clément et les autres écrivaines de l'époque déconstruisent et reconstruisent la figure de la sorcière.

⁴⁸⁴ Xavière Gauthier, *Sorcières*, 24 numéros, 1976-1982. Pour de plus amples renseignements, voir Caroline Goldblum, « *Sorcières*, 1976-1981. Étude d'une revue féministe. Master 1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne), 2009 », *Genre et Histoire* [en ligne], n° 8, printemps 2011, <http://genrehistoire.revues.org/>; et Xavière Gauthier, « Témoignage : sur l'expérience de la revue *Sorcières* – "Sorcières, nous tracerons d'autres chemins..." », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 95-104.

⁴⁸⁵ Xavière Gauthier, « Why Witches? », Erica M. Eisinger (trad.), Elaine Marks et Isabelle de Courtivron (dir.), *New French Feminisms*, New York, Shocken Bookr, 1981, p. 199-201.

⁴⁸⁶ Les Éditions de la Pleine Lune, dont le nom fait allusion au pouvoir lunaire de Hécate, Diane et Séléné, bref de la sorcière, sont créées en 1975 au Québec dans le but d'appuyer la liberté des femmes sur la page et diffuser leurs écrits. Pour plus d'information sur la maison d'édition et son évolution, voir Francine Bordeleau, « 1975-2000 : l'éclectique quart de siècle de la Pleine Lune », *Lettres québécoises*, n° 97, printemps 2000, p. 8.

CHAPITRE III : *LA FONTAINE OBSCURE* (1976) DE RAYMOND JEAN

Introduction

Contrairement à Anne Hébert qui s'inspire de l'Histoire et des mentalités de l'époque moderne pour inventer une histoire de sorcellerie au XX^e siècle, Raymond Jean fait le récit d'un vrai personnage historique accusé du crime de sorcellerie au XVII^e siècle. Dans *La Fontaine obscure*⁴⁸⁷, il plonge directement dans l'époque dans laquelle ont eu lieu les événements. Son œuvre d'inspiration historique raconte l'histoire de Louis Gaufridy, abbé des Accoules à Marseille, qui, en 1610, fut accusé d'avoir ensorcelé les ursulines d'Aix-en-Provence, Madeleine De Demandolx et Louise Capeau. Alors que les inquisiteurs complotent contre le sorcier dans le roman, les démonologues et les médecins infligent des sévices à Madeleine, la possédée principale, afin qu'elle continue de leur fournir des preuves (traces physiques, souvenirs, témoignages) de la présence du diable chez Gaufridy. Identifiée initialement comme la victime du prêtre marseillais, Madeleine devient rapidement la proie des inquisiteurs et se transformera même, après le procès, en souffre-douleur du peuple à cause de son lien à la sorcellerie. Quant à Gaufridy, Jean cherche, de manière similaire à Arthur Miller, à nuancer sa représentation machiavélique, même s'il fut reconnu coupable par l'Église et la justice, puis brûlé vif sur la place des prêcheurs à Aix au printemps de l'année 1611. En s'appuyant sur diverses études historiques, l'auteur relate son récit tragique.

⁴⁸⁷ Raymond Jean, *La Fontaine obscure. Une histoire d'amour et de sorcellerie en Provence, au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1976. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FO* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Dimension historique du sorcier et de la sorcière dans La Fontaine obscure de Raymond Jean

Parmi tous les textes francophones de la deuxième moitié du XX^e siècle et du XXI^e siècle mettant en lumière une sorcière d'inspiration historique, c'est sans aucun doute celui de Jean qui mêle le plus le discours historique à la fiction. Plus que toutes les autres œuvres du corpus, son roman travaille les liens entre l'Histoire, c'est-à-dire le discours historique enregistré tenu comme véridique, et l'histoire, à savoir le récit de fiction seulement tenu à la vraisemblance⁴⁸⁸. Son œuvre semble se situer au point de convergence entre deux types de textes à volonté historique, soit les histoires de vulgarisation (volontiers romancées) et les romans d'allure documentaire⁴⁸⁹. En d'autres mots, Jean réconcilie l'approche du roman historique, que Claudie Bernard appelle « de l'intérieur », qui décrit la vie privée des personnages, et celle de l'historien qui se veut critique et surplombante⁴⁹⁰. D'une part, Jean reprend la vision historique de certains historiens, par exemple celle de Jean Lorédan⁴⁹¹. Il survole et critique aussi les méthodes des inquisiteurs. D'autre part, il cherche à multiplier les voix à l'intérieur du récit pour essayer, à l'aide de documents authentiques, de montrer les perspectives divergentes et changeantes des différents acteurs impliqués dans le procès (accusé, possédées, inquisiteurs, médecins, membres de la communauté). En partant des aventures et passions privées des personnages, Jean nuance le récit de Gaufridy et propose une autre explication des événements passés. Dès lors, étant donné que le roman est vastement documenté, mais qu'il transforme également l'histoire de Gaufridy, il apparaît à la croisée des genres romanesque et historique.

⁴⁸⁸ Claudie Bernard, « Si l'Histoire m'était contée », Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 20-21.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 24-25.

⁴⁹¹ Jean Lorédan, *Un grand procès de sorcellerie au XVII^e siècle. L'Abbé Gaufridy et Madeleine de Demandolx*, Paris, Perrin et cie, 1912. Aussi en ligne www.archive.org.

Le texte de Jean mélange deux pratiques associées au roman historique, en ce qui concerne la mise en scène des personnages. Selon Gérard Gengembre,

le roman historique va concevoir ses personnages selon deux optiques principales. Ou bien il s'agira de figures liées à la notion de grand homme ou de héros, suivant l'idée que les individus font l'Histoire par leurs passions et leurs actions. Ou bien l'on trouvera des personnages incarnant des grandes forces, qui les dépassent tout en les définissant.⁴⁹²

Pour sa part, Claudie Bernard note, en ce qui a trait aux grandes personnalités historiques, que « le débat n'a cessé de se poursuivre entre ceux qui, suivant la pratique dominante (mais non exclusive) de [Walter] Scott, les maintiennent à l'arrière-plan, et ceux qui, avec [Alfred de] Vigny, les font passer au premier⁴⁹³ ». À l'opposé des œuvres d'Alexandre Dumas, par exemple, qui laissent beaucoup de place à Henri III, à Anne d'Autriche ou à Marguerite de Valois, le roman historique contemporain puise plus couramment « des acteurs chez les “petits”, les obscurs, les sans grade, les marginaux, les opprimés⁴⁹⁴ », qui sont alors « des personnages de second plan dans l'histoire, mais de premier plan dans le roman⁴⁹⁵ » comme l'explique Jean-Yves Tadié. Le roman de Jean s'inscrit certainement dans ce courant puisqu'il trace le portrait de deux victimes (Gaufridy et Madeleine) qui ont été persécutées et ostracisées. Gaufridy est perçu comme un sorcier et Madeleine est identifiée comme une possédée, une malade et une sorcière. Similairement aux protagonistes de Scott qui sont « seulement correct[s], et jamais héroïque[s]⁴⁹⁶ », les personnages de Jean apparaissent aussi comme médiocres. Ils ne commandent pas l'Histoire à la manière d'un Napoléon. Leur histoire provient plutôt de la frange.

⁴⁹² Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 96.

⁴⁹³ Claudie Bernard, *Le Passé recomposé. Le Roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université. Recherches littéraires », 1996, p. 114.

⁴⁹⁴ *Id.*, « Si l'Histoire m'était contée », *loc. cit.*, p. 24.

⁴⁹⁵ Jean-Yves Tadié, « Les Écrivains et le roman historique au XX^e siècle. Esthétique et psychologie », *Le Débat*, vol. 3, n^o 165, 2011, p. 136.

⁴⁹⁶ György Lukacs, *Le Roman historique*, Robert Saille (trad.), Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1965, p. 33.

Leur récit décrit quand même un épisode monumental de la sorcellerie en France. En effet, contrairement au roman de Hébert qui laisse de côté les personnalités historiques notoires en faveur d'une femme du « petit peuple », Jean se concentre sur un prêtre qui prit part à un grand événement de son siècle et dont le parcours représente celui d'un individu exceptionnel. En détaillant sa vie, l'auteur montre comment l'abbé marseillais transgresse les limites de sa société et se démarque de ses contemporains. Certes, Gaufridy ne se fond pas dans la masse, mais se distingue de celle-ci par son statut de sorcier. Bien que sa célébrité historique ne soit pas aussi importante que celle d'un Richelieu ou d'un Louis XIV, elle le différencie néanmoins des autres abbés de son époque, tout comme celle de Madeleine la distingue parmi les ursulines. Leur récit constitue un morceau déterminant de l'histoire de la sorcellerie et de la possession, surtout en France. En ressuscitant Gaufridy et Madeleine comme acteurs principaux de son roman, Jean positionne donc son texte au croisement des deux approches en ce qui concerne les personnages. Son œuvre décrit un fameux cas de possession et un grand procès de sorcellerie au XVII^e siècle, tout en relatant le récit d'êtres marginaux incompris qui ont dû subir l'Histoire au lieu de la gouverner.

Le récit adhère, par ailleurs, aux nouvelles modes touchant le roman historique de la fin des années 1970. Premièrement, le texte se range du côté de la Nouvelle Histoire qui œuvre à déconstruire l'ancienne vision du passé. Il repasse une tranche d'Histoire (l'affaire Gaufridy) de façon novatrice afin que cette dernière apparaisse à la fois comme connue et nouvelle⁴⁹⁷. Deuxièmement, le récit met en scène les mentalités de l'époque ciblée et développe la psychologie des personnages, une autre caractéristique du roman historique qui émerge autour de 1975⁴⁹⁸. L'œuvre de Jean suit également des héros qui s'affichent comme des marginaux et des

⁴⁹⁷ Marc Bertrand, « Roman contemporain et histoire », *The French Review*, vol. 56, n° 1, octobre 1982, p. 77 et 80.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 78 et 80.

êtres persécutés, une troisième composante qui définit la nouvelle mode⁴⁹⁹. Quatrièmement, le roman tisse des liens avec le vécu de l'auteur. Jean décrit d'ailleurs sa région natale (Marseille), ce qui rend le texte plus personnel. Le choix d'une matière plus intime comme sujet du récit est fréquent dans le nouveau roman historique d'après Marc Bertrand, qui remarque cette tendance en particulier chez les jeunes romanciers⁵⁰⁰. Finalement, le texte de Jean continue la tradition du roman historique classique en rattachant le passé représenté à la période contemporaine, autant du point de vue social, psychologique que politique : une caractéristique du roman historique qui est reconduite à travers les nouvelles modes. Jean dresse des parallèles entre la décennie 1970 et le cadre historique de *La Fontaine obscure*⁵⁰¹. Ce dernier n'agit pas seulement comme un décor dans lequel ancrer une intrigue, mais se donne à voir comme un moyen de mettre de l'avant des préoccupations actuelles.

En effet, l'auteur ponctue son récit de commentaires qui tissent des liens avec l'imaginaire social contemporain. Il approche les épisodes historiques en gardant en tête le passé récent et le public des années 1970. Si le roman historique, d'après Bernard, « représente une tranche d'*Histoire*, de passé, en transitant inévitablement par l'*Histoire* ou historiographie, et ce, en vue d'un public qui partage son *Histoire* contemporaine⁵⁰² », il est certain que *La Fontaine obscure* rejoint cette définition. Jean remonte le temps pour nuancer l'interprétation initiale du scandale de Gaufridy et effectue des rapprochements entre les XVII^e et XX^e siècles qui, au premier abord, semblent dissociés l'un de l'autre. En brossant un tableau du passé, il fait face au présent⁵⁰³. En décrivant, entre autres, les cris et les peines à jamais enfouis dans les places d'Aix, il évoque la transformation de ces lieux historiques (*FO*, p. 266-267). Jean suit les traces de Miller qui fait

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁰² Claudie Bernard, « Si l'Histoire m'était contée », *loc. cit.*, p. 20.

⁵⁰³ Françoise Bonali Fiquet, *Lire Raymond Jean*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2005, p. 30.

appel à la sorcellerie pour mettre en cause les pratiques du maccarthysme des années 1950 aux États-Unis et dont la pièce faisait toujours l'objet de représentations vers la fin des années 1970⁵⁰⁴. À l'instar du dramaturge américain, il lie la situation des accusés de sorcellerie du XVII^e siècle à celle des victimes contemporaines, notamment du communisme et du stalinisme⁵⁰⁵. Plus exactement, Jean, qui était un membre du parti communiste, avoue que, « à travers la reconstitution historique de ce grand procès en sorcellerie du XVII^e siècle, [il] faisai[t], [lui], le procès de formes très particulières d'intolérance et de persécution inquisitoriale dont le stalinisme et certaines aberrations du système communiste avaient donné une version moderne⁵⁰⁶ ». Pour cette raison, il trouvait essentiel de munir son roman d'un certain nombre d'« éclairages modernes », dont un « [é]clairage politique, permettant de saisir le côté “grand procès fabriqué” de l'affaire dans une lumière du XX^e siècle⁵⁰⁷ ». L'Histoire, comme chez Hébert, devient donc la porte d'entrée par laquelle Jean fait passer sa critique de la société et le moyen de contester l'ordre établi. Par le truchement d'un passé plus ancien, il dénonce le présent, dotant son récit d'une fonction que Jean-Yves Tadié appelle « purificatrice » ou « purgative⁵⁰⁸ ».

Quoique l'interprétation communiste ne ressorte pas à tout moment dans le texte, elle fut perçue par plusieurs lecteurs à la sortie du roman. *La Fontaine obscure* eut du succès. La revue communiste *l'Humanité* diffusa l'œuvre en feuilleton et divers pays socialistes l'accueillirent favorablement⁵⁰⁹. La bonne réception du livre en Europe et aux États-Unis était alors le signe,

⁵⁰⁴ En plus d'être montée sur la scène, la pièce *Les Sorcières de Salem* fait l'objet d'adaptations cinématographiques, dont une de Raymond Rouleau en 1957 et une d'Alex Segal, dix ans plus tard. Voir Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, Marcel Aymé (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2010 [1953]; Raymond Rouleau, *Les Sorcières de Salem*, France/Allemagne de l'Est, Films Borderie/CICC/Pathé Cinéma/DEFA, 1957, 157 minutes; et Alex Segal, *The Crucible*, États-Unis, CBS, 1967, 135 minutes.

⁵⁰⁵ Raymond Jean, « Trajet politique et romanesque », *Le Magazine littéraire*, n° 166, novembre 1980, p. 12.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰⁷ *Id.*, « Du roman historique », Pierre Ronzeaud (dir.), *Le Roman historique : XVII^e-XX^e siècles. Actes de Marseille*, Paris/Seattle/Tuebingen, Papers on Seventeenth Century French Literature, coll. « Biblio 17 », 1983, p. 99.

⁵⁰⁸ Jean-Yves Tadié, *loc. cit.*, p. 114.

⁵⁰⁹ Raymond Jean, « Trajet politique et romanesque », *loc. cit.*, p. 14.

selon l'auteur, d'un dégel au sein du mouvement communiste en général⁵¹⁰. Le choix de la sorcellerie comme sujet de son roman est aussi très contemporain. Jean s'appuie sur la résurgence de la figure de la sorcière, populaire grâce aux mouvements féministe et wicca, et grâce aux films et séries télévisées des années 1960 et 1970. En effet, malgré la fin de *Ma Sorcière bien-aimée* en 1972⁵¹¹, la popularité de la série se poursuit au moyen de rediffusions⁵¹². Le succès de l'émission est tel qu'une série *spin-off*, *Tabitha*, voit le jour en 1977⁵¹³. De surcroît, divers films de sorcellerie paraissent autour de la même période⁵¹⁴. En 1975, *Les Contes de la rue Broca* de Pierre Gripari⁵¹⁵ font l'objet d'une série en dessin animé, réalisée par la Société française de production (S.F.P.)⁵¹⁶. Bien qu'il ne reproduise pas une sorcière complaisante ou un sorcier horrifique, voire satanique, dans son récit, Jean participe à ce mouvement de régénération de la figure. Il alimente le courant critique et avant-gardiste qui recourt au cadre de la sorcellerie pour éclairer les injustices dans la société. De manière générale, Jean adhère donc aux tendances de son époque, autant par son choix de sujet qu'à l'égard des normes du roman historique.

Liens intertextuels

À l'instar des *Enfants du sabbat*, *La Fontaine obscure* comprend une bibliographie, incluant dix titres, de même que des pièces, des dossiers, des dépositions et des procès-verbaux

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Sol Saks, *Bewitched*, États-Unis, Ashmont Productions/Screen Gems, 1964-1972, 254 épisodes.

⁵¹² Sitarah T. Pendelton, « Betwitched », *E! True Hollywood Story*, États-Unis, 1999, saison 3, épisode 35, 128 minutes.

⁵¹³ William Asher et Bruce Bilson, *Tabitha*, États-Unis, ABC, 1977-1978, 12 épisodes.

⁵¹⁴ Voir, notamment, Gordon Hessler, *Les Crocs de Satan*, Royaume-Uni, American International Pictures, 1970, 91 minutes; Robin Hardy, *Le Dieu d'osier*, Royaume-Uni, British Lion Film Corporation, 1973, 88 minutes; Brian de Palma, *Carrie*, États-Unis, United Artists, 1976, 98 minutes; et Richard Doner, *La Malédiction*, États-Unis, 20th Century Fox, 1976, 111 minutes.

⁵¹⁵ Pierre Gripari, *La Sorcière de la rue Mouffetard et autres contes de la rue Broca*, Paris, La Table ronde, coll. « Folio junior », 2007 [1967].

⁵¹⁶ Anne-Marie Fronty et al., *Les Contes de la rue Broca*, France, Société française de production, 1975, 12 épisodes. En 1995, la série a été reprise et adaptée par Alain Jaspard et Claude Allix.

du procès de Gaufridy conservés à la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque Méjanes d'Aix et à la Bibliothèque de Marseille. La liste d'ouvrages consultés par Jean contient certains livres qui figurent dans la bibliographie de Hébert, dont Jules Michelet, Robert Mandrou, Julio Caro Baroja et François Ribadeau-Dumas⁵¹⁷. Au milieu des années 1970, les études de ces auteurs apparaissent toutes comme des textes importants pour comprendre le phénomène de la sorcellerie et de la chasse aux sorcières d'un point de vue juridique et social. Parmi ses sources, Jean inclut aussi *Le Manuel des inquisiteurs* de Nicolas Eymerich et Francisco Peña, le chapitre « La Coupable » de *La Jeune Née*, écrit par Catherine Clément⁵¹⁸, ainsi que des ouvrages portant sur la possession (*Un grand procès de sorcellerie au XVII^e siècle* de Jean Lorédan, *La Possession de Loudun* de Michel de Certeau⁵¹⁹) et la psychanalytique (*Essais de psychanalyse appliquée* de Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie* de Sigmund Freud et Josef Breuer⁵²⁰).

Or, à la différence de Hébert, Jean a souvent recours à ses sources dans le corps du texte. Il emploie énormément la citation et la paraphrase pour appuyer ses idées. Il ponctue également son récit de renvois à des ouvrages qui ne figurent pas dans sa bibliographie, tels que *Les Histoires tragiques de notre temps* (1614) de François de Rosset et *l'Histoire de Marseille* (1829) d'Augustin Fabre⁵²¹. L'œuvre de Rosset, en particulier, commençait à être redécouverte par les chercheurs et à regagner en popularité dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Il n'est donc pas

⁵¹⁷ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1966 [1862]; Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Analyse de psychologie historique*, Paris, Seuil, 1980 [1968]; Julio Caro Baroja, *Les Sorcières et leur monde*, Marie-Amélie Sarrailh (trad.), Paris, Gallimard, 1972 [1961]; et François Ribadeau-Dumas, *Dossiers secrets de la sorcellerie et de la magie noire*, Paris, Éditions Pierre Belfond, coll. « Sciences secrètes », 1971.

⁵¹⁸ Nicolas Eymerich et Francisco Peña, *Le Manuel des inquisiteurs*, Louis Sala-Molins (trad.), Paris, A. Michel, 2001 [1578]; et Catherine Clément, « La Coupable », Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Féminin futur », 1975, p. 8-113.

⁵¹⁹ Jean Lorédan, *op. cit.*; et Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, coll. « Archives », 1980 [1970].

⁵²⁰ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Marie Bonaparte et E. Marty (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933 [1927]; et Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, Anne Berman (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1895].

⁵²¹ François de Rosset, *Les Histoires tragiques de notre temps*, Paris, Librairie générale française, 2001 [1614]; et Augustin Fabre, *Histoire de Marseille*, Marseille, M. Olive, 1829.

surprenant que Jean l'ait trouvée au cours de ses recherches ou pendant la rédaction de son roman. Certes, toutes ces sources contribuent à octroyer un statut historique et véridique au texte. La documentation donne l'impression que le récit est authentique. Elle agit aussi sur le lecteur en augmentant la plausibilité et la justesse de la lecture que fait Jean des événements. D'entrée de jeu, le roman semble alors sérieux. En reconnaissant sa dette érudite, il projette une crédibilité historique notable.

Cependant, même si elles ajoutent une plus grande portée historique à l'œuvre, les nombreuses références épaississent et opacifient le récit de Jean. Selon Bernard, cette pratique irait même à l'encontre des conventions du roman historique. D'après elle, « pour représenter l'Histoire passée, le romancier transpose largement, parfois même, comme Alexandre Dumas, littéralement l'Histoire écrite – mais sans le dire : il la démarque, la paraphrase, la cite sans guillemets ni références⁵²² ». Le roman de Jean est ainsi construit de manière atypique. Au lieu d'agir discrètement, l'auteur souligne la plupart de ses emprunts, ce qui alourdit la narration. Ce faisant, bien que l'intertextualité et la transparence des références confèrent une valeur historique certaine au texte, elles amoindrissent sa portée romanesque.

Plus précisément, Jean reconduit beaucoup des idées comprises dans l'ouvrage de Jean Lorédan qui, comme *La Sorcière* de Michelet, se situe à la croisée de la fiction et de l'Histoire. Son étude *Un grand procès de sorcellerie au XVII^e siècle* trace la vie de l'abbé Gaufridy et de sa possédée Madeleine. De Lorédan, Jean reprend la progression des événements, en s'arrêtant aux mêmes épisodes charnières pour poser des questions similaires à celles de son prédécesseur. Il utilise d'ailleurs des arguments semblables à ceux de Lorédan pour mettre en doute la condamnation de Gaufridy et adopte la même perception de l'« hystérie » et de la « folie » des femmes impliquées dans l'affaire. Manifestement, l'ouvrage de 1912 de Lorédan est l'intertexte

⁵²² Claudie Bernard, « Si l'Histoire m'était contée », *loc. cit.*, p. 22.

principal de Jean. Jean valide les opinions qui y sont présentées, qui demeurent imprégnées d'un fort discours patriarcal. Les perceptions misogynes de la sorcière et de la possédée comme êtres faibles, voués à la mélancolie et à l'hystérie, de Lorédan sont notamment reconduites dans *La Fontaine obscure*, même si ces idées sont dépassées dans les années 1970⁵²³.

En effet, quand bien même Jean intègre les points de vue d'études récentes – tel celui de Mandrou (1968)⁵²⁴ – qui complexifient la figure du sorcier, il montre une résistance à ceux-ci en s'appuyant majoritairement sur des ouvrages datés, comme celui de Lorédan (1912) et ceux de Freud (1895 et 1923). Les travaux de Baroja (1961), de Certeau (1970), de Clément (1975) et de Ribadeau-Dumas (1971) sont très peu (ou pas) évoqués dans le corps du texte. Quoiqu'elles aient dû servir à construire l'ambiance et le cadre historique général du roman, ces études ne semblent pas avoir été utilisées à leur plein potentiel. Jean ne fait pas appel, par exemple, aux recherches de Baroja qui dégagent des caractéristiques des cas de sorcellerie construits contre des hommes considérés comme doués d'une puissance mystique et sexuelle⁵²⁵. Il ne mentionne pas, non plus, les opinions contemporaines de Clément et de Certeau en ce qui concerne l'oppression physique des femmes lors des exorcismes et le vocabulaire corporel des ensorcelées⁵²⁶.

⁵²³ Près d'une quarantaine d'années plus tard, Jean-Raymond Fanlo précise même que, contrairement à l'étude brève mais fondatrice de Robert Mandrou sur l'affaire Gaufridy dans *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle* paru en 1968, l'ouvrage de Lorédan « romance un peu, ignore un certain nombre de paramètres historiques, ne distingue pas toujours les faits des allégations et recourt à une psychologie datée : l'origine de l'affaire est pour lui dans l'hystérie de Madeleine. » Voir Jean-Raymond Fanlo, *L'Évangile du démon. La Possession diabolique d'Aix-en-Provence (1601-1611)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Époques », 2017, p. 7.

⁵²⁴ L'ouvrage de Mandrou permet à Jean, entre autres, d'éclairer la fausse logique, ou la « déduction tautologique » (Mandrou cité dans *FO*, p. 196), derrière les procédures des juges et des inquisiteurs de l'époque moderne.

⁵²⁵ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 151-159.

⁵²⁶ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 24; et Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 68 et 132.

Marqueurs sociaux et marginalité

Par l'entremise du procès de Gaufridy, Jean critique l'ordre établi de même que l'intolérance au sein de la société à travers les siècles. Il montre comment Gaufridy diffère des autres prêtres et apparaît comme un anticonformiste. Les méthodes de l'abbé marseillais ainsi que son attitude envers les femmes s'avèrent aussi plus extravagantes que celles de ses pairs. Selon l'auteur, c'est pour cette raison qu'il était plus facile à accuser et qu'il a été choisi pour servir d'exemple lorsque l'Église a voulu remettre de l'ordre dans ses rangs (*FO*, p. 208-209).

Jean ne s'arrête pas à l'anticonformisme et à l'accusation de Gaufridy. Il étend sa critique de l'intolérance et de la mentalité irrationnelle au-delà du XVII^e siècle. Même s'il explique que « [d]ans quelques années, Descartes allait publier le *Discours de la méthode* » et qu'après le procès de Gaufridy, « la Raison était là, dans sa gloire naissante » (*FO*, p. 271-272)⁵²⁷, il établit des liens avec des périodes postérieures, qui, au contraire, insinuent que peu de choses ont changé. D'après André Marissel, Jean se veut ironique lors des passages sur la raison et le siècle à venir de manière à faire le point sur les systèmes pénitentiaires et judiciaires⁵²⁸. Avant de relater le moment où Gaufridy fait amende honorable à travers la ville, Jean fait notamment allusion à la dégradation militaire indue et humiliante d'Alfred Dreyfus pendant son accusation (*FO*, p. 256). Jean fait aussi une comparaison entre le statut de victime du sorcier et de la sorcière, et celui des victimes capturées et interrogées ailleurs dans le monde contemporain :

On l'enferma [Gaufridy] dans la Chambre des décimes [...], proche de la pièce où Madeleine avait été examinée, et où d'ailleurs on la ramenait de temps en temps (situation bizarre, pouvant faire penser à celle de deux personnes interrogées, torturées dans des pièces voisines, comme il arrive si souvent aujourd'hui, en tel ou tel point du monde des bourreaux modernes). (*FO*, p. 201)

⁵²⁷ Voir René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les Classiques de la philosophie », 2000 [1637].

⁵²⁸ André Marissel, « Raymond Jean : *La Fontaine obscure, une histoire d'amour et de sorcellerie au XVII^e siècle* », *Esprit*, vol. 12, n° 463, décembre 1972, p. 895-896.

Comme Hébert, Jean attaque les méthodes des systèmes traditionnels. Il dénonce le statisme de la société – qui n’aurait pas grandement évolué depuis le XVII^e siècle –, surtout en ce qui concerne les procédures inquisitoriales, l’acceptation des différences de chacun et le niveau de tolérance.

Par le biais de commentaires métatextuels à fonction didactique, Jean crée des liens entre le passé et le présent. Il effectue des interventions narratives qui lui permettent de diriger la lecture et la réflexion du lecteur, en plus de le prendre à témoin : une technique importante dans le roman historique selon Gengembre⁵²⁹. En rattachant son récit aux années 1970 – la décennie caractérisée par le mouvement des femmes et qui succède à Mai 68 –, Jean expose son désir de faire bouger le système mis en place. Il signale le caractère archaïque de la société qui fonctionne similairement à celle du début du XVII^e siècle.

Plus précisément encore, Jean avoue avoir voulu dénoncer la stagnation du Parti communiste, encore collé au stalinisme, et ses aberrations dans la société contemporaine. L’auteur a connu l’époque du Printemps de Prague et de Mai 68, qui annonçait un réveil du mouvement communiste. Malheureusement, ses espérances ont rapidement été décimées lorsque les troupes soviétiques sont intervenues pendant la nuit du 19 et du 20 août pour mettre fin aux réformes de libéralisation en Tchécoslovaquie. Comme le Parti communiste français (PCF), Jean soutenait les tentatives de changements des communistes tchécoslovaques et a condamné l’intrusion des forces du pacte de Varsovie à Prague. Pour cette raison, il était déçu de la voie de conciliation qu’a adoptée le PCF après les événements⁵³⁰. Pendant les années suivantes, il a lutté pour l’instauration de réformes au sein du Parti et pour le Programme commun, qui visait à restructurer l’État français et à bonifier son système démocratique⁵³¹. En racontant la lente mise à

⁵²⁹ Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 97.

⁵³⁰ Roger Martelli, *Communisme français. Histoire sincère du PCF, 1920-1984*, Paris, Messidor, coll. « Éditions sociales », 1984, p. 198-200; et Raymond Jean, « Trajet politique et romanesque », *loc. cit.*, p. 14.

⁵³¹ Roger Martelli, *op. cit.*, p. 204; et Raymond Jean, « Trajet politique et romanesque », *loc. cit.*, p. 14.

mort de Gaufridy, il souhaite alors mettre en lumière l'intransigeance qu'il avait observée au sein du stalinisme et étaler les problèmes de la persécution inquisitoriale⁵³². Bien entendu, même si ces liens aux régimes communistes sont présents dans l'œuvre, ils ne sautent pas aux yeux de tout lecteur. Peu importe l'interprétation qu'il donne aux commentaires, le lecteur peut toutefois déceler les parallèles que Jean établit entre le passé et le présent. Il comprend que l'auteur dénonce des injustices. Il saisit que son but est de mettre en cause les systèmes judiciaires et inquisitoriaux contemporains qui, trop rapidement, jugent les accusés et briment leur liberté d'expression, comme cela est le cas avec Gaufridy au XVII^e siècle.

Pour ce faire, Jean se base sur Miller, dont la vision de la sorcellerie est devenue dominante après la parution des *Sorcières de Salem*. Il reconduit l'idée selon laquelle les inquisiteurs et les dirigeants de l'Église, et non les sorciers ou les sorcières, sont ceux qui étaient les êtres les plus corrompus, infâmes et sadiques. Comme Miller, Jean attaque d'ailleurs les institutions judiciaires et ecclésiastiques responsables de l'hystérie collective dans son récit. Il critique ces systèmes qui acceptent les récits trompeurs de jeunes filles, une idée qui n'est pas directement exprimée chez Miller, mais qui a suscité plusieurs débats autour de la pièce et des procès de Salem. Jean effectue alors un parallèle entre l'époque de Gaufridy et celle où il écrit :

Il est peut-être intéressant d'ouvrir ici une brève parenthèse pour rappeler qu'aujourd'hui encore, dans les annales des tribunaux, spécialement à propos des affaires d'attentat à la pudeur, on enregistre de nombreuses déclarations d'enfants ou de jeunes filles d'une stupéfiante précision dans les détails et qui relèvent pourtant de la mythomanie. Les mécanismes qui permettent de telles déclarations, sur des réalités sexuelles généralement complexes, sont connus. Une assimilation pathologique, mais extrêmement « réaliste » dans le principe, de données venues de lectures, de propos, entendus ou rapportés, de voisins ou de familiers, de conversations imprudentes tenues par des adultes, créent toutes les conditions d'une extrême crédibilité. Mais surtout la manière pressante dont sont interrogées les présumées victimes de l'heure, le lieu, le mobile, les circonstances et les *formes* précises de l'acte incriminé, leur dicte inconsciemment des réponses rigoureuses, parfaitement adaptées au questionnaire, aussi rigides que lui. [...] On conviendra que le bruit assourdissant de sorcellerie, pratiques démoniaques, fornications, copulations et sodomisations de toute espèce qui était fait à l'époque autour des oreilles de jeunes filles comme Madeleine et ses compagnes ursulines, avait largement valeur d'un réseau de conversations, de paroles ou de lectures. (*FO*, p. 167-168)

⁵³² Raymond Jean, « Trajet politique et romanesque », *loc. cit.*, p. 14.

De plus, Jean emploie un discours anticlérical pour défendre les actions considérées comme magiques de Gaufridy. Dès le début de l’histoire, l’auteur travaille à nous présenter un homme paisible qui préfère vivre éloigné de la ville, en lien avec la nature (*FO*, p. 13 et 18). Arrivé à Marseille – une ville qui était, comme le précise Jean, très religieuse (*FO*, p. 22) –, l’abbé n’aurait que suivi le chemin tracé par ses frères ecclésiastiques et adopté leurs mœurs (*FO*, p. 29 et 104-105). Jean diminue la puissance des « charmes » sexuels du curé des Accoules en attribuant également une forte jalousie à ses collègues : « il [Gaufridy] s’était mis à vivre entouré de femmes. Par là même exposé à la malveillance jalouse de nombreux religieux qui partageaient ses convoitises, mais non ses chances. Sans doute est-ce là ce qui les a beaucoup fait parler au moment de son procès » (*FO*, p. 25). L’écrivain tente d’amoindrir le rôle qu’ont joué la sexualité et le libertinage dans le scandale en brossant un tableau de Gaufridy comme un homme simple, sensible et curieux (*FO*, p. 20-21). Quand bien même les sources que Jean a consultées (François Ribadeau-Dumas, Robert Mandrou, François de Rosset, Augustin Fabre, dépositions de l’époque) attestent que Gaufridy « soufflait⁵³³ » plus de femmes et possédait plus de « filles spirituelles » que les autres religieux, l’auteur réduit la force de leurs dénonciations. Il avance que

Louis ne devait pas être le prêtre *débauché* qu’on pouvait imaginer. Pas plus débauché en tout cas que la bonne moyenne de ses confrères. Il est même probable qu’il n’avait rien d’un esprit fort et se bornait simplement à se laisser aller à cette pente de son caractère qui le portait au plaisir [...] Peut-être son comportement était-il d’abord marqué par la naïveté et le « naturel » dans la liberté des manières. [...] Et dans sa conduite, sans doute, s’agissait-il moins de débauche que de non-conformisme. (*FO*, p. 29)

Jean normalise les actions sexuelles de l’abbé afin de convertir son récit en une histoire d’intolérance. Même s’il admet que Gaufridy attirait plus de femmes que ses confrères (*FO*, p. 27), il soutient que le libertinage et la perversion des mœurs étaient communs au sein de

⁵³³ Comme l’explique Jean dans le roman, à l’époque, l’expression « souffler les femmes » désignait la séduction de celles-ci par des méthodes sataniques : « C’était un joli verbe qui signifiait : faire passer un souffle diabolique dans une personne pour la réduire à merci. Mais le mot a d’autres valeurs figuratives : escamoter, détourner. Un sens propre aussi, qui peut prêter à rêverie : on imagine Louis devisant avec une de ses compagnes, approchant son visage du sien, lui “soufflant” un peu d’air sur le nez, sur le front, soulevant une de ses mèches de cette brise amicale pour l’apprivoiser, ou alors allant jusqu’à cet échange de “souffles” – s’il en est – qu’est le baiser. » (*FO*, p. 28)

l'ordre clérical (*FO*, p. 25, 28-29 et 104-105). Il revient souvent sur le fait que le prêtre marseillais faisait partie d'un collectif religieux – « Mais son cas était-il si singulier? » (*FO*, p. 104) –, dans le but d'atténuer l'influence sexuelle que pouvait avoir le sorcier. Il transforme alors la représentation de Gaufridy. Au lieu d'être un séducteur et un agresseur, il devient un marginal et un bouc émissaire.

Afin d'atteindre son but, Jean prend appui sur Miller, Clément, la revue *Sorcières*⁵³⁴ ainsi que l'esprit de son temps. Il intègre l'apport d'auteurs, d'historiens et de partisans du mouvement féministe qui donnent une nouvelle vigueur à la figure ou l'utilisent pour témoigner d'iniquités. Cependant, contrairement à ces derniers, Jean met les idées qui se construisent autour de la sorcière au service d'un sorcier dans son roman. Il écarte la figure de la sorcière à proprement parler, afin de canaliser ses efforts dans la réhabilitation du prêtre sorcier⁵³⁵. Jean a donc recours aux discours liés à la sorcière à son époque pour innocenter un personnage masculin. Paradoxalement, pour atteindre cet objectif, il amoindrit l'importance de la femme dans son récit.

Rapport au corps

Jean utilise le statut de victime de l'ensorcelée et de la sorcière pour s'attaquer à la religion. À travers la représentation du corps, il illustre comment l'Église inflige du mal à ses fidèles. Il récupère les idées se développant autour de la révolution sexuelle, qui se poursuit dans les années 1970, pour contrecarrer le discours religieux et critiquer les représentations conservatrices des corps charnels. En évoquant, entre autres, les discussions secrètes qu'entament les couventines au

⁵³⁴ Xavière Gauthier, *Sorcières*, 24 numéros, 1976-1982. Jean place notamment une citation de Gauthier, la fondatrice de la revue *Sorcières*, en exergue.

⁵³⁵ Les hommes, rappelons-nous, ont plus rarement été inculpés de sorcellerie à travers l'Histoire. Dans l'ensemble, ils composent moins de 25 % des persécutés pendant la période moderne : les femmes étaient les cibles principales, représentant même 90 % des accusés dans certaines régions européennes. Voir Brian P. Levack, *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, Londres, Longman, 2016 [1987], p. 128.

sujet de leur corps (poils pubiens, seins, beauté, laideur) et celui de l'homme (*FO*, p. 47-48), il montre à quel point la religion empêche la découverte du corps et l'éveil de la sensualité, ce qui peut générer des angoisses. La répression sexuelle se trouverait ainsi à la base du scandale selon Jean, car c'est elle qui engendre des fantasmes malsains chez les pénitentes (*FO*, p. 40, 47-48, 54-55 et 72). Bien que l'auteur semble attribuer la responsabilité de cette situation au système ecclésiastique de l'époque, il construit son argumentation en faisant appel aux exemples misogynes de Freud, ce qui abaisse sa force. D'ailleurs, selon ce dernier, ce serait plutôt la prédisposition des femmes à l'hystérie qui ferait en sorte qu'elles ont plus de difficulté à affronter la sexualité (*FO*, p. 47). Dès lors, bien que Jean donne l'impression de vouloir lever le voile sur la sexualité et poursuivre les discussions déjà engagées par la révolution sexuelle, il n'approche pas le sujet d'une manière qui favorise également l'épanouissement des hommes et des femmes.

Jean réussit toutefois à incriminer l'Église et à faire entendre la cause des sorcières lorsqu'il décrit les châtiments imposés à Madeleine. Considérée comme possédée, cette dernière est traitée à la manière d'un objet d'études par les inquisiteurs. Ceux-ci la manipulent à leur guise dans l'espoir de faire sortir les démons de son corps. En plus d'être aspergée d'eau bénite et de se faire coller des crucifix contre la peau, elle est marquée par le port de « cilices, haïres, et autres vêtements de pénitence. Elle [a] sous sa chemise une ceinture de crin qui ne la quitt[e] presque jamais. [...] Le crin, la toile crue irrit[ent] les peaux, écras[ent] les boutons de seins, écorch[ent] les flancs, enflamm[ent] la chair aux endroits les plus sensibles. » (*FO*, p. 106) Quand sa condition s'aggrave, Madeleine est aussi piquée par les médecins sous l'œil des inquisiteurs, comme sœur Julie dans *Les Enfants du sabbat*. En ne pensant guère à l'humiliation que doit subir l'ensorcelée, ils lui insèrent maintes aiguilles à travers le corps afin de repérer ses points insensibles (*FO*, p. 188, 192-195 et 228-229). La première fois que Madeleine se fait fouiller en entier par les médecins, l'examen contribue à « l'intérêt du spectacle » et « quelques privilégiés

avaient été invités à y assister » (*FO*, p. 192). Après avoir localisé de nombreuses marques du diable, les examinateurs déshabillent complètement Madeleine au milieu de la chambre mal chauffée, augmentant son embarras (*FO*, p. 193). Finalement, à la suite de quelques piqûres sur son corps nu,

[o]n la retourne [...]. Elle se laisse faire, manipuler par tous ces doigts qui courent sur sa peau, honteuse, baissant la tête, laissant glisser, dans sa peur, la toile grise qui découvre un instant son petit pubis noir. [...] Les notables, les conseillers, les docteurs resserrent le cercle pour mieux voir, pour ne rien perdre de la « merveille ». (*FO*, p. 193)

Tel un objet, Madeleine est réduite au silence. Elle subit l'humiliation que lui imposent les examinateurs qui veulent même « tenter une nouvelle épreuve plus bas, dans une région du corps plus secrète et dissimulée au regard » (*FO*, p. 194), celle de l'anus, pour satisfaire leur curiosité. La description de l'exploration du corps et des piqûres prend plus d'ampleur dans le texte de Jean par rapport à celui de Hébert. Les inquisiteurs prennent un plaisir pervers à toucher, blesser, retourner et saigner l'ensorcelée. Au lieu d'être sensible à son malaise et son inconfort, ils l'utilisent comme l'œuvre maîtresse dans leur spectacle de possession qui attire de grandes foules. Ils ne portent pas attention à la souffrance ni à la honte qu'elle doit endurer. Indubitablement, ces scènes font ressortir le statut de victime de la sorcière. Jean met bien en relief la curiosité et la perversité des examinateurs. Comme Hébert, il souligne la domination de l'homme sur le corps et le sexe de la femme. Ses descriptions mettent en lumière le désir de spectacle présent dans la société et l'égoïsme de l'élite qui tire profit des plus démunis.

De fait, Jean critique les médecins. Il expose leurs intentions cachées. Il souligne comment leur implication dans le procès n'est pas pour « chasser le diable », ni pour œuvrer à la réhabilitation de Madeleine, mais pour rehausser leur statut professionnel. Avant que l'enquête de Madeleine et Gaufridy commence, le récit précise d'ailleurs que les médecins avaient été oblitérés par les « spagyristes [qui] étaient à la mode un peu partout » (*FO*, p. 190) et qui

recrutaient leurs clients. Le plus célèbre de leurs rivaux, Nicolas Colingo, portait même des vêtements élégants et ramassait une vraie fortune, tandis que les médecins, eux, revêtaient de vieilles robes. Pour les Docteurs Grassi, Bontemps, Mérindol et Fontaine, le procès de Madeleine, « dont on leur disait les prodigieux aspects médicaux » (*FO*, p. 190), est alors l'occasion de ranimer l'intérêt pour la médecine auprès du peuple (*FO*, p. 190-191). Jean montre comment les médecins, à l'instar des exorcistes qui étaient perçus comme des héros et des défenseurs de Dieu, ne veulent s'associer à Madeleine que pour faire de l'éclat, conquérir une nouvelle clientèle et remplir leurs coffres. Ils souhaitent acquérir du prestige et hausser leur réputation.

Jean met ainsi en relief l'avarice, la vanité et l'égoïsme de l'élite sociale. Il illustre comment les buts originaux d'un procès peuvent rapidement se transformer lorsque diverses personnes comprennent qu'elles peuvent tirer profit de ce dernier. À compter de ce moment, l'objectif initial d'aider ou de protéger la victime est alors rayé. Cette dernière n'est plus épargnée. Au contraire, de nouvelles souffrances (physiques, mentales) lui sont imposées afin de guider les inquisiteurs et les médecins vers la gloire et la victoire. Dans le cas du procès de Gaufridy, les médecins sont heureux de pouvoir annoncer qu'ils ont découvert des diables enfouis dans le corps de Madeleine et de réclamer des avantages pour le rôle qu'ils ont joué. Lors de tels passages, les tendances communistes et socialistes de l'auteur se font particulièrement sentir. Jean attire l'attention du lecteur sur les inégalités sociales engendrées par les systèmes organisationnels de nature capitaliste, autocratique ou fasciste. Il fait voir comment la probité, les droits de la personne (tels ceux de Madeleine) et la justice sont aveuglés par la curiosité, la gloire et la cupidité de l'élite et des hommes de telles sociétés. En somme, par le truchement du corps de l'ensorcelée, l'auteur accuse la religion et l'élite culturelle de nuire à l'épanouissement de l'individu et à l'équité sociale.

Identité féminine et marqueurs sociaux de sexe

Il va sans dire que Madeleine, la pénitente de Gaufridy, apparaît comme une femme persécutée. Bien qu'il ne soit pas aussi révolutionnaire que sœur Julie, le personnage s'inspire des nouvelles études et œuvres d'inspiration historique qui présentent la sorcière davantage comme une victime. Madeleine est régulièrement secouée de spasmes et affectée par des accès épileptiques. En plus d'être en proie à des convulsions, elle est traitée comme un animal de cirque. Une fois sa possession identifiée, elle devient notamment l'actrice principale dans le grand spectacle de l'exorcisme. Chaque jour, sur la scène à la Sainte-Baume, les inquisiteurs lui infligent des sévices. Ils conjurent les démons de son corps et l'exposent à la malveillance de la possédée Louise qui l'humilie et lui fait violence devant le public. Louise Capeau, une ursuline d'origine roturière, était autrefois jalouse de Madeleine, la bourgeoise, pour l'intérêt que lui portait Gaufridy lorsqu'il venait la visiter au couvent. Elle n'aime pas non plus l'attention qui lui est accordée maintenant à cause de sa condition. Vaniteuse, effrontée et immodeste, elle utilise alors la scène pour torturer sa rivale lors des exorcismes (*FO*, p. 48). Comme Michelet qui voit chez Louise une femme « d'une passion enragée⁵³⁶ », Jean fait d'elle une religieuse jalouse et cruelle. Elle « n'[est] pas du tout dans la situation de Madeleine. [...] Ce qui lui perme[t] d'être active et bavarde, là où sa compagne [est] terrassée par le mal, bref, de parfaitement dominer la situation. » (*FO*, p. 129-130)

Madeleine est également la proie des inquisiteurs. Ces derniers se fient aux aveux de la possédée pour condamner Gaufridy. Pour cette raison, ils n'apprécient pas lorsque Madeleine commence à recouvrer la santé et rétracter ses paroles. Son retour à une certaine lucidité amoindrit non seulement les preuves contre Gaufridy, mais aussi leur crédibilité. Il compromet la

⁵³⁶ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 181.

gloire qui leur sera accordée comme défenseurs de la foi et héros du procès. Pour leur propre bénéfice, les magistrats, les religieux et les médecins souhaitent alors la maintenir faible et incohérente au lieu d'encourager sa convalescence. Pour ce faire, l'inquisiteur en chef, Michaëlis, de même que les autres juges torturent Madeleine afin de retrouver son appui dans la cause contre Gaufridy. Feignant de vouloir éloigner les diables qui la tourmentent, ils l'enferment dans l'ossuaire souterrain au fond de la chapelle pour voir « si elle ne changerait pas d'attitude, [et] ne reviendrait pas à de meilleures dispositions » (*FO*, p. 221) qui leur permettraient d'envoyer Gaufridy au bûcher et de gagner leur cause. Ils lui collent des os et des crânes au visage pendant que « [l]a malheureuse se déba[t], cri[e], donn[e] l'impression de devenir complètement folle » (*FO*, p. 223) et la laissent seule dans le pourrissoir plusieurs heures pour l'effrayer et pulvériser sa nouvelle solidarité à l'égard de Gaufridy. Après deux jours de supplice, elle cède à l'Inquisition et dit tout ce que les juges veulent entendre : leur plan réussit (*FO*, p. 228).

Il est intéressant de noter, comme le fait remarquer Jean, que cette technique d'emmurement provenant du *Manuel des inquisiteurs* était historiquement utilisée pour faire avouer les *accusés* (*FO*, p. 211-213). Madeleine – qui, pourtant, est identifiée comme la victime principale du prêtre sorcier – est donc traitée de la même manière que les prévenus. Elle est persécutée par les autorités. En établissant ce parallèle entre les traitements réservés aux inculpés et ceux prodigués aux victimes, Jean montre comment les inquisiteurs sont prêts à tout faire pour parvenir à leurs fins. Il les représente comme des escrocs zélés et vaniteux. Il met en relief le harcèlement de Madeleine, qui fait d'elle la victime et d'eux les bourreaux. Après avoir retiré Madeleine de l'ossuaire, les inquisiteurs l'humilient même davantage en lui rasant sa chevelure blonde qui, d'après le prêtre Romillon, « était l'emblème de sa féminité dangereuse, de sa coquetterie redoutable, de l'insolence irrévérencieuse dont elle faisait preuve trop souvent, des

“charmes” exercés sur elle par Gaufridy » (*FO*, p. 229). À leurs yeux, elle porte une partie de la faute de la sorcellerie et ils veulent le lui rappeler.

Ce faisant, Jean propose une représentation extrêmement négative des magistrats et des religieux dans son texte. Il reconduit une vision répandue de la sorcellerie dans les années 1970 : que l'Église et l'institution judiciaire, et non les sorciers ou les sorcières, sont les vrais responsables des persécutions de sorcellerie. Dominante à partir de la parution de la pièce de Miller au début des années 1950, la représentation des inquisiteurs comme des êtres inflexibles, infâmes et sadiques est notamment reprise dans le film d'horreur *Le Grand Inquisiteur* (1968)⁵³⁷, populaire au moment où Jean écrit son roman⁵³⁸. De fait, à la manière de l'inquisiteur britannique Matthew Hopkins dans le film de Michael Reeves, Michaëlis émerge comme un homme pervers, dissimulateur et calculateur dès son entrée dans le récit. En plus d'avoir exploité Madeleine comme un animal de cirque et de l'avoir soumise à des sévices lors des exorcismes, il la garde sous son emprise comme une marionnette. Dès lors, en redistribuant les valeurs attribuées aux inquisiteurs et aux accusés, Jean suit une tendance déjà bien établie à son époque qui remet en question l'horreur associée à la sorcière ou au sorcier. Comme *La Sorcière*⁵³⁹, *Les Sorcières de Salem*, *Tituba of Salem Village*⁵⁴⁰, *Le Grand Inquisiteur* ou même *Les Enfants du sabbat*, son récit fait des représentants de la loi et de la foi des figures d'horreur.

En outre, par le biais de l'ardeur inquisitoriale à Aix-en-Provence, Jean illustre bien le caractère inflexible des procès de sorcellerie. Comme l'explique Mandrou, « à partir du moment

⁵³⁷ Michael Reeves, *Le Grand Inquisiteur*, Royaume-Uni, Tigon British Film Productions/American International Productions, 1969, 86 minutes.

⁵³⁸ Le film britannique *Le Grand Inquisiteur*, qui paraît sous le nom *Witchfinder General* en Grande-Bretagne et *The Conqueror Worm* aux États-Unis, est rapidement devenu un succès et un film d'horreur culte, surtout après la mort de son jeune réalisateur, Michael Reeves, en 1969. Voir Matthew Sweet, « Michael Reeves : The Lost Visionary of British Film », *The Telegraph* [en ligne], Section « Feature », 6 mai 2015, <https://www.telegraph.co.uk/>.

⁵³⁹ Michelet décrit notamment l'inquisiteur comme un « solide scolastique, plein de mots, vide de sens, ennemi juré de la nature, autant que de la raison » et comme un « docteur plus malin que le Malin ». Voir Jules Michelet, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁴⁰ Ann Petry, *Tituba of Salem Village*, New York, Harper Collins, 1991 [1964].

où le juge ouvre un dossier sur une dénonciation, rapidement confirmée par la rumeur publique, l’incarcération, les dépositions et interrogatoires, la recherche des marques et l’aveu s’enchaînent immuablement⁵⁴¹ », ce que Jean met bien en lumière, car même Madeleine ne peut arrêter la machine de l’accusation une fois mise en marche (*FO*, p. 215-218).

À travers la représentation immuable du procès, Madeleine en vient toutefois à partager la responsabilité du meurtre de Gaufridy dans le texte. Si, au départ, Jean la présente comme une fille fragile avec des propos inconstants (*FO*, p. 107), il souligne que, à la suite des pressions exercées par l’Église et le public, elle change de discours et participe à la « psychose collective [qui] se fait pressante » (*FO*, p. 121). Après quelques exorcismes, « Madeleine est prête à dire publiquement ce que l’on [les inquisiteurs] attend d’elle » (*FO*, p. 122). Son rôle dans le scandale est décisif. Comme Michelet qui laisse entendre que « si Madeleine avait résisté, Gauffridi⁵⁴² eût échappé⁵⁴³ », Jean suggère que Madeleine est responsable de l’accusation de Gaufridy puisqu’elle « acquiesçait à tout ce qu’on voulait » (*FO*, p. 228) après avoir été emmurée. En plus de la désigner comme la religieuse qui accuse Gaufridy, il la dépeint comme une femme physiquement et moralement faible, pour ne pas avoir tenu le coup contre l’Église ni avoir « vu la raison » comme Gaufridy qui conteste les charges portées contre lui. Jean impose donc l’étiquette de « coupable » à la possédée dans son roman.

Peu à peu, l’ursuline se révèle coupable, malgré elle, d’avoir déclenché une enquête contre un curé « innocent » et de l’avoir envoyé au bûcher. En cherchant à hausser, voire à blanchir, la réputation du sorcier, Jean représente Madeleine de façon plus négative. Il laisse d’ailleurs de côté toutes charges d’agression sexuelle portées contre le prêtre marseillais qui pourraient lui

⁵⁴¹ Robert Mandrou, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁴² La graphie du nom de famille de l’accusé varie d’un texte à l’autre. La graphie contemporaine la plus commune semble néanmoins être « Gaufridy ».

⁵⁴³ Jules Michelet, *op. cit.*, p. 184.

nuire, même si la majorité des sources auxquelles il fait appel (Julio Caro Baroja, Robert Mandrou, François Ribadeau-Dumas, François de Rosset, Augustin Fabre, Jean-Pierre Papon) atteste que Gaufridy a profité de ses pénitentes et du pouvoir spirituel qui lui était attribué. Le livre *Dossiers secrets de la sorcellerie et de la magie noire* (1971) de Ribadeau-Dumas, compris dans la bibliographie du roman, stipule notamment que Gaufridy « inspira [à Madeleine] un amour violent et abusa d'elle⁵⁴⁴ ». L'étude de Mandrou, pour sa part, met en lumière les nombreuses preuves qui confirment le libertinage du curé des Accoules⁵⁴⁵.

L'auteur ne suit donc pas ses sources. Quoiqu'il concède que « Madeleine adolescente ait pu subir l'*empire* de cet homme plus âgé qu'elle de vingt ans » (*FO*, p. 39), il mitige la force de ce propos en mettant l'accent sur le fait que « les mœurs de Louis Gaufridy étaient en fait celles de nombreux ecclésiastiques de son époque et qu'il est peu probable qu'il ait ressenti sa propre conduite comme particulièrement provocante » (*FO*, p. 104). Jean infléchit le récit afin d'octroyer à Gaufridy un statut innocent et louable. Il finit par décrire Madeleine comme une folle et lui transfère la faute. Ses plaintes, par conséquent, semblent moins plausibles et celles de Gaufridy, en contraste, apparaissent plus dignes. En cherchant à transformer le curé en héros, Jean mentionne seulement les informations historiques et psychologiques pertinentes pour mettre en scène sa vision des événements. Il adhère, par exemple, aux théories de l'hystérie de Freud et Breuer, mais omet, cependant, d'indiquer ce que représentent les crises hystériques lors de la phase hallucinatoire puisque cette explication pourrait incriminer son héros. La définition des théoriciens permettrait effectivement de rattacher les dénonciations de la possédée à un traumatisme initial impliquant l'accusé⁵⁴⁶. Dès lors, autant Jean donne l'impression de présenter

⁵⁴⁴ François Ribadeau-Dumas, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁴⁵ Robert Mandrou, *op. cit.*, p. 200-201 et 230-233.

⁵⁴⁶ Sigmund Freud et Joseph Breuer, *op. cit.*, p. 10-11.

un roman archihistorique qui rassemble et cite plusieurs sources, autant il s'en éloigne pour valoriser son sorcier.

À l'instar de Miller qui réhabilite et glorifie le personnage de John Proctor dans sa pièce, Jean œuvre à donner raison à son héros. Il le munit d'un sens moral et d'un esprit rationnel qui le font apparaître sage et supérieur aux hommes crédules de son temps (*FO*, p. 160-161). Madeleine, quant à elle, est encore perçue comme ensorcelée et coupable. Considérée à la fois comme possédée et comme servante du diable, elle passe sa vie à être hantée par son lien à Gaufridy. Même après sa mort, elle ne peut mener une vie tranquille. Les villageois la considèrent comme une sorcière et, par conséquent, la tiennent responsable pour tous les maux qui surviennent dans leur communauté (*FO*, p. 274-275).

Jean abaisse l'importance de la possédée en la présentant à la manière d'une femme troublée et simulatrice. S'appuyant sur Michelet, il trace le portrait de Madeleine comme une couventine étant atteinte du mal des cloîtres. Il décrit son malaise comme une conséquence découlant de l'enfermement et de la solitude :

Probablement n'était-elle pas de tout repos, malgré ses apparences de modestie et de réserve. Madeleine de Demandolx de la Palud, autant que l'on puisse en juger, était le type même de ces jeunes filles de famille que l'on mettait vite au couvent, à la fois pour se décharger des soucis de leur éducation et les prémunir contre les agressions de la vie. Le résultat ne se faisait pas attendre : isolement, ennui, langueur, répression des désirs et des aspirations à vivre, refoulement sexuel, obsessions fantasmatiques. (*FO*, p. 40)

L'ennui, de la même façon que chez Michelet, est perçu comme l'ennemi mortel qui gruge la détermination des ursulines au couvent (*FO*, p. 46). D'ailleurs, Madeleine n'est pas la seule à être dépeinte à l'image d'une femme hystérique; les autres nonnes et même les autres pénitentes dans le roman sont aussi représentées comme étant délirantes. Dans un premier temps, la vie terne de religieuse se veut ainsi à l'origine des fabulations et de la « possession » de Madeleine. Toutefois, dans un deuxième temps, ce sont, comme chez Miller, la jalousie et, surtout, l'effervescence des esprits des couventines qui sont identifiées comme des facteurs déterminants du déclenchement

des événements dans le texte. Les ursulines envient l'intérêt que Gaufridy porte envers Madeleine, ce qui les pousse à exagérer des faits et dramatiser des histoires qu'elles ont entendues concernant le prêtre (*FO*, p. 54-55). Comme « moyen de chasser l'ennui » (*FO*, p. 55), elles font circuler des rumeurs affirmant que Madeleine a été choisie, de manière surnaturelle, par le curé marseillais (*FO*, p. 55-56).

Par conséquent, Gaufridy – qui était « pour [Madeleine] un homme bien réel, qu'elle considérait comme un ami, un familier des siens » (*FO*, p. 72) – et ses visites au couvent sont transformés par le discours des religieuses. L'agitation de ces dernières affecte Madeleine et lui renvoie « une image amplifiée, exagérée, dénaturée de cet événement [les visites de Gaufridy] » (*FO*, p. 72) qui, rapidement de bouche en bouche, devient un fantasme collectif. Influencée par Louise, Madeleine expose alors la conduite de Gaufridy à la mère supérieure (*FO*, p. 73-75). Elle trace un portrait critique du prêtre. Par son choix de mots, Jean amoindrit cependant la crédibilité de ce portrait en insistant sur son aspect fabriqué. Il stipule, par exemple, que Madeleine ajoute des propos pour « se montrer toute pure » ou « pour pimenter la chose » (*FO*, p. 75). Dès le début du roman, en fait, Jean constate « une légère part de mise en scène » (*FO*, p. 42) chez elle et souligne l'hypocrisie qu'avait notée en elle la sœur Catherine Gaumer⁵⁴⁷. À travers ces scènes, Jean précise donc le rôle que joueront les différents acteurs dans la condamnation de Gaufridy. Encore plus que Miller, il fait sentir son désir de révéler la construction du drame. Or, contrairement à la pièce du dramaturge américain où le lecteur parvient par lui-même à *voir* la façon dont les filles trichent, mentent et manipulent les juges, le roman de Jean fournit les conclusions au lecteur. Il l'informe directement de la nature mesquine et hypocrite des personnages. À la différence du roman de Hébert ouvert à diverses interprétations, il est orienté

⁵⁴⁷ Jean cite la déposition de Catherine Gaumer, sans doute repris de l'ouvrage de Jean Lorédan qui cite la même phrase. Voir Jean Lorédan, *op. cit.*, p. 42.

vers une seule explication. L'auteur ne laisse pas le lecteur interpréter le texte, mais le dirige afin qu'il sympathise spécifiquement avec le sorcier accusé. Du début à la fin, le roman est construit dans le but de réhabiliter ce personnage.

Pour cette raison, Jean insiste sur les problèmes de santé de Madeleine. Il lui associe des troubles psychosomatiques qui ont pour effet d'affaiblir le poids de ses paroles aux yeux du lecteur. Il dépeint notamment la possédée comme mince et fragile et comme « un peu malade » (*FO*, p. 33). Il lui confère aussi une prédisposition mélancolique (*FO*, p. 43). Dès les premiers chapitres, l'instabilité mentale et la maladie apparaissent alors comme des éléments inhérents à sa personnalité. Madeleine est présentée comme un témoin imprévisible, moins fiable que Gaufridy, ce qui incite le lecteur à remettre en question la justesse de ses propos. Au lieu de faire face à une ensorcelée, ce dernier a désormais affaire à une malade. Jean remplace la possession par la mélancolie; la sorcellerie par l'hystérie. La figure de la sorcière et de la possédée chez Jean résiste ainsi aux transformations de son époque. Au lieu d'innover, Jean reconduit des thèmes déjà présents dans l'imaginaire social contemporain. L'idée selon laquelle la sorcellerie est représentative de troubles mentaux et de moments de folie collective est d'ailleurs une interprétation de la sorcellerie et de la possession qui demeure en vogue lors des années 1970, malgré que le fait que les historiens admettent de moins en moins cette hypothèse⁵⁴⁸. En ce qui concerne l'idée selon laquelle l'ensorcelée accusatrice est plutôt une affabulatrice et, en quelque sorte, la vraie coupable des procès de sorcellerie, elle est restée dominante depuis la parution de la pièce de Miller. Les idées misogynes mises de l'avant par Jean constituent donc une vision répandue de la figure de la sorcière pendant la décennie 1970. En s'appuyant sur de vieilles

⁵⁴⁸ H.C. Erik Midelfort, « Recent Witch Hunting Research, or Where Do We Go from Here? », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 62, n° 3, 1968, p. 378-379; Nicole Jacques-Lefèvre, « Figures de sorcières : mythe et individualités », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 67; et Ronald Hutton, *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 140-141.

représentations de la sorcière et de la possédée comme une femme hystérique, il reprend, en fait, des thèmes qui marquent toujours la figure dans l’imaginaire social.

Afin de mettre en œuvre cette représentation de la sorcellerie, l’auteur s’appuie sur Freud. Il renforce l’idée freudienne que « les névroses de ces temps lointains se présentent sous un vêtement démonologique » (Freud cité dans *FO*, p. 84). Partant de ce fait, Jean présente la possédée principale en trouvant des preuves d’hystérie qu’il juge « lisibles » chez elle, et en énumérant ses symptômes (*FO*, p. 85). Il évoque, entre autres, les quatre étapes de l’hystérie développées par Charcot, et reprises par Freud et Breuer dans *Études sur l’hystérie*⁵⁴⁹, pour comprendre Madeleine. De même, il rapproche son cas de celui d’une dénommée F. Anna étudiée par Freud (*FO*, p. 127-128). Au lieu de concevoir l’hystérie comme une révolte féminine ou de représenter les plaintes de sa victime comme le font Clément et Cixous, Jean lui colle une identité amorphe qui diminue la force de sa voix et la valeur de ses actions.

En fait, toutes les femmes dans le récit sont décrites comme étant largement ou légèrement troublées. Les ursulines d’Aix, la supérieure Catherine de Gaumer – aussi appelée Catherine de France –, les pénitentes de la région et Madame de la Demandolx sont présentées comme étant séduites par Gaufridy et cherchant son affection (*FO*, p. 33-35, 74, 78-79 et 120-121). Elles aggravent la psychose collective. Leur amour pour le curé des Accoules voilerait leur bon jugement. Reproduisant les paroles de Lorédan⁵⁵⁰, Jean dépeint notamment Catherine de France à la manière d’une femme hystérique affligée de la même passion refoulée que les nonnes qu’elle dirige :

On la disait orgueilleuse, vaniteuse, cassante. En fait, elle se tenait simplement à la hauteur de ses fonctions et, vraisemblablement, se raidissait dans certaines circonstances pour mieux se défendre de faiblesses ou

⁵⁴⁹ Les quatre étapes de l’hystérie se composent de la phase épileptoïde, la phase des grands gestes, la phase des attitudes passionnelles (hallucinatoires) et la phase du délire terminal. Voir Sigmund Freud et Joseph Breuer, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵⁰ Lorédan précise d’ailleurs que Catherine de France « est importante, orgueilleuse, vaniteuse, intelligente, et un peu folle, – hystérique, elle aussi, de l’hystérie mystique et l’hystérie amoureuse ». Voir Jean Lorédan, *op. cit.*, p. 76.

d'agitations secrètes. Car, *comme toutes les femmes qu'elle régentait*, elle était minée par le désir refoulé, la folie, l'hystérie. Son intelligence et sa « noblesse » l'aidaient sans doute à dissimuler ces troubles, mais il y avait fatalement des moments où tout se fissurait (le « tout échappait » de Michelet). [c'est nous qui soulignons] (*FO*, p. 78)

À l'instar de la prieure Jeanne du récit de la possession de Loudun redevenu en vogue dans les années 1970 grâce aux œuvres d'Aldous Huxley et de Ken Russell⁵⁵¹, la supérieure du couvent est ainsi possédée d'un fervent amour pour le prêtre marseillais dans le texte. À vrai dire, toutes les femmes dans le roman sont atteintes de cette folie et de cette hystérie. Elles sont collectivement tenues responsables d'avoir envoyé un curé « innocent » au bûcher.

Jean reconduit les théories de la folie collective et des délires féminins présentées par Lorédan pour expliquer la possession et la sorcellerie. Lorsque l'ouvrage de Lorédan a été publié en 1912, ces thèses étaient encore dominantes dans les études sur la sorcellerie. En 1976, cependant, elles ont fait date. L'hypothèse selon laquelle les sorcières et nonnes ensorcelées étaient des femmes atteintes de problèmes mentaux qui ont halluciné, rêvé ou imaginé leur condition et leurs activités nocturnes n'est plus admise de façon unilatérale⁵⁵². Quoiqu'il soit fort probable que Madeleine ait, entre autres, souffert de troubles mentaux au couvent, cette interprétation ne suffit pas. Jean la projette néanmoins sur plusieurs personnages de son récit. Même s'il évoque la torture et la religion comme causes de l'hystérie, il ne conçoit guère l'ensorcellement comme un moyen pour la femme de faire entendre sa voix et de trouver un public réceptif à ses dénonciations. Selon Clément (1975), la possession est justement une des seules façons pour la femme d'être prise au sérieux et de pointer du doigt son oppresseur : « Ces femmes pour échapper au malheur de leur exploitation – économique, familiale – ont choisi de souffrir spectaculairement devant un public d'hommes : du spectacle, de la souffrance, c'est la

⁵⁵¹ Aldous Huxley, *Les Diables de Loudun. Étude d'histoire et de psychologie*, Jules Castier (trad.), Paris, Plon, 1971 [1952]; et Ken Russell, *Les Diables*, Royaume-Uni/États-Unis, Russo Productions, 1971, 111 minutes.

⁵⁵² H.C. Erik Midelfort, *loc. cit.*, p. 377; Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 140-141; Lisa Travis Blomquist, *loc. cit.*, f. 7-8; et Jean-Raymond Fanlo, *op. cit.*, p. 7.

*crise*⁵⁵³ ». Nous constatons donc que, malgré la parution de nouveaux travaux sur la sorcellerie (Catherine Clément, Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, Robert Mandrou, Xavière Gauthier), la figure de la sorcière est encore marquée par l'héritage de Miller et des films d'horreur pendant les années 1970. Les idées misogynes dérivées des traités de démonologie gravitent toujours autour de la figure. Autant chez Jean que dans la culture populaire, la représentation dominante de la sorcière demeure celle de la femme influençable, hystérique, dangereuse et coupable.

Magie, nature et religion

La sorcellerie est abordée d'un œil rationnel dans le récit. Jean appuie le scepticisme exprimé par toutes les études historiques comprises dans sa bibliographie, à l'égard du sabbat et de l'ensorcellement. En d'autres mots, il souscrit au discours anticlérical de son époque en ce qui a trait à la conception historique de la possession et de la sorcellerie. Plus précisément, l'auteur s'attaque au discours clérical en mettant en scène la supercherie à l'œuvre dans le sabbat. Il souligne la façon dont les croyances religieuses ouvrent la porte aux faussetés et aux pratiques frauduleuses. En partant d'événements festifs qui ont eu lieu lors d'une retraite entre Gaufridy et ses familiers à la baume de Loubières, Jean fait voir comment, par la déformation et l'exagération de souvenirs, l'épisode se met à ressembler à une représentation du sabbat. Il montre la façon dont le récit est altéré chaque fois qu'il est colporté de bouche en oreille, de Jeanne Gay à Louise Capeau, en passant par Madeleine (*FO*, p. 64-71 et 73). Il est intéressant de noter que même si d'autres hommes sont présents lors de l'excursion initiale, ce ne sont que les femmes, encore une fois, qui sont coupables de grossir le récit de la grotte. Après avoir trois fois subi des

⁵⁵³ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 22.

transformations, celui-ci devient alors le témoignage principal sur lequel s'appuie Louise pour accuser Gaufridy d'avoir ensorcelé Madeleine (*FO*, p. 141-142).

Lors de chaque dramatisation, Jean s'assure de récupérer des images typiques du sabbat, telles que la nudité, la liberté et la possession sexuelles, la danse, la lune, la présence du diable (homme, chien, bouc) et de créatures associées à la sorcellerie (araignées, crapauds), afin de rester fidèle aux représentations traditionnelles de la fête (*FO*, p. 144-145). Partant, il expose la force de ces images, liées à la fois au discours religieux et à la culture populaire, qui semblent nécessaires à la mise en scène de l'imaginaire de la sorcière et du sorcier, et de la possession. C'est d'ailleurs ces images qui installent le « climat de suspicion et d'hystérie collectives » (*FO*, p. 160) dans la ville et qui appuient les dépositions des ensorcelées et des inquisiteurs. Jean décrit une atmosphère hystérique, similaire à celle de Miller. Le drame et la « magie » instaurés à la Sainte-Baume dans le roman se déroulent effectivement de manière analogue à ceux dans la pièce américaine. Outre les ressemblances entre les personnages⁵⁵⁴, les deux œuvres mettent en relief des inquisiteurs et des magistrats qui contribuent à l'hystérie collective. Incapables d'appréhender les phénomènes étranges se produisant dans leur ville, ils se tournent tous peu à peu vers le surnaturel pour expliquer les événements, ce qui leur permet, *ipso facto*, de sauver leur dignité professionnelle et de maintenir leur bonne réputation dans la société (*FO*, p. 193-201 et 245). Ce fait est également observé chez les médecins dans *La Fontaine obscure* puisque ces derniers participent, eux aussi, à l'atmosphère d'agitation.

Comme chez Miller, ce sont alors les autorités (religieuses, judiciaires et médicales) qui fomentent l'hystérie collective. Les femmes, à savoir les accusatrices, portent également une part du blâme pour le meurtre du curé des Accoules, comme nous l'avons mentionné dans la section

⁵⁵⁴ Dans *La Fontaine obscure*, l'accusé central des *Sorcières de Salem*, John Proctor, deviendrait Gaufridy; les filles possédées Betty et Mary deviendraient Madeleine; et l'actrice principale Abigail deviendrait Louise.

précédente. À l'image de Betty, d'Abigail et des fillettes de Salem chez Miller, Madeleine et les ursulines d'Aix sont décrites de façon négative dans le texte de Jean. Ce sont elles qui sont identifiées comme étant à l'origine des accusations de sorcellerie et de la déchéance sociale du prêtre marseillais.

Jean déconstruit la « magie » et le pouvoir de séduction de Gaufridy en vue de faire de lui la victime des femmes et de l'Église. Se situant peu de temps après la contre-réforme catholique qui visait à renforcer les règles religieuses, le scandale d'Aix apparaît justement dans le roman comme l'occasion parfaite pour l'Église de resserrer son emprise sur les paroisses de la région et d'éliminer le libertinage au sein de l'ordre. Gaufridy est décrit comme l'exemple désigné de l'Église pour mettre fin à la corruption des mœurs (*FO*, p. 105). Du même coup, il devient aussi l'exemple de Jean en ce qui concerne l'intolérance de la communauté ecclésiastique et de la société contemporaine. Similairement à Miller, Hébert et au mouvement féministe de l'époque, Jean continue de s'éloigner du mode de vie promu par la religion chrétienne et remet en question sa place dans la société. Il met en cause le système religieux pour avoir appuyé les déclarations des couventines et avili la réputation de Gaufridy. Encore une fois, le discours anticlérical de l'auteur illumine ses tendances communistes. Il rejette le christianisme et prêche la tolérance, l'égalité et l'indulgence. De manière générale, il blâme l'ordre établi (institutions religieuses, judiciaires, pénitentiaires) qui condamne les innocents, tels que Gaufridy, et qui, à tout prix, ne cherche qu'une autre victoire du « système » (*FO*, p. 177-181). Jean travaille son texte de manière à mettre de l'avant l'hypocrisie et la vanité de l'Église qui repousse ses membres plus audacieux ou excentriques, et qui tire parti de la souffrance des autres. Dans le récit, les inquisiteurs essaient d'ailleurs de truquer les exorcismes, les confessions et les événements spectaculaires du procès afin qu'ils aient lieu lors des fêtes religieuses les plus importantes pour hausser leur célébrité. Le grand inquisiteur Michaëlis profite également du scandale pour rédiger

un livre de ses accomplissements (*FO*, p. 151)⁵⁵⁵. Comme chez Hébert, l'Église n'est donc pas valorisée. Son orgueil, son intolérance, le mode de vie rigide qu'elle impose et son inflexibilité sont soulignés comme des éléments nuisibles dans la société.

En somme, Jean utilise des discours anticléricaux et communistes pour éclairer les abus des systèmes religieux et judiciaires, de même que les inégalités sociales. Il trace un portrait de Gaufridy comme une victime et un bouc émissaire. En grossissant le rôle qu'ont joué la jalousie (des couventines, des prêtres, des médecins) et l'hystérie, il réussit également à déplacer la responsabilité des événements aux possédées, aux religieux et aux juges, et à innocenter Gaufridy de ses crimes. Comme les jeunes puritaines chez Miller, les ursulines sont notamment celles qui auraient faussement déclenché la marche de Gaufridy vers le bûcher et été incapables de l'arrêter (*FO*, p. 177). Pour cette raison, à la fin du roman, l'abbé n'apparaît plus comme un sorcier, mais comme un homme héroïque et malchanceux.

Au milieu de la décennie 1970, Jean s'appuie ainsi sur les discours anticléricaux de même que sur la pièce de Miller et ses reprises cinématographiques pour tracer le portrait de son sorcier. De plus, comme nombre de films d'horreur contemporains mettant en scène la sorcellerie (*Maciste en enfer*, *Night of the Eagle*, *La Déesse du feu*, *Les Diables*, *Le Dieu d'osier*⁵⁵⁶), *La Fontaine obscure* place un homme innocent en son centre. Jean fait de son protagoniste masculin une victime de l'Église et des superstitions de la période moderne. Plus précisément, comme dans le récit *Les Diables de Loudun* d'Aldous Huxley et le film d'horreur *Les Diables* de Ken Russell

⁵⁵⁵ D'après le chercheur Jean-Raymond Fanlo, l'importance du livre constitue même l'une des grandes singularités de ce procès. Avant ce dernier, « [j]amais la chose imprimée n'avait autant compté dans une possession. Pour la première fois, l'exorcisme a été très tôt conçu en vue d'une publication. » Voir Jean-Raymond Fanlo, *op. cit.*, p. 297.

⁵⁵⁶ Riccardo Freda, *Maciste en enfer*, Italie, Panda Film, 1962, 91 minutes; Sidney Hayers, *Night of the Eagle*, Royaume-Uni, American International Pictures, 1962, 90 minutes; Robert Day, *La Déesse du feu*, Royaume-Uni, Associated British Picture Corporation/Hammer Films, 1965, 101 minutes; Ken Russell, *op. cit.*; et Robin Hardy, *Le Dieu d'osier*, Royaume-Uni, British Lion Film Corporation, 1973, 88 minutes.

qui reprennent, eux aussi, un scandale dans un couvent français avec un prêtre démoniaque, le sorcier de Jean se révèle la cible de l'institution religieuse, qui cherche à rétablir son autorité auprès des paroisses. Au lieu d'être un ennemi, un émissaire du diable ou un séducteur immoral, Gaufridy serait avant tout un homme malchanceux qui a été choisi par l'Église pour servir d'exemple devant le peuple. Sous la plume de Jean, la représentation du sorcier n'est donc pas inquiétante : Gaufridy est un bouc émissaire.

Alors que la figure du sorcier continue d'acquiescer un statut innocent, valeureux et vertueux, la figure de la possédée et de la sorcière demeure une malade, une folle et une hystérique. En effet, la représentation de Madeleine dans *La Fontaine obscure* ne subvertit pas les attentes du lecteur. Contrairement aux personnages hystériques dans de nombreuses publications féministes (Phyllis Chesler, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Catherine Clément, Xavière Gauthier) et dans des œuvres québécoises de la même période (Marie Savard, Luce Guilbeault, Marie-Claire Blais, Nicole Brossard)⁵⁵⁷, Madeleine n'utilise pas les titres péjoratifs qui lui sont associés pour dénoncer les abus du patriarcat ou l'androcentrisme. Elle reste plutôt marquée par des discours patriarcaux qui limitent son évolution.

À l'instar des œuvres du genre de l'horreur, *La Fontaine obscure* trace le portrait d'une femme qui mène un homme à sa perte. Puisqu'il s'appuie majoritairement sur les travaux de Lorédan et de Freud, le roman ne parvient pas à se départir de cette vision de la sorcière. Même si Jean intègre l'apport de Mandrou à son texte pour montrer comment les procédures judiciaires étaient figées, il ne réussit pas à déplacer la culpabilité du crime au « système » sans accuser Madeleine. Elle demeure souillée par le sang du meurtre de Gaufridy. De manière générale, les femmes, que ce soit Madeleine, Louise ou les filles spirituelles, sont encore tenues responsables.

⁵⁵⁷ Jane Moss, « Les Folles du Québec: The Theme of Madness in Québec Women's Theatre », *The French Review*, vol. 57, n° 5, avril 1984, p. 617 et 620-621.

Contrairement à Hébert, Jean reprend l'image traditionnelle de la femme faible, exaltée et coupable.

Cette divergence de points de vue entre les deux écrivains illustre bien les différentes manières dont la figure de la sorcière ou de la possédée est investie dans les années 1970. Cet écart d'opinions montre aussi comment les nouvelles représentations de la sorcière, telles celles de Hébert ou de Gauthier de la revue *Sorcières*, ne transforment pas soudainement la figure. Ces dernières se heurtent à des résistances de la part d'idées conservatrices circulant déjà dans l'imaginaire de la sorcière. Jean reprend justement un discours traditionnel à l'égard de la sorcière. Il met ainsi en lumière la qualité conflictuelle de la figure de la sorcière pendant la décennie 1970 et la relation que l'imaginaire entretient avec la figure du sorcier.

DEUXIÈME PARTIE : LA DÉCENNIE 1980

CHAPITRE IV : *MOI, TITUBA SORCIÈRE...* (1986) DE MARYSE CONDÉ

Introduction à la période

Vers la fin des années 1970, la figure de la sorcière demeure présente dans la culture populaire et l'imaginaire social. De nombreux films d'horreur donnent à voir la sorcellerie démoniaque et font appel au discours occulte-érotique associé à la figure⁵⁵⁸. De manière générale, ces œuvres maintiennent un discours traditionnel, semblable à celui de Raymond Jean, et reconduisent une représentation patriarcale de la figure. Quant aux contes et aux œuvres pour la jeunesse, ils continuent d'attribuer des rôles féminins dichotomiques au personnage de la sorcière. La figure apparaît soit comme absolument bonne, soit comme absolument méchante, notamment dans le film animé *Witch's Night Out* de John Leach ou le film de Disney *La Foire des ténèbres* (*Something Wicked This Way Comes*) de Jack Clayton⁵⁵⁹.

Pour noter une vraie transformation de la représentation de la sorcière, il faut se tourner vers les milieux féministes. La deuxième moitié des années 1970 marque une période importante pour l'investissement de la figure dans le mouvement des femmes. Après la parution de *La Jeune Née* de Catherine Clément et Hélène Cixous⁵⁶⁰, la sorcière s'impose comme symbole capital en France sous la plume de Xavière Gauthier qui fait d'elle la figure emblématique de sa revue féministe. De 1976 à 1983, Chantal Chawaf, Marguerite Duras, Claudine Hermann, Annie

⁵⁵⁸ Voir, entre autres, Richard Donner, *La Malédiction*, États-Unis, 20th Century Fox, 1976, 111 minutes; Greydon Clark, *Satan's Cheerleader*, États-Unis, Liberty Home Video, 1977, 92 minutes; Richard Shorr, *Witches' Brew*, États-Unis, United Artists, 1980, 98 minutes; James W. Roberson, *Superstition*, États-Unis, Almi Pictures, 1982, 85 minutes; et John Broderick, *Kaine le mercenaire*, Argentine/États-Unis, New Horizons, 1984, 81 minutes.

⁵⁵⁹ John Leach, *Witch's Night Out*, États-Unis, Family Home Entertainment, 1978, 28 minutes; et Jack Clayton, *La Foire des ténèbres*, États-Unis, Disney, 1983, 95 minutes.

⁵⁶⁰ Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Féminin futur », 1975.

Leclerc, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Nancy Huston et Julia Kristeva, entre autres, collaborent à la revue *Sorcières* qui se donne comme vocation de libérer la femme, d'appuyer ses initiatives et de lui octroyer une écriture⁵⁶¹. Au Québec, la sorcière devient aussi un symbole majeur. En complicité avec les figures de la fée et de la folle, elle contribue à faire éclater les stéréotypes associés à la femme (mère, vierge, pécheresse) et à délivrer cette dernière de ses fonctions jugées obligatoires (la reproduction et la maternité). Sous les plumes québécoises, la représentation de la sorcière adopte ainsi une forme différente. Son discours est fusionné à celui de la folle et de l'hystérique. Après *Les Enfants du sabbat*, des œuvres telles que *La Nef des sorcières* (1976), *Les Fées ont soif* (1978) et *Journal d'une folle* (1979)⁵⁶² allient ces figures pour dénoncer l'oppression féminine (psychologique, sociale), rendre compte du sentiment de reclusion des femmes et encourager leur émancipation par l'imagination⁵⁶³.

Au tournant de la décennie 1980, deux figures conflictuelles de la sorcière continuent donc de coexister. De concert avec la musique rock et *heavy métal* des années 1970 et 1980 qui maintiennent leurs liens à l'occultisme⁵⁶⁴, la sorcière d'ordre satanique reste une figure répandue. Quant aux nouvelles représentations de la sorcière qui la lient à un matriarcat ou à une sorcellerie païenne, elles fleurissent plutôt dans des courants avant-gardistes. Ce sont surtout les discours

⁵⁶¹ Le sous-titre de la revue est d'ailleurs « les femmes vivent! ». Voir Xavière Gauthier, « Témoignage : sur l'expérience de la revue *Sorcières* – “Sorcières, nous tracerons d'autres chemins...” », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 100-102; Caroline Goldblum, « *Sorcières*, 1976-1981. Étude d'une revue féministe. Master 1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne), 2009 », *Genre et Histoire* [en ligne], n° 8, printemps 2011, <http://genrehistoire.revues.org/>; et Mona Chollet, *Sorcières. La Puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2018, p. 25.

⁵⁶² Luce Guilbeault et al., *La Nef des sorcières*, Montréal, Typo, coll. « Théâtre », 2005 [1976]; Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, Montréal, Typo, coll. « Théâtre », 2008 [1979]; et Marie Savard, *Journal d'une folle*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1979.

⁵⁶³ Lori Saint-Martin, « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Quebec Studies*, vol. 12, printemps-été 1991, p. 71-73. Pour plus d'information sur le lien entre la folie et la femme, voir aussi Jane Moss, « Les Folles du Québec: The Theme of Madness in Québec Women's Theatre », *The French Review*, vol. 57, n° 5, avril 1984, p. 617-624.

⁵⁶⁴ Pensons, entre autres, à l'album *Led Zeppelin IV* (1971) de Led Zeppelin, à la chanson « Witchy Woman » (1972) des Eagles ou à la chanson « Mr. Crowley » tirée de l'album *Blizzard of Ozz* (1980) d'Ozzy Osborne. Voir Peter Berbegal, *Season of the Witch. How the Occult Saved Rock and Roll*, New York, Penguin, 2014, p. 99-101, 108-109, 148 et 168; et Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists. Conjuring the Sex Positive*, Berkeley, Three L Media, 2017, p. 125.

féministes et wiccas qui investissent et donnent à voir cette personnification de la sorcière. Pour cette raison, l'influence de cette représentation n'est pas aussi décisive. Bien que quelques œuvres d'horreur rentables abordent certaines idées novatrices liées à la figure pour explorer la monstruosité féminine (*Carrie*, *The Spell*⁵⁶⁵), elles n'ont pas un impact crucial⁵⁶⁶. Ces nouvelles représentations de la sorcière ne s'imposent pas dans l'imaginaire avec la même prégnance que les représentations patriarcales de la figure qui jouissent d'une plus grande distribution, que ce soit *Ma Sorcière bien-aimée* et sa série *spin-off Tabitha*⁵⁶⁷, qui limitent la femme à l'espace domestique, ou les nombreux films d'horreur, qui l'endiablent. Quand bien même les représentations contemporaines (féministes, wiccas, historiques) de la sorcière exposent de nouvelles tendances importantes, elles ne sont pas encore déterminantes en ce qui concerne la perception populaire ou générale de la figure. Plusieurs œuvres produites après les avancées du mouvement des femmes dans les années 1970 continuent de transmettre une conception misogyne de cette dernière.

Le roman célèbre de John Updike, *Les Sorcières d'Eastwick* (1984)⁵⁶⁸, se range notamment de ce côté. Caché sous le manteau d'un féminisme moderne, le texte émet des jugements dépréciatifs à l'égard des femmes. Quoiqu'elles projettent des allures contemporaines et indépendantes, les trois sorcières du roman se révèlent égoïstes, envieuses, et obsédées par le regard masculin. Elles ne peuvent tolérer que Daryl Van Horne, le « diable » qui les motive sexuellement et artistiquement, choisisse une autre femme, plus jeune, comme épouse. Par

⁵⁶⁵ Stephen King, *Carrie*, Henri Robillot (trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Fantastique », 2010 [1971]; Brian de Palma, *Carrie*, États-Unis, United Artists, 1976, 98 minutes; et Lee Philips, *The Spell*, États-Unis, NBC, 1977, 86 minutes.

⁵⁶⁶ L'œuvre *Carrie* attribue notamment une plus grande capacité d'agir à la femme, tout en touchant à des thèmes controversés qui lui sont associés.

⁵⁶⁷ Sol Saks, *Bewitched*, États-Unis, Ashmont Productions/Screen Gems, 1964-1972, 254 épisodes; et William Asher et Bruce Bilson, *Tabitha*, États-Unis, ABC, 1977-1978, 12 épisodes.

⁵⁶⁸ John Updike, *Les Sorcières d'Eastwick*, Maurice Rambaud (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1984]. En 2008, Updike publie une suite à son roman. Voir *Id.*, *Les Veuves d'Eastwick*, Claude et Jean Demanuelli (trad.), Paris, Seuil, 2010 [2008].

conséquent, elles ensorcèlent la nouvelle femme à la fin du roman et utilisent leurs pouvoirs pour se façonner un homme « parfait » qui saura répondre à leurs besoins. De manière générale, la sorcière chez Updike apparaît comme une figure avide. Elle se présente également comme une figure érotique préoccupée par le regard de l'homme. D'ailleurs, même si les trois sorcières sont chacune une mère monoparentale, elles délaissent leur progéniture maintes fois afin de courir chez Van Horne et se laisser aller à la débauche. Updike reconduit l'idée selon laquelle la sorcière est un être sexuel, jaloux et égocentrique, qui n'emploie ses pouvoirs que pour servir des buts personnels : une représentation qui, bien entendu, n'était pas novatrice au milieu des années 1980⁵⁶⁹. Pour cette raison, l'œuvre a suscité une controverse à sa sortie. Acclamé par de nombreux journaux, le roman a été attaqué par les critiques féministes⁵⁷⁰. Dans son compte rendu du livre dans le *New York Times*, l'auteure Margaret Atwood écrit justement que les sorcières d'Updike

are not 1980's Womanpower witches. They aren't at all interested in healing the earth, communing with the Great Goddess, or gaining Power-within (as opposed to Power-over). These are bad Witches, and Power within, as far as they are concerned, is no good at all unless you can zap somebody with it.⁵⁷¹

Les nouveaux discours entourant la figure de la sorcière s'opposent au récit d'Updike et provoquent une polémique autour de ce dernier. Ces discussions mettent aussi en lumière les nouvelles idées traversant l'imaginaire de la sorcière dans les années 1980, qui continuent de vouloir éloigner la figure des représentations patriarcales. Bien qu'elle soit contestée, cette

⁵⁶⁹ Kimberly Ann Wells, « Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels », thèse de doctorat, Texas A&M University, Texas, 2007, f. 231-237; et Kim A. Loudermilk, *Fictional Feminism. How American Bestsellers Affect the Movement for Women's Equality*, New York/Londres, Routledge, 2004, p. 94-96.

⁵⁷⁰ Kim A. Loudermilk, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁷¹ « ne sont pas les femmes sorcières des années 1980. Elles ne souhaitent pas du tout guérir la terre, communier avec la déesse féminine, ou cultiver un pouvoir intérieur (à l'inverse d'un pouvoir dominateur). Ce sont de mauvaises sorcières et, pour elles, le pouvoir intérieur n'est point utile s'il ne peut être employé pour heurter quelqu'un. » (c'est nous qui traduisons) Margaret Atwood, « Wondering What It's Like To Be A Woman », *New York Times* (Late Edition), Section 7, 13 mai 1984, p. 1.

perception patriarcale de la sorcellerie reste néanmoins dominante. Le succès du roman témoigne de sa prégnance, qui perdure après l'apport des écrivaines féministes.

Dans les corpus plus féeriques, la sorcière continue d'être représentée de manière maligne⁵⁷². Le roman britannique pour la jeunesse *Sacrées Sorcières* (1983) de Roald Dahl⁵⁷³ reprend justement une vision négative et horrifique de la sorcière, la désignant comme une pulvérisatrice d'enfants. En dépit du fait que l'œuvre ait joui d'un grand succès et que, en 2012, elle soit encore classée sur la liste des cent meilleurs livres pour la jeunesse du *School Library Journal*⁵⁷⁴, elle a souvent été contestée et bannie dans les écoles pour son contenu subversif et misogynne⁵⁷⁵. Les sorcières sont notamment décrites comme des êtres qui « ressemblent à des femmes [et] [...] [qui] parlent comme des femmes », mais qui, en réalité, « sont des créatures d'une autre espèce, [...] des démons déguisés en femmes⁵⁷⁶ ». Comme *Ma Sorcière bien-aimée*, l'œuvre propage l'idée qu'il existe des sociétés secrètes de sorcières dans le monde contemporain et que ses membres vivent parmi nous cachés sous une apparence normale. Cependant, à la différence de la sorcière représentée dans la série américaine, les sorcières de Dahl sont dangereuses. L'auteur poursuit dans la veine creusée par Pierre Gripari en alliant la sorcière méchante au discours comique. Il va même plus loin que son prédécesseur français en faisant de ses sorcières des femmes qui peuvent véritablement nuire aux protagonistes. En effet, quoique les héros du roman réussissent à éliminer les sorcières d'Angleterre, ils concluent leur aventure en

⁵⁷² Suzanne Pouliot, « Le Retour des sorcières », *Canadian Children's Literature*, n° 80, 1995, p. 61-65; Camille Laurens, *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Toucan, 2011, p. 30-33 et 42; Nadine Fortier, « Démystifier le personnage de la sorcière dans un contexte contemporain », *Lurelu*, vol. 22, n° 3, 2000, p. 70; et Kristen J. Sollée, *op. cit.*, p. 111-115.

⁵⁷³ Roald Dahl, *Sacrées Sorcières*, Marie-Raymonde Farré (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2013 [1983].

⁵⁷⁴ Voir la liste « Top 100 Chapter Book Poll Results » sur le site web du *School Library Journal* : <http://www.slj.com> [School Library Journal].

⁵⁷⁵ De 1990 à 1999, le *American Library Association* a placé le livre de Dahl sur sa liste des livres les plus contestés. Pour plus d'information, voir la liste « 100 Most Frequently Challenged Books » sur le site web de l'association : <http://www.ala.org> [American Library Association].

⁵⁷⁶ Roald Dahl, *op. cit.*, p. 30.

ayant eux-mêmes subi des conséquences. Le jeune narrateur est condamné à terminer ses jours dans un corps de souris et sa longévité de vie est réduite à huit ou neuf ans seulement⁵⁷⁷. Les sorcières de Dahl sont ainsi des agentes nocives. Elles renouent avec la magicienne Circé, dotée du pouvoir de métamorphose, de même qu'avec les contes et le folklore qui présentent la sorcière comme une avorteuse ou une mangeuse d'enfants.

La figure de la sorcière reprend aussi son rôle classique d'antagoniste dans de nouvelles versions télévisées et cinématographiques d'œuvres merveilleuses canoniques, par exemple dans le téléfilm *Hansel et Gretel* (1983) de Tim Burton, le téléfilm *The Lion, The Witch and the Wardrobe* (1979) de Bill Melendez et la série télévisée du même nom de Marilyn Fox (1988)⁵⁷⁸. Parmi les nouveautés du tournant de la décennie, le film *The Wiz* (1978), réalisé par Sydney Lumet⁵⁷⁹, est sans doute l'œuvre qui marque le plus l'imaginaire. Basée sur la comédie musicale qui a connu la gloire sur Broadway et à la cérémonie Tony de 1975⁵⁸⁰, l'adaptation cinématographique *The Wiz* se veut une réappropriation du conte américain, *Le Magicien d'Oz*⁵⁸¹, par la communauté afro-américaine. En plus de mettre en valeur des acteurs noirs, le film cherche à donner un nouveau sens au classique américain, au lendemain des mouvements pour les droits civiques. Il montre de nouvelles représentations ethniques et racialisées de la société qui mettent en lumière l'exclusion, la discrimination et les hiérarchies sociales contemporaines. Quand bien même l'œuvre ne transforme pas de façon majeure la représentation de la sorcière, elle

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁷⁸ Tim Burton, *Hansel et Gretel*, États-Unis, Burton & Heinrichs Productions, 1983, 45 minutes; Bill Melendez, *The Lion, The Witch and the Wardrobe*, Royaume-Uni/États-Unis, Children's Television Workshop/PUB, 1979, 95 minutes; et Marilyn Fox, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Royaume-Uni, British Broadcasting Cooperation, 1988, 6 épisodes.

⁵⁷⁹ Sydney Lumet, *The Wiz*, États-Unis, Universal/Motown Productions, 1978, 134 minutes.

⁵⁸⁰ *The Wiz* a remporté huit Tony, dont la meilleure comédie musicale, la meilleure partition originale et la meilleure mise en scène.

⁵⁸¹ L. Frank Baum, *Le Magicien d'Oz*, Anne Decourt (trad.), Paris, Librio, coll. « Imaginaire », 2003 [1900]. L'œuvre de Lumet s'inspire aussi du film de Victor Fleming (*Le Magicien d'Oz*, États-Unis, MGM, 1939, 102 minutes).

réinterprète une histoire clé de son imaginaire. Bien ancré dans son contexte sociohistorique, *The Wiz* incite une discussion sur la place des Noirs dans la société américaine, tout en relayant l'expérience vécue par différents membres de cette communauté⁵⁸². De manière semblable à Arthur Miller et Ann Petry qui revisitent un épisode crucial de l'histoire des États-Unis, Lumet revisite un des textes fictionnels fondamentaux du pays. Le film réinvente le conte américain par excellence à dessein de laisser paraître de nouveaux enjeux liés à l'identité afro-américaine : une entreprise que Maryse Condé reproduira quelques années plus tard.

Du côté de la littérature d'inspiration historique, la première moitié de la décennie 1980 donne naissance à deux œuvres associées à l'imaginaire de la sorcière : le roman *La Corriveau* (1981) d'Andrée Lebel et le texte pour la jeunesse *Witches' Children* (1982) de Patricia Clapp⁵⁸³. Le premier s'intéresse à la figure historique de Marie-Josephte Corriveau, reconnue coupable du meurtre de son mari Louis Dodier à Québec en avril 1763. Le roman a connu une belle diffusion – des extraits du texte ont été publiés dans *La Presse* en 1983 – et a souvent été recommandé comme lecture dans les écoles québécoises⁵⁸⁴. Bien que le personnage de la Corriveau soit souvent relié à l'imaginaire de la sorcière à cause de la légende canadienne-française⁵⁸⁵, il n'est pas lié à la sorcellerie d'un point de vue historique. Dans les faits, Marie-Josephte Corriveau a été accusée de meurtre, non de sorcellerie⁵⁸⁶. Le texte de Lebel met en

⁵⁸² Alissa Burger, *The Wizard of Oz as American Myth. A Critical Study of Six Versions of the Story, 1990-2007*, Jefferson, McFarland & Company, 2012, p. 93-95.

⁵⁸³ Andrée Lebel, *La Corriveau*, Montréal, Libre Expression, 1981; et Patricia Clapp, *Witches' Children*, New York, Lothrop, Lee & Shepard Books, 1982.

⁵⁸⁴ Catherine Ferland et Dave Corriveau, *La Corriveau. De l'histoire à la légende*, Québec, Septentrion, 2014, p. 279; et Aurélien Boivin *et al.*, « Faire écrire à l'école », *Québec français*, n° 43, octobre 1981, p. 12.

⁵⁸⁵ Dans *Les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé, la Corriveau apparaît d'ailleurs comme une entité surnaturelle qui terrorise les habitants passant sous sa cage à Point-Lévy la nuit. Elle poursuit et harcèle le héros pour qu'il l'escorte au sabbat des sorcières et des feux follets sur l'île d'Orléans. Voir Philippe Aubert de Gaspé, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 1975 [1863].

⁵⁸⁶ Catherine Ferland et Dave Corriveau, *op. cit.*, p. 277-279 et 347-350; et Alex Gagnon, « Cage de fer, cage de verre. "La Corriveau" : genèse et transformations d'une légende québécoise », Émeline Jouve, Aurélie Guillaïn et Laurence Talairach-Vielmas (dir.), *L'Acte inqualifiable, ou le meurtre au féminin/Unspeakable Acts: Murder by Women*, Berne, Peter Lang, 2016, p. 67-72.

valeur les circonstances entourant le premier procès canadien sous le régime britannique, qui avait comme but de faire appliquer une sentence qui donnerait l'exemple aux récalcitrants et découragerait les futures révoltes. L'accusée est « une pauvre femme, victime d'un gouvernement en mal de s'affirmer et victime des calomnies d'habitants à la recherche de sensations fortes⁵⁸⁷ ». Inspiré des nouveaux discours nationalistes et féministes entourant la Corriveau dans les années 1970, le récit tragique n'aborde ni la sorcellerie, comme les légendes de Philippe Aubert de Gaspé et de Louis Fréchette, ni l'empoisonnement, comme les textes de James MacPherson et de William Kirby⁵⁸⁸. Dans l'épilogue, Lebel mentionne bien le fait que la Corriveau est aujourd'hui entrée dans la légende, certains « prétend[ant] qu'elle [a] tué sept maris », d'autres « fabul[ant] sur ses dons de sorcière⁵⁸⁹ ». Elle reconnaît, comme le note Alex Gagnon, que la Corriveau représente une figure criminelle à la fois historique et légendaire que « l'histoire a mise en cage et que l'imaginaire a progressivement libérée de ses chaînes⁵⁹⁰ ». Néanmoins, dans son roman, la Corriveau est dépeinte comme une meurtrière. Pour cette raison, le texte a été exclu du corpus à l'étude. Même si son nom est chargé de connotations l'associant à l'horreur et au surnaturel, et qu'elle entretient des liens au folklore et à l'imaginaire de la sorcière, la Corriveau de Lebel n'est pas une sorcière d'inspiration historique.

Quant au deuxième livre d'inspiration historique de la période, *Witches' Children*, il met en scène la sorcellerie et le bouillonnement des esprits à Salem au moment des accusations. Doté d'une grande authenticité et d'une bibliographie de sept ouvrages historiques, le roman raconte, avec un narrateur autodiégétique, le délire collectif et les procès de Salem en adoptant la

⁵⁸⁷ Andrée Lebel, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁸⁸ Alex Gagnon, *La Communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2016, p. 16; et *Id.*, « Cage de fer, cage de verre. “La Corriveau” : genèse et transformations d'une légende québécoise », *loc. cit.*, p. 83.

⁵⁸⁹ Andrée Lebel, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁹⁰ Alex Gagnon, « Cage de fer, cage de verre. “La Corriveau” : genèse et transformations d'une légende québécoise », *loc. cit.*, p. 68.

perspective personnelle d'une des fillettes « possédées » par le diable, Mary Warren. Mary observe les horreurs qui se passent au village et, au terme des événements, propose une réflexion sur les délires collectifs qui peuvent assujettir une collectivité. Bien que le roman n'ait pas connu autant de succès que *Sacrées Sorcières* de Dahl, il a été recommandé comme récit historique dans les écoles américaines⁵⁹¹. Il témoigne également et surtout de la nouvelle tendance se développant autour de la figure de la sorcière dans la littérature d'inspiration historique. C'est notamment en passant par les sources historiques que le roman réussit à subvertir les attentes du lecteur et à altérer la représentation traditionnelle de la sorcière. Contrairement à Miller qui identifie rapidement la jalouse Abigail Williams comme l'initiatrice des accusations de sorcellerie à Salem dans sa pièce, Clapp superpose une autre couche au récit de Salem en racontant les événements du point de vue de Mary. Elle adopte la voix innocente et chétive de l'enfant et, ce faisant, montre en quoi la faute de la « sorcellerie » incombe non seulement aux fillettes, mais à la communauté entière. La culpabilité et, de façon générale, la figure de la sorcière se manifestent à travers maints personnages et plusieurs entités sociales (l'institution religieuse, le système judiciaire, les adultes). Pour cette raison, même s'il n'a pas joui d'un grand succès et qu'il perpétue certaines idées misogynes à l'égard des femmes, le texte de Clapp est important pour l'évolution des paradigmes rattachés à la sorcière. De manière tangible, il atteste l'influence qu'ont pu avoir les études historiques et la littérature d'inspiration historique sur la littérature pour la jeunesse.

Quelques années plus tard, Maryse Condé s'engage dans la voie forgée par ses prédécesseurs en réinterprétant le personnage de l'esclave noire Tituba, la première personne appréhendée pour sorcellerie à Salem. À l'instar de Clapp, elle modèle son récit à l'image d'une

⁵⁹¹ Kathleen R. Roedder, « Books for Children », *Childhood Education*, vol. 59, n° 2, p. 132; et Jerra Jenrette *et al.*, « Teaching the Salem Witch Trials Through Place and Time », *Historical Journal of Massachusetts*, vol. 40, n° 1, été 2012, p. 227.

autobiographie fictive. Elle donne la voix à l'accusée. Dans l'épigraphe, Condé affirme d'ailleurs n'avoir été qu'un scribe. Le récit lui aurait été dicté par l'esprit de Tituba lui-même. En plus de créer une complicité entre l'auteure et la figure historique, cette note complémentaire agit sur le lecteur en haussant la légitimité du texte⁵⁹². Le roman veut redéfinir la perception couramment admise des procès de Salem et, surtout, de Tituba.

*Moi, Tituba sorcière...*⁵⁹³ raconte la vie de Tituba, née du viol de sa mère par un marin anglais sur un bateau négrier faisant voile pour la Barbade. Après la mort de cette dernière – pendue pour avoir frappé un colonisateur blanc –, Tituba est recueillie par Man Yaya, une vieille guérisseuse qui l'initie aux mystères surnaturels et aux secrets de la nature. C'est à la suite du décès de cette mère adoptive que Tituba rencontre John Indien, l'homme qui la précipitera dans l'esclavage et les événements de sorcellerie. Séduite par ce dernier, Tituba laisse sa case solidaire sur l'île afin de le suivre à Salem aux États-Unis. Elle est alors plongée dans l'atmosphère puritaine hostile qui donnera lieu à la peur et au délire collectif. En 1692, Tituba est accusée de sorcellerie et est entraînée dans les célèbres procès de Salem. Après sa libération de prison, elle retourne enfin à la Barbade où elle est exécutée pour avoir donné son aval à la cause des esclaves et avoir fomenté une révolte. Dans son roman, Condé met en lumière l'histoire de la sorcière, trop souvent occultée par le discours historique officiel. Elle cherche à restaurer, ou plutôt à diffuser la voix personnelle de Tituba afin de lui permettre de relater son histoire et de prendre sa juste place dans le mythe de Salem.

⁵⁹² Patrice J. Proulx, « Inscriptions of Female Community and Liberation in Maryse Condé's *Moi, Tituba sorcière...* », *Écrivaines françaises et francophones : Europe plurilingue*, édition spéciale, mars 1997, p. 148.

⁵⁹³ Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 1986. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MS* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Dimension historique de la sorcière dans Moi, Tituba sorcière... de Maryse Condé

Moi, Tituba sorcière... est un roman d'inspiration historique qui revisite le plus grand épisode de sorcellerie des États-Unis. Le texte mobilise l'imaginaire des sorcières de Salem à dessein d'allouer la parole à Tituba, un personnage qui a souvent été perçu comme une victime négligeable des procès. Ce faisant, il déconstruit l'imaginaire établi. Condé conteste le traitement de Tituba dans l'Histoire et donne l'occasion à l'accusée de présenter sa version des faits. Comme la comédie musicale *The Wiz*, *Moi, Tituba sorcière...* transforme le point de vue d'une histoire connue. L'auteure met à distance les sorcières « blanches » et les accusés masculins, qui ont été considérés favorablement par l'Histoire et dont le souvenir est resté présent dans l'imaginaire, afin de se concentrer sur l'histoire de l'esclave noire souvent mise à l'écart. Contrairement aux travaux historiques, sociologiques ou aux autres œuvres littéraires qui mentionnent Tituba, le récit de Condé ne se limite pas, non plus, à son implication dans les procès de Salem. Il raconte sa vie entière en adoptant une perspective personnelle, celle de l'autobiographie fictive⁵⁹⁴.

La réécriture de l'histoire de Tituba à laquelle s'attarde Condé parvient ainsi à mettre en lumière un niveau microsocial de l'imaginaire de la sorcière dans le texte, une des trois strates de l'imaginaire social selon Pierre Popovic. D'après ce dernier, les cinq modes de sémiotisation (narrativité, poéticité, cognitivité, théâtralité, iconicité) qui produisent et donnent à voir l'imaginaire social se distribuent sur trois strates : l'échelle individuelle, l'échelle des groupes sociaux et l'échelle des grandes collectivités. La première échelle se focalise sur un individu qui

⁵⁹⁴ Kaiama Glover, « Confronting the Communal: Maryse Condé's Challenge to the New World Orders in *Moi, Tituba* », *French Forum*, vol. 37, n° 3, automne 2012, p. 181 et 196.

possède et nourrit un récit de sa vie⁵⁹⁵. Condé fait ressortir ce niveau microsocial en racontant l'histoire de Tituba. Elle déforme le discours officiel de Salem en vue de laisser transparaître une nouvelle interprétation qui donne plus de place à cette dernière. À l'échelle individuelle, Tituba cherche également à se définir ontologiquement et à se révolter contre l'Histoire et la structure de la société. Sous la plume de Condé, elle n'est plus reléguée aux marges de l'imaginaire des sorcières de Salem. Au contraire, elle devient un personnage digne d'intérêt qui possède un plein statut de sujet comme femme noire esclave, une stratégie narrative qui imite les théories postcoloniales de l'époque selon Artress Bethany White⁵⁹⁶. Dès lors, en accordant une voix à Tituba, Condé modifie l'imaginaire rattaché aux sorcières et aux procès de Salem.

Comme Hébert et Jean, Condé s'appuie sur l'Histoire pour écrire son roman et transformer la perception de Tituba. Elle se fonde sur des documents authentiques pour retracer le parcours de l'héroïne. Entre autres, elle incorpore des extraits originaux du témoignage de Tituba Indien se trouvant aux archives du comté d'Essex à Salem, au Massachusetts⁵⁹⁷. Elle n'altère pas les faits enregistrés. Elle prévient cependant son lecteur que les données historiques ne sont pas exactes en tout point. Les recherches sur Tituba Indien n'ayant jamais été exhaustives, plusieurs incertitudes entourent le personnage et planent sur son histoire. Pour combler ces carences historiques, Condé mêle donc de la fiction au récit. *Moi, Tituba sorcière...* mélange archives, fiction, superstitions, contes, légendes et folklore⁵⁹⁸. Dans sa note historique à la fin du texte, l'auteure déclare même avoir offert à l'héroïne « une fin de [s]on choix » (*MS*, p. 278) puisqu'aucune source ne peut

⁵⁹⁵ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013, p. 39-40.

⁵⁹⁶ Artress Bethany White, « From Africa to America by Way of the Caribbean: Fictionalized Histories of the African Diasporic Slave Woman's Presence in America in *I, Tituba, Black Witch of Salem* and *A Mercy* », Carol P. Marsh-Lockett et Elizabeth J. West (dir.), *Literary Expressions of African Spirituality*, Lanham, Lexington Books, 2013, p. 146.

⁵⁹⁷ Voir la note de bas de page de l'auteure dans *MS*, p. 165.

⁵⁹⁸ Josée Tamiozzo, « L'Altérité et l'identité dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, de Maryse Condé », *Recherches féministes*, vol. 15, n° 2, 2002, p. 138.

confirmer avec certitude ce qui est advenu de Tituba après sa libération de prison (*MS*, p. 278). Qui plus est, Condé invente la perspective personnelle de l'héroïne, submergeant encore plus son texte dans la fiction. Son entreprise rejoint la description que Gérard Gengembre propose de l'auteur de roman historique :

Il invente. Il arrange, travestit. Il ment, pour la bonne cause. Il peut également restituer des pensées de personnages authentiques, évidemment inconnues car jamais retranscrites dans des documents, mais plausibles, fondées sur une connaissance approfondie de la figure historique, du contexte, des circonstances⁵⁹⁹.

La réécriture de Condé respecte l'authenticité historique et véhicule une vraisemblance. Le texte opère une fonction de remplissage en fournissant des réponses à des questions liées à la vie de Tituba. Il interroge également la vision dominante des événements de Salem. Comme l'explique Gengembre au sujet du roman historique, « [i]l s'agit d'affirmer au lecteur que les événements auraient pu se dérouler ainsi, qu'ils sont conformes à une logique de l'Histoire⁶⁰⁰ », ce que fait Condé.

L'auteure se positionne du côté de la « Nouvelle Histoire », devenue plus populaire dans les années 1980, qui remet en question le discours historique officiel et s'intéresse aux « oubliés » de l'Histoire. Condé bénéficie de l'héritage des courants marxiste et féministe, de même que des mouvements pour les droits des cultures noires et des homosexuels qui récusent les prétentions à l'impartialité des discours historiques de l'hégémonie⁶⁰¹. Son roman épouse les caractéristiques des récits que Linda Hutcheon appelle des « métafictions historiographiques », c'est-à-dire des textes qui interrogent consciemment le discours historique en vue de montrer qu'il s'agit toujours d'une construction partielle. De façon postmoderne, ces récits troublent la frontière entre l'Histoire et la littérature afin de subvertir la base sur laquelle reposent ces

⁵⁹⁹ Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 96.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁰¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 91-92.

discours et leur attribuer une autre signification⁶⁰². En revisitant puis retournant le récit et l'imaginaire des sorcières de Salem, Condé répare le raturage historique qui a souvent condamné Tituba à jouer un rôle secondaire⁶⁰³. Par l'entremise de la littérature, l'auteure se réapproprie le discours historique juxtaposé à la sorcière noire antillaise⁶⁰⁴. Au même titre que l'historien, elle configure les faits dans le but de leur accorder un nouveau sens.

Condé joint également sa voix de révolte à celle de Tituba en dénonçant les historiens qui l'ont écartée de l'Histoire. Dans sa note historique, la romancière souligne le racisme à l'œuvre au sein des recherches historiques qui a fait en sorte que peu se sont intéressés au sort de l'esclave (*MS*, p. 278). Bien que *Moi, Tituba sorcière...* soit née d'une commande de Gallimard qui avait demandé à Condé un récit d'une femme des Antilles⁶⁰⁵, l'œuvre ne passe pas sous silence les méfaits qui ont eu lieu envers les personnes considérées comme marginales (femmes, Noirs, êtres hétérodoxes) dans les communautés blanches patriarcales. Condé conteste l'Histoire en leur faveur, ce qui s'est montré une entreprise fructueuse. Le livre a été grandement populaire en France, aux États-Unis et au sein des milieux universitaires consacrés aux études féministes, multiculturelles et francophones. De façon novatrice, il offre enfin un récit personnel narré par une femme puissante des Caraïbes, tout en réinterprétant un épisode clé de la sorcellerie en Amérique du Nord⁶⁰⁶.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 5, 89, 92-93 et 105.

⁶⁰³ Nora Cotille-Foley, « Epistémé esclavagiste et sorcellerie subalterne de Loudun à Salem, en passant par Jules Michelet et Maryse Condé », *Nouvelles Études francophones*, vol. 25, n° 1, printemps 2010, p. 54.

⁶⁰⁴ Selon les recherches de Chadwick Hansen, Tituba aurait réellement été une femme de descendance indienne. À travers les siècles et l'accumulation de différentes représentations historiques et littéraires, elle serait toutefois devenue une femme d'origines africaines. Pour plus d'information sur la métamorphose culturelle et ethnique de Tituba, voir Chadwick Hansen, « The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro », *The New England Quarterly*, vol. 47, n° 1, mars 1974, p. 3-4.

⁶⁰⁵ Jane Moss, « Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *Colby Quarterly*, vol. 35, n° 1, 1999, p. 13; et Nora Cotille-Foley, *loc. cit.*, p. 54.

⁶⁰⁶ Jane Moss, « Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *loc. cit.*, p. 5; et Kristen J. Sollée, *op. cit.*, p. 78

De fait, Condé déjoue l'Histoire dans son roman pour déconstruire la perception négative de la sorcière noire⁶⁰⁷. Elle déconstruit la vision dominante de Tituba, comme le catalyseur principal des événements de sorcellerie – un motif notamment repris dans *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller⁶⁰⁸ – et comme la servante obtuse, naïve et dupe. Condé fait de Tituba un personnage astucieux qui questionne l'autorité en plus d'interroger les systèmes (religieux, patriarcaux, communautaires) mis en place. D'ailleurs, lorsqu'elle est emprisonnée pour sorcellerie, l'héroïne demande à sa compagne de cellule « pourquoi [...], dans cette société [américaine], [on] donn[e] à la fonction de “sorcière” une connotation malfaisante » (*MS*, p. 152). Selon elle, la sorcière devrait être tenue en grand honneur parce qu'elle « corrige, redresse, console, guérit... » (*MS*, p. 152) Tituba affirme aussi que la sorcellerie est « ridicule » (*MS*, p. 158) telle que la conçoivent les chrétiens, faisant appel à des histoires diaboliques et des images de boucs et de chats noirs. En traçant un portrait critique de la sorcière, Condé transforme la perception du personnage historique.

L'auteure réinterprète également certains documents historiques qui sont rattachés à la figure. Tout en adhérant aux faits enregistrés à Salem à la fin du XVII^e siècle, elle leur décerne un nouveau sens. En effet, bien que Tituba rejette les superstitions américaines et balaie de la main la peur de Satan, elle s'identifie néanmoins comme une sorcière devant le tribunal à Salem dans le récit : un fait qui concorde avec les documents archivistes de Salem. Plus précisément, la

⁶⁰⁷ La dernière partie de cette section reprend, sous une forme différente, des arguments présentés dans Maryse Sullivan, « Les Femmes marginales de l'Histoire : les sorcières de Maryse Condé et Nancy Huston », *Chimères*, vol. xxxiii, 2016, p. 13-31.

⁶⁰⁸ Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, Marcel Aymé (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2010 [1953]. La première accusée, Tituba est aussi représentée comme étant à la source de l'atmosphère « hystérique » de Salem dans d'autres textes, dont *Salem Witchcraft* de Charles Wentworth Upham (Mineola, Dover Publications, 2000 [1867]), *In the Shadow of the Enlightenment* de Herbert Leventhal (New York, New York University Press, 1976), *Salem in the Seventeenth Century* de James Duncan Phillips (Boston/New York, Houghton Mifflin Company, 1933) ou *The Devil in Massachusetts* de Marion Starkey (New York, Anchor Books, 1969 [1949]). Selon l'historienne Elaine G. Breslaw, cette allégation n'est toutefois pas historiquement fondée et induit une fausse représentation du personnage. Voir Elaine G. Breslaw, « Tituba's Confession: The Multicultural Dimensions of the 1692 Salem Witch-Hunt », *Ethnohistory*, vol. 44, n° 3, été 1997, p. 539 et 550.

Tituba de Condé, poussée par son mari John et ensuite son amie Hester, décide de se concentrer sur sa survie lorsque cette dernière lui indique « qu'une loi du Massachusetts accorde la vie à la sorcière qui se confesse » (*MS*, p. 160). Hester lui conseille d'évoquer les soirées de sorcières, les banquets de fœtus et le diable sous diverses formes pour persuader l'auditoire lors de son procès et, ultimement, sauver sa peau (*MS*, p. 157-158). Guidée par Hester, Tituba livre alors un témoignage devant la cour qui l'étiquette complètement comme une sorcière de la Nouvelle-Angleterre et l'incrimine pour l'ensorcellement des fillettes de Salem. Elle décrit des apparitions venues à elle en forme de verrat, de chien noir, de rat et de grand homme (*MS*, p. 164-165). Elle avoue être allée et venue dans les airs sur un balai et avoir tourmenté les enfants. Exaspérée par les habitants de Salem qui l'ont faussement accusée, Tituba donne une déposition entraînant parsemée d'images rattachées à l'imaginaire de la sorcière, qui répondent aux attentes du tribunal (*MS*, p. 163-167).

Or, à cause des chapitres précédents qui exposent les opinions de l'héroïne, mais aussi la manipulation et la supercherie, Tituba n'apparaît pas vulnérable, naïve et crédule lors du témoignage, quand bien même elle confesse s'être soumise au diable. Au contraire, elle émerge comme un personnage habile, ingénieux et rusé qui utilise chaque situation à son avantage. Son attitude trompeuse incite alors le lecteur à remettre en question le document historique inclus dans le roman : la déposition de Tituba. Le troisième chapitre de la deuxième partie du récit, intitulé « Interrogatoire de Tituba Indien » (*MS*, p. 163), reproduit notamment des extraits de la confession originale de Tituba se trouvant aux archives de Salem (*MS*, p. 165). Quoiqu'il soit tenu comme un passage d'un document juridique authentique, ce témoignage se révèle toutefois faux dans le roman. À la lumière des chapitres qui le précèdent, il devient le résultat d'une performance bien organisée et pratiquée par l'accusée. Sans transformer la déposition originale

qui a été enregistrée à Salem en 1692, Condé lui attribue ainsi un autre sens. Elle expose les ficelles de la manigance et prend le lecteur à témoin.

Ipsa facto, Condé transmet aussi une nouvelle impression de la sorcière au lecteur. La survie de Tituba, qui, jusqu'à ce moment, a été perçue comme l'aboutissement d'une déposition honnête, résulte désormais d'un jeu et de son habileté à feindre le rôle de la sorcière « chrétienne »⁶⁰⁹. En utilisant et retournant le stéréotype de la sorcière naïve, Condé décompose le récit officiel des procès. Elle subvertit l'imaginaire des sorcières de Salem et crée une fissure dans l'histoire de Tituba. Elle réinterprète également le personnage d'une manière qui force le lecteur à mettre en doute l'enregistrement et la fidélité du discours historique. La sorcière n'est donc plus ce qu'elle semble être. En utilisant la voix intime de l'accusée, Condé détourne l'Histoire afin d'orienter son discours vers une histoire plus représentative des nouvelles études historiques et postcoloniales, et des enjeux contemporains liés à la femme et à l'identité antillaises⁶¹⁰.

Liens intertextuels

En plus d'altérer le jugement historique posé sur la sorcière noire, Condé dévie des versions littéraires antérieures de Tituba. L'auteure rejette la représentation unidimensionnelle de la sorcière chez Marion Starkey (*The Devil in Massachusetts*) et surtout chez Arthur Miller, dont la pièce *Les Sorcières de Salem* demeure, encore dans les années 1980, un incontournable de la littérature, en ce qui concerne les procès de Salem. Malgré l'approche distincte qu'adopte Condé,

⁶⁰⁹ Dawn Fulton, *Signs of Dissent. Maryse Condé and Postcolonial Criticism*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008, p. 50.

⁶¹⁰ Josée Tamiozzo, *loc. cit.*, p. 138.

la pièce de Miller demeure cependant visible dans le co-texte⁶¹¹. Elle accompagne le roman et entre en relation médiatisée avec lui. L'œuvre est un « déjà-là » avec lequel le nouveau texte doit engager une discussion, se positionner et prendre ses distances. En reprenant *Tituba*, Condé dialogue d'ailleurs avec un bassin d'œuvres qui ont déjà personnifié cette sorcière (*Giles Corey of the Salem Farms*; *Peace, My Daughter*; *The Witchfinders*; *Child's Play*; *Tituba of Salem Village*; *The Devil in Massachusetts*; *Les Sorcières de Salem*; *Witches' Children*⁶¹²). Quand bien même la pièce de Miller est pénétrée de questions distinctes associées à la période sociale des années 1950 (le maccarthysme, la guerre froide, la « chasse aux rouges »), elle entre néanmoins en relation co-textuelle et intertextuelle avec *Moi, Tituba sorcière...* Il en est ainsi car les deux œuvres renvoient aux mêmes personnages et au même imaginaire. Condé fait notamment écho à des événements, tels les tourments que Elizabeth Proctor inflige aux fillettes par le moyen de poupées de cire (*MS*, p. 146-147), bien détaillés dans la pièce de Miller⁶¹³. Même si le personnage principal et le fil conducteur des intrigues ne sont pas identiques dans les deux œuvres, les textes travaillent chacun dans des sphères analogues et contiguës.

Condé avait vu *Les Sorcières de Salem* sur la scène à Paris lorsqu'elle était étudiante. Bien qu'elle ait avoué en entrevue ne pas avoir relu la pièce lors de l'écriture de son roman, elle est consciente de la représentation négative et réductrice attribuée à *Tituba* par le dramaturge américain et, à l'inverse, de la valeur héroïque accordée au protagoniste blanc masculin, John

⁶¹¹ La prochaine partie sur *Les Sorcières de Salem* de Miller reprend, sous une forme différente, des arguments avancés dans Maryse Sullivan, « Au ban de la société, à la frontière de l'Amérique : les sorcières et les marginaux dans *Moi, Tituba sorcière...* », *Voix plurielles*, vol. 14, n° 1, 2017, p. 73-76. Pour une analyse plus détaillée sur la relation unissant les deux textes, voir l'article cité.

⁶¹² Henry Wadsworth Longfellow, *Giles Corey of the Salem Farms*, Boston/New York, Houghton, Mifflin and Company, 1900 [1868]; Shirley Barker, *Peace, My Daughter*, New York, Crown Publishers, 1949; Ann Petry, *Tituba of Salem Village*, New York, Harper Collins, 1991 [1964]; Marion Starkey, *op. cit.*; Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, *op. cit.*; et Patricia Clapp, *op. cit.* En ce qui concerne les pièces *The Witchfinders* de Louis O. Coxe et *Child's Play* de Florence Stevenson, elles ont chacune été représentées pour la première fois en 1952, mais n'ont pas fait l'objet de publication. Voir Robert A. Martin, « Arthur Miller's *The Crucible*: Background and sources », *Modern Drama*, vol. 20, n° 3, automne 1977, p. 279.

⁶¹³ Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, *op. cit.*, p. 116-119 et 162-165.

Proctor⁶¹⁴. C'est sur ce point que son texte se différencie le plus de celui de l'auteur américain. Condé se départit des stéréotypes de la femme noire mis à profit dans la pièce de Miller. La Tituba de Condé ne baragouine pas l'anglais, ne promulgue pas le vaudou barbadien et n'adhère guère aux images de la femme noire dansante et sauvage, ou de la nounou⁶¹⁵. Au contraire, l'écrivaine guadeloupéenne lui attribue des caractéristiques qui sont seulement réservées au héros blanc chez Miller⁶¹⁶. En effet, à l'instar de John Proctor qui doute de la véracité des allégations des fillettes dans *Les Sorcières de Salem*, Tituba tient pour suspect leurs propos et se méfie de leurs jeux dans le roman de Condé : une caractéristique du personnage aussi reproduite dans *Witches' Children* de Clapp. De plus, comme nous l'avons vu dans la première section, Tituba rejette les histoires diaboliques et les superstitions du village. Sous la plume de Condé, elle devient un personnage alerte et incrédule. L'auteure déconstruit alors le cliché entourant la sorcière antillaise. Elle lui décerne une individualité qui dépasse son statut d'esclave noir. En épaississant le personnage, Condé prend également position par rapport aux textes historiques qui ont dessiné l'héroïne comme une « comparse sans intérêt » (*MS*, p. 173). Elle contrecarre les discours de ses prédécesseurs afin de donner une pleine vie à Tituba.

En fait, contrairement à Miller, Condé choisit Tituba comme personnage central de son intrigue. De façon analogue à l'écrivaine américaine Ann Petry, elle trace le parcours de l'héroïne et s'arrête à des moments charnières de sa vie. Elle s'inspire de l'initiative de sa prédécesseure dans *Tituba of Salem Village* (1964). Alors que Miller incorpore Tituba comme un personnage mineur dans sa pièce et une figure marginale dans la diégèse, Petry produit un récit pour la jeunesse où Tituba occupe le rôle principal. Dans la diégèse, la protagoniste possède toutefois

⁶¹⁴Suzanne Roszak, « Salem Rewritten Again: Arthur Miller, Maryse Condé, and Appropriating the Bildungsroman », *Comparative Literature*, vol. 66, n° 1, p. 120.

⁶¹⁵*Ibid.*, p. 116-118; et Jane Moss, « Postmodernizing the Salem Witcheraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *loc. cit.*, p. 10.

⁶¹⁶Suzanne Roszak, *loc. cit.*, p. 114-116.

l'identité typifiée d'une héroïne fondamentalement bonne, heurtée à des adversaires blancs farouches. Comme le note avec pertinence Annmarie Pinarski, la représentation de Tituba chez Petry « fails to register her as a complex subject. [...] In this version of events, Tituba is presented as an archetypal figure of resistance – her history and context are incidental, displaced in favo[u]r of the text's moral lesson.⁶¹⁷ » Le roman de Petry n'enlève donc pas à Tituba sa personnification unidimensionnelle, un type de représentation répandue en littérature pour la jeunesse⁶¹⁸. Il ne fait que la renverser. Robert E. Morsberger va d'ailleurs plus loin que Pinarski en précisant que ce renversement de « sorcière agitée et délirante » à « victime héroïque et honnête » était inévitable, selon lui, dans les années 1960. Comme les études postcoloniales sur la sorcellerie gagnaient du terrain, les interprétations littéraires et historiques antérieures calomniant Tituba étaient de plus en plus repoussées⁶¹⁹. Écoutant la rumeur sociale de son époque, Petry était ainsi encline à hausser le statut de Tituba, l'ajoutant au panthéon des héros noirs qui se construisait, selon Morsberger⁶²⁰. Son entreprise a ajouté une autre couche à l'imaginaire des sorcières de Salem, qui, en temps et lieu, a attiré l'attention de Condé.

Condé renvoie notamment à Petry dans sa note historique à la fin du livre. Puisque le parcours de Tituba n'est plus repérable dans l'Histoire après sa libération de prison en 1693, l'auteure informe le lecteur de la fin que lui attribue Petry dans son roman : « [s]elon Ann Petry, une romancière noire américaine, qui se passionna elle aussi pour ce personnage, elle fut achetée

⁶¹⁷ « échoue à l'enregistrer comme un sujet complexe. [...] Dans cette version des événements, Tituba est présentée comme une figure archétypale de la résistance – l'histoire et le contexte qui lui sont liés sont accessoires, décalés en faveur des leçons morales du texte. » (c'est nous qui traduisons) Annmarie Pinarski, « Parodic Imaginations: Women/Writing/History », thèse de doctorat, Bowling Green State University, Bowling Green, 1996, f. 140.

⁶¹⁸ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres-linguistique », 2008, p. 83.

⁶¹⁹ Voir, entre autres, James Haskins, *Witchcraft, Mysticism and Magic in the Black World*, New York, Doubleday, 1974; Chadwick Hansen, *loc. cit.*; Robert E. Morsberger, « The Further Transformation of Tituba », *The New England Quarterly*, vol. 47, n° 3, septembre 1974, p. 456-458; et Lloyd W. Brown, « Tituba of Barbados and the American Conscience: Historical Perspectives in Arthur Miller and Ann Petry », *Caribbean Studies*, vol. 13, n° 4, janvier 1974, p. 118-126.

⁶²⁰ Robert E. Morsberger, *loc. cit.*, p. 456 et 458.

par un tisserand et finit ses jours à Boston » (*MS*, p. 278). Condé reconnaît que Petry, avant elle, a trouvé et diffusé l'histoire de Tituba. Son récit est également parsemé de ressemblances à *Tituba of Salem Village* qui mettent en relief un fil conducteur commun aux deux textes. Même si Condé affirme avoir lu le récit de Petry après la rédaction de son roman, elle enchâsse trop de scènes correspondantes à celles de Petry pour qu'il ne s'agisse que de coïncidences. Entre autres, dans les deux romans, Tituba devient la propriété d'une dénommée Susanna Endicott à la Barbade; la fille des Parris est nommée Betsey alors que toutes les archives enregistrent son nom comme étant Betty; Tituba rencontre une femme appelée Judah White qui lui apprend les qualités des plantes nord-américaines; et John Indien répète à Tituba de manière incessante que le rôle de l'esclave est de survivre⁶²¹. Manifestement, les deux œuvres reviennent sur les mêmes péripéties de la vie de Tituba.

Or, comme le remarque Jane Moss, quoique Condé s'inspire grandement du travail de Petry, elle ne copie pas son œuvre. Elle la dépasse. À la différence de Petry, Condé ne présente pas une histoire où Tituba apparaît comme une héroïne innocente et résiliente qui mérite une fin heureuse : la représentation de Tituba est plus mitigée⁶²². Condé réécrit consciemment son récit – en retournant vers l'Histoire et se basant sans doute sur Petry – afin de faire d'elle une vraie sorcière, innocente et coupable. Sa Tituba, bien que résiliente, n'est d'ailleurs pas récompensée pour avoir suivi un chemin jalonné d'embûches par un dénouement harmonieux. Sa vie est plus complexe. En évitant les représentations manichéennes, Condé déconstruit les représentations simplistes de la sorcière. Elle conteste les clichés et les stéréotypes qui emprisonnent la figure

⁶²¹ *Ibid.*, p. 457-458; Jane Moss, « Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *loc. cit.*, p. 12; et Ann Petry, *op. cit.*, p. 12, 71 et 90.

⁶²² Jane Moss, « Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *loc. cit.*, p. 15.

dans des moules. Elle cherche à faire bouger ces images fixes, à s'éloigner des paradigmes de ses prédécesseurs et à redéfinir l'imaginaire associé à la sorcière antillaise.

En plus d'entrer en relation co-textuelle avec des textes traitant des procès de sorcellerie de Salem, Condé dialogue avec le roman *La Lettre écarlate* (1850) de Nathaniel Hawthorne⁶²³. L'écrivaine reprend le personnage de Hester Prynne, mis en scène dans la colonie du Massachusetts pendant les années 1640 dans le récit de Hawthorne, pour mettre en lumière une solidarité féminine parmi les femmes accusées en Nouvelle-Angleterre. Hester est notamment coupable du crime d'adultère. Même si elle n'est jamais formellement identifiée comme un être diabolique, elle est marginalisée de façon analogue à la sorcière et liée à son imaginaire⁶²⁴. Selon Gabrielle Schwab, le roman de Hawthorne reprend le *witchcraft pattern* malgré l'absence d'une composante surnaturelle. Ostracisée par la communauté, Hester correspondrait à une version de la sorcière, celle dépeinte comme une belle femme séductrice, osée et libre⁶²⁵. Son intervention dans la diégèse de *Moi, Tituba sorcière...* la présente ainsi comme une alliée de Tituba, aussi réprouvée par la communauté puritaine.

Si la pièce de Miller occupe la valeur d'un intertexte, voire d'un hypotexte, le récit de Hawthorne possède davantage une valeur transfictionnelle. Condé récupère son héroïne à dessein d'établir un lien avec une autre femme du Massachusetts qui a aussi été marquée négativement – même littéralement – par sa communauté⁶²⁶. Plus concrètement, lorsque Condé reprend le

⁶²³ Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate*, Marie Canavaggia (trad.), Paris, Nouvelles Éditions, 1946 [1850].

⁶²⁴ Gabrielle Schwab, « Seduced by Witches: Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* in the Context of the New England Witchcraft Fictions », Dianne Hunter (dir.), *Seduction and Theory*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1989, p. 187-188.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 180-181. Il est intéressant de noter que, aujourd'hui, le substantif anglais « witch » (sorcière) désigne de moins en moins cette représentation de la femme sexuelle et séductrice. Si, pendant des siècles, le mot était d'usage pour attaquer la sexualité de la femme selon Kristen J. Sollée, il a maintenant été supplanté en popularité par le substantif « slut », tout aussi connotatif et péjoratif. Voir Kristen J. Sollée, *op. cit.*, p. 13.

⁶²⁶ Notons que Condé n'est pas la seule à s'être réapproprié le personnage de Hester Prynne dans un texte postmoderne. Kathy Acker, une romancière qui s'adonne aussi à l'écriture parodique, avait repris le personnage deux ans plus tôt dans son roman *Blood and Guts in High School* (New York, Grove Press, 1984). Voir Annmarie Pinarski, *loc. cit.*, f. 46.

personnage de Hawthorne dans son œuvre, nous faisons face à ce que Richard Saint-Gelais appelle une interpolation transfictionnelle, c'est-à-dire un type de récit qui allonge le récit initial en s'insérant entre deux événements précis de son intrigue⁶²⁷. Dans le texte de Hawthorne, Hester passe effectivement un séjour en prison avant d'être appelée à comparaître devant le tribunal et recevoir son châtement pour adultère. Se limitant à ce moment peu détaillé du roman d'origine, Condé explique alors ce qui aurait pu se passer lors de ce temps d'incarcération.

En plus d'occuper la fonction de « remplissage » entre deux scènes par rapport au roman de Hawthorne, le récit de Condé altère la diégèse initiale. Il déforme la trame narrative, faisant de la nouvelle œuvre une « version transfictionnelle » du récit original⁶²⁸. Il en est ainsi puisque, dans *La Lettre écarlate*, Hester retourne dans la communauté après son emprisonnement et est condamnée à porter la lettre « A » pour se repentir de son crime. Or, dans *Moi, Tituba sorcière...*, Tituba apprend du geôlier que Hester s'est pendue dans sa cellule lorsque l'héroïne comparaisait devant la cour (*MS*, p. 174). Condé prend des libertés quant au personnage de Hester qui la condamnent à une nouvelle fin.

Cette initiative permet toutefois à Condé de rattacher l'imaginaire des sorcières de Salem, porteur d'autres fictions telles celles de Miller et de Petry, à un autre récit mettant en relief une femme hétérodoxe, et d'évoquer la condition des femmes à travers le temps. En tissant des liens entre les deux diégèses dans son roman, Condé dénonce le sort commun des femmes anticonformistes dans l'Histoire. Elle expose les difficultés qui truffent la condition féminine par le biais des conversations fictionnelles des personnages⁶²⁹. C'est d'ailleurs à l'aide de ces dernières que Tituba constate sa position subalterne dans la société. À la lumière de leurs

⁶²⁷ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 84.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 139-141.

⁶²⁹ Patrice J. Proulx, *loc. cit.*, p. 153.

discussions, Hester apparaît, quant à elle, « as a radical feminist figure, repudiating male hegemony over the female, and reclaiming the right for women to transcribe their own stories⁶³⁰ ». En plus de reconstituer l'histoire de Tituba, Condé réécrit donc celle de Hester. Elle réinterprète le personnage en vue de réfléchir à des enjeux liés à la période sociale des années 1980, tels les droits des femmes et le féminisme. Dotées d'un discours contemporain, les accusées critiquent la société patriarcale et ses injustices. Condé construit ainsi une intrigue transfictionnelle mettant en scène une forte solidarité féminine et interraciale.

Somme toute, quand bien même la rencontre entre Tituba et Hester, chronologiquement, ne pourrait avoir eu lieu⁶³¹, celle-ci influence la représentation de la sorcière dans le texte. Encore plus qu'avant, le personnage de Hawthorne conflue vers l'imaginaire de la sorcière, transformant la perception de la figure comme un être vicieux ou une simple victime. En étant associée à la figure de la sorcière pour son crime, Hester Prynne permet à Condé d'interroger le statut général de la femme dans la société et de juxtaposer le sort des sorcières à d'autres femmes ostracisées, osées, excentriques ou indépendantes. En étendant la réflexion sur la figure à diverses femmes, l'auteure parvient alors à mettre en question le *statu quo* et à illustrer les abus du système patriarcal.

Identité féminine et marqueurs sociaux de sexe

Condé conteste la conception patriarcale de la femme en nuancant les représentations dichotomiques qui gravitent autour de la figure de la sorcière. D'une part, elle tente de sortir la

⁶³⁰ « comme une figure féministe radicale, répudiant l'hégémonie mâle sur la femme, et réclamant le droit des femmes de transcrire leurs propres histoires » (c'est nous qui traduisons). *Ibid.*, p. 154.

⁶³¹ Selon la diégèse du roman de Hawthorne, Hester aurait d'ailleurs été emprisonnée cinq décennies avant l'arrivée de Tituba.

figure de l'espace négatif dans lequel elle est constamment reléguée. Pour ce faire, l'écrivaine met la sorcière en relation avec la communauté dans son roman. Elle fait de Tituba une femme autonome qui est en mesure de subvenir seule à ses besoins et qui utilise ses talents naturels et surnaturels pour servir la communauté ou implanter des changements dans celle-ci. Au départ, lorsque l'héroïne apprend que, à sa vue près des plantations, les esclaves de la Barbade sont apeurés (*MS*, p. 25-26), elle ne comprend pas son statut effrayant :

On semblait me craindre. Pourquoi? Fille d'une pendue, recluse au bord d'une mare, n'aurait-on pas dû plutôt me plaindre? Je compris qu'on pensait surtout à mon association avec Man Yaya et qu'on la redoutait. Pourquoi? Man Yaya n'avait-elle pas employé son don à faire le bien. Sans cesse et encore le bien? Cette terreur me paraissait une injustice [...] J'étais faite pour panser et non pour effrayer. (*MS*, p. 26)

Mécontente de l'attitude des esclaves à son égard, Tituba travaille alors à les amadouer peu à peu, et à changer leur perception. Elle délaisse la vie solitaire qui la confinait, elle et ses pouvoirs, à un espace domestique et personnel afin de s'ouvrir aux autres. De son gré, elle choisit de travailler hors de son logis pour aider son peuple : une fonction qui la distingue à la fois des autres femmes de la société et des esclaves, astreints à travailler à la sueur de leur front. Quoique les dons de Tituba demeurent toujours associés à la sphère féminine domestique puisqu'ils font appel à la nourriture, aux recettes, aux épices et aux incantations, ils profitent à la communauté et fortifient ses liens avec les esclaves. Ils lui permettent également d'adopter différents rôles qui la font migrer de l'espace domestique « féminin » vers l'extérieur, l'espace typiquement réservé aux hommes. Tituba s'occupe d'ailleurs des recettes et des esclaves dans sa case, en plus de parcourir l'île pour venir en aide aux plus démunis.

La mise en scène de la sorcière permet ainsi à Condé d'explorer le pouvoir et le potentiel de la femme à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. L'auteure attaque la conception patriarcale de la femme, comme faible et dépendante, et de la sorcière, comme dangereuse et égoïste. Elle ne confine pas la femme à son rôle traditionnel d'intérieur, de beaucoup repoussé dans les

années 1980. Sa protagoniste ne laisse pas son identité féminine réduire son engagement auprès de la communauté. Or, en s'appuyant sur une cuisine et une magie féminines, Condé ne condamne pas, non plus, le choix des femmes de rester dans la sphère domestique, comme le font certaines critiques de la vague post-féministe⁶³². Elle met en scène un personnage qui possède une indépendance et une grande liberté par rapport à l'exercice de son art et de ses fonctions guérisseuses. Sa Tituba s'active notamment dans différentes sphères sociales, à la fois publiques et privées, illustrant un enjeu au cœur des revendications féministes⁶³³. Condé crée alors une sorcière aimable et sensible qui incarne des valeurs du mouvement des femmes des vingt dernières années. Son héroïne est autonome, autant à l'endroit de sa vie personnelle qu'à l'endroit de sa subsistance économique.

Tituba apparaît également comme un personnage altruiste et généreux. Ses intentions ne sont pas malignes. En mettant l'accent sur sa bonté et sa contribution à la communauté en tant que guérisseuse, le texte essaie de défaire la perception effrayante générale entourant la sorcière. De la même façon que Tituba, qui souhaite gagner la faveur de son peuple, l'auteure montre au lecteur comment la sorcière peut s'intégrer à une communauté et y remplir une fonction qui ne l'identifie pas comme un être dangereux ni comme une figure « autre ». Sous sa plume, la sorcière et, plus globalement, la femme peuvent servir des buts supérieurs qui concourent au progrès et à la restauration de la société.

Cela étant dit, si, d'une part, Condé réussit à exhiber une représentation bienveillante de la sorcière, elle montre, d'autre part, à quel point la société et les autres acteurs du roman continuent

⁶³² Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*, f. 94.

⁶³³ Il faut noter que l'importance de cet enjeu féministe, à savoir l'intégration de la femme dans différentes sphères sociales, peut varier d'un sous-groupe à l'autre. Dans les années 1970, mais surtout dans les années 1980, le mouvement des femmes se divise en plus d'une centaine de groupes qui ont chacun des objectifs distincts. Par exemple, certains groupes se concentrent sur l'enjeu de l'avortement, alors que d'autres font de la pornographie et de la sexualité de la femme les priorités de leur lutte. Chacun de ces groupes définit le féminisme et la lutte des femmes de manière différente, créant parfois des désaccords à l'intérieur même du mouvement. Voir Kim A. Loudermilk, *op. cit.*, p. 9-10.

de lier la sorcière au diable et à la méchanceté. Par l'intermédiaire des personnages puritains et des colonisateurs blancs, l'écrivaine affiche la représentation patriarcale dominante de la figure qui fait obstacle à la vision positive de la sorcière et de la guérisseuse dans l'imaginaire. Contrairement à Miller et à Petry qui présentent Tituba de manière absolue, Condé met en parallèle ces visions conflictuelles de la sorcière et affronte l'ambiguïté autour de la figure dans son récit. À l'instar de Hébert, l'auteure conserve les deux séries de caractéristiques de la sorcière, en dépit du fait qu'elle œuvre à nuancer la méchanceté et l'horreur rattachées à la figure. À vrai dire, Tituba ne réussit jamais à se départir complètement de son identité terrifiante de sorcière dans le roman. Bien qu'elle parvienne à attirer les esclaves ou les puritains vers elle, elle est encore à craindre. Même John Indien lui avoue que, malgré son amour pour elle, elle lui fait peur, car il la sait violente (*MS*, p. 53). Dès lors, quand bien même sa mission est de répandre le bien, elle possède des qualités que même ses pairs jugent effrayantes et redoutables.

En représentant Tituba à la manière d'une guérisseuse, mais aussi comme une sorcière horrifique plus classique – vivant notamment à l'orée du village comme la sorcière des contes de fées –, Condé met bien en lumière les idées polémiques qui gravitent autour de la figure (guérisseuse vs empoisonneuse; ange vs démon; chaste vs débauchée; innocente vs coupable; loyale vs infidèle; bienfaitrice vs malfaitrice; centre vs périphérie; etc.). L'écrivaine interroge activement ces ambivalences au sein du texte. Après une conversation avec John Indien, l'héroïne se demande même ce qu'est une sorcière :

Je m'apercevais que dans sa bouche [celle de John], le mot était entaché d'opprobre. Comment cela? Comment? La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n'est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude? En conséquence, la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d'être crainte? (*MS*, p. 33-34)

Ces passages de questionnement reviennent de manière incessante à travers le roman (*MS*, p. 26, 33-34, 48, 53, 85-86, 99-100, 152, 223, 225 et 232). L'auteure montre comment la vision positive

de son personnage ne supplante pas la conception patriarcale de la sorcière, mais se heurte contre elle. En d'autres mots, Condé pointe du doigt les différents courants de pensée qui entourent la figure et qui lui attribuent un statut polymorphe. D'ailleurs, quoique Tituba, « objet de mépris et de terreur » (*MS*, p. 172), soit lapidée comme sorcière au point culminant des événements à Salem (*MS*, p. 172), elle devient aussi « un objet de pitié » (*MS*, p. 185) pour les habitants. De plus, même si Tituba s'affaire aux tâches ménagères et aux soins des enfants lorsqu'elle travaille pour Benjamin Cohen d'Azevedo, elle ne demeure pas « [s]a sorcière bien-aimée » (*MS*, p. 204). Contrairement à la sorcière Samantha de la série télévisée, Tituba ne se contente pas de cette vie. Elle sait qu'autre chose se prépare pour elle et que cette vie de femme d'intérieur n'est que temporaire (*MS*, p. 204). La sorcière chez Condé occupe ainsi plusieurs positions qui mettent en relief les dichotomies patriarcales qui pèsent sur la femme. Par le biais de Tituba, Condé trace un portrait de la femme au XVII^e siècle, tout en touchant à des enjeux, tels le travail des femmes ou les attentes de la société, qui sont encore pertinents au XX^e siècle.

À vrai dire, en plus d'étudier la représentation de la sorcière, l'auteure interroge le statut général de la femme. Elle critique la place qui lui est accordée dans la société. À divers degrés, les personnages féminins du roman font tous face à des conditions de vie inférieures en raison de leur identité sexuée. L'écrivaine unit le sort et la situation des femmes dans son récit et, par là, met en lumière une solidarité féminine. Tituba s'adoucit notamment à l'égard d'Élizabeth Parris, sa maîtresse blanche, lorsqu'elle comprend que cette dernière partage l'effroi et la répugnance que lui inspire Samuel Parris. Une alliance se forge entre les deux femmes révoltées, rabaissées et frappées par le maître Parris (*MS*, p. 64-66 et 69). Cette solidarité féminine, présente à travers le roman, fait ressortir la deuxième strate, c'est-à-dire le niveau mésosocial, de l'imaginaire de la

sorcière dans le texte, selon les catégories de Popovic⁶³⁴. Les femmes, en tant que groupe, sont mises à l'écart et dépeintes comme un type de sorcières. Elles sont chacune restreintes par leur identité féminine.

Dès le début du récit, Condé rappelle que la femme occupe une place inférieure à l'homme dans le monde :

Ma mère pleura que je ne sois pas un garçon. Il lui semblait que le sort des femmes était encore plus douloureux que celui des hommes. Pour s'affranchir de leur condition, ne devaient-elles pas passer par les volontés de ceux-là mêmes qui les tenaient en servitude et coucher dans leurs lits? (*MS*, p. 17)

Dès la naissance, la vie de la femme s'affiche comme plus difficile. Tituba remarque également que « [l]a couleur de la peau de John Indien ne lui [...] caus[e] [pas] la moitié des déboires que la [s]ienne [lui] caus[e] » (*MS*, p. 159). Bien qu'il partage ses racines culturelles et son titre d'esclave, John n'est pas accusé par la communauté de Salem. Son identité masculine le place hors d'atteinte des attaques, ce que Condé dénonce. Par l'entremise de Tituba, elle atteste le fait, invoqué par les études féministes de son époque, que l'identité sexuée de la femme est ce qui contribue à faire d'elle une sorcière (*MS*, p. 170)⁶³⁵. Envisagée sous cet œil, la chasse aux sorcières peut même adopter la forme d'un « sexocide⁶³⁶ » ou d'un génocide des femmes, comme l'avance Andrea Dworkin dans les années 1970⁶³⁷. Plus précisément, selon cette interprétation, la chasse aux sorcières s'articule comme la persécution des femmes, surtout marginales ou excentriques, par l'Église et les élites masculines à travers l'Histoire⁶³⁸. Ce serait l'identité sexuée des femmes, au même titre que la religion des Juifs lors de la Shoah, qui les aurait étiquetées

⁶³⁴ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, *op. cit.*, p. 40.

⁶³⁵ Mary Daly, *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 1978, p. 184-185, 188-189 et 221; Robin Morgan, *Going Too Far. The Personal Chronicle of a Feminist*, New York, Random House, 1977, p. 70-74; Andrea Dworkin, *Woman Hating*, New York, Dutton, 1974, p. 118-150; et Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes & infirmières. Une histoire des femmes et de la médecine*, Lorraine Brown et Catherine Germain (trad.), Montréal, Remue-ménage, 1983 [1973], p. 25-31.

⁶³⁶ Le terme a d'abord été utilisé par Françoise d'Eaubonne dans les années 1970. Voir Françoise d'Eaubonne, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, Paris, Éditions de la Différence, 1975; *Id.*, *Le Sexocide des sorcières*, Paris, L'Esprit frappeur, 1999; et Camille Laurens, *op. cit.*, p. 33.

⁶³⁷ Andrea Dworkin, *op. cit.*, p. 118-150.

⁶³⁸ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *op. cit.*, p. 25, 27, 31 et 39.

comme les premières cibles des persécutions et des accusations de sorcellerie. Quoique tous les personnages féminins du roman de Condé ne soient pas traités de sorcières, ils sont opprimés. En soulignant leurs insécurités et leurs malheurs, l'écrivaine éclaire les discours patriarcaux qui ont stigmatisé la femme à travers l'Histoire et qui lui attribuent encore une position inférieure et chancelante. À travers les femmes et les accusations de sorcellerie dans le récit, Condé montre que, « Blancs ou Noirs, la vie sert trop bien les hommes » (*MS*, p. 159, 170 et 202).

Par le biais de différents personnages féminins (Tituba, Abena, Élizabeth Parris, Sarah Good, Sarah Osborne, Hester Prynne), Condé décrit des injustices qui restreignent l'évolution des femmes au sein de la société. Abena, par exemple, est traitée comme un objet de l'homme. Elle est violée par un marin blanc, puis agressée sexuellement par un colonisateur de la Barbade. Lorsqu'elle refuse les avances de ce dernier et se débat, il la fait exécuter pour sa mauvaise conduite. Elle ne possède ni droit de parole ni contrôle sur son corps. De façon similaire, Élizabeth Parris, assujettie par l'Église puritaine, a peur de son corps. Elle est forcée de réprimer sa sexualité et de respecter les règles imposées par son mari, qui fait figure de loi à l'endroit de la foi puritaine et des relations sexuelles (*MS*, p. 70). En ce qui a trait à Sarah Good, elle est une pauvre mendicante décrite comme une femme importune aux autres villageois de Salem (*MS*, p. 169). Son état économique, son vagabondage, sa discordance sociale (apparence, odeur) et son état mental déplaisent aux habitants. Ces traits ont historiquement été perçus comme dangereux et condamnables chez la femme puisqu'ils la plaçaient hors d'atteinte du contrôle patriarcal⁶³⁹. En effet, Sarah Good n'est pas contrainte de répondre à l'ordre et à la collectivité, gouvernée par un code social et économique. Pour cette raison, elle est accusée de sorcellerie dans le récit. Afin d'« épurer » la société de ses membres nocifs, Sarah Osborne est également ciblée comme

⁶³⁹ Robert Muchembled, *La Sorcière au village. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard-Julliard, coll. « Archives », 1991 [1979], p. 174-181; et Brian P. Levack, *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, Londres, Longman, 2016 [1987], p. 128-147.

sorcière. Elle est une femme plus âgée de mauvaise réputation, « ayant trop vite reçu dans son lit de veuve, l'ouvrier irlandais venu l'aider à exploiter son bien » (*MS*, p. 169). Son âge, son attitude et son indépendance économique la désignent vraisemblablement comme une menace pour la société puritaine qui préfère domestiquer les femmes par le biais de l'homme⁶⁴⁰. Par conséquent, elle est l'une des premières entraînéees dans le complot de sorcellerie qui a pour but de « purifier » la société (*MS*, p. 168).

Enfin, Hester Prynne se voit aussi bloquer le chemin par la société masculine dans le roman. Coupable d'avoir transgressé les lois du mariage comme dans le texte de Hawthorne, elle est châtiée pour son crime, tandis que « celui qui a mis cet enfant dans [son] ventre va et vient librement » (*MS*, p. 153). Comme Tituba, Abena, Sarah Good et Sarah Osborne, elle est « une victime que l'on trait[e] en coupable » (*MS*, p. 155), ce que Condé fait ressortir comme une partie intégrante de la condition féminine. Les sorcières et, de manière générale, les femmes apparaissent toutes comme des êtres innocents accablés de malheurs dans le roman, en raison de leur indépendance et de fausses accusations. En brossant un tableau de différentes femmes, l'auteure souligne donc les injustices qui affectent leur vie et font d'elles des citoyennes de seconde classe. Elle met en relief leur statut subalterne qui réduit leur droit de parole, leur potentiel et leur crédibilité. Autant d'un point de vue social que sexuel, Condé critique la domination patriarcale sur la vie féminine.

L'auteure rejette également la perception de la femme comme étant uniquement une victime. Bien que l'écrivaine attaque le patriarcat qui restreint l'autonomie des femmes, elle ne se contente pas de déplorer le sort de ces dernières. Par le truchement de la sorcière, elle met en scène un personnage féministe qui prend le contrôle de sa vie et qui se révolte contre l'oppression. Tituba ne concorde pas avec l'image historique, répandue dans les années 1980, de

⁶⁴⁰ Robert Muchembled, *La Sorcière au village*, *op.cit.*, p. 180-181; et Brian P. Levack, *op. cit.*, p. 141-145.

la sorcière comme étant uniquement une femme sans défense. Même si Tituba occupe une position inférieure comme femme esclave, elle n'est pas prête à succomber aux attaques du patriarcat ou des colonisateurs. Très tôt, au lieu de suivre la collectivité, elle décide de se protéger et de se construire une case éloignée des hommes (*MS*, p. 24-26). De même, quand Susanna Endicott apprend qu'elle est une sorcière, l'héroïne prend des mesures pour mettre fin au complot qui se prépare, affaiblir sa maîtresse et, surtout, assurer sa survie. Elle ne se soumet pas (*MS*, p. 24 et 49-50). À l'instar de sa mère qui résiste au second viol d'un Blanc (*MS*, p. 19-20) et de Man Yaya qui combat la mort avec son art de guérisseuse, Tituba adopte l'identité de combattante et de révoltée⁶⁴¹. Elle hérite de ce caractère belligérant qui permet aux femmes de prendre le contrôle de leur destin.

En d'autres mots, Tituba détient la capacité d'agir ou ce que Barbara Havercroft traduit en 1999 et appelle l'*agentivité* (*agency* en anglais)⁶⁴². Si l'*agentivité* se veut une autonomisation des femmes, partant de leur conscientisation face à leurs condition et situation sociales, il est certain que Tituba possède cette capacité. Condé présente une femme qui se heurte à la société patriarcale dans l'espoir d'y apporter des améliorations. D'ailleurs, lorsque les puritains vandalisent son domicile et interrompent la cérémonie religieuse de la famille juive, Tituba « avan[ce] vers les agresseurs » (*MS*, p. 206) afin de défendre ses droits et ceux de ses amis. Quand bien même ses persécuteurs la lapident et l'appellent une sorcière, elle « continu[e] d'avancer, pleine d'une fureur qui incendi[e] [s]on corps et ren[d] [s]es jambes agiles » (*MS*, p. 206). D'un bout à l'autre du roman, elle tente de surmonter sa situation subalterne, de résister à la discrimination et de transformer sa vie et celle de la communauté : des caractéristiques qui

⁶⁴¹ Josée Tamiozzo, *loc. cit.*, p. 132.

⁶⁴² Barbara Havercroft « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'*agentivité* féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93.

illustrent son agentivité⁶⁴³. S'appuyant sur la force féminine qui lui a été léguée par Abena et Man Yaya, elle lutte contre les injustices et se défend contre la société coloniale patriarcale.

En effet, au moment où les premières accusations de sorcellerie courent à Salem, Tituba décide encore une fois de prendre des précautions pour se protéger et rester fidèle à ses principes (*MS*, p. 116). Même lorsque l'héroïne est frappée jusqu'au sang et abusée sexuellement, elle ne succombe pas à la rumeur des accusations qui se fait pressante. Tituba tient le coup et n'avoue rien à ses bourreaux à ce moment (*MS*, p. 144-145). Peu à peu atteinte par la méchanceté et l'hypocrisie des villageois de Salem, elle se ravise toutefois une fois en prison. Comme nous l'avons vu précédemment, elle falsifie un témoignage et dénonce quelques coupables dans le but d'être « à l'abri des flammes » (*MS*, p. 146). L'héroïne s'avise du pouvoir qu'elle possède désormais en tant qu'accusée et accusatrice, et elle est prête à le déchaîner. Comme chez la magicienne Médée, sa détermination et sa révolte se métamorphosent en désir de vengeance :

Naïve, qui ignorait que faire le bien à des méchants ou à des faibles revient à faire le mal! Oui, j'allais me venger. J'allais dénoncer et du haut de cette puissance qu'ils me conféraient, j'allais déchaîner la tempête, creuser la mer de vagues, aussi hautes que des murailles, déraciner les arbres, lancer en l'air comme des fétus de paille, les poutres maîtresses des maisons et des hangars. (*MS*, p. 147)

Condé renoue avec la figure antique de la sorcière. Sa Tituba se présente à la fois comme un ami loyal – notamment lorsqu'elle épaulé les habitants de la Barbade ou du Massachusetts –, et comme un ennemi acharné – par exemple lorsqu'elle est appelée à témoigner. À l'instar de Médée, Tituba peut, si elle est provoquée, déclencher une fureur contre ses adversaires.

Dans l'ensemble, Condé construit une représentation positive de la sorcière. Son héroïne cherche à répandre le bien et à aider son prochain. Malgré sa bonté, Tituba se heurte néanmoins à des adversaires qui la perçoivent comme un être diabolique et délétère, la poussant à prendre ses distances, contre-attaquer et se protéger. La vision de la sorcière des autres personnages contrecarre sa représentation bienveillante, ce qui fait de Tituba une figure glissante et instable, et

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 94; et Josée Tamiozzo, *loc. cit.*, p. 134 et 138.

donne forme à un collage d'idées variées dans le récit. À divers moments, Tituba devient donc l'étrangère, vivant à la lisière du village; la guérisseuse; la femme hideuse, mal soignée; l'avorteuse et l'empoisonneuse; la sorcière bien-aimée; la maîtresse du vent; la sibylle qui communique avec les morts; Médée, la vengeresse; la figure d'horreur damnée par le diable; la bonne mère; ou l'ange salvateur. Condé construit sa protagoniste de manière à ce qu'elle corresponde à une pléthore d'identités associées à la sorcière. Ce faisant, l'écrivaine restaure l'imaginaire de la sorcière et éloigne la figure des espaces entièrement positifs ou négatifs, qui créent des personnages unidimensionnels. À l'inverse de ces derniers, sa sorcière possède une subjectivité qui la fait osciller entre les deux espaces et errer dans un entre-deux. Dans le roman, Tituba s'adresse notamment au lecteur pour lui expliquer ses motifs et sa part des choses. Par conséquent, il lui devient possible de comprendre, une fois les buts et sentiments de l'héroïne éclairés, pourquoi elle appuie un personnage, mais se retourne contre un autre. Son histoire devient plus *humaine*. Condé donne une voix à Tituba afin qu'elle révèle ses pensées et son parcours au lecteur. Dès lors, la sorcière cesse d'être un « archétype » ou un stéréotype, mais s'individualise. Tituba trouve enfin sa place comme figure historique dans un discours jusqu'alors édifié et diffusé d'un point de vue masculin et colonial.

Suivant les traces de Hébert, Condé réhistorise la sorcière et, partant, revitalise la femme, afin d'illustrer, d'un point de vue que Justyna Sempruch appellerait *herstorical*, comment et pourquoi Tituba a été présentée comme une nuisance. C'est en définissant un point de départ et une vision historique précise, selon Sempruch, qu'il devient possible pour les féministes, les écrivaines et les historiennes d'amorcer indépendamment leur réécriture du passé et leur réinterprétation de la sorcière⁶⁴⁴. Catherine Clément, Hélène Cixous, Mary Daly, Andrea

⁶⁴⁴ Justyna Sempruch, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, West Lafayette, Purdue University Press, 2008, p. 54.

Dworkin, Anne Hébert et Xavière Gauthier, entre autres, examinent la représentation de la figure dans l'Histoire, qu'elles jugent erronée, et proposent de nouvelles façons d'appréhender la sorcellerie. Elles établissent leurs propres récits fictionnels, historiques ou théoriques qui servent d'alternatives au canon historique occidental (*history*) : un projet qu'entreprend aussi Condé. À l'instar de ses prédécesseuses, elle met en place une variante historique qui obscurcit la frontière entre fiction et Histoire et, surtout, laisse place à de nouvelles conceptions de la sorcière et d'autres représentations du discours historique. Son roman explore les activités et les fonctions de la sorcière, de même que les origines de l'oppression féminine. En mettant en scène les nouvelles idées qui traversent l'imaginaire de la sorcière, il célèbre également, comme les textes de ses pairs, le pouvoir et « l'hystérie » de la femme qui contrecarrent la société phallogratique et la placent hors de portée du contrôle patriarcale⁶⁴⁵. En réinterprétant la vie de Tituba et lui accordant une activité féministe qui lui est propre, Condé s'engage alors dans la production d'une *herstory*. Elle examine le passé du point de vue de la femme et propose une autre version de la sorcière de Salem qui la dissocie du discours dominant. Autrement dit, elle décompose la construction historique et culturelle de la figure, et entreprend une révision de son imaginaire.

En plus de donner forme à une femme combative de l'Histoire, Condé se réfère au mouvement des femmes dans son roman⁶⁴⁶. Au sein même du texte, elle fait appel au féminisme pour interroger la représentation de ce courant. Certes, l'apparition du mot « féministe » (*MS*, p. 160) dans le discours de Hester dans le récit est un anachronisme qui fait ressortir l'écart temporel séparant Condé de Tituba⁶⁴⁷, mais elle devient aussi un moyen d'inciter une discussion sur la place des femmes dans la société. Le terme permet de préciser des idées qui orbitent autour

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 18 et 57.

⁶⁴⁶ Ce passage de l'analyse reprend, sous une forme différente, certains arguments qui ont été présentés dans Maryse Sullivan, « Au ban de la société, à la frontière de l'Amérique : les sorcières et les marginaux dans *Moi, Tituba sorcière...* », *loc. cit.*, p. 79-80.

⁶⁴⁷ Selon Gengembre, la notion de « féminisme » émerge réellement autour du XIX^e siècle grâce à Flora Tristan (1803-1844) et à Pauline Roland (1805-1852), voir Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 54.

du féminisme et de mettre en place un discours sur le mouvement dans les années 1980. Dans un premier temps, l'émergence du mot rappelle l'importance du combat féministe, surtout dans les Antilles, à l'heure où Condé écrit son texte. Le roman rejette les discours de victimisation qui présentent les femmes africaines ou antillaises comme un groupe impuissant ou inactif face au mouvement. Tituba participe à la conversation sur la place des femmes⁶⁴⁸.

Dans un deuxième temps, l'extrait sur le féminisme ouvre la porte à une discussion sur le courant. De fait, le passage n'offre pas une définition claire du mot « féministe ». Au contraire, l'échange entre Tituba et Hester laisse entendre qu'une incertitude entoure ce mot et que son acception, comme celle du vocable « sorcière », n'est pas figée. Plus concrètement, leur dialogue suggère une perception radicale de la féministe, comme une femme qui n'aime ni les hommes ni faire l'amour (*MS*, p. 160). Puis, quand Tituba presse Hester de lui fournir une définition plus complète du terme, celle-ci change la conversation. Elle laisse flotter le questionnement idéologique et terminologique : une décision de la part de l'auteure qui transforme le sens du mot. Face au silence, Tituba et le lecteur en déterminent maintenant la signification. Cela montre alors au lecteur qu'au XX^e siècle, au moment où les femmes militent pour l'égalité des sexes dans plusieurs pays, diverses nuances sémantiques caractérisent la « féministe ». D'un groupe militant à l'autre, la féministe ne représente pas les mêmes principes et ne lutte pas pour les mêmes objectifs⁶⁴⁹. Condé avoue elle-même, quelques années après la parution du roman, ne pas connaître le sens véritable du mot⁶⁵⁰. De la même manière, au XVII^e siècle, à l'heure des chasses aux sorcières à Salem, la signification de « sorcière » varie d'un pays, voire d'une personne, à

⁶⁴⁸ Annmarie Pinarski, *loc. cit.*, f. 143; et Dawn Fulton, *op. cit.*, p. 54-55 et 57.

⁶⁴⁹ Kim A. Loudermilk, *op. cit.*, p. 9-10.

⁶⁵⁰ Françoise Pfaff et Maryse Condé, *Conversations with Maryse Condé*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996 [1993], p. 29.

l'autre⁶⁵¹. Le concept de la sorcière dans le roman diffère, par exemple, entre Man Yaya, qui y voit une guérisseuse qui restaure la santé des malades et se soucie du bien-être de la communauté, et Abigail, qui croit que la sorcière est une personne qui voit tout et qui a fait un pacte avec Satan (*MS*, p. 99-100). Le passage sur le féminisme dans le récit permet d'établir un parallèle entre ces deux termes en soulignant leur caractère instable et, partant, de montrer des similarités entre les féministes et les sorcières à travers l'Histoire. Condé lance une discussion sur la place et la perception de ces femmes dans la société.

Dans un troisième temps, l'extrait permet, selon Pinarski, d'exposer et de confronter différentes formes de féminisme à travers le monde. Alors que Tituba remarque la discrimination sexuelle et souhaite un monde meilleur, Hester fait écho à des théories féministes plus radicales et évoque un monde sans hommes (*MS*, p. 159-160). Les deux femmes font appel à des visions conflictuelles du monde qui ont pour effet de déstabiliser l'hégémonie du féminisme « à l'occidental ». Leur discussion met en évidence différents degrés et, surtout, différentes nuances sémantiques du féminisme, sans pour autant éliminer la camaraderie féminine ni entraver à la solidarité du mouvement⁶⁵². Les deux femmes apparaissent d'ailleurs sur un pied d'égalité dans le récit. Hester refuse que Tituba l'appelle « maîtresse » (*MS*, p. 151), faisant de chacune une femme de valeur égale. Cependant, comme Condé qui dit repousser le féminisme occidental⁶⁵³, Tituba n'adopte pas l'étiquette de féministe décrite par Hester dans le texte. Son autonomie, son travail, sa conviction ainsi que ses actions possèdent néanmoins une allure féministe, puisqu'ils la placent dans une posture combative et revendicatrice. Même si elle est une femme et une esclave, Tituba contrôle sa vie et son corps. Son esprit critique de même que son indépendance de

⁶⁵¹ Annmarie Pinarski, *loc. cit.*, f. 143; et Dawn Fulton, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁵² Annmarie Pinarski, *loc. cit.*, f. 144 et 147-148.

⁶⁵³ Françoise Pfaff et Maryse Condé, *op. cit.*, p. 29 et 37-38; et Ramon A. Fonkoué, « Voix de femmes et figures du mâl(e) en littérature francophone : Nicole Brossard et Maryse Condé », *Nouvelles Études francophones*, vol. 25, n° 1, printemps 2010, p. 85.

caractère la distinguent d'autres femmes du récit, qui demeurent soumises aux hommes, à l'Église ou aux colonisateurs.

Dans un autre ordre d'idées, Tituba embrasse aussi une position féministe dans le récit en rejetant le rôle maternel traditionnel. Condé repousse la vision dominante de la femme, surtout de la femme noire, comme étant nécessairement une mère. Ne voulant guère enfanter dans « ce monde sans lumière » (*MS*, p. 146), son héroïne se fabrique une potion qui lui permet de mettre fin à sa grossesse (*MS*, p. 82-87). Elle ne veut pas assujettir ses enfants à une vie d'esclavage et renouveler la main-d'œuvre du peuple blanc. Pour ces raisons, elle provoque un avortement et refuse volontairement le rôle maternel. Or, à la suite de cette action, ni la communauté ni la Providence ne la châtient pour avoir pris cette décision. Bien qu'elle ait effectué sa « sorcellerie » en clandestinité, Tituba n'est pas révélée coupable d'un « crime ». Son statut d'« avorteuse » n'est pas ce qui l'identifie comme une sorcière à Salem ou à la Barbade. En fait, ce statut ne pose pas problème au sein de la diégèse : une entreprise qui a pour effet d'atténuer la perception « criminelle » de l'avortement. Au même titre que la fausse confession de Tituba devant le tribunal, la fausse couche apparaît comme la bonne décision pour l'héroïne dans le roman puisqu'elle lui offre de meilleures chances de survie : « Pour une esclave, la maternité n'est pas un bonheur. » (*MS*, p. 83) Condé montre en quoi le choix de sa protagoniste est valide, faisant, du même coup, écho aux revendications des mouvements féministes et aux débats sur l'avortement dans la société contemporaine. Elle ne sanctionne pas l'entreprise de Tituba dans le récit, mais l'affiche comme une décision acceptable et personnelle⁶⁵⁴. Elle retire donc à la femme l'identité de mère et emploie ailleurs son potentiel dans le texte, dans d'autres rôles et professions. Elle lui

⁶⁵⁴ Sur la non-maternité et la femme « non-mère », voir Lucie Joubert, « Dire la non-maternité ou pourquoi votre amie sans enfant est muette », Simon Lapiere et Dominique Damant (dir.), *Regards critiques sur la maternité dans divers contextes sociaux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 19-28; et *Id.*, *L'Envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal, Triptyque, 2010.

concède notamment les identités de la rebelle, de l'amante, de la guérisseuse et, bien sûr, de la sorcière. Partant, en bannissant la maternité, Condé approuve les choix de la femme, remet en question le rôle traditionnel de la mère, comme partie intégrante de l'identité féminine, et célèbre d'autres types de héros féminins⁶⁵⁵.

En mettant en scène une sorcière à la fois soignante, victime, révoltée et furieuse, et en faisant appel au féminisme au sein même de sa diégèse, Condé adopte une posture qui la met en relation avec son époque. Consciemment ou non, elle se positionne à l'avant-garde des discussions sur le mouvement féministe, qui interrogent sa définition, ses progrès, ses buts, les perceptions de ses membres et celles de l'extérieur. Elle explore aussi la condition féminine et le statut de « sorcière » imposé, à tort, à diverses femmes à travers l'Histoire. En établissant des ponts entre les accusées de sorcellerie et les divers types de féministes au XX^e siècle, elle parvient alors à attirer l'attention du lecteur sur les combats des femmes à travers le temps et à travers le monde, et à mettre en lumière le statut de « sorcières » de ces dernières.

Rapport au corps

De façon analogue à Hébert et à Jean, Condé recourt aussi à la figure de la sorcière pour dénoncer la persécution du corps féminin. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, lorsqu'une œuvre – que celle-ci soit littéraire, cinématographique ou télévisuelle – introduit une sorcière d'inspiration historique dans sa diégèse, il semble presque obligatoire pour elle de mettre en scène les supplices qu'elle subit afin de bien représenter l'atmosphère des chasses aux sorcières et le statut de victime de l'accusée. Les peines infligées à la sorcière démontrent l'autorité que

⁶⁵⁵ Esther A. Oyediran, « Women's Lives and the Challenges of Feminism in Carribean Fiction », thèse de doctorat, University of Nebraska, Lincoln, 2006, f. 12.

détient le patriarcat sur le corps féminin. Elles sont également une métaphore importante pour illustrer la violence (physique, sexuelle) faite aux femmes, et la maîtrise corporelle qui leur échappe. En décrivant les sévices imposés à Tituba dans le roman, Condé rappelle la position subordonnée du personnage en tant que femme, en tant qu'esclave et en tant qu'accusée de sorcellerie. Après avoir été nommée par les filles de Salem, Tituba est attaquée par trois hommes du village, entre autres son maître le révérend Parris, qui la pressent de confesser le crime qui lui a été imputé. Prenant la destinée du procès entre leurs mains, ils brutalisent Tituba pour qu'elle dénonce ses complices et s'avoue sorcière :

Pareils à trois grands oiseaux de proie, les hommes pénétrèrent dans ma chambre. Ils avaient enfilé des cagoules de couleur noire, percées seulement de trous pour les yeux et la buée de leurs bouches traversait le tissu. Ils firent rapidement le tour de mon lit. Deux se saisirent de mes bras pendant que le troisième ligotait mes jambes, si serré que je criai de douleur. (*MS*, p. 143-144)

Quand Tituba résiste à leurs menaces, « [l]’un des hommes se m[e]t carrément à cheval sur [elle] et commen[ce] de [lui] marteler le visage de ses poings durs comme pierres. Un autre rel[ève] [s]a jupe et enfon[ce] un bâton taillé en pointe dans la partie la plus sensible de [s]on corps » (*MS*, p. 144). Les hommes torturent et violent Tituba dans l’espoir d’anéantir sa résolution et de renverser sa proclamation d’innocence. Plus tard dans le récit, Tituba, reconnue sorcière, est aussi enchaînée pour ses crimes. Elle est confinée à un petit espace et assujettie par des chaînes (*MS*, p. 173-191). Comme chez Hébert et chez Jean, le statut de victime de la sorcière est accentué par le truchement du corps féminin dans l’œuvre. Celui-ci est violenté, profané, souillé, humilié et limité à travers le texte. En montrant comment les représentants de l’Église et de la communauté abusent de leur pouvoir, le roman dénonce la domination de l’homme sur le corps de la femme. Il décrit les souffrances de la sorcière en vue de mettre en lumière la persécution féminine et d’exposer les violences dirigées contre les femmes à travers les siècles.

En plus de souligner les abus de l'autorité et du patriarcat, Condé transforme l'image traditionnelle de la sorcière en rejetant le discours occulte-érotique qui la lie à l'homme ou au diable, notamment propagé dans *Les Sorcières d'Eastwick* d'Updike. L'auteure ne construit pas la figure à partir d'un regard masculin. Comme chez Hébert, sa sorcière ne demeure ni une femme passive ni une proie de l'homme. Elle est un sujet actif à travers l'œuvre. Condé ne présente pas, non plus, la sexualité de Tituba comme une caractéristique de la femme qui doit être contrôlée par l'homme ou doit satisfaire ses exigences. La romancière libère la femme de son statut d'objet en lui attribuant des désirs charnels, qui la positionnent comme égale à l'homme. La voix de Tituba n'est d'ailleurs pas étouffée comme celle d'Élizabeth Parris, dont la sexualité non seulement la gêne, mais la saisit de frayeur (*MS*, p. 70). À l'inverse de la puritaine, Tituba n'apparaît guère à la manière d'une femme asexuée ou d'une vierge intouchable, limitée et idéalisée par l'homme⁶⁵⁶. Elle affirme sa sexualité au sein de la société patriarcale, même si celle-ci cherche à l'intimider.

Tituba revendique aussi son corps dans la société coloniale. Elle ne laisse pas ses expériences traumatisantes et celles de sa mère lui donner une vision négative de la sexualité. Elle n'est pas une victime dans ses relations sexuelles⁶⁵⁷. Lorsqu'excitée, l'héroïne ne cherche pas à faire taire son corps. Son identité sexuelle n'est donc pas amoindrie par la peur de l'homme blanc. Au contraire, Tituba accepte et prend en charge sa sensualité, une qualité rarement observée dans les romans d'auteurs féminins représentant des esclaves noirs selon Artress Bethany White⁶⁵⁸. Attirée par John Indien, Tituba choisit de son gré de laisser sa case et de le suivre pour éteindre sa soif sexuelle. La peur et le pouvoir colonial ne la gardent pas dans une

⁶⁵⁶ Florence Ramond Jurney, « Voix sexualisée au féminin dans "Moi, Tituba sorcière" de Maryse Condé », *The French Review*, vol. 76, n° 6, mai 2003, p. 1162.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 1163-1164; Suzanne Roszak, *loc. cit.*, p. 123-124; et Kaiama Glover, *loc. cit.*, p. 194-195.

⁶⁵⁸ Artress Bethany White, *loc. cit.*, p. 153-154.

position subalterne et ne l'empêchent pas de remplir ses désirs. Elle exprime sa sensualité comme une partie intégrante de son corps, de sa vie et de son être, autant à la Barbade qu'en Amérique.

Cela étant dit, Tituba n'apparaît pas comme une femme noire insatiable – plus couramment appelée une doudou dans le contexte des Antilles –, faisant figure d'être sexualisé ou de prostituée, à l'antipode de la vierge. D'après Florence Ramond Journey, cette représentation de la femme est commune dans les fictions provenant des Antilles. Les textes antillais mettent souvent en scène une sexualité active chez la femme menant ensuite à une maternité active : deux constantes que Condé revisite dans son œuvre⁶⁵⁹. Tituba n'est pas, non plus, un être maléfique qui emploie son corps pour séduire l'homme et l'entraîner à la déchéance. Sa sexualité n'est pas un artifice trompeur ou diabolique. Elle est un moyen pour Tituba de montrer son affection et de sentir son corps. D'un bout à l'autre du roman, l'héroïne occupe ainsi une position transgressive et taboue dans la société⁶⁶⁰. Condé lui attribue une conduite sexuelle qui déjoue l'ordre patriarcal et colonial, et qui valide la sexualité féminine.

En outre, l'écrivaine amorce une réflexion sur le vieillissement du corps féminin et sur la perception des femmes se trouvant dans la force de l'âge dans son texte. À son retour à la Barbade, Tituba, dont la réputation a parcouru l'île, remarque que les jeunes femmes s'inclinent désormais devant elle en la désignant de « mère ». Cette appellation, « réservée aux femmes âgées que l'on entendait traiter avec respect » (*MS*, p. 220), fait bouillir l'héroïne de colère. Elle récuse cette étiquette qui, à ses yeux, efface l'existence de son corps charnel : « j'avais à peine trente ans et moins d'un mois auparavant, la chaude semence d'un homme inondait mes cuisses » (*MS*, p. 220). Son mécontentement face à cette nouvelle dénomination devient une des raisons pour laquelle elle laisse Christopher, le chef des marrons, se glisser dans sa couche. Elle veut

⁶⁵⁹ Florence Ramond Journey, *loc. cit.*, p. 1162.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 1165.

« prouver [qu'elle n'est] pas encore défaite, déjetée comme une monture qui a porté de trop lourds fardeaux » (*MS*, p. 234). Quoiqu'elle n'affectionne pas Christopher comme ses anciens amants, elle l'accepte dans son lit, ce qui lui permet d'engager ses sens et, après un temps, de se rapprocher des autres femmes qui la tenaient à distance en guise de respect (*MS*, p. 234 et 236-237). En illustrant le retour de Tituba et sa réintégration à la communauté de la Barbade, Condé souligne comment l'âge de Tituba l'aliène et la distingue des autres femmes⁶⁶¹. Même si les esclaves et les femmes des marrons la traitent avec respect, l'héroïne se sent éloignée des autres qui la croient vieille. Par conséquent, elle éprouve le besoin de prouver sa vivacité et sa sexualité. Elle met en scène ses habiletés, en tant que guérisseuse et en tant que femme, de manière à lutter contre l'exclusion et la différenciation imposées à cause de son âge et de ses expériences. En mettant à nu les sentiments et les réactions de Tituba, Condé dénonce donc les sociétés qui ostracisent les femmes âgées et amputent leur corps sexuel.

Ayant absorbé et intériorisé les paradigmes de la société patriarcale, Tituba se sent même indigne de recevoir les caresses d'Iphigene, dans le roman, pour qui son cœur s'épanouit : « Quand ce corps jeune et passionné se pressa contre le mien, tout d'abord ma chair se rétracta. J'eus honte de livrer ma vieillesse à ses caresses et je faillis le repousser de toutes mes forces, car en outre, une absurde conviction de commettre un inceste m'envahissait. » (*MS*, p. 259) Tant de fois appelée « mère », Tituba fait taire son corps lorsqu'elle retrouve sa case solidaire sur l'île. Ce n'est qu'au moment où Iphigene lui indique qu'il « aurai[t] souhaité [qu'elle] ne [l]e trait[e] pas comme un fils » (*MS*, p. 255) et qu'il vienne vers elle qu'elle se laisse inonder par l'amour et ses désirs (*MS*, p. 259). Manifestement, en décrivant une relation à la fois sincère et transgressive entre Tituba et Iphigene, Condé cherche à restituer l'identité sexuelle de la femme d'âge mûr.

⁶⁶¹ À l'époque moderne, la sexualité des femmes âgées était notamment considérée comme immorale et illégitime puisqu'elle comblait avant tout les désirs de la femme. Voir Mona Chollet, *Sorcières. La Puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2018, p. 166.

Elle conteste les perceptions de la « vieille femme » comme être asexuel, chaste et caduc. Quoique le regain de la sensualité de Tituba passe ultimement par l'homme, l'auteure réussit à démanteler les opinions qui entourent les femmes âgées. Par l'entremise de la « vieille » sorcière, elle expose la façon dont la société patriarcale condamne le vieillissement du corps féminin et enlève peu à peu à la femme sa sexualité.

Condé outrepassé également les limites de ce à quoi doit ressembler la sexualité féminine en laissant des indices quant à une relation homosexuelle entre Tituba et Hester. La relation entre les deux femmes suggère un attachement qui dépasse les liens de l'amitié, un type de relation pour ainsi dire jamais évoqué dans la littérature antillaise selon Journey⁶⁶². Bien que cette relation ne soit pas très détaillée dans le texte, elle permet d'exprimer la sexualité de la sorcière sans la lier à l'homme. Pour cette raison, plusieurs chercheuses voient dans cette intimité féminine une sexualité transgressive⁶⁶³. Encore plus qu'auparavant, la sensualité apparaît comme un aspect personnel de l'héroïne, en nul point rattaché au patriarcat. De nouveau, Condé réussit ainsi à déconstruire le discours occulte-érotique traditionnel. Elle attribue à Tituba une énergie, une confiance et une orientation sexuelle qui lui donnent l'autorité sur son corps et ses désirs. Son propos s'inscrit dans le prolongement du mouvement féministe et de la révolution sexuelle des années 1970 qui projettent d'autres modèles de la sexualité et proposent de nouvelles représentations charnelles de la femme. Quand bien même Tituba devient la proie des hommes de Salem qui souhaitent l'utiliser pour exécuter leur complot, elle essaie, tant bien que mal, de tenir ferme devant ses agresseurs et ne s'avoue jamais vaincue (*MS*, p. 145). Dès lors, la sorcière de

⁶⁶² Florence Ramond Journey, *loc. cit.*, p. 1168.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 1162 et 1668-1669; Annmarie Pinarski, *loc. cit.*, f. 153-156; et Lisa Travis Blomquist, « Rehabilitating the Witch: The Literary Representation of the Witch from the *Malleus Maleficarum* to *Les Enfants du sabbat* », thèse de doctorat, Rice University, Houston, 2011, f. 134.

Condé s'affiche comme une femme libre qui n'a pas peur de lever les tabous et d'écouter son corps.

Marqueurs sociaux et marginalité

L'identité racialisée de la sorcière est utilisée dans le roman pour dénoncer les abus de la société coloniale, qui influencent les hiérarchies sociales. Aux yeux des colonisateurs blancs, Tituba est notamment une esclave associée au diable à cause de la couleur de sa peau (*MS*, p. 68, 104-105, 113, 123 et 162). Elle est stigmatisée pour son hétérogénéité, exposant l'intolérance et la xénophobie de la communauté blanche chrétienne, surtout en Amérique. John Indien lui rappelle leur statut au sein de la société : « Nous sommes des nègres, Tituba! Le monde entier travaille à notre perte! » (*MS*, p. 118) En effet, même si Elizabeth Parris prend initialement le parti de Tituba, elle se retourne contre elle lorsque cette amitié lui devient nuisible. Influencée par les habitants de Salem qui voient la malédiction chez les Noirs et le malin partout, Elizabeth commence à craindre Tituba et à lui attribuer la responsabilité des maux de sa fille Betsey. Elle choisit d'oublier que Tituba l'avait protégée de la mort pendant leur traversée en Amérique et laisse l'atmosphère hystérique de Salem la persuader de voir le mal en elle (*MS*, p. 112-113 et 115). De fait, les autres accusées pointent aussi Tituba du doigt pour expliquer leurs malheurs et avoir bonne allure. Même parmi les sorcières, Tituba est la plus démunie : sa peau noire la destine à un sort plus atroce. Elle devient le bouc émissaire de Sarah Osborne et de Sarah Good (*MS*, p. 148-149). Cette dernière l'accable d'ailleurs de tant d'injures que, « [à] l'en croire, c'était [l]a seule présence [de Tituba] qui avait causé tant de mal à Salem » (*MS*, p. 162). À travers son texte, Condé montre que ce sont les origines culturelles et le statut inférieur de l'héroïne qui réduisent sa crédibilité sociale et la vouent, encore plus, au malheur. En d'autres mots, l'écrivaine

dénonce l'esclavage ainsi que les préjugés raciaux qui ont nui à l'intégration de Tituba à Salem, s'ils ne l'ont pas rendue complètement impossible. Elle critique la structure sociétale qui place l'homme blanc et la femme blanche au sommet de la pyramide sociale.

Condé joint le discours sur la sorcellerie au discours sur les personnes racialisées pour signaler les injustices qui marquent le discours historique. Elle critique cette période de l'histoire américaine qui, encore au moment où elle écrit, influence la recherche universitaire et l'imaginaire de la sorcière, puisque Tituba demeure une figure calomniée⁶⁶⁴. De façon métaleptique⁶⁶⁵, l'héroïne sent justement

que dans ces procès des sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié des générations futures et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, [...] [o]n ne se soucierait ni de [s]on âge ni de [s]a personnalité. On [l]'ignorait. (*MS*, p. 173).

Condé souligne la partialité historique et les préjugés qui continuent de défavoriser l'épanouissement et le statut des individus noirs. Son personnage se révolte contre l'injustice qui l'empêche d'être réhabilitée au même titre que les autres victimes : « Moi, je ne serai jamais de celles-là. Condamnée à jamais, Tituba! Aucune, aucune biographie attentionnée et inspirée recréant ma vie et ses tourments! Et cette future injustice me révoltait! Plus cruelle que la mort! » (*MS*, p. 173) Dans ces passages, l'auteure met en lumière le troisième niveau de l'imaginaire de la sorcière dans son texte : la strate macrosociale. Elle expose la façon dont les Noirs, comme collectivité, sont marginalisés, et montre en quoi « [l]e malheur du nègre n'a pas de fin » (*MS*, p. 253).

L'écrivaine va même au-delà de la vie de Tituba pour décrire la souffrance des Noirs dans le récit. Une fois invisible, son héroïne anticipe l'avenir de son peuple en Amérique : « Vaste terre cruelle où les esprits n'enfantent que le mal! Bientôt, ils se couvriront le visage de cagoules

⁶⁶⁴ Suzanne Roszak, *loc. cit.*, p. 121.

⁶⁶⁵ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

pour mieux nous supplicier. Ils boucleront sur nos enfants la lourde porte des ghettos. Ils nous disputeront tous les droits et le sang répondra au sang. » (*MS*, p. 271) En partant de la fin du XVII^e siècle, Condé survole les époques jusqu'aux années 1980 pour exprimer les épreuves des Noirs – faisant notamment allusion au Ku Klux Klan – et décrire leurs supplices, surtout aux États-Unis⁶⁶⁶. Son œuvre trace le portrait de la sorcière Tituba et, par là, brosse un dur tableau de la vie des peuples des diasporas africaines, éloignés de leur terre natale et rayés du discours historique. En faisant de l'identité racialisée une composante importante de l'ostracisme, de la discrimination, et, par extension, de l'identité de la sorcière dans le récit, Condé témoigne ainsi des injustices marquant toujours la société et ses hiérarchies contemporaines. En entrevue, l'auteure affirme même avoir voulu discuter davantage de la situation actuelle des diasporas africaines que du passé historique, ce qui transparaît à divers moments dans son texte⁶⁶⁷.

Son récit se donne également comme but d'exposer la position distincte qu'occupe la femme noire dans la société antillaise et occidentale par rapport à l'homme blanc, la femme blanche, mais aussi l'homme noir. Comme le souligne Josée Tamiozzo, Condé montre en quoi l'identité féminine de l'Antillaise est encore plus difficile à cibler⁶⁶⁸. Elle déplore et critique le peu d'archives qui s'intéressent au sort de son peuple, notamment au sort des femmes noires. En laissant la parole à Tituba, Condé munit l'Antillaise d'une voix et d'un discours. L'écrivaine d'origine guadeloupéenne est l'héritière de plusieurs mouvements qui visent à donner aux Africains et aux Noirs des diasporas une voix collective et solidaire, représentative de la communauté, en particulier dans les Antilles francophones. Cette voix a été modelée par les idées du mouvement indigène en Haïti au début du XX^e siècle, par la négritude d'Aimé Césaire à partir

⁶⁶⁶ La romancière guadeloupéenne résidait d'ailleurs à Los Angeles lors de la rédaction de son récit. Elle était donc bien positionnée pour critiquer la société américaine. Voir Françoise Pfaff et Maryse Condé, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁶⁸ Josée Tamiozzo, *loc. cit.*, p. 138; et Esther A. Oyediran, *loc. cit.*, f. 1-2.

des années 1940, par l'antillanité articulée par Édouard Glissant à partir des années 1970, ainsi que par l'essaimage se créant autour de la créolité vers la fin de la décennie 1980⁶⁶⁹. L'affirmation de l'identité antillaise mène également à une réappropriation du discours historique pendant les décennies 1970 et 1980. Glissant fonde notamment la notion d'antillanité dans *Le Discours antillais* (1981)⁶⁷⁰ de manière à examiner ce qu'il appelle le « paysage non-possédé » et « l'anti-Histoire⁶⁷¹ ». Celle-ci se « débarrasse de la vision linéaire et hiérarchisée d'une Histoire qui courrait son seul fil⁶⁷² » afin de mettre en lumière *les* histoires obscurcies et convergentes du peuple antillais. Cette anti-Histoire n'œuvre pas à explorer « l'histoire officielle évidente, ni une contre histoire univoque de colonisé », mais « [l]es histoires décalées [...] à haut degré de signification⁶⁷³ », comme le résume Régis Antoine. En d'autres mots, ces dernières ne ressortent point de l'hégémonie ou du discours historique enregistré, mais sont déterrées et reconstituées afin de mettre de l'avant « la convergence souterraine⁶⁷⁴ » des Antilles. Donnant forme à une voix identitaire caribéenne, elles transmettent des récits plus personnels et affichent les particularités des peuples antillais⁶⁷⁵.

Or, selon Kaiama Glover, bien que cette voix identitaire représente l'affirmation collective et serve des buts communautaires, elle ne prend pas en considération la place singulière qu'occupe l'Antillaise⁶⁷⁶. Les textes, à valeur littéraire ou philosophique, qui sont sortis des divers mouvements ont d'ailleurs tendance à imposer un « nous » collectif par l'entremise d'un héros ou d'un « je » masculin. Quant à la femme antillaise, elle est plus souvent reléguée aux

⁶⁶⁹ Esther A. Oyediran, *loc. cit.*, f. 8; Kaiama Glover, *loc. cit.*, p. 182 et 188; et Patrice J. Proulx, *loc. cit.*, p. 158.

⁶⁷⁰ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 134.

⁶⁷³ Régis Antoine, *La Littérature franco-antillaise*, Paris, Karthala, 1992, p. 361.

⁶⁷⁴ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 134

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 158-159. Pour plus d'information sur les liens entre l'antillanité et l'œuvre de Condé, voir aussi Maryse Sullivan, « Les Femmes marginales de l'Histoire : les sorcières de Maryse Condé et Nancy Huston », *loc. cit.*, p. 15-20.

⁶⁷⁶ Kaiama Glover, *loc. cit.*, p. 183.

marges de l'histoire, comme mère, muse, sœur ou martyr⁶⁷⁷. La posture qu'adopte Condé comme romancière est donc importante dans la littérature antillaise francophone et dans la littérature postcoloniale de manière générale. Son texte postule une double prise de parole féminine : celle de l'écrivaine antillaise et celle, fictionnelle, de l'héroïne historique racontant au « je ». Selon Régis Antoine et Esther A. Oyediran, les décennies 1970 et 1980 représentent une période capitale pour les écrivaines et artistes antillaises. Pendant ces années, les femmes ont acquis une indépendance économique et intellectuelle. Désormais autonomes, elles sont en mesure de contribuer au progrès des femmes et de faire entendre leur voix dans la société ainsi que dans la littérature des îles. Plusieurs auteures, dont Simone Schwarz-Bart, Suzanne Dracius-Pinalie, Myriam Warner Vieyra et Maryse Condé, ont alors résolu de mettre un terme aux clichés et aux anciennes pratiques d'écriture associés aux femmes dans leurs textes. Elles délaissent les trames amoureuses et les thèmes du regret ou de la nostalgie des îles en faveur d'intrigues qui valorisent l'identité de la femme noire (barbadienne, guadeloupéenne, martiniquaise ou caribéenne) et qui la situent dans le monde contemporain⁶⁷⁸. En juxtaposant les discours postcoloniaux sur l'identité de l'Antillais et du Noir (Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant) aux discours féministes phares (Hélène Cixous, Luce Irigaray, Barbara Smith, Alice Walker) des récentes décennies, les écrivaines donnent à voir le statut unique de la femme antillaise. Elles cherchent à décrire les caractéristiques de cette femme qui la distinguent de ses homologues mâles, de même que des Blancs (hommes et femmes)⁶⁷⁹. En soulignant la situation spéciale de la sorcière noire antillaise, le roman de Condé s'inscrit certainement dans cette voie. Suivant les traces de Glissant et anticipant en quelque sorte le discours de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ Régis Antoine, *op. cit.*, p. 362-363; et Esther Oyediran, *loc. cit.*, f. 1-4.

⁶⁷⁹ Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory. A Reader*, Oxford/Cambridge, Blackwell Publishers, 1996, p. xii, 69 et 288-289; et Elsa Dorlin, « Introduction. *Black Feminism Revolution/La Révolution du féminisme Noir* », Elsa Dorlin (dir.), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain. 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 10-11.

dans l'*Éloge de la créolité* (1989)⁶⁸⁰, Condé met à profit une narration obscurcie du discours historique officiel, tout en déconstruisant les normes patriarcales. Elle brise alors le silence afin de faire entendre la voix distincte de l'Antillaise et de lutter contre son inaudibilité et son invisibilité historiques⁶⁸¹.

En plus de réparer le raturage historique lié à l'esclave et la sorcière noire, Condé alloue une voix à maints « oubliés » de l'Histoire, une caractéristique typique des métafictions historiographiques selon Hutcheon⁶⁸². Le roman allie le sort de diverses collectivités ostracisées pour attaquer les hiérarchies sociales. Outre Tituba et la communauté noire, il met en scène des personnages amérindiens et des personnages juifs qui sont aussi représentés comme des êtres opprimés. Tituba apprend que les Blancs « asserviss[ent] aussi les Indiens, premiers habitants de l'Amérique comme de [sa] chère Barbade » (*MS*, p. 78) et que les Juifs ont été contraints à fuir le Portugal et ensuite la Hollande pour échapper aux persécutions religieuses (*MS*, p. 192). En établissant une connivence entre Tituba et les membres de ces autres cultures, Condé renverse les valeurs habituellement attribuées à divers personnages ostracisés. Elle rehausse les figures périphériques qui vont à l'encontre des héros typiques et démantèle la perception répandue de l'autre comme nécessairement nocif. D'ailleurs, même s'ils causent de l'effroi aux puritains⁶⁸³ et que leur culture lui est inconnue, les Amérindiens n'effraient pas Tituba. Au contraire, elle développe une empathie pour ce peuple, maltraité par les colonisateurs, et avoue avoir moins peur des membres de cette ethnie que des Blancs « civilisés » (*MS*, p. 84). À ses yeux, les Blancs

⁶⁸⁰ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993 [1989]. Voir aussi Esther A. Oyediran, *loc. cit.*, f. 8; Patrice J. Proulx, *loc. cit.*, p. 158; et Kaiama Glover, *loc. cit.*, p. 188.

⁶⁸¹ Esther A. Oyediran, *loc. cit.*, f. 5.

⁶⁸² Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 113-114.

⁶⁸³ D'après Robert Muchembled, la conquête de l'Amérique et la rencontre avec les Amérindiens auraient notamment contribué à renforcer une vision dangereuse, et même « magique », de l'étranger. L'historien précise que « [h]ommes et femmes sauvages étaient réputés hanter les forêts et s'introduire sous forme de fantômes dans les habitations. » Le choc culturel aurait ainsi multiplié le nombre de « monstres » dans l'imagination des Européens. Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 112.

apparaissent comme les hommes « sauvages » et « barbares ». De la même manière, Tituba et le Juif Benjamin Cohen d’Azevedo partagent le sort des Amérindiens. Le racisme et l’antisémitisme travaillent de pair dans le roman, faisant des deux personnages minoritaires des marginaux à Salem. Bien que Condé ne soit pas la première à effectuer ces rapprochements entre la communauté noire et la communauté juive ni entre les sorcières et les Juifs⁶⁸⁴, elle les emploie de façon efficace pour canaliser la souffrance de différentes collectivités, victimes de discrimination, et élargir notre perception des « sorcières » de l’Histoire.

Comme les sorcières, les Barbadiens, les Antillais, les Juifs et les Amérindiens ont souvent été représentés arbitrairement par le discours historique. En exposant le passé de ces peuples, Condé illustre donc comment l’Histoire est une construction subjective de l’homme blanc chrétien. Elle met en valeur les identités marginales de ces communautés qui sont analogues à celle de la sorcière. Condé souligne leurs caractéristiques communes et individuelles en vue de mettre en lumière les injustices et les préjudices que subissent ces peuples⁶⁸⁵. Dans l’histoire occultée de Tituba, peuvent ainsi se lire les récits d’autres collectivités persécutées et rayées de l’Histoire. L’auteure étend, en quelque sorte, la notion de « sorcière » afin qu’elle puisse rejoindre plusieurs communautés considérées comme hétérodoxes dans son roman. Partant, elle remet non seulement en question la représentation de Tituba dans l’Histoire, mais aussi celle des cultures minoritaires. Elle attache leurs identités à celle de la sorcière dans le but de défendre leur altérité, déconstruire l’identité dangereuse qui leur est souvent attribuée et critiquer la structure de la société. En liant diverses cultures à la figure de la sorcière, Condé parvient alors à décrire

⁶⁸⁴ Selon Nathalie Debrauwere-Miller, Frantz Fanon était l’un des premiers, en 1952, à prouver l’analogie entre la violence dirigée vers la communauté noire et celle dirigée vers la communauté juive. Quant à l’analogie entre le sort des sorcières et celui des Juifs, Joshua Trachtenberg (*The Devil and the Jews*, New Haven, Yale University Press, 1996 [1943]) et Marion L. Starkey (*op. cit.*) avaient déjà fait ces rapprochements dans les années 1940. Voir Nathalie Debrauwere-Miller, *loc. cit.*, p. 224 et 230.

⁶⁸⁵ Jennifer R. Thomas, « Talking the Cross-Talk of Histories in Maryse Condé’s *I Tituba, Black Witch of Salem* », Sarah Barbour et Gerise Herndon (dir.), *Emerging Perspectives on Maryse Condé: A Writer of Her Own*, Trenton (NJ), Africa World Press, 2006, p. 90-91.

maints types de discriminations, passées et contemporaines, qui influencent encore les paradigmes sociaux, et à redéfinir la perception de la marginalité.

Magie, nature et religion

En plus d'employer la figure de la sorcière pour dénoncer la discrimination de différents groupes socio-culturels, Condé a recours à cette figure afin d'habiliter son héroïne d'une plus grande capacité d'agir dans le récit. Elle munit Tituba d'outils, à la fois naturels et surnaturels, qui tendent à la représenter comme une femme capable de dépasser sa situation sociale et de parvenir à ses buts. Même s'il adopte une allure historique, le récit intègre des éléments surnaturels qui le font, par moments, basculer dans le genre fantastique, similairement aux *Enfants du sabbat*. Tituba possède des pouvoirs magiques qui lui permettent de communiquer avec les âmes trépassées, de s'unir à la nature et d'éloigner la mort des malades. Ses dons sont également ce qui lui donne la force de combattre le pouvoir colonial, de défier l'ordre patriarcal et de s'opposer aux hiérarchies sociales. C'est d'ailleurs grâce à ses pouvoirs que Tituba tient tête à Susanna Endicott, sa maîtresse blanche, lorsque celle-ci se prépare à la dénoncer en tant que sorcière auprès des autorités coloniales (*MS*, p. 47-58). Ses connaissances des plantes et des éléments surnaturels lui permettent d'affaiblir son adversaire et de résister à l'oppression.

Par conséquent, le roman de Condé fait partie du genre que Kimberly Ann Wells a nommé « féminisme magique ». Il en est ainsi puisque la magie devient un moyen pour l'auteure d'attribuer un pouvoir à la femme dans le récit et de lui décerner une puissance qui lui permet de changer sa situation au sein de la société. Les textes relevant du féminisme magique promulguent

une magie qui bénéficie à la communauté tout en augmentant la capacité d’agir de la femme⁶⁸⁶. Alors que le réalisme magique, dont il est né, explore des enjeux politiques et sociaux par l’entremise de la magie, le féminisme magique se concentre sur des questions liées aux inégalités sexuelles et à la femme. La magie permet de réinventer la place et les rôles attribués à cette dernière⁶⁸⁷. Plus précisément, Wells explique que, dans les œuvres se prêtant au féminisme magique, les archétypes de la meneuse de claque⁶⁸⁸, de la bolée ou de la vieille fille, par exemple, n’apparaissent pas comme des figures stéréotypées, mais sont réécrits de manière à en faire des femmes puissantes qui incitent le lecteur à remettre en question ces identités figées⁶⁸⁹.

Sans aucun doute, Condé s’inscrit dans ce courant. Les dons de son héroïne ne sont pas des caractéristiques banales ou secondaires de son identité, mais en sont une partie importante. Ils lui permettent d’interroger le stéréotype classique de la sorcière, en plus des images du Noir et de la femme. C’est notamment en se basant sur sa fonction de guérisseuse dans la société que Tituba attaque l’image négative de la sorcière. Ses pouvoirs l’aident aussi à remettre en question les décisions de l’autorité et à faire face à ses agresseurs, que ce soit à la Barbade ou au Massachusetts. Même si ses pouvoirs sont parfois inefficaces ou inutiles – Tituba n’échappe d’ailleurs pas au gibet grâce à ceux-ci –, ils munissent l’héroïne d’une confiance qui la pousse à exprimer ses opinions, à pratiquer son art et à ne pas avoir peur de faire entendre sa voix. Ils lui donnent la force de vivre selon son propre code moral et de prendre le contrôle de sa vie. Malgré l’objection de Samuel Parris, elle continue, par exemple, de soigner Betsey et Elizabeth

⁶⁸⁶ Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*, f. 84, 90-91 et 93.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, f. 20.

⁶⁸⁸ Selon Molly Engelhardt, l’image stéréotypée de la *cheerleader* à la manière d’une danseuse exotique serait née au début des années 1970 aux États-Unis lorsque les équipes de football de la Ligue nationale du football américain ont commencé à sexualiser les meneuses de claque comme moyen d’attirer de plus grandes foules et de vendre plus de billets lors des joutes. Voir Molly Engelhardt, « “Airheads, Amazons, and Bitches”: Cheerleaders and Second-Wave Feminists in the Popular Press », Sherrie A. Inness (dir.), *Disco Divas. Women and Popular Culture in the 1970s*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 63-64.

⁶⁸⁹ Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*, f. 21-22.

lorsqu'elles sont mal en point (*MS*, p. 69-70, 102-103 et 119). Chez Condé, la magie s'articule comme un outil qui dote la femme d'une grande agentivité et qui lui porte assistance dans sa lutte contre l'oppression patriarcale et coloniale.

Par l'intermédiaire du féminisme magique, Condé remet également en question la représentation de la sorcellerie, souvent fondée sur des idées misogynes ou la possession de pouvoirs sataniques. La romancière ne met pas en scène une sorcière qui utilise le mauvais œil et l'ensorcellement pour nuire aux habitants ou les piéger. La sorcellerie ne se révèle pas, non plus, une supercherie employée par Tituba afin de parvenir à ses fins ou comploter contre ses voisins, comme c'est le cas chez Miller. Au contraire, les dons de l'héroïne prônent le bien-être de la communauté et l'autonomie de la femme. Ils ne sont pas dévastateurs. L'écrivaine conteste la vision négative de la sorcière en construisant les pouvoirs de sa protagoniste à partir de la nature et d'un art salvateur. Elle subvertit ainsi les attentes du lecteur en ce qui a trait à la représentation de la sorcellerie à Salem. Sans pour autant prêter foi aux possessions diaboliques des fillettes dans le texte, créditer toutes les rumeurs de surnaturel qui circulent à Salem ou faire de son roman un récit complètement fantastique, Condé érige un discours sur la sorcellerie qui présente Tituba comme une sorcière puissante et honnête. Encore une fois, l'auteure neutralise les connotations péjoratives entourant la sorcière de manière à lui attribuer une fonction active et salutaire.

De façon similaire à Hébert, Condé construit la sorcellerie comme un art féminin habilitant. Sa sorcière s'inscrit dans une lignée féminine qui octroie à la femme des connaissances supérieures et un grand savoir-faire. Plus précisément, Man Yaya, une Nago, est la première dans le roman à transmettre à Tituba les secrets des plantes et à l'initier au monde surnaturel. Elle lui apprend à écouter la nature, communiquer avec les morts et effectuer des sacrifices (*MS*, p. 22-23, 25 et 223) : des pouvoirs qui rappellent ceux de Circé et de la sibylle. Après sa mort, Man

Yaya devient également une des conseillères invisibles de la protagoniste. Tituba s'adresse à cette mère adoptive, en plus de sa vraie mère, lors de moments d'ennui ou de détresse. Dès lors, non seulement Tituba hérite de pouvoirs surnaturels par le biais de la femme, mais elle consulte aussi des autorités féminines qui souhaitent la protéger. Elle demeure attachée à ces femmes qui ont formé et nourri ses savoirs spirituels et culturels. Avec Tituba, elles font figure de matriarcat⁶⁹⁰. Ce fait est renforcé lorsque l'héroïne rencontre Judah White à Boston, une autre femme qui contribue à son développement en partageant avec elle les secrets des plantes américaines ainsi que les clés de la survie sur cette terre (*MS*, p. 84-86). L'auteure appuie aussi cette vision de la sorcellerie en permettant à Tituba de se trouver une descendante à qui transmettre ses talents après sa mort : Samantha, « une petite fille aux yeux curieux » (*MS*, p. 269). Même si la lignée de sorcières chez Condé n'est pas génétique comme celle chez Hébert, elle est néanmoins féminine et construite sur le pouvoir bienfaisant des femmes, à l'image d'un matriarcat.

En outre, les dons attribués à la sorcière par l'entremise de ce matriarcat sont transgressifs. Faisant écho aux trois Moires ou aux Parques de la mythologie gréco-romaine⁶⁹¹, Tituba possède le pouvoir de la vie et de la mort. Elle ramène notamment sa maîtresse, Élisabeth Parris, à la vie lorsque cette dernière est sur le point de trépasser (*MS*, p. 75). Jusqu'alors, Tituba « n'avai[t] fait appel à aucun élément surnaturel pour soigner Élisabeth » (*MS*, p. 75), mais, après leur arrivée à Boston, l'héroïne décide d'intervenir. À ce moment, elle détient une supériorité sur ses maîtres, car elle seule peut la sauver. Malgré sa position d'esclave, Tituba possède l'avenir de la famille Parris entre ses mains. En discernant à la sorcière une puissance qui transgresse et élève son statut social, Condé renverse les hiérarchies typiques à l'égard des identités sexuées et des identités

⁶⁹⁰ Artress Bethany White, *loc. cit.*, p. 149.

⁶⁹¹ Les Parques sont les déesses et « persécutrices » du destin. La première tisse le fil de la vie, la deuxième le déroule et la troisième y met fin en le coupant. Voir Camille Laurens, *op. cit.*, p. 92.

racialisées⁶⁹². Elle conteste la conception patriarcale de la femme, la limitant à la sphère domestique – comme dans *Ma Sorcière bien-aimée* – ou à un rôle mineur. Du même coup, elle interroge la situation sociale du Noir et de l’esclave. En plus de donner à voir la force féminine, la magie permet à Condé de subvertir la distribution du pouvoir et de hausser le statut subordonné de la sorcière noire. Comme chez Xavière Gauthier, sa sorcière devient donc un symbole de souveraineté et de créativité⁶⁹³.

De fait, Condé démantèle la représentation chrétienne répandue de la sorcellerie. Elle expose d’abord comment s’organise cette représentation pour ensuite l’interroger et l’ébranler en présentant d’autres modèles. Elle montre, par exemple, qu’à Salem, la sorcellerie se construit majoritairement à partir de la Bible et de livres religieux. En prison, Hester instruit Tituba au sujet de Cotton Mather et du diable dans les colonies d’Amérique. La sorcellerie chrétienne s’avère aussi le produit de superstitions populaires. La vue d’un chat noir à leur arrivée dans la maison bostonienne fait d’ailleurs peur aux membres de la famille Parris. Ils croient qu’il s’agit d’un signe du malin, à la stupéfaction de Tituba (*MS*, p. 73-74). La vision de la sorcellerie de cette dernière est très distincte de la perception chrétienne. Elle est façonnée à partir de traditions antillaises, des usages de la guérisseuse et des pratiques de quimboiseurs (*MS*, p. 22-23, 25 et 228-229). L’auteure met ainsi en contraste diverses conceptions du monde dans son récit : antillaise et américaine, africaine et européenne, orale et écrite, féministe et patriarcale⁶⁹⁴. Elle illustre comment les affrontements entre différents peuples et personnages émanent de ces oppositions culturelles et des représentations conflictuelles de la sorcière qu’elles promulguent.

⁶⁹² Artress Bethany White, *loc. cit.*, p. 151.

⁶⁹³ Patrice J. Proulx, *loc. cit.*, p. 151.

⁶⁹⁴ Elizabeth Wilson, « Sorcières, sorcières : “Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem”, révision et interrogation », Nara Araujo (dir.), *L’Œuvre de Maryse Condé*, Paris, L’Harmattan, 1996, p. 109; Dawn Fulton, *op. cit.*, p. 44; et Jennifer R. Thomas, *loc. cit.*, p. 102.

Condé utilise la figure de la sorcière pour dénoncer les aspects négatifs de la religion chrétienne. Elle juxtapose sa protagoniste aux personnages puritains dans le récit de manière à comparer leur loyauté religieuse. D'un côté, Tituba est dépeinte comme une sorcière fidèle à sa foi. Même si elle est tentée de provoquer la mort pour prendre sa revanche sur ses ennemis, elle se retient. Man Yaya et Abena lui rappellent que ses pouvoirs lui ont été conférés pour répandre le bien (*MS*, p. 51), et que, si elle assassine ses oppresseurs, « [elle] ser[a] devenue pareille à eux, qui ne savent que tuer, détruire » (*MS*, p. 53). Malgré sa frustration, elle respecte les règles de sa « religion ». Elle emploie ses talents pour guérir et se montre incorruptible, même lorsque ses voisins à Salem lui demandent de pratiquer une sorcellerie maléfique : « Je ne peux pas faire ce que ton cœur n'ose même pas formuler. Celle qui m'a communiqué sa science, m'a appris à guérir, à apaiser plus qu'à faire du tort. » (*MS*, p. 109) Tituba ne trahit ni sa foi ni ses ancêtres afin de satisfaire ses désirs⁶⁹⁵. Toutefois, de l'autre côté, les puritains apparaissent comme des êtres véreux, hypocrites, et sans scrupules. Contrairement à Tituba, ils sont prêts à enfreindre les lois de leur religion pour « assouvir d'inavouables désirs de vengeance, se libérer de haines et de rancœurs insoupçonnables et [...] faire mal par tous les moyens » (*MS*, p. 105). Lorsqu'il travaille à la taverne de Boston, John Indien remarque que même les « gentilshommes connaisseurs de la Bible avec femme et enfants au foyer » sont corrompus, mettant en lumière « l'hypocrisie du monde des Blancs » (*MS*, p. 78). Condé attire l'attention du lecteur sur la duplicité des puritains, tout en subvertissant ses attentes par rapport à la conviction religieuse de la sorcière antillaise. Dans le récit, l'étrangère noire en position subalterne est celle qui émerge comme la plus intègre, honnête et loyale, et la plus respectueuse de ses traditions spirituelles. En contraste, les puritains, décontenancés et apeurés par le délire collectif de la sorcellerie, sont ceux qui apparaissent comme incapables de respecter les lois et le mérite de leur religion, malgré leur

⁶⁹⁵ Artress Bethany White, *loc. cit.*, p. 151.

présence majoritaire. À travers la construction de la religion, Condé élève donc les traditions antillaises et les pratiques de la sorcière au-dessus des systèmes de croyances chrétiens. Dans une époque où les religions traditionnelles sont en recul, elle attaque le discours religieux hégémonique afin d'amoindrir son importance et d'octroyer une plus grande valeur à une culture qui a souvent été perçue comme « païenne » ou moins légitime que les traditions judéo-chrétiennes.

Qui plus est, en mettant en scène un personnage qui lutte contre la religion et la culture coloniales, Condé illustre comment il est possible de résister à l'acculturation et de nourrir d'autres conceptions du monde. Tituba fait obstacle à la tradition chrétienne et puritaine en continuant d'exercer sa foi et sa sorcellerie dérivée de traditions africaines. Elle n'arrête pas de pratiquer la « religion » de sa lignée familiale au moment où elle est contrainte de se convertir au christianisme⁶⁹⁶ : « Mais ces paroles [chrétiennes] ne signifiaient rien pour moi. Cela n'avait rien de commun avec ce que Man Yaya m'avait appris. » (*MS*, p. 46) Après sa conversion, elle ne fait que mieux dissimuler son art. Tranquillement, son histoire en devient donc une de résistance. Tituba se rebelle contre les mœurs et coutumes de ses oppresseurs⁶⁹⁷. Elle cultive et entretient ses croyances natives héritées de Man Yaya, sur une terre qui est hostile à toutes les traditions qui ne relèvent pas du christianisme. En décrivant cette révolte, Condé fait écho à l'insoumission des esclaves noirs qui ont continué de pratiquer leur religion, malgré les interdictions imposées par les colonisateurs et la pression exercée par l'Église. Elle met en lumière le refus des esclaves, et leur rébellion qui s'est faite silencieusement⁶⁹⁸. Quoique Tituba ne soit pas un être méchant de nature dans le roman, elle emploie également ses dons pour se défendre directement contre les

⁶⁹⁶ D'après les archives historiques, peu d'esclaves barbadiens furent réellement forcés à se convertir au christianisme par les Anglais. Bien que l'assimilation à la religion puritaine soit centrale dans l'intrigue du roman de Condé, elle n'était pas imposée de force aux esclaves noirs. Voir Artress Bethany White, *loc. cit.*, p. 148.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

attaques des Blancs chrétiens, comme au moment où elle transmet une maladie humiliante à Susanna Endicott pour entraver ses plans (*MS*, p. 53-54). Dès lors, sous la plume de Condé, la foi et la magie de la sorcière deviennent, outre un symbole féministe et transgressif, un contre-pouvoir qui encourage la résistance.

En illustrant les pratiques de la sorcière, l'auteure attaque aussi les préjugés à l'endroit des traditions antillaises. Sa protagoniste est consciente de sa future perception historique en tant que esclave des Antilles « pratiquant vraisemblablement le “hoodoo” » (*MS*, p. 173 et 230). Dans les années 1980, la perception populaire du vaudou aux États-Unis – le lieu où séjourne Condé lors de l'écriture de son roman – demeure erronée et synonyme de supercherie, de manipulation et de menterie⁶⁹⁹. En faisant référence au « hoodoo » dans son texte, Condé se moque alors de ce discours trompeur⁷⁰⁰. Elle critique la perception populaire du vaudou afin de détacher son héroïne de ce discours. Les pratiques de cette dernière ne reposent point sur des faussetés, mais sur un assortiment de traditions dérivant de cultures africaines. Le collier de pierres rouges remis à Tituba à son arrivée chez Man Yaya fait notamment écho à une pratique de la religion yoruba (*MS*, p. 21)⁷⁰¹. La croyance aux ancêtres, quant à elle, remonte à une variété de traditions africaines⁷⁰². L'héroïne assimile un mélange de traditions pendant sa jeunesse à la Barbade, créant sa propre foi et sa propre culture. Les Antilles sont, après tout, une « croisée de chemins » comme l'explique le chercheur Pierre Pluchon, et ce, autant à l'égard de son peuplement que de sa conception de la sorcellerie et du vaudou⁷⁰³. À travers le roman, le lecteur apprend, de surcroît, des chansons, des noms de tribus ainsi que des contes de traditions africaines ou antillaises. Le texte met en valeur la culture orale et populaire des Antilles. Condé travaille ainsi à transformer

⁶⁹⁹ Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*, f. 128-129.

⁷⁰⁰ Cette moquerie est accentuée par l'emploi des guillemets pour désigner « “hoodoo” » (*MS*, p. 173).

⁷⁰¹ Artress Bethany White, *loc. cit.*, p. 148.

⁷⁰² Boniface Baoulé Séké, *La Sorcellerie dans la mentalité africaine*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 15-16. Pour de plus amples renseignements sur cette croyance, voir le chapitre « Sorcellerie dans la culture africaine ».

⁷⁰³ Pierre Pluchon, *Vaudou, sorciers, empoisonneurs. De Saint-Domingue à Haïti*, Paris, Karthala, 1987, p. 279.

la perception du lecteur à l'égard des traditions antillaises et africaines qui ont historiquement été perçues comme inférieures, désorganisées ou diaboliques⁷⁰⁴.

L'auteure milite aussi pour leur transformation contemporaine. Comme des chercheurs postcoloniaux de son époque, Condé désire attaquer les représentations populaires des cultures africaines et antillaises, qui les décrivent comme fausses, illégitimes et païennes⁷⁰⁵. Le *best-seller* de Robert Tallant, *Voodoo in New Orleans*⁷⁰⁶, se range, entre autres, parmi les livres qui propagent une vision erronée de la sorcellerie « noire » dans la deuxième moitié du XX^e siècle. En liant la sorcellerie de Tituba à un système de croyances, Condé révisé également la vision exotique des Antilles que présentent Miller et Clapp dans leur récit de Salem. Dans leurs textes, ces auteurs reprennent des images inexacts de la sorcellerie antillaise répandues dans l'imaginaire (poupées vaudou, tarot, lecture de paumes), contre lesquelles les nouvelles études postcoloniales sur la sorcellerie ont mis en garde leurs lecteurs⁷⁰⁷. En mettant en scène le folklore des îles antillaises, Condé répond alors à la représentation réductrice que font Miller et Clapp des traditions barbadiennes. En plus de faire de la culture et des pratiques de la sorcière un contre-pouvoir, elle les façonne de manière à ce qu'elles apparaissent comme un art complet et légitime.

Cette légitimité est encore plus accentuée dans le texte par le fait que cette magie est opérationnelle. Les recettes, les incantations et les pratiques de Tituba ne sont pas impuissantes. Au contraire, elles sont efficaces. La sorcière réussit à mettre Benjamin Cohen d'Azevedo en contact avec son épouse défunte (*MS*, p. 195-197), à gouverner le vent sur la mer (*MS*, p. 215-216), et à sauver Iphigene de la mort (*MS*, p. 244-245). Condé montre en quoi la foi et les usages de l'Antillaise sont valides. Dès lors, en leur accordant une grande fonctionnalité dans le roman,

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 7-9; et Artress Bethany White, *loc. cit.*, p. 150.

⁷⁰⁵ Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*, f. 128-129; et Boniface Baoulé Séké, *op. cit.*, p. 8-9.

⁷⁰⁶ Robert Tallant, *Voodoo in New Orleans*, Gretna, Pelican Publishing Company, 1942.

⁷⁰⁷ Voir, entre autres, Lloyd W. Brown, *loc. cit.*; M.G. Marwick, *Sorcery in its Social Setting. A Study of Nothern Rhodesia Cewa*, Manchester/New York, University of Manchester Press/Humanities Press, 1965; et John S. Mbiti, *Religions et philosophie africaine*, Christine Le Fort (trad.), Yaoundé, Éditions CLE, 1972 [1969].

elle déconstruit, encore une fois, les préjugés entourant les traditions africaines et antillaises. L'ajout de la composante surnaturelle lui permet aussi de hausser la perception de ces cultures et de leur attribuer une supériorité sur les religions chrétiennes. Alors que les talents et pouvoirs spirituels de la sorcière se révèlent sincères et authentiques, la culture chrétienne semble effectivement impuissante et néfaste dans le récit puisqu'elle donne lieu au délire collectif à Salem. L'épisode satanique s'avère même « un complot de Parris et de ses partisans » (*MS*, p. 168) et une « [h]istoire de terres, de gros sous, vieilles rivalités » (*MS*, p. 201). Par conséquent, les croyances chrétiennes, qui envoient plusieurs accusés de sorcellerie à la potence, sont celles qui apparaissent sans fondements dans le texte.

Au terme de l'analyse de *Moi, Tituba, sorcière...*, il ne fait aucun doute que Condé déconstruit les stéréotypes et le récit officiel rattachés à la sorcière. D'abord, elle réévalue la place accordée au personnage de Tituba dans l'Histoire et revisite son rôle dans les procès de Salem. Elle met à distance l'histoire des accusés « blancs » de manière à révéler le récit de l'esclave barbadienne souvent soustraite des discours historiques et littéraires, ou représentée de façon arbitraire. Comme l'œuvre *The Wiz*, *Moi, Tituba sorcière...* inscrit la sorcière noire dans l'imaginaire américain. Ensuite, la romancière utilise la figure de la sorcière pour attaquer le statut inférieur attribué aux femmes à travers les siècles et dans le monde contemporain. À l'instar de Clément, Cixous, Hébert, Dworkin, Daly ou Gauthier, elle illustre les inégalités sexuelles qui pèsent sur les femmes, et s'attaque aux autorités patriarcales qui compromettent leur épanouissement. Enfin, Condé a recours à la figure de la sorcière pour critiquer les hiérarchies sociales, de même que les injustices raciales et culturelles, surtout à l'égard de la communauté noire. Elle critique la représentation de l'histoire et la structure de la société qui, encore à l'heure où elle écrit, portent préjudice aux cultures considérées comme minoritaires. En

faisant des parallèles entre la situation de la communauté noire et celle des communautés amérindienne et juive, elle souligne la façon dont l'hégémonie et l'économie patriarcale défavorisent plusieurs collectivités et présentent leurs membres comme des êtres marginaux.

D'une plume assurée et affranchie, Condé déconstruit les mythes qui structurent l'imaginaire de la communauté majoritaire (blanche, chrétienne, masculine) et en construit de nouveaux qui sont plus représentatifs de l'histoire et de la culture du peuple antillais. Pour relever ce défi, elle conjugue les discours féministes, les discours féministes postcoloniaux et les discours postcoloniaux afin de mettre en lumière une nouvelle symbolique sociale⁷⁰⁸. Elle transcrit la voix de la femme et excave les histoires occultées des Antillais pour transformer la représentation (sociale, historique, religieuse, populaire) de la sorcière et des individus ostracisés. En d'autres mots, elle s'interpose pour redéfinir la marginalité. Si la sorcellerie a souvent été reconnue comme une arme contre le désespoir – notamment chez Michelet et Muchembled⁷⁰⁹ –, elle devient, chez Condé, un outil littéraire qui permet de résister au régime établi et de renouveler la perception de l'altérité.

Dans les années suivant la publication de *Moi, Tituba sorcière...*, la présence de voix féminines a crû en nombre et en importance dans la littérature antillaise et la littérature postcoloniale de façon globale⁷¹⁰. Condé agit comme une figure de proue de ce mouvement. Sa vision de la sorcière et de la femme noire a beaucoup marqué la littérature antillaise. Son récit a également orienté de nouvelles études historiques, en plus d'influencer l'historiographie et la recherche universitaire de manière générale. L'ouvrage historique *Salem Stories* (1993) de

⁷⁰⁸ Josée Tamiozzo, *loc. cit.*, p. 138.

⁷⁰⁹ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1966 [1862], p. 35; et Robert Muchembled, *Les Derniers Bûchers, Un village de Flandre et ses sorcières sous Louis XIV*, Paris, Ramsay, 1981, p. 254.

⁷¹⁰ Kaiama Glover, *loc. cit.*, p. 183.

Bernard Rosenthal consacre notamment une section à Tituba⁷¹¹ en vue d'éliminer les préjugés à son égard, et à l'endroit de la sorcellerie et du vaudou. De même, la monographie historique *Tituba, Reluctant Witch of Salem* d'Elaine Breslaw⁷¹², parue quelques années plus tard en 1996, semble presque une réponse directe au récit de Condé. L'historienne accorde à Tituba une vie digne de celle voulue par l'écrivaine guadeloupéenne. Elle retrace le parcours du personnage en s'appuyant sur de nombreuses archives de la Barbade, de l'Angleterre, de Salem et de Boston à dessein de l'inscrire officiellement dans la mémoire et le discours historiques⁷¹³. Manifestement, l'influence de Condé est sentie bien après la parution de son roman, au-delà de la décennie 1980.

Condé donne à voir la sorcière comme un être libre, savant et autonome qui rompt avec la sorcière démoniaque, de même qu'avec le discours occulte-érotique, construit à partir du regard masculin. Son roman constitue ainsi un moment charnière de l'évolution de l'imaginaire de la sorcière. Le grand succès du livre en France, aux États-Unis et au sein de milieux universitaires atteste que les nouvelles opinions historiques, féministes et postcoloniales ne sont plus uniquement des mouvements avant-gardistes, mais bien des courants plus importants, capables de modifier la perception globale de la figure de la sorcière. Bien que des œuvres porteuses de discours traditionnels (discours patriarcal, discours religieux, discours horrifique, discours occulte-érotique) continuent de paraître après la sortie du texte de Condé⁷¹⁴, elles ne sont plus les seules à occuper la scène. La fin des années 1980 et la décennie 1990 annoncent une

⁷¹¹ Voir Bernard Rosenthal, *Salem Stories. Reading the Witch Trials of 1692*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, chapitre 1.

⁷¹² Elaine G. Breslaw, *Tituba, Reluctant Witch of Salem. Devilish Indians and Puritan Fantasies*, New York/Londres, New York University Press, 1996.

⁷¹³ Jane Moss, « Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *loc. cit.*, p. 9-12.

⁷¹⁴ Pensons, entre autres, aux films *Les Sorcières d'Eastwick* de George Miller (États-Unis, Warner Bros., 1987, 118 minutes), *Les Sorcières* de Nicolas Roeg (Royaume-Uni/États-Unis, Lorimar Film Entertainment/Jim Hensen Productions, 1990, 91 minutes) et *Hocus Pocus (Abracadabra au Québec)* de Kenny Ortega (États-Unis, Disney, 1993, 96 minutes).

redistribution considérable de l'imaginaire de la sorcière en faveur de nouveaux discours, d'enjeux distincts et de représentations innovantes et révolutionnaires de la figure.

TROISIÈME PARTIE : LA DÉCENNIE 1990

CHAPITRE V : *INSTRUMENTS DES TÉNÈBRES* (1996) DE NANCY HUSTON

Introduction à la période

Vers la fin des années 1980, les représentations de la sorcière sont de plus en plus nuancées. Bien que son influence n'ait pas été instantanée, *Moi, Tituba sorcière...* est une œuvre littéraire qui contribue à faire basculer l'imaginaire de la sorcière en humanisant le personnage de Tituba et en ratifiant sa place dans l'Histoire, et ce, autant dans le monde francophone qu'anglophone⁷¹⁵. Si autrefois la figure était le signe de la méchanceté absolue, de l'horreur, de l'irrationnel et de la laideur, elle évoque désormais différentes réalités par rapport aux femmes, aux membres de différentes cultures et aux personnes considérées comme marginales, qui l'éloignent de l'incarnation vicieuse et aigrie. Grâce à l'apport de travaux historiques, postcoloniaux et féministes, et d'œuvres littéraires, cinématographiques et télévisuelles, l'imaginaire de la sorcière mobilise plus d'idées et de discours variés au tournant des années 1990. Il ne véhicule plus uniquement les images de la vieille sorcière de *Blanche-Neige et les sept nains* ou de la Méchante Sorcière de l'Ouest du *Magicien d'Oz*⁷¹⁶.

Néanmoins, une myriade de représentations traditionnelles de la figure sature toujours l'imaginaire à la fin des années 1980 et pendant les années 1990. Entre autres, la mini-série britannique *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1988)⁷¹⁷ de même que le film *Les*

⁷¹⁵ Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists. Conjuring the Sex Positive*, Berkeley, Three L Media, 2017, p. 78.

⁷¹⁶ William Cottrell et al., *Blanche-Neige et les sept nains*, États-Unis, Disney, 1937, 83 minutes; L. Frank Baum, *Le Magicien d'Oz*, Anne Decourt (trad.), Paris, Librio, coll. « Imaginaire », 2003 [1900]; et Victor Fleming, *Le Magicien d'Oz*, États-Unis, MGM, 1939, 102 minutes.

⁷¹⁷ Marilyn Fox, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Royaume-Uni, British Broadcasting Cooperation, 1988, 6 épisodes.

Sorcières (1990)⁷¹⁸, inspirée du roman pour la jeunesse *Sacrées Sorcières* de Roald Dahl⁷¹⁹, représentent des sorcières malintentionnées qui abhorrent les enfants. Pour leurs parts, la série télévisée *Are You Afraid of the Dark?* (1990-1996 et 1999-2000)⁷²⁰ et l'émission *Goosebumps* (1994-1998)⁷²¹, basée sur la série de livres pour la jeunesse de R.L. Stine, donnent à voir des sorcières qui s'inscrivent dans la tradition des films d'horreur et du folklore. Les sorcières présentées dans ces deux séries anthologiques à grand succès sont menaçantes, effrayantes, vieilles, hideuses et égoïstes⁷²². Ciblant un jeune public, ces émissions reconduisent les stéréotypes de la « méchante sorcière » et les peurs de l'Halloween auprès de la nouvelle génération. Sur la scène à Broadway, la comédie musicale *Into the Woods* (1987) de Stephen Sondheim et James Lapine, qui a remporté de nombreux prix Tony, met également de l'avant une sorcière en se fiant à sa représentation classique. L'œuvre transfictionnelle, qui rassemble des personnages de divers contes de fées, modèle sa sorcière sur celle du conte de *Raiponce*⁷²³ : elle

⁷¹⁸ Nicolas Roeg, *Les Sorcières*, Royaume-Uni/États-Unis, Lorimar Film Entertainment/Jim Hensen Productions, 1990, 91 minutes.

⁷¹⁹ Roald Dahl, *Sacrées Sorcières*, Marie-Raymonde Farré (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2013 [1983].

⁷²⁰ D.J. MacHale et Ned Kandel, *Are You Afraid of the Dark?*, Canada, YTV/CINAR/Nickelodeon, 1990-1996 et 1999-2000, 52 épisodes. Au Canada, les cinq premières saisons ont été diffusées en anglais sur la chaîne YTV, de l'automne 1990 jusqu'en 1996. La série a ensuite été reprise pour deux dernières saisons de 1999 à 2000. À compter de l'automne 1993, la série a été diffusée en français sous le titre *Fais-moi peur!* sur Radio-Canada et, en France, sur les chaînes France 3, Canal J, Guilli et TMC. Aux États-Unis, la chaîne Nickelodeon a diffusé la série à partir de l'automne 1992. Voir Gabrielle Caron, « Fais-moi (encore) peur! », *Ici Artv* [en ligne], janvier 2018, <http://cestjustedelatv.artv.ca/>; Dave McNary, « *Are You Afraid of the Dark* Movie Gets October 2019 Release », *Variety* [en ligne], 6 décembre 2017, <https://variety.com/>; ainsi que la page intitulée « Fais-moi peur! » sur le site web d'*Annuséries* : <https://www.a-suivre.org/annuseries/> [Annuséries].

⁷²¹ R.L. Stine, *Goosebumps*, Canada, Lenz Entertainment/Protocol Entertainment, 1995-1998, 74 épisodes. La série a été diffusée sur YTV et Fox Kids en anglais, puis sur Canal famille en français, sous le titre *Chair de poule*, jusqu'en 1998. En France, la série est doublée et diffusée sur France 2 à partir de 1997. Après le dernier épisode, la série a aussi été rediffusée régulièrement sur Fox Kids de 1999 à 2001. Voir Maximilien Pierrette, « American Horror Story, Black Mirror, La Quatrième dimension... quelle série anthologique est faite pour vous? », *AlloCiné* [en ligne], 7 février 2018, <http://www.allocine.fr/>.

⁷²² Cette figure intervient notamment dans les épisodes « L'Histoire de la griffe ensorcelée », « L'Histoire du flipper diabolique », « L'Histoire du gardien de la forêt », « L'Histoire de la gardienne bibliophile », « L'Histoire de la peinture inachevée », « L'Histoire du miroir aux illusions » et « L'Histoire aux mille visages » de la série *Fais-moi peur!*, ainsi que les épisodes « Place aux vieux », « Le Sang du monstre » et « Le Sang du monstre : le retour » de la série *Chair de poule*.

⁷²³ Jacob et Wilhelm Grimm, « Raiponce », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 48-57.

est malveillante, vieille et laide. Dans le deuxième acte de la pièce, toutefois, son rôle s'accroît lorsque la comédie musicale explore ce qui advient des personnages de contes après que leurs souhaits ont été exaucés et leur « fin heureuse ». Dans cette deuxième partie, l'humanité de la sorcière est mise en relief, ajoutant d'autres couches à sa représentation. Bien qu'elle ait emprisonné Raiponce dans une tour et crevé les yeux du prince – comme dans le conte des frères Grimm –, la sorcière pleure la mort de cette dernière dans la chanson « Witch's Lament ». Même si elle demeure une antagoniste, elle se veut plus qu'un personnage détenant une inclination naturelle pour le mal.

De nombreuses représentations de la période consolident la place de la sorcière comme une figure nocive d'horreur dans l'imaginaire social. Même si certaines œuvres lui accordent une plus grande portée, elle continue d'apparaître selon trois modèles : comme une femme dévouée à un être supérieur sadique, s'inscrivant dans la tradition de la sorcière comme agent du diable; comme une femme affreuse détenant des pouvoirs magiques, suivant la formule de la sorcière des contes de fées; ou comme une femme qui séduit les hommes par sa beauté et ses charmes surnaturels, s'affiliant à la catégorie de la sorcière enchantresse. Ces trois types de sorcières demeurent les plus représentés dans la culture populaire⁷²⁴.

Au tournant de la décennie 1990, celles-ci partagent cependant de plus en plus l'imaginaire avec des incarnations de sorcières qui cherchent à modifier les caractéristiques de la figure. Dans le genre merveilleux et la *fantasy*, le film d'animation du studio Ghibli, *Kiki la petite sorcière* (1989), du réalisateur japonais Hayao Miyazaki⁷²⁵ met en scène une sorcière pour discuter de l'adolescence, de l'exil et de l'intégration sociale. Le film, basé sur le roman japonais

⁷²⁴ Emily D. Edwards, *Metaphysical Media. The Occult Experience in Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, p. 81-83.

⁷²⁵ Hayao Miyazaki, *Kiki la petite sorcière*, Japon, Studio Ghibli, 1989, 102 minutes.

pour la jeunesse (1985) d'Eiko Kadono⁷²⁶, représente la figure comme une jeune fille ingénieuse qui utilise ses talents magiques pour offrir un service de livraison et appuyer la communauté. Au fil de l'histoire, l'adolescente rencontre divers villageois qui lui apprennent à devenir autonome et résiliente, et qui l'aident à s'intégrer à son nouveau milieu. Quoique la sorcellerie soit dépeinte dans le film, elle n'est pas condamnée, mais fait davantage partie du quotidien de Kiki⁷²⁷. La magie et le balai de l'héroïne, qui rappellent une représentation classique de la sorcière, sont davantage des métaphores pour illustrer l'apprentissage de Kiki qui traverse les vicissitudes de l'adolescence et qui doit encore développer sa confiance, son indépendance et ses capacités d'intégration et d'écoute dans la société. Le film, qui fut un énorme succès au Japon et ensuite dans le monde occidental, annonce la nouvelle représentation de la jeune sorcière inventive et débrouillarde dont la magie sert de métaphores pour l'adolescence, l'apprentissage et la découverte de soi, qui sera reprise dans les années 1990.

Pour sa part, le discours comique entourant la figure de la sorcière, qui a pris naissance dans les années 1950 et a gagné en popularité dans les années 1960, continue de prendre de l'ampleur à la fin de la décennie 1980. De nombreux films qui donnent à voir des représentations de la sorcière comme une agente satanique, un être avide ou une femme obsédée par le regard de l'homme utilisent l'humour pour adoucir la figure et la rendre moins menaçante dans la diégèse. Les films *Les Sorcières d'Eastwick* (1987) et *La Mort vous va si bien* (1992)⁷²⁸, de même que la

⁷²⁶ Eiko Kadono et Akiko Hayashi (illustrateur), *Kiki's Delivery Service*, Lynne E. Riggs (trad.), Toronto, Annick Press, 2003 [1985]. Le roman original n'a pas fait l'objet d'une traduction en français.

⁷²⁷ Dans la traduction anglaise, le film est d'ailleurs muni d'un titre qui n'évoque pas la sorcellerie. Intitulé « Kiki's Delivery Service », il met l'accent sur le métier de l'héroïne, au lieu de son statut magique et social.

⁷²⁸ George Miller, *Les Sorcières d'Eastwick*, États-Unis, Warner Bros., 1987, 118 minutes; et Robert Zemeckis, *La Mort vous va si bien*, États-Unis, Universal Pictures, 1992, 104 minutes. En 1988, le film *Les Sorcières d'Eastwick* était en lice pour deux oscars pour sa partition musicale. Quant au film *La Mort vous va si bien* (*Death Becomes Her*), il a remporté l'oscar pour les meilleurs effets visuels à la cérémonie d'oscars de 1993. Voir Robert Osborne, *85 Years of the Oscar*, New York/Londres, Abbeville Press Publishers, 2013, p. 288-289 et 315.

nouvelle série télévisée des *Contes de la rue Broca* (1995-1996)⁷²⁹, qui reprend à la fois le recueil de contes de 1967 et le conte *La Sorcière et le Commissaire* (1981) de Pierre Gripari⁷³⁰, représentent leurs sorcières de façon humoristique. Même si les desseins de ces dernières sont toujours malins ou égoïstes, la comédie ajoute à leur personnalité, donnant forme à un autre type de sorcière (rigoleuse, drôle, dotée d'humour noir) dans l'imaginaire. La comédie rend également les personnages de la sorcière Ursula, jouée par Pat Carroll⁷³¹ dans le dessin animé *La Petite Sirène* (1989)⁷³², et de la sorcière Winifred Sanderson, incarnée par Bette Midler dans le film *Hocus Pocus* (1993)⁷³³, plus intéressants pour le spectateur et plus aimables à l'écran⁷³⁴. L'humour devient une partie intégrante de leur représentation. Il est visible dans leurs gestes et leur attitude, ce qui atténue la méchanceté et le caractère effrayant juxtaposés à la sorcière⁷³⁵. Par ailleurs, en plus de faire rire, Ursula et Winifred chantent chacune des chansons entraînantes qui font d'elles des rivales amusantes et divertissantes⁷³⁶. Contrairement aux antagonistes des films de *Blanche-Neige et les sept nains*, du *Magicien d'Oz* ou de *La Belle au bois dormant*⁷³⁷, ce ne sont pas uniquement les héroïnes aux voix de sopranos qui chantent des mélodies dans ces œuvres de Disney. Les sorcières, possédant des registres plus bas, s'exécutent également. Dès lors, ces représentations développent de nouvelles qualités de la sorcière, qui illustrent d'autres facettes – plus drôles, joueuses et humoristiques – de la figure.

⁷²⁹ Claude Allix et Alain Jaspard, *Les Contes de la rue Broca*, France, FIT Productions/Millimages/Télé Images International, 1995-1996, 26 épisodes.

⁷³⁰ Pierre Gripari, *La Sorcière de la rue Mouffétard et autres contes de la rue Broca*, Paris, La Table ronde, coll. « Folio junior », 2007 [1967]; et *Id.*, *La Sorcière et le Commissaire*, Paris, Grasset jeunesse, 1981.

⁷³¹ Micheline Dax dans la version française.

⁷³² Ron Clements et John Musker, *La Petite Sirène*, États-Unis, Disney, 1989, 83 minutes.

⁷³³ Kenny Ortega, *Hocus Pocus*, États-Unis, Disney, 1993, 96 minutes.

⁷³⁴ Ollie Johnston et Frank Thomas, *Les Méchants chez Walt Disney*, Dreamland (trad.), Paris, Dreamland Éditeur, 1995 [1993], p. 188.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁷³⁶ En plus d'avoir obtenu un oscar pour la meilleure chanson originale (« Sous l'océan »), Alan Menken a reçu l'oscar de la meilleure partition originale pour la musique intégrale de *La Petite Sirène* en 1990. Voir Robert Osborne, *op. cit.*, p. 302-303.

⁷³⁷ William Cottrell et al., *Blanche-Neige et les sept nains*, *op. cit.*; Victor Fleming, *Le Magicien d'Oz*, *op. cit.*; Clyde Geronimi, *La Belle au bois dormant*, États-Unis, Disney, 1959, 75 minutes.

Au cinéma, le genre comique donne aussi naissance à des sorcières contemporaines qui, à l'instar de Sabrina, l'apprentie sorcière, utilisent leurs pouvoirs magiques pour épicer leur vie mondaine et celle du voisinage. L'adolescente Louise Miller dans *Teen Witch* (1989)⁷³⁸ – une œuvre qui est rapidement devenue un film culte puisqu'elle est imprégnée de la mode, de la musique et de la nostalgie des années 1980 – et le personnage de Marina, joué par Demi Moore, dans *La Femme du boucher* (1991)⁷³⁹ dépeignent notamment des sorcières, rattachées à un matrilignage, capables d'influencer leur environnement de façon positive. Sorcière réincarnée, Louise emploie sa magie pour hausser sa popularité à l'école secondaire et séduire un camarade de classe dans *Teen Witch*. Après s'être mis les pieds dans les plats à cause de la magie, elle finit toutefois par renoncer à ses anciens buts et même à ses pouvoirs – similairement aux sorcières dans *Ma Femme est une sorcière* ou *Adorable Voisine*⁷⁴⁰ –, afin de rétablir son amitié avec sa meilleure amie qui lui était fidèle avant qu'elle soit devenue sorcière. Quant à Marina dans *La Femme du boucher*, elle s'installe à New York pour rejoindre un homme, propriétaire d'une boucherie, qu'elle a aperçu dans des visions, ce qui lui donnera la chance de côtoyer de nouveaux voisins et de bonifier leur vie. C'est au sein de ce milieu qu'elle rencontrera un homme dont elle n'a pas rêvé, mais qui réussira réellement à la rendre heureuse. Quoique ces deux films orientent la magie et la comédie de la sorcière autour de vanités, du désir de l'homme et de l'amour, ils donnent aussi à voir des femmes qui utilisent leur rôle de sorcière pour appuyer la collectivité, en particulier dans *La Femme du boucher*. C'est également, ne l'oublions pas, au nom de l'amitié, et non de l'amour conjugal, que l'adolescente de *Teen Witch* se départit de ses pouvoirs. Par conséquent, comme le mentionne Emily Edwards, même s'ils reconduisent certains stéréotypes

⁷³⁸ Dorian Walker, *Teen Witch*, États-Unis, Trans World Entertainment, 1989, 90 minutes.

⁷³⁹ Terry Hughes, *La Femme du boucher*, États-Unis, Paramount Pictures, 1991, 107 minutes.

⁷⁴⁰ René Clair, *Ma Femme est une sorcière*, États-Unis, Paramount Pictures, 1941, 77 minutes; et Richard Quine, *Adorable Voisine*, États-Unis, Julian Blaustein Productions, 1958, 106 minutes.

par rapport à la femme, ces films modernisent la sorcière, tout en lui attribuant une ingéniosité⁷⁴¹. De concert avec les œuvres dépeignant des sorcières dotées d'un humour plus malicieux, noir ou sarcastique, ils contribuent à démultiplier la variété des représentations de la figure.

Grâce à la montée de l'intérêt envers la figure de la sorcière au sein des recherches universitaires dans les décennies 1980 et 1990, mais aussi et surtout grâce à la réaction de la contre-culture à l'égard de la représentation patriarcale de la figure, la sorcière investit effectivement plusieurs espaces. Les nouvelles représentations rejettent l'héritage négatif de la figure en vue de faire d'elle un être plus composite et positif. Après les années phares du mouvement des femmes et l'apport des premiers travaux féministes portant sur la sorcière (Catherine Clément et Hélène Cixous, Mary Daly, Andrea Dworkin, Xavière Gauthier), de nouvelles études historiques continuent à examiner le rôle de l'identité féminine dans les accusations de sorcellerie. En 1984, Christina Lerner, suivant les traces de Jules Michelet et des féministes des années 1970, développe, par exemple, le lien entre les femmes et les chasses aux sorcières dans son livre *Witchcraft and Religion*⁷⁴² en tentant de prouver, de manière plus détaillée, que la sorcellerie représente un mouvement de criminalisation de la femme de la part de l'Église⁷⁴³. En plus de fournir des statistiques, des nuances géographiques et des explications sur la montée et le déclin des chasses aux sorcières, Brian P. Levack consacre aussi quelques pages à l'identité sexuée et à l'âge des sorcières dans son ouvrage *The Witch-Hunt in Early Modern Europe* (1987)⁷⁴⁴, qui prouvent en quoi ceux-ci étaient des facteurs déterminants dans le processus d'accusation. Déjà dans *La Sorcière au village* (1979), mais surtout dans *Sorcière*,

⁷⁴¹ Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁴² Christina Lerner, *Witchcraft and Religion. The Politics of Popular Beliefs*, Hoboken, Blackwell Publishing, 1984.

⁷⁴³ Elspeth Whitney, « The Witch "She"/The Historian "He" : Gender and the Historiography of the European Witch-Hunts », *Journal of Women's History*, vol. 7, n° 3, automne 1995, p. 80-81.

⁷⁴⁴ Brian P. Levack, *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, Londres, Longman, 2016 [1987], p. 135-148.

justice et société (1987) et *Le Roi et la sorcière* (1993)⁷⁴⁵, Robert Muchembled propose des hypothèses pour expliquer la persécution *féminine*. Selon lui, les femmes représentaient le pilier de la culture populaire. C'est pour cette raison qu'elles furent ciblées par les autorités lorsque commença le processus de modernisation de l'État et d'acculturation de la société. Perçues comme étant capables de contrôler la maternité, elles étaient associées à la mort aussitôt qu'avaient lieu des accidents pendant et autour des grossesses, faisant d'elles des membres dangereux de la société⁷⁴⁶.

Maintes études historiques analysent ainsi le phénomène de la sorcellerie en s'attardant, du moins partiellement, à l'identité féminine de la sorcière. S'opposant aux discours religieux et patriarcaux, les historiens lancent des hypothèses qui rejoignent les conclusions des travaux féministes. Les sorcières de l'Histoire ne sont plus décrites comme étant faibles, malades, sénescents ou dupes d'illusions. Au sein du mouvement féministe, mais aussi dans nombre d'ouvrages historiques des années 1980 et 1990, elles sont de plus en plus perçues comme des femmes devenues des victimes des persécutions en raison de leur indépendance, de leur non-conformisme et de leur désobéissance⁷⁴⁷. C'est dans la mouvance de ces travaux que s'inscrivent trois études historiques entièrement consacrées aux questions de l'identité sexuée de la sorcière : *The Devil in the Shape of a Woman* (1987) de Carol Karlsen, *Lewd Women and Wicked Witches* (1992) de Marianne Hester et *Witchcraze* (1994) d'Anne Barstow⁷⁴⁸. Celles-ci prennent place au côté des nouveaux travaux historiques du début des années 1990 qui déchiffrent la

⁷⁴⁵ Robert Muchembled, *La Sorcière au village. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard-Julliard, coll. « Archives », 1991 [1979]; *Id.*, *Sorcières, justice et société aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Imago, 1987; et *Id.*, *Le Roi et la sorcière. L'Europe des bûchers (XV^e au XVIII^e siècle)*, Paris, Desclée, 1993.

⁷⁴⁶ *Id.*, *Le Roi et la sorcière, op. cit.*, p. 153-163.

⁷⁴⁷ Kathryn Rountree, « The New Witch of the West: Feminists Reclaim the Crone », *Journal of Popular Culture*, vol. 30 n° 4, mars 1997, p. 222.

⁷⁴⁸ Carol Karlsen, *The Devil in the Shape of a Woman. Witchcraft in Colonial New England*, New York, W.W. Norton & Company, 1987; Marianne Hester, *Lewd Women and Wicked Witches. A Study of the Dynamics of Male Domination*, New York, Routledge, 1992; et Anne Llewellyn Barstow, *Witchcraze. A New History of the European Witch Hunts*, San Francisco, HarperCollins, 1994. Voir aussi Elspeth Whitney, *loc. cit.*, p. 84-85.

sorcellerie d'un point de vue social, politique, culturel, religieux ou folklorique⁷⁴⁹. Ensemble, ces œuvres comblent les trous dans les archives et les histoires de sorcières afin d'élucider le phénomène de la Grande Chasse, d'éclaircir les mentalités de l'époque et d'analyser la construction de la sorcellerie.

L'engouement qui se dégage pour la sorcière historique se fait pareillement sentir au théâtre et au cinéma. La pièce *La Cage* d'Anne Hébert⁷⁵⁰ reprend librement l'histoire de la Corriveau, associée à la sorcellerie dans l'imaginaire. Publiée en 1990, la même année qu'a lieu la réhabilitation judiciaire de Marie-Josephte Corriveau⁷⁵¹, l'œuvre fait de la cage une métaphore de la séquestration invisible dont sont susceptibles les femmes, peu importe leur statut social ou financier. Accusée de maricide, Ludivine Corriveau devient la proie du juge Crebessa qui la punit pour avoir refusé ses avances sexuelles. Or, avant de pouvoir livrer son verdict de mort, Crebessa s'effondre sur la scène. Acquittée grâce à l'intervention de ce *deus ex machina*, Ludivine est donc libérée. Elle sort de sa cage et se dirige vers le manoir du défunt pour libérer Rosaline, l'épouse de ce dernier, qui était aussi emprisonnée sous son joug, représenté par une cage dorée sur la scène. Dénouant le tragique lié à la condition féminine, la pièce, encore plus que le roman *La Corriveau* d'Andrée Lebel⁷⁵², s'approprie l'histoire de la meurtrière dans un travail de neutralisation symbolique de la légende de la « mauvaise femme » et de la « sorcière » dans

⁷⁴⁹ Voir, entre autres, Robert Muchembled, *Sorcière, justice et société*, *op. cit.*; *Id.*, *Le Roi et la sorcière*, *op. cit.*; G.R. Quaipe, *Godly Zeal and Furious Rage*, Oxford, Oxford University Press, 1987; Brian P. Levack, *op. cit.*; Carlo Ginzburg, *Le Sabbat des sorcières*, Monique Aymard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992 [1989]; et Elaine Breslaw, *Tituba, Reluctant Witch of Salem. Devilish Indians and Puritan Fantasies*, New York/Londres, New York University Press, 1996.

⁷⁵⁰ Anne Hébert, *La Cage suivi de L'Île de la Demoiselle*, Montréal, Boréal, coll. « Théâtre », 1990.

⁷⁵¹ Deux siècles après la condamnation de la présumée meurtrière, le procès est repris et rejoué à partir des « preuves » de 1763. À la fin de ce dernier, Marie-Josephte Corriveau est acquittée de toutes charges de meurtres. Voir Alex Gagnon, « Cage de fer, cage de verre. "La Corriveau" : genèse et transformations d'une légende québécoise », Émeline Jouve, Aurélie Guillain et Laurence Talairach-Vielmas (dir.), *L'Acte inqualifiable, ou le meurtre au féminin/Unspeakable Acts: Murder by Women*, Berne, Peter Lang, 2016, p. 85.

⁷⁵² Andrée Lebel, *La Corriveau*, Montréal, Libre Expression, 1981.

l'imaginaire québécois⁷⁵³. De la même manière, quelques films, qui s'activent dans d'autres genres que celui de l'horreur, donnent à voir des personnages de sorcière dans des contextes historiques déterminés (*Le Moine et la sorcière*, *La Lettre écarlate*⁷⁵⁴, *La Chasse aux sorcières*⁷⁵⁵). Dans ceux-ci, les sorcières apparaissent comme des victimes; la magie et la justice, comme des leurres de la société chrétienne qui tend à se montrer absolue. S'inscrivant dans la mouvance de réparation des cas de violence envers les femmes qui marque le droit et les systèmes judiciaires depuis la décennie 1980⁷⁵⁶, ces œuvres, de près ou de loin, constituent toutes des représentations importantes de la sorcière historique en ce qui concerne sa réinterprétation, son exonération et sa réhabilitation.

Au tournant des années 1990 paraît, en outre, une trilogie de documentaires canadiens, qui a connu une importante diffusion au Canada et aux États-Unis⁷⁵⁷, racontant non seulement l'évolution de la sorcellerie et des chasses aux sorcières, mais aussi leur relation à la religion de la déesse, née des théories de Margaret Murray et de Gerald Gardner, et à la wicca contemporaine. *La Trilogie de la déesse (Goddess Trilogy)*, réalisée par Donna Read et produite

⁷⁵³ Alex Gagnon, « Cage de fer, cage de verre. “La Corriveau” : genèse et transformations d'une légende québécoise », *loc. cit.*, p. 83-84; et Gregory J. Reid, « Anne Hébert's *La Cage*: A Masque of Liberation », Sratos E. Constantinidis (dir.), *Text & Presentation*, 2008, Jefferson/Londres, McFarland & Company, 2009, p. 141-142.

⁷⁵⁴ Comme nous l'avons vu, *La Lettre écarlate* demeure influencée par le thème de la sorcellerie. Tel que l'explique Gabrielle Schwab, l'histoire rejoint l'imaginaire de la sorcière par sa représentation de la femme (excentrique, indépendante, « enchanteresse ») et du puritanisme en Nouvelle-Angleterre, et sa mise en scène de discours sur la culpabilité. Voir Gabrielle Schwab, « Seduced by Witches: Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* in the Context of the New England Witchcraft Fictions », Dianne Hunter (dir.), *Seduction and Theory*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1989, p. 170.

⁷⁵⁵ Suzanne Schiffman, *Le Moine et la sorcière*, France, Productions Bleu, 1987, 97 minutes; Roland Joffé, *La Lettre écarlate*, États-Unis, Allied Stars, 1995, 135 minutes; et Nicholas Hytner, *La Chasse aux sorcières*, États-Unis, 20th Century Fox, 1996, 124 minutes.

⁷⁵⁶ Outre Marie-Joséphite Corriveau exonérée judiciairement en 1990 au Québec, plusieurs descendants d'anciennes « sorcières de Salem » continuent notamment de demander la décharge de leurs ancêtres à la fin du XX^e siècle. Même si nombre d'accusés ont été acquittés en 1957, certaines sorcières n'ont pas encore été réhabilitées. Pour de plus amples renseignements, voir, entre autres, Catherine Ferland et Dave Corriveau, *La Corriveau. De l'histoire à la légende*, Québec, Septentrion, 2014, p. 281-289; et Alex Gagnon, « Cage de fer, cage de verre. “La Corriveau” : genèse et transformations d'une légende québécoise », *loc. cit.*, p. 85.

⁷⁵⁷ Pendant la décennie, les documentaires ont été diffusés sur les chaînes Vision TV et PBS. Voir John C. Sulak, Oberon Zell et Morning Glory, *The Wizard and the Witch. Seven Decades of Counterculture, Magick & Paganism*, Woodbury, Llewellyn Publications, 2014, chapitre 18.

par l'Office national du film du Canada⁷⁵⁸, témoigne de la nouvelle passion pour la wicca en Amérique du Nord. Grâce à des wiccans célèbres – notamment la féministe Starhawk qui, dès les années 1980, est considérée comme la sorcière la plus célèbre dans le monde⁷⁵⁹ –, la nouvelle religion prend de l'ampleur. Bien que le plus grand nombre d'adhérents résident aux États-Unis⁷⁶⁰, le mouvement attire une quantité importante de disciples au Canada, en Australie et en Grande-Bretagne⁷⁶¹. Dans les années 1980, la wicca devient de plus en plus basée sur la vénération de la grande déesse sorcière préhistorique, comme en témoignent plusieurs ouvrages⁷⁶². Elle se fonde sur l'imaginaire d'une divinité de la Terre mère et propage l'idée selon laquelle ses adeptes auraient été victimes des bûchers lors de la période moderne : une réalité que les historiens continuent de considérer comme erronée. Désormais intimement liée à une idéologie féminine et féministe, la wicca encourage la communication avec la nature et l'*empowerment* des femmes. De surcroît, le mouvement participe au plus grand phénomène culturel « nouvel-âgiste » (*New Age*) de la fin du XX^e siècle qui promeut l'emploi de pratiques alternatives, qui perçoit la spiritualité comme une foi se construisant de manière individuelle, et qui emprunte, de façon éclectique, des rituels d'autres religions, créant une forme de *patchwork*⁷⁶³.

⁷⁵⁸ La première partie *Goddess Remembered* (1989) s'intéresse à l'« ancienne religion »; la deuxième *The Burning Times* (1990), un plus grand succès, se penche sur la persécution des femmes pendant l'époque moderne; puis la dernière partie *Full Circle* (1993) évoque les traditions et les pratiques de la wicca contemporaine. Voir Donna Read, *Goddess Remembered*, Canada, Office national du film, 1989, 54 minutes; *Id.*, *The Burning Times*, Canada, Office national du film, 1990, 56 minutes; et *Id.*, *Full Circle*, Canada, Office national du film, 1993, 57 minutes.

⁷⁵⁹ Ronald Hutton, *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 345.

⁷⁶⁰ En 1986, le cas *Detmer* contre Landon reconnaît même la wicca comme une religion officielle aux États-Unis.

⁷⁶¹ Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 400.

⁷⁶² Voir, entre autres, *Truth or Dare* de Starhawk (San Francisco, HarperOne, 1989 [1987]); *Persuasions of the Witch's Craft* de T.M. Luhrmann (Cambridge, Harvard University Press, 1989); *Wicca* de Vivianne Crowley (Londres, HarperCollins, 2003 [1989]); ou *Language of the Goddess* (Londres, Thames and Hudson, 2001 [1989]) et *The Civilization of the Goddess* (Londres, HarperCollins, 1991) de Marija Gimbutas.

⁷⁶³ Ronald Hutton, *op. cit.*, p. 376.

Cette mode, dénotant une sorcellerie personnelle et un nouvel âge religieux, est également perçue dans des œuvres mettant en scène des sorcières, dont *Les Ensorceleuses* (livre [1995] et film [1998]) et le film *Magie noire* (1996)⁷⁶⁴ qui deviendra une œuvre culte à la fin des années 1990, en particulier chez les adolescentes⁷⁶⁵. Encore plus que les titres des traductions francophones des œuvres, les titres anglophones originaux, à savoir *Practical Magic* (*Les Ensorceleuses*) et *The Craft* (*Magie noire*), mettent spécialement l'accent sur la *pratique* de la magie, comme art et métier, à l'ère actuelle. Ces deux fictions représentent des sorcières contemporaines qui possèdent des pouvoirs, souvent hérités d'un matrilignage, qui les lient à des dieux de l'ancienne religion. Ni une vieille harpie ni une agente de Satan, la figure de la sorcière désigne désormais de jeunes femmes actives qui détiennent une confiance, une présence et une énergie divines. C'est cette énergie rattachée à la sorcellerie qui permet notamment à Gillian d'échapper à son amant abusif dans *Les Ensorceleuses*. À la fin du récit, Gillian et sa sœur ne sont pas punies par la société pour le meurtre de ce dernier ni pour leur statut de sorcière ou leur altérité. Comme dans *Magie noire*, l'altérité est célébrée⁷⁶⁶. Même si cette magie peut envelopper la sorcière d'une noirceur lorsqu'elle est employée à des fins maléfiques – comme cela est le cas avec Nancy dans le film *Magie noire* –, elle remplit la femme d'une force qui la positionne dans une chaîne d'éléments cosmiques et elle encourage la philosophie nouvelle-âgiste, basée sur la nature et l'intimité de la femme.

⁷⁶⁴ Alice Hoffman, *Les Ensorceleuses*, Marie-Odile Masek (trad.), Paris, J'ai lu, 1999 [1995]; Griffin Dunne, *Les Ensorceleuses*, États-Unis, Warner Bros., 1998, 104 minutes; et Andrew Fleming, *Magie noire*, États-Unis, Columbia Pictures, 1996, 101 minutes. En France, le film *Magie noire* a été traduit sous le titre *Dangereuse Alliance*.

⁷⁶⁵ D'après Catherine Armetta Shufelt, le film *Magie noire* est ce qui aurait présenté la wicca comme une religion, ou du moins, une pratique attrayante à la génération branchée sur MTV. Quoiqu'il présente plusieurs représentations fautives ou irréalistes de la wicca, le film met en scène de jeunes sorcières nouvelles-âgistes en lien avec la Terre et l'ancienne religion. Voir Catherine Armetta Shufelt, « "Something Wicked This Way Comes": Constructing the Witch in Contemporary American Popular Culture », thèse de doctorat, Bowling Green State University, Bowling Green, 2007, f. 63-64 et 68-69.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, f. 65-66; et Kimberly Ann Wells, « Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels », thèse de doctorat, Texas A&M University, Texas, 2007, f. 15-16.

Bien que le féminisme de la décennie 1990 ne possède pas la même ferveur que les luttes des années 1970⁷⁶⁷, son influence se donne à voir dans la wicca et la représentation contemporaine de la sorcière. Qu'elle soit la Tituba de Condé ou les sœurs des *Ensorceleuses*, la figure de la sorcière investit un espace qui se veut à la fois historique, postmoderne et habitant pour la femme. La jeune sorcière commence également à se personnifier comme en témoigne la Kiki de Miyazaki. Quelque chose se meut dans l'imaginaire de la sorcière à la fin du XX^e siècle qui l'éloigne de la représentation historique unidimensionnelle de la victime sacrifiée ou de l'emblème classique de l'horreur et des peurs de l'Halloween. La figure est de plus en plus réinventée pour répondre au nouveau climat social ainsi que pour illustrer les trajectoires, voire paver les chemins, des femmes, des minorités et des personnes marginalisées.

C'est d'ailleurs de cette mouvance que sort sans doute la représentation la plus célèbre de la sorcière dans les années 1990 : celle d'Elphaba dans le roman *Wicked* (1995) de Gregory Maguire⁷⁶⁸. L'œuvre, qui est devenue un *bestseller*, raconte le parcours de la Méchante Sorcière de l'Ouest, de sa naissance à sa mort. Sortant des représentations manichéennes, le roman révèle l'histoire d'une femme à la fois indépendante, active, zélée, sympathique et imparfaite qui se trouve derrière la sorcière verte, devenue une icône de la méchanceté dans la culture populaire. La sorcière n'est plus reléguée au second rang, mais conduit l'histoire pour expliquer au lecteur la façon dont elle a été ostracisée en raison de la couleur de sa peau. En effet, au lieu d'apparaître comme une figure monstrueuse, la Méchante Sorcière de l'Ouest, que Maguire prénomme Elphaba, s'affiche comme passionnée et altruiste dans chaque chapitre, sauf dans le premier relatant sa naissance, en se battant pour de bonnes causes (l'égalité et la liberté de tous, les droits

⁷⁶⁷ Geneviève Guindon, « Féminisme des années 1990 : opinions et perceptions de femmes de moins de trente ans », *Reflets*, vol. 3, n° 2, automne 1997, p. 201-213.

⁷⁶⁸ Gregory Maguire, *Wicked. La Véritable Histoire de la Méchante Sorcière de l'Ouest*, Emmanuel Paillier (trad.), Paris, Bragelonne, coll. « Fantasy », 2011 [1995].

des minorités, les droits des animaux, le renversement d'un tyran)⁷⁶⁹. Maguire subvertit la représentation maléfique de la sorcière de même que celle du magicien bienveillant afin de montrer au lecteur que les apparences ne sont pas toujours ce qu'elles semblent être. Cultivant et employant une magie qui lui est propre, Elphaba tente de renverser le patriarcat, incarné par le Magicien, qui nuit à différents membres de la société d'Oz, ce qui positionne la sorcière à la fois comme un emblème révolutionnaire positif et comme une rivale téméraire dans la diégèse. Somme toute, cette nouvelle représentation réussit à nuancer l'image malveillante de la Méchante Sorcière de l'Ouest diffusée dans les versions antérieures du *Magicien d'Oz*. Elle ajoute plus de facettes (motivation, intimité) et de complexité au personnage qui le rendent plus sympathique auprès du public⁷⁷⁰.

Dans le genre fantastique et de l'horreur, le cycle *La Saga des sorcières* (1990-1994) de l'Américaine Anne Rice⁷⁷¹ a également connu un grand succès pendant la décennie. Le premier tome, *Le Lien maléfique* (1990), a obtenu le prix Locus du meilleur roman d'horreur en 1991. Faisant écho aux cas de possession diabolique, le roman met en scène un esprit satanique surnaturel, Lasher, qui tourmente et importune les femmes de la famille Mayfair. Pendant une trentaine d'années, Rowan, la prochaine héritière du patrimoine Mayfair, est gardée loin de la Nouvelle-Orléans pour éviter le sort familial. Malgré les précautions prises par ses proches, la protagoniste, qui possède des facultés surnaturelles faisant d'elle une sorcière, finit par accepter

⁷⁶⁹ Alissa Burger, *The Wizard of Oz as American Myth. A Critical Study of Six Versions of the Story, 1990-2007*, Jefferson, McFarland & Company, 2012, p. 8-9, 29 et 64; et Jason Edwards et Brian Klosa, « The Complexity of Evil in Modern Mythology: The Evolution of the Wicked Witch of the West », John Perlich et David Whitt (dir.), *Millennial Mythmaking. Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 45.

⁷⁷⁰ Ces défis seront aussi relevés par la comédie musicale lorsqu'elle sera créée en 2003. De la même façon que Condé, Maguire et les créateurs du spectacle à Broadway, Stephen Schwartz et Winnie Holzman, humanisent la sorcière afin de mettre en lumière les réalités des individus ostracisés, d'explorer l'agentivité de la femme et d'inciter une réévaluation des histoires mettant en scène la figure de la sorcière. Voir Alissa Burger, *op. cit.*, p. 107, 183 et 188.

⁷⁷¹ *La Saga des sorcières* se compose de trois tomes : Anne Rice, *Le Lien maléfique*, Annick Granger de Scriba (trad.), Paris, Pocket, 2012 [1990]; *Id.*, *L'Heure des sorcières*, Annick Granger de Scriba (trad.), Paris, Pocket, 1996 [1993]; et *Id.*, *Taltos*, Annick Granger de Scriba (trad.), Paris, Pocket, 1999 [1994].

la succession, ce qui la mettra en contact avec Lasher. À la fin du livre, ce dernier réussit à la posséder et à renaître sous une forme humaine. Tout en étant ancrée dans l'Histoire et le monde naturel, la trilogie laisse place au fantastique. Cycle à grand tirage, *La Saga des sorcières* s'inscrit aussi dans une plus grande mouvance de l'époque qui témoigne d'un nouvel engouement pour l'horreur. Après avoir connu un déclin pendant la décennie 1980, le genre fantastique retrouve notamment une popularité lors des années 1990. La nouvelle décennie donne naissance à des séries fantastiques télévisées à grand succès, comme *Are You Afraid of the Dark?* (1990-1996 et 1999-2000), *Goosebumps* (1992-1997), *X-Files* (1993-2002 et 2016-2018)⁷⁷², *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *Angel* (1999-2004), *Charmed* (1998-2006) et plusieurs autres⁷⁷³. D'après les recherches d'Emily Edwards, les années 1990 sont d'ailleurs la deuxième décennie à offrir le plus grand nombre de représentations de la sorcière au cinéma et à la télévision. Suivant le pas des années 1960 influencées par divers mouvements (droits civiques, révolution sexuelle, féminisme, popularisation du genre de l'horreur), la décennie 1990 met à profit l'imaginaire de la sorcière d'une manière capitale⁷⁷⁴. Quelque chose se meut dans l'imaginaire social à cette époque qui fait de la sorcière une figure accessible et commode pour créer des fictions, exploiter de nouveaux enjeux et raviver de vieilles polémiques.

⁷⁷² Après avoir conclu la série en 2002, la chaîne de télévision Fox poursuit la série en diffusant deux nouvelles saisons en 2016.

⁷⁷³ D.J. MacHale et Ned Kandel, *Are You Afraid of the Dark?*, *op. cit.*; R.L. Stine, *Goosebumps*, *op. cit.*; Chris Carter, *X-Files*, États-Unis, Fox, 1993-2002 et 2016-2018, 218 épisodes; Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer*, États-Unis, WB (1996-2001) et United Paramount Network (2001-2003), 1996-2003, 144 épisodes; Joss Whedon et David Greenwalt, *Angel*, États-Unis, WB, 1999-2004, 110 épisodes; et Constance M. Burge, *Charmed*, États-Unis, WB, 1998-2006, 178 épisodes. Une nouvelle version de la série *Charmed*, réalisée par la chaîne de télévision CW, a aussi débuté à l'automne 2018. Voir Constance M. Burge *et al.*, *Charmed*, États-Unis, CW, 2018-présent, 22 épisodes (saison 1).

⁷⁷⁴ Emily D. Edwards, *op. cit.*, p. 79-80; et Alissa Burger, *op. cit.*, p. 212-213.

Dimension historique de la sorcière dans Instruments des ténèbres de Nancy Huston

Tout comme *Moi, Tituba sorcière...*, *Instruments des ténèbres*⁷⁷⁵ se charge de ressusciter l'histoire d'une femme accusée de sorcellerie. Par le truchement d'une écrivaine fictive appelée Nadia, le roman illustre la relation que l'artiste entretient avec son manuscrit lors de la rédaction. À la manière d'une mise en abyme, il met en scène le processus, parfois difficile, de l'écriture d'une fiction. Les chapitres alternent entre le récit de la créatrice Nadia, intitulé « Le Carnet *scordatura* », qui se passe à New York au XX^e siècle, et l'histoire « écrite » de Barbe Durand, intitulée la « Sonate de la résurrection », qui a lieu en France à la fin du XVII^e siècle. Se basant sur des sources historiques, Nadia retrace l'histoire de la sorcière condamnée à mort en 1712. Or, comme Condé, Huston ne se limite pas au discours historique enregistré et aux quelques pièces d'archives confirmant l'existence de Barbe. Nadia partage le récit de la sorcière en imaginant son point de vue intime. Motivée par un esprit diabolique, qu'elle appelle son daimôn et qui se veut sa muse, elle travaille à projeter de la lumière sur cette histoire demeurée dans les ténèbres. C'est alors en écrivant le récit de Barbe qu'elle parvient à s'identifier à la sorcière et à affronter des sentiments qu'elle avait elle-même gardés dans l'ombre. Au terme du roman, cette redécouverte de soi la pousse enfin à chasser son daimôn possessif et à laisser vivre la sorcière de son récit, pour ne plus faire d'elle une figure tragique.

Afin de construire sa sorcière d'inspiration historique, Huston se base sur des chroniques présentées dans *Au temps des laboureurs en Berry* (1993) d'André Alabergère⁷⁷⁶. Elle divulgue ce fait dans une notice biblio-historique au début du livre : « *Plusieurs épisodes de la "Sonate de la Résurrection" ont été inspirés par des faits réels que relate André Alabergère dans Au temps*

⁷⁷⁵ Nancy Huston, *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal, Actes Sud/Léméac, 1996. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IT* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁷⁷⁶ André Alabergère, *Au temps des laboureurs en Berry*, Bourges, Cercle généalogique du Haut Berry, 1993.

des laboureurs en Berry, *Édition Cercle généalogique du Haut-Berry, 1993.* » S'appuyant principalement sur les entrées « La Pauvre Barbe Durand pendue à La Chartre » et « La Petite Bergère foudroyée⁷⁷⁷ », Huston reproduit les événements détaillés par Alabergère pour élaborer l'histoire de la sorcière dans la « Sonate de la résurrection ». Comme dans l'ouvrage d'Alabergère, Barbe est mise enceinte par son employeur Simon Guersant, surnommé Donat, dans le roman. Elle est condamnée pour recel de grossesse et infanticide, une fois sa condition découverte par les autorités. De même, Jeanne, « La Petite Bergère foudroyée », est écrasée par la foudre dans le texte hustonien, et trouvée dans le même état que dans la chronique originale : inerte, son cerveau extrait de sa tête, son corps nu, ses vêtements déchiquetés par la foudre. Se fiant, par ailleurs, aux descriptions de la vie paysanne dans le Berry de l'époque⁷⁷⁸, Huston infuse son récit des peurs, des mœurs et des conditions de vie de la période moderne qui accordent une authenticité historique à la sonate. Celle-ci paraît alors d'autant plus réaliste qu'elle est appuyée dans « Le Carnet *scordaruta* » par des passages qui s'y greffent comme des commentaires et explications. Dans le récit-cadre, la narratrice évoque, par exemple, des textes canoniques, comme le manuel des sorcières de Pierre de Lancre⁷⁷⁹ (*IT*, p. 341), et des ouvrages historiques sur des événements de sorcellerie bien connus, telles l'affaire des poisons (*IT*, p. 267-268) et la possession de Loudun (*IT*, p. 96), pour éclairer les mentalités et la structure de la société au XVII^e siècle. La note bibliographique ainsi que le rapport aux documents instauré tendent non seulement à appuyer la représentation de la sorcière, mais aussi à attester de la justesse et de la valeur historique de celle-ci.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 89 et 111-112.

⁷⁷⁸ Notamment l'entrée « Rigueur des mœurs dans les campagnes » (*Ibid.*, p. 90-91).

⁷⁷⁹ Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, J. Berjon, 1613 [1612].

Qui plus est, trouvant son inspiration dans la Nouvelle Histoire, l'auteure transforme la sorcière et les « oubliés du passé » en sujets importants dans le récit⁷⁸⁰. Sa narratrice dit sélectionner des « zéros » (*IT*, p. 70) comme les héros de sa sonate. Elle se donne comme mission de démystifier leur histoire et de faire l'éloge de personnages souvent mal représentés. Au lieu de célébrer « [l]es vierges et les nobles veuves », elle affiche une préférence pour les « femmes tombées, mal mariées », les « putains » et les « mamans malheureuses » qui ont « un peu vécu [...] dans ce bas monde » (*IT*, p. 392). Elle ajoute à la chronique et à la vie de Barbe pour lui donner un plein parcours et lui offrir l'histoire d'une vraie héroïne. Même si, à cause de ces adjonctions, la trame narrative de la sonate devient, en partie, fictive⁷⁸¹, elle demeure vraisemblable en raison du cadre spatio-temporel mis en place, qui est conforme à l'Histoire⁷⁸².

Huston fusionne le discours historique à un discours romanesque afin de présenter la trajectoire entière de Barbe. Elle offre également une interprétation personnelle de celle-ci dans l'espoir de mettre en lumière, à travers elle, les réalités ténébreuses de multiples sorcières et, plus généralement, de nombreuses femmes. Par l'entremise des deux récits, elle évoque le viol, l'avortement et la (non-)maternité, des réalités associées à la figure de la sorcière, selon Muchembled⁷⁸³, mais qui demeurent rarement évoquées de manière directe dans les représentations commerciales ou dominantes de la figure. Huston, quant à elle, refuse de passer sous silence les affres des femmes pour la raison qu'elles sont déplaisantes, éprouvantes ou moins jolies comme anecdotes. Elle fait face à la violence, à l'horreur, à la perte et à ce qui, en somme, relève de la « laideur » de la vie : une thématique, affirme-t-elle dans un article en 1995,

⁷⁸⁰ Nubia Jacques Hanciau, « La Sorcière chez Nancy Huston : de l'ancien au nouveau monde », *Interfaces Brasil/Canada : Porto Alegre*, vol. 1, n° 2, 2002, p. 123.

⁷⁸¹ L'entrée sur Barbe Durand dont s'inspire Huston ne raconte d'ailleurs que les faits entourant le procès et la grossesse illégitime. Voir André Alabergère, *op. cit.*, p. 111-112.

⁷⁸² Névine El Nossery, « Le Roman historique contemporain ou la voix/voie marginale du passé », *French Cultural Studies*, vol. 20, n° 3, 2009, p. 274.

⁷⁸³ Robert Muchembled, *Le Roi et la sorcière.*, *op. cit.*, p. 154.

qu'elle considère comme n'étant pas assez exploitée dans la fiction – surtout dans la fiction provenant de plumes féminines –, mais qu'elle croit vitale à la valeur des œuvres⁷⁸⁴. Le projet d'écriture d'*Instruments des ténèbres* paraît ainsi en lien avec les buts de l'auteure. À travers la sorcière Barbe, mais aussi Nadia et Élixa à l'époque contemporaine, Huston aborde des sujets épineux et controversés. Elle passe par la figure de la sorcière, comme elle l'avait jadis fait en tant qu'écrivaine pour la revue *Sorcières* (1976-1982)⁷⁸⁵, pour dénoncer la marginalité historique des femmes et souligner les obstacles auxquels elles font toujours face dans la société⁷⁸⁶. En dépouillant la mémoire gardée des femmes, elle brise alors le mutisme et informe le lecteur des liens passés et contemporains qui rattachent encore la femme à la sorcière.

En effet, la relecture et la réécriture de l'histoire de Barbe et de la sorcière à laquelle s'adonne la narratrice motivent un dialogue entre le passé et le présent. Le récit du XVII^e siècle éclaire la vie au XX^e, tout en créant un va-et-vient qui permet à l'héroïne du récit-cadre d'affronter ses peurs, de chasser ses démons et de s'affirmer en tant qu'écrivaine. Ce dialogue entre les deux narrations, qui permet d'arrimer les deux périodes temporelles, est une caractéristique typique du nouveau roman historique selon Névine El Nossery. Comme l'explique cette dernière, le roman historique contemporain cherche de plus en plus à combler le fossé entre le moment historique et le présent du lecteur en réinvestissant le passé⁷⁸⁷. Encore plus que Condé, Huston utilise le passé (Barbe) pour regarder vers l'avenir (Nadia) et remettre en question le regard sur l'Histoire de manière générale. Elle propose d'autres visions du passé. Après avoir décidé du sort de sa sorcière, la narratrice va d'ailleurs au-delà du vécu de Barbe pour évoquer

⁷⁸⁴ Nancy Huston, « Novels and Navels », *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 4, été 1995, p. 710-711.

⁷⁸⁵ Xavière Gauthier, *Sorcières*, 24 numéros, 1976-1982.

⁷⁸⁶ Pascale Sardin, « Towards an Ethics of Witness, or the Story and History of “une minuscule de détresse” in Annie Ernaux's *L'Événement* and Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* », *French Studies*, vol. LXII, n° 3, juillet 2008, p. 307; et Siobhan Brownlie, « Translation and the Fantastic: Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* », *French Forum*, vol. 34, n° 1, hiver 2009, p. 77 et 82.

⁷⁸⁷ Névine El Nossery, *loc. cit.*, p. 274 et 283-284.

d'autres femmes ostracisées. Plus précisément, elle survole le temps, du règne du Roi Soleil jusqu'à la Révolution française, afin de libérer les mendiants, les prostituées, les folles et les malades de leur statut subalterne et périphérique (*IT*, p. 407-408) : une pratique qui rappelle l'épilogue de Condé dans lequel Tituba remonte les siècles pour décrire les douleurs du peuple noir. Huston cherche activement à tisser des liens entre différentes « sorcières » à travers le temps et à changer le discours qui les entoure.

Ce faisant, elle transforme aussi la perception conclusive et absolue de l'Histoire. La réécriture du récit personnel de Barbe engendre une nouvelle représentation de celle-ci. Huston neutralise le grand métarécit patriarcal qu'est l'Histoire, qui se positionne comme étant à la base de la structure de pouvoir et de pensée de la société occidentale⁷⁸⁸, en faveur des histoires intimes des femmes sorcières, souvent occultées de ce dernier. En imaginant la vie de Barbe, l'auteure se détourne du discours historique officiel afin d'explorer d'autres possibilités et d'autres histoires⁷⁸⁹. Par le truchement des voix féminines de la sorcière et de l'écrivaine, l'œuvre reconfigure les faits pour leur donner une nouvelle signification. « Le sens, c'est [Nadia] qui le fabrique. » (*IT*, p. 16) Comme celui de Condé, le texte de Huston se range alors dans le genre de la métafiction historiographique. Remettant en question les limites des genres historiques et littéraires, il s'affilie aux récits que Linda Hutcheon décrit comme étant « both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and characters⁷⁹⁰ ». Ces récits sont à la fois littéraires, historiques et théoriques puisqu'ils repensent la conception théorique de l'Histoire par le biais de la littérature : « [Historiographic metafiction's] theoretical self-

⁷⁸⁸ Janet Paterson, « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions? », Yolande Grisé et Robert Major (dir.), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 218 et 226; et Névine El Nossery, *loc. cit.*, p. 275.

⁷⁸⁹ Pascale Sardin, *loc. cit.*, p. 311.

⁷⁹⁰ comme étant « à la fois autoréflexifs, mais qui revendiquent aussi, paradoxalement, un droit aux événements historiques et aux personnages » (c'est nous qui traduisons). Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 5.

awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking the forms and contents of the past⁷⁹¹ ». Le roman témoigne ainsi une incrédulité envers le grand métarécit historique et conteste la légitimation de ce dernier comme discours totalitaire : une caractéristique importante du roman historique contemporain selon El Nossery⁷⁹².

De fait, par le biais d'une voix marginale, Huston réécrit, voire parodie, le discours considéré comme officiel dans la « Sonate de la résurrection ». Le souci du réel n'étant plus l'objectif premier, elle subvertit les faits historiques de façon à mettre en place un avenir plus prometteur pour la femme. En plus de lier l'histoire de la sorcière à d'autres femmes estimées « secondaires », la narratrice-écrivaine annonce que, au lieu de mourir, Barbe surmontera sa situation sociale et son statut de souffre-douleur dans la deuxième moitié de son texte (*IT*, p. 407-408). Huston démantèle alors l'Histoire afin de présenter les faits autrement, du point de vue de la sorcière, et d'acquitter cette dernière. Suivant l'initiative de Condé et de Hébert dans *La Cage*, elle refuse de condamner infiniment la sorcière, mais lui octroie un futur non seulement dans son histoire, mais aussi dans l'Histoire, voire dans *herstory*.

C'est ainsi la somme des deux récits, à savoir le journal personnel de Nadia et le récit passé de Barbe, qui crée le nouveau sens historique et qui donne au roman son originalité. Lues séparément, les deux narrations ne sont pas spécialement novatrices. Effectivement, l'une, linéaire, partage une vision désormais répandue de la sorcière historique dans les années 1990, c'est-à-dire le destin tragique d'une pauvre fille devenue un bouc émissaire; tandis que l'autre, fragmentaire, expose le processus de rédaction et les souvenirs endoloris d'un personnage-

⁷⁹¹ « La perception théorique, que possèdent les métafictiones historiographiques, de l'histoire et de la fiction comme des constructions humaines, se trouve à la base de leur façon de repenser et de retravailler les formes et contenus du passé. » (c'est nous qui traduisons) *Ibid.*

⁷⁹² Névine El Nossery, *loc. cit.*, p. 275.

écrivain. Individuellement, les textes ne révolutionnent pas la figure de la sorcière. C'est la juxtaposition des deux récits qui leur permet de la renouveler et de réédifier l'histoire des femmes pour comprendre les pratiques féminines liées à la sorcellerie. À ce moment, lorsqu'ils s'harmonisent et entrent en relation, ils laissent transparaître, comme l'explique Nubia Jacques Hanciau, « l'histoire de nombreuses femmes, des folles, des sorcières de temps immémoriaux ou du verbe contemporain, qui vivent avec rage, angoisse, désespoir, mais aussi avec force, gaieté et amour⁷⁹³ ». La structure composite du roman et le dédoublement des protagonistes féminines révèlent une originalité énonciative qui permet de superposer les trames narratives présente et passée, et de les faire correspondre. En créant un dialogue entre les époques, le roman place également les héroïnes en lien avec une panoplie d'autres femmes malheureuses, persécutées et ignorées à travers les siècles⁷⁹⁴ : un motif souvent repris à travers la décennie 1990, notamment par Rice dans *La Saga des sorcières* et par la wicca⁷⁹⁵.

Liens intertextuels

À partir de l'ouvrage d'Alabergère, Huston construit dans la « Sonate de la résurrection » une forme d'hypertexte mettant au premier plan la sorcière historique, négligée et incomprise. Allant au-delà de l'intertexte qui signale un rapport de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁷⁹⁶, elle allonge et restructure les faits afin qu'ils révèlent de nouveaux enjeux liés à l'identité et la condition féminines. Le roman se rapproche de la pratique de l'hypertextualité que Gérard Genette définit comme une « relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] »

⁷⁹³ Nubia Jacques Hanciau, *loc. cit.*, p. 121.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 121-122.

⁷⁹⁵ Ève Gaboury, « Enquête sur le monde des sorcières. De nouveaux voisinages pour l'imaginaire féminin », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, 1990, p. 135.

⁷⁹⁶ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002, p. 15; et Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8.

sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁷⁹⁷ ». Il en est ainsi, car, dans la chronique « La Pauvre Barbe Durand pendue à la Chartre » d'Alabergère, les circonstances entourant la grossesse, l'infanticide et le procès de Barbe sont rapportées de manière factuelle. En deux pages, l'auteur explique comment Barbe, enceinte illégitimement, a enfreint l'Édit de Henri II pour avoir caché sa grossesse et commis l'infanticide. Il transcrit quelques paroles de l'accusée et de témoins importants lors du procès, notamment l'employeur de Barbe qui nie l'avoir touchée ou mise enceinte. Il rappelle aussi le statut de domestique de Barbe, qui ne lui vaut guère mieux que le statut d'un animal d'après Alabergère, puis termine en rapportant sa sentence officielle : elle est condamnée à la potence pour avoir dissimulé sa grossesse et son accouchement, puis pour avoir laissé périr son enfant sans recevoir le baptême⁷⁹⁸.

Huston utilise cette chronique de 1712 comme point de départ. Elle effectue ce que Genette nomme une transformation quantitative⁷⁹⁹ pour augmenter la longueur de cette dernière et en faire plus qu'un texte rapportant la tragédie d'une paysanne inculpée par sa communauté. Elle allonge à la fois en amont et en aval de l'entrée originale. De plus, contrairement à Alabergère, elle ne conserve pas les extraits de témoignages, révélant l'orthographe des XVII^e et XVIII^e siècles, mais réécrit l'histoire en gardant leur essence. Si les dates, les personnages historiques, les faits et les descriptions des événements survenus à cause de la grossesse de Barbe demeurent fidèles à la chronique, les perceptions et les voix des personnages, quant à elles, sont transformées en vue d'aviser le lecteur de la psychologie de ces derniers. Huston expose les tréfonds de l'âme de Barbe qui donnent à voir son raisonnement et ses sentiments, que ce soit face au viol, à son statut ou à sa grossesse. C'est de cette façon que le fait divers d'Alabergère

⁷⁹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁷⁹⁸ André Alabergère, *op. cit.*, p. 111-112.

⁷⁹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 263-264.

s'épaissit et devient une histoire humaine de sorcière. En s'appuyant sur des études historiques, Huston offre à Barbe une vie complète, de la naissance à la mort. Elle lui ajoute également un frère jumeau qui, de loin, suivra son parcours. En termes genettiens, Huston accomplit donc une transvalorisation⁸⁰⁰. Elle augmente l'apport axiologique de Barbe au sein de l'intrigue. Bien que le personnage soit toujours condamné pour recel de grossesse et infanticide – des crimes liés à la sorcellerie –, Huston lui accorde une voix pour éclairer ses actions. Elle relate la vie entière de la sorcière pour l'inscrire dans un cadre socio-historique qui informe mieux ses actions, exprime mieux son désespoir, et qui, à l'instar de Tituba et de la Corriveau réhabilitée, lui permet de trouver sa place ailleurs qu'auprès des déçus et persécutés de l'Histoire.

De surcroît, Huston s'appuie sur des œuvres littéraires mettant en scène des sorcières pour transformer l'imaginaire de la figure. Outre le titre⁸⁰¹, quelques références font d'ailleurs appel aux trois sorcières de *Macbeth*⁸⁰² dans « Le Carnet *scordatura* ». Huston utilise la pièce de William Shakespeare comme un point de départ pour discuter de la figure de la sorcière et de la femme. Elle lie notamment les gouttes de sang dénotant la culpabilité dans *Macbeth* au sang des fausses couches d'Élisa (*IT*, p. 73); de même que les recettes cannibales des sorcières aux perceptions misogynes des mères et des femmes (*IT*, p. 268). Huston attire d'abord l'attention du lecteur sur ces intertextes et la représentation des sorcières dans *Macbeth* qui perpétue le mythe de la mère monstrueuse et de la mangeuse d'enfants. Ensuite, elle développe le lien entre la maternité, le meurtre et l'avortement afin d'expliquer cette perception diabolique de la sorcière. Faisant écho aux modes de pensée des juges de la période moderne⁸⁰³, la vieille sorcière

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 393.

⁸⁰¹ *Instruments des ténèbres* peut être compris comme une référence à *Macbeth*. Dans la pièce shakespearienne, Banquo appelle « instruments des ténèbres » les sorcières que croise Macbeth, qui lui révèlent des vérités. Sur les liens unissant *Instruments des ténèbres* et *Macbeth*, voir Siobhan Brownlie, *loc. cit.*, p. 79-81.

⁸⁰² William Shakespeare, *Macbeth*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « The New Shakespeare », 1968 [1606].

⁸⁰³ Robert Muchembled, *Le Roi et la sorcière*, *op. cit.*, p. 154.

cuisinière d'enfants se présente comme l'expression fantasmagorique de la mère qui interrompt sa grossesse ou renonce à la maternité dans le texte. Lorsque la narration décriminalise ces pratiques, elle dédramatise alors ce mythe et ses caractéristiques monstrueuses. Du même coup, elle retire aux sorcières shakespeariennes, nous semble-t-il, une part de leur horreur dans l'imaginaire. Tandis que chez Shakespeare les instruments des ténèbres désignent des sorcières mystérieuses citant des prophéties, ils en viennent à représenter, chez Huston, un juste milieu entre le bonheur et le malheur, les moments de joie et de misère :

La vérité n'est ni la lumière permanente éblouissante, ni la nuit noire éternelle; mais des *éclats* d'amour, de beauté et de rire, sur fond d'ombres angoissantes; mais le scintillement bref des instruments au milieu des ténèbres (oui, car la musique ne se perçoit que grâce au silence, le rythme grâce à l'étendue plane). (*IT*, p. 407)

Les instruments fonctionnent comme une métaphore pour expliquer les hauts et les bas de la vie de la sorcière dans la « Sonate de la résurrection ». Dans « Le Carnet *scordatura* », ils signalent aussi la fin d'une vie cloîtrée et hargneuse pour Nadia. Dans les dernières pages du roman, elle recalibre sa vie pour se mettre à apprécier la tendresse et la beauté qui s'y trouvent et pour localiser la lumière au sein de la noirceur dans le monde.

En nouant une intrigue associée aux ténèbres qui contient également un esprit et une muse satanique, Huston rattache son récit au fantastique et à d'autres œuvres qui ont déjà mis en scène un tel démon. Entre autres, « Le Carnet *scordatura* » fait écho au mythe de Faust dans lequel le héros jouit de passions terrestres et atteint la gloire grâce à un diable, Méphistophélès⁸⁰⁴. À la manière de ce dernier, le personnage du daimôn épaulé l'écrivaine dans le récit-cadre, de telle sorte qu'elle puisse rédiger des textes déchirants, puis faire paraître des œuvres à grand succès. La narratrice évoque elle-même la ressemblance entre le Méphistophélès de Goethe⁸⁰⁵ et son

⁸⁰⁴ En 1992, le roman *Faustine* d'Emma Tennant (Londres, Faber & Faber, 2001 [1992]) avait aussi repris la trame narrative de *Faust* en plaçant une femme au centre de l'intrigue.

⁸⁰⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Jean Amsler (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 1995 [1808 et 1832].

daimôn, ce qui, en plus de créer une mise en abyme dans le récit, souligne la distance prise par Huston par rapport à la figure connue. En effet, à la différence du Faust de Goethe qui conjure son diable pour faire revivre des figures célèbres d'antan, Nadia désire creuser le passé de personnages marginaux (*IT*, p. 76). Elle profite du génie de son daimôn pour écrire la calamité : un appui dont aurait également bénéficié Edgar Allen Poe, un autre poète maudit, selon la narratrice (*IT*, p. 63). Malgré quelques différences, Nadia est néanmoins séduite par un esprit diabolique semblable à celui de Faust. Il lui dicte des textes décelant la tragédie et la déchéance humaine, des buts qui sont aussi chers à Méphistophélès. Or, contrairement à Faust, cette dernière n'est pas éternellement damnée à la fin du récit. Elle réussit à se défaire des griffes de son daimôn avant qu'il ne la rende complètement insensible à la vie (*IT*, p. 408). Esprit calqué sur le modèle méphistophélique, mais aussi un diable séducteur, tel celui de John Milton⁸⁰⁶, et une muse intérieure rappelant « le daimôn de Socrate » (*IT*, p. 31) ou les fantômes des sorcières (*IT*, p. 32), le diable chez Huston évoque un lien à l'inspiration et à l'imagination.

C'est en approfondissant cette veine du démon comme source d'inspiration poétique qu'on peut également remarquer une référence au *Nadja* d'André Breton⁸⁰⁷ dans le roman. En effet, la relation entre Nadia et son daimôn fait écho au texte bretonnien, ne serait-ce que par le nom de la protagoniste. De même, les deux œuvres mettent en scène des écrivains inspirés qui finissent par bannir leur muse poétique⁸⁰⁸. Cependant, à l'inverse du narrateur de Breton qui rejette Nadja (la

⁸⁰⁶ John Milton, *Le Paradis perdu*, Nicolas François Dupré de Saint-Maur (trad.), Paris, Defer de Maisonneuve, 1792 [1667].

⁸⁰⁷ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972 [1928].

⁸⁰⁸ Pour le narrateur de Breton, Nadja apparaît d'abord comme une figure associée à la sorcière possédant « les airs du Diable » (André Breton, *op. cit.*, p. 120), et comme un « génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher » (*Ibid*, p. 130). Elle finit toutefois par décevoir le narrateur lorsqu'il se rend compte qu'elle n'est pas un être surnaturel ou l'incarnation physique des idées surréalistes, comme il le croyait, mais uniquement une femme : « Toi qui, pour tous ceux qui m'écoutent, ne doit pas être une entité mais une femme, toi qui n'est rien tant qu'une femme, malgré tout ce qui m'en a imposé et m'en impose en toi pour que tu sois la Chimère. » (*Ibid*, p. 185) Sur les liens entre *Nadja* et la sorcière, voir aussi Lisa Travis Blomquist, « Rehabilitating the Witch: The Literary Representation of the Witch from the *Malleus Maleficarum* to *Les Enfants du sabbat* », thèse de doctorat, Rice University, Houston, 2011, f. 96-98.

muse féminine), la Nadia de Huston expulse la muse masculine à la fin de son histoire pour faire vivre son propre génie féminin. Renversant la donne, Huston emploie donc l'intertexte pour célébrer l'inspiration et la création féminines. Quoiqu'elle n'interpelle pas Breton directement au sein du texte comme elle le fait avec d'autres auteurs, elle accumule trop de ressemblances à *Nadja* (inspiration et rejet du génie, folie des personnages, lien au surréalisme) pour qu'il ne s'agisse que de coïncidences. *Nadja* devient un hypotexte sur lequel se base Huston pour reconstruire la figure de la sorcière (con)damnée et celle de l'écrivain – ou de l'écrivaine – inspiré. En s'appuyant sur le texte de Breton, elle recycle le lieu commun du poète maudit, c'est-à-dire celui de l'artiste (mélancolique, incompris, fou) aux prises avec la souffrance dont le malheur donne accès au génie créateur⁸⁰⁹, pour ensuite le dépasser et présenter un personnage d'écrivaine assurée, saine et heureuse.

Magie, nature et religion

Afin d'élaborer sa représentation de la sorcière, Huston établit des liens avec divers discours sur les religions chrétiennes, la nature ainsi que la magie et la possession. Si, de façon générale, ces trois discours infériorisent la sorcière, le roman renverse leurs fonctions traditionnelles pour renouveler la figure et entériner ses actions.

Huston critique le christianisme qui représente la sorcière et, plus généralement, la femme comme un être faible, inférieur et coupable. En incorporant le titre la « Sonate de la résurrection » – qui est le titre d'une pièce baroque musicale vouée à la Vierge Marie –,

⁸⁰⁹ Sur la figure de l'écrivain maudit, voir Myriam Bendhif-Syllas, « Une histoire de l'écrivain maudit », *Acta Fabula* [en ligne], vol. 6, n° 2, été 2005, <http://www.fabula.org/>.

Instruments des ténèbres active une thématique religieuse, mettant au centre la femme⁸¹⁰. Le texte explore la position de cette dernière par rapport aux dogmes catholiques. Dans le récit enchâssé, la foi de Barbe vacille notamment peu à peu. En tant que femme, elle ne sait pas comment percevoir son corps et son sang au sein de la religion. Elle a de la difficulté à accepter la méchanceté et l'impureté que celle-ci impute à son identité sexuée (*IT*, p. 51 et 89). Huston utilise la « Sonate de la résurrection » pour renverser le modèle féminin religieux qui encourage la femme à s'effacer comme sujet, au profit de ses enfants⁸¹¹. Contrairement à Marie, son héroïne rejette la maternité et les doctrines catholiques. Elle se concentre sur sa survie. Réactualisée, la « Sonate de la résurrection », autrefois consacrée à la Vierge, adopte alors une nouvelle signification. Elle redonne vie à la femme, jadis construite comme une mère sainte et une figure inactive, tout en appuyant l'activité de la sorcière, qui a toujours été critiquée par le discours religieux.

Cette critique de la religion est aussi présente dans le récit-cadre. Huston utilise sa narratrice-écrivaine pour unir les femmes et les époques dans son texte. En effet, le christianisme est un fardeau qui fait souffrir Élisabeth, la mère de Nadia, au XX^e siècle. Par soumission au pape et à son mari, celle-ci s'abstient de prendre les mesures pour éviter la maternité, ce qui, en plus de l'épuiser, entraîne de nombreuses fausses couches chez elle (*IT*, p. 37-38). Elle se désagrège au fil des grossesses jusqu'à ce que s'efface son individualité. La religion a également un impact négatif sur Nadia. Bien que la narratrice se soit éloignée du catholicisme de sa jeunesse, elle craint le jugement dernier et le regard d'un témoin réprobateur à cause de ses choix maternels. Elle sent le besoin de justifier les actions qui la placent, à l'image de la sorcière, en marge de l'Église (avortements, refus de la maternité). Les doctrines catholiques pèsent sur sa conscience,

⁸¹⁰ Frédérique A. Y. Arroyas, « *Diabolus in musica* : “La Sonate de la Résurrection” de Heinrich Biber, arme de détournement dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », *L'Esprit créateur*, volume 47, n° 2, été 2007, p. 98.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 94.

ne serait-ce que de façon diffuse (*IT*, p. 68-69 et 343). Autant dans le récit enchâssé que dans le récit-cadre, Huston interroge donc la conception patriarcale de la femme comme une pécheresse obligée. Son texte unit la voix de la sorcière à celles des femmes du XX^e siècle pour critiquer la religion et attaquer le mode de vie (de vierge, de mère ou de pécheresse) qui leur est imposé.

Qui plus est, Huston tient un discours sur la nature dans son roman. À la croisée des remèdes de guérisseuses et de la croyance en des forces (sur)naturelles apparaît une sorcellerie féminine liée à la nature dans le récit enchâssé. De fait, lorsque Barbe habite dans l'auberge avec Hélène et sa fille Jeanne, elle se rend compte des attributs bénéfiques des fruits et des plantes. Petit à petit, Hélène l'initie aux mystères de la nature et à ceux de la guérisseuse. Malgré que, au départ, l'aubergiste lui cache certains remèdes uniquement partagés à la descendance féminine de sa famille, elle lui apprend à reconnaître les caractéristiques des herbes et lui enseigne comment les utiliser en tant que guérisseuse (*IT*, p. 125-126). Puis, après un certain temps, elle intègre Barbe à la « chaîne guérisseuse » (*IT*, p. 87) et lui transmet les héritages de son matrilignage (*IT*, p. 252-256). De plus, quand Barbe habite à Sainte-Solange éloignée de sa mentore, elle transplante des simples qu'elle trouve dans les bois afin de poursuivre son éducation et d'expérimenter avec de nouvelles plantes. Par essai et erreur, elle développe ses propres formules, prodigue des soins à des espèces floristiques et étend son savoir (*IT*, p. 184-185). Empreinte de la nostalgie d'un savoir féminin perdu et dénaturé, Huston promulgue un retour à la tradition dans ces passages et une restitution des expériences féminines, comme l'explique Nubia Jacques Hanciau⁸¹². L'auteure présente la sorcellerie comme un art à la fois naturel, altruiste, salvateur et imaginatif qui, non seulement, est associé aux femmes, mais doit être continué par celles-ci. Conçue de cette façon, la sorcellerie mise en scène dans *Instruments des ténèbres* fait

⁸¹² Nubia Jacques Hanciau, *loc. cit.*, p. 126.

écho aux mouvements écologiques nouvel-âgistes et à la wicca contemporaine, devenus plus populaires dans les années 1980 et 1990.

Cette représentation de la sorcellerie comme une forme de « sous-culture » ou de « savoirs féminins » rejoint aussi les idées mises en relief dans la revue féministe *Sorcières* à laquelle, rappelons-le, l'auteure avait collaboré vers la fin des années 1970. Cette représentation évoque, en outre, les discours sur la médecine naturelle et la culture populaire présentées dans *La Sorcière* de Michelet et dans les travaux de Muchembled⁸¹³. Bien qu'il soit fort plus probable que Huston se soit inspirée de ces travaux savants pour construire sa représentation de la sorcellerie, celle-ci possède néanmoins certaines affinités avec le discours sur la wicca, basé sur les thèses de Murray et de Garner, qui traverse l'imaginaire de la sorcière dans les années 1990. Comme Hébert qui construit une longue lignée féminine, Huston fait de ses sorcières des acteurs importants d'une tradition « païenne » transmise de génération en génération dans l'ombre du christianisme.

Les savoirs, les recettes et les aptitudes que possèdent les sorcières chez Huston dépassent également la médecine et les remèdes naturels. Les capacités d'Hélène, entre autres, paraissent enchevêtrées entre la guérison médicinale et la magie. Lorsque Barbe se foule la cheville, Hélène vient d'ailleurs vers elle et, sans même que ses mains ne la touchent, elle efface sa douleur et soigne sa blessure :

Elles [les mains] s'agitent au-dessus [de la cheville], dessinent dans l'air des formes précises, mais Barbe souffre trop pour tenter de les enregistrer et, quant aux paroles que prononce l'aubergiste, le brouhaha de la foule les efface comme un soupir. Le tout dure une dizaine de secondes, après quoi, Barbe se remet debout (*IT*, p. 114-115).

Comme Tituba, Hélène maîtrise plus que les éléments de la nature. Huston lui attribue une dextérité qui va au-delà de quelques trucs médicaux ou des superstitions d'une ancienne religion. Elle rend ses formules « païennes » efficaces, c'est-à-dire beaucoup plus utiles que les

⁸¹³ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1966 [1862]; et Robert Muchembled, *La Sorcière au village*, *op. cit.*; *Id.*, *Sorcières, justice et société aux XVI^e et XVII^e siècles*, *op. cit.*; et *Id.*, *Le Roi et la sorcière*, *op. cit.*

prières chrétiennes. Encore une fois, le rôle et l'activité de la sorcière sont donc attestés dans le texte. Les clichés de la sorcière « charlatane » sont réprouvés pour accorder une légitimité et une force réelle à la figure. Dans le récit enchâssé, elle se dessine ainsi comme un personnage puissant, à la fois érudit et opérant, qui se positionne au-dessus du christianisme⁸¹⁴.

De plus, Huston évoque le surnaturel en mettant en scène la possession dans le récit-cadre. Lorsqu'elle crée sa fiction, Nadia se donne notamment à une muse diabolique, qu'elle nomme son daimôn. Elle s'écarte de Dieu et fait de ce dernier (l'Autre) son allié dans l'écriture, afin d'exploiter la souffrance et la tragédie dans le monde (*IT*, p. 27). Ayant grandi pendant les années 1950 et 1960 dans une famille religieuse, Nadia en demeure marquée. Quoiqu'elle n'entretienne plus de foi catholique, elle sent néanmoins le besoin de trouver son inspiration dans un discours religieux. Elle cherche à donner sens à son art par le biais du diable (*IT*, p. 307). Grâce à lui, elle réussit à contredire Dieu et à employer son imagination :

Dieu a l'esprit littéral. Il déteste les métaphores, parce qu'elles vous conduisent quelque part. *Métaphore* veut dire transporter et, de même, *diabolein* veut dire jeter à travers. Le diable nous jette à travers, nous conduit d'ici jusque-là. Dieu, Lui, reste planté sur son trône à nous fixer de Son bienveillant regard grave et vide. (*IT*, p. 28)

L'héroïne reconnaît que son daimôn est lié aux figures (lutins, génies, dieux) souvent considérées comme impures et maléfiques (*IT*, p. 30). Nonobstant, elle lui commande de l'inspirer et de la posséder lors de l'écriture à seule fin qu'elle puisse réaliser ses desseins.

De manière analogue aux possédées, Nadia souhaite se dessaisir de son corps pour que « [l]es phrases [...] coul[ent] à travers [elle] sans [la] toucher » (*IT*, p. 26). Se voulant uniquement un instrument, elle fait taire sa voix identitaire lors de l'écriture puisqu'elle croit que, « [d]ès [qu'elle] intervien[t], le texte est souillé, vicié, rendu malade et banal... » (*IT*, p. 26)

⁸¹⁴ Même sur son lit de mort, la sorcière Hélène se moque des formules du catholicisme lorsque le curé lui administre l'extrême-onction. Après avoir appelé les huiles saintes des « potions magiques » (*IT*, p. 386), elle rit de ses pratiques : « J'ai mes mixtures et tu as les tiennes. Moi c'est plutôt pour toucher l'âme à travers le corps et toi c'est plutôt l'inverse, mais c'est au bon Dieu de décider lequel de nous va gagner. Allez [...] Donne, mets-moi-z-en, où est-ce que tu les mets, toi? Ah, sur le front... sur les mains... C'est bon ça... » (*IT*, p. 387)

Contrairement aux ensorcelées typiques – telle Madeleine chez Raymond Jean – en proie aux prises du démon, la narratrice accepte consciemment de devenir la victime du diable : « Ne suis-je pas possédée – volontairement, passionnément – par vous cher *daimôn*? » (*IT*, p. 98). De plein gré, elle laisse sa muse lui faire la dictée afin de mettre sur la page sa volonté, qu'elle estime parfaite.

Huston effectue un rapprochement entre la possession et l'inspiration diabolique de Nadia et les onguents, les balais et les artifices de la sorcière, qui stimulent l'imagination et permettent l'envol au sabbat (*IT*, p. 31-32). L'auteure montre en quoi l'expérience des artistes est semblable à celle des « femmes inspirées dont l'âme était si étonnamment docile qu'il leur suffisait de se frotter le corps d'un onguent et – pouf! – elles s'envolaient par la cheminée sur leur balai pour aller danser, festoyer et faire l'amour jusqu'à l'aube » (*IT*, p. 32). En d'autres mots, les pouvoirs surnaturels tout comme l'imagination s'affichent comme des moyens qui permettent aux hôtes (sorcières, écrivains, artistes) « d'être aspirés telle une sorcière par la cheminée...ou de dégringoler telle Alice dans un terrier de lapin... ou de voler à travers les airs comme Peter Pan » (*IT*, p. 199). Ils leur donnent accès à un univers rempli de possibilités. La création est présentée comme un espace de liberté et de surréalité dans le roman qui permet à l'artiste de se divertir, de goûter des voluptés et de faire vivre son imagination. Le sentiment « presque pareil à l'orgasme » (*IT*, p. 261) que sent Nadia lorsqu'elle entre dans l'écriture est d'ailleurs comparable aux plaisirs que se procure la sorcière au sabbat. Sans aucun doute, l'expérience artistique se calque sur cette fête transgressive.

En plus d'inspirer et d'ensorceler la narratrice, le *daimôn* détient des caractéristiques fantastiques, sataniques et nuisibles qui le rapprochent de personnages démoniaques présentés dans des œuvres populaires au tournant de la décennie 1990. Il rappelle Daryl Van Horne, le « diable » du roman de John Updike, qui nourrit l'art des trois sorcières, désintéressées par la vie.

Comme lui, le daimôn commande la part artistique de Nadia. De surcroît, il évoque le personnage de Lasher de la trilogie *La Saga des sorcières* (1990-1994) d'Anne Rice. Esprit surnaturel, ce dernier assujettit justement les descendantes féminines de la famille Mayfair. Dans le premier tome, il s'ingère dans la vie de la protagoniste pour mener à terme sa vision du monde. La trame narrative fait écho à celle de Huston où le daimôn interfère pleinement dans la vie de Nadia. De fait, au moment où Huston écrivait son récit, le cycle de Rice jouissait d'un énorme succès. Il semble alors concevable que l'écrivaine francophone se soit inspirée du personnage satanique et de l'intrigue de possession afin de créer son roman.

Comme les sorcières Mayfair, Nadia est domptée par un diable invisible qui la prive d'une part de la vie. Au début du récit, elle est un personnage sombre, doté d'un nihilisme qu'elle rattache à Charles Nodier (*IT*, p. 13). Elle tient un carnet dans lequel elle raconte ses souvenirs, ses rêves⁸¹⁵, ses découvertes historiques, son processus d'écriture et sa relation avec son daimôn, ce qui permet au lecteur de connaître son histoire petit à petit. Ce récit-cadre, qui se lit comme un journal intime, s'apparente également à l'œuvre de Nodier par sa forme. Dans *Les Proscrits* (1802)⁸¹⁶, celui-ci avait utilisé la formule du journal intime pour illustrer l'évolution du manuscrit d'un personnage-écrivain et communiquer les hantises de ce dernier⁸¹⁷. De la même manière, « Le Carnet *scordaruta* » rapporte les angoisses et les pensées secrètes de Nadia, tout en agissant comme un cahier de notes pour la « Sonate de la résurrection », voire un journal de la création. De par sa forme, le carnet renvoie donc, en outre, à un des essais les plus connus de Huston, *Journal de la création* (1990)⁸¹⁸, déjà un immense succès en 1996⁸¹⁹. Celui-ci est un journal de

⁸¹⁵ Ceux-ci peuvent aussi faire écho à l'œuvre de Nodier. Ils partagent des caractéristiques avec les rêves présentés dans *Smarra ou Les Démons de la nuit*. Comme Lucius apercevant le spectre de Polémon, Nadia est visitée par le fantôme de son enfant avorté. Voir Charles Nodier, *Smarra ou Les Démons de la nuit*, Paris, Les Quatre Vents, 1946 [1822].

⁸¹⁶ Charles Nodier, *Stella ou les proscrits*, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 2001 [1802].

⁸¹⁷ Hermann Hofer, « Le(s) Livret(s) de/chez Charles Nodier », *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 28-29.

⁸¹⁸ Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris, Gallimard, 2001 [1990].

bord portant sur la grossesse de l'auteure, la création artistique et les liens possibles entre les deux⁸²⁰. En plus de faire écho à la structure, aux diables et aux textes d'autres auteurs, Huston installe alors des autoréférences dans son roman qui créent une intertextualité au sein même de son œuvre et qui contribuent à construire la sorcière comme une écrivaine contemporaine et une artiste à la fois possédée et inspirée.

Cette filiation est rendue d'autant plus évidente que l'espace de création, comme le sabbat, est contrôlé par le diable dans le récit. Huston rattache l'inspiration artistique de Nadia au démon, positionnant du même coup la création comme une activité subversive. Plus qu'un simple passe-temps, l'art et l'écriture deviennent un moyen pour Nadia d'échapper au monde contemporain, tout comme les balais, les onguents et le sabbat permettent à la sorcière de se soustraire à la réalité. Or, bien que plaisante, cette fuite sabbatique n'apparaît pas comme une pratique pleinement émancipatrice chez Nadia, surtout dans la première partie du roman, puisqu'elle est intrinsèquement liée au daimôn. C'est notamment lui qui contrôle la destinée de Barbe et qui indique à la narratrice quand voler avec lui (*IT*, p. 17), venir écrire (*IT*, p. 16, 177 et 210) ou « fai[re] le vide » (*IT*, p. 147) pour quitter le monde naturel. Nadia ne jouit donc pas d'une liberté créative complète au départ.

Au contraire, l'accès qu'elle donne à son daimôn montre, comme l'explique Sophie Ménard, à quel point l'héroïne a intériorisé le modèle patriarcal. Nadia laisse s'effacer son corps et son esprit féminins au profit d'une muse masculine⁸²¹. Comme son père et d'anciens amants, son daimôn dévalorise ses apports créatifs et la convainc que tout travail qui ne provient de lui est

⁸¹⁹ Catherine Voyer-Léger, « Création et procréation. Métaphores chez Hélène Cixous et Nancy Huston », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Ottawa, 2017, f. 66.

⁸²⁰ Voir Nancy Huston, *Journal de la création*, op. cit., p. 12.

⁸²¹ Sophie Ménard, « L'Écriture du dédoublement de l'identité dans "Instruments des ténèbres" de Nancy Huston », *Postures*, vol. 5, dossier « Voix de femmes de la francophonie », 2003, p. 93-94.

médiocre, trivial et frivole⁸²². Afin d'atteindre des sommets artistiques, de connaître la gloire et de faire vivre l'écriture de son daimôn, la narratrice neutralise alors ses émotions et accumule ce qu'elle appelle des « *stigmata diaboli* » (*IT*, p. 75). Tels les endroits anesthésiés du corps de la sorcière, ces derniers désignent les parties de sa mémoire qu'elle a conditionnées à devenir imperméables aux sentiments pour que « [s]on âme appartien[ne] au Père des mensonges » (*IT*, p. 75). Lorsque le roman commence, Nadia est ainsi cynique et insensible à la vie. Elle éprouve une forte aversion pour sa famille, les banalités et le monde extérieur de manière générale⁸²³. Partant, il est clair que le daimôn non seulement conduit la prose de la narratrice, mais agit sur plusieurs sphères de sa vie. Il décide de son regard sur le monde et exerce une influence sur elle qui se veut entière⁸²⁴.

Le lien qu'établit Huston entre l'inspiration artistique, la sorcellerie et la narratrice a un impact négatif puisqu'il cantonne l'artiste féminine dans le rôle traditionnel de la « méchante sorcière », à savoir celui de la femme haineuse – agente diabolique – piquée et gouvernée par Satan. De manière analogue au diable Lasher chez Rice qui emprisonne les femmes de la famille Mayfair pour servir ses buts, l'esprit avilit le personnage féminin pour garantir le succès de son projet d'écriture. Pour cette raison, si, dans un premier temps, le démon chez Huston permet d'illustrer le pouvoir de la muse poétique, il expose, dans un deuxième temps, la puissance du modèle androcentrique dans la société. Il montre comment la femme, même celle qui renie la religion, demeure sous l'emprise patriarcale dans la société contemporaine, ne serait-ce qu'inconsciemment. En représentant un personnage féminin qui paralyse son corps et son esprit de manière à accomplir la volonté du démon, Huston donne à voir

⁸²² *Ibid.*, p. 93.

⁸²³ D'après Robert Muchembled, la marque du diable (*stigma diaboli*) peut d'ailleurs être interprétée comme un symbole d'exclusion de la société. Voir Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 91.

⁸²⁴ Nubia Jacques Hanciau, *loc. cit.*, p. 124.

une société phallogocentrique qui entrave la liberté et la créativité féminines. Elle souligne la façon dont les paradigmes religieux et patriarcaux pèsent sur la femme et infiltrent encore la vie contemporaine : un fait que constate aussi l'héroïne au fil du récit.

En effet, au fur et à mesure qu'avance le roman, Nadia se rend compte de l'autorité que détient sur elle son daimôn. Petit à petit, elle se met à lui résister. Quand bien même elle le remercie pour ses apports à son texte (*IT*, p. 332), elle repousse de plus en plus sa direction et se laisse distraire lorsqu'elle rédige dans son journal de bord. Quand il affirme lui avoir « dict[é] tout depuis des mois », elle le contredit : « Ah? C'est curieux. Je n'en avais pas tellement l'impression, pendant que j'écrivais. Du moins, pas souvent. Et ces derniers temps, pas du tout. » (*IT*, p. 365) Au fil de l'écriture, Nadia se défait du modèle patriarcal qui l'imprègne. Elle découvre que sa création n'a pas besoin de suivre un schéma imposé, mais qu'elle peut prendre la forme qu'elle, l'auteure, décide de lui donner. Artiste devant sa création, Nadia choisit enfin de dérouter le projet de son daimôn, dont l'objectif était de mener Barbe à la mort, et de restreindre son influence sur son œuvre. En d'autres mots, Nadia reprend possession de son corps et de son esprit. Elle va à l'encontre du projet d'écriture qui lui est dicté et annonce que

[d]ans la deuxième partie du livre, Barbe s'acheminera jusqu'à Paris, elle apprendra à lire et à écrire, Louis XIV décèdera et sera remplacé sur le trône par Louis XV, Barbe deviendra célèbre dans la capitale par ses dons en tant que guérisseuse, consolatrice, défaisseuse de sorts, faiseuse d'anges et réparatrice de cœurs brisés; [...] elle vivra très très vieille, Louis XV décèdera et sera remplacé sur le trône par Louis XVI, Barbe continuera de faire de bonnes affaires comme sorcière, peut-être finira-t-elle par se faire arrêter et enfermer dans l'horrible hôpital général de La Salpêtrière, mais, si c'est le cas, elle y fomentera une révolte, poussant les mendiants, les prostituées, les lépreuses, les syphilitiques et les folles à se soulever : tout est possible, tout est possible, elle n'aura que cent ans en 1786 et elle peut très bien avoir eu un pressentiment de la Révolution française... Elle est maligne, vous savez. (*IT*, p. 407-408)

Ce faisant, Nadia évacue la muse diabolique de sa vie. Elle la relègue à un statut inférieur, celui de personnage, et lui indique qu'elle doit désormais se plier à sa volonté. À la fin du récit, Nadia cesse donc d'être sa « possédée » de manière à devenir sa propre artiste : libre, créatrice et indépendante. En se détachant du diable, elle parvient à mettre en place ses vrais desseins et ses

propres visions de l'histoire/l'Histoire. À la fois contraignante et émancipatrice, l'écriture chez Huston constitue ainsi « un point de convergence essentiel où se rassemblent le pouvoir créatif de la femme, la transgression de la tradition, des mythes et des symboles⁸²⁵ ». De façon analogue à la sorcellerie chez Condé, elle devient un outil de résistance qui non seulement engendre une prise de conscience sur la condition des femmes au sein de la société et à travers l'Histoire, mais possède aussi, comme l'explique Nubia Jacques Hanciau, la capacité de « changer le monde⁸²⁶ ». L'écriture s'affiche comme un moyen de ramener à la surface les souffrances des femmes, autant personnelles (dans le cas de Nadia) que collectives (dans le cas des sorcières et des femmes marginales). Elle est aussi un moyen de changer le destin des femmes. En empêchant la mise à mort de la sorcière, Nadia reconfigure le passé et les faits historiques pour laisser place à une nouvelle ère féminine optimiste. Elle se libère de l'esprit surnaturel qui la condamnait à la haine afin de faire vivre sa fureur artistique et historique, avec Barbe.

Deux rapports à la magie et la sorcellerie s'installent ainsi dans le récit-cadre. D'une part, la relation qu'entretient le personnage principal avec sa muse rappelle une sorcellerie diabolique. Elle fait écho aux possédées démoniaques, notamment celles représentées chez Raymond Jean, qui ont été enchaînées, piquées et torturées par la société religieuse afin que cette dernière puisse asseoir son autorité et se « purger » de ses membres nocifs et dissidents. Dans le récit, Nadia est d'ailleurs dénigrée par son daimôn qui souhaite exercer son influence à travers elle. Comme le Lasher de Rice, il l'enferme dans le rôle de la sorcière hargneuse, vouée au diable, et la pousse à aliéner son corps puis à faire taire son individualité. Plutôt négatif, ce premier rapport au surnaturel et à la magie permet néanmoins à Huston d'entraîner le lecteur dans un terrain

⁸²⁵ Nubia Jacques Hanciau, *loc. cit.*, p. 126.

⁸²⁶ *Ibid.*

familier, celui de la possession, pour ensuite déconstruire cette représentation traditionnelle de la sorcière diabolique qui persiste toujours dans les années 1990.

D'autre part, en présentant une femme effritée et disséminée, qui, au fil de la rédaction, apprend à s'écrire et se trouver, l'auteure fait valoir le pouvoir de l'écriture. À la manière des incantations de sorcellerie, les phrases qu'inscrit Nadia à la fois dans son carnet et dans sa création provoquent des idées et des émotions qui la réveillent de son état dormant et l'instruisent de son pouvoir artistique. Son écriture devient sa sorcellerie. C'est à travers elle que l'héroïne parvient à briser les chaînes que lui avait imposées son daimôn et, plus que tout, à redevenir elle-même (*IT*, p. 405). Faisant écho à Madeleine Gagnon qui en 1979 explique que « la sorcellerie, l'acte, c'est du verbe⁸²⁷ », Huston élève la signification des écrits de son personnage féminin. Par le truchement de ceux-ci, elle décrit les malheurs des femmes à travers les siècles et, similairement à Clément, médiatise leur crise afin de signaler leur révolte contre les systèmes établis. L'écriture individuelle donne alors forme à une écriture de femmes⁸²⁸. Celle-ci exorcise les démons (réels et métaphoriques) de la narratrice en vue de laisser place à une nouvelle histoire/Histoire. Concurrément un exutoire et une cure⁸²⁹, l'écriture devient donc pour Nadia ce que la sorcellerie représente pour Barbe et Hélène, à savoir une méthode de guérison, une pratique transgressive et un art féminin opérant.

⁸²⁷ Madeleine Gagnon, « Écriture, sorcellerie, féminité », *Études littéraires*, vol. 12, n° 3, 1979, p. 359.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 359; et Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Féminin futur », 1975, p. 13-14 et 111.

⁸²⁹ Nubia Jacques Hanciau, *loc. cit.*, p. 124.

Identité féminine et marqueurs sociaux de sexe

À l’instar de Hébert et de Condé, l’auteure utilise la figure de la sorcière pour aborder le statut de la femme, particulièrement son statut de victime. En effet, d’un bout à l’autre du récit enchâssé, Barbe est houspillée et martyrisée. Lorsqu’elle est enfant, son frère adoptif la fait saigner et lui impose le silence (*IT*, p. 49-51). Devenue adulte, elle est violée et mise enceinte par son employeur, Donat (*IT*, p. 249). Même si elle la sait innocente, Marguerite, l’épouse de ce dernier, la bannit ensuite de son logis et la condamne au mutisme, car elle a peur de dénoncer son mari et de transgresser les lois patriarcales. Elle ne veut point, non plus, faire parler d’elle au village ou être accablée de honte. Partant, elle dit à Barbe de s’en aller et de se débrouiller sans parler à personne. L’héroïne est donc forcée de souffrir silencieusement et de subir de nombreuses pertes, à savoir la perte de son emploi, de son logement et de sa vie à Sainte-Solange, pour un acte violent dont elle n’est pas l’auteure (*IT*, p. 284-286). Ces malheurs confirment son statut de victime en tant que femme.

Son identité féminine contribue également à faire d’elle une sorcière aux yeux des villageois du XVII^e siècle. D’ailleurs, quand les frères Meillat dénoncent Barbe pour infanticide et recel de grossesse, ce sont non seulement ses actions transgressives, mais aussi son identité sexuée qui concourent à faire d’elle un agent du diable (*IT*, p. 351). Celle-ci réduit son droit de parole au sein du village, ce qui, du même coup, accentue son statut de victime dans le récit. De plus, lorsque Barbe accuse son agresseur devant la cour, c’est à nouveau son identité sexuée qui amoindrit la force de ses déclarations. Les juges et les villageois font la sourde oreille puisque Donat est un homme aimé alors que Barbe n’est qu’une pauvre paysanne (*IT*, p. 161 et 354). Plus d’une fois, le statut et l’identité masculine de Donat aident à le laver d’accusations, même dans le cas d’un meurtre à la taverne (*IT*, p. 190-191). À l’inverse, l’identité féminine de Barbe la

condamne. En accentuant le déséquilibre entre les deux personnages, Huston souligne le rôle qu'a joué l'identité sexuée dans les accusations de sorcellerie. Bien que Barbe ait été brutalisée par Donat, ses paroles ne pèsent pas autant que celles de ce dernier. Par conséquent, après la découverte de sa grossesse, elle est perçue comme une sorcière, une putain, une mère-fille et un « objet d'horreur » (*IT*, p. 402).

Cherchant à contrer ce système qui méprise la parole féminine, Huston tire de l'ombre l'histoire de la sorcière afin de briser le mutisme à l'égard des malheurs qu'elle a subis. Sans mettre en scène un système judiciaire qui donne raison à Barbe, le texte expose des injustices. Il met en lumière les tabous sociaux et sexuels qui, souvent, confinent la femme au silence et la contraignent à vivre une détresse de manière esseulée dans la société. Comprise de cette façon, l'entreprise de l'auteure fait écho aux discours des années 1990 sur la violence faite aux femmes, issus des prises de conscience féministes⁸³⁰. La narratrice du récit-cadre souhaite effectivement dénoncer les abus commis contre la sorcière et transmettre le vécu difficile des femmes dans son manuscrit. En décrivant les misères de Barbe, elle raconte un récit douloureux et disgracieux qui peut rappeler les expériences de plusieurs sorcières⁸³¹, mais aussi de multiples femmes, victimes de violence à la fois physique, sexuelle et psychologique. De la figure de la sorcière, Huston tente alors d'extraire une expérience ténébreuse profondément féminine. Elle désire communiquer le regard de la sorcière face à la vie et témoigner d'un passé féminin qui, au cours de l'Histoire, a aliéné les femmes.

⁸³⁰ Au début des années 1990, la violence à l'égard des femmes est notamment identifiée comme une entrave sérieuse aux droits humains des femmes. En 1993, l'Organisation des Nations Unies (ONU) adopte la déclaration sur l'élimination de la violence à l'égard des femmes afin de reconnaître la violence des hommes contre les femmes comme une forme de discrimination et comme une relation de pouvoir favorisant la domination masculine et la subordination féminine. Voir Statistique Canada, « Mesure de la violence faite aux femmes : tendances statistiques », *Catalogue Statistique Canada Juristat*, Ottawa, Statistique Canada, n° 85-002-X, 2013, p. 2-6. Aussi en ligne www.statcan.gc.ca. Voir aussi le site web de l'ONU, www.un.org [Organisation des Nations Unies].

⁸³¹ Nubia Jacques Hanciau, *loc. cit.*, p. 123.

De fait, lorsque Barbe est questionnée par les bourreaux dans le roman, son histoire demeure incomprise et n'est pas prise au sérieux. Personne n'appréhende son expérience de femme. Encore une fois, son identité sexuée la place dans une position désavantageuse :

À longueur de journée, Barbe est interrogée avec brutalité par des hommes qu'elle ne connaît pas et qui ne peuvent rien comprendre à ce qu'elle a vécu, des hommes barbus ou moustachus, veules et ventripotents, vêtus de noir; le procureur, le curé, le médecin, l'avocat et le seigneur haut justicier. (*IT*, p. 352-353)

Le passage à valeur d'épilogue qui anticipe la vie de Barbe jusqu'à la Révolution française confirme aussi cette initiative (*IT*, p. 407-408). Huston utilise Nadia comme ancre pour lier les siècles et rattacher l'histoire de Barbe à celle d'autres femmes. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que c'est elle, la narratrice-écrivaine du XX^e siècle, qui dépoussière et restaure l'histoire de la sorcière au sein du roman.

C'est après avoir souligné comment les femmes sont étouffées par l'économie patriarcale, comme l'avaient fait Hébert et Condé, que Huston valide les actions de la sorcière, qui cherche à s'en défaire. Au lieu de demeurer d'éternelles victimes, ses héroïnes agiront justement en marge de l'Église pour mener une vie indépendante. Dans le récit enchâssé, Barbe rejette le patriarcat lorsqu'elle se rend compte qu'elle porte en elle un enfant, fruit du viol. À ce moment, elle choisit de devenir sorcière. Elle consulte sa mère adoptive, Hélène, pour se munir de recettes qui engendreront la perte du fœtus. Quand ces mesures se montrent inefficaces, elle n'annonce pas sa grossesse devant l'Église, une action associée à la « sorcière » dans la société du XVII^e siècle⁸³². Ne détenant aucun véritable allié, elle est contrainte de dissimuler son état, car elle sait qu'elle sera mal comprise par les paroissiens qui verront en elle une pécheresse au lieu d'une victime. Par conséquent, elle développe des manières cachotières pour surmonter les douleurs de sa grossesse et se faire discrète : un manège qui l'expose cependant à la méfiance des autres servantes. Lorsque son recel de grossesse est enfin découvert après l'accouchement, elle ne nie

⁸³² Robert Muchembled, *Le Roi et la sorcière*, *op. cit.*, p. 154.

pas les accusations d'infanticide et de sorcellerie. Elle demeure silencieuse et accepte son sort. Devant la foule, elle se montre heureuse des décisions qu'elle a prises, qui lui ont permis d'agir selon ses propres volontés et de se soustraire au contrôle patriarcal (*IT*, p. 350-359).

En effet, après avoir mis au monde un enfant bizarrement tordu qui respire de façon irrégulière, Barbe l'ensevelit de manière assurée (*IT*, p. 327-331). Orpheline célibataire sans le sou, elle croit que son meilleur recours est d'endormir son bébé sous terre pour continuer à vivre. Face à l'horreur et au désespoir, elle agit de manière à s'éviter une vie de malheur, remplie d'encore plus d'ennuis, pour elle et l'enfant. Ce geste décisif, qui l'identifiera comme sorcière au sein de la communauté, est également ce qui lui donne accès à un nouvel état d'esprit qui aiguise ses sens et la possède d'une clarté exceptionnelle : « elle sait tout et comprend tout » (*IT*, p. 331). Soudainement, elle se sent « omnipotente » (*IT*, p. 326). L'acte macabre génère aussi en elle une confiance inédite qui fait ressortir une attitude rebelle chez elle. Au lieu de fuir, l'héroïne défait ses bandelettes, se met à nu et fait face à ses accusateurs. Elle assume les choix qui lui ont permis de se soustraire à la maternité, ce qui lui attribuera encore plus le statut de sorcière auprès des paysans.

De manière semblable à Hébert et à Condé, Huston expose d'abord les difficultés que doit vivre la sorcière (discrimination sexuelle, misogynie, pressions sociales, marginalité) pour ensuite montrer comment elle repousse les normes de la société. Barbe n'est donc pas uniquement une victime. Même si elle devient le souffre-douleur préféré des autres à diverses étapes de sa vie, elle possède une vitalité et une robustesse qui lui permettent de résister aux affronts⁸³³. Cette force intérieure atteint son paroxysme quand le secret de sa grossesse est découvert. À ce moment, « elle ne pleure pas » (*IT*, p. 349), mais brave la société qui l'incrimine

⁸³³ Marie-Claude Gélinas, « La Représentation de la femme dans *Instruments des ténèbres* et *L'Empreinte de l'ange* de Nancy Huston », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 2004, f. 49.

pour ses actions meurtrières. Quand bien même les interrogatoires sont pénibles, elle « demeure sereine. [...] Elle se sent forte, tellement plus forte qu’il y a dix ans, lorsqu’elle était en butte à la haine des habitants de Torchay. » (*IT*, p. 354) Contrairement à la Madeleine du roman de Jean, l’héroïne ne laisse pas le voisinage l’influencer, ou détruire sa résolution. Elle ne trahit jamais son for intérieur, et reste hors de portée des villageois qui souhaitent la souiller. Même à l’heure où son verdict de mort est rendu, sa sentence « ne parvient pas à la déranger, à perturber sa certitude de joie » (*IT*, p. 362). Contre toute attente, la sorcière demeure confiante et combative.

Dans le récit du XX^e siècle, Huston désigne également Nadia et Éliisa en tant que sorcières. À travers les va-et-vient entre le récit-cadre et le récit enchâssé, elle affirme que les actions de ces dernières font d’elles des sorcières puisque, comme Barbe, elles agissent contre le patriarcat pour prendre le contrôle de leur corps et mettre fin à la maternité. Lorsque Éliisa et sa cousine Charlotte endorment Nadia afin de provoquer un avortement chez elle, celle-ci indique notamment : « Et voici ce que firent pendant mon absence [inconscience] les deux cousines, *les deux sorcières* : déployant leur savoir-faire, elles transgressèrent – avec courage, avec sérénité – un des dogmes sacrés de leur propre religion et une des lois sacrées des États-Unis d’Amérique. [c’est nous qui soulignons] » (*IT*, p. 340) Ensemble, les trois femmes lèvent les interdictions sur le corps féminin pour libérer Nadia du fardeau de la maternité.

Tombée enceinte avant les gains du cas juridique de Roe contre Wade aux États-Unis (*IT*, p. 310), Nadia cherche à se défaire de son enfant. Représentant le désir de se dissocier de la « mère patriarcale » et les réflexions féministes de l’époque⁸³⁴, elle sollicite un avortement au tournant des années 1970 afin de demeurer une femme libre et de ne pas devenir sa mère, c’est-à-dire la femme triste qu’elle considère comme soumise à sa biologie et à son mari. Nadia refuse de

⁸³⁴ Angelina Guarino, « La Réinvention de la maternité dans l’œuvre de Nancy Huston », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, 2009, f. 2.

prendre la forme d'un seul corps. La posture de l'héroïne se veut alors emblématique du féminisme de la deuxième vague qui rejette la prémisse que le corps féminin justifie l'infériorité sociale des femmes. S'inscrivant dans la mouvance survenue après *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir⁸³⁵, Nadia fait partie des femmes qui ont rompu avec la génération précédente, car elle décline le modèle féminin qui lui est légué.

C'est lorsque Nadia tend à s'éloigner de la maternité que, contre toute attente, « [s]a mère, [...] débarqu[e] dans [s]a vie [...] et pr[en]d en charge le meurtre de [s]on fils » (*IT*, p. 337). À l'image de la sorcière plus âgée et toute puissante, Éliisa intervient au moment de désespoir de Nadia – ses premières tentatives d'avortements dans des cliniques louches avaient d'ailleurs été ratées (*IT*, p. 330-331) – pour l'initier à un monde clandestin féminin et lui partager son savoir-faire (*IT*, p. 314-316). Elle lui éclaire le chemin de l'avortement : une conduite qui surprend énormément la fille pour qui la mère avait toujours été la représentation de la piété et de la dévotion (*IT*, p. 313-316 et 337). Soudainement, Éliisa paraît forte et autonome. Elle organise l'avortement, s'occupe de la logistique et prépare un alibi avec grande assurance et virtuosité (*IT*, p. 337). Guidée par sa mère, la fille accède subséquemment à un espace de transgression qui, d'une part, l'initie – si ce n'est que métaphoriquement – aux pratiques et aux œuvres des sorcières de jadis et, d'autre part, la rattache à son matrilignage et à la « sorcellerie » familiale. Telle Tituba chez Condé, Nadia viole les lois sacrées et nationales afin de retrouver une maîtrise de sa vie et de son corps.

Pour certains lecteurs (canadiens), les scènes de transgression de Nadia ne se lisent pas sans rappeler les débats sur l'avortement survenus à la fin des années 1980, entourant le cas Tremblay contre Daigle. La Cour supérieure et la Cour d'appel du Québec avaient interdit à Chantal Daigle

⁸³⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1949]. Voir aussi Lucie Joubert, *L'Envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal, Triptyque, 2010, p. 52.

d'interrompre sa grossesse, fruit de sa relation avec son ex-compagnon Jean-Guy Tremblay, en juillet 1989. Refusant cette situation, Daigle, comme Nadia, enfreindra la loi. Elle traverse secrètement la frontière et met un terme à sa grossesse dans une clinique à Boston, avant de présenter sa cause devant la Cour suprême du Canada. Le 8 août 1989, même si l'avortement a déjà eu lieu, les juges annulent l'injonction, validant le choix d'avorter, et tranchent unanimement en faveur de Daigle stipulant que le fœtus ne peut être reconnu comme une personnalité juridique selon la Charte des droits canadienne et québécoise⁸³⁶. Cette affaire, qui a été largement suivie dans les médias⁸³⁷, établit un précédent juridique important au Canada qui a ensuite donné gain de cause à de nombreuses femmes, entre autres les sages-femmes Mary Sullivan et Gloria Lemay accusées de négligence envers le fœtus de leur patiente en Colombie-Britannique en 1991. La représentation critique de l'avortement que donne Huston dans son roman est donc actuelle et mesurée. La description de l'angoisse et des dispositions prises par Nadia reprend l'imaginaire social de l'époque qui perçoit toujours l'avortement comme une pratique controversée⁸³⁸. Même dans les années 1990, le sujet demeure litigieux et, en partie, tabou⁸³⁹.

Le texte de Huston attaque la question de manière frondeuse. Dans les deux récits, il relate des échecs maternels qui, comme les cas Tremblay c. Daigle ou Régina c. Sullivan et Lemay⁸⁴⁰, font appel aux droits de la mère et de la femme. Envisagé sous cet angle, l'infanticide chez Barbe devient une façon de communiquer l'horreur et le désespoir auxquels ont fait face certaines

⁸³⁶ Micheline de Sève, « Tremblay contre Daigle : retour à l'abc du féminisme », *Recherches féministes*, vol. 3, n° 1, 1990, p. 111-112; et Société Radio-Canada, « L'Affaire Chantal Daigle et le droit des femmes à disposer de leur corps », *Radio-Canada* [en ligne], le 26 janvier 2017, <http://ici.radio-canada.ca/>.

⁸³⁷ Entre le 7 juillet et le 17 août 1989, Marilyne Caouette compte notamment 52 premières pages de journaux *La Presse*, *Le Devoir* et *Le Journal de Montréal* entièrement consacrées à l'affaire Daigle, voir Marilyne Caouette, « L'Affaire Daigle contre Tremblay : l'avortement comme débat de société à la fin des années 1980 », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 2017, f. 1.

⁸³⁸ Xavière Gauthier, *Naissance d'une liberté. Contraception, avortement : le grand combat des femmes au XX^e*, Paris, Robert Laffont, coll. « J'ai lu », 2002, p. 435-530.

⁸³⁹ Marilyne Caouette, *loc. cit.*, f. 1, 125-129 et 131-133.

⁸⁴⁰ Micheline de Sève, *loc. cit.*, p. 111.

femmes à travers l'Histoire, qui n'avaient aucun moyen de contrôler la maternité ou d'atténuer leur malheur. Le roman humanise la sorcière pour exprimer sa douleur. Dès lors, le lecteur peut comprendre que Barbe creuse une tombe à son bébé de manière à lui épargner une vie de moquerie et de persécution (*IT*, p. 259). Elle tente aussi d'éviter une vie où « on la vouerait aux gémonies » (*IT*, p. 289). L'avortement chez Nadia, quant à lui, apparaît comme un moyen pour Huston de briser le mutisme entourant la « non-maternité ». Nadia se tourne vers l'avortement clandestin pour échapper aux obligations du corps féminin. Elle ne laisse pas « Dieu mener Ses projets à bien » (*IT*, p. 314), mais résiste à la nature et à l'ordre. Au lieu de rattacher la protagoniste aux sorcières cannibales évoquées dans les intertextes du roman (par exemple *Macbeth* [*IT*, p. 268] ou *Jeannot et Margot* [*IT*, p. 50 et 267-268]), le texte explique son choix controversé afin de lancer une discussion sur le stigma entourant l'avortement et la non-mère.

En instaurant des liens entre la figure de la sorcière et les personnages féminins des deux narrations, Huston interroge la relation entre la femme et la maternité. La figure de la sorcière se montre une entité commode pour explorer les retombées sociales qui pèsent sur la femme qui repousse le rôle de mère. Que ce soit dans les traités démonologiques, les contes folkloriques ou les histoires à la fois mythiques et contemporaines, la sorcière est fréquemment dessinée comme une mère monstrueuse, telle Médée, ou une femme aride qui abhorre les enfants⁸⁴¹. La récurrence de cet aspect de sa personnalité fait de la « non-maternité » un « déjà-là » avec lequel les nouvelles représentations de la figure doivent négocier. En évoquant la sorcière pour discuter des relations maternelles des femmes, Huston remet donc en question ce co-texte. Lorsque Nadia

⁸⁴¹ Camille Laurens, *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Toucan, 2011, p. 151; Julie Proust Tanguy, *Sorcières! Le Sombre Grimoire du féminin*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2015, p. 129-130 et 134; et Steve Laflamme, « La Sorcière : “antimère” et femme libérée? », *Québec français*, n° 164, 2012, p. 90.

étudie les desseins cannibales de sorcières de récits bien connus, elle s'étend notamment sur les représentations accordées aux femmes :

Les recettes de sorcières dans *Macbeth* ne sont pas moins macabres –

*Petit doigt d'un nouveau-né
mis au monde et étranglé
par une pute dans un fossé...
Versez-y le sang d'une truie
qui dévora ses neuf petits...*

– pour ne rien dire de la sorcière qui gave le petit Jeannot, jusqu'à ce que Margot vienne la basculer dans le four où elle comptait le faire rôtir! Ces images récurrentes, obsédantes, de femmes qui tuent et dévorent des petits enfants... Est-ce moi qui suis folle, moi qui suis morbide? Que concoctent les mères dans leur cuisine? de quoi est rempli à ras bords le chaudron des sorcières, sinon – bouillant, bouillonnant – de nos propres peurs : que, sans la grâce de Dieu, *c'était nous qui mijotions dans la marmite?* (*IT*, p. 268)

Le texte mobilise l'héritage de la sorcière pour revenir sur l'image ressassée de la mère (voire de la non-mère) anthropophage qui parsème l'imaginaire. Partant, il démantèle les représentations patriarcales de la sorcière et de la femme qui font d'elles des êtres malintentionnés.

De fait, Huston dépeint des femmes qui rejettent la maternité dans ses deux récits. Elle mêle aux personnages de Barbe et de Nadia l'identité classique de la sorcière qui déteste les enfants pour ensuite subvertir cette représentation négative de la figure. Chez Barbe, la représentation de la sorcière est évidente et concrète. Bien qu'elle soit une victime, les villageois associent ses actes à l'image stéréotypée de la femme maléfique qui ingurgite les bébés et dépèce les nouveau-nés de manière à faire des philtres magiques (*IT*, p. 350). Elle devient une sorcière à leurs yeux. Chez Nadia, cependant, la filiation n'est pas aussi présente. C'est à travers la rédaction de l'histoire de Barbe que le personnage en vient à revisiter son éloignement de l'institution de la maternité. Huston utilise le récit enchâssé comme lentille pour permettre à Nadia de contempler son propre refus d'être mère et d'examiner son rôle de « sorcière ». Lorsqu'elle croise la famille qui partage l'étage de son immeuble, elle sent d'ailleurs le couple

[la] scruter, comme le font souvent les jeunes parents, pour des signes d'envie. Ce doit être dur d'être vieille fille, une maigre et stérile scribouillarde sénescence; sans doute n'est-elle pas trop moche encore, mais, d'ici quelques années, les gosses du voisinage se mettront à chuchoter...La sorcière (*IT*, p. 263)

Huston montre en quoi l'indépendance et la « non-maternité » poussent les femmes dans les marges. À l'instar des sorcières effrayantes de contes qui détestent la jeunesse (*Hänsel et Gretel*, *Blanche-Neige*, *Baba Yaga*, *Le Magicien d'Oz*⁸⁴²) ou qui envient la maternité (*Raiponce*, *Into the Woods*⁸⁴³), la narratrice incarne une figure jalouse et aigrie aux yeux de ses voisins. Elle paraît déficiente et lacunaire puisqu'elle ne possède pas d'enfants⁸⁴⁴.

Le portrait que Huston dresse de Nadia éclaire les opinions préconçues qui entourent souvent les femmes nullipares. Dans une société qui, comme le précise Lucie Joubert, « signifie clairement aux femmes que la maternité est [...] la garantie *sine qua non* de l'épanouissement féminin⁸⁴⁵ », Nadia s'écarte de la norme, ce qui l'expose aux commentaires péjoratifs et à la malveillance de son entourage. Le père de la narratrice, entre autres, ne prend pas son travail, ses obligations, ni son emploi du temps au sérieux puisqu'« [elle] n'[a] pas cinq enfants à tirer du lit, à habiller et à conduire à l'école comme [s]a mère l'a fait » (*IT*, p. 137). Il ne considère pas sa vie comme aussi importante. D'une manière paternaliste, il l'engage également à adopter le rôle de la « vieille fille » qui prend soin des parents âgés. Ses autres enfants, « eux, bien sûr, ont des “responsabilités familiales” : il hésite à les déranger tandis que [Nadia, elle, est] libre et

⁸⁴² Jacob et Wilhelm Grimm, « Hänsel et Gretel », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 58-69; *Id.*, « Blanche-Neige », *Les Contes des frères Grimm*, *op. cit.*, 2011 [1812], p. 182-199; Aleksandr Nikolaevich Afanassiev, *Contes populaires russes*, Andrée Robel (trad.), Champigny-sur-Marne, Lito, coll. « Junior poche », 1985 [1855]; L. Frank Baum, *Le Magicien d'Oz*, *op. cit.*; et Victor Fleming, *Le Magicien d'Oz*, *op. cit.*

⁸⁴³ Jacob et Wilhelm Grimm, « Raiponce », *loc. cit.* Voir aussi la comédie musicale de Stephen Sondheim et James Lapine créée à Broadway en 1987 et adaptée en film en 2014 (Rob Marshall, *Dans les bois*, États-Unis, Disney, 2014, 125 minutes).

⁸⁴⁴ D'après Mona Chollet, la pitié réservée aux femmes célibataires serait aussi une façon pour la société patriarcale de conjurer la menace qu'elles représentent en tant que femmes indépendantes. Voir Mona Chollet, *Sorcières. La Puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2018, p. 56-57.

⁸⁴⁵ Lucie Joubert, « Dire la non-maternité ou pourquoi votre amie sans enfant est muette », Simon Lapierre et Dominique Damant (dir.), *Regards critiques sur la maternité dans divers contextes sociaux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 19. Mona Chollet précise également que l'idée selon laquelle « on ne peut être réellement “femme” et épanouie que si on est mère » engendre une pression supplémentaire pour les femmes, sans équivalent pour les hommes. Voir Mona Chollet, *op. cit.*, p. 137.

disponible, [elle] ne fai[t] qu'écrire » (*IT*, p. 137). Huston dénonce les préjugés associés aux femmes qui ont privilégié une carrière et une vie sans enfant.

De plus, à travers les pensées de Nadia, elle démantèle cette représentation de la femme célibataire sans enfant. Son héroïne, voire sa sorcière, prend le contrôle du discours avilissant pour le tourner en ridicule. En employant l'ironie et un ton moqueur, elle maîtrise les propos péjoratifs cherchant à la condamner à la périphérie sociale. Elle anticipe, entre autres, les jugements condescendants de ses voisins et ne les laisse pas la toucher, la rabaisser, ni la paralyser de peur. Au contraire, elle en rit avec le lecteur. Celui-ci n'a pas peur de Nadia et ne s'apitoie pas sur son sort. Suivant les traces des sorcières comiques survenues dans la deuxième moitié du XX^e siècle, l'héroïne emploie l'humour pour désamorcer la peur qui est associée à la figure. Elle utilise l'ironie afin d'invalider la représentation traditionnelle de la vieille sorcière. Bien qu'il mette en place une stratégie semblable, l'humour construit dans le texte ne s'appuie pas, cependant, sur la comédie physique des sorcières de *Looney Tunes* ou de Pierre Gripari, ni sur les ressorts de la comédie romantique, de l'ironie du sort, ou de l'atmosphère légère d'*Adorable Voisine* ou de *Ma Sorcière bien-aimée*. Pour faire sourire les lecteurs, Huston emploie un humour qui met à l'avant-plan l'agressivité de la sorcière. Elle ne donne pas à voir une représentation de la figure qui se veut une parodie cocasse des sorcières traditionnelles, comme le film de Disney *Hocus Pocus*. La rhétorique de Huston accentue l'absurdité du discours entourant la nullipare de manière plus mordante : en faisant entendre le contraire de ce que les voisins et l'hégémonie patriarcale profèrent à l'égard de la femme célibataire plus âgée ou encore de la « vieille fille⁸⁴⁶ ».

⁸⁴⁶ D'après Lucie Joubert et Annette Hayward, l'identification et le syntagme de « vieille fille » seraient devenus désuets vers la fin du XX^e siècle, après les luttes féministes et les mouvements de libération sexuelle. Or, bien que ces auteures remarquent la disparition de cette catégorie regroupant les femmes célibataires dans le tissu social, elles attestent que les expressions (entre autres « avoir l'air d'une vieille fille ») et le folklore entourant le personnage sont

C'est en maniant une arme plus puissante et agressive, l'ironie, que Huston tourne en dérision cette perception misogyne de la femme. Dans le passage où Nadia sent ses voisins la dévisager et l'identifier comme une « vieille fille » et une « sorcière » (*IT*, p. 263), la narratrice attaque l'image stéréotypée de la femme âgée en anticipant leurs commentaires péjoratifs. Traditionnellement la cible de flèches ironiques comme l'explique Jennifer Waelti-Walters⁸⁴⁷, la femme devient « sujet » ironisant dans ce passage en prenant le contrôle d'un stéréotype reconduit. Huston munit son héroïne d'une arme qui cherche non plus à banaliser la figure de la sorcière et à atténuer sa portée maligne, mais à la ferrer d'un discours féministe incisif qui fait obstacle au stéréotype de la vieille sorcière, construit à partir du regard masculin. Si, comme le note Waelti-Walters et le traduit Joubert, « l'ironie [...] a toujours été une arme des forts utilisée contre les faibles⁸⁴⁸ », elle devient, sous la plume des femmes, un moyen de renverser les règles du jeu et d'occuper une position autre que celle de victime⁸⁴⁹. En plus de gagner la faveur des lecteurs, les commentaires de Nadia accentuent sa force et son intelligence, puis pointent du doigt la manière dont la société maltraite les nullipares. Partant, la figure de la sorcière quitte l'espace négatif qui la définit comme méchante et infirme.

encore bien présents dans la société, notamment dans la littérature. Faisant appel à une femme austère, maussade et frustrée qui suscite l'opprobre de son entourage, la vieille fille évoque encore une image négative de la femme indépendante et célibataire. Voir Lucie Joubert, « La Vieille Fille devant ses juges : angle de perception et généricité », *La Vieille Fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 156 et 172; ainsi que Lucie Joubert et Annette Hayward, « Épilogue. La Vieille Fille aujourd'hui », *La Vieille Fille, op. cit.*, p. 179-181.

⁸⁴⁷ Jennifer Waelti-Walters, *Fairy Tales and the Female Imagination*, Montréal, Eden Press, 1982, p. 113-114.

⁸⁴⁸ Lucie Joubert, « L'Écho ironique comme construction résistante : l'exemple de Christine Rochefort », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La Francophonie sans frontière*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 409.

⁸⁴⁹ Jennifer Waelti-Walters, *op. cit.*, p. 89-90.

Rapport au corps

Suivant encore les traces des féministes des années 1970, Huston utilise la figure de la sorcière pour mettre en scène plusieurs facettes du corps féminin. Plus précisément, nous relevons quatre façons dont le corps de la sorcière est représenté dans le roman : par la persécution, la folie et l'écriture, la non-maternité, puis le vieillissement.

Premièrement, le texte illustre la persécution du corps féminin. Comme les autres auteurs étudiés, Huston rappelle de manière fidèle comment les accusées de sorcellerie étaient traitées par les autorités (ecclésiastiques, judiciaires) ainsi que par la société de l'époque moderne. À travers son roman, elle informe le lecteur des procédures quant à la répression des sorcières et l'exorcisme des possédées. Elle évoque notamment les lavements qu'ont subis les sœurs ensorcelées à Loudun (*IT*, p. 95-96), puis reproduit l'ambiance lugubre et immonde des cachots (*IT*, p. 397-401) ainsi que les rasements imposés à la sorcière avant son exécution (*IT*, p. 398). Les scènes d'interrogatoires et du procès de Barbe communiquent l'épuisement et le supplice de la sorcière de façon vraisemblable (*IT*, p. 350-362). Le récit montre comment l'inquisition brutalise Barbe jusqu'à ce qu'elle soit démunie et qu'elle acquiesce à la version des faits construite par la cour.

Contrairement à un auteur comme Jean, Huston ne s'étend pas en détail sur les sévices vécus par la sorcière. Elle ne cherche pas à faire frémir le lecteur par des descriptions sensationnelles ou une reproduction approfondie de l'horreur, comme cela est le cas dans les films *Les Diables* de Ken Russell ou *L'Exorciste* de William Friedkin⁸⁵⁰. La possession et la répression du corps féminin, devenues des aspects des chasses aux sorcières mieux connus dans

⁸⁵⁰ Ken Russell, *Les Diables*, Royaume-Uni/États-Unis, Russo Productions, 1971, 111 minutes; et William Friedkin, *L'Exorciste*, États-Unis, Warner Bros., 1974, 122 minutes.

les années 1990, ne sont pas minutieusement détaillées, ni intégrées au roman avec grands éclats. Huston abandonne le sensationnalisme au profit de la vraisemblance. Plutôt que déranger le lecteur, la représentation de la persécution du corps et les passages informatifs sur la condamnation de la sorcière ajoutent au réalisme du récit du XVII^e siècle, de même qu'à celui du XX^e siècle qui tend à mettre en lumière les recherches et le processus de création de l'écrivaine. Huston n'exploite pas l'horreur, la torture et le délire collectif, chers à plusieurs de ses prédécesseurs influencés par le renouveau du genre horrifique et la culture occulte-érotique des années 1960 et 1970.

Au contraire, Huston a davantage recours au corps afin d'exposer la folie de la sorcière. Celle-ci est une articulation capitale du texte, qui constitue également le deuxième et, sans doute, un des plus importants moyens de représentation du corps féminin chez Huston. Comme de multiples féministes venues avant elle, l'écrivaine franco-canadienne creuse le lien entre la folie et la sorcellerie pour munir la femme d'une agentivité. Elle donne à voir la folie comme un moyen pour la femme de rejeter l'ordre établi et de s'émanciper, autant d'un point de vue social, religieux, politique qu'artistique. Comme l'explique Myriam Rebreyend, la folie dans les textes narratifs est souvent un moyen pour les femmes d'échapper aux règles de la société et aux rôles attendus d'elles⁸⁵¹. Exprimant un glissement vers l'intérieur, elle devient un bouclier qui leur permet de se prémunir contre l'environnement qui les opprime et de parer les coups portés contre elles. Dans le roman, la folie devient une façon pour la femme de se créer un espace de révolte et de création qui lui est propre. Huston utilise le lien existant entre la folie et la sorcellerie pour refuser la dichotomie patriarcale qui définit la femme soit comme une victime, soit comme une criminelle ou une agente maléfique. L'auteure met en scène une folie qui s'empare du corps

⁸⁵¹ Myriam Rebreyend, « L'Écriture de la folie féminine », *Genre & Histoire* [en ligne], n° 2, printemps 2008, <http://genrehistoire.revues.org/>.

souillé, épuisé et limité de la sorcière pour à la fois la protéger et la délivrer de la persécution. Dans le récit enchâssé, la folie envahit le corps de Barbe après l'accouchement et se manifeste comme une force interne qui permet à la sorcière de se prémunir contre ses bourreaux et la société accusatrice. Vue de l'extérieur, cette force s'exprime par une attitude calme et confiante, et se traduit comme une forme de révolte.

Lorsque Barbe est questionnée et brutalisée pendant le procès, il devient clair que le personnage sombre dans une folie qui lui permet de se mutiner contre son sort. Or, à la différence de Hébert, Huston ne met pas de l'avant une sorcière agressive ou vengeresse. Les actions de Barbe ne correspondent guère à celles – « hystériques », violentes ou grossières – des possédées traditionnelles décrites dans les traités de possession de Loudun ou d'Aix-en-Provence. Barbe demeure sereine et pacifique devant le tribunal, sans pour autant être faible et délicate. Elle arbore un sourire puissant et affiche une confiance qui défie l'autorité (*IT*, p. 359). Telle l'hystérique de Catherine Clément, elle se dérobe aux regards d'autrui qui l'immobilisaient en ses crises⁸⁵². Elle se laisse glisser dans ce que nous considérons une « folie » heureuse et paisible qui lui permet d'oublier les affres du procès et de la mort, de même qu'être en communion avec son être et son vécu. En d'autres mots, elle s'affranchit de sa situation écrasante en s'abandonnant à la folie, ce qui la rapproche de la « sorcière inversée, rentrée à l'intérieur⁸⁵³ » de Clément. Comme cette dernière, Barbe communique une indifférence, neutralise l'excitation par sa sérénité et témoigne de son altérité⁸⁵⁴. Impénétrable et inatteignable, elle conteste calmement les accusations portées contre elle. Elle devient la sorcière et l'hystérique protestataire que les inquisiteurs et les villageois ne peuvent faire pleurer ni acculer au mur avec satisfaction. Personne ne réussit d'ailleurs à lui faire divulguer le lieu d'ensevelissement de son fils (*IT*, p. 351). L'état à

⁸⁵² Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

la fois imperturbable et méditatif dans lequel passe Barbe est comparable, aux yeux de Nadia, à l'« état d'absence affable » (*IT*, p. 382) dans lequel a sombré sa mère. L'une comme l'autre se réfugie dans la folie pour fuir le monde qui lui cause de l'ennui et de la peine.

Dès lors, de façon analogue à la folie mise en scène chez Hébert, Gauthier, Clément et Cixous ou chez d'autres femmes de lettres de la deuxième moitié du XX^e siècle (Marie Savard, Louise Lanctôt, Denise Boucher, Nicole Brossard)⁸⁵⁵, la folie est libératrice chez Huston. Il ne s'agit pas de l'hystérie de Freud. L'auteure s'inscrit dans une lignée d'écrivaines qui situent l'hystérie, le délire et la folie au féminin dans un discours idéalisant, faisant contrepoids à la vision freudienne de l'hystérique. La folie de Barbe et, jusqu'à un certain point, celle d'Élisa s'inscrivent dans l'héritage du courant de contestation de la décennie 1970, qui a transformé les connotations négatives entourant la folie en discours positif et habilitant pour la femme⁸⁵⁶. Au lieu de rabaisser ou diaboliser cette dernière, la folie devient, comme le précise Lori Saint-Martin, une « volonté de témoigner, dans la brisure même du langage, de s'exprimer à tout prix, ne fût-ce que pour raconter son propre anéantissement⁸⁵⁷ ». En plus de les protéger, la folie permet à Barbe et à Élisa de manifester – si ce n'est que minimalement – leur résistance à l'ordre établi.

La folie comme acte de rébellion apparaît non seulement comme le bouclier défensif de l'hystérique, mais aussi comme une arme combative et créative, voire une baguette magique, que possèdent la sorcière et, plus généralement, la femme, comme nous l'avons vu dans la section portant sur la magie. Entrant en relation avec les discours féministes ambiants, l'auteure nourrit le lien entre la folie, la sorcellerie et la créativité, qui trouve d'abord ses origines chez Virginia

⁸⁵⁵ Lori Saint-Martin, « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Quebec Studies*, vol. 12, printemps-été 1991, p. 70-73; et Florence Ramond Journey, « Voix sexualisée au féminin dans "Moi, Tituba sorcière" de Maryse Condé », *The French Review*, vol. 76, n° 6, mai 2003, p. 151.

⁸⁵⁶ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 71.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 73.

Woolf⁸⁵⁸. Elle recycle ce « déjà-là » qui circule dans l’imaginaire social, de manière à présenter la folie, non seulement comme un acte de contestation, mais aussi comme une action transgressive et un marqueur d’originalité, rattachés à la sorcellerie. En effet, si l’hystérique sournoise et triomphante « n’écrit pas, ne produit pas⁸⁵⁹ » selon Clément, car elle marque son refus d’une façon pacifique et intime, la sorcière, elle, habite la parole. Elle rit et crie. Elle ne se vautre pas dans un mutisme. Bien au contraire, elle se rebelle bruyamment et utilise sa voix pour influencer son entourage⁸⁶⁰, ce que fait Nadia en chassant son daimôn et en réécrivant l’histoire de sa sorcière. Vers la fin du récit, elle affirme même « [s]’amuse[r] comme une petite folle » (*IT*, p. 403) lorsqu’elle laisse aller les contraintes de l’écriture. La folie, d’abord de Barbe et ensuite de Nadia, s’affiche ainsi comme un premier pas vers la liberté dans le texte. Représentant les clés d’une créativité refrénée, elle s’avère la promesse d’un nouvel ordre historique, imaginatif et symbolique pour la narratrice et pour son personnage⁸⁶¹.

Comme nous l’avons vu, Huston mobilise également le corps pour aborder la non-maternité et l’avortement, ce qui constitue la troisième représentation corporelle de la sorcière dans le texte. Elle montre l’horreur de l’avortement à l’époque de l’interdit de même que les affres physiques et psychologiques qu’ont dû subir les femmes afin de lever les tabous entourant la non-maternité.

Finalement, Huston met de l’avant une quatrième représentation du corps de la sorcière en s’attardant à la femme nullipare plus âgée dans la société. Par le truchement de Nadia, elle

⁸⁵⁸ Dans *Une chambre à soi*, l’auteure affirme que « chaque fois qu’il est question de sorcières, à qui on fit prendre un bain forcé, ou de femmes possédées par le démon, ou de rebouteuses qui vendirent des herbes [...], nous sommes sur la trace d’un romancier, d’un poète qui ne se révéla pas, de quelque Jane Austen, silencieuse et sans gloire, de quelque Emily Brontë qui se fit sauter la cervelle sur la lande ou qui, rendue folle et torturée par son propre génie, courut, le visage convulsé, par les chemins! » Voir Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Clara Malraux (trad.), Paris, Robert Martin, coll. « Femme », 1978 [1929], p. 67. Pour d’autres renseignements sur le lien qu’établit Woolf entre les écrivaines et les sorcières, voir les travaux de Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*; Lori Saint-Martin, *loc. cit.*; Myriam Rebreyend, *loc. cit.*; Ramon A. Fonkoué, « Voix de femmes et figures du mâl(e) en littérature francophone : Nicole Brossard et Maryse Condé », *Nouvelles Études francophones*, vol. 25, n° 1, printemps 2010, p. 75-89; et Taisia Kitaiskaia, *Literary Witches. A Celebration of Magical Women Writers*, New York, Seal Press, 2017.

⁸⁵⁹ Hélène Cixous et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 73-74; et Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*, f. 12-13.

⁸⁶¹ Nubia Jacques Hanciau, *loc. cit.*, p. 125; et Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 71.

attaque à la fois l'identité de la « vieille femme » et l'apparence marginale de cette dernière qui s'apparente à la figure de la sorcière. En effet, la représentation la plus commune de la sorcière dans l'imaginaire évoque souvent une image de la vieillesse et de la laideur⁸⁶². Maintes sorcières de contes et d'œuvres plus modernes s'incarnent en vieilles femmes.

Par l'entremise de sa narratrice, l'auteure rappelle les jugements péjoratifs qui entourent ces femmes en raison de leur âge, de leur apparence et de leurs choix maternels⁸⁶³. En plus d'avoir « [des] longs cheveux raides, [un] corps osseux, [d]es lunettes qui lui glissent sur le nez et [d]es petits yeux méchants » (*IT*, p. 263), Nadia se perçoit dans le regard des autres comme la vieille fille stérile qui, dans quelques années, les épiera par la fenêtre pour, parie-t-on, leur « jeter un sort » (*IT*, p. 263). Autant son anatomie que son autonomie l'associent à la figure de la sorcière. Puisqu'elle n'est pas une mère, son vieillissement paraît troublant. Dans quelques années, elle ne pourra pas correspondre à l'image de la « bonne grand-mère », dont les rides s'adoucissent et s'expliquent par une vie remplie de petits-enfants⁸⁶⁴. N'étant plus, par ailleurs, considérée comme un être désirable ou sexuel dans la société à cause de ses quarante-neuf ans, Nadia est catégorisée comme « moche » (*IT*, p. 263). Elle incarne le type de sorcière que Gabrielle Schwab considère

⁸⁶² John Widdowson, « The Witch as a Frightening and Threatening Figure », Venetia Newall (dir.), *The Witch Figure*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 202; Mona Chollet, *op. cit.*, p. 36 et 164-165; Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 134; Suzanne Pouliot, « Le Retour des sorcières », *Canadian Children's Literature*, n° 80, 1995, p. 61; et Nadine Fortier, « Démystifier le personnage de la sorcière dans un contexte contemporain », *Lurelu*, vol. 22, n° 3, 2000, p. 69.

⁸⁶³ Julie Proust Tanguy fait d'ailleurs remarquer que « [s]i l'âge bonifie l'homme, [...] il ne fait que dégrader la femme » dans la société. Voir Julie Proust Tanguy, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁶⁴ Pensons, entre autres, à la représentation de la mère-grand dans le conte *Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault (*Contes*, Paris, Bookings International, 1993 [1697], p. 107-112) ou des frères Grimm (*Les Contes des frères Grimm*, *op. cit.*, 2011 [1812], p. 124-135). Même si cette dernière détient des caractéristiques identiques à la sorcière de *Hänsel et Gretel* (vieillesse, maison dans la forêt, attente de la visite d'un enfant), la grand-mère est donnée à voir de façon positive. Pour plus d'information entre les ressemblances entre ces deux contes, voir Adriana Madej-Stang, *Which Face of Witch. Self-Representations of Women as Witches in Works of Contemporary British Women Writers*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 213-214.

comme l'inverse de la sorcière séductrice ou « enchanteresse », qui, dans la fiction, apparaît vieille, déformée et lacunaire⁸⁶⁵.

Or, si Nadia détient des « doigts osseux de sorcière » (*IT*, p. 177), c'est parce que la société patriarcale en a décidé ainsi. Son physique l'identifie à la sorcière âgée, dont les représentations emplissent l'imaginaire, qui est à la fois une source d'horreur et une cible de moqueries et de farces méchantes. En plus d'intervenir dans divers contes de fées (*Baba Yaga, Hänsel et Gretel, Blanche-Neige, La Belle et la Bête*⁸⁶⁶), cette dernière est notamment dépeinte de façon mesquine et effrayante dans l'œuvre de nombreux peintres (Francisco Goya, Frans Hals, Johann Heinrich Füssli, J. de Gheyn, Antine Wiertz, Claude Gillot, etc.). Elle sert aussi d'antagoniste dans de multiples œuvres destinées à la jeunesse (le roman *The Witch of Blackbird Pond*, le roman *Isa la sorcière*, le roman *Sacrées Sorcières*, le film *Hocus Pocus*, la série *Chair de poule*, la série *Fais-moi peur!*, etc.⁸⁶⁷). L'imaginaire social contemporain semble donc « programmé » pour fusionner les représentations de la vieille femme et de la sorcière.

C'est en partant de cette conception de la vieillesse féminine que Huston effectue un travail de sémantisation dans son texte pour conférer un autre sens à la femme plus âgée. Elle emploie l'ironie pour tourner en ridicule les caractéristiques qui cantonnent la narratrice dans des stéréotypes. Lorsque Nadia s'imagine dans le regard de ses voisins, l'idée selon laquelle le célibat « doit être dur » pour elle, la « maigre et stérile scribouillarde sénescence » (*IT*, p. 263), constitue une satire de cette représentation. Les commentaires de la narratrice dévoilent un ton moqueur qui invalide sa personnification en tant que « vieille sorcière » dans le sens où l'entend

⁸⁶⁵ Gabrielle Schwab, *loc. cit.*, p. 178. Voir aussi Mona Chollet, *op. cit.*, p. 165-166.

⁸⁶⁶ Aleksandr Nikolaevich Afanassiev, *Contes populaires russes*, *op. cit.*; Jacob et Wilhelm Grimm, « Hänsel et Gretel », *loc. cit.*; *Id.*, « Blanche-Neige », *loc. cit.*; William Cottrell et al., *Blanche-Neige et les sept nains*, *op. cit.*; et Gary Trousdale et Kirk Wise, *La Belle et la Bête*, États-Unis, Disney, 1991, 84 minutes.

⁸⁶⁷ Elizabeth George Speare, *Witch of Blackbird Pond*, Boston, HMH, coll. « Books for Young Readers », 1958; Melvin Burgess, *Isa la sorcière*, Marianne Costa (trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 1998 [1992]; Roald Dahl, *Sacrées Sorcières*, *op. cit.*; Kenny Ortega, *Hocus Pocus*, *op. cit.*; R.L. Stine, *Goosebumps*, *op. cit.*; et D.J. MacHale et Ned Kandel, *Are You Afraid of the Dark?*, *op. cit.*

l'économie patriarcale. S'il est vrai, d'après Joubert et Hayward, que le syntagme de « vieille fille » est sorti d'usage vers la fin du XX^e siècle puisque les femmes ne sont plus définies par leur statut matrimonial⁸⁶⁸, Huston montre en quoi la juxtaposition de la « vieille femme » à la « vieille sorcière » doit aussi disparaître de l'imaginaire social. Capables d'agir de manière autonome autant d'un point de vue individuel, social que financier, Stella dans le récit-cadre et Héléne dans la métadiégèse sont notamment représentées comme sages et efficaces. Malgré son âge, sa grosseur et même sa sorcellerie, Héléne commande le respect du village et du curé qui viennent la consulter pour des remèdes. Elle n'incarne pas le stéréotype de la vieille sorcière terrifiante ou déficiente, mais apparaît savante, altruiste et drôle.

En valorisant le corps, la maturité, l'humour et la sagesse de la femme plus âgée, le texte confère un nouveau sens à cette figure, à l'extérieur du discours occulte-érotique et du regard masculin, qui engendre une réévaluation de la représentation de la vieillesse de la sorcière. Cette réflexion s'avère d'autant plus importante qu'elle est novatrice par rapport aux autres fictions de l'époque. Si, à travers les années 1990, plusieurs œuvres ont substitué aux récits de vieilles sorcières et de belles sorcières séductrices ceux de jeunes sorcières rusées pour réorienter la figure (*Wicked*, *La Saga des sorcières*, *Kiki la petite sorcière*, *Les Ensorceleuses*, la nouvelle série *Sabrina, l'apprentie sorcière*, etc.⁸⁶⁹), aucune n'a transformé l'apport axiologique de la vieille sorcière. La régénération de la sorcière dans l'imaginaire n'a pas touché le versant de la figure s'intéressant au corps et au vieillissement féminins. Huston attaque ainsi une facette qui contribue à sa reconfiguration complète. Elle remet en question la représentation de la vieillesse

⁸⁶⁸ Lucie Joubert et Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 179-181; et Lucie Joubert, « La Vieille Fille devant ses juges : angle de perception et généralité », *loc. cit.*, p. 156 et 172.

⁸⁶⁹ Gregory Maguire, *Wicked*, *op. cit.*; Anne Rice, *La Saga des sorcières*, *op. cit.*; Eiko Kadono et Akiko Hayashi (illustrateur), *Kiki's Delivery Service*, *op. cit.*; Hayao Miyazaki, *Kiki la petite sorcière*, *op. cit.*; Alice Hoffman, *Les Ensorceleuses*, *op. cit.*; Griffin Dunne, *Les Ensorceleuses*, *op. cit.*; et Neil Scovell, *Sabrina the Teenage Witch*, États-Unis, ABC (1996-2000) et WB (2000-2003), 1996-2003, 163 épisodes.

qui traverse l'imaginaire de la sorcière, ce qui atténue son importance tout en conduisant à une redéfinition des caractéristiques physiques de la figure.

Si, comme l'annonce la Dorothée de Judy Garland dans le film *Le Magicien d'Oz*, « witches are old and ugly⁸⁷⁰ », il devient clair que Huston travaille à subvertir cette perception qui allie la décrépitude féminine à la sorcellerie et, plus encore, la vieille femme à la *méchante* sorcière. Glinda ne précise-t-elle pas d'ailleurs que « only bad witches are ugly⁸⁷¹ »? Le stéréotype avec lequel joue Huston en est donc un qui est au cœur de la représentation traditionnelle de la sorcière. En se penchant sur la façon dont sont vécus la persécution, la folie, l'avortement et le vieillissement du corps féminin, elle déconstruit ce dernier pour faire de la figure plus qu'un corps âgé et déréglé qui déteste la jeunesse. Sous sa plume, la sorcière habite ses transgressions et renverse les clichés afin de créer un espace créatif et libérateur pour la femme.

Sans la dépouiller de son mystère, le roman travaille à éloigner la figure de la sorcière du stéréotype de la vieille sorcière méchante, mangeuse d'enfants. À l'inverse des représentations classiques de la sorcière, les héroïnes des deux récits sont délivrées du rôle diabolique dans lequel elles ont été cantonnées, à la fin de leur histoire. Chacune se détache du regard réprobateur de la société et du démon afin de vivre selon ses propres volontés. En révélant l'intimité des protagonistes, le texte renverse la symbolique de la possédée, de la vieille sorcière et de l'avorteuse, ce qui neutralise alors l'hostilité qui peut leur être associée dans l'imaginaire. Transformer cette part de la figure de la sorcière signifie également désamorcer l'horreur qu'elle suscite, qui a longtemps permis de dissimuler un contrôle masculin sur les représentations

⁸⁷⁰ En français, la traduction du film signale seulement la laideur de la sorcière. Dorothée dit : « les sorcières sont toutes laides! » Victor Fleming, *op. cit.*

⁸⁷¹ « Ce sont les méchantes fées qui sont laides. » *Ibid.*

féminines de l'imaginaire. La démarche de Huston libère donc la femme en la soustrayant du regard de la société patriarcale qui lui confère le titre de sorcière. Cette démarche est même suivie mot à mot dans le cas de Barbe qui, après avoir été instituée « sorcière » par la collectivité, s'évade de son cachot sans être remarquée par les autorités.

Or, même si la perception des héroïnes est réorientée, Barbe et Nadia ne cessent pas d'être sorcières dans le roman. Tel l'auteur de l'œuvre *Wicked*, Huston déstigmatise la figure, mais conserve sa dissidence et sa part d'agressivité, qui se manifestent par l'ironie chez Nadia. S'appuyant sur le génie féminin et une folie féministe héritée de Clément et des mouvements de la décennie 1970, son texte devient un plaidoyer pour défendre divers types de femmes associés à la figure : la non-mère, la vieille femme, l'avorteuse, l'artiste. Similairement au roman de Condé, l'œuvre se réapproprie le mot « sorcière » afin de lui accorder un nouveau sens et de faire de la figure un être sympathique. Désormais, elle incarne une femme qui revendique une agentivité, un pouvoir et un destin qui lui sont propres.

Somme toute, s'il est vrai qu'une seule incarnation de sorcière, par exemple celle de sœur Julie chez Hébert, ne peut révolutionner par elle-même sa représentation dans l'imaginaire social, la décennie 1990 atteste que la mise en place de *plusieurs* représentations novatrices et subversives peut, quant à elle, avoir un impact sur sa construction. En d'autres mots, c'est lorsque de multiples représentations, voire des contre-représentations, font collectivement obstacle aux modèles en vigueur qu'elles réussissent à effectuer des changements dans l'imaginaire. Huston contribue à cette accumulation d'œuvres des années 1990 qui, comme l'explique Catherine Armetta Shufelt, amorce un processus de reconstruction majeure par lequel les aspects négatifs de la sorcière diminuent en importance⁸⁷². Comme ses pairs et prédécesseurs, elle travaille la métaphore de la sorcellerie comme agentivité qui peut habiliter la femme et l'élever au-dessus de

⁸⁷² Catherine Armetta Shufelt, *loc. cit.*, f. 45-46.

son statut de victime. D'une manière singulière par rapport à ces derniers, elle s'active aussi à faire tomber les tabous face à l'avortement, la non-maternité et la vieille femme, mettant son texte à l'avant-garde des discussions sur la nullipare, le corps féminin et l'âgisme dans la société. Son roman n'est pas un simple retour sur un récit historique de sorcière usité. Par son appropriation d'enjeux contemporains controversés, il devient une intervention politique sur la figure de la sorcière. Si les sorcières de Huston apparaissent plus abordables, ce n'est pas parce qu'elles sont moins violentes, car une part d'agression leur est accordée. Elles ne sont guère des sorcières bien-aimées. C'est plutôt parce qu'elles révèlent l'aspect arbitraire de la domination masculine et la lutte au sein même de l'imaginaire pour la signification à octroyer aux femmes dans le monde. Elles dévoilent l'espace de plus en plus conflictuel où cohabitent différentes incarnations de la figure et témoignent d'une volonté de changement au sein de l'imaginaire. De concert avec les autres représentations de la sorcière de la décennie, elles augurent ainsi une nouvelle ère plus prometteuse pour la femme.

CONCLUSION

Ding-Dong! The Witch is Dead.
- Yip Harburg, *The Wizard of Oz*

Si, au XX^e siècle, la sorcière ne fait plus référence à une entité « réelle », car la croyance en la sorcellerie s'est dissipée, la figure survit néanmoins dans l'imaginaire social⁸⁷³. En nous attardant à quatre œuvres mettant au premier plan une sorcière d'inspiration historique, à savoir *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, *La Fontaine obscure* de Raymond Jean, *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé et *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston, nous avons examiné la figure de la sorcière et son rapport à cet imaginaire. À la suite de l'avènement des nouvelles études historiques, féministes et postcoloniales sur la sorcellerie et des nouveaux courants sociaux et contre-culturels, la représentation de la sorcière s'est transformée. La littérature d'inspiration historique, en particulier, a remodelé la figure afin qu'elle réponde mieux aux nouveaux discours qui marquent l'imaginaire. Au lieu de renforcer des clichés traditionnels, des représentations innovatrices de la figure subvertissent les attentes du lecteur. À partir des années 1970, l'espace désignant la sorcière dans l'imaginaire devient de plus en plus conflictuel.

Dans toutes les œuvres de notre corpus, la dimension historique est employée pour critiquer la société de façon directe ou indirecte. Anne Hébert, Raymond Jean et Maryse Condé privilégient la seconde approche. Ils formulent des critiques sociales en passant par l'histoire, c'est-à-dire par la période historique mise en scène dans leur récit. Bien que l'intrigue ait lieu au Québec pendant les années 1930 et 1940, en France au début du XVII^e siècle ou à Salem à la fin du XVII^e siècle, chaque histoire raconte la sorcellerie en établissant des parallèles avec l'époque

⁸⁷³ Alex Gagnon, « Des bûchers au cinéma. La sorcellerie dans tous ses états », *MuseMedusa* [en ligne], dossier *Sorcières et sorciers. Figures d'un pouvoir clandestin*, n° 5, 2017, <http://musemedusa.com>.

contemporaine. Nancy Huston, pour sa part, rend sa critique de la société encore plus explicite en ajoutant un personnage-écrivain au XX^e siècle qui développe davantage les liens entre l'époque des chasses aux sorcières et l'ère actuelle. Comme le fait aussi Condé dans certaines parties de son roman, elle remonte le temps et s'ancre dans le présent pour braquer des yeux contemporains sur l'histoire de sorcellerie. La critique est alors moins laissée à l'interprétation, mais est perçue directement par le lecteur. Que celle-ci soit directe ou indirecte, le traitement de la sorcellerie dans les quatre œuvres se veut une métaphore de la façon dont sont traitées différentes personnes dans la société, que ce soit les femmes, les minorités ou, plus simplement, les individus anticonformistes. Les textes se servent de la représentation de la sorcière dans le discours historique pour critiquer les systèmes établis. Chez Hébert, Huston et surtout chez Condé, nous sentons également le désir d'utiliser l'Histoire pour attaquer les hiérarchies sociales. Le discours historique devient une forme de témoignage sur lequel s'appuient les romans pour accuser la société hégémonique et souligner les préjugés qui portent atteinte à certains de ses membres.

La dimension historique permet aussi à nos textes de prendre une distance par rapport aux représentations communes de la sorcière dans l'imaginaire. Effectivement, c'est par la porte de l'Histoire que les sorcières de Hébert, de Condé et de Huston nuancent les représentations de la sorcière d'horreur, de la sorcière des contes de fées ou de la sorcière bienveillante, à la manière de *Ma Sorcière bien-aimée*⁸⁷⁴, qui dominant l'imaginaire social à la fin du XX^e siècle. Quant à Jean, il emploie bien le discours historique pour atténuer la malveillance associée à Gaufridy, son sorcier, mais il ne le met pas au service de la sorcière ni de l'ensorcelée dans son roman. Chez lui, la sorcière reste près de la figure stéréotypée de la femme possédée, faible et coupable.

De manière générale, les auteurs mobilisent le discours historique pour conférer un nouveau sens au récit de sorcière, ou du sorcier chez Jean. La force des œuvres se trouve dans

⁸⁷⁴ Sol Saks, *Bewitched*, États-Unis, Ashmont Productions/Screen Gems, 1964-1972, 254 épisodes.

leur reconstruction de l'Histoire, et non dans leur reproduction. En d'autres mots, ce ne sont pas tant les sources citées qui importent, mais l'utilisation de ces dernières pour octroyer une nouvelle symbolique au parcours de la sorcière. Plus précisément, Hébert, Condé et Huston ont recours à l'Histoire en conjonction avec la figure pour créer une *herstory*. Les trois auteures ne font pas que ressasser les mêmes intrigues de sorcellerie. Elles interviennent afin de modifier la perception de la sorcière dans l'imaginaire et de la distinguer des représentations dominantes de la figure (sorcière diabolique, sorcière des contes, bonne sorcière, sorcière séductrice, sorcière charlatane). Si Condé va plus loin que Hébert en écrivant un récit au « je » pour inscrire la sorcière dans l'Histoire et l'historiographie, Huston va plus loin que Condé en redressant le récit de sa sorcière et en lui offrant une nouvelle destinée qui répare, en quelque sorte, le traitement qu'elle reçut dans l'Histoire. Jean, quant à lui, suit davantage les traces d'Arthur Miller et de Ken Russell dans *Les Diables*⁸⁷⁵.

À compter de la deuxième moitié des années 1970, nous remarquons également une inscription décisive des textes dans le prolongement de la Nouvelle Histoire. Jean, Condé et Huston cherchent tous à déconstruire une ancienne vision du passé en mettant en relief des personnages marginaux qui communiquent les mentalités de l'époque ciblée. Ce désir de réinterprétation historique est amplifié chez Condé et Huston par la mise en place de métafictions historiographiques, devenues plus populaires à la fin du XX^e siècle. En plus de démanteler la vision dominante de l'Histoire, *Moi, Tituba sorcière...* et *Instruments des ténèbres* interrogent les fondements mêmes sur lequel repose cette vision. Les textes brouillent la frontière entre les discours littéraires et historiques afin de proposer une autre version des faits et une autre image

⁸⁷⁵ Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, Marcel Aymé (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2010 [1953]; et Ken Russell, *Les Diables*, Royaume-Uni/États-Unis, Russo Productions, 1971, 111 minutes. Voir aussi Snezana Brajovic-Andjelkovic, « In the Name of God, On the Devil's Behalf: Witch Hunt in Arthur Miller's *The Crucible*, Ken Russell's *The Devils*, Sebastiano Vassalli's *La Chimera*, Leonardo Sciascia's "La Strega e il capitano", Françoise Mallet-Joris's "Anne ou le théâtre" and "Jeanne ou la révolte" and Maryse Condé's *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* », thèse de doctorat, University of Toronto, Toronto, 2003, f. 135 et 167-168.

de la sorcière. En d'autres mots, ils contestent la représentation répandue (patriarcale et coloniale) du discours historique, qui bannit la sorcière aux marges de la société et la condamne aux rôles de victime, d'être menaçant ou d'imposteur. En récusant l'hégémonie, les romans font en quelque sorte concurrence aux ouvrages des historiens qui travaillent le même champ⁸⁷⁶. Quoiqu'ils reprennent des personnages de sorcières qui ont déjà été documentés, ils présentent des récits novateurs qui dévoilent d'autres visages de la figure, et qui déchiffrent de nouveaux territoires et de nouveaux questionnements historiques. Les enjeux abordés par Condé, entre autres, ont nourri la recherche universitaire de manière substantielle. Son roman a inspiré plusieurs enquêtes historiques qui sont venues combler les trous dans la vie de Tituba Indien⁸⁷⁷. Ainsi, autant les travaux historiques, féministes et postcoloniaux ont influé sur la figure de la sorcière en littérature, autant cette dernière a eu une influence sur la recherche. Si, comme le précise le chercheur Laurent Broche, « le passé est quelque chose de trop sérieux pour être laissé aux seuls historiens⁸⁷⁸ », les auteurs de notre corpus montrent que la littérature peut contribuer à la représentation de l'Histoire et à la construction de la sorcière au sein de ce discours.

À dessein d'instaurer leur représentation de la sorcière, les récits de notre corpus utilisent tous l'intertextualité. Ils se fient à une représentation antérieure précise de la sorcière, telle qu'elle est décrite dans un texte soit historique, soit fictionnel, afin de construire leur version de la figure. En effet, dans chaque roman à l'étude, certaines œuvres apparaissent plus en palimpseste que d'autres. Elles se révèlent au lecteur comme l'inspiration principale sur laquelle

⁸⁷⁶ Laurent Broche, « Romans historiques et historiens professionnels : remarques sur une compétition pour la représentation du passé », Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 91.

⁸⁷⁷ Voir, entre autres, Bernard Rosenthal, *Salem Stories. Reading the Witch Trials of 1692*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Elaine Breslaw, *Tituba, Reluctant Witch of Salem. Devilish Indians and Puritan Fantasies*, New York/Londres, New York University Press, 1996; Katherine Howe, *The Penguin Book of Witches*, New York, Penguin, 2014; et Stacey Schiff, *The Witches: Suspicion, Betrayal and Hysteria in 1692 Salem*, New York, Little, Brown & Co., 2015.

⁸⁷⁸ Laurent Broche, *loc. cit.*, p. 102.

s'est basé l'auteur en vue de dépeindre la sorcière. Pour Hébert, c'est *La Sorcière* de Jules Michelet; pour Jean, *Un grand procès de sorcellerie au XVII^e siècle* de Jean Lorédan; pour Condé, *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller ainsi que *Tituba of Salem Village* d'Ann Petry; et pour Huston, *Au temps des laboureurs en Berry* d'André Alabergère⁸⁷⁹. C'est en s'appuyant sur ces textes que les romans parviennent à remettre en question des stéréotypes liés à la sorcière dans l'imaginaire.

Plus concrètement, Hébert utilise Michelet comme point de départ pour montrer comment la femme demeure cloîtrée et esseulée, et ce, encore au XX^e siècle. Pour cette raison, sœur Julie, comme la sorcière de Michelet, se tourne vers le diable dans *Les Enfants du sabbat*. Elle veut s'éloigner du monde insipide dans lequel elle est prise et désire plus de pouvoir. Jean, quant à lui, reproduit l'histoire de sorcellerie présentée dans le texte de Lorédan. De façon étroite, il calque le point de vue et la démarche de l'historien en s'attardant aux mêmes événements charnières qui auraient faussement condamné Gaufridy. Le récit de Condé, de son côté, possède deux inspirations principales. D'abord, il prend ses distances par rapport à la pièce de Miller. La Tituba de l'écrivaine guadeloupéenne n'est ni incompetente ni dupe et elle ne reconduit guère des stéréotypes insensés à l'endroit de la « sorcière exotique » et des cultures antillaises. Condé attaque ces derniers pour restaurer l'héritage culturel de Tituba. Ensuite, le roman emprunte un nombre important d'éléments narratifs au récit de Petry. Condé renouvelle la version de l'héroïne présentée par l'auteure américaine, tout en lui ajoutant une complexité qui délaisse les représentations manichéennes et lui donne une plus grande agentivité à la fois comme sujet fictionnel et comme sujet historique. Quant à Huston, elle amplifie les entrées historiques

⁸⁷⁹ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1966 [1862]; Jean Lorédan, *Un grand procès de sorcellerie au XVII^e siècle. L'Abbé Gaufridy et Madeleine de Demandolx*, Paris, Perrin et cie, 1912. Aussi en ligne www.archive.org; Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem*, op. cit.; Ann Petry, *Tituba of Salem Village*, New York, Harper Collins, 1991 [1964]; et André Alabergère, *Au temps des laboureurs en Berry*, Bourges, Cercle généalogique du Haut Berry, 1993.

d'Alabergère sur lesquelles est basé son récit enchâssé afin de reconstruire l'Histoire. Elle ne se contente pas de recracher les mêmes faits et dates. Elle infuse son récit d'incertitude, de malheurs, de questionnements et de vie pour faire de l'histoire de la sorcière plus qu'une triste chronique factuelle. Sous sa plume, celle-ci devient un récit humain à valeur historique qui peut communiquer les horreurs qu'ont pu vivre les femmes et combler le fossé entre le passé et le présent.

L'intertextualité permet aux auteurs de nourrir la réflexion sur la figure. Alors que Jean y arrive en réitérant un même discours sur la sorcellerie (celui de Lorédan), Hébert, Condé et Huston se servent de leurs intertextes non comme modèles, mais comme bases initiales sur lesquelles bâtir leurs propos. Les récits de ces trois auteures prennent des distances à l'égard de leurs sources d'inspiration et cherchent même à les dépasser. Hébert utilise Michelet pour établir des parallèles avec la société actuelle et souligner l'immuabilité sociale, surtout à l'égard du statut de la femme. Avec l'aide du texte de Petry, Condé pallie le manque de ressources historiques sur Tituba, tout en infirmant le portrait du personnage qu'offre Miller. Huston trouve dans l'ouvrage d'Alabergère une petite histoire de sorcière qui peut représenter les affres de multiples femmes à travers le temps ainsi que rendre compte des tabous et préjugés qui entourent encore ces dernières. Les trois écrivaines manipulent d'anciennes représentations de la sorcière pour ensuite excéder leurs limites et aborder de nouveaux enjeux.

Si Jean s'appuie majoritairement sur Lorédan pour donner créance à sa représentation du sorcier et de la possédée, Hébert, mais surtout Condé et Huston montrent, par ailleurs, une maîtrise d'un co-texte important. Qu'il s'agisse de passages qui laissent transparaître la sorcière d'horreur ou les idées wiccanes de Justine Glass⁸⁸⁰ chez Hébert, de clin d'œil à *Ma Sorcière bien-*

⁸⁸⁰ Justine Glass, *La Sorcellerie*, Georgette Rintzler-Neubergerp (trad.), Paris, Payot, coll. « Aux confins de la science », 1972 [1965].

aimée chez Condé ou de références à *Macbeth*⁸⁸¹ et aux contes de fées chez Huston, les œuvres incluent des intertextes qui affichent une bonne connaissance de la figure de la sorcière et de son héritage. C'est en partant de ces images et courants qui ont laissé des traces dans l'imaginaire de la sorcière que les auteures tendent à transformer la figure et à modifier les discours (démoniaques, sexuels, patriarcaux, coloniaux) qui lui sont associés. Contrairement à Jean, les trois écrivaines ne reconduisent pas les stéréotypes de la sorcière possédée comme étant entièrement la victime du diable et de la société. Elles font appel aux représentations dominantes de la sorcière, comme vieille harpie, mangeuse d'enfants, femme complaisante ou agente de Satan, afin de les interroger et de les contester. En mettant à profit les nouvelles études de leur époque (Robert Mandrou, Justine Glass, Robert Muchembled, Catherine Clément, Barbara Ehrenreich et Deirdre English, Xavière Gauthier, etc.), elles parviennent ainsi à déconstruire les perceptions limitantes de la figure.

L'intertextualité est alors un point capital des textes pour la redéfinition de la sorcière. Non seulement permet-elle aux quatre œuvres de s'éloigner des discours avancés dans les traités de démonologie de l'époque moderne (Jacques Sprenger et Henri Institoris, Nicolas Eymerich et Francisco Peña, Jean Bodin, Henry Boguet, Pierre de Lancre⁸⁸²), mais elle facilite également le démantèlement de perceptions traditionnelles de la sorcellerie qui parsèment encore l'imaginaire. La possession chez Hébert, par exemple, n'est plus une projection du démon catholique. Elle se veut une crise féminine trouvant davantage ses racines dans le féminisme des années 1970 et *La*

⁸⁸¹ William Shakespeare, *Macbeth*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « The New Shakespeare », 1968 [1606].

⁸⁸² Jacques Sprenger et Henri Institoris, *Marteau des sorcières*, Armand Danet (trad.), Paris, Plon, 1973 [1486]; Nicolas Eymerich et Francisco Peña, *Le Manuel des inquisiteurs*, Louis Sala-Molins (trad.), Paris, A. Michel, 2001 [1578]; Jean Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, Hildesheim, G. Olms, 1988 [1580]; Henry Boguet, *Discours exécration des sorciers d'Henry Boguet*, Paris, D. Binet, 1603 [1602]; et Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, J. Berjon, 1613 [1612].

Jeune Née de Catherine Clément et d'Hélène Cixous⁸⁸³. Pareillement, même si la possession chez Jean demeure un trait dénonçant la faiblesse de la femme, elle devient aussi un jeu et un spectacle signalant la cupidité de l'élite, grâce à l'apport de travaux historiques et de certaines œuvres, notamment celle de Miller, qui proposent une telle interprétation des événements d'ensorcellement. Ce sont les auteures féminines qui manient les travaux historiques, féministes et postcoloniaux de leur époque avec le plus d'ardeur et de finesse. Elles alignent leur récit en fonction des nouvelles études qui déstigmatisent de plus en plus les sorcières de l'Histoire, tout en étant conscientes du large co-texte qui accompagne la figure dans leur fiction et dans l'imaginaire. L'intertextualité devient ainsi un outil qui permet aux romans de contester des visions périmées de la sorcellerie, et ce, en partant de représentations communes de la sorcière, familières aux lecteurs.

En dépit du travail intertextuel effectué dans les romans, la figure de la sorcière ne peut jamais complètement échapper aux dichotomies la bannissant aux extrêmes de la sphère féminine. En effet, les dichotomies bonne/méchante, sainte/pécheresse, victime/bourreau ou belle/laide la définissent souvent comme un personnage unidimensionnel au sein d'une diégèse donnée. Il semble même presque impossible de mettre en scène une sorcière dans une œuvre sans lui attribuer l'une ou l'autre de ces caractéristiques. De manière générale, le personnage apparaît soit comme maligne, à la manière de la Méchante Sorcière de l'Ouest du *Magicien d'Oz*⁸⁸⁴ et des sorcières d'horreur, soit comme bénigne, suivant le pas de *Wendy, the Good Little Witch* et de *Ma Sorcière bien-aimée*⁸⁸⁵.

⁸⁸³ Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Féminin futur », 1975.

⁸⁸⁴ L. Frank Baum, *Le Magicien d'Oz*, Anne Decourt (trad.), Paris, Librio, coll. « Imaginaire », 2003 [1900]; et Victor Fleming, *Le Magicien d'Oz*, États-Unis, MGM, 1939, 102 minutes.

⁸⁸⁵ Wendy la bonne petite sorcière apparaît la première fois dans Steve Muffatti, « Casper the Friendly Ghost in "The Poor Little Witch Girl" », *Casper the Friendly Ghost*, n° 20, mai 1954. Voir aussi Sol Saks, *Bewitched*, *op. cit.*

Là où la plupart des textes de notre corpus diffèrent des représentations plus stéréotypées qui marquent l’imaginaire social, c’est par leur volonté de combiner ces contradictions au sein d’un même personnage de sorcière. Les récits de Hébert, de Condé et de Huston tendent à repousser la dichotomie féminine en marquant leur personnage de sorcière de conflits. Au lieu d’apparaître uniquement comme une femme malade – telle Madeleine chez Jean –, la sorcière chez Hébert, Condé et Huston, respectivement, est à la fois victime *et* vengeresse, faible *et* forte, folle *et* confiante, bonne *et* méchante. La sorcière se veut plus que la somme de ses différentes facettes. Inévitablement, en tant que sorcière de l’époque moderne, elle demeure une victime qui a été jugée par l’Histoire et le patriarcat : un fait mis en évidence dans tous les romans de notre corpus. Cependant, au travers des récits de ces trois auteures, la figure acquiert aussi une puissance. Pensons notamment au moment où la Tituba de Condé transmet une maladie humiliante à sa maîtresse blanche qui souhaite la rendre aux autorités. Les sorcières de Hébert, de Condé et de Huston errent entre des positions contrastantes qui leur permettent de se dérober aux antinomies et qui illuminent les conflits résidant au cœur de la figure. Ce faisant, la sorcière parvient à exister en dehors des extrêmes féminins et à se munir d’un visage plus nuancé et plus humain.

Alors que Jean perpétue l’image de la sorcière comme femme fragile, couarde et même coupable, Hébert, Condé et Huston s’éloignent de ces représentations traditionnelles de la figure. Leurs personnages s’écartent des représentations de la femme diabolique provenant du *Marteau des sorcières*⁸⁸⁶, de la sorcière soumise des comédies comme *Ma Femme est une sorcière*, *Ma Sorcière bien-aimée* ou *L’Apprentie sorcière*⁸⁸⁷, et de la sorcière séductrice du discours occulte-

⁸⁸⁶ Jacques Sprenger et Henri Institoris, *op. cit.*

⁸⁸⁷ René Clair, *Ma Femme est une sorcière*, États-Unis, Paramount Pictures, 1941, 77 minutes; Sol Saks, *Bewitched*, *op. cit.*; et Robert Stevenson, *L’Apprentie sorcière*, États-Unis/Royaume-Uni, Disney, 1971, 117 minutes.

érotique. Leurs œuvres veulent octroyer à la figure un mystère et une agentivité qui lui sont propres, à l'extérieur des catégories préexistantes.

En effet, l'identité féminine se donne à voir chez Hébert, Condé et Huston en racontant l'Histoire au féminin. On désire formuler le discours historique et vivre la chasse aux sorcières du point de vue des femmes pour rendre compte des difficultés et des horreurs qui se sont présentées à ces dernières à travers les siècles (persécution, domination), puis transmettre leurs émotions. À la fin du XX^e siècle, ces nouvelles représentations historiques de la figure, en complicité avec les autres incarnations de la sorcière comme femme rebelle, innovante, efficace et active de la période⁸⁸⁸, parviennent, de façon majeure, à faire obstacle aux images de la figure comme source d'horreur ou être complaisant dans l'imaginaire.

Julie, Philomène, Tituba, Barbe et, métaphoriquement, Nadia embrassent chacune la sorcellerie qui fait d'elles des femmes puissantes et créatives. S'inscrivant dans la vague féministe ou, du moins, dans l'écho de la vague féministe amorcée dans les années 1970, les trois romans se réapproprient le terme « sorcière » pour subvertir le langage employé pour définir la femme marginale dans la société. En s'appuyant sur le féminisme, les études historiques et postcoloniales, et, indirectement, sur les représentations de la sorcière popularisées par la wicca dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les textes de Hébert, de Condé et de Huston interviennent de façon politique sur l'imaginaire de la sorcière pour éclairer et interroger les grands courants qui le traversent (patriarcal, colonial, religieux, sexuel, occulte-érotique, contre-culturel,

⁸⁸⁸ Pensons aux comics *Sabrina l'apprentie sorcière*, populaires depuis le premier numéro (Dan DeCarlo *et al.*, *Sabrina, the Teen-Age Witch*, n° 1, avril 1971), au film d'animation japonais *Kiki, la petite sorcière* (Hayao Miyazaki, *Kiki la petite sorcière*, Japon, Studio Ghibli, 1989, 102 minutes), au roman et au film *Les Ensorceleuses* (Alice Hoffman, *Les Ensorceleuses*, Marie-Odile Masek [trad.], Paris, J'ai lu, 1999 [1995]; et Griffin Dunne, *Les Ensorceleuses*, États-Unis, Warner Bros., 1998, 104 minutes), aux films documentaires *Goddess Trilogy* (Donna Read, *Full Circle*, Canada, Office national du film, 1993, 57 minutes; *Id.*, *The Burning Times*, Canada, Office national du film, 1990, 56 minutes; et *Id.*, *Goddess Remembered*, Canada, Office national du film, 1989, 54 minutes) et au roman *Wicked* (Gregory Maguire, *Wicked. La Véritable Histoire de la Méchante Sorcière de l'Ouest*, Emmanuel Paillier [trad.], Paris, Bragelonne, coll. « Fantasy », 2011 [1995]), pour nommer que quelques exemples.

féministe, wicca) et remettre en question les stigmates associés à la figure. Partant, ils s'opposent à la représentation dominante de la sorcière et en modifient le cours. Ils redistribuent une part de ses valeurs et viennent modérer les images misogynes, négatives et réductrices de la femme. De façon symbolique, l'identité de la sorcière est ainsi réclamée et transformée dans ces romans pour non seulement réorienter la figure, mais aussi fournir à la société une histoire proprement féminine, voire un mythe féminin, qui exprime une réalité différente du grand récit patriarcal et colonial qu'est l'Histoire.

Déjà chez Hébert, puis surtout chez Condé et Huston, nous sentons également la volonté d'étendre l'étiquette « sorcière » pour évoquer la réalité de diverses femmes à travers le monde et à travers le temps. Tandis que le récit de Jean accole le terme « hystérique » de façon péjorative à l'ensemble de ses personnages féminins, le roman de Huston, en particulier, se lit comme un plaidoyer pour défendre une multitude de femmes « mal vues » dans la société : la non-mère, la vieille femme, l'avorteuse, la folle, la malade, de même que la femme non-conformiste de manière générale. Hébert, Condé et Huston généralisent la signification du substantif « sorcière » en vue de raconter, à travers leur récit, non seulement la chasse aux sorcières, mais la persécution féminine. Elles abordent l'identité féminine dans une perspective de marginalité.

Condé, en particulier, étend l'étiquette « sorcière » afin de l'appliquer non seulement aux femmes de façon générale, mais également à d'autres groupes persécutés. Elle juxtapose les sorts de différentes minorités (Antillais, Afro-Américains, Juifs, Amérindiens) à celui de la sorcière. Dès lors, en soulignant des ressemblances et en mettant en lumière la discrimination envers ces collectivités, le récit effectue une critique des hiérarchies sociales et des représentations du discours historique. Il attaque, en outre, la société contemporaine où résident des vestiges de la société coloniale et patriarcale qui causent encore préjudice à certains de ses membres.

Dans l'ensemble, si Jean cherche à abolir le statut de sorcier de Gaufridy et à mitiger sa « sorcellerie » pour réhabiliter le personnage, Hébert, Condé et Huston veulent que les actions de leur sorcière choquent, sortent de la norme et créent de nouveaux espaces pour les femmes, les minorités et les personnes perçues comme hétérodoxes. Au lieu d'atténuer, voire de nier, les différences de la sorcière comme le font Jean et les historiens qui considèrent les sorcières historiques comme des femmes hystériques⁸⁸⁹, les auteures féminines affirment l'altérité de la sorcière. Elles instituent des représentations qui mettent en relief le statut d'être persécuté, excentrique ou déviant de cette dernière pour réclamer une meilleure structure sociale et construire une nouvelle représentation de la sorcière dans l'imaginaire. Au fur et à mesure qu'avance le XX^e siècle, la marginalité de la sorcière devient alors un moyen qui permet aux œuvres (littéraires, cinématographiques, scéniques, télévisuelles) d'évoquer de plus en plus d'enjeux sociaux, que ce soit le racisme, l'âgisme, la représentation de la femme nullipare ou encore, l'altérité et l'individualité de façon générale. Suivant les pas de Condé, qui renverse le récit d'un grand événement américain, le roman *Wicked* de Gregory Maguire atteint d'ailleurs la gloire au milieu de la décennie 1990 en redistribuant les valeurs associées à la misanthropie de la Méchante Sorcière de l'Ouest, cette fois-ci dans le grand conte américain.

Afin de mettre en scène la sorcière d'inspiration historique, il semble aussi obligatoire, pour tous nos textes, d'illustrer la persécution du corps féminin qui fait de l'accusée une victime. Le corps expose la misogynie qui sous-tend les représentations de la sorcière dans l'imaginaire.

⁸⁸⁹ Voir, entre autres, Jean Lorédan, *op. cit.*; H.R. Trevor-Roper, *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1969 [1967]; et Julio Caro Baroja, *Les Sorcières et leur monde*, Marie-Amélie Sarrailh (trad.), Paris, Gallimard, 1972 [1961]. Bien que ces historiens identifient d'autres facteurs comme étant à la base des persécutions, ils donnent aussi une place importante à l'hystérie féminine dans les chasses aux sorcières. H.R. Trevor-Roper affirme d'ailleurs que la croyance dans la sorcellerie était « des inepties de la crédulité paysanne et de l'hystérie féminine » (c'est nous qui traduisons). H.R. Trevor-Roper, *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays*, *op. cit.*, p. 116. Voir aussi Elspeth Whitney, « The Witch "She"/The Historian "He": Gender and the Historiography of the European Witch-Hunts », *Journal of Women's History*, vol. 7, n° 3, automne 1995, p. 78; et Mona Chollet, *Sorcières. La Puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2018, p. 21.

Sœur Julie, Philomène, Madeleine, Tituba et Barbe sont toutes torturées, violentées et mises dans des situations d'embarras qui soulignent leur grand supplice physique. Pour Hébert, Condé et Huston, il s'agit d'abord de décrire les sévices de la sorcière pour ensuite montrer comment le personnage se détache du statut de victime. Les œuvres des auteures féminines s'éloignent de la représentation de la sorcière comme femme malade détenant un corps dérégulé. Au fur et à mesure que l'on avance dans les dernières décennies du XX^e siècle, l'hystérie devient positive. Si elle est un signe de faiblesse chez Jean, elle s'avère davantage un moyen d'échapper à la société patriarcale chez les autres écrivaines. La folie se veut une « sorcellerie » qui permet à la femme de fonder un espace qui lui est propre et d'accéder à la créativité.

Dans les romans de Hébert, de Condé et de Huston, les représentations sexuelles de la sorcière se détachent également du regard masculin. Les sorcières dans ces textes reprennent possession de leur corps et de leur sensualité d'une façon qui ne positionne pas l'homme au centre de leurs désirs. En dépit du fait que le récit de Jean fasse allusion à la révolution sexuelle, il n'aborde pas la sexualité féminine avec la même vigueur que les autres récits qui écartent plus directement les fantasmes de l'homme et mettent à distance la représentation de la sorcière comme séductrice dangereuse. Plus les décennies avancent, plus d'autres éléments de la sexualité féminine sont aussi reconquis : le plaisir érotique de la femme (Hébert), l'orientation sexuelle (Condé), la libido de la femme plus âgée (Condé et Huston). À la veille du XXI^e siècle, Huston lutte même contre le stéréotype de la vieille sorcière laide et moche, la situant à l'avant-garde des discussions sur les représentations des corps charnels et du vieillissement féminin. À travers les textes de Hébert, de Condé et de Huston, le rapport au corps intègre ainsi des enjeux féministes. Étant avant tout une médiatisation physique de l'oppression et de l'objectivation de la femme dans la société, le corps révèle la domination patriarcale arbitraire contrôlant les représentations de la figure dans l'imaginaire social. Il accorde aussi une légitimité à d'autres modèles féminins.

Les œuvres cherchent à présenter la sorcière autrement afin qu'elle ne soit plus uniquement un objet d'horreur, un objet de convoitise de l'homme, un objet fatal de séduction ou un objet asexué, mais bien un sujet vivant et sexuel.

Malgré tout, le corps de la sorcière demeure souvent méprisé ou idéalisé dans l'imaginaire social. S'il y a moins de sorcières horribles à la fin de notre période d'étude grâce à la lutte au sein de l'imaginaire contre la « méchante sorcière », plusieurs nouvelles représentations de la sorcière font néanmoins encore appel à des femmes belles et jeunes (*Sabrina, l'apprentie sorcière, La Femme du boucher, La Saga des sorcières, Les Ensorceleuses*⁸⁹⁰), les rapprochant des images de la sorcière séductrice, complaisante et mignonne. La représentation du corps de la sorcière n'est donc pas transformée de façon intégrale dans l'imaginaire. Bien que les questions liées au corps soient abordées dans une plus grande quantité d'œuvres variées à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle (*Isa la sorcière* de Melvin Burgess, *Wicked* de Gregory Maguire, *La Race des sorcières* d'Anne Carmignac⁸⁹¹), le corps de la sorcière reste, en grande partie, construit à partir du regard masculin.

Contrairement au rapport au corps, la critique des religions chrétiennes fait l'unanimité au sein des œuvres de notre corpus. Ces dernières attaquent les systèmes de croyances catholique, protestant ou puritain qui compromettent l'épanouissement de certains de leurs membres. De même, elles dénoncent le désir de pouvoir de l'Église et mettent en lumière les faussetés et superstitions issues du christianisme. Pour ce faire, chaque texte exploite la possession diabolique. Celle-ci est utilisée pour critiquer les doctrines religieuses. Dans tous les récits, la possession permet de dénoncer les abus du christianisme et la domination masculine sur les

⁸⁹⁰ Dan DeCarlo *et al.*, *Sabrina, the Teen-Age Witch*, *op. cit.*; Terry Hughes, *La Femme du boucher*, États-Unis, Paramount Pictures, 1991, 107 minutes; Anne Rice, *La Saga des sorcières*, Annick Granger de Scriba (trad.), Paris, Pocket, 1996-2012 [1990-1994], 3 tomes; Alice Hoffman, *Les Ensorceleuses*, *op. cit.*; et Griffin Dunne, *Les Ensorceleuses*, *op. cit.*

⁸⁹¹ Melvin Burgess, *Isa la sorcière*, Marianne Costa (trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 1998 [1992]; Gregory Maguire, *Wicked*, *op. cit.*; et Anne Carmignac, *La Race des sorcières*, Paris, Grasset, 2010.

femmes. En plus de critiquer l'Église et de déconstruire sa représentation de la sorcellerie, les œuvres de Hébert, de Condé et de Huston offrent d'autres modèles de la sorcellerie. Quand bien même les religions traditionnelles sont en recul vers la fin du XX^e siècle, les images de la sorcière satanique, à qui s'oppose souvent un prêtre salvateur, perdurent dans l'imaginaire, ce à quoi s'attardent les trois auteures. Elles contestent cette vision de la sorcellerie, non seulement en infirmant le discours de l'Église comme le fait Jean, mais en proposant d'autres modèles pour la sorcière. À la sorcellerie diabolique s'opposent ainsi la sorcellerie matriarcale, la sorcellerie wiccane, la sorcellerie antillaise, la sorcellerie naturelle et nouvelle-âgiste, la sorcellerie comme source créative et la sorcellerie guérissante. C'est de cette façon que les trois récits réduisent l'importance de la sorcière démoniaque, en donnant créance à d'autres représentations de la sorcière qui agissent à l'extérieur des systèmes judéo-chrétiens. Quoique ces nouveaux modèles de sorcellerie entretiennent parfois un lien au diable ou au christianisme – notamment chez Hébert –, ils découlent d'un désir de protestation contre l'Église et incluent la femme d'une manière substantielle. Ils ne dévalorisent pas ses apports, mais lui concèdent un rôle respectable qui non seulement accorde à la sorcière une plus grande agentivité, mais désamorce aussi la peur qu'elle suscite dans l'imaginaire social. En donnant à voir d'autres systèmes de sorcellerie, Hébert, Condé et Huston réussissent alors à limiter la prégnance des images de la sorcière satanique et à nuancer la portée maligne de la figure.

Condé s'attaque, en outre, au stéréotype de la sorcière exotique et charlatane. À travers les représentations de la sorcellerie, elle réfute la représentation de la sorcière noire comme fausse prêtresse vaudou. Par le biais de passages ironiques, parodiques, moqueurs et, quelques fois, métaleptiques, son roman s'indigne contre la future représentation de Tituba comme une esclave antillaise « pratiquant vraisemblablement le “hoodoo” » (*MS*, p. 173 et 230). Dès lors, il fait contrepoids à la personnification frauduleuse et exotique de Tituba chez Miller, et, suivant le pas

des mouvements des droits civiques et des études postcoloniales, il contrecarre la représentation de la sorcière « étrangère » dans l’imaginaire. Sous la plume de Condé, la sorcière n’est plus une impositrice, mais une femme qui détient une magie authentique, construite à l’écart du christianisme, comme cela sera également le cas chez Huston après elle. Ni charlatane ni diabolique, la sorcière (re)devient alors une vraie guérisseuse et une vraie maîtresse d’un art à la fois salvateur, créatif et personnel.

Il faut d’ailleurs noter que si la magie n’existe pas chez Jean et que les « charmes » de Gaufridy ne sont qu’une exagération de l’Église, le surnaturel peut toutefois être perçu comme « réel » dans les autres textes de notre corpus. Hébert, Condé et Huston mettent en scène une sorcellerie qui, même si elle ne permet jamais aux personnages de dominer entièrement leur situation sociale, leur octroie une puissance et une confiance en société. Cette magie permet aux sorcières d’affronter l’univers qui les emprisonne, que ce soit le couvent et le monde catholique chez Hébert, la société coloniale et puritaine chez Condé, ou la société patriarcale chez Huston. Les personnages de sorcière recèlent tous en eux une magie qui les investit d’une fureur et d’une énergie féministe contemporaine. C’est grâce à elle qu’ils ont la force et l’assurance de défier l’autorité et de prendre en main leur propre destin. La magie n’est ni un leurre, comme dans les œuvres de Raymond Jean, de Ken Russell ou d’Arthur Miller⁸⁹², ni une intervention extrême du surnaturel, comme dans les contes de fées.

Au contraire, la magie représente l’agentivité de la femme. Hébert, Condé et Huston munissent chacune leur sorcière d’une activité et d’un droit de parole qui illustrent sa capacité d’agir. S’il est vrai, comme le remarque Kimberly Ann Wells, que les textes relevant du genre appelé « féminisme magique » réfléchissent aux enjeux sociaux rattachés à la femme et aux

⁸⁹² Snezana Brajovic-Andjelkovic, *loc. cit.*, f. 135 et 167-168.

inégalités sexuelles par l'entremise de la magie⁸⁹³, nous devons conclure, après cette étude, que non seulement le texte de Condé, mais aussi les textes de Hébert et de Huston trouvent leur place au sein de ce genre. Dans les trois romans, la magie constitue effectivement un moyen de décerner une puissance à la femme qui lui permet de transformer sa situation sociale. Ancrés dans le monde naturel, les récits introduisent la magie d'une façon qui n'invite pas la *fantasy* et qui ne la réduit pas totalement au symbolique. Elle permet l'exploration d'enjeux liés au statut, à la condition et à la réalité contemporaine des femmes, ce qui correspond à la définition du féminisme magique de Wells⁸⁹⁴. Comprise ainsi, la magie n'est pas une simple technique des romans employée pour infuser l'intrigue historique d'éléments fantastiques ou surnaturels. Elle est plutôt un moyen d'intervenir de manière politique sur l'imaginaire de la sorcière afin de modifier la représentation historique de la figure et de réinventer ses rôles sociaux. Par la magie, les trois œuvres tendent donc à transformer l'image, le pouvoir et l'emploi traditionnel de la sorcière, tout en influençant sa portée historique.

Avenir de la figure de la sorcière

En s'appuyant sur les apports des mouvements sociaux importants de la deuxième moitié du XX^e siècle (mouvement des droits civiques, révolution sexuelle, féminisme, contre-culture, mouvement de réhabilitation judiciaire, montée de la wicca), de plus en plus d'œuvres dépeignent des sorcières liées à une sorcellerie « naturelle », écologique, nouvelle-âgiste, wicca, matriarcale ou une sorcellerie relevant du féminisme magique, qui font collectivement obstacle à la représentation dominante de la sorcière malveillante à la fin du XX^e siècle. Si, comme l'avancent

⁸⁹³ Kimberly Ann Wells, « Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels », thèse de doctorat, Texas A&M University, Texas, 2007, f. 20.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, f. 20-22.

Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, les développements d'une figure permettent « d'ouvrir des espaces sémiotiques, des imaginaires que nous pouvons dès lors investir et à partir desquels, nous projetons des scènes qui sont celles, essentielles, de notre rapport au monde⁸⁹⁵ », la sorcière est une figure qui alimente des réflexions à l'égard du monde et dont l'évolution permet un tel investissement de l'imaginaire. Quoique des textes, tel celui de Jean, reconduisent encore des stéréotypes classiques envers la sorcière, ceux-ci n'ont pas la même prégnance dans l'imaginaire que jadis. La sorcière en tant qu'être horrible et malin n'est plus la seule représentation de la figure. À la veille du XXI^e siècle, l'espace réservé à la sorcière dans l'imaginaire est beaucoup plus nuancé et polémique.

La variété de représentations de la sorcière qui emplissent l'imaginaire à la fin de notre période d'étude confirme ce phénomène. En plus de s'inscrire à la suite des romans *Wicked* et *Les Ensorceleuses*, le dernier roman de notre corpus, *Instruments des ténèbres*, paraît la même année que d'autres œuvres mettant en scène la sorcellerie. Le film *Magie noire* d'Andrew Fleming⁸⁹⁶ ainsi qu'une nouvelle version cinématographique de la pièce de Miller, réalisée par Nicholas Hytner et traduite sous le titre *La Chasse aux sorcières*⁸⁹⁷, sortent en 1996. Cette même année, l'écrivaine française Marie Ndiaye propose aussi une réflexion sur l'identité féminine et ses liens à la sorcellerie. Dans son roman *La Sorcière*⁸⁹⁸, elle brosse le tableau d'une femme dotée de talents magiques médiocres qui accumule des échecs dans sa vie personnelle. Qui plus est, l'année 1996 marque le début du *sitcom* américain *Sabrina the Teenage Witch*⁸⁹⁹. Basée sur les

⁸⁹⁵ Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, « À la rencontre du lisible et du visible », Bertrand Gervais et Audrey Lemieux (dir.), *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 1.

⁸⁹⁶ Andrew Fleming, *Magie noire*, États-Unis, Columbia Pictures, 1996, 101 minutes.

⁸⁹⁷ Nicholas Hytner, *La Chasse aux sorcières*, États-Unis, 20th Century Fox, 1996, 124 minutes.

⁸⁹⁸ Marie Ndiaye, *La Sorcière*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

⁸⁹⁹ Neil Scovell, *Sabrina the Teenage Witch*, États-Unis, ABC (1996-2000) et WB (2000-2003), 1996-2003, 163 épisodes. La série a été diffusée en français sous le titre *Sabrina, l'apprentie sorcière* en Europe et au Canada à compter de 1998. Voir Louise Cousineau, « Canal Famille est mort, vive le méchant canal! », *La Presse*,

comics Archie de Sabrina, l'apprentie sorcière, la série annonce le retour de la sorcière qui utilise ses pouvoirs magiques pour agrémenter sa vie adolescente, épicer son quotidien et entraver les plans des adultes, au petit écran.

Appuyant également la culture des adolescents, la série télévisée à grand succès de Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer*⁹⁰⁰, débute l'année suivante. Au fil des épisodes, cette émission met en scène des sorcières surnaturelles qui rempliront des rôles conflictuels. La meilleure amie de Buffy, Willow, est une sorcière. Au cours des sept saisons, sa magie devient représentative de son épanouissement féminin, de sa confiance croissante, de ses relations homosexuelles et de sa puissance en tant que femme, un thème qui est aussi central à la série et à l'évolution du personnage de Buffy. De fait, d'après Wells, Buffy elle-même peut être perçue comme une sorcière. Femme à la fois munie d'un don surnaturel et choisie pour combattre les forces du mal (notamment les vampires), la tueuse (*slayer*) se distingue de ses pairs, incarnant un pouvoir féminin et féministe⁹⁰¹. Elle défie l'ordre patriarcal, entre autres l'institution des tueuses régie par des hommes, tout en tenant tête aux forces de l'enfer : une représentation rendue d'autant plus subversive par le fait que la protagoniste est une jeune adolescente, belle et blonde. En effet, Buffy n'est guère dépourvue de traits typiquement féminins, comme cela est parfois le cas dans certains films d'horreur qui, peu à peu, arrachent à la femme sa féminité afin de faire d'elle un héros plus « masculin », presque asexué, vers la fin de l'histoire (*Halloween, Alien, Vendredi 13*^{902,903}). À la différence des personnages de ces films, la protagoniste de Whedon

Section « Arts et Spectacle », 6 décembre 2000, p. C2. Voir aussi la page intitulée « Sabrina, l'apprentie sorcière » sur le site web d'*Annuséries* : <https://www.a-suivre.org/annuseries/> [Annuséries].

⁹⁰⁰ Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer*, États-Unis, WB (1996-2001) et United Paramount Network (2001-2003), 1996-2003, 144 épisodes. La série a été diffusée en français sous le titre *Buffy contre les vampires* à compter de 1998 en Europe et à compter de 2001 au Canada. Voir Louise Cousineau, *loc. cit.*, p. C2. Voir aussi la page intitulée « Buffy contre les vampires » sur le site web d'*Annuséries* : <https://www.a-suivre.org/annuseries/> [Annuséries].

⁹⁰¹ Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*, f. 178-179 et 183.

⁹⁰² John Carpenter, *Halloween : la nuit des masques*, États-Unis, Compass International Pictures/Falcon International Productions, 1978, 91 minutes; Ridley Scott, *Alien*, Royaume-Uni/États-Unis, Brandywine Productions/20th Century

démantèle le stéréotype de la fille naïve blonde, qui est souvent la victime dans les œuvres d'horreur, et celui de la demoiselle en détresse ayant besoin d'un sauveur masculin. Comme Willow, Buffy renverse de nombreux stéréotypes à l'égard de la femme et de la sorcière en étant à la fois puissante, intelligente, brave, de même que jolie, petite et séduisante.

Un an plus tard en 1998, la série *Charmed*, créée par Constance M. Burge⁹⁰⁴, donne aussi à voir des sorcières surnaturelles sur le petit écran. Les trois héroïnes de l'émission, les sorcières Halliwell, héritent de dons magiques de leurs aïeules qui leur permettent de combattre les forces du mal. Comme la magie de Willow dans *Buffy contre les vampires*, les facultés des sœurs se développent au fil de leur vie, symbolisant également le cheminement personnel de chaque femme. Suivra ensuite, dans la *fantasy*, le téléfilm *Les Brumes d'Avalon*⁹⁰⁵, basée sur le roman *The Mists of Avalon* (1983) de Marion Zimmer Bradley⁹⁰⁶, dont le triomphe sera immédiat à l'été 2001. Racontant la légende arthurienne, le téléfilm a comme but de repasser l'histoire d'Arthur du point de vue des personnages féminins qui l'entourent, c'est-à-dire des fées Morgane, Viviane et Morgause. En passant par le merveilleux, l'œuvre continue la tradition de la *herstory*, tout en évoquant la fin des temps païens et l'implantation du christianisme en Angleterre.

Quelques années plus tard en 2003, la comédie musicale *Wicked*, inspirée du *bestseller* de Gregory Maguire, connaît un succès foudroyant, gagnant de multiples prix qui lui mériteront une

Fox, 1979, 116 minutes; et Sean S. Cunningham, *Vendredi 13*, États-Unis, Paramount Pictures/Warner Bros., 1980, 95 minutes.

⁹⁰³ Kimberly Ann Wells, *loc. cit.*, f. 167-176; et Christine Cornea, *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 150.

⁹⁰⁴ Constance M. Burge, *Charmed*, États-Unis, WB, 1998-2006, 178 épisodes. En Europe, la série a été diffusée en français de 1998 à 2006; au Québec, de 2002 à 2009. Voir Sandrine Vincent, « 20 Émissions que tu regardais religieusement si tu étais ado dans les années 2000 », *Le Journal de Montréal* [en ligne], 12 octobre 2017, <https://www.journaldemontreal.com/>. Voir aussi la page intitulée « Charmed » sur le site web d'*Annuséries* : <https://www.a-suivre.org/annuseries/> [Annuséries].

⁹⁰⁵ Uli Edel, *Les Brumes d'Avalon*, États-Unis, TNT, 2001, 183 minutes.

⁹⁰⁶ En français, le roman a été traduit en deux tomes, *Les Dames du lac*, sorti en 1986, et *Les Brumes d'Avalon*, sorti un an plus tard. Voir Marion Zimmer Bradley, *Les Dames du lac. Les Brumes d'Avalon*, Brigitte Chabrol (trad.), Paris, Pygmalion, 2016 [1983].

résidence permanente à Broadway à New York et au West End de Londres, et donneront lieu à une myriade de tournées internationales. Dès 2016, *Wicked* se range parmi les comédies musicales ayant eu le plus de longévité sur la scène et, en octobre 2018 lors des célébrations du quinzième anniversaire, la pièce demeure une superproduction représentée dans au-dessus de cent villes et plus de vingt pays à travers le monde⁹⁰⁷. Manifestement, cette nouvelle version du conte d'Oz prônant l'inclusion, la tolérance ainsi que l'*empowerment* féminin révèle les nouveaux enjeux qui traversent la figure. Au lieu d'être calomniée, la Méchante Sorcière de l'Ouest est célébrée. Son récit est désormais une histoire d'amitié, de marginalité et de revendications. Par l'entremise des mélodies acclamées de Stephen Schwartz, la sorcière affirme ses convictions dans la pièce. Elle parvient alors à « défier la gravité⁹⁰⁸ » et à s'élever au-dessus du patriarcat, incarné par le Magicien. D'une manière fulgurante, la comédie musicale *Wicked* incarne l'aboutissement des initiatives de réécriture et des mouvements de revendication à l'endroit de la figure de la sorcière qui ont eu lieu à la fin du XX^e siècle. À partir de l'année 2003, la pièce aura une influence notable sur la culture populaire et les représentations de la sorcière dans l'imaginaire social.

La même année, Monique Pariseau poursuit également la tradition de la réécriture au féminin en empruntant la voie forgée par Andrée Lebel et Anne Hébert⁹⁰⁹. Dans son roman *La Fiancée du vent*⁹¹⁰, elle réhabilite le personnage de Marie-Josephte Corriveau. Même si, nous le rappelons, l'histoire de la Corriveau ne décrit pas le récit d'une sorcière à proprement parler, le personnage demeure associé à l'imaginaire de la sorcière. Pariseau développe d'ailleurs la

⁹⁰⁷ Glenn Weiss, *A Very Wicked Halloween: Celebrating 15 Years on Broadway*, États-Unis, NBC, 2018, 42 minutes.

⁹⁰⁸ La chanson la plus connue de l'œuvre qui apparaît également au point culminant du spectacle s'intitule *Defying Gravity*.

⁹⁰⁹ Andrée Lebel, *La Corriveau*, Montréal, Libre Expression, 1981; et Anne Hébert, *La Cage suivi de L'Île de la Demoiselle*, Montréal, Boréal, coll. « Théâtre », 1990.

⁹¹⁰ Monique Pariseau, *La Fiancée du vent*, Montréal, Libre Expression, 2003.

métaphore du vent dans son roman afin de suggérer un lien plus étroit à la sorcellerie. Sous sa plume, la Corriveau se veut une « fiancée du vent », animée par un esprit libre, qui deviendra, malgré elle, la victime des conventions sociales régissant la vie féminine à son époque⁹¹¹. S’inscrivant dans la mouvance des travaux féministes et le prolongement du mouvement de réappropriation des figures féminines du passé, le récit de Pariseau vient, en quelque sorte, compléter la réhabilitation du personnage historique amorcée dans les textes de Lebel et de Hébert. Une dizaine d’années après la déculpabilisation judiciaire officielle de la Corriveau⁹¹², le récit confirme sa disculpation⁹¹³.

À l’aube de l’an 2000, la force des mouvements de réhabilitation judiciaire s’intéressant aux femmes est telle que plusieurs anciennes accusées de sorcellerie à travers le monde se voient désormais acquittées de leurs « crimes ». Après avoir déchargé une partie des accusés de Salem en 1957, l’état du Massachusetts exonère en 2001 les cinq dernières sorcières pendues à Gallow Hill⁹¹⁴. En 2008, la Suisse Anna Göldi, considérée comme la « dernière sorcière d’Europe », est également innocentée. À la demande grandissante du peuple suisse qui inaugure un musée en son honneur en 2007 et à la lumière des travaux de nombreux historiens, le Parlement du canton de Glaris renverse la condamnation ayant mené la sorcière à l’échafaud en 1782⁹¹⁵. Dans les

⁹¹¹ Catherine Ferland et Dave Corriveau, *La Corriveau. De l’histoire à la légende*, Québec, Septentrion, 2014, p. 199 et 316-317.

⁹¹² La Corriveau a officiellement été innocentée en 1990. Voir Alex Gagnon, « Cage de fer, cage de verre. “La Corriveau” : genèse et transformations d’une légende québécoise », Émeline Jouve, Aurélie Guillain et Laurence Talairach-Vielmas (dir.), *L’Acte inqualifiable, ou le meurtre au féminin/Unspeakable Acts: Murder by Women*, Berne, Peter Lang, 2016, p. 81-85.

⁹¹³ Dans les années suivant la parution du livre de Pariseau, l’histoire de la Corriveau « réhabilitée » deviendra également la source d’inspiration d’autres œuvres, allant du film *Nouvelle-France* de Jean Beaudin (Canada/Royaume-Uni/France, Melenny Productions/Lions Gate Entertainment/UKFS, 2004, 143 minutes) jusqu’au recueil poétique *Poupée de rouille* de David Ménard (Ottawa, L’Interligne, coll. « Fugues/Paroles », 2018).

⁹¹⁴ New York Times, « Massachusetts Clears 5 From Salem Witch Trials », *New York Times*, 2 novembre 2001, p. A2. Aussi en ligne www.nytimes.com.

⁹¹⁵ Agathe Duparc, « Anna Göldi, sorcière enfin bien-aimée », *Le Monde* [en ligne], 4 septembre 2008, <https://www.lemonde.fr>; et Mona Chollet, *op. cit.*, p. 24.

années suivantes, les villes de Fribourg en Suisse⁹¹⁶, de Cologne en Allemagne⁹¹⁷ et de Nieuport en Belgique⁹¹⁸ réhabilitent, elles aussi, leurs sorcières et d'autres villes tentent de suivre le pas. En 2013, la Norvège érige notamment le mémorial de Steilneset en hommage aux dizaines de sorcières brûlées dans le comté du Finnmark⁹¹⁹. Des citoyens à travers le monde pétitionnent pour dédouaner les sorcières des maux dont elles ont été accusées pendant la période moderne⁹²⁰.

Effets sur la littérature pour la jeunesse

Il va sans dire qu'au tournant des années 2000 la représentation de la sorcière effroyable et malveillante est transformée, et ce, d'une manière qui dépasse le discours historique et touche aussi la mémoire collective et la culture populaire. Un plus grand courant social, judiciaire, féministe et artistique cherche désormais à déstigmatiser la figure et à ouvrir la porte à d'autres interprétations de la sorcière au sein de l'Histoire et de la fiction. En effet, les nouvelles représentations de la sorcière ont eu un impact sur la littérature et la production culturelle pour la jeunesse. Ce domaine, qui remplit un rôle essentiel pour l'élaboration et la transmission de l'imaginaire social chez l'enfant puisqu'il contribue à former son bassin de références, a senti les effets de ce courant tendant à déstabiliser la représentation traditionnelle de la sorcière⁹²¹.

⁹¹⁶ Radio Télévision Suisse, « Une sorcière a une place à son nom à Fribourg », *Radio Télévision Suisse* [en ligne], 12 octobre 2010, <https://www.rts.ch>.

⁹¹⁷ Aurélie Moreau, « Réhabiliter les sorcières », *La Libre* [en ligne], 15 février 2012, <http://www.lalibre.be>.

⁹¹⁸ Belga News Agency, « Nieuport réhabilite ses sorcières brûlées au XVII^e siècle », *7 sur 7* [en ligne], 30 juin 2012, <https://www.7sur7.be>.

⁹¹⁹ Daisy Lorenzi, « Sorcellerie : en Norvège, un monument hommage aux sorcières », *Huffington Post* [en ligne], édition du Québec, le 18 juin 2013, <https://quebec.huffingtonpost.ca>.

⁹²⁰ Melissandre Briansoulet, « Brûle-t-on encore les sorcières? », *Impact Magazine* [en ligne], 10 mars 2015, <https://www.impactmagazine.fr>.

⁹²¹ Julie Proust Tanguy, *Sorcières! Le Sombre Grimoire du féminin*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2015, p. 128, 134 et 241.

La littérature historique pour la jeunesse, entre autres, a accueilli les nouvelles représentations de la figure⁹²². À côté des œuvres qui reprennent les stéréotypes de la sorcière monstrueuse ou méchante marâtre, des textes pour la jeunesse proposant une autre représentation paraissent dès les années 1990. Suzanne Pouliot note d'ailleurs que les sorcières de l'an 2000 « appartiennent à deux réseaux idéologiques : patriarcale et postmoderniste. Les premières ont les attributs moyenâgeux d'êtres maléfiques, les secondes ont des allures nouvelâgistes, sinon métaféministes, car les personnages représentés ont rompu avec l'ordre patriarcal hiérarchisé⁹²³ ». Au tournant du millénaire, de plus en plus de sorcières « blanches » peuplent les corpus historiques pour la jeunesse⁹²⁴. Ces dernières renouent avec l'image de la sorcière comme guérisseuse. Elles apparaissent dans les récits comme des jeunes filles qui possèdent un lien à la nature et qui doivent apprendre à le cultiver. Qui plus est, l'horreur, autrefois au centre des histoires de sorcière, semble être amoindrie dans ces textes, si elle n'est pas complètement évacuée. Celle-ci est davantage remplacée par la fascination, qui transforme ces œuvres, comme l'explique Anne-Marie Mercier-Faivre, en « une apologie de celle qui représente la femme libre, incomprise et rebelle, guérisseuse connaissant les secrets de la nature⁹²⁵ ».

Le renouvellement de la figure a, de surcroît, influencé la littérature fantastique pour la jeunesse. De façon croissante à la fin de la décennie 1990, les corpus fantastiques se mettent à employer la sorcellerie comme métaphore pour décrire les vicissitudes de l'adolescence, les

⁹²² D'après Isabelle Durand-Le Guern, le roman historique pour la jeunesse est un genre en constante expansion qui, à partir des années 2000, devient de plus en plus populaire. Voir Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres-linguistique », 2008, p. 77.

⁹²³ Suzanne Pouliot, « Le Retour des sorcières », *Canadian Children's Literature*, n° 80, 1995, p. 65.

⁹²⁴ Voir, entre autres, les sorcières dans Melvin Burgess, *op. cit.*; Annie Jay, *Complot à Versailles*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 2007 [1993]; Carol Matas, *Les Naufragés du temps*, Daniel Alibert-Kouraguine (trad.), Paris, Pocket, coll. « Junior », 1995 [1994]; Celia Rees, *Journal d'une sorcière*, Marc Albert (trad.), Paris, Seuil, coll. « Fiction jeunesse », 2004 [2000]; Annie Pietri, *Les Orangers de Versailles*, Montréal, Bayard jeunesse, coll. « Les Littéraires », 2000; *Id.*, *Carla aux mains d'or*, Montréal, Bayard jeunesse, coll. « Estampille », 2003; Anne-Marie Desplat-Duc, *Sorcière blanche*, Paris, Rageot, 2006; et Roland Godel, *La Sorcière de Porquerac*, Paris, Seuil, 2009, pour nommer que quelques exemples.

⁹²⁵ Anne-Marie Mercier-Faivre, « Les Deux visages de la sorcière : l'affaire des poisons (1679-1681) dans le roman historique pour la jeunesse », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 39, n° 77, juillet 2012, p. 416.

périodes d'apprentissage et le développement de ses capacités à cet âge précaire⁹²⁶. Comme chez Condé et Huston, la magie se construit comme un art personnel, opérationnel et utile qui accorde une agentivité à la femme dans les cycles de romans pour adolescents *Sweep* (2001-2003) de Cate Tiernan⁹²⁷ et *Les Sorcières de Salem* (2009-2011) de Millie Sydenier⁹²⁸ ainsi que dans les séries télévisées *Buffy contre les vampires* (1996-2003) et *Charmed* (1998-2006). Ces œuvres nourrissent la représentation de la sorcière comme une jeune femme, héritière d'un art ancestral et de l'histoire, qui découvre ses pouvoirs surnaturels et qui apprend à les maîtriser. Les études de Nadine Fortier, de Vincent Krumenacker, d'Anne-Marie Mercier-Faivre, de Dominique Picco, de Suzanne Pouliot et de Julia Saric⁹²⁹ ont également montré que les nouvelles sorcières des œuvres pour la jeunesse sont dépeintes comme des êtres puissants qui connaissent mieux leur histoire personnelle et leur rôle dans la société.

De manière encore plus décisive, la figure de la sorcière délaisse ses desseins maléfiques dans les romans merveilleux pour la jeunesse, surtout à partir de la parution du cycle des *Harry Potter* (1997-2007) de J.K. Rowling⁹³⁰. Même si une quantité non négligeable de représentations merveilleuses ont subverti l'apport axiologique traditionnel de la figure avant l'arrivée de Harry,

⁹²⁶ Suzanne Pouliot, *loc. cit.*, p. 6; Julia R. Saric, « Conducting Interdisciplinary Analysis of Youth Literature: A Study of the Witch in Recent Young Adult Novels », thèse de doctorat, University of Toronto, Toronto, 2006, p. 12; Nadine Fortier, « Démystifier le personnage de la sorcière dans un contexte contemporain », *Lurelu*, vol. 22, n° 3, 2000, p. 70; et Rachel Moseley, « Glamorous Witchcraft: Gender and Magic in Teen Film and Television », *Screen*, vol. 43, n° 4, hiver 2002, p. 420.

⁹²⁷ Les versions françaises des livres du cycle, traduit sous le titre *Sorcière*, ont été publiées entre 2006 et 2014. Voir la collection de quinze romans *Sorcière* diffusée par les éditions ADA : Cate Tiernan, *Sorcière*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2006-2014 [2001-2003], 15 tomes.

⁹²⁸ Le cycle se compose de six tomes. Voir la collection entière des *Sorcières de Salem* publiée par les Éditeurs réunis : Millie Sydenier, *Les Sorcières de Salem*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2009-2011, 6 tomes.

⁹²⁹ Nadine Fortier, *loc. cit.*; Yves Krumenacker, « La Mémoire du protestantisme dans les romans de littérature pour la jeunesse », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 39, n° 77, juillet 2012, p. 469-481; Anne-Marie Mercier-Faivre, *loc. cit.*; Dominique Picco, « L'Éducation des enfants du Grand Siècle au prisme de la littérature de jeunesse contemporaine », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 39, n° 77, juillet 2012, p. 483-503; Suzanne Pouliot, *loc. cit.*; et Julia R. Saric, *loc. cit.*

⁹³⁰ Le cycle des *Harry Potter* comprend sept tomes. Voir la collection complète des *Harry Potter* publiée chez Gallimard : J.K. Rowling, *Harry Potter*, Jean-François Ménard (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2017 [1997-2007], 7 tomes.

Ron et Hermione⁹³¹, la représentation de la sorcellerie dans les récits de Rowling fera massivement obstacle à la vision qui en fait une pratique entièrement malveillante au tournant de l'an 2000. Les romans et ensuite les films du cycle *Harry Potter*⁹³² convertissent les étiquettes de « sorcière » et de « sorcier » en désignations convoitées. Lorsqu'elle atteint l'âge de onze ans, une génération entière de jeunes lecteurs et de jeunes spectateurs souhaitera aller à l'école Poudlard et être identifiée comme des sorciers et des sorcières, et non comme des moldus.

De façon générale, les œuvres pour la jeunesse, qu'elles soient merveilleuses, historiques, fantastiques ou comiques⁹³³, rendent l'étiquette « sorcière » moins effrayante et plus attirante à partir de la décennie 1990. Dans leurs récits, elles mettent de plus en plus en lumière des sorcières aux allures modernes qui apparaissent *cool*. Ce nouvel intérêt positif pour la figure de la sorcière chez les jeunes est également renforcé par la parution de livres sur la wicca ciblant désormais un lectorat adolescent, en particulier les filles. À des textes célèbres sur le néopaganisme et la pratique de la magie, comme ceux de Scott Cunningham⁹³⁴, se sont ajoutés

⁹³¹ Voir, par exemple, Susanne Julien, *Les Mémoires d'une sorcière*, Saint-Lambert, Héritage, coll. « Pour lire », 1987; Marie-Françoise Grillo-Kanter, *La Sorcière née du vinaigre*, Paris, Flammarion, coll. « Castor poche – Cadet », 1990; Donna Jo Napoli, *The Magic Circle*, New York, Puffin, 1995 [1987]; *Id.*, *Zel*, New York, Puffin, 1998 [1993]; et Jeannine Bouchard-Baronian et Pierr Massé (illustrateur), *Ma Voisine, une sorcière*, LaSalle, Hurtubise, coll. « Plus », 1994.

⁹³² Les versions cinématographiques du cycle *Harry Potter* se divisent en huit films. Voir Chris Colombus, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2001, 152 minutes; *Id.*, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2002, 161 minutes; Alfonso Cuarón, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2004, 142 minutes; Mike Newell, *Harry Potter et la coupe de feu*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2005, 157 minutes; David Yates, *Harry Potter et l'Ordre du phénix*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2007, 138 minutes; *Id.*, *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2009, 153 minutes; *Id.*, *Harry Potter et les reliques de la mort. Partie 1*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2010, 146 minutes; et *Id.*, *Harry Potter et les reliques de la mort. Partie 2*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2011, 130 minutes.

⁹³³ Pensons, entre autres, à la bande dessinée comique *Mélusine* créée par François Gilson et Clarke (Marcinelle, Éditions Dupuis, 1995-2019, 27 tomes), à l'œuvre parodique *Gratelle au bois dormant* de l'auteure Jasmine Dubé et l'illustratrice Doris Barrette (Montréal, La Courte Échelle, coll. « Il était une fois », 1998), ou à la série télévisée *Sabrina, l'apprentie sorcière* des années 1990 (Neil Scovell, *op. cit.*).

⁹³⁴ Voir, notamment, Scott Cunningham, *Wicca: A Guide for the Solitary Practitioner*, Woodbury, Llewellyn Publications, 2010 [1988]; et *Id.*, *Living Wicca. A Further Guide for the Solitary Practitioner*, Woodbury, Llewellyn Publications, 2012 [1994]. D'après Helen A. Berger et Douglas Ezzy, Cunningham constitue un auteur incontournable de la wicca dès le tournant des années 1990. Ses ouvrages auraient largement contribué à faire de la sorcellerie une pratique individuelle, au lieu d'être uniquement conçue comme un rituel effectué au sein d'un groupe.

des guides, tels que *21st Century Wicca: A Young Witch's Guide to Living the Magical Life* (1997) de Jennifer Hunter, *To Ride a Silver Broomstick* (1993) et *Teen Witch* (1998) de Silver RavenWolf⁹³⁵, qui concourent à populariser la sorcellerie chez les adolescentes⁹³⁶. L'intérêt dans la sorcellerie s'explique aussi, selon Mona Chollet, par la recrudescence de l'écologie à la fin des années 1990, qui aurait popularisé la wicca et la sorcellerie de manière générale. D'après Chollet, la « catastrophe écologique » rendue de plus en plus visible dans le nouveau millénaire aurait poussé plusieurs personnes à adopter d'autres conceptions du monde. La société technologique ayant moins de prestige et de pouvoir d'intimidation en raison du réchauffement planétaire, plus de femmes chercheraient dorénavant des réponses au sein de la nature et d'une sorcellerie nouvelle-âgiste au lieu du monde scientifique et mécaniste⁹³⁷. Au-delà de trois siècles après la période des chasses, la dénomination « sorcière » est donc de plus en plus sollicitée et réclamée.

La montée en popularité des sorcières adolescentes au cinéma et en littérature ainsi que l'intérêt croissant envers la wicca chez les jeunes à l'aube du XXI^e siècle ont inspiré de nouvelles recherches sur la sorcellerie. Les jeunes sorcières du passé et du présent deviennent des sujets d'étude dans de nouveaux travaux. Faisant écho aux modes contemporaines, les ouvrages *Teenage Witches* (2007) de Helen A. Berger et Douglas Ezzy, *The New Generation of Witches* (2007) dirigé par Hannah E. Johnston et Peg Aloi, et *America Bewitched* (2013) de Owen Davies⁹³⁸ s'intéressent justement à la sorcellerie et à ses effets en tenant compte de leurs liens à la

Voir Helen A. Berger et Douglas Ezzy, *Teenages Witches. Magical Youth and the Search for the Self*, New Brunswick/New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2007, p. 32 et 41.

⁹³⁵ Jennifer Hunter, *21st Century Wicca: A Young Witch's Guide to Living the Magical Life*, New York, Kesington Publishing Corp, coll. « Citadel Library of Mystic Arts », 1997; Silver RavenWolf, *To Ride a Silver Broomstick. New Generation Witchcraft*, Woodbury, Llewellyn, 2002 [1993]; et *Id.*, *Teen Witch. Wicca for a New Generation*, Woodbury, Llewellyn, 1998.

⁹³⁶ Helen A. Berger et Douglas Ezzy, *op. cit.*, p. 41; et Ed Sullivan, « Witchcraft 101 », *School Library Journal*, octobre 1999, p. 48.

⁹³⁷ Mona Chollet, *op. cit.*, p. 30.

⁹³⁸ Helen A. Berger et Douglas Ezzy, *op. cit.*; Hannah E. Johnston et Peg Aloi (dir.), *The New Generation of Witches*, Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2007; et Owen Davies, *America Bewitched. The Story of Witchcraft After Salem*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

jeunesse. À la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, des représentations de la sorcière, différentes de celles qui dépeignent une sorcière nourrie de fiel, se construisent ainsi autant dans des études qu'au sein de la littérature et de la culture pour la jeunesse. Imprégnées des tendances modernes, ces représentations restructurent l'imaginaire de la sorcière.

Cette transformation dans la littérature et les productions culturelles pour la jeunesse qui a introduit une « bonne » sorcière dans l'imaginaire n'est toutefois pas toujours intéressante. Parfois, celle-ci ne fait que renverser le modèle de la « méchante sorcière » autrefois en vigueur. Seules les représentations qui entrelacent des aspects conflictuels de la figure accèdent à un espace plus novateur en littérature pour la jeunesse. Des fictions, tels le cycle des *Harry Potter* de J. K. Rowling, le roman *Journal d'une sorcière* de Celia Rees, le cycle *Sorcière* de Cate Tiernan, le roman *Sorcière blanche* d'Anne-Marie Desplat-Duc, ainsi que les séries télévisées américaines *Sabrina, l'apprentie sorcière* et *Buffy contre les vampires*, réussissent entre autres à mobiliser des idées qui prolongent la réflexion qui s'est développée à travers la figure, sans aplanir sa portée dans l'imaginaire ni limiter sa mobilité. En donnant à voir l'instabilité de la sorcière, ces œuvres, pour reprendre la notion de Claude Duchet, gardent le sociogramme de la figure actif. Grâce à elles, la figure de la sorcière n'est pas cristallisée au sein des extrêmes de la sphère féminine, mais fluctue entre divers espaces.

Au début de la décennie 2010, l'imaginaire de la sorcière se compose d'un foisonnement d'idées variées et polémiques qui renouvèlent encore plus la figure comme emblème à la fois culturel, historique et politique. Les productions populaires et les œuvres pour la jeunesse des années 2010 débordent de représentations de sorcières de toutes sortes : celles-ci offrent un nouveau regard sur l'Histoire; s'allient à la nature; célèbrent la Samain à l'Halloween; vont à l'école des sorciers; provoquent le rire; séduisent; changent le monde; ou développent une

nouvelle maîtrise de soi par le biais de pouvoirs magiques⁹³⁹. Même si certaines fictions relevant surtout des genres de la *fantasy* et de l'horreur promulguent toujours des stéréotypes – notamment les films *Raiponce* (2010) de Nathan Greno et Byron Howard, *Blanche-Neige et le Chasseur* (2012) de Rupert Sanders, *Hansel et Gretel : chasseurs de sorcières* (2013) de Tommy Wirkola ou encore *Héréditaire* (2018) d'Ari Aster⁹⁴⁰ –, d'autres, tel le film *La Sorcière* (2016) de Robert Eggers⁹⁴¹, mettent en scène la sorcière pour revendiquer des enjeux féministes, et ce, même dans un contexte horrifique⁹⁴². Dès lors, si certains personnages à valeur cauchemardesque laissent encore une empreinte sur l'imaginaire de la sorcière – dont la Méchante Reine de *Blanche-Neige*, la fée Maléfice de *La Belle au bois dormant* de Disney, la Baba Yaga ou les sorcières des films d'horreur⁹⁴³ –, une autre série de sorcières, incarnant la mouvance des

⁹³⁹ En guise d'exemples, notons le cycle fantastique *Chroniques d'une sorcière d'aujourd'hui* d'Angèle Delaunoy (Waterloo, Michel Quintin, 2010-2014, 4 tomes), le roman *La Race des sorcières* d'Anne Carmignac (*op. cit.*), les romans historiques pour la jeunesse d'Annie Jay, *La Dame aux élixirs* (Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 2010) et *L'Aiguille empoisonnée* (Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 2011), la trilogie fantastique *All Souls* de Deborah Harkness (New York, Penguin, 2011-2014, 3 tomes), le roman historique *La Protégée de l'Apothicaire* de Stéphanie Tétraut (Chicoutimi, Les Éditions JCL, 2015), la série télévisée pour la jeunesse *Sorciers de Waverly Place* de Todd J. Greenwald (États-Unis, It's a Laugh Productions, 2007-2012, 106 épisodes), les deux films de *Harry Potter et les reliques de la mort* de David Yates (*op. cit.*), le film animé *Little Witch Academia* de Yô Yoshinari (Japon, Trigger, 2013, 26 minutes) et la série télévisée du même nom, aussi réalisée par Yô Yoshinari (Japon, Trigger/TOHO Animation/Good Smile Company, 2017-présent, 25 épisodes [saison 1]), le film *Maléfique* de Robert Stromberg (États-Unis, Disney/Roth Films, 2014, 97 minutes), le film *The Love Witch* d'Anna Biller (États-Unis, Anna Biller Productions, 2016, 120 minutes), la série télévisée *Game of Thrones* de David Benioff et D.B. Weiss (États-Unis/Royaume-Uni, HBO, 2011-2019, 73 épisodes), et la nouvelle série télévisée de Sabrina, l'apprentie sorcière, *Les Aventures effrayantes de Sabrina* (intitulée *Les Nouvelles Aventures de Sabrina* en France) de Roberto Aguirre-Sacasa (États-Unis, Warner Bros., 2018-présent, 11 épisodes [saison 1]).

⁹⁴⁰ Nathan Greno et Byron Howard, *Raiponce*, États-Unis, Disney, 2010, 100 minutes; Rupert Sanders, *Blanche-Neige et le Chasseur*, États-Unis, Roth Films/Universal, 2012, 127 minutes; Tommy Wirkola, *Hansel et Gretel : chasseurs de sorcières*, Allemagne/États-Unis, Paramount Pictures/MGM, 2013, 88 minutes; et Ari Aster, *Héréditaire*, États-Unis, PalmStar Media, 2018, 127 minutes.

⁹⁴¹ Le titre anglophone, *The Witch*, met l'accent sur l'ancienne graphie du mot dans la langue anglaise. Voir Robert Eggers, *La Sorcière*, Royaume-Uni/Canada, Parts and Labor/Rooks Nest Entertainment/RT Features, 2016, 93 minutes.

⁹⁴² Pour de plus amples renseignements sur ce film d'horreur et sa portée subversive, voir Régis-Pierre Fieu, « *The Witch* de Robert Eggers : la sorcière, entre réalisme et romantisme », *MuseMedusa* [en ligne], dossier *Sorcières et sorciers. Figures d'un pouvoir clandestin*, n° 5, 2017, <http://musemedusa.com>; et Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists. Conjuring the Sex Positive*, Berkeley, Three L Media, 2017, p. 47 et 115-117.

⁹⁴³ Jacob et Wilhelm Grimm, « Blanche-Neige », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 182-199; William Cottrell *et al.*, *Blanche-Neige et les sept nains*, États-Unis, Disney, 1937, 83 minutes; et Clyde Geronimi, *La Belle au bois dormant*, États-Unis, Disney, 1959, 75 minutes. Voir aussi les différents contes de Baba Yaga dans Nikolaevich Afanassiev, *Contes populaires russes*, Andrée Robel (trad.), Champigny-sur-Marne, Lito, coll. « Junior poche », 1985 [1855].

dernières décennies, s'imposent désormais dans l'imaginaire social avec autant de force et de ténacité. Faisant écho au féminisme des années 1970, la figure est même employée de manière subversive lors de ralliements électoraux en faveur de Hillary Clinton aux États-Unis en 2016⁹⁴⁴. Soutenant la *Wicked Witch of the Left* ainsi que l'égalité sociale et sexuelle, ces manifestations montrent que les côtés contestataires et féministes de la figure l'emportent sur ses côtés nuisibles, sataniques ou amorphes jusqu'à captiver les esprits contemporains⁹⁴⁵. À l'aide de ces mouvements et d'œuvres, comme celles de Hébert, de Huston et de Condé, qui ont subverti la représentation de la sorcière, la figure est investie de nouveaux visages qui redéfinissent les valeurs qui lui étaient autrefois associées, remettent en question ses stéréotypes, réécrivent son histoire et la rattachent à un discours politique dans l'imaginaire.

Espace à la fois influenceur et influençable, l'imaginaire de la sorcière regorge maintenant de représentations qui font obstacle, voire qui neutralisent les représentations patriarcales. Dans l'introduction de leur article sur l'évolution du personnage antagoniste du *Magicien d'Oz* paru en 2010, Jason Edwards et Brian Klosa évoquent d'ailleurs une anecdote qui résume bien la métamorphose de la figure. Ils présentent leur sujet d'étude en se remémorant l'année où la fille d'un des auteurs s'est maquillé le visage en vert, a revêtu un ensemble et un chapeau noirs avant de se munir d'un vieux balai pour passer l'Halloween. Annonçant gaiement qu'elle était déguisée en Elphaba, la petite se déclarait sorcière sans manifester d'appréhension à l'égard du personnage iconique de la Méchante Sorcière de l'Ouest, ni redouter ce que pouvait représenter cette figure. L'identité de la Méchante Sorcière de l'Ouest qu'endossait la fille de l'auteur n'était plus la sorcière qui lui avait inspiré de la frayeur lorsqu'il était enfant, mais l'héroïne de *Wicked* qui

⁹⁴⁴ De nouveaux groupes WITCH ont aussi émergé dans les villes de Portland, Denver, New York et San Francisco en brandissant des pancartes « Witches for Black Lives », « Brujas Against Racism and Sexism », « Hex the Patriarchy », ou encore « Witches Against Trump ». Voir Kristen J. Sollée, *op. cit.*, p. 57-62; et Mona Chollet, *op. cit.*, p. 27 et 31.

⁹⁴⁵ Kristen J. Sollée, *op. cit.*, p. 57-62.

chante des chansons entraînantes, vole sur son balai et révolutionne le pays d'Oz à sa manière. Le personnage ne s'apparentait plus aux peurs de son enfance⁹⁴⁶. Même si elle est liée à une représentation précise de la sorcière, cette anecdote confirme que la figure n'est plus trempée de fiel de façon non équivoque dans l'imaginaire. Elle s'est transmuée et tend, pour la période contemporaine du moins, vers un espace positif, plus équilibré et plus prometteur pour la femme et les cultures minoritaires.

Dans les décennies à venir, il sera fascinant d'observer les transformations des représentations de la sorcière. Vont-elles revenir vers des figurations classiques de la sorcière ou, les tendances des dernières décennies ayant atteint à un tel sommet de l'imaginaire, vont-elles poursuivre dans la voie forgée, instaurant la « nouvelle » sorcière comme le modèle principal sur lequel reposera dorénavant la figure? Le temps nous indiquera son évolution et nous informera des nouvelles luttes dans l'imaginaire. Un fait demeure certain : la sorcière ne retournera pas dans l'ombre. Grâce à l'apport d'œuvres fictionnelles variées – entre autres les romans d'inspiration historique –, des mouvements socio-culturels et des travaux historiques, féministes et postcoloniaux de la fin du XX^e siècle, l'histoire de la sorcière restera à jamais éclairée et guidera la figure, telle la lune dans la nuit, vers de nouveaux horizons.

⁹⁴⁶ Jason Edwards et Brian Klosa, « The Complexity of Evil in Modern Mythology: The Evolution of the Wicked Witch of the West », John Perlich et David Whitt (dir.), *Millennial Mythmaking. Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

A. Corpus principal

CONDÉ, Maryse, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 1986.

HÉBERT, Anne, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Seuil, 1975.

HUSTON, Nancy, *Instruments des ténèbres*, Arles/Montréal, Actes Sud/Léméac, 1996.

JEAN, Raymond, *La Fontaine obscure. Une histoire d'amour et de sorcellerie en Provence, au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1976.

B. Autres œuvres consultées

1) Textes

ACKER, Kathy, *Blood and Guts in High School*, New York, Grove Press, 1984.

AFANASSIEV, Aleksandr Nikolaevich, *Contes populaires russes*, Andrée Robel (trad.), Champigny-sur-Marne, Lito, coll. « Junior poche », 1985 [1855].

AGNANT, Marie-Célie, *Le Livre d'Emma*, Montréal, Remue-ménage, 2002.

ANDERSEN, Hans Christian, *La Reine des neiges*, Anne Royer (trad.), Champigny-sur-Marne, Lito, 2013 [1844].

ARNIM, Achim von, *Contes bizarres*, Théophile Gautier (trad.), Paris, Michel Lévy Frères, 1856 [1812].

ARRAS, Jean de, *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 2003 [1393].

AUBERT DE GASPÉ, Philippe, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 1975 [1863].

BALZAC, Honoré de, « Le Succube », *Œuvres complètes de Honoré de Balzac* [volume 36], Paris, Louis Conard, 1910 [1833], p. 384-452.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *L'Ensorcelée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977 [1852].

_____, *Une vieille maîtresse*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1999 [1851].

- BARJAVEL, René, *L'Enchanteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1984].
- BARKER, Shirley, *Peace, My Daughter*, New York, Crown Publishers, 1949.
- BAUM, L. Frank, *Le Magicien d'Oz*, Anne Decourt (trad.), Paris, Librio, coll. « Imaginaire », 2003 [1900].
- BECKETT, Samuel, *Come and Go*, Londres, Calder Publications, 1967.
- BESSETT, Ronald, *Witchfinder General*, Scotts Valley, Create Space, 2016 [1966].
- BLATTY, William Peter, *L'Exorciste*, Jacqueline Remillet (trad.), Paris, J'ai lu, 2001 [1971].
- BOSCO, Monique, *New Medea*, Ottawa, L'Actuelle, 1974.
- BOUCHARD-BARONIAN, Jeannine et Pierre MASSÉ (illustrateur), *Ma Voisine, une sorcière*, LaSalle, Hurtubise, coll. « Plus », 1994.
- BOUCHER, Denise, *Les Fées ont soif*, Montréal, Typo, coll. « Théâtre », 2008 [1979].
- BRADBURY, Ray, *Something Wicked This Way Comes*, New York, HarperCollins, 1999 [1962].
- BRADLEY, Marion Zimmer, *La Prêtresse d'Avalon*, Monique Lebailly et Édith Ochs (trad.), Paris, Pygmalion, 2017 [2000].
- _____, *Le Secret d'Avalon*, Jean Esch (trad.), Paris, Pygmalion, 2017 [1997].
- _____, *Les Dames du lac. Les Brumes d'Avalon*, Brigitte Chabrol (trad.), Paris, Pygmalion, 2016 [1983].
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972 [1928].
- BURGESS, Melvin, *Isa la sorcière*, Marianne Costa (trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 1998 [1992].
- CARMIGNAC, Anne, *La Race des sorcières*, Paris, Grasset, 2010.
- CAZOTTE, Jacques, *Le Diable amoureux*, Paris, Librio, coll. « Imaginaire », 1994 [1772].
- CLAPP, Patricia, *Witches' Children*, New York, Lothrop, Lee & Shepard Books, 1982.
- CORNEILLE, Pierre, *Médée*, Paris, Magnard, coll. « Classiques & contemporains », 2008 [1635].
- DAHL, Roald, *Sacrées Sorcières*, Marie-Raymonde Farré (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2013 [1983].
- DECARLO, Dan *et al.*, *Sabrina, the Teen-Age Witch*, n° 1, avril 1971.

DECARLO, Dan et George GLADIR, « Presenting Sabrina the Teen-age Witch », *Archie's Madhouse*, vol. 22, octobre 1962.

DELAUNOIS, Angèle, *Chroniques d'une sorcière d'aujourd'hui. Théo*, Waterloo (Québec), Michel Quintin, 2014.

_____, *Chroniques d'une sorcière d'aujourd'hui. Alicia*, Waterloo (Québec), Michel Quintin, 2011.

_____, *Chroniques d'une sorcière d'aujourd'hui. Kebele*, Waterloo (Québec), Michel Quintin, 2011.

_____, *Chroniques d'une sorcière d'aujourd'hui. Isabelle*, Waterloo (Québec), Michel Quintin, 2010.

DESPLAT-DUC, Anne-Marie, *Sorcière blanche*, Paris, Rageot, 2006.

DUBÉ, Jasmine et Doris BARRETTE (illustratrice), *Gratelle au bois dormant*, Montréal, La Courte Échelle, coll. « Il était une fois », 1998.

EURIPIDE, « Médée », *Euripide. Tragédies complètes I*, Marie Delcourt-Curvers (trad.), Paris, Gallimard, 1962 [431 av. J.-C.], p. 125-198.

GARÇON, Maurice, *La Vie exécrable de Guillemette Babin, sorcière, suivi de Magdeleine de la croix abbesse diabolique*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2010 [1926 et 1939].

GAUTIER, Théophile, « Le Pied de momie », *Contes fantastiques*, Paris, Hachette, coll. « Les Classiques Hachette », 2005 [1840], p. 135-152.

_____, « La Morte amoureuse », *Contes fantastiques*, Paris, Hachette, coll. « Les Classiques Hachette », 2005 [1836], p. 81-116.

_____, « Omphale », *Contes fantastiques*, Paris, Hachette, coll. « Les Classiques Hachette », 2005 [1834], p. 67-78.

GILSON, François et CLARKE, *Mélusine*, Marcinelle, Éditions Dupuis, 1995-2019, 27 tomes.

GODEL, Roland, *La Sorcière de Porquerac*, Paris, Seuil, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust*, Jean Amsler (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », 1995 [1808 et 1832].

GRILLOT-KANTER, Marie-Françoise, *La Sorcière née du vinaigre*, Paris, Flammarion, coll. « Castor poche – Cadet », 1990.

GRIMM, Jacob et Wilhelm, « Blanche-Neige », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 182-199.

_____, « Cendrillon », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 100-113.

_____, « Hänsel et Gretel », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 58-69.

_____, « Le Petit Chaperon rouge », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 124-135.

_____, « Raiponce », *Les Contes des frères Grimm*, Natacha Rimasson-Fertin (trad.), Köln, Taschen, 2011 [1812], p. 48-57.

_____, *La Belle au bois dormant : conte*, Julie Faulques (trad.), Paris, Nathan, 2010 [1812].

GRIPARI, Pierre, *La Sorcière et le Commissaire*, Paris, Grasset jeunesse, 1981.

_____, *La Sorcière de la rue Mouffetard et autres contes de la rue Broca*, Paris, La Table ronde, coll. « Folio junior », 2007 [1967].

GUILBEAULT, Luce *et al.*, *La Nef des sorcières*, Montréal, Typo, coll. « Théâtre », 2005 [1976].

HANEY, Bob et Howard PURCELL, *Strange Adventures*, n° 187, 1966.

HARKNESS, Deborah, *All Souls. The Book of Life*, New York, Penguin, 2014.

_____, *All Souls. Shadow of Night*, New York, Penguin, 2012.

_____, *All Souls. A Discovery of Witches*, New York, Penguin, 2011.

HAWTHORNE, Nathaniel, *La Lettre écarlate*, Marie Canavaggia (trad.), Paris, Nouvelles Éditions, 1946 [1850].

HÉBERT, Anne, *La Cage suivi de L'Île de la Demoiselle*, Montréal, Boréal, coll. « Théâtre », 1990.

HÉRODOTE, *Histoires*, Pierre Giguet (trad.), Paris, Hachette, 1913 [~445 av. J.-C.].

HOFFMAN, Alice, *Les Ensorceleuses*, Marie-Odile Masek (trad.), Paris, J'ai lu, 1999 [1995].

HOFFMANN, E.T.A., *La Femme vampire*, Henry Egmont (trad.), Paris, Éditions Sirius, coll. « Frissons », 2011 [1820].

_____, *Les Élixirs du diable*, Jean-Jacques Pollet (trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque allemande », 2013 [1815].

_____, *Le Vase d'or*, André Espiau de la Maëstre (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1814].

HOMÈRE, *Odyssée*, Édouard Sommer (trad.), Paris, Hachette, 1897-1912 [VIII^e siècle av. J.-C.].

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Presses Pocket, 1989 [1831].

HUXLEY, Aldous, *Les Diables de Loudun. Étude d'histoire et de psychologie*, Jules Castier (trad.), Paris, Plon, 1971 [1952].

_____, *Le Meilleur des mondes*, Jules Castier (trad.), Paris, Plon, 1983 [1932].

JAY, Annie, *L'Aiguille empoisonnée*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 2011.

_____, *La Dame aux élixirs*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 2010.

_____, *Complot à Versailles*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 2007 [1993].

JULIEN, Susanne, *Les Mémoires d'une sorcière*, Saint-Lambert, Héritage, coll. « Pour lire », 1987.

KADONO, Eiko et Akiko HAYASHI (illustrateur), *Kiki's Delivery Service*, Lynne E. Riggs (trad.), Toronto, Annick Press, 2003 [1985].

KEATS, John, *La Belle Dame sans merci*, Henri Parisot (trad.), Paris, L'Herne, 1971 [1819].

KING, Stephen, *Carrie*, Henri Robillot (trad.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Fantastique », 2010 [1971].

LEBEL, Andrée, *La Corriveau*, Montréal, Libre Expression, 1981.

LEE, Stan et Jack KIRBY, *Journey Into Mystery*, n° 103, 1964.

_____, *X-Men*, n° 4, 1964.

LEE, Stan et Joe MANEELY, *Black Knight*, n° 1, 1955.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne Marie, « La Belle et la Bête », Madame Leprince de Beaumont et Madame d'Aulnoy, *La Belle et la Bête suivi de L'Oiseau bleu*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Jeunesse », 1979 [1757], p. 9-32.

LEVIN, Ira, *Un bébé pour Rosemary*, Élisabeth Janvier (trad.), Paris, J'ai lu, coll. « Fantastique », 2001 [1967].

LEWIS, C.S., *Le Neveu du magicien*, Paris, Gallimard jeunesse, 2008 [1955].

_____, *Le Lion, la Sorcière blanche et l'armoire magique*, Paris, Gallimard jeunesse, 2008 [1950].

LEWIS, Mathew Gregory, *Le Moine*, Antonin Artaud (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1796].

LONGFELLOW, Henry Wadsworth, *Giles Corey of the Salem Farms*, Boston/New York, Houghton, Mifflin and Company, 1900 [1868].

LUCAIN, *La Pharsale de Lucain*, Jean-François Marmontel (trad.), Paris, Merlin, 1766 [~62-63].

MAC ORLAN, Pierre, *Babet de Picardie*, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 1972 [1943].

MAGUIRE, Gregory, *Wicked. La Véritable Histoire de la Méchante Sorcière de l'Ouest*, Emmanuel Paillier (trad.), Paris, Bragelonne, coll. « Fantasy », 2011 [1995].

MARLOWE, Christopher, *La Tragique Histoire du Docteur Faustus*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2004 [1604].

MATAS, Carol, *Les Naufragés du temps*, Daniel Alibert-Kouraguine (trad.), Paris, Pocket, coll. « Junior », 1995 [1994].

MÉNARD, David, *Poupée de rouille*, Ottawa, L'Interligne, coll. « Fugues/Paroles », 2018.

MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen*, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1960 [1845].

_____, *La Vénus d'Ille, suivie de Djoumâne et Les Sorcières espagnoles*, Paris, Pocket, 2004 [1837].

MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1966 [1862].

MILLER, Arthur, *Les Sorcières de Salem*, Marcel Aymé (trad.), Paris, Éditions Robert Laffont, 2010 [1953].

_____, *Mort d'un commis voyageur*, Jean-Claude Grumberg (trad.), Arles, Actes Sud, 2003 [1949].

MILTON, John, *Le Paradis perdu*, Nicolas François Dupré de Saint-Maur (trad.), Paris, Defer de Maisonneuve, 1792 [1667].

MUFFATTI, Steve, « Casper the Friendly Ghost in "The Poor Little Witch Girl" », *Casper the Friendly Ghost*, n° 20, mai 1954.

MYERS, Russell, *I Love You, Broom-Hilda*, New York, Tempo, 1973.

_____, « Broom-Hilda », *Chicago Tribune*, section « Comics », 19 avril 1970.

NAPOLI, Donna Jo, *Zel*, New York, Puffin, 1998 [1993].

_____, *The Magic Circle*, New York, Puffin, 1995 [1987].

- NDIAYE, Marie, *La Sorcière*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- NODIER, Charles, *La Fée aux miettes*, Paris, J. Corti, 1947 [1832].
- _____, *Smarra ou Les Démons de la nuit*, Paris, Les Quatre Vents, 1946 [1822].
- _____, *Stella ou les proscrits*, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 2001 [1802].
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Georges Lafaye (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1928 [1^{er} siècle].
- _____, *Les Héroïdes*, Marcel Prévost (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1928 [~18].
- PARISEAU, Monique, *La Fiancée du vent*, Montréal, Libre Expression, 2003.
- PAXSON, Diana L., *Marion Zimmer Bradley's Sword of Avalon*, New York, Penguin, 2009.
- _____, *Marion Zimmer Bradley's Ravens of Avalon*, New York, Penguin, 2008 [2007].
- _____, *Marion Zimmer Bradley : Les Ancêtres d'Avalon*, Pascale Renaud-Grosbas (trad.), Paris, Rocher, 2005 [2004].
- PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Bookking International, 1993 [1697].
- PETRY, Ann, *Tituba of Salem Village*, New York, Harper Collins, 1991 [1964].
- PIETRI, Annie, *Carla aux mains d'or*, Montréal, Bayard jeunesse, coll. « Estampille », 2003.
- _____, *Les Orangers de Versailles*, Montréal, Bayard jeunesse, coll. « Les Littéraires », 2000.
- PINDARE, *Les Pythiques*, E. Sommer (trad.), Paris, Hachette, 2013 [V^e siècle av. J.-C.].
- RADCLIFFE, Ann, *Les Mystères d'Udolphe*, Victorine de Chastenay (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [1794].
- _____, *Les Mystères de la forêt*, François Soulès (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011 [1791].
- REES, Celia, *Journal d'une sorcière*, Marc Albert (trad.), Paris, Seuil, coll. « Fiction jeunesse », 2004 [2000].
- RHODES, Apollonios de, *Argonautiques*, Émilie Delage (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1974 [III^e siècle av. J.-C.].
- RICE, Anne, *Taltos*, Annick Granger de Scriba (trad.), Paris, Pocket, 1999 [1994].
- _____, *L'Heure des sorcières*, Annick Granger de Scriba (trad.), Paris, Pocket, 1996 [1993].

_____, *Le Lien maléfique*, Annick Granger de Scriba (trad.), Paris, Pocket, 2012 [1990].

ROWLING, J.K., *Harry Potter et les reliques de la mort*, Jean-François Ménard (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2017 [2007].

_____, *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, Jean-François Ménard (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2017 [2005].

_____, *Harry Potter et l'Ordre du phénix*, Jean-François Ménard (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2017 [2003].

_____, *Harry Potter et la coupe de feu*, Jean-François Ménard (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2017 [2000].

_____, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Jean-François Ménard (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2017 [1999].

_____, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Jean-François Ménard (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2017 [1998].

_____, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Jean-François Ménard (trad.), Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Folio junior », 2017 [1997].

SAND, George, *Lélia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003 [1833].

SAVARD, Marie, *Journal d'une folle*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1979.

SCOTT, Walter, *Ivanhoé*, Henri Suhamy (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016 [1819].

SÉNÈQUE, *Médée*, M.E. Greslou (trad.), Paris, C.L.F. Panckoucke, 2010 [~50]. Aussi en ligne <http://www.remacle.org>.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « The New Shakespeare », 1968 [1606].

SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, New York, Bantam Dell, 1981 [1818].

SMITH, Thorne, *The Passionate Witch*, New York, Doubleday, Doran & Company, 1941.

SPEARE, Elizabeth George, *Witch of Blackbird Pond*, Boston, HMH, coll. « Books for Young Readers », 1958.

STARKEY, Marion L., *The Devil in Massachusetts. A Modern Enquiry into the Salem Witch Trials*, New York, Anchor Books, 1969 [1949].

SYDENIER, Millie, *Les Sorcières de Salem. 6. Les Pierres d'Éops*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2011.

_____, *Les Sorcières de Salem. 5. La Danse du chapardeur*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2010.

_____, *Les Sorcières de Salem. 4. L'Alliance de Terwick*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2010.

_____, *Les Sorcières de Salem. 3. La Prophétie de Bajano*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2009.

_____, *Les Sorcières de Salem. 2. La Confrérie de la clairière*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2009.

_____, *Les Sorcières de Salem. 1. Le Souffle des sorcières*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2009.

TENNANT, Emma, *Faustine*, Londres, Faber & Faber, 2001 [1992].

TÉTRAULT, Stéphanie, *La Protégée de l'apothicaire*, Chicoutimi, Les Éditions JCL, 2015.

TIERNAN, Cate, *Sorcière. L'Enfant de la nuit*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2014 [2003].

_____, *Sorcière. Aboutissements*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2013 [2002].

_____, *Sorcière. Braver la tempête*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2013 [2002].

_____, *Sorcière. Éclipse*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2012 [2002].

_____, *Sorcière. Origines*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2012 [2002].

_____, *Sorcière. Investigateur*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2012 [2002].

_____, *Sorcière. Conflits*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2011 [2002].

_____, *Sorcière. Métamorphose*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2011 [2001].

_____, *Sorcière. L'Appel*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2011 [2001].

_____, *Sorcière. L'Ensorcelée*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2011 [2001].

_____, *Sorcière. L'Éveil*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2011 [2001].

_____, *Sorcière. Magye noire*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2010 [2001].

_____, *Sorcière. Sorcière de sang*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2010 [2001].

_____, *Sorcière. Le Cercle*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2010 [2001].

_____, *Sorcière. Le Livre des ombres*, Lyse Deschamps (trad.), Varennes, ADA, 2010 [2001].

UPDIKE, John, *Les Veuves d'Eastwick*, Claude et Jean Demanuelli (trad.), Paris, Seuil, 2010 [2008].

_____, *Les Sorcières d'Eastwick*, Maurice Rambaud (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1984].

VAN DRUTEN, John, *Bell, Book and Candle*, New York, Random House, 1951.

VIRGILE, *Énéide*, André Bellessort (trad.), Paris, Gallimard, 1974 [~29 av. J.-C.].

_____, *Les Bucoliques de Virgile*, Maurice de Coppet (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1930 [~37 av. J.-C.].

WHITING, John, *The Devils*, Portsmouth, Heinemann Educational Publishers, 1972 [1961].

2) Films et séries télévisées

AGUIRRE-SACASA, Roberto, *Les Aventures effrayantes de Sabrina*, États-Unis, Warner Bros., 2018-présent, 11 épisodes (saison 1).

ALLIX, Claude et Alain JASPARD, *Les Contes de la rue Broca*, France, FIT Productions/Millimages/Télé Images International, 1995-1996, 26 épisodes.

ASHER, William et Bruce BILSON, *Tabitha*, États-Unis, ABC, 1977-1978, 12 épisodes.

ASTER, Ari, *Héréditaire*, États-Unis, PalmStar Media, 2018, 127 minutes.

BEAUDIN, Jean, *Nouvelle-France*, Canada/Royaume-Uni/France, Melenny Productions/Lions Gate Entertainment/UKFS, 2004, 143 minutes.

BENIOFF, David et D.B. WEISS, *Game of Thrones*, États-Unis/Royaume-Uni, HBO, 2011-2019, 73 épisodes.

BILLET, Anna, *The Love Witch*, États-Unis, Anna Biller Productions, 2016, 120 minutes.

BRODERICK, John, *Kaine le mercenaire*, Argentine/États-Unis, New Horizons, 1984, 81 minutes.

BURGE, Constance M., *Charmed*, États-Unis, WB, 1998-2006, 178 épisodes.

BURGE, Constance M. et al., *Charmed*, États-Unis, CW, 2018-présent, 22 épisodes (saison 1).

BURTON, Tim, *Hansel et Gretel*, États-Unis, Burton & Heinrichs Productions, 1983, 45 minutes.

CAPPS, Johnny *et al.*, *Merlin*, Royaume-Uni, British Broadcasting Cooperation, 2008-2012, 65 épisodes.

CARPENTER, John, *Halloween : la nuit des masques*, États-Unis, Compass International Pictures/Falcon International Productions, 1978, 91 minutes.

CARTER, Chris, *X-Files*, États-Unis, Fox, 1993-2002 et 2016-2018, 218 épisodes.

CHRISTENSEN, Benjamin, *La Sorcellerie à travers les âges*, Danemark/Suède, Svensk Filmindustri, 1922, 87 minutes.

CLAIR, René, *Ma Femme est une sorcière*, États-Unis, Paramount Pictures, 1941, 77 minutes.

CLARK, Greydon, *Satan's Cheerleader*, États-Unis, Liberty Home Video, 1977, 92 minutes.

CLAYTON, Jack, *La Foire des ténèbres*, États-Unis, Disney, 1983, 95 minutes.

CLEMENTS, Ron et John MUSKER, *La Petite Sirène*, États-Unis, Disney, 1989, 83 minutes.

COLUMBUS, Chris, *Harry Potter et la chambre des secrets*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2002, 161 minutes.

_____, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2001, 152 minutes.

COTTRELL, William *et al.*, *Blanche-Neige et les sept nains*, États-Unis, Disney, 1937, 83 minutes.

CUARON, Alfonso, *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2004, 142 minutes.

CUNNINGHAM, Sean S., *Vendredi 13*, États-Unis, Paramount Pictures/Warner Bros., 1980, 95 minutes.

DAY, Robert, *La Déesse du feu*, Royaume-Uni, Associated British Picture Corporation/Hammer Films, 1965, 101 minutes.

DAVIS, Hassoldt, *Sorcerers' Village*, États-Unis, Grand Prize Films, 1958, 75 minutes.

DONER, Richard, *La Malédiction*, États-Unis, 20th Century Fox, 1976, 111 minutes.

DUNNE, Griffin, *Les Ensorceleuses*, États-Unis, Warner Bros., 1998, 104 minutes.

EDEL, Uli, *Les Brumes d'Avalon*, États-Unis, TNT, 2001, 183 minutes.

EGGERS, Robert, *La Sorcière*, Royaume-Uni/Canada, Parts and Labor/Rooks Nest Entertainment/RT Features, 2016, 93 minutes.

EMERSON, John, *Macbeth*, États-Unis, Reliance Motion Picture Corporation, 1916, 80 minutes.

FAUSSETT, Hudson et George SCHAEFER, *Macbeth*, Royaume-Uni/États-Unis, Hallmark Hall of Fame Productions/NBC, 1954, 103 minutes.

FISHER, Terence, *Les Vierges de Satan*, Royaume-Uni, Associated British Pathé/Hammer Films, 1968, 95 minutes.

FLEMING, Andrew, *Magie noire*, États-Unis, Columbia Pictures, 1996, 101 minutes.

FLEMING, Victor, *Le Magicien d'Oz*, États-Unis, MGM, 1939, 102 minutes.

FOX, Marilyn, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Royaume-Uni, British Broadcasting Cooperation, 1988, 6 épisodes.

FREDA, Riccardo, *Maciste en enfer*, Italie, Panda Film, 1962, 91 minutes.

FRIEDKIN, William, *L'Exorciste*, États-Unis, Warner Bros., 1974, 122 minutes.

FRONTY, Anne-Marie *et al.*, *Les Contes de la rue Broca*, France, Société française de production, 1975, 12 épisodes.

FUEST, Robert, *La Pluie de l'enfer*, Mexique/États-Unis, Sandy Howard Productions, 1975, 86 minutes.

GERONIMI, Clyde, *La Belle au bois dormant*, États-Unis, Disney, 1959, 75 minutes.

GORDON, Bert I., *Necromancy*, États-Unis, Compass/Zenith International, 1972, 83 minutes.

GREENWALD, Todd J., *Sorciers de Waverly Place*, États-Unis, It's a Laugh Productions, 2007-2012, 106 épisodes.

GRENO, Nathan et Byron HOWARD, *Raiponce*, États-Unis, Disney, 2010, 100 minutes.

HARDY, Robin, *Le Dieu d'osier*, Royaume-Uni, British Lion Film Corporation, 1973, 88 minutes.

HAYERS, Sidney, *Night of the Eagle*, Royaume-Uni, American International Pictures, 1962, 90 minutes.

HESSLER, Gordon, *Les Crocs de Satan*, Royaume-Uni, American International Pictures, 1970, 91 minutes.

HUGHES, Terry, *La Femme du boucher*, États-Unis, Paramount Pictures, 1991, 107 minutes.

HYTNER, Nicholas, *La Chasse aux sorcières*, États-Unis, 20th Century Fox, 1996, 124 minutes.

JOFFÉ, Roland, *La Lettre écarlate*, États-Unis, Allied Stars, 1995, 135 minutes.

JONES, Charles M., « A Witch's Tangled Hare », *Looney Tunes*, États-Unis, Warner Bros., 31 octobre 1959, 6 minutes.

_____, « Broomstick Bunny », *Looney Tunes*, États-Unis, Warner Bros., 25 février 1956, 7 minutes.

_____, « Bewitched Bunny », *Looney Tunes*, États-Unis, Warner Bros., 24 juillet 1954, 7 minutes.

JONES, Charles M. *et al.*, *Looney Tunes*, États-Unis, Warner Bros., 1930-1969, 100 épisodes.

LEACH, John, *Witch's Night Out*, États-Unis, Family Home Entertainment, 1978, 28 minutes.

LUMET, Sydney, *The Wiz*, États-Unis, Universal/Motown Productions, 1978, 134 minutes.

MACHALE, D.J. et Ned KANDEL, *Are You Afraid of the Dark?*, Canada, YTV/CINAR/Nickelodeon, 1990-1996 et 1999-2000, 52 épisodes.

MARGOLIN, Stuart, *Double, Double, Toil in Trouble*, États-Unis, Dualstar Productions, 1993, 96 minutes.

MARSHALL, Rob, *Dans les bois*, États-Unis, Disney, 2014, 125 minutes.

MELLENDEZ, Bill, *The Lion, The Witch and the Wardrobe*, Royaume-Uni/États-Unis, Children's Television Workshop/PUB, 1979, 95 minutes.

MILLER, George, *Les Sorcières d'Eastwick*, États-Unis, Warner Bros., 1987, 118 minutes.

MIYAZAKI, Hayao, *Kiki la petite sorcière*, Japon, Studio Ghibli, 1989, 102 minutes.

MOORE, Tom, *Mark of the Witch*, États-Unis, Lone Star Productions/AIP Home Video, 1970, 84 minutes.

NEWELL, Mike, *Harry Potter et la coupe de feu*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2005, 157 minutes.

ORTEGA, Kenny, *Hocus Pocus*, États-Unis, Disney, 1993, 96 minutes.

PALMA, Brian de, *Carrie*, États-Unis, United Artists, 1976, 98 minutes.

PHILIPS, Lee, *The Spell*, États-Unis, NBC, 1977, 86 minutes.

POLANSKI, Roman, *Macbeth*, Royaume-Uni/États-Unis, Playboy Productions/Caliban Films, 1971, 140 minutes.

_____, *Le Bébé de Rosemary*, États-Unis, William Castle Productions, 1968, 137 minutes.

- QUINE, Richard, *Adorable Voisine*, États-Unis, Julian Blaustein Productions, 1958, 106 minutes.
- REEVES, Michael, *Le Grand Inquisiteur*, Royaume-Uni, Tigon British Film Productions/American International Productions, 1969, 86 minutes.
- REITHERMAN, Wolfgang, *Merlin l'Enchanteur*, États-Unis, Disney, 1963, 79 minutes.
- ROBERSON, James W., *Superstition*, États-Unis, Almi Pictures, 1982, 85 minutes.
- ROEG, Nicolas, *Les Sorcières*, Royaume-Uni/États-Unis, Lorimar Film Entertainment/Jim Hensen Productions, 1990, 91 minutes.
- ROULEAU, Raymond, *Les Sorcières de Salem*, France/Allemagne de l'Est, Films Borderie/CICC/Pathé Cinéma/DEFA, 1957, 157 minutes.
- RUSSELL, Ken, *Les Diables*, Royaume-Uni/États-Unis, Russo Productions, 1971, 111 minutes.
- SAKS, Sol, *Bewitched*, États-Unis, Ashmont Productions/Screen Gems, 1964-1972, 254 épisodes.
- SANDERS, Rupert, *Blanche-Neige et le Chasseur*, États-Unis, Roth Films/Universal, 2012, 127 minutes.
- SCATTINI, Luigi, *Witchcraft*, Italie, Caravel/P.A.C., 1970, 95 minutes.
- SCHAEFER, George, *Macbeth*, Royaume-Uni/États-Unis, Grand Prize Films/Hallmark Hall of Fame Productions, 1960, 90 minutes.
- SCHIFFMAN, Suzanne, *Le Moine et la sorcière*, France, Productions Bleu, 1987, 97 minutes.
- SCOTT, Ridley, *Alien*, Royaume-Uni/États-Unis, Brandywine Productions/20th Century Fox, 1979, 116 minutes.
- SCOVELL, Neil, *Sabrina the Teenage Witch*, États-Unis, ABC (1996-2000) et WB (2000-2003), 1996-2003, 163 épisodes.
- SEGAL, Alex, *The Crucible*, États-Unis, CBS, 1967, 135 minutes.
- SHARP, Don, *Witchcraft*, Royaume-Uni, Lippert Pictures/20th Century Fox, 1964, 79 minutes.
- SHORR, Richard, *Witches' Brew*, États-Unis, United Artists, 1980, 98 minutes.
- STANDAGE, Helen, *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Royaume-Uni, ABC, 1967, 10 épisodes.
- STEVENSON, Robert, *L'Apprentie sorcière*, États-Unis/Royaume-Uni, Disney, 1971, 117 minutes.

STINE, R.L., *Goosebumps*, Canada, Lenz Entertainment/Protocol Entertainment, 1995-1998, 74 épisodes.

STROMBERG, Robert, *Maléfique*, États-Unis, Disney/Roth Films, 2014, 97 minutes.

SUTHERLAND, Hal, *Sabrina, the Teenage Witch*, États-Unis, CBS, 1971-1974, 31 épisodes.

TROUSDALE, Gary et Kirk WISE, *La Belle et la Bête*, États-Unis, Disney, 1991, 84 minutes.

WALKER, Dorian, *Teen Witch*, États-Unis, Trans World Entertainment, 1989, 90 minutes.

WELLES, Orson, *Macbeth*, États-Unis, Mercury Productions, 1948, 107 minutes.

WHEDON, Joss et David GREENWALT, *Angel*, États-Unis, WB, 1999-2004, 110 épisodes.

WHEDON, Joss, *Buffy the Vampire Slayer*, États-Unis, WB (1996-2001) et United Paramount Network (2001-2003), 1996-2003, 144 épisodes.

WIRKOLA, Tommy, *Hansel et Gretel : chasseurs de sorcières*, Allemagne/États-Unis, Paramount Pictures/MGM, 2013, 88 minutes.

YATES, David, *Harry Potter et les reliques de la mort. Partie 2*. Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2011, 130 minutes.

_____, *Harry Potter et les reliques de la mort. Partie 1*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2010, 146 minutes.

_____, *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2009, 153 minutes.

_____, *Harry Potter et l'Ordre du phénix*, Royaume-Uni/États-Unis, WB, 2007, 138 minutes.

YOSHINARI, Yô, *Little Witch Academia*, Japon, Trigger/TOHO Animation/Good Smile Company, 2017-présent, 25 épisodes (saison 1).

_____, *Little Witch Academia*, Japon, Trigger, 2013, 26 minutes.

ZEMECKIS, Robert, *La Mort vous va si bien*, États-Unis, Universal, 1992, 104 minutes.

II. TRAVAUX THÉORIQUES ET HISTORIQUES

A. Ouvrages et articles

AGUESSY, Honorat, « Les Dimensions spirituelles : religions traditionnelles africaines », *Présence africaine*, n° 117/118 « Dimensions mondiales de la communauté des peuples noirs », 1981, p. 138-148.

_____, « À propos du colloque sur “Les religions traditionnelles comme source de valeurs de civilisation” », *Présence africaine*, vol. 2, n° 74, 1970, p. 90-93.

ALABERGÈRE, André, *Au temps des laboureurs en Berry*, Bourges, Cercle généalogique du Haut Berry, 1993.

ANDREWS, Bert, *Washington Witch Hunt*, New York, Random House, 1948.

ASSELIN, Charles, « Voodoo Myths in Haitian Literature », *Comparative Literature Studies*, vol. 47, n° 4, décembre 1980, p. 391-398.

ANTOINE, Régis, *La Littérature franco-antillaise*, Paris, Karthala, 1992.

AUBENAS, Roger, *La Sorcière et l'inquisiteur. Épisode de l'Inquisition en Provence, 1439*, Aix en Provence, La Pensée universitaire, 1956.

BAOULÉ SÉKÉ, Boniface, *La Sorcellerie dans la mentalité africaine*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BARNETT, Bernard, « Witchcraft, Psychopathology and Hallucinations », *British Journal of Psychiatry*, vol. 111, n° 474, mai 1965, p. 439-445.

BAROJA, Julio Caro, *Les Sorcières et leur monde*, Marie-Amélie Sarrailh (trad.), Paris, Gallimard, 1972 [1961].

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*, Paris, La Table ronde, 2007.

BARSTOW, Anne Llewellyn, *Witchcraze. A New History of the European Witch Hunts*, San Francisco, HarperCollins, 1994.

BAVOUX, Francis, *Hantises et diableries dans la terre abbatiale de Luxeuil d'un procès d'Inquisition, 1529, à l'épidémie démoniaque de 1628-1630*, Monaco, Rocher, 1956.

_____, *La Sorcellerie en Franche-Comté*, Monaco, Rocher, 1954.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 [1949].

BÉBEL-GISLER, Dany et Laënnec HURBON, *Cultures et pouvoir dans la Caraïbe : langue créole, vaudou, sectes religieuses en Guadeloupe et en Haïti*, Paris, L'Harmattan, 1975.

BEBERGAL, Peter, *Season of the Witch. How the Occult Saved Rock and Roll*, New York, Penguin, 2014.

BENDHIF-SYLLAS, Myriam, « Une histoire de l'écrivain maudit », *Acta Fabula* [en ligne], vol. 6, n° 2, été 2005, <http://www.fabula.org/>.

BERGER, Helen A. et Douglas EZZY, *Teenages Witches. Magical Youth and the Search for the Self*, New Brunswick/New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2007.

BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993 [1989].

BERNARD, Claudie, « Si l'Histoire m'était contée », Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15-25.

_____, *Le Passé recomposé. Le Roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université. Recherches littéraires », 1996.

BERTRAND, Marc, « Roman contemporain et histoire », *The French Review*, vol. 56, n° 1, octobre 1982, p. 77-86.

BLOOMHILL, Greta, *Witchcraft in Africa*, Cape Town, Howard Timmins, 1962.

BODIN, Jean, *De la démonomanie des sorciers*, Hildesheim, G. Olms, 1988 [1580].

BOGUET, Henry, *Discours exécration des sorciers d'Henry Boguet*, Paris, D. Binet, 1603 [1602].

BONOMO, Giuseppe, *Caccia alle streghe. La credenza nelle streghe dal secolo XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*, Palerme, Palumbo, 1959.

BRESLAW, Elaine G., « Tituba's Confession: The Multicultural Dimensions of the 1692 Salem Witch-Hunt », *Ethnohistory*, vol. 44, n° 3, été 1997, p. 535-556.

_____, *Tituba, Reluctant Witch of Salem. Devilish Indians and Puritan Fantasies*, New York/Londres, New York University Press, 1996.

BROCHE, Laurent, « Romans historiques et historiens professionnels : remarques sur une compétition pour la représentation du passé », Aude Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 91-102.

BULVER, Kathryn M., *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York, Peter Lang, 1995.

CAOUILLE, Marilyne, « L'Affaire Daigle contre Tremblay : l'avortement comme débat de société à la fin des années 1980 », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 2017.

CERTEAU, Michel de, *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, coll. « Archives », 1980 [1970].

CHÈNE, Catherine et Martine OSTORERO, « "La Femme est mariée au diable!" L'Élaboration d'un discours misogynne dans les premiers textes sur le sabbat (XV^e siècle) », Christine Planté (dir.), *Sorciers et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 13 à 32.

CHOLLET, Mona, *Sorcières. La Puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2018.

CIXOUS, Hélène et Catherine CLÉMENT, *La Jeune Née*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Féminin futur », 1975.

CLÉMENT, Michèle, « Heur et malheur de n'être plus un homme dans *Le Marteau des sorcières* ou le syndrome d'Abélard », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 33-39.

COLLIN DE PLANCY, J.A.S., *Dictionnaire des sciences occultes*, Paris, Chez l'éditeur, 1848.
_____, *Dictionnaire infernal*, Paris, H. Plon, 1863 [1818].

CORNEA, Christine, *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

COULOMBE, Maxime, *Petite Philosophie du zombie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

CROCKER, Elizabeth Thomas, « A Trinity of Beliefs and Unity of the Sacred: Modern Vodou Practices in New Orleans », thèse de maîtrise, Louisiana State University, Baton-Rouge, 2004.

DALY, Mary, *Gyn/Ecology. The Mataethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 1978.

DASPRE, André, « Le Roman historique et l'histoire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75^e année, n° 2/3, 1975, p. 235-244.

DAVIES, Owen, *America Bewitched. The Story of Witchcraft After Salem*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

DEBRUNNER, Hans, *Witchcraft in Ghana*, Kumasi, Accra Presbyterian Book Depot, 1959.

DELCAMBRE, Étienne, *Le Concept de la sorcellerie dans le duché de Lorraine au XVI^e et au XVII^e siècle*, Nancy, Société d'archéologie lorraine, 1948-1951, 3 volumes.

DESAUTELS, Jacques, *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1988.

DORAIS, François-Olivier, « Présence et influence de Robert Mandrou au Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 69, n° 3, 2016, p. 59-82.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les Classiques de la philosophie », 2000 [1637].

DORLIN, Elsa, « Introduction. *Black Feminism Revolution/La Révolution du féminisme Noir* », Elsa Dorlin (dir.), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain. 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 9-42.

DOUGLAS, Mary, « Witch Beliefs in Central Africa », *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 37, n° 1, janvier 1967, p. 72-80.

DUCHET, Claude, « Pathologie de la ville zolienne », Stéphane Michaud (dir.), *Du visible à l'invisible*, Paris, José Corti, 1988, p. 83-96.

_____, « Introduction : Positions et perspectives », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, coll. « Université », 1979, p. 3-8.

_____, « Introduction », Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert & Company, 1975, p. ix-xiii.

DUCHET, Claude et Patrick MAURUS, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres-linguistique », 2008.

DWORKIN, Andrea, *Woman Hating*, New York, Dutton, 1974.

EAGLETON, Mary, *Feminist Literary Theory. A Reader*, Oxford/Cambridge, Blackwell Publishers, 1996.

EAUBONNE, Françoise de, *Le Sexocide des sorcières*, Paris, L'Esprit frappeur, 1999.

_____, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, Paris, Éditions de la Différence, 1975.

EDWARDS, Emily D., *Metaphysical Media. The Occult Experience in Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005.

EHRENREICH, Barbara et Deirdre ENGLISH, *Sorcières, sages-femmes & infirmières. Une histoire des femmes et de la médecine*, Lorraine Brown et Catherine Germain (trad.), Montréal, Remue-ménage, 1983 [1973].

EL NOSSERY, Névine, « Le Roman historique contemporain ou la voix/voie marginale du passé », *French Cultural Studies*, vol. 20, n° 3, 2009, p. 273-285.

ENGELHARDT, Molly, « “Airheads, Amazons, and Bitches”: Cheerleaders and Second-Wave Feminists in the Popular Press », Sherrie A. Inness (dir.), *Disco Divas. Women and Popular Culture in the 1970s*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 54-68.

EVANS-PRITCHARD, E.E., *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azandé*, Louis Évrard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1972 [1937].

EYMERICH, Nicolas et Francisco PEÑA, *Le Manuel des inquisiteurs*, Louis Sala-Molins (trad.), Paris, A. Michel, 2001 [1578].

FABRE, Augustin, *Histoire de Marseille*, Marseille, M. Olive, 1829.

FANLO, Jean-Raymond, *L'Évangile du démon. La Possession diabolique d'Aix-en-Provence (1601-1611)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Époques », 2017.

FEBVRE, Lucien, « Sorcellerie, sottise ou révolution mentale? », *Annales ESC*, 3^e année, n^o 1, 1948, p. 9-15.

FIELD, Donna Lee, « Rhymes with 'Bitch': The Real Heroine of Fairy Tales », *eHumanista*, vol. 26, 2014, p. 264-286.

FORBES, Thomas R., *The Midwife and the Witch*, New Haven, Yale University Press, 1966.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Marie Bonaparte et E. Marty (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933 [1927].

FREUD, Sigmund et Joseph BREUER, *Études sur l'hystérie*, Anne Berman (trad.), Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1895].

GABOURY, Ève, « Enquête sur le monde des sorcières. De nouveaux voisinages pour l'imaginaire féminin », *Recherches féministes*, vol. 2, n^o 2, 1990, p. 133-147.

GAGNON, Alex, « Des bûchers au cinéma. La Sorcellerie dans tous ses états », *MuseMedusa* [en ligne], dossier *Sorcières et sorciers. Figures d'un pouvoir clandestin*, n^o 5, 2017, <http://musemedusa.com>.

GAGNON, Madeleine, « Écriture, sorcellerie, féminité », *Études littéraires*, vol. 12, n^o 3, 1979, p. 357-361.

GAUTHIER, Xavière, « Témoignage : sur l'expérience de la revue *Sorcières* – "Sorcières, nous tracerons d'autres chemins..." », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 95-104.

_____, *Naissance d'une liberté. Contraception, avortement : le grand combat des femmes au XX^e*, Paris, Robert Laffont, coll. « J'ai lu », 2002.

_____, *Sorcières*, 24 numéros, 1976-1982.

_____, « Why Witches? », Erica M. Eisinger (trad.), Elaine Marks et Isabelle de Courtivron (dir.), *New French Feminisms*, New York, Schocken Bookr, 1981, p. 199-203.

GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

_____, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GENGEMBRE, Gérard, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.

GERVAIS, Bertrand et Audrey LEMIEUX, « À la rencontre du lisible et du visible », Bertrand Gervais et Audrey Lemieux (dir.), *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 1-14.

GINZBURG, Carlo, *Le Sabbat des sorcières*, Monique Aymard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992 [1989].

_____, « Présomptions sur le sabbat », Elsa Bonan (trad.), *Annales ESC*, vol. 39, n° 2, 1984, p. 341-354.

_____, *Les Batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles*, Giordana Charuty (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2010 [1966].

GLASS, Justine, *La Sorcellerie*, Georgette Rintzler-Neubergerp (trad.), Paris, Payot, coll. « Aux confins de la science », 1972 [1965].

GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

GLOWINSKI, Michal, « La Narration historique et la narration dans le roman historique », Maria Delaperrière (dir.), *La Littérature face à l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 41-52.

GNESOTTO, Nicole, « L'Imaginaire féministe », *Esprit*, n° 33/34, septembre-octobre 1979, p. 152-161.

GOLDBLUM, Caroline, « Sorcières, 1976-1981. Étude d'une revue féministe. Master 1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne), 2009 », *Genre et Histoire* [en ligne], n° 8, printemps 2011, <http://genrehistoire.revues.org/>.

GRAVES, Robert, « Witches in 1964 », *Virginia Quarterly Review*, vol. 40, 1964, p. 550-559.

GUINDON, Geneviève, « Féminisme des années 1990 : opinions et perceptions de femmes de moins de trente ans », *Reflète*, vol. 3, n° 2, automne 1997, p. 201-213.

HANSEN, Chadwick, « The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro », *The New England Quarterly*, vol. 47, n° 1, mars 1974, p. 3-12.

HASKINS, James, *Witchcraft, Mysticism and Magic in the Black World*, New York, Doubleday, 1974.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.

HESTER, Marianne, *Lewd Women and Wicked Witches. A Study of the Dynamics of Male Domination*, New York, Routledge, 1992.

HOPKINS, Matthew, *The Discovery of Witches*, Norwich, H.W. Hunt, 1931 [1647].

HOWE, Katherine, *The Penguin Book of Witches*, New York, Penguin, 2014.

HURBON, Laënnec, « Sorcellerie et pouvoir en Haïti », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 48, n° 1, 1979, p. 43-52.

_____, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1972.

HUSTON, Nancy, *Journal de la création*, Paris, Gallimard, 2001 [1990].

_____, « Novels and Navels », *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 4, été 1995, p. 708-721.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

HUTTON, Ronald, *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

JACQUES-LEFÈVRE, Nicole, « Figures de sorcières : mythe et individualités », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 65-80.

JARROT, Sabine, *Le Vampire dans la littérature du XIX^e siècle. De l'autre à un autre soi-même*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999.

JEAN, Michèle, « Féminisme et religion au Québec. 1900-1978 », Élisabeth J. Lacelle (dir.), *La Femme et la religion au Canada français*, Montréal, Bellarmin, 1979, p. 33-42.

JOHNSTON, Hannah E. et Peg ALOI (dir.), *The New Generation of Witches*, Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2007.

JOHNSTON, Ollie et Frank THOMAS, *Les Méchants chez Walt Disney*, Dreamland (trad.), Paris, Dreamland Éditeur, 1995 [1993].

JOUBERT, Lucie, « Dire la non-maternité ou pourquoi votre amie sans enfant est muette », Simon Lapierre et Dominique Damant (dir.), *Regards critiques sur la maternité dans divers contextes sociaux*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 19-28.

_____, *L'Envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal, Triptyque, 2010.

_____, « L'Écho ironique comme construction résistante : l'exemple de Christine Rochefort », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La Francophonie sans frontière*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 409-419.

_____, « La Vieille Fille devant ses juges : angle de perception et généricité », *La Vieille Fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 155-177.

JOUBERT, Lucie et Annette HAYWARD, « Épilogue. La Vieille Fille aujourd'hui », *La Vieille Fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Triptyque, 2000, p. 179-181.

KALIFA, Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2013.

KARLSEN, Carol, *The Devil in the Shape of a Woman. Witchcraft in Colonial New England*, New York, W.W. Norton & Company, 1987.

KITAISKAIA, Taisia, *Literary Witches. A Celebration of Magical Women Writers*, New York, Seal Press, 2017.

LAFLAMME, Steve, « La Sorcière : “antimère” et femme libérée? », *Québec français*, n° 164, 2012, p. 90-92.

LANCRE, Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, J. Berjon, 1613 [1612].

LARNER, Christina, *Witchcraft and Religion. The Politics of Popular Beliefs*, Hoboken, Blackwell Publishing, 1984.

LAURENS, Camille, *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Toucan, 2011.

LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *Les Putains du Diable. Le Procès en sorcellerie des femmes*, Paris, Plon, 2006.

LEGROS, Patrick *et al.*, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus – Sociologie », 2006.

LETHBRIDGE, T.C., *Witches: Investigating an Ancient Religion*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962.

LEVACK, Brian P., *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, Londres, Longman, 2016 [1987].

LEVENTHAL, Herbert, *In the Shadow of the Enlightenment. Occultism and Renaissance Science in Eighteenth-Century America*, New York, New York University Press, 1976.

LEVIN, David, *What Happened in Salem?*, New York, Twayne, 1952.

LIENHARDT, Godfrey, « Notions of Witchcraft among the Dinka », *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 21, n° 4, octobre 1951, p. 303-318.

LORÉDAN, Jean, *Un grand procès de sorcellerie au XVIIe siècle. L'Abbé Gaufridy et Madeleine de Demandolx*, Paris, Perrin et cie, 1912. Aussi en ligne www.archive.org.

LOUDERMILK, Kim A., *Fictional Feminism. How American Bestsellers Affect the Movement for Women's Equality*, New York/Londres, Routledge, 2004.

LU, Yuqian et René MORISSETTE, « L'Activité des femmes sur le marché du travail et les ralentissements économiques », *L'Emploi et le revenu en perspective*, vol. 11, n° 5, mai 2010, p. 19-24.

LUHRMANN, T.M. *Persuasions of the Witch's Craft. Ritual Magic in Contemporary England*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

LUKACS, György, *Le Roman historique*, Robert Saille (trad.), Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1965.

LYON-CAEN, Judith et Dinah RIBARD, *L'Historien et la littérature*, Paris, Découverte, coll. « Repères », 2010.

MADEJ-STANG, Adriana, *Which Face of Witch. Self-Representations of Women as Witches in Works of Contemporary British Women Writers*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

MANDROU, Robert, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Analyse de psychologie historique*, Paris, Seuil, 1980 [1968].

MARKS, Elaine et Isabelle de COURTIVRON, « Introduction II. Histories of France and of Feminism in France », Elaine Marks et Isabelle de Courtivron (dir.), *New French Feminisms*, New York, Schocken Bookr, 1981, p. 10-27.

MARTELLI, Roger, *Communisme français. Histoire sincère du PCF, 1920-1984*, Paris, Messidor, coll. « Éditions sociales », 1984.

MARWICK, M.G., *Sorcery in its Social Setting. A Study of Northern Rhodesia Cewa*, Manchester/New York, University of Manchester Press/Humanities Press, 1965.

MBITI, John S., *Religions et philosophie africaine*, Christine Le Fort (trad.), Yaoundé, Éditions CLE, 1972 [1969].

MCWILLIAMS, Carey, *Witch Hunt. Revival of Heresy*, Westport, Greenwood Press, 1976 [1950].

METRAUX, Alfred, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1968 [1958].

MIDDLETON, J. et E.H. WINTER (dir.), *Witchcraft and Sorcery in East Africa*, Londres, Routledge, 1963.

MIDELFORT, Erik H.C., « Recent Witch Hunting Research, or Where Do We Go from Here? », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 62, n° 3, 1968, p. 373-420.

MISIROGLU, Gina et Michael EURY, *The Supervillain Book. The Evil Side of Comics and Hollywood*, Detroit, Omnigraphics, 2006.

MONTCLAIR, Florent, *Le Vampire dans la littérature romantique française. 1820-1868 : Textes et documents*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Didactiques », 2010.

MONTER, E.W. « Trois Historiens actuels de la sorcellerie », A. Dufour (trad.), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 31, n° 1, 1969, p. 208-210.

MORGAN, Robin, *Going Too Far. The Personal Chronicle of a Feminist*, New York, Random House, 1977.

MORIN, Edgar « Culture adolescente et révolte étudiante », *Annales ESC*, vol. 24, n° 3, 1969, p. 765-776.

MOSELEY, Rachel, « Glamorous Witchcraft: Gender and Magic in Teen Film and Television », *Screen*, vol. 43, n° 4, hiver 2002, p. 403-422.

MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000.

_____, *Le Roi et la sorcière. L'Europe des bûchers (XV^e au XVIII^e siècle)*, Paris, Desclée, 1993.

_____, *Sorcières, justice et société aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Imago, 1987.

_____, *Les Derniers Bûchers. Un village de Flandre et ses sorcières sous Louis XIV*, Paris, Ramsay, 1981.

_____, *La Sorcière au village. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard-Julliard, coll. « Archives », 1991 [1979].

MUNDAY, J.T., *Witchcraft in Central Africa and Europe*, Londres, Lutterworth Press, 1956.

MURRAY, Margaret Alice, *Le Dieu des sorcières*, Thérèse Vincent (trad.), Rosières-en-Haye, Camion blanc, coll. « Camion noir », 2011 [1933].

_____, *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1962 [1921].

NEWALL, Venetia, « The Jew as a Witch Figure », Venetia Newall (dir.), *The Witch Figure*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 95-124.

NOLANE, Richard D., « Les Revues de fantastique et d'horreur aux États-Unis », *Europe*, vol. 66, n° 707, 1988, p. 124-129.

OSBORNE, Robert, *85 Years of the Oscar*, New York/Londres, Abbeville Press Publishers, 2013.

PALOU, Jean, *La Sorcellerie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 756, 1966.

PARRINDER, Geoffrey, « The Witch as Victim », Venetia Newall (dir.), *The Witch Figure*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 125-138.

PATERSON, Janet M., « Postmodernisme et féminisme : où sont les jonctions? », Yolande Grisé et Robert Major (dir.), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 216-226.

PHILLIPS, James Duncan, *Salem in the Seventeenth Century*, Boston/New York, Houghton Mifflin Company, 1933.

PIATTI-FARNELL, Lorna, *The Vampire in Contemporary Popular Literature*, New York, Routledge, 2014.

PLANTÉ, Christine, « Préface », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 5-12.

PLUCHON, Pierre, *Vaudou, sorciers, empoisonneurs. De Saint-Domingue à Haïti*, Paris, Karthala, 1987.

POPOVIC, Pierre, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2013.

_____, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

_____, *Imaginaire social et folie littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008.

PAZ, Mario, *The Romantic Agony*, Londres, Oxford University Press, 1954.

PRÉAUD, Maxime et Michel BRUNET, *Les Sorcières*, Paris, Bibliothèque nationale, 1973.

PROUST TANGUY, Julie, *Sorcières! Le Sombre Grimoire du féminin*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2015.

QUAIFE, G.R., *Godly Zeal and Furious Rage. The Witch in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002.

RANSOM, Amy J., *The Feminine as Fantastic in the Conte fantastique*, New York, Peter Lang, 1995.

REBREYEND, Myriam, « L'Écriture de la folie féminine », *Genre & Histoire* [en ligne], n° 2, printemps 2008, <http://genrehistoire.revues.org/>.

RIBADEAU-DUMAS, François, *Dossiers secrets de la sorcellerie et de la magie noire*, Paris, Éditions Pierre Belfond, coll. « Sciences secrètes », 1971.

ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 95-121.

ROBIN, Régine et Marc ANGENOT, « L'Inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, vol. I, n° 1, juillet 1985, p. 53-82.

ROCHE, Anne et Gérard DELFAU, « Histoire-et-littérature : un projet », *Littérature*, n° 13, février 1974, p. 16-28.

ROBBINS, Rossell Hope, « The Heresy of Witchcraft », *South Atlantic Quarterly*, vol. 65, 1966, p. 532-543.

_____, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*, New York, Crown Publishers, 1959.

ROSEN, George, « A Study of the Persecution of Witches in Europe as a Contribution to the Understanding of Mass Delusions and Psychic Epidemics », *Journal of Health and Human Behavior*, vol. I, 1960, p. 200-211.

ROSENTHAL, Bernard, *Salem Stories. Reading the Witch Trials of 1692*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

ROSSET, François de, *Les Histoires tragiques de notre temps*, Paris, Librairie générale française, 2001 [1614].

ROULEAU, Jean-Paul, « La Femme et la religion au Canada français : problématique sociologique », Élisabeth J. Lacelle (dir.), *La Femme et la religion au Canada français*, Montréal, Bellarmin, 1979, p. 44-61.

ROUNTREE, Kathryn, « The New Witch of the West: Feminists Reclaim the Crone », *Journal of Popular Culture*, vol. 30 n° 4, mars 1997, p. 211-229.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

SAINT-MARTIN, Lori, « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Quebec Studies*, vol. 12, printemps-été 1991, p. 67-82.

SAINVILLE, Léonard, « Les Fondements négro-africains de la culture dans les Caraïbes et la lutte pour leur sauvegarde », *Présence africaine*, n° 101/102 « Identité culturelle négro-africaine (III) », 1977, p. 129-157.

SAMOYAU, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

SARTON, George, *Six Wings. Men of Science in the Renaissance*, Bloomington, University of Indiana Press, 1957.

SCHIFF, Stacey, *The Witches: Suspicion, Betrayal and Hysteria in 1692 Salem*, New York, Little, Brown & Co., 2015.

SCOTT, Walter, *Histoire de la démonologie et de la sorcellerie*, Charles-Auguste Defauconpret (trad.), Genève/Paris, Éditions Slatkine, 1980 [1832].

SÉGUIN, Robert-Lionel, *La Sorcellerie au Québec du XVII^e au XIX^e siècle*, Ottawa/Paris, Léméac/Payot, 1978 [1961].

_____, *La Sorcellerie au Canada français du XVII^e et XIX^e siècle*, Montréal, Ducharme, 1961.
SEMPRUCH, Justyna, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, West Lafayette, Purdue University Press, 2008.

SÈVE, Micheline de, « Tremblay contre Daigle : retour à l'abc du féminisme », *Recherches féministes*, vol. 3, n^o 1, 1990, p. 111-118.

SHUFELT, Catherine Armetta, « “Something Wicked This Way Comes”: Constructing the Witch in Contemporary American Popular Culture », thèse de doctorat, Bowling Green State University, Bowling Green, 2007.

SOCIÉTÉ AFRICAINE DE CULTURE, *Les Religions traditionnelles comme source de valeurs de civilisation*, Paris, Présence africaine, coll. « Culture et religion », 1972.

SOLLÉE, Kristen J., *Witches, Sluts, Feminists. Conjuring the Sex Positive*, Berkeley, Three L Media, 2017.

SOMAN, Alfred, *Sorcellerie et justice criminelle. Le Parlement de Paris (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Hampshire, Variorum, 1992.

SPRENGER, Jacques et Henri INSTITORIS, *Marteau des sorcières*, Armand Danet (trad.), Paris, Plon, 1973 [1486].

STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2008.

SULAK, John C., Oberon ZELL et Morning GLORY, *The Wizard and the Witch. Seven Decades of Counterculture, Magick & Paganism*, Woodbury, Llewellyn Publications, 2014.

TADIÉ, Jean-Yves, « Les Écrivains et le roman historique au XX^e siècle. Esthétique et psychologie », *Le Débat*, vol. 3, n^o 165, 2011, p. 136-145.

TALLANT, Robert, *The Voodoo Queen*, Gretna, Pelican Publishing Company, 1956.

_____, *Voodoo in New Orleans*, Gretna, Pelican Publishing Company, 1942.

TITIEV, Mischa, « A Fresh Approach to the Problem of Magic and Religion », *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 16, 1960, p. 292-298.

TOINET, Marie-France, *La Chasse aux sorcières. Le Maccarthysme (1947-1957)*, Paris, Complexe, 1984.

TRACHTENBERG, Joshua, *The Devil and the Jews*, New Haven, Yale University Press, 1996 [1943].

TREVOR-ROPER, H.R., *De la Réforme aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1972 [1967].

_____, *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays*, New York, Harper and Row, 1969 [1967].

_____, « Witches and Witchcraft: A Historical Essay », *Encounter*, vol. 38, n° 5, mai 1967, p. 3-25.

TRUZZI, Marcello « The Occult Revival as Popular Culture: Some Random Observations on the Old and the Nouveau Witch », *The Sociological Quarterly*, vol. 13, n° 1, hiver 1972, p. 16-36.

UPHAM, Charles Wentworth, *Salem Witchcraft*, Mineola, Dover Publications, 2000 [1867].

VAXELAIRE, Jean-Louis, « L'Introduction du satanisme dans le rock », François-Emmanuel Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost (dir.), *L'Invention de la rock star. Les Rolling Stones dans l'imaginaire social*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 107-141.

VEITH, Ilza, *Hysteria, the History of a Disease*, Chicago, University of Chicago Press, 1965.

VIALLET, Ludovic, *Sorcières! La Grande Chasse*, Paris, Armand Colin, 2013.

VILLETTE, P., « La Sorcellerie dans le Nord de la France au milieu du XV^e à la fin du XVII^e siècle », *Mélanges des sciences religieuses*, vol. 13, 1956, p. 39-62 et p. 129-156.

WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Fairy Tales and the Female Imagination*, Montréal, Eden Press, 1982.

WHITNEY, Elspeth, « The Witch "She"/The Historian "He": Gender and the Historiography of the European Witch-Hunts », *Journal of Women's History*, vol. 7, n° 3, automne 1995, p. 77-101.

WIDDOWSON, John, « The Witch as a Frightening and Threatening Figure », Venetia Newall (dir.), *The Witch Figure*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 200-220.

WIEDIER, Thomas, *Les Sorciers de Hollywood. Chasse aux rouges et listes noires*, Paris, Philippe Rey, 2006.

WILSON, Monica Hunter, « Witch Beliefs and Social Structure », *American Journal of Sociology*, vol. 67, n° 4, janvier 1951, p. 307-313.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Clara Malraux (trad.), Paris, Robert Martin, coll. « Femme », 1978 [1929].

B. Enregistrements audios, films et séries documentaires

CARAMICO, Robert, *Sex Rituals of the Occult*, États-Unis, Studio West Film, 1970, 82 minutes.

HANKS, Tom et *al.*, « Battle of the Sexes », *The Seventies*, États-Unis, CNN, 2015, épisode 6, 42 minutes.

KALIFA, Dominique, « Écrire l'histoire de l'imaginaire », *Le Concept d'imaginaire social. Nouvelles Avenues, nouveaux défis* [colloque savant avec enregistrement audio], colloque organisé par Alex Gagnon et Sylvano Santini, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 14 septembre 2017, <http://oic.uqam.ca/>.

LAURENT, Ray, *Satanis. The Devil's Mass*, États-Unis, Something Weird Video, 1968, 86 minutes.

O'REILLY, Larry, *Black Cats and Broomsticks*, États-Unis, RKO Radio Pictures, 1955, 8 minutes.

READ, Donna, *Full Circle*, Canada, Office national du film, 1993, 57 minutes.

_____, *The Burning Times*, Canada, Office national du film, 1990, 56 minutes.

_____, *Goddess Remembered*, Canada, Office national du film, 1989, 54 minutes.

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA, « Une féministe au salon de la femme », *Archives de Radio-Canada* [en ligne], 12 mai 1970 (mis à jour le 2 mars 2009), 8 minutes, <https://ici.radio-canada.ca/>.

III. TRAVAUX SUR LE CORPUS

A. Ouvrages et articles

ANDERSON, Jason, « The Devil Makes Them Do It: Hollywood Keeps Churning Out Satan Movies, and Audiences Can't Resist the Temptation to Watch », *National Post*, section « Weekend Post: Fine Arts », 22 janvier 2000, p. 1-4.

ARROYAS, Frédérique A.Y., « *Diabolus in musica* : “La Sonate de la Résurrection” de Heinrich Biber, arme de détournement dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », *L'Esprit créateur*, volume 47, n° 2, été 2007, p. 88-100.

ATWOOD, Margaret, « Wondering What It's Like To Be A Woman », *New York Times* (Late Edition), Section 7, 13 mai 1984, p. 1.

BESANÇON, Alain, « Le Premier livre de *La Sorcière* », *Annales ESC*, vol. 26, n° 1, 1971, p. 186-204.

BISHOP, Neil B., « *Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert », *Études canadiennes*, n° 8, 1980, p. 33-46.

BLOMQUIST, Lisa Travis, « Rehabilitating the Witch: The Literary Representation of the Witch from the *Malleus Maleficarum* to *Les Enfants du sabbat* », thèse de doctorat, Rice University, Houston, 2011.

BOIVIN, Aurélien *et al.*, « Faire écrire à l'école », *Québec français*, n° 43, octobre 1981, p. 10-17.

BONALI FIQUET, Françoise, *Lire Raymond Jean*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2005.

BONNET, Jean-Marie, « Society vs. the Individual in Arthur Miller's *The Crucible* », *English Studies*, vol. 63, n° 1, 2008, p. 32-36.

_____, « Nom et renom dans *The Crucible* », *Études anglaises*, vol. 30, n° 2, avril 1977, p. 179-183.

BOTTON, Guillaume, « La Série "Ma Sorcière bien-aimée" rediffusée sur Gulli », *Télé Star* [en ligne], 7 août 2012, <https://www.telestar.fr/>.

BOUCHARD, Denis, « *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes », *Voix et images*, vol. 1, n° 3, 1976, p. 374-386.

BRAJOVIC-ANDJELKOVIC, Snezana, « In the Name of God, On the Devil's Behalf: Witch Hunt in Arthur Miller's *The Crucible*, Ken Russell's *The Devils*, Sebastiano Vassalli's *La Chimera*, Leonardo Sciascia's "La Strega e il capitano", Françoise Mallet-Joris's "Anne ou le théâtre" and "Jeanne ou la révolte" and Maryse Condé's *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* », thèse de doctorat, University of Toronto, Toronto, 2003.

BREDELLA, Lothar, « Understanding a Foreign Culture Through Assimilation and Accomodation: Arthur Miller's *The Crucible* and its Dual Historical Context », Rüdiger Ahrens et Heinz Antor (dir.), *Text, Culture, Reception. Cross-Cultural Aspects of English Studies*, Heidelberg, Forum Anglistik, 1992, p. 475-521.

BROWN, Lloyd W., « Tituba of Barbados and the American Conscience: Historical Perspectives in Arthur Miller and Ann Petry », *Carribean Studies*, vol. 13, n° 4, janvier 1974, p. 118-126.

BROWNLIE, Siobhan, « Translation and the Fantastic: Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* », *French Forum*, vol. 34, n° 1, hiver 2009, p. 67-83.

BUDICK, E. Miller, « History and Other Spectres in Arthur Miller's *The Crucible* », *Modern Drama*, vol. 28, n° 4, hiver 1985, p. 535-552.

BURGER, Alissa, *The Wizard of Oz as American Myth. A Critical Study of Six Versions of the Story, 1990-2007*, Jefferson, McFarland & Company, 2012.

CABARGA, Leslie, et Jerry BECK, *Casper the Friendly Ghost. Harvey Comics Classics, volume 1*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2007.

CARON, Gabrielle, « Fais-moi (encore) peur! », *Ici Artv* [en ligne], janvier 2018, <http://cestjustedelatv.artv.ca/>.

CASHDAN, Sheldon, *The Witch Must Die. How Fairy Tales Shape Our Lives*, New York, Basic Books, 1999.

CHAPMAN, Roger, « The Lion, the Witch and the Cold War: Political Meanings in the Religious Writings of C.S. Lewis », *The Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 24, n° 1, printemps 2012, p. 1-14.

COTILLE-FOLEY, Nora, « Epistémê esclavagiste et sorcellerie subalterne de Loudun à Salem, en passant par Jules Michelet et Maryse Condé », *Nouvelles Études francophones*, vol. 25, n° 1, printemps 2010, p. 46-58.

COUSINEAU, Louise, « Canal Famille est mort, vive le méchant canal! », *La Presse*, Section « Arts et Spectacle », 6 décembre 2000, p. C2.

DABEZIES, André, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Collin, 1974 [1973].

DANIEL, Noel, « Introduction, Hänsel et Gretel », Jacob et Wilhelm Grimm, *Les Contes des frères Grimm*, Köln, Taschen, 2011, p. 59.

DEBRAUWERE-MILLER, Nathalie, « Au carrefour de la négritude et du judaïsme : *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* », *Romantic Review*, vol. 90, n° 2, 1999, p. 223-233.

DOUGLASS, James W., « Miller's *The Crucible* Which Witch is Which? », *Renascence*, vol. 15, n° 3, printemps 1963, p. 145-151.

EDWARDS, Jason et Brian KLOSA, « The Complexity of Evil in Modern Mythology: The Evolution of the Wicked Witch of the West », John Perlich et David Whitt (dir.), *Millennial Mythmaking. Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 32-50.

FERLAND, Catherine et Dave CORRIVEAU, *La Corriveau. De l'histoire à la légende*, Québec, Septentrion, 2014.

FIEU, Régis-Pierre, « *The Witch* de Robert Eggers : la sorcière, entre réalisme et romantisme », *MuseMedusa* [en ligne], dossier *Sorcières et sorciers. Figures d'un pouvoir clandestin*, n° 5, 2017, <http://musemedusa.com>.

FONKOUÉ, Ramon A., « Voix de femmes et figures du mâl(e) en littérature francophone : Nicole Brossard et Maryse Condé », *Nouvelles Études francophones*, vol. 25, n° 1, printemps 2010, p. 75-89.

FORTIER, Nadine, « Démystifier le personnage de la sorcière dans un contexte contemporain », *Lurelu*, vol. 22, n° 3, 2000, p. 69-71.

FULTON, Dawn, *Signs of Dissent. Maryse Condé and Postcolonial Criticism*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008.

GAGNON, Alex, « Cage de fer, cage de verre. “La Corriveau” : genèse et transformations d’une légende québécoise », Émeline Jouve, Aurélie Guillain et Laurence Talairach-Vielmas (dir.), *L'Acte inqualifiable, ou le meurtre au féminin/Unspeakable Acts: Murder by Women*, Berne, Peter Lang, 2016, p. 67-88.

_____, *La Communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Socius », 2016.

GAULIN, André, « Lecture politique d’Anne Hébert : point de vue d’une protagoniste », *Québec français*, n° 92, 1994, p. 77-82.

GÉLINAS, Marie-Claude, « La Représentation de la femme dans *Instruments des ténèbres* et *L’Empreinte de l’ange* de Nancy Huston », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, 2004.

GENISSIEUX, L.-E., « Aldous Huxley : *Les Diables de Loudun* », *Études anglaises*, vol. 7, 1954, p. 237.

GIBSON, Marion, « Retelling Salem Stories: Gender Politics and Witches in American Culture », *European Journal of American Culture*, vol. 25, n° 2, 2006, p. 85-107.

GLOVER, Kaiama, « Confronting the Communal: Maryse Condé’s Challenge to the New World Orders in *Moi, Tituba* », *French Forum*, vol. 37, n° 3, automne 2012, p. 181-199.

GRIFFIN, Gail B., *Season of the Witch*, Pasadena, Trilogy Books, 1995.

GUARINO, Angelina, « La Réinvention de la maternité dans l’œuvre de Nancy Huston », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, 2009.

HAJDUKOWSKI-AHMED, Maroussia, « La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin », *The French Review*, vol. 58, n° 2, décembre 1984, p. 260-268.

HANCIAU, Nubia Jacques, « La Sorcière chez Nancy Huston : de l’ancien au nouveau monde », *Interfaces Brasil/Canada : Porto Alegre*, vol. 1, n° 2, 2002, p. 119-128.

HAWKES, David, *The Faust Myth. Religion and the Rise of Representation*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

HOFER, Hermann, « Le(s) Livret(s) de/chez Charles Nodier », *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 27-34.

HOLLANDER, Régine, « La Justice spectacle aux États-Unis », *Revue française d'études américaines*, n° 77, juin 1998, p. 103-120.

JEAN, Raymond, « Du roman historique », Pierre Ronzeaud (dir.), *Le Roman historique : XVII^e-XX^e siècles. Actes de Marseille*, Paris/Seattle/Tuebingen, Papers on Seventeenth Century French Literature, coll. « Biblio 17 », 1983, p. 95-100.

_____, « Trajet politique et romanesque », *Le Magazine littéraire*, n° 166, novembre 1980, p. 12-14.

JENRETTE, Jerra *et al.*, « Teaching the Salem Witch Trials Through Place and Time », *Historical Journal of Massachusetts*, vol. 40, n° 1, été 2012, p. 213-231.

JURNEY, Florence Ramond, « Voix sexualisée au féminin dans “Moi, Tituba sorcière” de Maryse Condé », *The French Review*, vol. 76, n° 6, mai 2003, p. 1161-1171.

KRUMENACKER, Yves, « La Mémoire du protestantisme dans les romans de littérature pour la jeunesse », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 39, n° 77, juillet 2012, p. 469-481.

LANE, Cynthia L., « To Mather through Miller: Using “The Crucible” to Motivate Reading of Colonial Literature », *The English Journal*, vol. 71, n° 1, janvier 1982, p. 62-63.

LARNER, Gerald « The Lion, the Witch and the Wardrobe », *The Musical Times*, vol. 110, n° 1514, avril 1969, p. 372.

LEVIN, David, « Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama », *The New England Quarterly*, vol. 28, n° 4, décembre 1955, p. 537-546.

LIMA, Robert, *Stages of Evil. Occultism in Western Theater and Drama*, Lexington, University Press of Kentucky, 2005.

LUNDAHL, Audrey, « Samantha Stephens as the Third-World Feminist Other: Border Theory and Bewitched », thèse de maîtrise, Colorado State University, Fort Collins, 2012.

MAGUREAN, Anca, « Les Représentations de la sorcière dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Studii si Cercetari Filologice : Seria Limbi Romanice*, vol. 1, n° 9, 2011, p. 63-73.

MAJOR, Ruth, « Kamouraska et les Enfants du sabbat : faire jouer la transparence », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 459-470.

MAULNIER, Thierry, « Le Théâtre. Les Sorcières de Salem », *La Revue de Paris*, vol. 62, février 1955, p. 137-149.

MARISSEL, André, « Raymond Jean : La Fontaine obscure, une histoire d'amour et de sorcellerie au XVII^e siècle », *Esprit*, vol. 12, n° 463, décembre 1972, p. 895-896.

MARTIN, Robert A., « Arthur Miller's *The Crucible*: Background and Sources », *Modern Drama*, vol. 20, n° 3, automne 1977, p. 279-292.

MCGILL, William J., Jr, « The Crucible of History: Arthur Miller's John Proctor », *The New England Quarterly*, vol. 54, n° 2, juin 1981, p. 258-264.

MCNARY, Dave, « *Are You Afraid of the Dark* Movie Gets October 2019 Release », *Variety* [en ligne], 6 décembre 2017, <https://variety.com/>.

MELLIER, Denis, « Le Destin américain de Rosemary : la promesse et le démenti dans *Rosemary's Baby* de Polanski », Frank Lafond (dir.), *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Liège, Édition du CÉFAL, 2003, p. 121-139.

MÉNARD, Sophie, « L'Écriture du dédoublement de l'identité dans "Instruments des ténèbres" de Nancy Huston », *Postures*, vol. 5, dossier « Voix de femmes de la francophonie », 2003, p. 91-101.

MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie, « Les Deux Visages de la sorcière : l'affaire des poisons (1679-1681) dans le roman historique pour la jeunesse », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 39, n° 77, juillet 2012, p. 415-431.

MILNE, Tom, « The Devils », *The Monthly Film Bulletin*, vol. 38, n° 444, 1971, p. 161-162.

MILNER, Max, « Postface », Paule Petitier (dir.), *La Sorcière de Jules Michelet. L'Envers de l'histoire*, Paris, Champion, 2004, p. 251-260.

MORSBERGER, Robert E., « The Further Transformation of Tituba », *The New England Quarterly*, vol. 47, n° 3, septembre 1974, p. 456-458.

MOSS, Jane, « Postmodernizing the Salem Witchcraze: Maryse Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem* », *Colby Quarterly*, vol. 35, n° 1, 1999, p. 5-17.

_____, « Les Folles du Québec: The Theme of Madness in Québec Women's Theatre », *The French Review*, vol. 57, n° 5, avril 1984, p. 617-624.

OKTAPODA-LU, Efstratia, « Le Mythe de la sorcière et ses avatars dans la littérature contemporaine : les sorcières de Pierre Gripari », *Interlitteraria*, vol. 12, n° 1, 2009, p. 204-217.

OYEDIRAN, Esther A., « Women's Lives and the Challenges of Feminism in Caribbean Fiction », thèse de doctorat, University of Nebraska, Lincoln, 2006.

PATERSON, Janet M., « Parodie et sorcellerie », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été 1986, p. 59-66.

PESTRE DE ALMEIDA, Lilian, « Le Jeu parodique et temporel sur un fond de désespoir : les problèmes du roman dans *Les Enfants du sabbat* », Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne*

Hébert, *parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 339-353.

PETITIER, Paule, « Inversion et révolution », Paule Petitier (dir.), *La Sorcière de Jules Michelet. L'Envers de l'histoire*, Paris, Champion, 2004, p. 225-249.

PETERSON, Carla, « Le Surnaturel dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé et *Beloved* de Toni Morrison », Nara Araujo (dir.), *L'Œuvre de Maryse Condé*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 91-104.

PAFF, Françoise et Maryse CONDÉ, *Conversations with Maryse Condé*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996 [1993].

PICCO, Dominique, « L'Éducation des enfants du Grand Siècle au prisme de la littérature de jeunesse contemporaine », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 39, n° 77, juillet 2012, p. 483-503.

PIERRETTE, Maximilien, « American Horror Story, Black Mirror, La Quatrième dimension... quelle série anthologique est faite pour vous? », *AlloCiné* [en ligne], 7 février 2018, <http://www.allocine.fr/>.

PINARSKI, Annmarie, « Parodic Imaginations: Women/Writing/History », thèse de doctorat, Bowling Green State University, Bowling Green, 1996.

PLANTÉ, Christine, « *Le Succube* de Balzac, divertissement drolatique ou archéologie d'une fabrication discursive », Christine Planté (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Cahiers Masculin/Féminin », 2002, p. 81-94.

POULIN, Gabrielle, « Qui sont les "enfants du sabbat"? », *Lettres québécoises*, vol. 1, n° 1, mars 1976, p. 4-6.

POULIOT, Suzanne, « Le Retour des sorcières », *Canadian Children's Literature*, n° 80, 1995, p. 60-68.

PROJANSKY, Sarah et Leah R. VANDE BERG, « Sabrina, the Teenage...? Girls, Witches, Mortals, and the Limitations of Prime-Time Feminism », Elyce Rae Helford (dir.), *Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, Landham, Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 13-39.

PROULX, Patrice J., « Inscriptions of Female Community and Liberation in Maryse Condé's *Moi, Tituba sorcière...* », *Écrivaines françaises et francophones : Europe plurilingue*, édition spéciale, mars 1997, p. 148-161.

RAWICZ, Malgorzata, « Crafty Women Through the Ages: Assessing Representations of the Witch in Historical Commentaries and Contemporary Film », thèse de maîtrise, Simon Fraser University, Vancouver, 2002.

REID, Gregory J., « Anne Hébert's *La Cage: A Masque of Liberation* », Srtos E. Constantinidis (dir.), *Text & Presentation*, 2008, Jefferson/Londres, McFarland & Company, 2009, p. 141-154.

ROEDDER, Kathleen R., « Books for Children », *Childhood Education*, vol. 59, n° 2, p. 132-138.

ROSZAK, Suzanne, « Salem Rewritten Again: Arthur Miller, Maryse Condé, and Appropriating the Bildungsroman », *Comparative Literature*, vol. 66, n° 1, p. 113-126.

RUSSELL, Delbert W., *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, 1983.

RUSSELL, Sharon, « The Witch in Film: Myth and Reality », Barry Keith Grand (dir.), *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*, Metuchen/Londres, The Scarecrow Press, 1984, p. 113-125.

SARDIN, Pascale, « Towards an Ethics of Witness, or the Story and History of “une minuscule de détresse” in Annie Ernaux's *L'Événement* and Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* », *French Studies*, vol. LXII, n° 3, juillet 2008, p. 301-312.

SARIC, Julia R., « Conducting Interdisciplinary Analysis of Youth Literature: A Study of the Witch in Recent Young Adult Novels », thèse de doctorat, University of Toronto, Toronto, 2006.

SCHISSEL, Wendy, « Re(dis)covering the Witches in Arthur Miller's *The Crucible: A Feminist Reading* », *Modern Drama*, vol. 37, n° 3, automne 1994, p. 461-473.

SCHWAB, Gabrielle, « Seduced by Witches: Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* in the Context of the New England Witchcraft Fictions », Dianne Hunter (dir.), *Seduction and Theory*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1989, p. 170-191.

SÉGINGER, Gisèle. « Fiction et histoire. *La Sorcière* de Jules Michelet », *The Romantic Review*, vol. 100, n° 4, 2009, p. 527-544.

SIEBOLD, Thomas, *Readings on The Crucible*, San Diego, Greenhaven Press, 1999.

SILBERMAN, Marc, « Learning from the Enemy: DEFA-French Co-Productions of the 1950s », *Film History*, vol. 18, n° 1, 2006, p. 21-45.

SIMONS, Madeleine A., « Vellini, femme ou sorcière? », *The French Review*, vol. 44, n° 1, octobre 1977, p. 34-41.

SMITH, Donald, « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire », *Lettres québécoises*, n° 20, 1980, p. 64-73.

SULLIVAN, Ed, « Witchcraft 101 », *School Library Journal*, octobre 1999, p. 47-48.

SULLIVAN, Maryse, « Au ban de la société, à la frontière de l'Amérique : les sorcières et les marginaux dans *Moi, Tituba sorcière...* », *Voix plurielles*, vol. 14, n° 1, 2017, p. 72-85.

_____, « Les Femmes marginales de l'Histoire : les sorcières de Maryse Condé et Nancy Huston », *Chimères*, vol. xxxiii, 2016, p. 13-31.

SWEET, Matthew, « Michael Reeves : The Lost Visionary of British Film », *The Telegraph* [en ligne], Section « Feature », 6 mai 2015, <https://www.telegraph.co.uk/>.

TAMIOZZO, Josée, « L'Altérité et l'identité dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, de Maryse Condé », *Recherches féministes*, vol. 15, n° 2, 2002, p. 123-140.

THOMAS, Jennifer R., « Talking the Cross-Talk of Histories in Maryse Condé's *I Tituba, Black Witch of Salem* », Sarah Barbour et Gerise Herndon (dir.), *Emerging Perspectives on Maryse Condé: A Writer of Her Own*, Trenton (NJ), Africa World Press, 2006, p. 87-104.

TUNC, Tanfer Emin, « The Healer and the Witch: Sexuality and Power in Arthur Miller's *The Crucible* », *The Explicator*, vol. 71, n° 4, 2013, p. 266-270.

VAN OORDT, Christina H., « Les Figures de l'ange et de la sorcière. L'Inscription du discours janséniste dans trois œuvres de fiction d'Anne Hébert », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2007.

VINCENT, Sandrine, « 20 Émissions que tu regardais religieusement si tu étais ado dans les années 2000 », *Le Journal de Montréal* [en ligne], 12 octobre 2017, <https://www.journaldemontreal.com/>.

VOYER-LÉGER, Catherine, « Création et procréation. Métaphores chez Hélène Cixous et Nancy Huston », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Ottawa, 2017.

WARSHOW, Robert, « The Liberal Conscience in *The Crucible* », Robert W. Corrigan (dir.), *Arthur Miller. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969, p. 111-121.

WELLS, Kimberly Ann, « Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, and Novels », thèse de doctorat, Texas A&M University, Texas, 2007.

WHITE, Artress Bethany, « From Africa to America by Way of the Caribbean: Fictionalized Histories of the African Diasporic Slave Woman's Presence in America in *I, Tituba, Black Witch of Salem* and *A Mercy* », Carol P. Marsh-Lockett et Elizabeth J. West (dir.), *Literary Expressions of African Spirituality*, Lanham, Lexington Books, 2013, p. 145-160.

WILSON, Elizabeth, « Sorcières, sorcières : "Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem", révision et interrogation », Nara Araujo (dir.), *L'Œuvre de Maryse Condé*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 104-113.

B. Films et séries documentaires

FILMS FOR THE HUMANITIES AND SCIENCES, *Faust Man and Legend*, New York, Films for the Humanities and Sciences, 2009 [1995], 29 minutes.

PENDELTON, Sitarah T., « Betwitched », *E! True Hollywood Story*, États-Unis, 1999, saison 3, épisode 35, 128 minutes.

ROBERT, Hélène, *Salem, 1692*, Montréal, Société Radio-Canada, 1992, 17 minutes.

WEISS, Glenn, *A Very Wicked Halloween: Celebrating 15 Years on Broadway*, États-Unis, NBC, 2018, 42 minutes.

IV. DIVERS

A. Articles de journaux et de magazines

BELGA NEWS AGENCY, « Nieuport réhabilite ses sorcières brûlées au XVII^e siècle », *7 sur 7* [en ligne], 30 juin 2012, <https://www.7sur7.be>.

BORDELEAU, Francine, « 1975-2000 : l'éclectique quart de siècle de la Pleine Lune », *Lettres québécoises*, n^o 97, printemps 2000, p. 8.

BRIANSOULET, Melissandre, « Brûle-t-on encore les sorcières? », *Impact Magazine* [en ligne], 10 mars 2015, <https://www.impactmagazine.fr>.

DEDIEU, Marie *et al.*, « Combat pour les femmes – Lettre au monstre qui est en moi-même », *Le Torchon brûle!*, vol. 0, décembre 1970, p. 2.

DUPARC, Agathe, « Anna Göldi, sorcière enfin bien-aimée », *Le Monde* [en ligne], 4 septembre 2008, <https://www.lemonde.fr>.

FLANAGAN, John T., « Voodoo in New Orleans by Robert Tallant », *Western Folklore*, vol. 23, n^o 2, avril 1962, p. 135-136.

LORENZI, Daisy, « Sorcellerie : en Norvège, un monument hommage aux sorcières », *Huffington Post* [en ligne], édition du Québec, le 18 juin 2013, <https://quebec.huffingtonpost.ca>.

MOREAU, Aurélie, « Réhabiliter les sorcières », *La Libre* [en ligne], 15 février 2012, <http://www.lalibre.be>.

NEW YORK TIMES, « Massachusetts Clears 5 From Salem Witch Trials », *New York Times*, 2 novembre 2001, p. A2. Aussi en ligne www.nytimes.com.

PICARD, François, « Witchcraft and Sorcery in East Africa », *Revue française de sociologie*, vol. 6, n^o 1, 1965, p. 110-111.

RADIO TÉLÉVISION SUISSE, « Une sorcière a une place à son nom à Fribourg », *Radio Télévision Suisse* [en ligne], 12 octobre 2010, <https://www.rts.ch>.

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA, « L’Affaire Chantal Daigle et le droit des femmes à disposer de leur corps », *Radio-Canada* [en ligne], le 26 janvier 2017, <http://ici.radio-canada.ca/>.

B. Ouvrages sur la pratique de la sorcellerie et de la wicca

CROWLEY, Aleister, *Le Livre de la loi*, Alice Cusack (trad.), Rosières-en-Haye, Camion blanc, coll. « Camion noir », 2007 [1904].

CROWLEY, Vivianne, *Wicca. The Old Religion in the New Age*, Londres, HarperCollins, 2003 [1989].

CUNNINGHAM, Scott, *Living Wicca. A Further Guide for the Solitary Practitioner*, Woodbury, Llewellyn Publications, 2012 [1994].

_____, *Wicca: A Guide for the Solitary Practitioner*, Woodbury, Llewellyn Publications, 2010 [1988].

GARDNER, Gerald, *Witchcraft Today*, New York, Citadel, 2004 [1954].

GIMBUTAS, Marija, *The Civilization of the Goddess. The World of Old Europe*, Londres, HarperCollins, 1991.

_____, *The Language of the Goddess*, Londres, Thames and Hudson, 2001 [1989].

HUNTER, Jennifer, *21st Century Wicca: A Young Witch’s Guide to Living the Magical Life*, New York, Kesington Publishing Corp, coll. « Citadel Library of Mystic Arts », 1997.

LAVEY, Anton Szandor, *La Bible satanique. L’Apocalypse selon Lucifer*, Sébastien Raizer (trad.), Rosières-en-Haye, Camion blanc, coll. « Camion noir », 2006 [1969].

RAVENWOLF, Silver, *Teen Witch. Wicca for a New Generation*, Woodbury, Llewellyn, 1998.

_____, *To Ride a Silver Broomstick. New Generation Witchcraft*, Woodbury, Llewellyn, 2002 [1993].

STARHAWK, *Truth of Dare. Encounters with Power, Authority, and Mystery*, San Francisco, HarperOne, 1989 [1987].

C. Rapports de recherche

STATISTIQUE CANADA, « L’Avènement des femmes dans le milieu du travail », *Statistique Canada* [en ligne], n° 11-630-x, 2015, <http://www.statcan.gc.ca>.

STATISTIQUE CANADA, « Mesure de la violence faite aux femmes : tendances statistiques », *Catalogue Statistique Canada Juristat*, Ottawa, Statistique Canada, n° 85-002-X, 2013. Aussi en ligne www.statcan.gc.ca.

D. Sites web de référence

<http://www.afi.com>. [American Film Institute]

<http://www.ala.org>. [American Library Association]

<https://www.a-suivre.org/annuseries/> [Annuséries].

<http://www.bfi.org.uk>. [British Film Institute]

<http://www.editions.bnf.fr/> [Les Éditions de la Bibliothèque nationale de France].

www.un.org [Organisation des Nations Unies]

<https://salemwitchmuseum.com> [Salem Witch Museum]

<http://www.slj.com> [School Library Journal]

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
INTRODUCTION	1
État de la question	8
Objectifs de recherche	11
Corpus	13
Approches critiques.....	14
Méthodologie.....	21
CHAPITRE I : Tableau de la figure de la sorcière au début de la décennie 1970.....	24
Personnages littéraires et culturels déjà en circulation	27
Sorcières antiques et médiévales.....	27
Sorcières gothiques, romantiques et fantastiques.....	32
Sorcières de contes merveilleux	37
Sorcières d'inspiration historique.....	47
Nouvelles sorcières comiques, contre-culturelles et d'horreur	63
Nouveaux ouvrages historiques sur la sorcellerie	76
Études postcoloniales et féministes	82
PREMIÈRE PARTIE : LA DÉCENNIE 1970	
CHAPITRE II : <i>Les Enfants du sabbat</i> (1975) d'Anne Hébert	89
Introduction à la période	89
Dimension historique de la sorcière dans <i>Les Enfants du sabbat</i> d'Anne Hébert	94
Liens intertextuels	97
Identité féminine et marqueurs sociaux de sexe.....	102
Rapport au corps.....	109
Magie, nature et religion.....	118
Conclusion.....	128
CHAPITRE III : <i>La Fontaine obscure</i> (1976) de Raymond Jean.....	130
Introduction	130
Dimension historique de la sorcière dans <i>La Fontaine obscure</i> de Raymond Jean.....	131
Liens intertextuels	136
Marqueurs sociaux et marginalité	140
Rapport au corps.....	144
Identité féminine et marqueurs sociaux de sexe.....	148
Magie, nature et religion.....	158
Conclusion.....	161

DEUXIÈME PARTIE : LA DÉCENNIE 1980

CHAPITRE IV : <i>Moi, Tituba sorcière...</i> (1986) de Maryse Condé.....	164
Introduction à la période	164
Dimension historique de la sorcière dans <i>Moi, Tituba sorcière...</i> de Maryse Condé	174
Liens intertextuels	180
Identité féminine et marqueurs sociaux de sexe.....	187
Rapport au corps.....	202
Marqueurs sociaux et marginalité.....	208
Magie, nature et religion.....	215
Conclusion.....	224

TROISIÈME PARTIE : LA DÉCENNIE 1990

CHAPITRE V : <i>Instruments des ténèbres</i> (1996) de Nancy Huston	228
Introduction à la période	228
Dimension historique de la sorcière dans <i>Instruments des ténèbres</i> de Nancy Huston	243
Liens intertextuels	249
Magie, nature et religion.....	254
Identité féminine et marqueurs sociaux de sexe.....	266
Rapport au corps.....	278
Conclusion.....	286
CONCLUSION.....	289
Synthèse des résultats.....	289
Avenir de la figure de la sorcière	305
Effets sur la littérature pour la jeunesse	311
Bibliographie.....	320
I. Corpus.....	320
A. Corpus principal	320
B. Autres œuvres consultées	320
II. Travaux théoriques et historiques	334
A. Ouvrages et articles	334
B. Enregistrements audios, films et séries documentaires	349
III. Travaux sur le corpus.....	349
A. Ouvrages et articles	349
B. Films et séries documentaires.....	358
IV. Divers	358
A. Articles de journaux et de magazines.....	358
B. Ouvrages sur la pratique de la sorcellerie et de la wicca.....	359
C. Rapports de recherche	359
D. Sites web de référence.....	360
Table des matières.....	361