

Mémoire de recherche master 1 / juin 2016



## Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

# La représentation iconographique du diable à l'époque moderne en Europe

**Julie BRUNEL**

Sous la direction de Dominique Varry  
Professeur des Universités en histoire du livre et des bibliothèques à l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques

UNIVERSITÉ  
LUMIÈRE  
LYON 2  
UNIVERSITÉ DE LYON



## **Remerciements**

*Mes plus sincères remerciements s'adressent en premier lieu à Monsieur Dominique Varry, mon directeur de recherche, qui m'a guidée dans mon travail en trouvant des réponses à mes interrogations et qui a orienté mes efforts sur des points particuliers. Il m'a aussi aidé à améliorer la rédaction de ce mémoire.*

*Je tiens également à remercier le corps enseignant de l'Enssib, en particulier Madame Fabienne Henryot dont les cours m'ont été d'une aide précieuse. Être acceptée en première année de master « Cultures de l'écrit et de l'image » a été une chance immense et ce mémoire est le reflet d'une année d'études très enrichissante intellectuellement et professionnellement.*

*Mon travail de recherches a de plus été facilité par la bienveillance et le professionnalisme des conservateurs et bibliothécaires du fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon Part-Dieu, je leur adresse de chaleureux remerciements.*

*Enfin, merci à mon grand-père qui m'a communiqué sa passion de l'histoire, merci à mes parents et à ma sœur Marion. Merci à ma camarade Mélanie pour son soutien et son amitié précieuse et à mes amis pour leurs encouragements tout au long de l'année.*

## RESUME

*Au XVI<sup>e</sup> siècle, la figure du diable est plus que jamais présente dans l'imagination populaire : en cause, une société européenne bouleversée et mise à mal par les polémiques confessionnelles. Protestants et catholiques luttent idéologiquement et font de la figure satanique l'incarnation de toutes leurs angoisses métaphysiques, s'accusant les uns et les autres d'en être les envoyés. La gravure est alors le relai médiatique privilégié pour diffuser ces idées dans l'ère nouvelle de l'imprimerie. Au cœur des dissensions religieuses, le peuple adore et réclame ces gravures effroyables et fascinantes, mais il devient aussi la cible d'une stigmatisation selon qu'il soit catholique, juif, protestant voire même une femme ou un homme accusé de sorcellerie.*

## DESCRIPTEURS

*Iconographie, Gravure, Diable, Satan, Époque moderne, Polémiques confessionnelles, Protestantisme*

## ABSTRACT

*During the sixteenth century, devil's representation is more than ever involved into popular imagination : because of, an European society shocked and undermined by confessional controversies. Protestants and Catholics fights ideologically and make up the satanic figure an incarnation of all of their metaphysical fears, accusing each others being their emissaries. The engraving is then the privileged newsworthy relay made to diffuse those ideas into this new printing era. At the core of these religious contrasts, the people loves and claims those appalling and fascinating engravings. It became as well the target of a stigmatization depending of it being catholic, jewish, protestant even a woman or a man accused of sorcery.*

## KEYWORDS

*Iconography, Engraving, Devil, Satan, Modern era, Confessional controversies, Protestantism*

## DROITS D'AUTEURS

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

# SOMMAIRE

<b>Remerciements .....</b>	<b>2</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>3</b>
<b>Descripteurs.....</b>	<b>3</b>
<b>Droits d’auteurs.....</b>	<b>3</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>4</b>
<b>Sigles et abréviations .....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>TECHNIQUES, HISTOIRE ET ENJEUX DE LA GRAVURE À L’ÉPOQUE MODERNE .....</b>	<b>11</b>
<b>Les procédés techniques : une évolution des matériaux et des outils..</b>	<b>12</b>
<i>La naissance de la xylogravure .....</i>	<i>12</i>
<i>L’apparition et la mise au point de la gravure sur cuivre.....</i>	<i>13</i>
<i>Conception et réalisation .....</i>	<i>15</i>
<b>Le prestige de la gravure allemande et les grands maîtres européens</b>	<b>16</b>
<i>La gravure allemande à travers l’œuvre de Dürer .....</i>	<i>16</i>
<i>L’émergence de grands maîtres en Italie, aux Pays-Bas, en France ...</i>	<i>19</i>
<b>La gravure comme média dans l’ère nouvelle de l’imprimerie.....</b>	<b>22</b>
<i>Une innovation technologique majeure : l’imprimerie .....</i>	<i>22</i>
<i>La gravure : un média et une révolution technique .....</i>	<i>23</i>
<b>DESCRIPTION ET SYMBOLIQUE DU DIABLE DANS L’ICONOGRAPHIE MODERNE .....</b>	<b>25</b>
<b>Une figure animale héritée de sa représentation biblique et antique..</b>	<b>26</b>
<i>La figuration du diable inspirée par les monstres antiques .....</i>	<i>26</i>
<i>Le diable, un héritier du serpent biblique .....</i>	<i>29</i>
<i>La représentation du diable sous le signe de Saturne.....</i>	<i>30</i>
<b>Satan, prince des Enfers : un personnage ailé aux caractéristiques humaines .....</b>	<b>31</b>
<i>L’allégorie d’une justice terrible.....</i>	<i>31</i>
<i>Une incarnation populaire : Satan et les péchés capitaux .....</i>	<i>32</i>

<i>L'hagiographie au service de la représentation diabolique</i> .....	35
<i>Le danger au bord des routes : le diable voyageur</i> .....	36
<b>Une figure satirique pour illustrer les vices féminins et les vices cléricaux</b> .....	<b>37</b>
<i>Entre rire et terreur : une créature infernale au double-visage</i> .....	37
<i>Les représentations satiriques du diable par les protestants</i> .....	39
<b>UNE SOCIÉTÉ EN PROIE AUX MAUX : UN CLIVAGE SOCIAL, POLITIQUE ET RELIGIEUX</b> .....	<b>41</b>
<b>Une nouvelle discipline au cœur des débats : la démonologie</b> .....	<b>42</b>
<i>Des questions théologiques pour définir le Bien et le Mal</i> .....	42
<i>... qui deviennent des questions judiciaires et médicales</i> .....	43
<b>Les temps de la Réforme et de la Contre-réforme : le diable comme l'incarnation des dissensions religieuses</b> .....	<b>46</b>
<i>Pour les protestants, le pape, un envoyé de Satan sur terre</i> .....	46
<i>L'apogée des caricatures scatologiques protestantes</i> .....	48
<i>La riposte iconographique de l'Église catholique romaine</i> .....	49
<i>Un renouveau intellectuel et religieux pour défendre le catholicisme</i> ..	51
<b>La naissance de l'homme moderne : la stigmatisation des minorités en raison de leurs activités réputées diaboliques</b> .....	<b>52</b>
<i>La discrimination de la communauté juive par les Réformateurs</i> .....	52
<i>La diabolisation du sexe féminin par les catholiques</i> .....	54
<i>Le culte du diable polarisé autour du Sabbat</i> .....	57
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>59</b>
<b>SOURCES</b> .....	<b>61</b>
<i>Les sources iconographiques</i> .....	61
<i>Les sources imprimées</i> .....	67
<i>Les sources textuelles</i> .....	70
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>71</b>
<i>La gravure, ses techniques et son histoire</i> .....	71
<i>Le diable et son étude</i> .....	72

<b>ANNEXES.....</b>	<b>75</b>
<b>GLOSSAIRE.....</b>	<b>76</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>80</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>82</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>131</b>

## *Sigles et abréviations*

BmL : Bibliothèque municipale de Lyon

BnF : Bibliothèque nationale de France

cf. : se référer à, du latin *confer*

coll. : collection

dir. : (sous la) direction de

éd. : édition

ibid. : ibidem

id. : idem

in-fol : in folio

op. cit. : œuvre citée, du latin *opus citatum*

pp. : de la page à la page

trad. : traduction

vol. : volume

§ : paragraphe

## INTRODUCTION

---

Dans son recueil de poésie intitulé *Les Petits Poèmes en prose* publié en 1869, Charles Baudelaire s'exclame :

« Mes chers frères, n'oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des Lumières, que la plus belle des ruses du Diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ! »<sup>1</sup>

Rétrospectivement, cette brillante citation faisant interagir croyance et religion, dans un siècle industriel focalisé sur le progrès et les découvertes technologiques et scientifiques, semble raisonner en tout point avec le XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, la place du diable dans l'époque moderne est prépondérante et c'est sur cette problématique que le mémoire tente aujourd'hui d'apporter des réponses, avec des analyses à travers l'histoire et l'iconographie. En Europe, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, les États et leurs peuples sont à l'agonie, au cœur de grandes crises métaphysiques, ils sont confrontés à des guerres douloureuses et meurtrières, à une montée en puissance de l'Homme sur Dieu et à de grands bouleversements religieux qui heurtent profondément ce qu'il reste des valeurs et des idéaux médiévaux. Une nouvelle société appelée moderne, émerge de ces temps troublés et octroie à l'homme une individualité. Comme à l'époque des poètes romantiques et symbolistes, les sociétés européennes sont étonnées par des innovations qui permettent de repenser l'accès au monde et à autrui. Tel est le cas de l'imprimerie, mise au point par l'allemand Gutenberg. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, cet instrument révolutionne la communication et la diffusion de l'information grâce à un système de presse à bras qui permet de reproduire à l'envi un texte ou une image. Comment alors, ne pas éprouver à la fois une fascination et une répulsion pour l'imprimerie jusque là inexistante ? C'est pourquoi, la figure du diable commence à prendre son essor jusqu'à devenir omniprésente. Plusieurs questions se trouvent au centre du débat, lesquelles touchent principalement à la nature de la créature infernale et ces questions sont corollaires de sa représentation iconographique à l'époque moderne. De quelles façons et par quels moyens techniques, le diable s'est-il fait une place dans une société en pleine mutation ? Comment le conçoit-on et comment est-il représenté ? Enfin, en quoi les clivages politiques et religieux ainsi que la construction d'une pensée individualiste ont-ils contribué à en faire un personnage de propagande pour semer les dissensions et la terreur ?

Dans un premier temps, il est nécessaire d'aborder les techniques et les enjeux de la gravure ainsi que son histoire pour comprendre la place du diable dans la société moderne. Tout d'abord, c'est la xylogravure qui apparaît à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, héritée de techniques orientales venant des confins de l'Asie, elle permet de reproduire sur un support en bois des images pieuses de façon à évangéliser les populations. Puis, les images produites et leur nature se diversifient en même temps que les techniques se perfectionnent avec la confection de nouveaux outils et l'emploi de nouveaux matériaux. Ainsi, gravures sur bois et gravures sur cuivre

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Les Paradis artificiels – IV. Les Petits Poèmes en prose*, « Le Joueur généreux » (XXIX) Paris, éd. Michel Lévy frères, 1869, p. 90

se concurrencent tout en restant toutes deux très populaires et suscitent une fascination croissante. Aussi, l'époque moderne est l'acmé de la gravure puisque des artistes comme l'allemand Albrecht Dürer<sup>2</sup> théorisent cet art nouveau dans lequel ils excellent et dont ils tirent un grand prestige. La gravure est de plus un nouveau média dans une ère nouvelle entièrement dévolue à l'imprimerie et à ses progrès technologiques, elle doit son succès non seulement à ce qu'elle est intrinsèquement mais aussi au développement de l'imprimerie qui entraîne la multiplication des tirages et leur diffusion aux quatre coins du continent européen. Les représentations iconographiques du diable sont très populaires à l'époque moderne parce que la gravure présente tous les aspects d'une conception mystérieuse et obscure. En effet, réaliser une gravure nécessite du temps et de la patience, il s'agit de dévoiler un motif plus que de le faire surgir d'un coup. Le dévoilement, le mystère, l'obscurité ténébreuse suscités par les gravures avec leurs multiples sillons et creux, leur relief, leur couleur grise ou noire est donc idéal pour représenter l'être caché et infernal.

Ainsi, nous verrons dans une deuxième partie qu'à l'époque moderne, le diable est représenté sous toutes ses formes, il jouit d'une renommée sans pareille car théologiens et scientifiques ne cessent de lui conférer des origines, un corps, une intention afin de rechercher les causes et les raisons de son existence. Tantôt dragon biblique, il effraie autant qu'il instruit le chrétien ; il suscite le rire et l'effroi en se tenant aux bords des grands chemins et séduit le pèlerin sous une belle apparence, jeune et féminine ; incube ou succube, il trompe par sa beauté et son éclat naturel. Toutefois, il peut aussi revêtir des oripeaux, être laid et monstrueux puisqu'il est parfois représenté comme le descendant de Janus bifrons, repoussant il possède alors un second visage situé sur le bas-ventre. Satan est surtout le démon qui se cache derrière tous les péchés terrestres. En effet en ces siècles troublés, il faut regarder vers les cieux, se nourrir et se repaître du divin, *de facto* Satan devient le représentant des vices et du Mal. De grands graveurs tels Heinrich Aldegrever et Georg Pencz<sup>3</sup> consacrent des séries à la figuration des péchés capitaux, gravures métaphoriques et spirituelles ; elles renseignent l'homme sur les défauts qu'il porte en lui. Le diable est présent sous des formes humaines, animales ou matérielles : il est la prostituée, il est le loup avare, l'âne paresseux ou bien l'épée vengeresse de la Colère, la cruche bacchanale de la Gourmandise. Ces diverses représentations des vices sont les premiers pas du diable sur la place publique, son triomphe est atteint lorsque les conflits idéologiques et les luttes confessionnelles surgissent. Protestants et catholiques s'emparent véritablement de ce démon ailé, aux cornes dressées et à l'air menaçant pour dénoncer leurs adversaires. Stigmatiser une communauté religieuse et lui inoculer les pires crimes sous l'égide du diable est la meilleure façon de l'exterminer, c'est pourquoi l'antipapisme et le courant réformiste conduit par Luther développe une propagande cristallisée autour de la figure diabolique. Les deux Églises constatent assez rapidement que pour rallier les croyants ou dissidents à leur cause, il faut marquer leur esprit... quoi de mieux alors que publier des pamphlets et gravures satiriques ? Les Réformateurs sont des experts en la matière et s'en prennent aux catholiques et aux Juifs en les représentant sous

<sup>2</sup> cf. Table des illustrations, gravures 2 à 7, 12 et 35 (pp. 85 à 90, 95, 118)

<sup>3</sup> cf. Table des illustrations, gravures 18 à 27 (pp. 101 à 110)

des formes animales dégradantes : ils sont ânes, veaux, porcs. Leur malice est pourtant retournée contre eux puisque les partisans de l'Église apostolique et romaine dépeignent les huguenots sous des traits simiesques, opportunistes et hypocrites, ils deviennent indignes de confiance et de pardon.

Nous étudierons dans une troisième partie que derrière une apparence satirique et comique, les polémiques confessionnelles sont un champ de bataille idéologique très violent où les protagonistes se livrent à une lutte sans merci. Les guerres de religion sont faites par les armes et par la force, en témoignent les exactions et les sièges de villes catholiques comme Lyon, mais aussi les massacres de Vassy ou de la Saint-Barthélemy à Paris en 1572, qui marquent l'apogée du conflit. Pour autant, les guerres de religions sont faites aussi par une bataille d'idées et de valeurs qui envenime et entache une société déjà bien malade. L'Église réformée prône un antipapisme fort qui ne cesse de se développer à travers les thèses luthériennes. Les Réformateurs sont pour les catholiques de dangereux clercs qui n'hésitent pas à affirmer leur insoumission envers la papauté qu'ils accusent de tous les maux. C'est pourquoi, des théologiens catholiques avec l'aide de graveurs ripostent iconographiquement aux abus protestants. Avec les différents conciles œcuméniques dont le concile de Trente qui s'étend tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, ils contribuent à régénérer le dogme catholique, à renouveler la croyance en octroyant de nouveaux droits et moyens aux hommes d'Église et à leurs paroissiens. Reste que le clivage religieux et politique est renforcé par une nouvelle élite d'intellectuels qui cherche les racines du Mal de façon à le rationaliser et à en purger la société. Les démonologues mettent au point une discipline à mi-chemin entre la théologie et la médecine, ayant pour objet l'étude du diable et de ses démons, mais jurisprudence et médecine se heurtent à des problématiques insolubles. En attestant l'existence du diable, les démonologues révèlent aussi de nouveaux maux qui vont entraîner la persécution des minorités de genre ou de religion. Ainsi, les Juifs et les femmes sont accusés d'actes de diableries voire de sorcellerie et une vaste chasse aux sorcières essaime sur tout le continent européen au cours du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle. Poussés aux confessions et aux parjures sous la torture, condamnés au bûcher, magiciens et sorcières racontent leur possession et leur déférence volontaire envers le diable auquel ils rendent un culte à travers des réunions orgiaques appelées Sabbat au cours desquels des sacrifices animaux et humains, des messes noires, des incantations païennes sont coutumiers.

Les hommes de la fin du Moyen-âge et de la Renaissance valorisent la figure diabolique dans l'iconographie pour deux raisons. D'une part parce que les conflits idéologiques justifient à eux seuls sa représentation, d'autre part parce que Satan est finalement le seul à incarner la complexité humaine sous toutes ses facettes. Le diable est multiple, mouvant, insaisissable à l'image de l'homme, du nouvel homme qu'ils entreprennent de forger : l'homme moderne.

## TECHNIQUES, HISTOIRE ET ENJEUX DE LA GRAVURE A L'ÉPOQUE MODERNE

---

L'invention et la mise au point des procédés techniques de la gravure à l'époque moderne avec l'apparition de la xylogravure à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et celle des estampes dans le courant du XV<sup>e</sup> siècle est un phénomène majeur dans l'histoire de l'art en Occident. Les origines de la gravure sont assez floues mais le peintre, architecte et écrivain toscan Giorgio Vasari rend compte de son existence très ancienne dans son recueil biographique intitulé *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* publié en 1550<sup>4</sup>, qui est considéré comme l'une des publications fondatrices de l'histoire de l'art. De nombreux essayistes y font par ailleurs référence plus tard. Ce procédé technique et artistique est révolutionnaire car il permet de diffuser des images qui peuvent être multipliées des milliers de fois exactement à l'identique grâce aux presses typographiques. Ainsi, faire l'histoire de la gravure c'est aussi faire l'histoire de l'imprimerie, les deux sont à mettre en parallèle. Il est possible de les hiérarchiser puisque l'imprimerie ne révolutionne pas simplement le milieu culturel, intellectuel et artistique, elle façonne aussi un monde nouveau en entraînant des changements sociaux, politiques et religieux. Toutefois, la gravure a longtemps peiné à trouver sa place dans le milieu artistique à cause de sa complexité et de sa pluralité technique. En effet, l'aspect d'une gravure dépend du procédé dont elle dérive. Le rendu sera complètement différent d'un procédé à l'autre. Ainsi, il s'agit de bien distinguer une xylogravure d'une estampe, une nuance obtenue par le burin ou par l'eau-forte. Chaque procédé possède sa propre beauté mais aussi des limites techniques qui lui sont spécifiques. L'historien Pierre Durrieu en reprenant des thèses de Pierre Gusman, définit en quelques lignes les points que nous allons aborder dans la première partie de ce mémoire, il formule ainsi que :

« L'invention de l'art de la gravure sans avoir eu une importance aussi capitale que l'invention de l'imprimerie, n'en est pas moins une des plus précieuses conquêtes que le génie de l'homme ait réalisée dans le domaine intellectuel. De quel immense secours la possibilité de multiplier toutes sortes d'images à l'aide de procédés mécaniques a été, et est encore, pour la propagation des idées, pour la diffusion des grands courants de l'art, pour l'instruction des masses populaires, voire même pour l'action politique et pour les luttes de polémiques religieuses ou philosophiques (...) »<sup>5</sup>

C'est dans cette mesure qu'en dressant un sommaire des techniques, de l'histoire et des enjeux de la gravure à l'époque moderne, nous allons aussi être amenés à réfléchir sur l'impact de l'innovation de Gutenberg.

---

<sup>4</sup> VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri, descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari, ... Con una sua utile... introduzzione a le arti loro*, Florence, éd. L. Torrentino, 1550, in-4

<sup>5</sup> DURRIEU Pierre, « Les origines de la gravure », premier article sur Pierre Gusman, *La Gravure sur bois et d'épargne sur métal, du XIV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* publié dans le *Journal des savants*, 15<sup>e</sup> année, Mai 1917, p. 205 (consulté le 21/03/2016)

## LES PROCÉDES TECHNIQUES : UNE ÉVOLUTION DES MATÉRIAUX ET DES OUTILS

### La naissance de la xylogravure en Europe

Il existe deux types de gravures qui requièrent chacune deux types de support : la xylographie et la gravure sur cuivre. Tout d'abord, la xylographie est le procédé duquel est née la gravure. La gravure sur bois la plus ancienne que l'on ait découverte est le bois Protat gravé sur deux faces, il s'agit d'une taille d'épargne découverte en Bourgogne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa date de création est estimée entre 1370 et le XV<sup>e</sup> siècle. On appelle ainsi ce bois après que l'imprimeur mâconnais Jules Protat en ait fait l'acquisition. Le bois Protat est conservé à la Bibliothèque nationale de France depuis 2001. Sur une de ses faces, on peut voir un fragment de la Crucifixion, tandis que sur l'autre c'est l'ange de l'Annonciation qui est représenté. Aucune épreuve sur papier de ce bois n'a été mise au jour jusqu'à présent mais les historiens pensent que ce bois a servi à orner des toiles destinées à devenir du linge de table. Toutefois, au moment de sa découverte, il avait une utilisation très prosaïque : il servait de cale-porte et était caché sous un escalier. D'un point de vue technique, la xylographie est une gravure en relief qu'on qualifie de « taille d'épargne ». À l'époque moderne, les graveurs coupent principalement le bois dans le sens des fibres, ce qui est un procédé appelé bois de fil. Ils utilisent des bois d'arbres fruitiers comme le pommier, le poirier et le cerisier car ils sont plus tendres et plus malléables. Au contraire, le bois de bout est le fait de tailler un bois dur comme le buis dans le sens radial, c'est-à-dire dans le sens perpendiculaire aux fibres du bois. Pour réaliser une taille d'épargne, on trace le dessin au crayon de mine sur une feuille de papier qui est placée sur un bois servant de matrice puis on retire l'excédent de matière sur le support. Le bois est taillé avec un instrument appelé « gouge », il s'agit d'un ciseau à tranchant concave de forme semi-circulaire. Ensuite, il faut encrer la surface restante et l'impression laisse apparaître les zones en relief. L'encre noire est majoritairement utilisée car lors d'une impression en couleurs il faut utiliser plusieurs pochoirs de façon à bien délimiter les parties colorées. Certains bois s'usent si vite qu'ils deviennent parfois rapidement inutilisables. Pour des raisons techniques et économiques, la xylographie est la plus pratiquée car pour imprimer des gravures sur bois, on peut utiliser des presses typographiques qui sont les presses conventionnelles ; de plus, les bois peuvent être réutilisés. Une gravure sur bois nécessite douze heures de séchage avant sa commercialisation.

D'un point de vue historique, dans un premier temps, les gravures sur bois sont réalisées par des moines et sont d'inspiration religieuse. La xylographie est beaucoup utilisée par les clercs. Les ordres monastiques s'en servent pour évangéliser les populations. Il est d'usage de graver avant l'invention de l'imprimerie des textes mais aussi des images de petit format que les pèlerins cousent généralement dans la doublure de leur manteau et qui ont pour mission de les protéger. À l'inverse, la propagande luthérienne édite des placards, c'est-à-dire de larges planches de bois sur lesquelles sont gravées des textes susceptibles d'être comparés aux slogans publicitaires contemporains qui ont pour fonction d'endoctriner la population. Ces œuvres sont appelées « placards » car elles étaient affichées, placardées sur des édifices religieux ou municipaux. Les principaux types d'images imprimées grâce à la xylogravure sont des images de dévotion, des images populaires mais aussi des cartes à jouer ainsi que des papiers dominotés

dans les livres. À partir de 1420, les inspirations se diversifient et deviennent majoritairement profanes. Les premières gravures sur bois à circuler à travers toute l'Europe sont des jeux de cartes allemands vendus en Italie, puis des jeux de cartes gravés sur cuivre ; mais ces exportations de gravures prennent fin en 1441, les jeux de cartes germaniques devenant interdits afin de protéger les cartiers vénitiens. Toutefois, même si la gravure sur bois se développe considérablement au XV<sup>e</sup> siècle, le procédé était connu auparavant. Cette technique puise ses origines en Asie et en réalité, les artistes en avaient connaissance mais ne l'employaient pas car le papier était rare et coûteux. L'essor de l'imprimerie entraîne une utilisation et une fabrication massive des fibres textiles et contribue ainsi à l'avènement de la gravure.

## L'apparition et la mise au point de la gravure sur cuivre

La gravure sur cuivre est l'inverse technique de la gravure sur bois. Il s'agit d'une gravure en creux dite aussi taille-douce car l'encre se fixe dans les incisions réalisées par le graveur dans le métal. Les premières gravures en taille-douce sont apparues peu de temps après les xylogravures. Ce sont les orfèvres italiens comme Maso Finiguerra qui ont eu pour la première fois l'idée de la taille-douce au début du XV<sup>e</sup> siècle. Par la suite de nombreux graveurs sont eux-mêmes orfèvres ou bien formés par des orfèvres. Certains artistes comme Jean Duvet dont nous analyserons plus précisément la gravure intitulée *L'ange enchaîne le démon*<sup>6</sup> (gravure 1), exerce même les deux professions. Même si la technique de la gravure sur cuivre apparaît et se perfectionne plus tardivement que le procédé de la xylographie, au Moyen-âge cette technique était déjà employée pour la confection des sceaux. Elle était aussi utilisée pour décorer les selles équestres qui étaient champlevées afin d'y incruster des émaux. À l'époque moderne, dans une dimension artistique, les graveurs privilégiant le support métallique s'aperçoivent qu'en gravant plus ou moins profondément, il est possible d'obtenir des nuances. Les outils utilisés pour entamer le métal sont le burin ou la pointe sèche. Le burin est d'une part un petit ciseau à pointe d'acier utilisé pour creuser la plaque de métal et d'autre part, le procédé de la gravure selon lequel la plaque de métal est incisée et aussi l'estampe réalisée à partir de ce procédé. Le maniement du burin requiert tout un art car l'outil doit rester perpendiculaire à la plaque pour creuser suffisamment le métal ; les effets de courbe sont obtenus en faisant pivoter le support posé sur un coussin. La pointe sèche, quant à elle, se manie comme un crayon qui érafle le métal, le déplace mais ne le supprime pas. Dürer et Rembrandt ont beaucoup utilisé ces deux outils. Les excédents de cuivre sont appelés barbes ou barbures : ce sont elles qui donnent un aspect flou à l'image. Si l'on souhaite obtenir un aspect net, il faut passer un ébarboir, un outil qui prélève les copeaux de métal. Après avoir effectué le tracé du dessin sur la plaque, la surface est encrée avec un tampon en maille fine, l'encre se glisse dans les creux sans adhérer aux surfaces restées vierges. Ensuite, la plaque est essuyée délicatement avec un tissu en fibres dures appelé tarlatane, puis avec un chiffon en mailles plus fines afin d'éviter les coulures. Une feuille de papier humide est placée sur la plaque enduite avant d'être insérée dans la presse. La pression qui est exercée est beaucoup plus forte que pour les gravures sur bois car l'encre contenue dans les sillons de la plaque doit adhérer à la feuille

---

<sup>6</sup> DUVET Jean, *L'ange enchaîne le démon*, Bibliothèque municipale de Lyon, cote Rés 21911 f. 46

de papier. Le résultat obtenu est appelé la première épreuve. Toutefois, il ne s'agit pas encore du résultat final car le graveur doit effectuer plusieurs épreuves avant que l'image imprimée ne corresponde parfaitement à ses espérances. En effet, le graveur est un artiste qui travaille à l'aveugle, l'estampe en creux demeure un mystère jusqu'à l'impression, c'est pourquoi, la multiplicité des épreuves permet au graveur de modifier et retoucher son travail sur la plaque enduite jusqu'à ce que ses attentes soient satisfaites. Les épreuves tirées en cours de réalisation qui vont être soumises aux retouches sont appelées des « épreuves d'états », elles sont numérotées et désignées ainsi. Ces gravures inaccomplies par manque d'encre ou défaut de tracé sont aussi appelées « faibles » ou « fatiguées » *a contrario* de celles commercialisées dites « fraîches » ou « brillantes ». Elles sont très prisées car elles permettent de suivre la genèse et l'évolution de l'œuvre achevée.

Un autre procédé appelé la taille-douce à l'eau-forte voit de plus le jour au début du XV<sup>e</sup> siècle et reste inchangé. À l'origine, cette technique était employée dans l'ornement des armures. Cette taille indirecte consiste à recouvrir la plaque de plusieurs vernis, elle est enfumée pour faciliter le travail du graveur et chauffée pour que le vernis soit réparti de façon homogène. Le graveur dessine ensuite l'image sur le vernis qui devient entamé ; puis, la plaque est passée dans un bain d'acide qui creuse par une attaque chimique les endroits où le vernis est entamé. L'opération effectuée, la plaque est débarrassée de son vernis par un lavage à l'eau et devient prête pour l'impression. C'est pourquoi, par l'emploi de l'eau-forte, on parle de gravures « en creux ». Il est possible de varier les types d'acides pour obtenir des aspects différents. L'eau-forte produit des effets de clair-obscur, un noir profond que le burin seul ne saurait créer d'où un résultat sombre et fascinant. L'acide cause des morsures sur le cuivre mais l'aspect obtenu peut être décevant car les morsures sont plus ou moins fortes selon la plaque. Cette découverte allemande par Dürer puis italienne avec Le Parmesan rencontre un grand succès, les graveurs pouvant effectuer des retouches sur la plaque avec du vernis en cas d'erreur. De plus, ce procédé ne demande pas un savoir-faire important mais une patience à toutes épreuves car il est rare qu'une gravure à l'eau-forte soit réussie du premier coup. Une nouvelle technique de gravure sur cuivre apparaît au milieu du XV<sup>e</sup> siècle mais tombe rapidement en désuétude, il s'agit de la gravure en taille d'épargne sur métal. Pour ce qui est des foyers de son développement, la gravure sur cuivre se déploie principalement dans les ateliers parisiens mais les ateliers lyonnais ne sont pas en reste puisque la cité rhodanienne est depuis le Moyen-âge, une ville foraine et à la Renaissance elle devient un grand centre culturel et intellectuel ainsi qu'un refuge pour les humanistes tel Rabelais. La ville regorge de librairies, elle est sans conteste la capitale du livre. Ce terrain favorable va permettre l'implantation de la gravure, un renouveau et une perfection des techniques graphiques ainsi que la formation de réseaux d'éditeurs, graveurs, libraires. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les ateliers lyonnais supplantent ceux installés à Paris. Tout d'abord, le premier livre français illustré sur bois est édité à Lyon en 1478. C'est aussi dans cette ville qu'apparaît vers 1480-1490, le terme de graveur sur cuivre en taille-douce. Lyon étant un des berceaux de l'édition, ce sont les gravures sur bois liées à l'illustration des livres qui sont dans un premier temps majoritaires ; les estampes sur cuivre sont assez marginales jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Par la mise au point de l'estampe sur cuivre, les frontispices en début de livre se multiplient et sont de plus en plus somptueux. À ce moment-là, la gravure au-delà du fait qu'elle accroît la valeur marchande d'un livre, existe de façon plus autonome puisque les frontispices illustrent le livre d'un thème qui n'a parfois rien à voir avec son contenu narratif.

## Conception et réalisation

L'examen critique des gravures permet de déceler le lieu de leur conception. Cette étude est très complexe car il ne suffit pas de mettre au jour le style et le courant artistique auxquelles elles appartiennent. Il faut prendre en compte la provenance du papier utilisé, la composition chimique de l'encre, déchiffrer la signature s'il y en a une, authentifier les armoiries, les rinceaux et les symboles héraldiques qui peuvent encadrer et orner le dessin. Une bibliographie est aussi utile pour authentifier une gravure. Le développement de la gravure est étroitement lié à la découverte, à la fabrication et à l'importation du papier en Europe. Inventé et mis au point en Chine à partir de fibres textiles au II<sup>e</sup> siècle, il se répand dans toute l'Asie au VIII<sup>e</sup> siècle puis ses techniques de fabrication sont importées en Europe par les Italiens. En France, le premier moulin à papier est construit en Champagne en 1348 mais c'est en Allemagne, à Nuremberg en 1390 que la première fabrique de papier voit le jour. De plus, concevoir et réaliser une gravure requiert parfois l'intervention de plusieurs personnes car une gravure est faite en trois temps : le tracé du dessin original, la transposition de ce dessin sur le bois, la gravure en elle-même. Parfois, le graveur réalise les trois actions par lui-même. Cette technique est avantageuse car en se décomposant en plusieurs étapes qui nécessitent chacune du temps, le graveur peut exercer d'autres activités en même temps que la réalisation de la gravure. Toutefois, s'il ne dispose pas d'une presse pour imprimer son estampe sur papier, il est amené à se rendre dans des ateliers d'imprimeurs-libraires. Des métiers se distinguent jusqu'à créer des corporations d'imprimeurs et d'éditeurs. Les gravures illustrent principalement les livres mais il convient de ne pas subordonner l'image au texte. Un consensus parmi les historiens prône d'envisager l'image et le texte comme un tout ou alors de considérer la gravure pour ce qu'elle est dans une dimension esthétique et pas seulement dans sa fonction d'illustration. En effet, au début de l'époque moderne, les gravures sont de formats différents et se mêlent au texte mais leur mise en page, leurs motifs sont riches et variés. Ainsi la prise en compte de la dimension esthétique est essentielle. Ces images représentent des scènes domestiques, des animaux, des personnages religieux ou laïcs, ou encore des décors exotiques. La gravure peut être insérée en pleine page ou au centre d'un texte, elle peut être encadrée par des motifs architecturaux ou des rinceaux, être ornée ou non mais dans tous les cas, elle agit sur le regard comme le ferait un tableau car son cadre ornemental contribue à la mettre en valeur.

Avec la typographie, les livres sacrés et les livres profanes sont bien souvent de factures différentes mais ce sont les *Livres d'Heures* qui sont les plus élégamment ornés et les plus onéreux. En fait, ces livres de prières sont destinés à une élite laïque et noble qui maîtrise l'usage de la lecture et de l'écriture et qui ont les moyens financiers de posséder un livre enluminé. Les *Livres d'Heures* sont de plus des ouvrages traditionnellement transmis d'une génération à l'autre. Toutefois, les gravures ne sont pas seulement conçues pour illustrer des livres et ne sont pas toujours originales. En effet, les graveurs reproduisent aussi sur bois ou sur cuivre des peintures et des sculptures. Ils ne se contentent pas seulement de copier d'autres types d'arts, ils copient aussi des gravures d'autres graveurs et reprennent leurs inspirations. Certains peintres comme Mantegna et Raphaël gravent leurs propres œuvres afin de les populariser. Les nobles et les riches demandent aussi des gravures des toiles achetées afin de pouvoir les montrer à leur entourage, posséder des gravures est un signe indirect de richesse. La gravure est un art qui soulève la question du plagiat, en permettant une reproduction fidèle

d'une peinture ou sculpture dans un format réduit et sur un support analogue. Elle se développe considérablement car elle entraîne une meilleure diffusion et un achat à moindre coût.

## LE PRESTIGE DE LA GRAVURE ALLEMANDE ET LES GRANDS MAITRES EUROPEENS

### La gravure allemande à travers l'œuvre de Dürer

La fin du XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle marquent l'âge d'or de la gravure allemande qui occupe une place prépondérante dans l'art du pays. L'Allemagne est, à l'époque moderne, une exception européenne en étant plus renommée pour ses gravures que pour ses peintures. Les gravures illustrent toutes les productions écrites, des brochures aux ouvrages littéraires, des placards aux traités scientifiques. Les allemands sont aussi les premiers à faire usage de la couleur sur leurs gravures en utilisant le procédé du pochoir, ce qui donne un aspect de dessin à l'œuvre. Les années 1440-1460 amorcent un tournant dans l'histoire de la gravure germanique car des gravures sur bois, sur métal et en taille-douce sont produites massivement. Des séries dédiées à la *Passion*, à la *Vie du Christ* et à la *Vie de la Vierge* apparaissent. On assiste aussi à une réduction de format déterminant la gravure moderne. Comme l'explique l'historien Maxime Préaud dans le catalogue<sup>7</sup> d'une exposition dédiée à l'artiste, Albrecht Dürer est un des premiers graveurs à regrouper son œuvre en série dans le but de lui conférer un caractère plus dramatique. Toutefois, il continue à travailler sur de grands formats pour lui donner de l'intensité. D'un point de vue économique, l'idée que les graveurs allemands ont de découper leur œuvre en série est un grand bénéfice pour eux car cela leur assure des revenus sur une longue durée et l'assiduité des commanditaires et acheteurs. De plus, Albrecht Dürer est le seul maître à être reconnu majoritairement pour ses gravures. Il les signe et les transmet à des colporteurs afin de faciliter leur vente et leur diffusion. Il pense que l'estampe peut et doit se suffire à elle-même. Ses œuvres sont signées d'un monogramme dont le « A » majuscule se caractérise par un trait afin de le fermer en haut, et à l'intérieur des deux barres figure un « D » majuscule (annexe 1). Considéré comme le Léonard de Vinci allemand et héritier de Martin Schongauer qu'il n'a pas eu le temps de rencontrer, il naît en 1471 à Nuremberg. Il devient l'humaniste qui jouit d'une position dominante dans les inventions artistiques et technologiques allemandes de son temps. Ses gravures s'imposent d'emblée par leur dimension esthétique alors que la gravure revêt toujours un caractère populaire. Albrecht Dürer est parrainé par le grand imprimeur Anton Koberger, lui et sa famille vivent dans la même rue nurembergeoise. C'est pourquoi, très tôt, il possède sa propre presse. De plus, il est protégé par l'empereur Maximilien ce qui lui confère un rang important et l'admiration de ses pairs. Jeune homme, il apprend à manier le burin dans l'atelier paternel d'orfèvrerie et en devient un spécialiste. Ce n'est que lors de son voyage en Italie en 1494 qu'il découvre et se passionne pour la gravure alors

---

<sup>7</sup> PRÉAUD Maxime avec la collaboration de Madeleine Marcheix et Marie-Cécile Barthe, *Albert Dürer (1471-1528), catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de Paris le 12 octobre 1971*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1971

qu'une épidémie de peste sévit à Nuremberg. Fasciné par le corps humain et sa musculature, il grave d'abord des nus féminins mais à l'époque ce sont les images pieuses qui sont les plus demandées. Il délaisse ainsi les représentations profanes afin de se forger une clientèle plus conséquente. Ce choix raisonné le conduit à une éclatante renommée en 1498 alors qu'il est âgé de vingt-six ans, il doit son prestige à une série de quinze xylogravures consacrées à la représentation de l'*Apocalypse*. Cette série est d'abord publiée avec le texte de la version latine de la Vulgate, puis Dürer édite ensuite les gravures légendées en allemand. Une seconde édition en latin paraît en 1511. Il s'agit du premier livre réalisé par un artiste qui rend prioritaire et valorise l'image plutôt que le texte. Cette œuvre sérielle représente une vision tourmentée et angoissante de l'humanité. La crainte suscitée par la fin du monde et la venue de l'Antéchrist ne sont encore qu'un bruissement mais sont d'ores et déjà le signe annonciateur d'un XVI<sup>e</sup> siècle bouleversé par les controverses religieuses. Albrecht Dürer s'adresse à un public mystique et sensible dans ces gravures d'inspiration religieuse et commente son œuvre en ces termes :

« Le mensonge est au fond de nos connaissances, et les ténèbres nous enveloppent si impitoyablement que, même en tâtonnant, nous bronchons à chaque pas. »<sup>8</sup>

Toutefois, son iconographie repose sur des symboles et des motifs issus des écrits scholastiques, bibliques et théologiques intelligibles par tous. Il réussit un coup de maître en mettant au jour l'art et le procédé technique qui conviennent le plus à sa mentalité tout en répondant aux craintes populaires qui sévissent à l'aube de la Réforme. Les estampes de l'*Apocalypse* popularisent à elles seules la figure satanique puisque le diable en est le sujet principal, il est de tous les plans mais apparaît sous différentes formes qui deviennent par la suite traditionnelles. Le plus souvent, le diable est représenté sous les traits d'une Hydre de Lerne dans *La Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes*<sup>9</sup> (gravure 2), *Le Dragon à sept têtes et la Bête aux cornes d'agneau*<sup>10</sup> (gravure 3), *La grande prostituée de Babylone*<sup>11</sup> (gravure 4) ; une bête apocalyptique dans *Saint-Michel terrassant le Dragon*<sup>12</sup> (gravure 5) ; une courtisane séductrice et diabolique dans *La grande prostituée de Babylone* et un monstre démoniaque dans *L'ange portant la clef de l'abîme*<sup>13</sup> (gravure 6). Albrecht Dürer est incontestablement un des artistes les plus tourmentés de son temps, mélancolique et pessimiste. Au cœur de ses réflexions se trouvent la mort, les ténèbres et l'obscurité. Son *Journal de voyage aux Pays-Bas*<sup>14</sup> renseigne à la fois sur la genèse de ses gravures et sur sa personnalité. Il définit sa

<sup>8</sup> DÜRER Albrecht cité par Léon Rosenthal, *La gravure*, Paris, éd. H. Laurens, 1909, p. 68

<sup>9</sup> DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : La Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes*, 1497-1498, Liège, Collections artistiques de l'Université, cote inventaire n°9938

<sup>10</sup> DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : le Dragon à sept têtes et la Bête aux cornes d'agneau*, 1497-1498, Liège, Collections artistiques de l'Université, cote inventaire n° 1092

<sup>11</sup> DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : la grande prostituée de Babylone*, 1498, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, cote inventaire n° 2056

<sup>12</sup> DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : Saint-Michel terrassant le Dragon*, 1496-1497, Strasbourg, Cabinet des estampes et des dessins, cote 77.989.0.24

<sup>13</sup> DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : l'ange portant la clé de l'Abîme*, 1498, Reims, Musée le Vergeur, cote Rés. 2006-486

<sup>14</sup> DÜRER Albrecht, *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 & 1521*, Paris, éd. Maisonneuve et Larose, 1995 (coll. L'art écrit)

série de xylogravures sur l'*Apocalypse* comme « le saint évangile clair non obscurci par une doctrine humaine »<sup>15</sup>. C'est pourquoi, le soutien iconographique indirect du peintre et la révolte contre l'ordre établi qu'il exprime dans son œuvre prend une dimension pamphlétaire et fournit un appui à l'idéologie luthérienne. Il confesse aussi dans son journal ses états d'âme, par exemple, lorsqu'il pense que Luther a été assassiné aux Pays-Bas, il écrit :

« Ô vous, chrétiens, priez Dieu de nous porter secours, car son jugement approche et sa justice va se révéler. Alors nous verrons le sang innocent qu'ont versé pape, prêtres et moines obtenir justice et condamnation. *Apocalypse* : Voici les victimes gisant sous l'autel de Dieu et ils crient vengeance, à quoi la voix de Dieu répond : Attendez que le nombre des victimes innocentes soit complet, alors je jugerai. »<sup>16</sup>

De plus, dans la gravure sur cuivre intitulée *Le Chevalier, la Mort et le Diable*<sup>17</sup> (gravure 7) datant de 1513, le graveur représente encore une fois une vision inquiétante du monde puisque le diable figure un intermédiaire entre l'homme et la mort. Dans son *Journal de voyage aux Pays-Bas*, Albrecht Dürer désigne cette œuvre simplement sous le nom du *Cavalier*. En effet, le personnage masculin chevauche en direction d'un magnifique château visible en haut de l'image, il traverse un paysage morbide et lugubre accompagné de la Mort et du Diable. Le château situé dans le royaume des cieux représente le foyer divin. Toutefois, en dépit de cet environnement infernal, le cavalier apparaît serein et sûr de lui, en témoigne son sourire aux lèvres. Cette gravure a été soumise à diverses interprétations au cours des siècles. Comme l'indique Maxime Préaud, lorsque les gravures düreriennes ne sont pas d'inspiration religieuse, elles demeurent mystérieuses et riches de symboles, leur sens reste caché. L'historien pense, au sujet de cette gravure, que le cavalier serait un *miles christianus*, c'est-à-dire un soldat du Christ « qui marche vers le ciel sans crainte de la mort et avec un profond mépris pour le diable répugnant qui le suit »<sup>18</sup>. Le chevalier personnifie ainsi une des trois vertus cardinales qui selon l'enseignement scholastique régissent la vie des hommes, il s'agit de la *virtus moralis*. Le graveur se serait inspiré de l'*Enchiridion militis christiani*<sup>19</sup> d'Érasme publié en 1504 dans lequel l'humaniste prêche comment devenir un bon chrétien. Pour lutter contre les ténèbres, il faut écouter la volonté divine et avoir foi en son jugement. Le cavalier serait sans doute le portrait d'Érasme lui-même qui est un ami de l'artiste. Sur le plan technique, le graveur a opté pour des stratagèmes puissants comme une incision profonde de la plaque qui produit des traits marqués de façon à renforcer l'aspect de force morale et physique du cavalier. La passion qu'Albrecht Dürer éprouve pour la gravure fait écho à la conception que le peintre, graveur et éditeur français Albert Woda, né en 1955, se fait d'elle. Il définit la gravure comme « une

<sup>15</sup> DÜRER Albrecht cité par Maxime Préaud dans *Albert Dürer (1471-1528), catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de Paris le 12 octobre 1971*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1971, p. 12

<sup>16</sup> *ibid.*

<sup>17</sup> DÜRER Albrecht, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, 1513, Strasbourg, Cabinet des estampes et des dessins, cote 77.992.0.2

<sup>18</sup> PRÉAUD Maxime, *Albert Dürer (1471-1528), catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de Paris le 12 octobre 1971*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1971, p. 67

<sup>19</sup> ÉRASME Désiré, *Enchiridion Militis Christiani : Salveberrimis præceptis refertum*, 1523, in-folio

invitation à visiter la nuit, les ombres et leurs mystères »<sup>20</sup>. En effet, le procédé de la gravure demeure en lui-même mystérieux, il est le reflet d'une obscurité puisque les couleurs sont rares. La couleur noire et ses nuances dominant principalement. C'est pourquoi, il est possible de dresser un parallèle avec la représentation iconographique du diable. La gravure semble le meilleur moyen pour figurer l'angoisse métaphysique, l'effroi et la crainte du chaos sur terre.

## L'émergence de grands maîtres en Italie, aux Pays-Bas, en France

Même si Albrecht Dürer (1471-1528) est l'artiste emblématique du XVI<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne la gravure, il est aussi entouré par de grands maîtres qui essaient sur tout le continent européen. Son immense prestige incite l'Allemagne à revendiquer le monopole et les origines de la gravure sur l'étendue de son territoire. Cependant les italiens, les flamands et les français à leur tour tentent de démontrer que leur pays est le berceau de cet art. Il est probable que la gravure soit née simultanément dans plusieurs zones géographiques. En Italie, le cuivre distance le bois dans la production d'estampes. Le bois n'est employé que pour la confection de placards. L'illustration de livres peine à trouver le succès car il faut attendre 1490 pour qu'un livre illustré soit édité à Florence. Les graveurs sur cuivre excellent dans la précision et la légèreté des traits. Leurs productions se rapprochent des toiles du Quattrocento car ils envisagent la plaque de cuivre de la même façon qu'ils envisagent une feuille de papier ou une toile tendue. Les artistes florentins conduits par Botticelli dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle sont les premiers à œuvrer à l'épanouissement de la gravure dans leur pays. Les graveurs italiens forgent un style original en réunissant deux courants que tout opposent : le dogme catholique et les croyances païennes en alliant dans leurs travaux une dimension religieuse fervente et une foule de symboles issus de la mythologie gréco-romaine. Le précurseur de la gravure en Italie est Maso Finiguerra, orfèvre de profession, il met au point au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, la pratique de la niellure ayant pour objectif de vérifier et de valoriser le dessin sur le papier. Pour réaliser une niellure, il faut étaler sur les parties incisées de la matrice de la nielle qui est une substance noire aux composantes chimiques nombreuses. La matrice est ensuite chauffée, la nielle fond et remplit les creux ce qui provoque un plus grand contraste entre la blancheur et la brillance du papier et les ciselures noires. Cette pratique est coûteuse et très rare mais influence les graveurs et les artistes italiens. Se distingue alors en Toscane deux écoles, l'une prône la « manière fine » c'est-à-dire une légèreté du tracé mise ensuite en valeur par la niellure et la deuxième une « manière forte » qui promeut une incision profonde de la matrice. Mantegna (1431-1506) est aussi un grand maître de la gravure italienne dont le style en rupture avec l'esprit gothique participe à l'effervescence artistique du début de la Renaissance et dont l'influence ne tarit pas jusqu'à la fin de l'époque moderne. Il enseigne et transmet aussi son savoir-faire à Marcantonio Raimondi. Ce dernier, mort en 1539, contribue à diffuser la gravure germanique en plagiant des gravures dureriennes et signe même avec le monogramme de l'artiste. Il est connu pour être le premier graveur de seconde main. L'historienne Élisabeth De Halleux raconte,

---

<sup>20</sup> WODA Albert cité par Véronique Meyer, « Une vivante évocation de l'histoire de l'imprimerie et de la gravure », *Annales du midi : revue archéologique, historique et philologique*, année 2007, vol. 119, n° 257, p. 100

d'après Vasari<sup>21</sup>, que Dürer se rendit à Venise en 1506 afin d'engager des poursuites judiciaires contre Raimondi puisque ses œuvres plagiées y circulaient depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Le développement de la gravure et la crainte de la réalisation de contrefaçons qui en découle met en valeur le génie artistique de chacun et octroie un véritable statut au graveur<sup>22</sup>. Orfèvre d'origine bolonaise, Raimondi s'établit à Rome en 1510 où, élève de Raphaël, il affirme son talent en copiant les toiles du maître. Raphaël est le premier artiste à comprendre la multiplicité des interactions possibles entre la peinture et la gravure et l'importance de cette nouvelle technique pour faire connaître ses œuvres. Toutefois, son élève est aussi connu pour ses gravures originales à caractère érotique et son talent pour représenter la nudité. Marcantonio Raimondi participe à la diffusion des idées de la Renaissance italienne en Espagne en étant capturé par Charles Quint pendant le sac de Rome en 1527. La gravure italienne se distingue très nettement de la gravure allemande. Tandis que l'une se caractérise par un goût de l'absolu, une recherche de lumière, une esthétique de la beauté et de la courbe ainsi qu'une harmonie des formes ; l'autre se définit par une inclination pour le difforme, la bizarrerie, l'étrangeté voire un penchant pour la laideur et l'effroi. Ces inspirations très différentes sont de nature historique : l'Italie est pétrie par la philosophie gréco-latine et par l'idéal du Beau et du Bon ; l'Allemagne, quant à elle, est grandement influencée par le paganisme et le folklore germano-scandinave âpre et rugueux à l'image de la Forêt noire, le grand massif montagneux qui s'étend dans tout le sud-ouest du pays. Albrecht Dürer forme des disciples nurembergeois, appelés le groupe des « Petits maîtres allemands » (*Kleinmeister*) tels que les frères Beham, Georg Pencz et Heinrich Aldegrever. Ils contribuent à diffuser l'idéologie protestante en se mettant au service des Réformateurs, même s'ils n'ont pas la puissance d'évocation de leur mentor. Contemporain de Dürer et considéré comme un des grands maîtres de la gravure germanique, Lucas Cranach l'Ancien (1472-1533) milite activement auprès de Luther dont il est un proche ami. Père des caricatures antipapistes, son œuvre devient le symbole d'un renouveau intellectuel et social. La grande réussite de Cranach l'Ancien est de parvenir à promouvoir l'idée que par la satire, une rébellion contre le dogme catholique est possible et efficace. Toutefois, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le vent réformiste s'essouffle. Les idées nouvelles se raréfient et l'inspiration des graveurs commence à se tarir elle aussi. Ce tournant amorce le début d'une décadence.

Pour trouver du nouveau, il faut se rendre dans les Flandres et les Pays-Bas car l'essor économique du pays rend favorable l'implantation des arts graphiques. En effet, des relations commerciales s'établissent entre l'Angleterre et l'Asie et une nouvelle classe sociale, la bourgeoisie, se constitue. Ces deux phénomènes participent à la création d'une clientèle et d'un mécénat. La gravure flamande et néerlandaise bien que moins connue au XV<sup>e</sup> siècle a déjà un riche passé derrière elle et se prépare à un bel avenir avec des maîtres comme Lucas de Leyde (1494-1533). Cet artiste est aux Pays-Bas ce que Dürer est à l'Allemagne durant l'époque moderne. Lucas de Leyde est célèbre pour son inventivité technique car il taille les planches de façon plus légère, égratigne seulement le bois, ce qui donne un aspect minimaliste et lumineux à ses xylogravures. Ce style néerlandais s'affirme et se

<sup>21</sup> VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri, descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari, ... Con una sua utile... introduzione a le arti loro*, Florence, éd. L. Torrentino, 1550

<sup>22</sup> HALLEUX Élisabeth de, « Autour de la production et de l'usage de faux dans l'art de la Renaissance », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, volume 67, n° 1, 2008, pp. 37-40

différencie des gravures germaniques sombres et chargées. Les gravures néerlandaises sont sobres et efficaces, il ne s'agit pas de délivrer un contenu métaphysique. Lucas de Leyde représente très souvent des scènes d'inspiration religieuse, des scènes domestiques avec des décors ruraux et urbains ou des personnages modestes dans leurs occupations quotidiennes. Il rencontre Albrecht Dürer dans les années 1520 à Anvers avec lequel il échange ses gravures. Pourtant tout au long de l'époque moderne et pour les siècles à venir, l'histoire de la gravure néerlandaise est à distinguer de l'histoire de la gravure flamande du point de vue technique car tandis que l'une fait de l'eau-forte son procédé de prédilection, l'autre privilégie et excelle dans le maniement du burin.

En France, la gravure se développe considérablement grâce à l'imprimerie, elle est très employée pour l'illustration des livres. La miniature française est au sommet de sa gloire depuis le début du XV<sup>e</sup> siècle. À partir de 1520, les miniatures deviennent un art à part entière et servent à l'ornementation des livres. Les estampes souvent colorées sont imprimées sur du vélin. Le bois est tout autant utilisé que le cuivre, la production française laisse une belle place aux deux matériaux. Les ateliers parisiens sont très influencés par l'esprit italien, les graveurs sont installés rue Montorgueil au cœur de Paris et ils cohabitent avec des marchands d'images. Les graveurs lyonnais réalisent des estampes minuscules qu'ils appellent vignettes, sur ces images de tout petit format apparaît une influence italienne avec la représentation d'édifices religieux et de temples antiques. Jean Duvet (1485-1562) est un des graveurs français les plus actifs de son temps, il perfectionne sa technique en suivant les traces de Mantegna et de Léonard de Vinci. Il déploie une iconographie très singulière car ses décors sont riches et luxuriants, ses personnages et leurs vêtements sont très détaillés et réalistes. La puissance d'évocation qu'il transmet confère à son travail une aura mystique. Ses gravures sont ce qui peut se rapprocher le plus d'une peinture et bien des siècles plus tard, Duvet reste un modèle pour les préraphaélites et les symbolistes anglo-saxons et français. En parallèle, l'École de Fontainebleau créée au début du XVI<sup>e</sup> siècle domine la production artistique française. François I<sup>er</sup> fait appel à des artistes italiens pour décorer son château de Fontainebleau, contribuant à former à une génération de graveurs dont le travail se distingue par son élégance et son efficacité. La gravure française est aussi reconnue pour sa valeur documentaire, dans le contexte des luttes confessionnelles, Jean Perrissin et Jacques Tortorel éditent des placards pour raconter les dernières exactions des catholiques contre les protestants. On leur doit aussi le recueil d'estampes le plus volumineux de l'époque moderne. Ils relatent en effet les guerres de religion de 1559 à 1572 dont le massacre de la Saint-Barthélemy dans un ouvrage illustré de quarante-quatre gravures<sup>23</sup> édité à Genève en 1568, ville protestante où ils trouvent refuge après avoir quitté la France. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'École de Fontainebleau disparaît et les artistes italiens quittent la France. Ils sont remplacés par l'arrivée de graveurs flamands qui viennent former de nouveaux talents. Toutefois, quelque soit le pays dans lequel elle s'ancre et s'épanouit, la gravure acquiert une place prédominante dans l'art et la culture à l'époque moderne car elle est le média corollaire de l'imprimerie. Ainsi, une histoire de la gravure, de ses techniques et de ses maîtres n'est pertinente que si elle s'accompagne d'une histoire et d'une étude de l'imprimerie.

---

<sup>23</sup> TORTOREL Jacques & PERRISSIN Jean, *Troubles, guerres, massacres pour la religion en France et dans les Pays-Bas*, éd. Kurtzer Begriff, provenance et date non indiquées, in-4

## LA GRAVURE COMME MEDIA DANS L'ERE NOUVELLE DE L'IMPRIMERIE

### Une innovation technologique majeure : l'imprimerie

En Europe, la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le XVI<sup>e</sup> siècle sont marqués par des temps d'actualité très forts avec la publication des thèses luthériennes, le début des guerres de religions, de l'Inquisition et ses procès de sorcellerie. Les individus ressentent le besoin d'être informés. L'innovation technologique de l'imprimerie arrive à point nommé et révolutionne le rapport de l'homme à l'évènement puisque désormais, textes en tous genres contenant des connaissances précieuses et techniques édités en langues vernaculaires grâce aux Réformateurs, illustrés ou non, lui sont accessibles directement. Cet évènement bouleverse la conception que l'on se faisait de la transmission des informations et de la communication jusqu'alors. Luther décrit l'imprimerie comme « le plus grand et le plus extrême acte de la Grâce divine par lequel se propage l'influence de l'Évangile »<sup>24</sup>. Cette innovation technologique voit le jour à Mayence en Allemagne et est mise au point par Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg. Le premier livre typographié édité est le *Calendrier contre les turcs* en 1455, certains historiens pensent qu'il a été imprimé grâce à des caractères mobiles en alliage de métal dans une presse conventionnelle. Toutefois, l'imprimerie ne naît pas en Europe. La découverte de ses techniques telles que la mise au point de caractères mobiles en bois et de la xylographie sont inventées en Chine au XIII<sup>e</sup> siècle, puis un siècle plus tard les Coréens améliorent la typographie en utilisant des caractères mobiles en métal. En Europe, la Bible de Gutenberg est le premier livre d'une longue lignée qui s'affranchit progressivement de la rédaction manuscrite de livres. Ainsi, l'imprimerie est le symbole de la fin du monopole clérical. Le livre, les textes ne sont plus une relique hérités d'une tradition les vouant à la sacralisation, à la dévotion. Ils deviennent les vecteurs d'une culture de masse qui passe aussi bien par l'information que par le divertissement. L'offre et la demande se crée et un marché du livre s'établit dans toute l'Europe à travers des réseaux d'imprimeurs-libraires. En dix ans, entre 1440 et 1450, la quasi-totalité du continent européen se couvre de presses typographiques. L'invention de Gutenberg est portée à son paroxysme en se transformant en un instrument de propagande et en un outil orchestrant les dissensions religieuses. L'historienne Élisabeth L. Eisenstein résume parfaitement l'impact de cette innovation en disant que :

« (...) ce nouveau moyen de communication fit également office de catalyseur. Il fournit « le coup de baguette magique » par lequel un obscur théologien de Wittenberg parvient à ébranler le trône de Saint-Pierre. »<sup>25</sup>

L'avance que les protestants prennent en la matière s'explique par une conception différente de l'imprimerie pour ces derniers et les catholiques. Le christianisme est unifié et sanctuarisé autour de ses textes dont le support est le manuscrit, il s'agit d'une tradition à préserver pour assurer la transmission des

---

<sup>24</sup> Remarque de Luther citée par M. H. BLACK, « The Printed Bible », *The Cambridge History of the Bible, III, The West from the Reformation to the Present Day*, éd. S. L. Greenslade, Cambridge, 1936, p. 432

<sup>25</sup> EISENSTEIN Élisabeth L., « L'avènement de l'imprimerie et de la Réforme » (trad. de Gérard Mansuy), *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 26<sup>e</sup> année*, n°6, 1971, p. 1359

valeurs et de la morale chrétienne. La confrontation des catholiques aux effets révolutionnaires de la typographie est violente dans le sens où elle remet en question leur dogme fondé sur la vérité émanant des saintes Écritures. L'imprimerie change les mentalités car, auparavant, la pratique de la lecture était très encadrée lors de réunions à l'église ou supervisées par des précepteurs et des clercs. La pratique d'une lecture solitaire permet à l'individu de se forger une opinion personnelle en marge de ce qu'enseigne et prescrit le dogme catholique. Pour la religion nouvelle qu'est le protestantisme, cette invention technique est une aubaine. Les huguenots n'ayant pas de tradition manuscrite, ils la développent et la reprennent à leur compte. Sur le plan symbolique, cela permet aussi de rendre tangible le renouveau promis par les protestants, ils sont des hommes modernes en rupture avec l'archaïsme, l'enlisement catholique. En réalité, les catholiques craignent de faire usage de l'imprimerie pour des raisons pragmatiques. Imprimer, c'est figer le texte, c'est accepter de fixer typographiquement sa parole sans qu'un retour sur ses positions soit possible. Ce conservatisme et cette peur de la nouveauté alimentent massivement les polémiques luthériennes qui perçoivent dans ces décisions l'œuvre du diable car, si les catholiques tergiversent et n'acceptent pas l'impression de leurs idées et de leurs propos c'est parce qu'ils sont hypocrites, trompeurs, influençables, indécis. Pourtant, les catholiques profitent aussi des effets conséquents de l'imprimerie : l'Inquisition et les procès de sorcellerie se développent d'autant plus que les témoignages écrits et illustrés de possessions diaboliques et d'exorcismes se multiplient.

## **La gravure : un média et une révolution technique**

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la tendance est à la progression du livre. Les manuscrits médiévaux étant enluminés, les livres imprimés sont eux aussi illustrés par des gravures. Toutefois, dire que l'invention de l'imprimerie a permis une démocratisation de la lecture et du livre est une naïveté car cette entreprise a mis énormément de temps à aboutir. Cependant, la gravure a contribué fortement à cette vulgarisation, sa mise au point et son perfectionnement font d'elle un procédé technique révolutionnaire qui participe à l'essor de l'imprimerie tout comme l'imprimerie favorise son avènement. La gravure se développe parallèlement à l'humanisme, ses idées sont diffusées dans des ouvrages documentaires très illustrés qui regorgent de nouvelles notions. Cette illustration devient capitale en ayant désormais la possibilité d'être émise plusieurs fois. En effet, par l'image, l'estampe imprimée sur une unique feuille permet une grande circulation des idées car c'est la seule technique artistique capable d'être reproduite mécaniquement à l'identique. La facilité d'imprimer des gravures en des milliers d'exemplaires catalyse l'extension des zones géographiques de leur diffusion et de l'information. Ce nouveau média joue un rôle essentiel dans le bouillonnement intellectuel et culturel de la Renaissance. Les gravures s'adressent à la foule et mettent en image les croyances, les passions et les vindictes populaires. Elles représentent de manière allégorique ou vraisemblable la réalité qui n'est pas toujours intelligible lorsqu'il s'agit de mots. Les estampes figurent de façon imagée l'intraduisible, ce qui était jusqu'à présent invisible, c'est-à-dire l'étendue terrestre, le monde entier. On assiste à un renouveau des sciences et des techniques car la précision du tracé permet d'éditer des mappemondes, des itinéraires de voyages, des cartes astronomiques et des atlas. La cartographie devient une spécialité germanique tandis que les graveurs italiens se passionnent pour les avancées de la médecine.

Pour Léon Rosenthal, la gravure demeure un « instrument admirable d'action sociale [en fournissant] une contribution essentielle à l'histoire religieuse, politique, économique »<sup>26</sup>. De plus, ce sont les textes illustrés qui rencontrent le plus de succès car le rôle de l'image est décisif dans la conquête des masses et des esprits. Les événements narratifs relatés par l'image présentent un atout majeur puisqu'ils peuvent toucher tous les publics et tous les âges, la prise de conscience et leur signification sont instantanées. Les gravures n'ont pas qu'une fonction esthétique, elles revêtent aussi des fonctions documentaires, pédagogiques, récréatives, publicitaires etc. Pour les graveurs de l'époque moderne, il s'agit de créer quelque chose de marquant en lien avec l'actualité en faisant paraître des images terribles ou dramatiques qui plairont, fascineront, perdureront. Ceci marque un tournant dans l'histoire de l'art occidental avec un renouveau iconographique. L'image n'a plus une vocation de sacralité, elle véhicule le réel. Toutefois, les caricatures antipapistes et les images terrifiantes ou hautement symboliques sous couverture de mettre au jour le réel ont, en réalité, la charge de transmettre une idéologie et s'inscrivent dans une dimension de propagande. C'est pourquoi, le régime de vraisemblance prend le pas sur le réel. Élisabeth L. Eisenstein soutient que les caricatures antipapistes de la Réforme sont le plus brillant exemple de ces images qui empreignent une société en constituant des « empreintes indélébiles »<sup>27</sup>. Elles deviennent en quelque sorte iconiques puisqu'elles parlent à tout le monde et créent une adhésion populaire. Pourtant, même si l'avènement de la gravure par l'imprimerie est révolutionnaire, le fait que cet art soit fortement chevillé au traitement de l'information périodique en dépendant de l'actualité le rend tributaire de sa rapide disparition et de sa non-conservation. Pendant longtemps, les gravures ne vont pas être considérées comme des documents historiques, de plus il est difficile de procéder à une sélection et de faire le tri entre les milliers d'images en circulation.

---

<sup>26</sup> ROSENTHAL Léon, *La gravure*, Paris, éd. H. Laurens, 1909, p. 11

<sup>27</sup> EISENSTEIN Élisabeth L., « L'avènement de l'imprimerie et de la Réforme » (trad. de Gérard Mansuy), *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26<sup>e</sup> année, n°6, 1971, p. 1355

## DESCRIPTION ET SYMBOLIQUE DU DIABLE DANS L'ICONOGRAPHIE MODERNE

---

Représenter le diable à l'époque moderne, c'est interroger ce qu'est mais aussi qui est le diable, quels sont ses origines, son apparence, ses traits de caractère. Est-une créature surnaturelle ou un être appartenant au genre humain ? Pourquoi ses actes sont-ils l'inverse des actions divines ? Ces questions sont très complexes car le diable est un concept mouvant. Maurice Garçon, essayiste français du XX<sup>e</sup> siècle écrit à ce sujet :

« Le Diable chrétien, si on le considère dans la forme classique, qu'il a revêtu au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle est (...) un personnage infiniment complexe, de formation relativement récente. Sa forme, sa figure, son aspect, son caractère nettement déterminés et soigneusement étudiés tant par les théologiens que par les médecins et les juristes, se détachent très franchement des divinités, infernales ou mythologiques des diverses mythologies qui l'ont précédé. »<sup>28</sup>

Cette rupture avec les modes de pensée et les modes de représentation des siècles antérieurs peut s'expliquer en partie par le fait que le polythéisme antique et oriental diffère grandement du christianisme tel qu'il est conçu au Moyen-âge et à la Renaissance. Dans les saintes Écritures, le Diable est l'incarnation d'une rébellion, il est l'ange de la milice céleste qui a osé s'élever, défier Dieu. De ce fait, on le définit comme un ange déchu puisque Dieu l'expulse du royaume des cieux et le condamne à vivre en exil dans les bas-fonds terrestres, c'est-à-dire aux Enfers. Il règne en maître sur ces contrées lugubres où sont envoyées les âmes des pécheurs qui n'ont pu obtenir le salut divin. De plus, il s'entoure de sujets – anges déchus eux aussi - qui le soutiennent dans sa rébellion contre le divin. Le Diable se construit et est construit à rebours de Dieu mais il est toutefois rarement représenté en ange. Pour souligner le contraste entre Dieu et le Diable, les artistes de l'époque moderne et plus particulièrement les graveurs distinguent trois grandes façons de représenter la créature infernale. Tout d'abord, une figuration inspirée des monstres antiques et bibliques s'impose nettement car la révolution de l'imprimerie et la publication de bibles vernaculaires popularisent les textes de l'*Apocalypse* dans lesquels le diable est un dragon. De plus, c'est à cette époque que germe l'idée d'un diable anthropomorphe, mi-homme mi-bête, il hante les villes et les campagnes en ayant à la fois le don d'ubiquité et le don de polymorphie. Enfin, en ces temps bouleversés par les polémiques confessionnelles, Réformateurs et Contre-réformateurs débattent continuellement de l'essence et de l'apparition du diable en attaquant de façon virulente et satirique leurs adversaires. Ceci provoque l'émergence de deux nouvelles figures diaboliques inventées par les Réformateurs Melancton et Luther dans un but de propagande religieuse : l'âne-pape et le veau-moine qui jouissent d'un grand succès pendant de nombreuses années grâce à l'imprimerie.

---

<sup>28</sup> GARÇON Maurice & VINCHON Jean, *Le diable : étude historique, critique et médicale*, Paris, éd. Gallimard, 1926, pp. 7-8

## UNE FIGURE ANIMALE HERITEE DE SA REPRESENTATION BIBLIQUE ET ANTIQUE

### La figuration du diable inspirée par les monstres antiques

Dans un premier temps, la représentation du diable à la Renaissance ne subit aucune évolution par rapport au Moyen-âge. Laïcs et religieux imaginent le diable comme un serpent ou un dragon. Il est le démon que combattent les archanges Saint-Michel et Saint-Georges dans la lutte spirituelle entre le Bien et le Mal. Cette représentation animale est directement héritée de la tradition biblique. En effet une citation de l'*Apocalypse* (12,7) l'évoque explicitement lors du combat entre Michel et le Dragon :

« Et il y eut guerre dans le Ciel. Michel et ses anges combattirent contre le Dragon. Et le Dragon et ses anges combattirent, mais ils ne furent pas les plus forts et leur place ne fut plus trouvée dans le ciel. Et il fut précipité, le grand Dragon, le serpent ancien appelé diable et Satan, celui qui séduit toute la terre, et ses anges furent précipités avec lui. »

Le graveur français Jean Duvet (1504-1564) se consacre à la réalisation d'une série sur l'*Apocalypse*. Sa gravure intitulée *L'ange enchaîne le démon*<sup>29</sup> (gravure 1) revêt une dimension eschatologique car elle exprime la fin des temps en mêlant la puissance d'évocation à une grande violence. En effet, l'archange Saint-Michel capture le dragon diabolique, avec l'aide de Saint-Georges présent à ses côtés. Toutefois, la représentation du diable à l'époque moderne est aussi héritée de l'âge antique. Il est communément admis de rechercher les origines du Diable chrétien dans d'autres croyances et mythologies antérieures au christianisme. Suétone évoque par exemple un démon d'essence divine originaire d'Éthiopie. Du fait de ses racines supposées africaines, l'iconographie moderne figure un diable noir. Ces origines sont corroborées par la croyance arabo-musulmane en Sheitan qui est l'incarnation du Mal et le diable dans l'Islam. Par ailleurs, le nom Sheitan trouve ses racines dans l'araméen et l'hébreu en venant de *satan*. Du point de vue chrétien, certaines représentations du diable cristallisent l'aspect biblique et l'aspect antique comme le théorise l'historienne Josèphe Jacquot. Dans son intervention intitulée « Le diable dans les médailles de la Renaissance », lors du colloque de Paris en 1988<sup>30</sup>, elle met au jour la parenté entre les monstres antiques et le diable chrétien. Dans le *Livre d'heures* d'Étienne Chevalier réalisé entre 1452 et 1460 par le peintre et enlumineur Jean Fouquet, le diable est représenté sous la forme de l'Hydre de Lerne. Ce serpent hideux et terrible dont les têtes repoussent après avoir été coupées symbolise l'hérésie pendant les guerres de religion. Saint-Michel luttant contre l'Hydre, c'est Dieu combattant le Diable. C'est ainsi que le graveur flamand Jan Collaert représente le diable dans sa gravure *Christus in Himmel*<sup>31</sup> (gravure 8). L'archange Saint-Michel armé d'un glaive et d'un bouclier

<sup>29</sup> DUVET Jean, *L'ange enchaîne le démon*, Bibliothèque municipale de Lyon, cote Rés. 21911, f. 46

<sup>30</sup> JACQUIOT Josèphe, « Le diable dans les médailles de la Renaissance », *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, Université Paris-Sorbonne, Centre de recherches sur la Renaissance, dir. M.-T. Jones-Davies, éd. Jean-Denis Touzot, 1988

<sup>31</sup> COLLAERT Jan, *Christus in Himmel*, Allemagne, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cote Graph A1: 505

orné d'une croix terrasse et précipite le dragon à sept têtes dans l'abîme. À la même période que Jan Collaert, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, son compatriote Jan Sadeler représente le diable de la même façon. Dans sa gravure intitulée *Saint-Jean sur l'île de Patmos*<sup>32</sup> (gravure 9), Dieu maîtrise le démon qui est figuré sous les traits d'un dragon polycéphale. Cette gravure représente la scène biblique qui préfigure l'*Apocalypse*. Saint-Jean auréolé songeant au combat du Bien et du Mal se prépare à l'écrire pour qu'il soit raconté. C'est pourquoi, le Christ et le diable apparaissent dans le coin supérieur gauche de l'image dans un espace nimbé de lumière. Par ailleurs, Jan Sadeler introduit une différence dans sa représentation iconographique de l'*Apocalypse* car cette fois-ci c'est Dieu lui-même qui combat le Diable, alors que traditionnellement ce sont les archanges. En effet, les anges et les archanges sont les hérauts de Dieu sur terre, ils sont ses messagers et ses guerriers. Cette nuance peut évoquer l'idée qu'à l'époque moderne et au cœur des polémiques confessionnelles, c'est Dieu et lui seul qui doit faire régner l'ordre et non ceux qui parlent en son nom comme les Réformateurs. L'évêque et théologien allemand Berthold Pürstinger (1465-1543) aussi connu sous le nom de Berthold de Chiemsee, où il possède son siège épiscopal, s'engage dans la Contre-réforme aux côtés des catholiques. Son traité intitulé *Onus Ecclesiae*<sup>33</sup> publié en 1531 milite pour une réunification de l'Église, le retour à des valeurs traditionnelles et une cure de jouvence. Il aborde la question des origines et de l'essence du diable dans le chapitre « De magno Antichristo »<sup>34</sup>. La description qu'il fait du personnage étant le négatif de Dieu est bel et bien celle issue de la tradition biblique, l'Antéchrist est le dragon apocalyptique :

« À la fin de la sixième situation dans l'Église, après que le quatrième pasteur honnête, le grand Antéchrist qui doit venir existe, et après que le sixième ange eut versé sa coupe sur lui, Jean voit, de la gueule du dragon du diable et de la gueule des bêtes et des pseudo-prophètes de l'Antéchrist, sortir trois immondes esprits, alors, en ce temps, la Vérité toute-puissante attaquera et terrassera. Et encore que cette vision soit rapportée aussi à l'usurpateur et à la puissante idole représentée, parce que tous deux sont des serviteurs du grand Antéchrist lui-même, seul dans une autre assurance spirituelle à travers les siècles, cependant, on traite avec puissance du sujet de l'Antéchrist, qui par lui-même régnera sur les deux puissances et reniera le père et le fils. (...) Methodius<sup>35</sup> révéla que l'Antéchrist naquit à Chorazeïn, fut éduqué à Bethsaïde et régna sur Carphanaüm. » (en latin)<sup>36</sup>

<sup>32</sup> SADELER Jan, *Saint-Jean sur l'île de Patmos*, Bibliothèque municipale de Lyon, cote N16SAD008596

<sup>33</sup> PÜRSTINGER Berthold, *Onus Ecclesiae. In hoc libro lector candidissime, admiranda quaedam... de septem ecclesiae statitibus... et futuris eiusdem calamitatibus ex sanctorum prophetijs... luce clarius enarrantur... Author est, R. pater D. Iohannes Episcopus Chemensis*, Cologne, éd. Quenteliani, 1531, in-folio

<sup>34</sup> trad. latin : « Au sujet du grand Antéchrist »

<sup>35</sup> Méthode d'Olympe est un Père de l'Église qui vécut au début du quatrième siècle. C'est un écrivain chrétien de langue grecque, on suppose qu'il a aussi été évêque et martyr. Au Moyen-âge, des auteurs lui attribuent de façon erronée un traité intitulé *L'Apocalypse du pseudo-Méthode*, ce qui explique sans doute que Pürstinger l'évoque et s'appuie sur cette référence pour expliquer les origines du diable.

<sup>36</sup> id. chapitre 61 : « In fine sexti ecclesie status post quartu probu pastore Antichristu magnus censet venturus, postque em sextus angelus effudit phiala sua, Johannes vidit de ore draconis .I. diaboli et de ore bestiae et pseudoprophetae .I. Antichristi, exire tres spus immundos nam, eo tempore principaliter impugnabit veritas atque prosternet. Et licet ista Johannis visio referatur etia ad tyranum et idolum superius expressum, quia ambo sunt peursores ipso Antichristi magni, unus in protestate spirituali alter in seculari, tamen principaliter exponitur de ipso Antichristo qui sibi utraque potestate surpabit atque negabit patre et filio. (...) Methodius revelat Antichristu in Corozaim nascitu et educabit in Bethsaida et regnabit Capharnaüm. » (traduction personnelle)

Cette description est intéressante en proposant un nouveau point de vue sur la perception et la figuration du diable à l'époque moderne. En effet, comme Dieu est traditionnellement accompagné de ses archanges qui véhiculent son message et sa morale, l'Antéchrist est lui aussi accompagné par des serviteurs. Le diable apparaît à Jean suivi de ses démons. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le graveur lorrain Jacques Callot (1592-1635) représente le diable dans le combat spirituel issu du songe de Saint-Antoine sous une forme spectaculaire en s'inspirant de l'Hydre de Lerne. Dans *La Tentation de Saint-Antoine*<sup>37</sup> (gravure 10), le diable devient une bête énorme qui déploie l'amplitude immense de ses ailes dans le ciel. Même s'il s'agit d'une créature qui sème le plus grand effroi, elle n'en demeure pas moins fabuleuse en présentant des caractères physiques mythologiques comme la tête, la gueule et les ailes d'un dragon. La représentation de la Bête occupe la moitié supérieure de l'estampe, un procédé iconographique soulignant la malveillance mais aussi la puissance et l'omniprésence du diable sur terre. De plus, il est entouré d'une cohorte de démons, certains apparaissent sous une forme anthropomorphisée. La seule caractéristique les distinguant du commun des mortels est leurs cornes et leurs petites ailes. D'autres sont des monstres représentés sous la forme de squelettes d'animaux morts ou de chiens terrifiants.

Des graveurs continuent de perpétuer la tradition iconographique de l'Hydre de Lerne un siècle plus tard. Des médailles commémorant la Saint-Barthélemy et la prise de la Rochelle datant de 1572 et 1573 représentent Charles IX sous les traits de l'archange qui combat l'incarnation du diable : les protestants. De plus, l'image de la bête apocalyptique sert aussi à alimenter la propagande monarchique française durant la dynastie des Valois. Les représentations monstrueuses liées à la Saint-Barthélemy sont le point culminant d'une longue tradition commencée sous le règne d'Henri II. En effet, en 1559, Jean Duvet représente le roi Henri II sous les traits de l'archange Saint-Michel en train de terrasser le dragon<sup>38</sup>. Cette gravure sur cuivre (gravure 11) commémore la mort du roi qui périt le 10 juillet 1559 lors d'un tournoi. Jean Duvet compare le défunt monarque au chef des milices célestes. L'héritier de François I<sup>er</sup> a en effet chassé les protestants du pays en luttant contre le calvinisme comme Saint-Michel a chassé Lucifer du royaume des cieux. L'historien David El Kenz montre, dans une étude<sup>39</sup>, que la lutte contre les huguenots représentés en dragon apocalyptique constitue la lutte principale menée par la dynastie des Valois. Ils parlent même de croisade en créant le parti de la Ligue qui consiste à lutter contre le protestantisme de façon acharnée. Cette représentation du roi combattant le diable est sous-tendue par la dimension politique. Elle met en valeur la figure royale, illustre sa puissance et sa supériorité dans les polémiques confessionnelles tandis que la bête apocalyptique figure le démon, l'hérétique qui en aucun cas ne doit être toléré. David El Kenz écrit :

« Le monstre, qu'il soit mi-homme mi-démon, dragon ou bête, manifeste la perversité des sujets révoltés contre l'autorité naturelle et divine du souverain. Il est le signe de l'anarchie et du fanatisme ligueur. (...) Par conséquent, il est un moyen graphique pour une pédagogie de la soumission

---

<sup>37</sup> CALLOT Jacques, *La Tentation de Saint-Antoine*, 1617 ou 1635, Bibliothèque municipale de Lyon, cote F17CAL002671

<sup>38</sup> DUVET Jean, *Henri II, roi de France, en Saint-Michel, terrassant le dragon*, Musée du Louvre, cote 4606LR

<sup>39</sup> EL KENZ David, « Le roi de France et le monstre dans les gravures : genèse et déclin politique d'une image aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, volume 28, n° 1, 1992. *L'image du pouvoir dans le dessin d'actualité. Le temps des monarques. Le temps des chefs. Le temps des leaders*, sous la direction de René Girault, pp. 3-7

des sujets. En déchiffrant la bête, le graveur donne une leçon au spectateur. La révolte contre le roi est une révolte contre le Roi-des-rois. Son expression physique est immonde et ses conséquences sont les peines cruelles et la mort infernale. »<sup>40</sup>

## Le diable, un héritier du serpent biblique

La figure du serpent prend aussi racine dans les textes de la *Genèse* et renvoie inévitablement, pour les chrétiens, à la créature qui a tenté Ève provoquant l'exil du couple originel du jardin d'Éden. Albrecht Dürer représente en 1512, le premier homme et la première femme accompagnés le Christ et entourés de démons dans la gravure intitulée *Christus in der Vorhölle*<sup>41</sup> (gravure 12). Adam et Ève sont figurés en arrière-plan, au-delà d'une porte qui symbolise la frontière entre le royaume divin et le monde terrestre. Jésus châtie sur le seuil des assaillants en supplication, agenouillés ils sont aux côtés d'un dragon dont la gueule béante apparaît à gauche de l'image. Sur la porte, une créature diabolique vindicative semble observer la scène et à l'aide d'un bâton, frappe la tête d'Adam. La figure du diable possède ici le corps d'un rat, son dos est hérissé de pics, elle a des pattes et une queue de reptile. Toutefois, ces incarnations diaboliques possibles et multiples telles le dragon, le serpent ne sont pas admises par tous. Jacques Chomarat<sup>42</sup> écrit au sujet d'Érasme que le penseur humaniste croit au diable sans toutefois adhérer aux croyances de possession ou aux manifestations diaboliques qui ne sont pour lui que des diableries. Il emploie la figure du diable de façon allégorique pour expliquer des phénomènes psychologiques et moraux. C'est pourquoi, en 1503 à Rotterdam, le premier traité d'Érasme paraît sous le nom de *Enchiridion Militis Christiani*<sup>43</sup>. Dans ce manuel, il incite les chrétiens à agir conformément à leur foi et leur enseigne à devenir de meilleurs croyants. Érasme développe par ailleurs l'idée que la scène de la *Genèse* se reproduit en chacun de nous. Selon lui, le démon s'incarne sous de multiples formes correspondant aux quatre ennemis du bon chrétien. Au-dessus des hommes, on trouve les démons qui vivent dans l'air et incarnent la perversité, cette représentation est un héritage du néo-platonisme ; le monde peuplé de vices est aussi une représentation de l'empire du démon sur les individus ; en-dessous, règnent les instincts primaires et sexuels qui sont enfouis en chacun de nous, ils sont figurés par le serpent qui tenta Ève ; enfin, au cœur même de l'homme demeure un aspect diabolique, c'est son âme qu'il doit protéger du mal et purifier. Pour Jacques Chomarat, le diable chez Érasme est donc une métaphore pour décrire les maux interdits comme les vices, les défauts et les péchés inscrits dans le dogme religieux. De plus, cette description ne rend pas nécessairement coupable celui qui en est affecté puisque ces vices sont inoculés par le diable lui-même, il s'agit une maladie que doit s'engager à combattre le bon croyant. En 1543, est fondée la Confrérie des trépassés à Vannes.

---

<sup>40</sup> id. § La genèse du monstre politique : la rébellion ligueuse, p. 5

<sup>41</sup> DÜRER Albrecht, *Christus in der Vorhölle*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, ADürer WB. 3.46

<sup>42</sup> CHOMARAT Jacques, « Érasme et le diable », *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, Université Paris-Sorbonne, Centre de recherches sur la Renaissance, dir. M.-T. Jones-Davies, éd. Jean-Denis Touzot, 1988

<sup>43</sup> ÉRASME Désiré, *Enchiridion Militis Christiani : Salvberrimis præceptis refertum*, Strasbourg, éd. Knobloch, 1523, in-folio

Ses membres invoquent la protection de l'archange Saint-Michel pour lutter contre l'angoisse eschatologique. Leurs prières l'enjoignent à défendre les « misérables âmes en l'article de la très angoissante et horrible mort... contre l'ennemi et dragon infernal, le diable, cherchant icelles pauvres âmes totalement ruiner », comme le cite l'historien Alain Croix dans son ouvrage sur *La Bretagne au XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>44</sup>. Pour bon nombre de fidèles de l'époque moderne, la figure du diable est toujours présente à l'heure de la mort. En effet, les arts et les prédicateurs évoquent à l'envi la figure de la Mort, son omniprésence dans le champ culturel et religieux du XVI<sup>e</sup> siècle est la névrose de l'époque moderne.

## La représentation du diable sous le signe de Saturne

Satan est protéiforme, il existe ainsi la « femme-diable » héritée de représentations antiques. Le démon est représenté sous les traits d'une figure féminine souvent nue, les traits hideux et les cheveux hirsutes et reptiliens comme la Gorgone Méduse. Les serpents se dressant sur sa tête rappellent aussi le dragon de l'*Apocalypse*. Jan Collaert réinterprète le mythe de la Gorgone dans sa gravure intitulée *Veritas temporis filia*<sup>45</sup> (gravure 13) représentant deux figures féminines. Tandis que l'une a la forme et le visage d'un ange qui s'élève vers les cieux, étant l'allégorie de la vérité, l'autre gît à ses pieds et incarne le diable. Il s'agit d'une créature féminine monstrueuse : des serpents s'entassent sur sa tête, ses seins sont lourds, difformes, des ailes de chauve-souris poussent dans son dos. La syncrétisation de la tradition antique et biblique ne s'arrête toutefois pas là.

Lors de ses travaux de conservateur, Maxime Préaud constate et relate dans une étude parue aux presses de l'ÉNS de Fontenay, des similitudes entre le dieu Saturne et Satan. Tout d'abord, leur caractéristique commune principale est leur claudication. Détail mis en évidence à la fois par l'iconographie de l'époque moderne, les démonologues français Henri Boguet et Jean Bodin, mais aussi par le démonologue et réformateur allemand Kaspar Peucer (1525-1602) qui l'évoque au quatrième livre de ses *Divinations*<sup>46</sup>. De plus, Saturne et Satan ont la même histoire, ils sont tous les deux déchus, en lutte avec l'autorité et la divinité. Dans une comparaison moindre, Saturne dévore ses enfants, un crime anthropophage qui évoque au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles les infanticides commis par les sorcières. Enfin, dans le tarot divinatoire, la quinzième lame symbolisant le Diable est associée à la planète Saturne. Le graveur au burin hollandais Crispin de Passe l'Ancien (1589-1637) définit Saturne comme le « Patron des Sorciers »<sup>47</sup> (annexe 2) qu'il représente sur un char, traversant les cieux et survolant la terre. Son char est tiré par deux bêtes monstrueuses rappelant par leur apparence le dragon apocalyptique. Saturne brandit une faux, l'emblème de la Mort. De plus, sur le plan symbolique, un chien noir siège à ses côtés. Le chien noir personnifie la malveillance et le danger. Il est directement associé au diable et peut aussi évoquer Cerbère, le gardien canin et tricéphale des Enfers.

---

<sup>44</sup> CROIX Alain, *La Bretagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, 2 volumes, Paris, 1981, p. 1368

<sup>45</sup> COLLAERT Jan, *Veritas temporis filia*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cote Graph A1: 508

<sup>46</sup> PEUCER Kaspar, *Commentarius de præcipuis Divinationum Generibus*, Zerbst, éd. Schmidt, 1591, in-8

<sup>47</sup> PASSE Crispin de, *Saturne, patron des sorciers, détail : le sabbat* dans *Les Sorcières, exposition à Paris du 16 janvier au 20 avril*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, 1973, gravure n°23, p. 18

## SATAN, PRINCE DES ENFERS : UN PERSONNAGE AILE AUX CARACTERISTIQUES HUMAINES

### L'allégorie d'une justice terrible

Progressivement, la figure du diable s'humanise et se sécularise. Il n'est plus le monstre et le démon venu du ciel car ses pouvoirs le rendent humain et actif dans une société en proie au Mal. Dans les récits populaires de l'époque moderne, le diable apparaît sous les traits d'un personnage ailé. Bien qu'effrayant, il possède des caractéristiques humaines. C'est pourquoi, il rend tantôt la justice en châtiant des gens du peuple, tantôt il anticipe la volonté divine en accomplissant des actes mondains. Cette fonction de juge fait du diable l'alter-ego de Dieu et son exact inverse, cela lui confère un nouveau titre. Satan n'est plus seulement le diable, car il pénètre désormais la société sous le titre de « Prince des Enfers ». Un véritable motif iconographique et littéraire se développe et rend actif ce statut hiérarchique grâce à l'œuvre du poète italien Dante Alighieri intitulée *La Divine comédie* parue au XIII<sup>e</sup> siècle. De superbes gravures viennent illustrer les multiples éditions et rééditions du poème comme celle de Balthasar Caimox intitulée *Lucifer*<sup>48</sup> (gravure 14). Le diable est représenté nu avec un corps et un visage d'homme, il suscite l'effroi par ses deux immenses paires d'ailes qui occupent la partie supérieure de l'image. Leur amplitude et leurs ramifications sont immenses et soulignent l'étendue de son pouvoir. Il a aussi des attributs d'animaux car ses dents sont celles de carnassiers, il porte des cornes de bouc et ses pieds griffus rappellent ceux des reptiles. Dans ce cas particulier, le graveur a réalisé un portrait du diable et l'a explicitement nommé puisque Lucifer est gravé en haut de l'image. Aussi, des sermons développent des thèses selon lesquelles le royaume des Enfers s'organise autour d'une hiérarchie de démons : Azébiel en est un chef ; Cabaniel un empereur ; Ménéchiel un commanditaire, tandis que d'autres démons incarnent des vices. Le royaume des Enfers est donc à l'image du royaume des Cieux mais surtout à l'image des royaumes européens. Ces comparaisons attisent une obsession pour le diable qui prend forme à la Renaissance après qu'elle ait hanté tout le Moyen-âge. La prolifération de créatures infernales instaure l'angoisse et chacune d'entre elles devient le fruit d'une superstition. Leurs noms entrent dans la langue courante, et comme les anges célestes, les anges maléfiques possèdent eux aussi des attributs. Les Enfers, en devenant une institution, entraîne de ce fait l'émergence d'une croyance au Diable et en sa milice qui trouve ses fidèles chez les criminels. C'est pourquoi, ce motif persiste et vit des temps glorieux.

En 1560, les *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau paraissent et connaissent un large succès populaire. Le livre agrégé de gravures est actuellement conservé à Londres<sup>49</sup>. Une gravure sur bois illustrant une nouvelle intitulée *Prodiges de Satan*<sup>50</sup> (gravure 15) représente le diable assis sur un trône richement orné. Assis en position de domination, les bras étendus et les mains posées sur les

---

<sup>48</sup> CAIMOX Balthasar, *Lucifer*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, cote BCaimox Verlag WB 3.13

<sup>49</sup> BOAISTUAU Pierre, *Histoires prodigieuses : les plus mémorables qui aient été observées, depuis la nativité de Jésus-Christ, jusqu'à notre siècle. Extraictes de plusieurs fameux auteurs, Grecz, & Latins, sacrez & profanes : mises en nostre langue par P. Boaistuau... avec les pourtraictz & figures*, Paris, éd. Charles Macé pour Vincent Sentenas, 1560, in-4

<sup>50</sup> BOAISTUAU Pierre, *Prodiges de Satan*, Paris, éd. Robert Le Mangnier, 1566, Bibliothèque interuniversitaire de santé de Paris, cote 042194

accoudoirs, il affiche fièrement un « visage du bas » sur son torse. Il porte une tiare pontificale et les deux prêtres placés à ses côtés accomplissent des rites liturgiques : l'un le purifie avec un encensoir tandis que l'autre semble le marquer du signe de croix. Le trône est construit à la façon d'une abside, soutenu par deux colonnes ioniques décorées. L'assise rappelle quant à elle le siège curule des sénateurs romains. Le diable incarne une toute-puissance éternelle renouvelée de siècle en siècle dans le monde entier. Il est aussi le justicier, celui qui siège en lieu et place de Dieu. En étant à la tête d'un royaume et en gouvernant des sujets, le Diable effraie aussi par son pouvoir démiurgique. Cette gravure éponyme éditée par Robert Le Mangnier illustre parfaitement l'intention de Pierre Boaistuau de représenter un monde chaotique dans son récit. Les milices maléfiques sous les ordres de Satan ont alors accompli la destruction de la société en provoquant un renversement des valeurs. La première nouvelle de l'œuvre raconte en effet :

« (...) [une] histoire d'amour [qui] commence sur le mode platonique pour se terminer dans la perversité. L'honneur chevaleresque ne débouche pas sur la protection mais sur la destruction. Certes, le mythe de la grandeur n'est pas absent, mais il se trouve recouvert par les « prodiges de Satan » (...). L'univers dévasté est en effet soumis à la terrible vengeance de Dieu. »<sup>51</sup>

La représentation infernale est donc cauchemardesque puisqu'il s'agit d'un ébranlement et d'une destruction des valeurs, des institutions et des croyances : le Diable remplace Dieu, les clercs sont assujettis et la morale cède devant le sexe avec une insistance sur son aspect démoniaque par le « visage du bas ». Tout héroïsme devient impossible dans une société et une justice antithétiques, corrompues par le Mal. Toutefois, Pierre Boaistuau rappelle aussi la toute-puissance divine, il suggère en filigrane que ce chaos émane d'une volonté divine alors le Diable n'est finalement pas le seul à gouverner. Dans une conception plus empirique, percevoir dans une chose ou dans un fait une présence infernale, c'est voir en réalité la fin d'un ordre préétabli. Représenter le diable est donc en quelque sorte faire advenir la particularité dans un monde unifié et donc créer le désordre, à l'époque moderne il s'agit de la fondation d'une nouvelle Église. C'est pourquoi, ce n'est qu'à travers l'invention de motifs originaux et de diableries inédites que le diable se mêle à la foule pour devenir populaire, de cette façon, sa sécularisation est catalysée par le thème des sept péchés capitaux.

## Une incarnation populaire : Satan et les péchés capitaux

La figure de Satan est de plus l'incarnation suprême de la colère qui puise sa signification étymologique dans les racines hébraïques de l'*Ancien testament*. Grand portraitiste, peintre et graveur hollandais originaire de l'École d'Anvers, Marteen van Heemskerck (1498-1574) définit physiquement et psychologiquement le diable dans l'iconographie en en faisant une créature colérique et toute-puissante

---

<sup>51</sup> MUCHEMBLED Robert, *Une histoire du diable : XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Seuil, Collection Points Histoire, 2002, p. 163

qui revêt à la fois une dimension autoritaire et effrayante. Dans ses deux gravures *Sed Libera nos a malo*<sup>52</sup> (gravure 16) et *Satan châtie Job en l'ébouillantant*<sup>53</sup> (gravure 17) parues dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, il représente le diable comme une créature agressive. Satan brandit un pieu pour rouer de coups et écorcher les hommes. Son visage affiche une rage contenue prête à éclater, un air malveillant et une soif de violence se manifestent à l'image de ses yeux révulsés. Indirectement, les gravures de Marteen van Heemskerck figurent le péché capital de la colère car Satan suscite les foudres divines. Les péchés capitaux sont des notions du dogme catholique, ils représentent les comportements humains à ne pas suivre et ils sont dits capitaux dans la mesure où de ceux-ci découlent tous les autres vices. Les péchés capitaux sont fixés en 1215 lors du quatrième concile de Latran et sont recensés par Saint Thomas d'Aquin dans sa *Somme théologique*<sup>54</sup> rédigée durant la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (de 1266 à 1273). Le diable est toujours présent car, de façon détournée, chaque péché correspond à un démon. Par exemple, Belphégor est l'incarnation de la paresse ; Lucifer est celle de l'orgueil ; Satan représente la colère tandis qu'Asmodée incarne la luxure. Certains graveurs tels Heinrich Aldegrever et Georg Pencz réalisent des séries sur la représentation des sept péchés capitaux, un motif qui se répand et qui est valorisé durant la Contre-réforme. Tous les deux sont des graveurs allemands ayant vécu pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et ayant été les disciples d'Albrecht Dürer. La série de gravures au burin de Georg Pencz représentant les sept péchés capitaux en 1541 est conservée dans son intégralité au Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg. Comme l'indique Paul Tanner, l'auteur des notices des œuvres, les sept allégories féminines qui incarnent les vices mortels sont des créatures ailées. Il faut bien envisager ces personnifications sous leur visage le plus sombre car leurs ailes signifient leur provenance ténébreuse et souterraine. Ces femmes ne sont pas des anges célestes mais des démons, à l'image de chauves-souris. La preuve en est que l'Avarice<sup>55</sup> (gravure 18) est représentée avec les yeux bandés et des ailes de chauve-souris ; l'Envie<sup>56</sup> (gravure 19) en compagnie d'un loup dévore son propre cœur ; la Luxure<sup>57</sup> (gravure 20) - nommée Impudicité – jette un regard malveillant et porte dans sa main droite une flèche transperçant un cœur enflammé se trouvant dans sa main gauche ; l'Orgueil<sup>58</sup> (gravure 21) est parée d'ailes de paon – symbole de vanité – et se regarde dans un miroir ; la Colère<sup>59</sup> (gravure 22) est casquée, menaçante avec dans ses mains un tison enflammé et une épée ; la Gourmandise<sup>60</sup> (gravure 23) est représentée comme une créature insatiable avec une immense cruche de vin dans les mains et une énorme bedaine, elle est aussi

<sup>52</sup> HEEMSKERCK Marteen van, *Sed Libera nos a malo*, Bibliothèque municipale de Lyon, cote N16HEE003665

<sup>53</sup> HEEMSKERCK Marteen van, *Satan châtie Job en l'ébouillantant*, Bibliothèque municipale de Lyon, cote N16HEE003666

<sup>54</sup> D'AQUIN Saint-Thomas, *Somme théologique*, 3<sup>e</sup> partie, questions 86 et 87

<sup>55</sup> PENCZ Georg, *L'Avarice*, Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.64

<sup>56</sup> PENCZ Georg, *L'Envie*, Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.61

<sup>57</sup> PENCZ Georg, *L'Impudicité*, Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.66

<sup>58</sup> PENCZ Georg, *L'Orgueil*, Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.65

<sup>59</sup> PENCZ Georg, *La Colère*, Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.60

<sup>60</sup> PENCZ Georg, *La Gourmandise*, Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.62

accompagnée d'un porc qui est une des figurations du diable ; enfin, la Paresse<sup>61</sup> (gravure 24) est accompagnée d'un âne têtu qui partage avec le porc la même symbolique. Les gravures d'Aldegrever telles que *L'envie*<sup>62</sup> (gravure 25), *L'avarice*<sup>63</sup> (gravure 26) et *La paresse*<sup>64</sup> (gravure 27) font parties d'une série de sept plaques sur le thème des vices élaborée en 1552 et sont quant à elles bien différentes. Bien que les allégories des péchés représentent des figures féminines, la présence du diable est différente et se manifeste par des animaux et des motifs héraldiques. Ces estampes revêtissent en effet une dimension plus inquiétante que les allégories de Georg Pencz. Ainsi, l'Envie est personnifiée par une femme laide et vieillissante chevauchant une bête diabolique à moitié louve, à moitié reptile. L'encyclopédiste John Grand-Carteret<sup>65</sup> explique qu'Heinrich Aldegrever, travaillant pour le compte des Réformateurs, dénonce dans cette série de gravures les vices des ecclésiastes en révélant de façon métaphorique leur face cachée. Son engagement aux côtés des protestants dans les polémiques confessionnelles est rendu explicitement visible par l'entrelacement de deux reptiles sur la bannière que brandit la figure féminine de *L'envie*. Les deux serpents enlacés symbolisent le clergé chevillé à l'œuvre du démon. L'avarice quant à elle est une femme au visage rond et poupon aux traits juvéniles, elle représente la mondanité, la soif d'argent et de pouvoir. Sa monture est de plus représentée comme une incarnation du diable. Il s'agit d'un loup qui dans sa gueule tient une oie, symbole de prudence et d'intelligence, c'est-à-dire qu'être avare c'est faire fi de toute sagesse et ne pas croire en la providence divine. L'allégorie de la paresse est elle aussi entourée d'animaux diaboliques. En effet, la figure féminine chevauche un âne évoquant très clairement pour les protestants la créature satanique qu'est l'âne-pape ; de plus, un singe est représenté à ses côtés. Le singe est l'incarnation du démon dans la mesure où il symbolise l'esprit malin, farceur. Bruyant, incontrôlable, il symbolise les vices des hommes. Le primate est aussi employé du côté catholique pour représenter les protestants comme le fait Gabriel de Saconay dans son poème intitulé *De tristibus Gallia*<sup>66</sup>. Les séries d'estampes consacrées à la représentation des péchés capitaux se poursuit jusqu'à la fin de l'époque moderne et prend une dimension ludique et populaire. Ces gravures cherchent à susciter à la fois le rire et l'effroi des spectateurs et elles figurent des valeurs morales. Le graveur italien Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) crée une série qui leur est consacrée et dont certaines gravures sont conservées à Lyon (BmL). Dans la gravure intitulée *Superbia*<sup>67</sup> (gravure 28), le diable mi-homme mi-bête jette un regard espiègle et rieur. Il incarne le mensonge et la tromperie puisqu'une dame aux yeux bandés guidée par des diabolins est conduite devant lui. Or, la scène se révèle être la représentation d'un véritable danger en se déroulant sur le rivage de l'océan : Satan est dans une barque et enjoint la figure féminine, à terre, à monter dans

<sup>61</sup> PENCZ Georg, *La Paresse*, Cabinet des estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.63

<sup>62</sup> ALDEGREVER Heinrich, *Invidia*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, cote HALdegrever WB 3.30

<sup>63</sup> ALDEGREVER Heinrich, *L'avarice*, Bibliothèque municipale de Lyon, cote A16ALD0000284

<sup>64</sup> ALDEGREVER Heinrich, *La paresse*, Bibliothèque municipale de Lyon, cote A16ALD000285

<sup>65</sup> GRAND-CARTERET John, *L'Histoire, la Vie, les Mœurs et la Curiosité par l'Image, le Pamphlet et le Document (1450-1900). Tome deuxième*, Paris, Librairie de la Curiosité et des Beaux-arts, 1927

<sup>66</sup> SACONAY Gabriel de, *Discours des premiers troubles advenus, avec L'apologie pour la ville de Lyon, contre le libelle fausement intitulé, La juste et sainte defence de la ville de Lyon*, Lyon, éd. Michel Joue, 1569, in-8

<sup>67</sup> MITELLI Giuseppe Maria, *Superbia*, 1634-1718, Bibliothèque municipale de Lyon, cote I17MIT009231

l'embarcation. Le diable c'est l'aveuglement, la séduction, le détournement du droit chemin et c'est pourquoi il faut s'en défier sinon on sombre dans l'orgueil et le vice. Le démon à droite de l'image brandit un étendard sur lequel est inscrit la morale de cette histoire : « *Mira qui come va senza ritegno/ La cecitate humana al cieco regno* »<sup>68</sup>. La représentation des péchés capitaux permet ainsi de mettre le diable en lumière puisque c'est lui qui les inocule et les attise en l'homme, pour autant, leur aspect dangereux se limite à une simple mise en garde car le repentir est possible par la confession.

## L'hagiographie au service de la représentation diabolique

Didier Helg<sup>69</sup> dresse un parallèle entre la fonction assignée au diable dans les textes et gravures hagiographiques et les contes populaires. Il se repose sur les thèses de Vladimir Propp pour conférer au diable un rôle d'antagoniste qui provoque du mouvement, des péripéties et du dynamisme. Le diable symbolise ainsi l'irruption de la négativité qui permet au saint de se distinguer du banal et qui simultanément accroît sa sainteté. Le saint et le diable sont deux personnages qui se construisent en opposition : le diable est polymorphe et possède le don d'ubiquité tandis que le saint et la divinité sont caractérisés par leur immuabilité. Les gravures hagiographiques sur cuivre telles la représentation de Sainte-Madalberta de Maubeuge<sup>70</sup> (gravure 29) par Cherubino Alberti en 1510 et de Saint-Antoine<sup>71</sup> (gravure 30) par Franz Aspruck à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle figurent le diable comme une petite bête trapue qui terrifie par son faciès. Son corps est recouvert d'écailles, elle a une queue reptilienne et de petites cornes sur la tête. Par son attitude, le diable est présenté comme entrant en contact avec les saints, il est celui qui persuade, qui séduit et qui trompe. L'écouter c'est se montrer imprudent. Saint-Antoine est un ermite vivant dans le désert, il échappe à la tentation diabolique représentée par le démon en haut à gauche de l'image qui lui murmure dans l'oreille. De plus, communiquer avec lui est un péril car un démon agrippe les mains de Sainte-Madalberta. En 1215, le concile œcuménique de Latran prend des mesures pour lutter contre les hérétiques alors cathares et les Juifs. À cette occasion, il réaffirme que Dieu est tout-puissant et créateur de toutes choses tandis que le mal provient du diable qui pervertit l'homme :

« Nous croyons fermement et nous professons simplement un principe unique de l'univers, créateur de toutes les choses visibles et invisibles, spirituelles et corporelles : par sa force toute-puissante dès le commencement du temps Il créa tout ensemble de rien l'une et l'autre créature, spirituelle et corporelle, à savoir celle des anges et celle du monde, puis la créature humaine, qui tient en quelque sorte de l'une et de l'autre puisqu'elle est composée d'esprit et de corps. Car le diable et les autres démons ont été créés

<sup>68</sup> trad. italien : « Observe qui va sans retenue, la cécité humaine au royaume des aveugles »

<sup>69</sup> HELG Didier, « Rôle du diable dans les textes hagiographiques », *Diabls et diableries : la représentation du diable dans les gravures du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle : Cabinet des estampes de Genève*, dir. Florian Rodari & Jean Wirth, Genève, Musée d'art et d'Histoire de Genève, 1976

<sup>70</sup> CHERUBINO Alberti, *St. Madalberta*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cote X2 2° 100 (72)

<sup>71</sup> ASPRUCK Franz, *S. Antonius*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cote Graph A1: 593

par Dieu naturellement bons, mais ce sont eux qui d'eux-mêmes se sont rendus mauvais ; quant à l'homme, il a péché à l'instigation du diable ». <sup>72</sup>

La divinité est ainsi clairement définie mais le diable reste une notion ambivalente et mouvante. Le diable peut s'incarner différemment : adopter une face sombre et malveillante ou au contraire apparaître sous les traits d'un personnage très beau dont l'éclat est trompeur. Cette seconde possibilité est très présente dans l'imaginaire des catholiques car le diable est pour eux le rusé, le tentateur. C'est pourquoi, afin de se délivrer de ses passions et de ses tentations, le dogme catholique enjoint ses fidèles à mener une vie ascétique.

### Le danger au bord des routes : le diable voyageur

Il y a, de plus, une autre façon pour le diable de pénétrer la société. Grégoire Holtz<sup>73</sup> pense que le diable peut être assimilé au voyageur. En effet, c'est un être qui se définit par son caractère mobile, il se déplace vite et loin, agit dans des territoires reculés. Le diable corrompt les pèlerins en quête de sainteté et répand le mal dans toutes les contrées. Le voyageur peut donc se tromper et confondre les signes divins et les signes diaboliques. Les gravures de Lucas de Leyde, *La Tentation de Saint-Antoine*<sup>74</sup> datant de 1509 (gravure 31), et de Dirk Jacobsz Vellert, *Le Christ au désert tenté par le démon*<sup>75</sup> datant de 1525 (gravure 32) reprennent la tradition hagiographique mentionné ci-dessus. Toutefois les graveurs flamands représentent le diable différemment que Cherubino Alberti et Franck Aspruck. Le personnage maléfique revêt des traits humains, bien qu'il ait des caractéristiques animales : queue et ailes de dragon chez Vellert et cornes de bouc chez Leyde ; le tentateur est un vieil homme ou une jeune femme. On peut remarquer dans ces gravures que le diable intervient dans un univers domestique : le bord d'un chemin, un château, une cabane et des arbres sont visibles en arrière-plan. Le choix de Saint-Antoine pour illustrer un « diable voyageur » n'est pas anodin. Saint-Antoine est en effet un ermite ayant vécu dans le désert d'Orient dont la foi se confronte à une persécution démoniaque. Par exemple, la reine de Saba vient lui rendre visite et lui raconte les tourments et les plaisirs de la volupté. Dans la gravure de Leyde, le diable est présenté comme une figure féminine, peut-être la reine de Saba. Le démon est l'incarnation de la luxure et de la pulsion sexuelle qui se manifeste aussi par les longs cheveux que la dame tient dans ses mains. Jusqu'à l'époque moderne, une chevelure dénouée et apparente évoque le désir et la sensualité. Cette gravure illustre une réédition moderne de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine rédigée entre 1261 et 1266. Il s'agit d'une œuvre

---

<sup>72</sup> «Firmiter credimus et simpliciter confitemur ... unum universorum principium, creator omnium invisibilium et visibilium, spiritualium et corporolium, qui sua omnipotentii virtute simul ab initio temporis, utramque de nihilo condidit creaturam, spiritualem et corporalem, angelicam videlicet et mundonam, ac deinde humanam quasi communem ex spiritu et corpore constitutam. Diabolus enim et daemones alii a Deo quidem natura creati sunt boni, sed ipsi per se facti sunt mali. Homo vero diaboli suggestionem peccavit ...», *Conciliorum Œcumenicorum Decreta* (C.Oe.D.J, 1ère Ed., Bologne, 1962, p. 206 ; Denz. Sch., *Enchiridion symbolorum*, n. 800 : texte, traduction et notes parues sur le site internet Wikipédia (07/03/2016)

<sup>73</sup> HOLTZ Grégoire, *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008

<sup>74</sup> LEYDE Lucas de, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Musée du Louvre, cote 97008810

<sup>75</sup> VELLERT Dirk Jacobsz, *Le Christ au désert tenté par le démon*, Paris, Musée du Louvre, cote 1806LR

hagiographique écrite en latin par ce dominicain et archevêque de Gênes. Il raconte la vie d'environ cent cinquante saints. Vellert révèle la sainteté de la figure christique puisque Jésus à gauche de l'image se détourne manifestement du diable qui l'enjoint et tente de lui parler.

Aussi, le don d'ubiquité de Satan fait peur dans la mesure où à l'époque de la Réforme, Luther développe une doctrine nommée l'ubiquisme. Elle enseigne que Dieu est partout, son omniprésence s'expliquant par la présence réelle de son sang et de son corps dans l'Eucharistie. Or, si on admet que le diable a la faculté de se déplacer, de se translater n'importe où et à n'importe quel moment, que comme Dieu il peut être partout, alors reconnaître l'omniprésence et l'omnipotence divine, c'est reconnaître *de facto* l'omniprésence et l'omnipotence satanique.

## UNE FIGURE SATIRIQUE POUR ILLUSTRER LES VICES FEMININS ET LES VICES CLERICAUX

### Entre rire et terreur : une créature infernale au double-visage

Par ailleurs, le diable est représenté à l'époque moderne comme une créature dont la forme et l'espèce sont indéterminées. L'historienne Barbara Obrist<sup>76</sup> enquête sur les différents visages du diable. Evoquée ci-dessus, la « femme-diable » métaphorise la misogynie mais aussi le peu de connaissances sur le corps féminin depuis la fin du Moyen-âge. La beauté féminine pour les contemporains est l'apanage du démon car il s'agit de susciter le désir, la tentation. Les femmes sont des êtres de paraître et de dissimulation. Une gravure anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle intitulée *La Vraye femme*<sup>77</sup> (gravure 33) rappelle la double-nature diabolique de la femme. Elle représente une dame de profil, élégamment vêtue d'une robe drapée mais le revers de la robe laisse apparaître un autre profil : un corps de satyre repérable par une forte pilosité et un pied de bouc. La représentation de cette créature a une fonction satirique dans la mesure où cette estampe au burin fait partie d'une série intitulée *Facéties*, le but étant de se moquer de la gent féminine qui serait formée seulement des matrones, de filles de mauvaises vies marginalisées dans la vie publique. D'autres représentations du diable apparaissent et reprennent le motif du double-visage. Généralement, le visage principal visible de face est recouvert d'excroissances tranchantes et rugueuses, il rappelle le démon biblique qui devient vivace et agressif. Le deuxième visage suscite à la fois la peur et le rire car il est situé en général sur le derrière ou les parties génitales. La gravure intitulée *Prodiges de Satan*<sup>78</sup> illustrant le livre de Pierre Boaistuau mentionné ci-dessus dévoile le double-visage satanique : le diable dérange et terrifie car il n'a rien d'humain. Satan est représenté nu, la réplique de son visage

---

<sup>76</sup> OBRIST Barbara, « Les deux visages du diable », *Diables et diableries : la représentation du diable dans les gravures du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle : Cabinet des estampes de Genève*, dir. Florian Rodari & Jean Wirth, Genève, Musée d'art et d'Histoire de Genève, 1976

<sup>77</sup> ANONYME, *Facéties : la Vraye femme. Une figure à deux corps, d'un côté femme, de l'autre satyre*, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote RÉSERVE QB-201 (36)-FOL

<sup>78</sup> cf. pp. 30-31, notes n°48 et n°49

est greffée à son entrejambe et est prolongée par une excroissance longue et tranchante qui métaphorise le sexe masculin donc l'âpreté, le danger du désir. Cette représentation provient de l'inversion carnavalesque du haut et du bas très en vogue depuis la fin du Moyen-âge avec les écrits rabelaisiens. Le diable métaphorise ainsi le péché de l'ordre intime et sexuel car les parties inférieures du corps humain qu'il soit masculin ou féminin sont son œuvre. De plus, toujours dans la perspective d'un double-visage diabolique, le mythe biblique de la chute de Babylone représente parfaitement la double-nature féminine ainsi que son ambivalence sexuelle : elle est une incarnation diabolique dans la mesure où elle peut aussi bien s'assujettir que se rebeller et se venger de sa condition. Saint-Jean voit en songe deux figures féminines infernales dans l'*Apocalypse*. La première est une prostituée (XVII, 4-6) qui se présente à lui :

« Cette femme était habillée de pourpre et d'écarlate et parée d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle tenait dans sa main une coupe d'or remplie d'abominations et des souillures de sa prostitution.

Sur son front était écrit un nom, un mystère : « Babylone la grande, la mère des prostituées et des abominations de la terre ». Je vis cette femme ivre du sang des saints, du sang des témoins de Jésus. En la voyant, je fus saisi d'un grand étonnement. »

La prostituée est une incarnation diabolique dans la mesure où elle séduit, son aspect charnel et l'opulence de ses toilettes l'égare et l'éloigne de Dieu. Dans le mythe biblique, cette femme est la personnification de la morale et de toutes les valeurs qui vont à l'encontre du dogme catholique. Ensuite, Saint-Jean aperçoit la bête apocalyptique (XVII, 7-8), signe précurseur de l'arrivée de l'Antéchrist sur terre, elle sert de monture à la prostituée :

« L'ange me dit : « Pourquoi t'étonnes-tu ? Je te dirai le mystère de la femme et de la bête qui la porte, celle qui a les sept têtes et les dix cornes. La bête que tu as vue existait et elle n'existe plus. Elle va monter de l'abîme et s'en aller à la perdition. Les habitants de la terre, ceux dont le nom n'a pas été inscrit dès la création du monde dans le livre de vie, s'étonneront en voyant que la bête existait, qu'elle n'existe plus et qu'elle reparaitra. »

Une gravure sur bois anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle intitulée *La grande prostituée de Babylone*<sup>79</sup> (gravure 34) illustre fidèlement le récit biblique. La bête apocalyptique est bel et bien une créature hybride qui sert de monture à la prostituée. La double incarnation du diable dans cette image figure la cité mésopotamienne ainsi que tous les péchés dont elle est chargée. La prostituée est représentée richement vêtue et couronnée à l'allure conquérante, elle tient dans sa main droite un sceptre de justice. Les apparences sont donc trompeuses et le diable est un être protéiforme dont il faut se méfier. Tantôt colérique et destructeur, tantôt séducteur, il est aussi un personnage comique, c'est pourquoi il se prête volontiers à la satire.

---

<sup>79</sup> ANONYME, *La grande prostituée de Babylone*, Paris, Musée des Beaux-arts, cote Est Mas 891

## Les représentations satiriques du diable par les protestants

Au-delà de l'aspect comique et effroyable, le diable est parfois représenté avec une anatomie d'insectes ou d'animaux comme l'âne ou le porc, les estampes ont alors une fonction satirique accrue. Albrecht Dürer et son disciple Hans Leonard Schaüfelein (1480-1539) représentent tous deux le diable sous une forme porcine dans une scène biblique gravée sur cuivre<sup>80</sup> pour Dürer (gravure 35) et sur bois<sup>81</sup> pour Schaüfelein (gravure 36) intitulée *La descente aux limbes*. Jésus-Christ est indifférent à la verve démoniaque et adresse une main salvatrice aux damnés. La figure satanique apparaît en haut au centre de l'image. Regardant par-delà les remparts et penchant son groin vers le Christ, il incarne à la fois la malveillance et la malpropreté. Malveillance d'une part, car son attitude est clairement colérique et agressive, il brandit un bâton et son bras levé est un signe de vindicte. Malpropreté d'autre part, mais sur un plan symbolique, puisque l'iconographie souligne un contraste entre la figure christique et le diable. Représenter Satan sous la forme d'un cochon c'est mettre en avant la pureté d'âme, de corps et d'esprit du Christ. Le porc est un animal considéré comme diabolique depuis le Moyen-âge comme l'explique l'historien et médiéviste Michel Pastoureau :

« (...) un attribut de Satan et de la Synagogue, le porc est aussi celui d'un certain nombre de vices personnifiés : d'abord la saleté (sorditas) et la glotonnerie (gula), plus tard la luxure (luxuria) et la colère (ira) (...) Plus simplement encore, il est l'image stéréotypée du péché ou des hommes pécheurs, qui vivent ou se conduisent comme des porcs ».<sup>82</sup>

Quant à l'âne, il est aussi un animal maléfique, le symbole de la lubricité, d'une sexualité déviante et d'une libido exacerbée. C'est pourquoi, Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) le choisit pour représenter allégoriquement le démon. Il est un peintre et un graveur allemand qui a réalisé de nombreuses gravures anticatholiques. C'est lui qui a en effet alimenté la propagande des Réformateurs en se liant d'amitié avec Martin Luther qu'il rencontre à Wittemberg. Dans sa gravure sur bois intitulée *Der Papstesel*<sup>83</sup> (gravure 37) le diable a un visage d'âne, le torse d'une femme, des membres écailleux et une queue de dragon. Il s'agit d'une copie de l'œuvre d'un graveur italien parue en 1496. Lucas Cranach représente selon une légende romaine le monstre qui hantait le Tibre mais il a adapté sa création au contexte actuel en faisant de cette créature effroyable le pape lui-même. Cette identification est rendue manifeste par la représentation en arrière-plan du Château Saint-Ange qui est la prison pontificale. Luther et Melancthon théorisent la description de cette créature satanique dans une brochure satirique

<sup>80</sup> DÜRER Albrecht, *Grande passion : le Christ aux limbes*, Reims, Musée le Vergeur, cote Rec2006-469

<sup>81</sup> SCHAÜFELEIN Hans Leonard, *La descente aux limbes*, Bibliothèque municipale de Lyon, cote A16SCH000594

<sup>82</sup> PASTOUREAU Michel, « Le christianisme et le porc », *Symbolique médiévale et moderne*, Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques, 143 | 2012, chap. 5 p. 216

<sup>83</sup> CRANACH Lucas, *Der Papstesel*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, cote LCranach-Werkstatt AB 3.1

allemande parue à Wittemberg en 1523<sup>84</sup> dont une version française paraît près d'un demi-siècle plus tard<sup>85</sup>. De plus, la gravure sur bois *Sauritt des Papst*<sup>86</sup> (gravure 38) éditée en 1545 dans l'ouvrage de Martin Luther intitulé *Passional Christi und Antichristi*<sup>87</sup> et dans *De l'âne-pape de Rome et du veau-moine de Freibourg sur Misne* cosigné par Melanchton et Luther et préfacé par Jean Calvin<sup>88</sup>, figure le pape chevauchant une truie qui lui sert de monture. Le personnage est identifiable à la tiare, à la chasuble et au fanon papal. Sa longue barbe est aussi un signe de saleté. Il tient un excrément dans sa main gauche qu'il bénit de sa main droite. Sur le plan symbolique, Luther qualifie à de nombreuses reprises dans ses traités l'Allemagne de « truie papale »<sup>89</sup>, selon lui elle est alimentée par les mensonges et la richesse du pape. Alors que la figure de l'âne-pape était une attaque directe contre le chef de l'Église apostolique et romaine, les Réformateurs s'en prennent aussi au clergé dans son ensemble et à l'état monacal en particulier avec la figure du veau-moine<sup>90</sup> (gravure 39). La créature infernale mise en gravure par Lucas Cranach l'Ancien se caractérise par des pieds de porc, un corps petit et trapu ainsi qu'une tête ronde et monstrueuse dotée d'une excroissance qui rappelle le capuchon de la bure monacale. Cet être hybride symbolise la passivité des moines : en effet, le veau a deux grandes oreilles et une langue pendante. Ils ne peuvent et ne savent qu'écouter les pénitences et les confessions des fidèles et pour les rédempter, ils leur déversent un flux de paroles vaines et inutiles car non porteuses d'action<sup>91</sup>. Melanchton et Luther sont les créateurs d'une téréologie curieuse et satirique pour dénoncer les vices de la communauté ecclésiastique. Il s'agit plus de montrer l'avarice, la cupidité et la bêtise en suscitant le rire que de provoquer l'effroi derrière ses potentielles incarnations diaboliques. Toutefois, l'apparition de monstres est pour les Réformateurs le signe de châtements divins contre lesquels il faut lutter. Publier pour le plus grand nombre et dévoiler au monde entier le vrai visage du clergé est un moyen de renverser la hiérarchie catholique.

---

<sup>84</sup> MELANCHTON Philippe & LUTHER Martin, *Deutung der zwo grewlichen Figuren, Bapstesels zu Rom und Munchkalbs zu Freyberg in Meyssen funden*, Wittemberg, éd. Grunenberg, 1523, in-8

<sup>85</sup> cf. note n°89

<sup>86</sup> CRANACH Lucas l'Ancien, *Sauritt des Papst* consultée le 27/04/2016 et visible en ligne dans un article de Jean Stouff intitulé « Caricatures anticatholiques des débuts de la Réforme » datant du 21/01/2015 disponible sur le site : < <http://biblioweb.hypotheses.org/19630> >

<sup>87</sup> LUTHER Martin, *Passional Christi und Antichristi*, Strasbourg, éd. Johann Prüss, 1521, in-4

<sup>88</sup> MELANCHTON Philippe & LUTHER Martin, *De deux monstres prodigieux, à savoir d'un asne-pape qui fut trouvé à Rome en la rivière du Tibre l'an 1496, et d'un veau-moine nay à Friberg en Misne l'an 1528 [sic], qui sont vrais présages de l'ire de Dieu attestez et declarez, l'un par P. Melancthon et l'autre par M. Luther, avec quelques exemples des jugemens de Dieu en la mort espouvantable et désespoir de plusieurs, pour avoir abandonné la vérité de l'Évangile*, Genève, éd. Jean Crespin, 1557, in-4

<sup>89</sup> KAENEL Philippe, « L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance », *Société & Représentations n°10*, Paris, éd. Publications de la Sorbonne, 2000, pp. 79-102

<sup>90</sup> RUEFF Jacob, *Le Veau-moine*, Francfort-sur-le-Main, éd. Petrus Fabricius, 1587, Bibliothèque interuniversitaire de Santé de Paris, cote 071560

<sup>91</sup> CÉRARD Jean, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, éd. Librairie Droz, 2000, p. 81

## UNE SOCIÉTÉ EN PROIE AUX MAUX : UN CLIVAGE SOCIAL, POLITIQUE ET RELIGIEUX

---

Ainsi, nous avons pu voir que le diable est un personnage récurrent dans l'iconographie moderne car il permet d'illustrer métaphoriquement la condition humaine, ses vices, ses doutes, ses craintes. Toutefois, plusieurs questions subsistent et notamment celle de son ancrage dans le contexte historique. L'omniprésence du diable au XVI<sup>e</sup> siècle est principalement causée et alimentée par les guerres de religion. La société moderne est, si on se plaît à filer la métaphore diabolique, en proie à des maux qui ont tous à voir avec Satan et la conception que les hommes s'en font ou veulent en donner. La figure du diable et les débats qu'elle soulève prédominent dans la mesure où Dieu n'est plus le seul maître en son royaume avec la fin de l'obscurantisme médiéval sur le plan théologique et l'émergence d'une libre-pensée. L'homme tient aussi un rang nouveau dans des sociétés de plus en plus ethno-centrées grâce aux découvertes scientifiques et aux idées humanistes. À ce sujet, l'analyse de l'historien Robert Muchembled peut nous éclairer :

« L'irruption du démon au cœur de [l'] imaginaire sert à produire dans les consciences une angoisse profonde susceptible de les mener au Bien par un rejet viscéral du Mal. L'opposition simplifiée entre le règne de Dieu et celui de Satan cache en réalité une unité absolue, puisque le second n'agit qu'avec l'autorisation formelle du premier. Les ténèbres sont nécessaires pour que la lumière paraisse d'autant plus éclatante. »<sup>92</sup>

Les ténèbres, le Mal de la société ne sont à cette époque que ceux qu'il plaît aux Églises - ancienne comme nouvelle - de définir comme des sorciers, des suppôts de Satan. D'une part, il y a les femmes qui par la faiblesse de leur sexe et leur inconstance naturelle doivent être éliminées de la société, c'est pourquoi une vaste chasse aux sorcières due à une « épidémie de sorcellerie » se répand dans toute l'Europe pendant plusieurs décennies. L'éviction de toute une partie de l'humanité donne lieu à des traités, à des lois issues d'une discipline nouvelle : la démonologie, qui forge le corps et l'esprit de tout un appareil judiciaire entièrement dévolu à chasser le démon des villes et des campagnes. Le développement de l'Inquisition conduit aussi à de larges persécutions contre les Juifs qui, depuis le début de la chrétienté, sont une épine dans le pied de l'Église apostolique et romaine. D'autre part, la religion catholique et la religion réformée s'affrontent idéologiquement et cristallisent leur lutte sur le diable puisqu'elles s'accusent l'une l'autre d'être affiliées à Satan. Toutes ces controverses qu'elles soient sociales ou confessionnelles, en créant la suspicion et l'effroi, ont pour seul objectif de purger la société du mal qui la ronge, de ce qu'elle a d'archaïque et de corrompu afin de retrouver une pureté originelle et de mettre en lumière ceux qui tentent de la faire réapparaître avec éclat.

---

<sup>92</sup> MUCHEMBLED Robert, *Une histoire du diable : XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Seuil, Collection Points Histoire, 2002, p. 193

## UNE NOUVELLE DISCIPLINE AU CŒUR DES DEBATS : LA DEMONOLOGIE

### Des questions théologiques pour définir le Bien et le Mal...

En premier lieu, une nouvelle discipline apparaît à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, il s'agit de la démonologie qui est une science dédiée à l'étude des démons et des croyances qui s'y rapportent. Les démonologues exercent des professions variées, ils sont tantôt médecins, tantôt juristes. La démonologie est ainsi au cœur des débats intellectuels car elle est conçue différemment selon les savants. Le diable est déjà très présent dans les représentations théâtrales des mystères médiévaux, cependant on en sait encore très peu sur lui, des doutes et des questions subsistent. Afin de lutter contre de fausses idées et des hypothèses hérétiques, des traités démonologiques voient le jour. L'un des premiers est le *Malleus Maleficarum*<sup>93</sup> publié en 1486 et rédigé par les inquisiteurs Heinrich Kramer et Jacques Sprenger. Ces personnages hauts en couleur sont des chasseurs de sorcières dominicains qui théorisent en premier les moyens de déceler et de combattre la sorcellerie. Le traité paraît suite à un décret pontifical d'Innocent VIII promulgué le 5 décembre 1484 sous le nom de *Summis desiderantes affectibus*. Contenu dans l'ouvrage démonologique, il permet aux deux inquisiteurs de lancer des procès de sorcellerie en Allemagne. Les répercussions politiques et sociales de l'ouvrage sont immenses et résonnent tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle puisqu'une grande chasse aux sorcières se répand en Europe. Il ne s'agit pourtant pas d'une première en matière de persécutions liées à la sorcellerie puisque la bulle pontificale du 1<sup>er</sup> novembre 1478 intitulée *Exigit sinceræ devotionis* autorise les Rois catholiques à instaurer l'Inquisition en Espagne. Le traité aussi nommé *Le Marteau des sorcières* est réédité quatorze fois de 1487 à 1520. C'est au cours de cette période que le graveur italien Marcantonio Raimondi (1480-1534) réalise son œuvre. Très influencé par la culture romaine et sa mythologie mais aussi par le dogme catholique, il grave en 1506 une estampe sur cuivre intitulée *Scène fantastique dite de la Carcasse ou sur le Chemin du Sabbat*<sup>94</sup> (gravure 40). L'artiste représente alors tout ce contre quoi s'élève l'Église romaine : des hommes nus accourent à une cérémonie satanique et traînent derrière eux une carcasse d'équidé chevauchée par une sorcière. Ils sont entourés par des créatures maléfiques hideuses : nains, farfadets, monstres reptiliens et par des animaux sataniques comme le bouc, la chèvre ; à gauche de l'image des oies s'envolent dans le ciel. Elles sont le symbole de la frivolité, de l'inconstance et par analogie représentent les femmes aux mœurs légères. Tandis que l'homme à droite de l'image brandit des ossements hypothétiquement humains, celui au premier plan sur la gauche tient sous son bras un bébé. Cette figuration annonce métaphoriquement le sacrifice humain en l'honneur de Satan qui a tant fait couler d'encre et pour lequel de nombreuses sorcières ont été condamnées. Malgré la ferveur et le succès populaire, le traité inquisitorial de Kramer et Sprenger tombe aux oubliettes où il demeure pendant plus de cinquante ans avant de connaître un nouvel essor de 1574 à 1620. L'enjeu majeur du débat à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle est d'établir de façon nette et précise, une frontière entre ce qui relève du domaine de

<sup>93</sup> INSTITORIS Henricus & SPRENGER Jakob, *Malleus Maleficarum*, Mayence, éd. P. Schoeffer, 1488, in-folio

<sup>94</sup> RAIMONDI Marcantonio, *Scène fantastique dite de la Carcasse ou sur le Chemin du Sabbat*, second état, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote RÉSERVE AA-4-FOL

la médecine et ce qui relève du domaine de la justice. C'est au cœur de cette renaissance démonologique qu'est publié en 1581, le traité du dominicain italien Bartolomeo della Spina (1476-1546) intitulé *Novus Malleus Maleficarum*<sup>95</sup> dans lequel il poursuit les investigations, répond et complète le premier traité démonologique de ses pairs. En dépit, d'une publication tardive qui trouve son public à une période où les questions liées à la sorcellerie sont en recrudescence, ce traité serait antérieur à 1581. Sa rédaction est en effet estimée durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. L'auteur développe les apparitions et les méfaits commis par le diable dans le bureau des Inquisiteurs<sup>96</sup> ; il énonce aussi les raisons de la fascination que les hommes ont pour lui en leur donnant la possibilité de voyager loin et dans des contrées inconnues<sup>97</sup> ; révèle quelles sont les potentielles formes humaines et démoniaques empruntées par le diable pour séduire les hommes<sup>98</sup> et il évalue la force du diable et celle de ses acolytes<sup>99</sup>. L'impression des traités démonologiques façonne et organise un appareil juridique intransigeant. Ces traités catalysent de plus la chasse aux sorcières et augmentent le nombre de procès de sorcellerie. Ainsi, pour l'historienne Élisabeth L. Eisenstein, il y a à l'époque moderne un « passage de la transmission orale à une codification imprimée de l'art du sorcier »<sup>100</sup>. C'est pourquoi, même si les domaines juridique et médical sont convoqués pour tenter de raisonner et condamner la sorcellerie, les références à la démonologie se systématisent.

### ... qui deviennent des questions judiciaires et médicales

Le médecin hollandais Johann Wier (1515-1588) et le juriste français Jean Bodin (1529-1596) mettent en valeur les échanges entre la médecine et les sciences occultes, et les échanges entre la démonologie et les compétences médicales. Ils pensent que les démonologues et les médecins doivent collaborer. En effet, certains patients souffrent réellement de maux provenant de leur organisme. Par exemple, la folie louvrière doit être en réalité considérée comme une lycanthropie naturelle. Ces maladies mentales sont à l'époque perçues de la même façon que les affaires de possession diabolique, alors que leurs causes peuvent être expliquées médicalement. Les magiciens n'ont aucun rôle à jouer dans la guérison de ces

---

<sup>95</sup> SPINA Bartolomeo della, *Novus malleus maleficarum sub questione de strigibus, seu maleficis, R. P. F. Bartholomæi Spinei, Ord. Praed... Una cum Tractatu de præminencia sacrae theologiae, et quadruplici Apologia de lamijis contra Ponzinibium*, Cologne, éd. Maternum Cholinum, 1581, in-8

<sup>96</sup> id. chapitre 3, p. 15 : « Plurima maleficiorum genera officio Inquisitionis atque iudico subiecta ostenduntur », trad latin : « plusieurs types de maléfices qui sont advenus dans le bureau des juges et des Inquisiteurs »

<sup>97</sup> id. chapitre 5, p. 36 : « Homines a demonibus posse differi ad longinqua terrarum spacia : itidem facto huic accessoria, sacris literis no contradicere, quin potius congruere », trad latin : « Les hommes se tournent vers les démons afin de pouvoir se rendre dans des espaces lointains de la terre : de même que les écritures saintes ne le contredisent pas et dans une certaine mesure y agrément »

<sup>98</sup> id. chapitre 6, p. 42 : « Dæmones hominibus apparere posse in forma humana et etiam in brutali ipsosque se prabere incubos eisde et succubos », trad. latin : « Les démons peuvent apparaître aux hommes sous une forme humaine et même dans une situation conflit se transformer certains en incubes [démon masculin], d'autres en succubes [démon féminin] »

<sup>99</sup> id. chapitre 7, p. 48 : « Dæmones virtute sua naturali posse quaque perdita seu destructa, non eade numero, sed specie : non solum in apparentia, sed vere etiam recuperare », trad latin : « La puissance naturelle des démons ne s'évalue pas numériquement car elle est spécifique, elle peut être perdue ou détruite : pas seulement en apparence, mais elle peut aussi se rétablir »

<sup>100</sup> EISENSTEIN Élisabeth L., « L'avènement de l'imprimerie et de la Réforme » (trad. de Gérard Mansuy), *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 26<sup>e</sup> année, n°6, 1971, p. 1374

patients souffrants d'une déficience mentale. Il est nécessaire de conférer à chacun, médecin comme magicien, des compétences et des fonctions particulières. Cette attribution de rôles permet aussi aux démonologues de dissocier les coupables de sorcellerie et leurs victimes, donc de pouvoir venir en aide aux femmes accusées à tort de sorcellerie. Tout d'abord, comme l'explique l'historien et maître de conférence Thibaut Maus de Rolley dans un article<sup>101</sup>, Johann Wier réfute les idées du *Malleus Maleficarum* dans son ouvrage intitulé *De Præstigiis dæmonum et incantationibus ac beneficiis*<sup>102</sup> publié en 1563. Selon lui, il faut distinguer d'une part, les magiciens qui en toute conscience et pleine possession de leurs moyens perpètrent des crimes terribles ; et d'autre part, les sorcières qui se laissent embrigader dans un engouement sectaire en étant en proie à des illusions. Dans son entreprise, le démonologue se repose sur le *Canon Episcopi*, un texte rédigé et promulgué en 906 par le canoniste médiéval Régino de Prüm (842-915) qui énonce comme le cite Maxime Préaud :

« Il convient d'ajouter que certaines femmes criminelles, suppôts de Satan et séduites par ses mirages et ses visions démoniaques, croient et professent qu'elles chevauchent certains animaux et traversent l'espace en compagnie de Diane, déesse païenne ou de Hérodiade, et d'un nombre incroyable de femmes, obéissant aux ordres de la déesse comme à ceux d'une maîtresse absolue. »<sup>103</sup>

Pour Johann Wier, le diable est le seul responsable des crimes imputés aux sorcières. Elles agissent en accord à ses volontés et n'étant pas en état de faire preuve de lucidité sur leurs actes, il faut les rendre non coupables. C'est pourquoi, il prend leur défense dès sa *Préface au lecteur* :

« (...) les sorcières, lesquelles à cause de leur sexe estant inconstante, douteuses en la foy, non assez rassises de leur esprit à raison de leur aage, sont beaucoup plus subjectes aux tromperies du Diable, lequel s'insinuant & meslant en leur faculté imaginative, soit en veillant, ou soit en dormant, leur phantastique toutes formes & apparitions, esmouvant les humeurs & les esprits du corps pour accomplir ses finesses (...) »<sup>104</sup>

Toutefois, le débat se radicalise avec la parution en 1580 du traité démonologique de Jean Bodin intitulé *De la démonomanie des sorciers*<sup>105</sup>. De nouvelles idées sont exposées en même temps qu'une récusation des opinions de Johann Wier. Jean Bodin confronte les démonologues et les chasseurs de sorcières

---

<sup>101</sup> MAUS DE ROLLEY Thibaut, « La part du diable : Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique », *Tracés. Revue de Sciences humaines* n°8, [en ligne], 2005

<sup>102</sup> WIER Johann, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables, des magiciens infâmes, sorcières et empoisonneurs ; des ensorcelés et démoniaques et de la guérison d'iceux ; item de la punition que méritent les magiciens, les empoisonneurs, et les sorcières ; le tout compris en six livres augmentés de moitié en dernière édition*, Paris, éd. Jacques Chouet, 1579, in-8

<sup>103</sup> PRÉAUD Maxime, *Les Sorcières, exposition à Paris du 16 janvier au 20 avril*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, 1973, p. 16

<sup>104</sup> WIER Johann, op. cit., « Préface au lecteur », f°v r°/v

<sup>105</sup> BODIN Jean, *De la démonomanie des sorciers. Réfutation des opinions de Jean Wier*, Lyon, éd. Paul Frelon, 1598, in-8

à leurs difficultés et à leurs hésitations théoriques. Même s'il est un humaniste et un esprit libre, il insiste sur la représentation de la femme diabolique. Il est un radical qui condamne au bûcher le moindre suspect. Il prône et confère à la médecine un pouvoir décisif dans ce domaine même si les juges représentent l'autorité lors des procès de sorcellerie. Jean Bodin soutient que les sorciers et les sorcières existent et doivent être punis et éliminés pour cette raison. Selon lui, le diable ne peut pas imiter et parodier la nature, sinon il y a une perte de repères entre Dieu et lui ainsi qu'une tension vers le manichéisme. Il est donc important pour Jean Bodin de s'en tenir aux faits et aux diagnostics des savants. Quand bien même la sorcellerie soit dite héréditaire, on ne peut se fier qu'aux examens médicaux. Le progrès scientifique semble être ainsi une des conditions de l'anéantissement du diable. Une meilleure connaissance des phénomènes naturels et organiques permet de marginaliser l'existence de Satan. Par ailleurs, le démonologue croit en la copulation charnelle des sorcières avec le diable et évoque en filigrane l'iconographie infernale d'après les textes bibliques de la *Genèse* et de l'*Apocalypse*. Ceux-ci lui permettent de rappeler l'onomastique et le caractère lubrique de Satan :

« Tous les Hebreux demeurent d'accord que le Diable, par la permission de Dieu a grand pouvoir sur les parties génitales & sur la concupiscence & disent en allégorie que Sathan est porté par le Serpent. Philon & tous les Hébreux disent que le Serpent en allegoric signifie Volupté, qui se traîne sur le ventre. »<sup>106</sup>

Pour autant, c'est le démonologue Henri Boguet passé à la postérité sous le surnom de « brûleur féroce » qui condamne les sorcières et leurs exactions diaboliques de la plus virulente des façons dans son traité intitulé *Discours des sorciers*<sup>107</sup> paru en 1603<sup>108</sup>. Il ne s'agit pas pour lui de faire preuve de tolérance ou de hiérarchiser les actes criminels sous peine que les actes jugés mineurs soit en recrudescence et mènent au chaos et au désordre. Même si l'application de la torture n'est pas systématique, il faut juger avec sévérité et envoyer au bûcher un maximum de personnes coupables ou suspectes de sorcellerie parce que :

« (...) les sorciers pourraient dresser une armée égale à celle de Xercès, qui était néanmoins de dix-huit cent mille hommes... Les sorciers marchent partout par milliers, multipliant comme les chenilles dans les jardins. »<sup>109</sup>

Ainsi, parmi les démonologues, outre ceux qui comme Jean Bodin et Johann Wier cherchent à expliquer les racines et les causes du Mal, il y a aussi de dangereux fanatiques. Ces derniers sont prêts à éradiquer toute une partie de l'humanité pour que le Diable disparaisse de la société. Cependant, ce diable dont on fait tant la diatribe ou l'éloge, qu'on tente d'évincer de la place publique est un

---

<sup>106</sup> id. Livre II, chapitre 1 « De la magie en général »

<sup>107</sup> BOGUET Henri, *Discours des sorciers, avec six advis en fait de sorcellerie. Et une Instruction pour un Juge en semblable matière*, Lyon, éd. Pierre Rigaud, seconde édition, 1608, in-8

<sup>108</sup> CERTEAU Michel de, « Une mutation culturelle et religieuse : les magistrats devant les sorciers du XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1969, vol. 55, n°155, p. 314

<sup>109</sup> id. BOGUET Henri, préface du *Discours des sorciers* cité par Michel de Certeau, p. 314

instrument idéologique puissant aux temps des luttes confessionnelles, faisant ainsi beaucoup parler de lui aussi bien chez les protestants que chez les catholiques.

## LES TEMPS DE LA REFORME ET DE LA CONTRE-REFORME : LE DIABLE COMME L'INCARNATION DES DISSENSIONS RELIGIEUSES

### Pour les protestants, le pape, un envoyé de Satan sur terre

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, une atmosphère eschatologique règne sur le continent car le peuple européen subit les impôts et les maladies sans obtenir le secours de l'Église dont les papes brisent les lois. La gravure sur bois de Matthias Gerung (1500-1570) éditée en 1546 et intitulée en français *La table ronde des péchés*<sup>110</sup> (gravure 41) met en évidence la dépravation de l'Église catholique ainsi que tous les aspects maléfiques du pape et de ses cardinaux qui rompent les vœux de chasteté, d'obéissance et de pauvreté. Cette xylographie représente plusieurs ecclésiastes, atablés, ils jouent aux cartes et avec des damiers interdits par le dogme catholique ; une nonne, le visage tourné vers un confrère et représentée dans une position langoureuse, fricote avec un moine tandis qu'un cardinal porte un enfant qui semble être le sien sur ses genoux. Au centre de l'image, trône le pape. Sa tiare posée sur la table, il compte les écus d'une cassette pleine d'or et, alors qu'il s'adresse à un cardinal, des démons sortent de sa bouche, ce qui signifie l'insanité de ses actes et la fausseté de ses propos. Cette représentation évoque explicitement la dépravation de l'Église catholique à cette époque, les papes s'enrichissent beaucoup et ne respectent pas le vœu de chasteté comme le souligne l'historienne Gisela Bucher<sup>111</sup>. Des troubles sans précédent éclatent et perturbent considérablement le domaine sociopolitique et religieux des États car la Réforme ébranlent les convictions des hommes avec violence. C'est alors que la figure du diable intervient et joue un rôle crucial dans un climat qui se détériore toujours plus. Elle devient un instrument de combat dans les polémiques confessionnelles. Du point de vue protestant, dès 1519, Luther et Melancton prennent pour cible les papes qui sont pour eux de véritables incarnations du Mal. Ils inventent deux figures diaboliques, l'âne-pape et le veau-moine pour dénoncer la cupidité, la transgression du célibat et le non-respect des lois divines. Sur le plan idéologique, ils développent aussi la notion d'Antéchrist qui jusqu'en ces temps n'existaient pas dans le dogme chrétien. Bien que l'Antéchrist soit mentionné dans les lettres de Saint-Jean où le diable est assimilé au prophète menteur (I, 2,22 et 4,3) et au grand tentateur (II, 7) ; il n'apparaît pas dans l'*Apocalypse*. L'émergence de ce nouveau vocabulaire rallie les chrétiens qui doutent de leur foi à la nouvelle religion tout en les faisant renier le dogme catholique en adhérant désormais aux prophéties apocalyptiques dont le pape est l'ambassadeur terrestre. Cette équivalence entre

---

<sup>110</sup> GERUNG Matthias, *The Table of Vice*, 1546, gravure sur bois visible en ligne sur le site AKG-IMAGES.FR, cote AKG34680

<sup>111</sup> BUCHER Gisela, « Le diable dans les polémiques confessionnelles », *Diables et diableries : la représentation du diable dans les gravures du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles : Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes de Genève*, dir. Florian Rodari & Jean Wirth, Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 1976

l'Antéchrist et la papauté est confirmée du point de vue doctrinal dans les *Articles de Smalkalde*<sup>112</sup> rédigés par Luther en 1537. Natacha Salliot<sup>113</sup> l'évoque dans une étude portant sur la place du diable dans la controverse entre catholiques et protestants. Dans ces articles, Luther compare l'Église catholique à la grande prostituée de Babylone pour ses mœurs et sa doctrine. L'historienne démontre l'analogie entre l'Antéchrist et le pape dans la propagande huguenote avec une analyse de l'œuvre de Philippe Duplessis-Mornay (1549-1623). Cet auteur réformé était un proche ami d'Henri IV et l'un des membres les plus éminents du parti protestant au XVI<sup>e</sup> siècle. Il est connu pour avoir écrit des œuvres théologiques et polémiques. Dans son *Traité de l'Église* édité et retravaillé entre 1595 et 1598<sup>114</sup>, il reprend les idées luthériennes et invite son lecteur à fuir Babylone, c'est-à-dire l'Église catholique et à ne plus suivre les messes. L'axe essentiel de ses idées se concentre sur l'assimilation du diable à la papauté. Son traité construit sous la forme métaphorique d'une fable raconte l'histoire de temps décadents dont le diable est à l'origine puisqu'il a pour mission de ruiner les œuvres divines. Le gouverneur de Saumur situe le diable dans le cœur de l'homme et entend montrer son influence grandissante sur la condition humaine.

De plus, une gravure sur bois anonyme<sup>115</sup> sans doute mise en circulation vers 1550 à Genève représente le pape Jules III de façon monstrueuse, horrible et terrifiante (gravure 42). Il est l'incarnation de l'Antéchrist, une créature infernale qui n'a d'humain que les vêtements qu'elle porte. La tiare et la robe ecclésiastique permettent de l'identifier comme le pape. Son visage au nez crochu est hideux, ses mains se ramifient comme les branches d'un arbre et un second visage diabolique apparaît sur son torse. Luther veut montrer par les caricatures antipapistes, la dégénérescence de la civilisation occidentale focalisée sur la corruption des lieux de pouvoirs et en particulier celui de l'autorité religieuse. Luther est obsédé par la représentation du monstrueux, c'est pourquoi, il écrit que le difforme est « en quelque sorte figuré à nos yeux comme la constitution même du monstre, véritable hiéroglyphe divin »<sup>116</sup>. Toutefois, même si c'est autour de la figure du pape que se cristallise principalement les problèmes soulevés par la représentation du diable, il n'en demeure pas moins, comme le rappelle Gisela Bucher<sup>117</sup>, que les Réformateurs s'en prennent à l'ensemble de la communauté ecclésiastique. Ils prennent aussi pour cible l'état monacal car les moines sont les plus susceptibles d'être possédés par Satan. En effet, ils ne disposent que d'un crucifix et d'un

<sup>112</sup> LUTHER Martin, JUNDT André, *Les Livres symboliques comprenant : le Petit catéchisme, le Grand catéchisme, les Articles de Smalkalde. Textes traduits, présents et annotés par M. le Professeur André Jundt*, Paris, éd. Je sers, 1947

<sup>113</sup> SALLIOT Natacha, « Les déplacements du diable et de l'Antéchrist dans la polémique réformée : le cas de Duplessis-Mornay », *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles)*, dir. Grégoire Holtz et Thibaut Maus de Rolley, Paris, Presses Université Paris-Sorbonne, 2008

<sup>114</sup> DUPLESSIS-MORNAY Philippe, *Response pour le traité de l'église escrit aux objections proposées en un livre nouvellement mis en lumière intitulé : les trois vérités, l'auteur duquel maintient que de toutes les parts, qui sont en la Chrestienté, la romaine prétendue catholique est la seule vraye église*, Paris, éd. Cartier, 1595, in-8

<sup>115</sup> ANONYME, *Voicy le pourtraict du pape d'enfer*, Genève, vers 1550, Musée Internationale de la Réforme de Genève, conservée et visible au Cartel MiR n° 19, salle 3

<sup>116</sup> LUTHER cité par Jean Cérard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, Genève, éd. Librairie Droz, 1977, p. 79

<sup>117</sup> BUCHER Gisela, « Le diable dans les polémiques confessionnelles », *Diables et diableries : la représentation du diable dans les gravures du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles : Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes de Genève*, dir. Florian Rodari & Jean Wirth, Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 1976

rosaie pour combattre la tentation et confesser les crimes des hommes. Or, la prière et la foi ne suffisent pas à se dresser contre le diable et à en triompher.

## L'apogée des caricatures scatologiques protestantes

Outre les représentations antéchristiques des souverains pontifes, le graveur antipapiste Lucas Cranach l'Ancien qui a donné forme à l'âne-pape et au veau-moine, développe une série de gravures ayant pour thème la scatologie. Il s'agit d'un procédé caricatural qui consiste à aller au-delà du rire sous cape puisqu'user de la scatologie vise non seulement à humilier mais aussi à détruire les idées catholiques. Les historiens Wolfgang Cillesen et Rolf Reichardt écrivent à ce sujet, en prenant des estampes pour exemples :

« Intitulée *Von der Mönche Ursprung (De l'origine des moines)*, une gravure sur bois anonyme circulant dès 1523 sous forme d'une feuille volante représente un diable monstrueux accroupi au sol ; en pressant ses fesses avec les griffes de ses pattes il fait sortir de son anus un tas de moines et de nonnes ; charge commentée sous l'image par un long poème imprimé en trois colonnes<sup>118</sup>. En 1545, le peintre Lucas Cranach revient à la charge en appliquant cet archétype négatif à la papauté. Faisant partie d'une suite de neuf gravures sur bois destinées à illustrer un pamphlet de Martin Luther<sup>119</sup>, mais publiée séparément<sup>120</sup>, la caricature *Ortus et origo Papæ* présente une scène véritablement horrible (fig. 7). Avec un sourire malin, une grosse diablesse nue, incarnation de Perséphone, présente à l'observateur un postérieur largement ouvert d'où s'échappent le pape et cinq cardinaux. En outre, elle accompagne cette défécation de nombreux pets nauséabonds. Formés de la crotte de Satan, les nouveaux nés sont ensuite élevés par trois furies hideuses dont les chevelures sont formées de serpents. »<sup>121</sup>

Les chercheurs s'accordent à reconnaître le talent indéniable de Luther pour s'entourer de grands graveurs comme Cranach, Aldegrevier et Pencz entre autres qui collaborent à la renommée de ses thèses en les illustrant. L'iconographie de la propagande luthérienne repose sur deux thèmes satiriques : la ridiculisation des religieux qui passe très nettement par les caricatures à caractère scatologique et la dénonciation des vices ecclésiastiques avec le motif des sept péchés capitaux. Le diable est toujours présent et s'il parvient à s'incruster si bien dans l'imaginaire des peuples c'est parce qu'il est un des premiers personnages à devenir populaire grâce aux polémiques confessionnelles. Luther est à l'origine de la vulgarisation de

<sup>118</sup> Georg PILTZ (éd.), *Ein Sack von Ablass*, Berlin, Eulenspiegel-Verlag, 1983, n° 47, p. 63 et 121.

<sup>119</sup> Martin LUTHER, *Wider das Papsttum zu Rom, vom Teufel gestiftet*, Wittenberg, 1545.

<sup>120</sup> Atelier de Lucas CRANACH, *Abbildung des Papsttums*, Wittenberg, 1545. Pour le contexte historique et l'interprétation des neuf planches, voir Hartmann GRISAR et Franz HEEGE, *Luthers Kampfbilder*, t. IV, Freiburg/Br., Herder, 1923, p. 16-62 ; ainsi que Robert W. SCRIBNER, « For the Sake of the Simple Folk ». *Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, 1981, p. 79-87 ; ainsi que le catalogue d'exposition de Werner HOFMANN (éd.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, Munich, Prestel, 1983, n°s 38-41, p. 166-169 ; et Frank LESTRINGANT, « Des hauts lieux aux "retraits" : petite contribution à une théologie de l'excrément (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Revue des Sciences humaines*, n° 261, janv.-mars 2001, p. 65-89 et 9 planches

<sup>121</sup> CILLESSEN Wolfgang & REICHARDT Rolf, « Matières scatologiques dans la caricature politique, de la Réforme à la Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, 361 | 2010, pp. 13-32.

l'image en insistant sur son aspect satirique. Or, comme il est obsédé par la figure du diable il l'évoque sans cesse et demande à ce qu'elle soit représentée sous toutes ses formes. Cette requête donne lieu à une spécialisation des diables, de nouvelles figures diaboliques émergent dans le paysage iconographique de l'époque moderne. C'est le cas par exemple du diable déféquant. Les allusions scatologiques étaient auparavant assez rares, désormais ces représentations sont beaucoup plus fréquentes et véhiculent tout autant une morale que les représentations de bêtes apocalyptiques sensées susciter l'effroi. Le diable devient selon la conception de Luther un personnage avec une dimension comique qui peut agir comme un esprit frappeur.

## La riposte iconographique de l'Église catholique romaine

La riposte catholique aussi bien sur le plan iconographique que littéraire ne tarde pas à éclater. Même si un peu moins connue, la Contre-réforme demeure tout aussi violente que la Réforme elle-même, car les catholiques ont bien l'intention de détruire cette Église nouvelle afin de préserver leur dogme entier. Dans le domaine idéologique, l'humaniste allemand Johann Cochläus (1479-1552) publie en 1529 à Leipzig un ouvrage intitulé *Septiceps Lutherus*<sup>122</sup> dans lequel il tente de rallier tous les réformés ou les indécis au dogme catholique. L'auteur n'écrit pas pour défendre le point de vue ecclésiastique des catholiques, il est d'abord un critique des théories luthériennes. Il conteste les idées de Luther sur le libre-arbitre, le catéchisme, le baptême etc. Son ouvrage est donc plus une combinaison de critiques antérieures parues sous la forme de pamphlets. Toutefois, la dimension polémique atteint son sommet avec le titre de cet ouvrage qui signifie les « sept têtes de Luther » et qui définit clairement le Réformateur comme le suppôt de Satan. Les catholiques se sont longtemps méfiés de Cochläus en insistant sur ses idées humanistes. Ils finissent pourtant par reconnaître que sa contribution leur est précieuse. La page de titre du *Septiceps Lutherus* est accompagnée d'une gravure<sup>123</sup> (gravure 43) représentant Luther comme étant le Diable. Il s'agit d'une énorme créature hybride qui possède sept têtes dont chacune symbolise un péché capital. Sur le torse de la bête est inscrit « *Martinus Luther Septiceps* » et au-dessus : « *Doctor Martin Luther Ecclesiastes Suermer Visitator Barbaras* » ce qui signifie qu'il est « inspecteur des Barbares », c'est-à-dire un envoyé du diable. Le livre qu'il tient dans ses mains est une allusion directe à son statut de clerc, mais aussi à sa doctrine de façon métaphorique. Luther apparaît sur le plan imaginaire comme une incarnation diabolique, incarnation qui fonctionne aussi sur le plan cartésien avec la figuration de tous les péchés humains et de tous les vices dont il faut se défier. Johannes Cochläus affirme que Luther est en contact avec le diable, c'est pourquoi il écrit :

« Les pères [augustins], avaient trouvé qu'il avait quelque chose de singulier, soit du fait de quelque commerce occulte avec le démon, soit qu'il fût épileptique. (...) Il dit en public qu'il connaît bien le diable, et qu'inversement il est bien connu de lui, et qu'il a mangé avec lui plus d'une pincée de sel. En outre, il a publié un livre en allemand dans lequel il

<sup>122</sup> COCHLÆUS Johannes, *Septiceps Lutherus : ubiq[ue] sibi, suis scriptis, co[n]trari[us]*, in *Vistatione[m] Saxonica[m]*, Leipzig, éd. Valentin Schumann, 1529, in-folio

<sup>123</sup> id. page de titre gravée numérisée par Google Books le 28/03/2014 et visible en ligne

rappelle une discussion que le diable aurait eue avec lui, contre la messe... Certains croient l'avoir vu fréquenter charnellement le démon. »<sup>124</sup>

De prime abord, on peut penser que la papauté, en ne cachant pas le luxe dans lequel elle vit et en révélant au grand jour des enfants cachés, recense tous les critères pour être violemment critiquée. Toutefois, dans ces controverses religieuses, chaque parti joue à armes égales car Luther en revendiquant dans ses thèses sa connaissance du démon et son aptitude à le combattre, donne aux catholiques les moyens de détruire son image et sa doctrine. La légende raconte même que Luther aurait rencontré le démon lors d'un séjour à Wartbourg et lui aurait jeté son encrier au visage.

Le foyer intellectuel de la Réforme se domicilie à Lyon, sur la place du Change. En 1560, un tiers de la population lyonnaise est convertie au protestantisme. Au printemps de l'année 1562, l'ancienne capitale des Gaules est mise à sac par les calvinistes qui procèdent à des exactions iconoclastes en détruisant la cathédrale Saint-Jean, les églises Saint-Just et Saint-Nizier et l'abbaye d'Ainay<sup>125</sup>. Ces événements saccageurs alimentent la riposte iconographique catholique. Le théologien lyonnais Gabriel de Saconay (mort en 1580) utilise par exemple un animal réputé diabolique, le singe, pour représenter les huguenots lors du siège de la ville. La rédaction d'un manuscrit paru en 1569 intitulé *De tristibus Galliae*<sup>126</sup> lui est attribuée. Il s'agit d'un long poème illustré de trente-neuf gravures dans lequel il raconte la prise et la destruction de la cité par des hommes aux traits simiesques qui sont les protestants comme en atteste le frontispice<sup>127</sup> du livre. Les singes sont humanisés, leur habillement et leur occupation à des fonctions diverses les placent au cœur de la société. L'un d'eux, au centre de l'image, chevauche un lion, cette caricature est la personnification de la France dont la monarchie est dégradée par des causes religieuses. Satan est le roi des huguenots et les singes-protestants en sont les sujets. C'est pourquoi, cette possession diabolique les rend capables de crimes iconoclastes les vouant à l'excommunication. L'historienne de l'art Sara Petralla analyse le choix iconographique de Saconay en s'inspirant de l'étude du bibliophile lyonnais du XIX<sup>e</sup> siècle, Léon Cavailha. La critique écrit :

« Le singe avait une place de choix dans la veine médiévale de la parodie anticléricale : Saconay a joué ici avec cette tradition en imaginant une fausse étymologie, au sein de laquelle les mots « huguenot » et « guenau ou Guenon, espèce de singes » feraient partie de la même famille. La gravure sur bois représentant ces singes iconoclastes est accompagnée d'une citation biblique qui, par un jeu de sous-entendus, fait de la cible de cette satire l'incarnation de la Bête de l'Apocalypse, pratique par ailleurs très fréquente

<sup>124</sup> COCHLÆUS Johannes cité par Marc Vénard, « La vie des chrétiens », *Histoire du christianisme, tome 8 : le temps des confessions (1530-1620)*, dir. Marc Vénard, Paris, André Vauchez, 1992, pp. 1032-1033

<sup>125</sup> Musée Gadagne, Lyon, fiche détaillée consultable en ligne sur la peinture *Le Sac de de Lyon par les calvinistes en 1562* (consultée le 27/03/2016)

<sup>126</sup> SACONAY Gabriel de, *Discours des premiers troubles venus à Lyon, avec L'apologie pour la ville de Lyon, contre le libelle fausement intitulé, La juste et sainte defence de Lyon*, Lyon, éd. Michel Joue, 1569, in-8

<sup>127</sup> SACONAY Gabriel de, *Discours des premiers troubles venus à Lyon, avec L'apologie pour la ville de Lyon, contre le libelle fausement intitulé, La juste et sainte defence de Lyon*, Lyon, éd. Michel Joue, 1569, frontispice numérisé sur Gallica, Bibliothèque nationale de France consulté le 22/03/2016

dans le cas de la « guerre des images » durant les conflits entre catholiques et protestants. »<sup>128</sup>

Le lien de parenté entre le diable et les protestants sous forme simiesque induit par Gabriel de Saconay est repris quelques années plus tard par le controversiste catholique Artus Désiré (1510-1579) qui écrit un violent pamphlet<sup>129</sup> contre le dogme protestant.

## Un renouveau intellectuel et religieux pour défendre le catholicisme

Deux ans après la parution du *Septiceps Lutherus* de Johannes Cochläus, en 1531, Berthold Pürstinger (1465-1543) publie un traité militant pour refonder le dogme catholique. Cet évêque, théologien allemand, s'engage dans les polémiques confessionnelles aux côtés des catholiques. Son traité intitulé *Onus Ecclesiae*<sup>130</sup> insiste sur la sacrosainte unité de l'Église chrétienne tout comme la page de titre gravée sur bois<sup>131</sup> (gravure 44). Satan sous la forme d'un géant personnifie les protestants et brandit un glaive dont il frappe une église. Le glaive est le signe du schisme, de la séparation, ce contre quoi Pürstinger élève sa voix. Ce Satan gigantesque évoque aussi la minorité réformée en train de grossir et dont les idées prennent de l'ampleur. L'évêque de Chiemsee milite pour une réunification et compte réinsuffler du dynamisme à l'Église catholique. Il n'hésite pas non plus à assimiler les protestants au Mal car les idées de la Réforme sont porteuses de dissensions qu'il faut étouffer par des moyens radicaux. Les théories de Pürstinger conduisent l'Église à répliquer, à agir contre les protestants.

En 1536, le pape Paul III convoque un concile œcuménique à Mantoue mais il échoue en rencontrant l'opposition des princes européens. Il lance alors une série de réformes pour transformer l'Église, sa cour, sa chancellerie et appuie son entreprise, qui est un prélude aux mesures adoptées par le Concile de Trente, sur des canons disciplinaires. En cette même année, la bulle pontificale nommée *In Cæna Domini* prononce une excommunication générale contre tous les hérétiques – c'est-à-dire les protestants et Luther qui est cité explicitement – les contumaces et les ennemis du Saint-Siège. Ne tolérant pas l'hypothèse d'une affiliation entre le diable et l'Église, Paul III entend redonner du prestige à la papauté. Toutefois, Luther se moque ouvertement du pape et rétorque en publiant la traduction et une glose en allemand de l'anathème. Bien des années plus tard, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, cette bulle pontificale<sup>132</sup> est traduite, critiquée et les héritiers de Luther

---

<sup>128</sup> PETRELLA Sara, « Les Guerres de religion en images : le *De tristibus Gallia* et Jean Perrissin », *Peindre à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, dir. Frédéric Elsig, éd. Silvana Editoriale, 2014, p.125

<sup>129</sup> DÉsirÉ Artus, *La singerie des Huguenots, marmots et guenons de la nouvelle derrision theodobeszienne*, Paris, éd. Guillaume Julian, 1574, in-8

<sup>130</sup> PÜRSTINGER Berthold, *Onus Ecclesiae. In hoc libro lector candidissime, admiranda quædam... de septem ecclesiae statibus... et futuris eiusdem calamitatibus ex sanctorum prophetijs... luce clarius enarrantur... Author est, R. pater D. Iohannes Episcopus Chemensis*, Cologne, 1531, in-4

<sup>131</sup> id. frontispice gravé sur bois numérisé par Google Books le 28/03/2014 et visible en ligne

<sup>132</sup> BÈZE Théodore de, *De controversiis in cæna Domini, Per nonnullos nuper in Germania partim renovatis, partim auctis, christiana et perspicua disceptatio*, Genève, éd. Jean Le Preux, 1594, in-8

comme Théodore de Bèze (1519-1605) continuent de la gloser. Cette situation houleuse ne sépare pourtant pas deux camps religieux de façon uniforme. En effet, des dissensions internes persistent autour des questions théologiques et ecclésiologiques. Par exemple, les protestants ne sont pas les premiers à s'en prendre au primat pontifical car le courant du gallicanisme se développe au sein même du christianisme depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. Cette doctrine française vise à renforcer la souveraineté de l'État face à l'autorité de l'Église catholique et donc à amoindrir l'autorité du pape. Le pape ne devrait avoir qu'un pouvoir spirituel et effacer son jugement en matière de questions politiques et sociales. Ainsi, le renouveau intellectuel et religieux pour défendre et promouvoir le catholicisme est bel et bien en plein essor au XVI<sup>e</sup> siècle afin de lutter contre le courant réformiste. Toutefois, l'autorité papale et sa remise en question reste discutée dans les deux camps religieux.

## LA NAISSANCE DE L'HOMME MODERNE : LA STIGMATISATION DES MINORITES EN RAISON DE LEURS ACTIVITES REPUTEES DIABOLIQUES

### La discrimination de la communauté juive par les Réformateurs

Dans l'imaginaire de la Renaissance, le diable s'incarne dans la figure du Juif comme l'énonce l'historien Jean-Claude Margolin<sup>133</sup>. Tout d'abord, le nom de Satan apparaît pour la première fois dans les textes massorétiques de la Bible hébraïque et en particulier dans les *Psaumes*. Stigmatisés tout au long du Moyen-âge, les Juifs sont à nouveau pris pour cible par les Réformateurs au XVI<sup>e</sup> siècle. Luther tente de les convertir à sa nouvelle religion en publiant en 1523 son traité *Que Jésus-Christ est né juif*<sup>134</sup> dans lequel il accuse le papisme et l'idolâtrie. Toutefois, cette entreprise se solde par un échec ce qui développe chez lui un fort antijudaïsme. En 1543, il écrit un long pamphlet intitulé *Des Juifs et de leurs mensonges*<sup>135</sup> suivi d'un autre encore plus violent intitulé *Vom SchemHamphoras*<sup>136</sup>. Pour Luther, les Juifs sont des « enfants du diable » et ils sont d'autant plus dangereux et maléfiques qu'ils sont à l'intérieur de la chrétienté. La prière n'est pas suffisante pour les combattre alors Luther préconise une politique de répression et de persécution afin d'éliminer de la communauté chrétienne les brebis galeuses. L'assimilation des Juifs à la figure diabolique fonctionne sur le plan intellectuel puisque dans la culture populaire le Juif est réputé riche et savant.

---

<sup>133</sup> MARGOLIN Jean-Claude, « Le juif comme incarnation du diable dans l'imaginaire de la Renaissance », *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, Université Paris-Sorbonne, Centre de recherches sur la Renaissance, dir. M.-T. Jones-Davies, éd. Jean-Denis Touzot, 1988, p.39-64

<sup>134</sup> LUTHER Martin, *Œuvres I*, « Que Jésus-Christ est né juif », dir. et éd. Marc Lienhard et Matthieu Arnold, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 1183-1209

<sup>135</sup> LUTHER Martin, *Des Juifs et de leurs mensonges (1543)* traduit par Johannes Honigmann, Paris, éd. Honoré Champion, numéro 55, 2015 (coll. Bibliothèque d'études juives)

<sup>136</sup> LUTHER Martin, *Vom SchemHamphoras : und vom Geschlecht Christi : Mathei am j. Capitel*, Wittemberg, éd. Rhau, 1543, in-4

Cultivé et éloquent, il est communément admis de penser qu'il dupe les personnes et use de sa ruse pour commettre des méfaits, il est aussi accusé de sophisme. Par ailleurs, les pamphlets réformistes antijuifs sont accompagnés de gravures qui représentent le Juif sous une apparence porcine. Le terme médiéval de « judensau » signifiant en allemand « truie juive » retrouve sa vigueur durant l'époque moderne. À Wittemberg paraît en 1596 un livre incendiaire et antisémite<sup>137</sup> reprenant les idées luthériennes. La brochure est illustrée par ce motif animalier gravé (gravure 45) qui représente la saleté, l'avarice, la stupidité. On y voit des hommes en train de téter une truie, un autre en train de se repaître de ses excréments. Pour les contemporains, il ne règne nul doute que ces personnages-là sont des Juifs car ils sont identifiables à leur chapeau appelé « judenhut ». Ce motif iconographique persiste jusqu'à la fin de l'époque moderne et même bien plus tard dans toute l'Europe. En 1714, une gravure sur cuivre nommée *The Francfort Judensau*<sup>138</sup> reprend la même représentation que celle figurée sur la brochure de 1596 mais représente cette fois-ci les Juifs en compagnie du diable. On les reconnaît par leurs costumes et leurs attributs vestimentaires. Un autre homme chevauche la truie et semble être en grande discussion avec le diable qui est dessiné à droite de l'image avec des cornes, mais surtout avec le même visage que celui des Juifs. Ces traits communs soulignent une filiation, une parenté entre le diable et les Juifs, raison pour laquelle on les dit envoyés du diable. En arrière-plan, une femme est représentée tenant une chèvre par les cornes qui est aussi une créature satanique. Cette gravure illustre l'ouvrage intitulé *Jüdische Merckwürdigkeiten*<sup>139</sup> du théologien protestant et recteur de l'École de Francfort, Johann Jacob Schudt (1664-1722). L'objectif de ses écrits et de ses idées est de convertir les Juifs au protestantisme. La virulence des écrits luthériens est telle que durant tout le XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreux Juifs se convertissent à la nouvelle religion. Ces nouveaux convertis restent malgré tout marginalisés. Les protestants continuent à douter de leur foi inédite car ils pensent que les Juifs sont assez subtils pour dissimuler leur véritable croyance. Érasme se range aussi du côté des idées luthériennes et alimente cette stigmatisation, en témoigne un extrait de sa correspondance avec son ami juriste et humaniste allemand Pirckheimer :

« ... De quels instruments se servent-ils, ces maîtres nullement authentiques de l'authentique religion ? D'un homme complètement borné, sans vergogne, que l'on pourrait étriller sans causer un dommage quelconque ; sur lequel il ne faudrait pas épingle l'étiquette de demi-juif (*semijuadeus*) si, par ses actes, il ne se révélait pas un juif et demi. Quel autre instrument se souhaiterait le diable, ennemi éternel de la religion chrétienne, si ce n'est un tel ange de Satan, qui se déguise en ange de lumière, et qui, sous le prétexte absolument faux de prendre la défense de la vraie religion, trouble, en tous lieux, ce qui de notre religion, est à la fois un point capital et l'élément le meilleur, je veux dire la concorde général du monde chrétien. Qu'y a-t-il de plus révoltant que de voir des hommes qui méritent de ne jamais être oubliés, croiser le fer avec un monstre de cette espèce ? ... Que je meure si cet homme a pris soin de se faire asperger d'eau avec une autre

<sup>137</sup> MEISSNER Wolfgang, *Einblattdruck mit Darstellung der Wittenberger Judensau*, Wittemberg, 1596 dans *Judenbilder im deutschen Einblattdruck der Renaissance* de Petra Schöner, éd. Valentin Koerner, 2002

<sup>138</sup> SCHUDT Johann Jacob, *The Francfort Judensau. Copperplate engraving in Johann Jacob Schudt's « Jüdische Merckwürdigkeiten »*, Francfort, 1714, Francfort, Jüdisches Museum

<sup>139</sup> SCHUDT Johann Jacob, *Jüdische Merckwürdigkeiten*, Francfort, éd. Matthias Andrea, 1714, Francfort

intention que d'exercer, avec une puissance redoublée, des ravages parmi les Chrétiens, et une fois mêlé à nous, d'inoculer au peuple tout entier son venin de Juif ! Comment, en effet, eût-il pu faire du tort en restant Juif comme il l'était ? C'était maintenant seulement qu'il agit en vrai Juif, depuis qu'il s'est mis le masque chrétien, c'est maintenant qu'il se conforme à sa race. » (en latin)<sup>140</sup>

Dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, l'évêque espagnol catholique de l'ordre des franciscains, Alonso Espina avait déjà tenté de prouver avec son traité *Fortalitium Fidei*<sup>141</sup> dont la rédaction se termine en 1485, que les Juifs étaient des enfants du diable. Sa thèse reposait sur une assimilation entre l'église et la synagogue, l'une étant la Maison de Dieu, l'autre la Maison de Satan. Tous les chrétiens qui y rentraient étaient mus par une curiosité diabolique. Toutefois, cette idée est loin d'être originale puisque les Juifs sont déjà désignés comme fidèles de la « Synagogue de Satan » à deux reprises dans l'*Apocalypse*<sup>142</sup>. La directrice de recherche au CNRS, Danièle Iancu-Agou explique, dans les termes suivants, la discrimination et la persécution des Juifs au Moyen-âge et jusqu'à l'époque moderne :

« Au départ, « *Synagoga* » personnifiée, représentée comme une femme altière, railleuse et insoumise, niait fièrement la vérité du Christ. Progressivement, son refus prit un tour quasi-satanique : rebelle, l'incrédule ne pouvait être vouée qu'aux flammes dévorantes de l'Enfer. (...) De par sa fidélité à l'Ancienne Loi, et son dédain pour la Nouvelle, le peuple juif à la nuque raide mérite l'Enfer, et y choit, poussé par le démon. Son obstination relève tout bonnement du maléfique : œuvrant donc pour la ruine de la Chrétienté, il a vendu son âme au Diable, dont il est devenu le serviteur zélé. »<sup>143</sup>

## La diabolisation du sexe féminin par les catholiques

De plus, la minorité juive n'est pas la seule à être discriminée, les femmes le sont aussi car elles possèdent le pouvoir de guérir et de soigner. Elles s'occupent des enfants, des blessés, des vieillards et par leurs connaissances des plantes et des phénomènes naturels, elles sont accusées de pratiques diaboliques. Un courant antiféministe se développe tout au long du Moyen-âge jusqu'à ce qu'à la Renaissance débute une vaste chasse aux sorcières qui sème pour les siècles à venir une véritable psychose et allume des milliers de bûchers partout en Europe. Ceci peut s'expliquer par le fait que les controverses confessionnelles dramatisent et mettent l'accent sur la peur. En effet, les peuples craignent dorénavant l'arrivée

---

<sup>140</sup> ALLEN III, ep. 694 (traduction française A. GERLO, *Correspondance d'Érasme, III*, p. 141) cité par MARGOLIN Jean-Claude, « Érasme, dans la tourmente luthérienne et sa phobie des complots », Rome, Publications de l'Ecole française de Rome, 1996, pp. 55-80

<sup>141</sup> ESPINA Alonso, *Fortalitium Fidei*, Lyon, éd. Guillaume Balsarin, 1487, in-folio

<sup>142</sup> *Apocalypse* 2:9 et 3:9

<sup>143</sup> IANCU-AGOU Danièle, « Le diable et le juif : représentations médiévales iconographiques et écrites », *Le Diable au Moyen-âge : doctrine, problèmes moraux, représentations*, Presses Universitaires de Provence, n°6, pp. 7-9 (coll. Senefiance)

imminente de l'Antéchrist dont les sorcières peuvent être un des signes précurseurs. La crainte de la damnation et par extension du Diable et de l'Enfer ainsi que la peur de la mort deviennent omniprésentes. Le début des procès de sorcellerie est l'occasion pour les graveurs de créer de nouveaux motifs iconographiques. Désormais le diable n'est plus représenté seul mais entouré de magiciens et de sorcières. Il est aussi dessiné lors de scènes rituelles comme le Sabbat. Pour l'encyclopédiste et historien du XIX<sup>e</sup> siècle, John Grand-Carteret<sup>144</sup>, le christianisme diabolise la Magie qui trouve ses racines en Orient et dans l'Égypte antique. Pour détenir une science alchimique et astrologique, il faut avoir signé un pacte avec le diable et donc lui avoir vendu son âme en échange d'une gloire éternelle. Dans un premier temps, la Magie n'avait pas vocation à devenir illicite. Elle était une force émanant de vieilles traditions, d'un atavisme social, de superstitions locales qui visait à pallier les maux et combler les aspirations du quotidien ; mais avec le développement de la médecine, l'émergence des valeurs humanistes ainsi que des sociétés centrées sur la place de l'homme, Dieu a été relégué à un second plan. La Magie devient interdite car le clergé lui allègue des caractéristiques contraires à ce à quoi elle tend. Dans le langage populaire, « mal(in) » et « magie » se confondent. De plus, sur le plan pratique, la Magie confère aux hommes des connaissances et des pouvoirs qui ont trait avec des compétences surnaturelles comme la médecine, l'astrologie, les sciences physiques etc. À partir de ce constat, les ecclésiastes entreprennent de lutter contre les sorcières et les magiciens afin que leur âme soit sauvée, le salut étant le concept autour duquel se polarise le dogme chrétien. En même temps, on voit apparaître de nouvelles maladies comme la danse de Guy ou la lycanthropie, celles-ci semblent pouvoir seulement être expliquées par une intervention diabolique. Il se développe une méfiance voire une psychose. Les individus ont peur du diable, c'est pourquoi les prêcheurs enseignent qu'il s'agit du commencement de la sagesse et les procès de sorcellerie se développent afin de purger le mal de la société. Les historiens consacrent l'expression « épidémie de sorcellerie » pour évoquer ces temps troublés à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle qui perdurent jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le champ lexical de la médecine et de la biologie est employé sous sa forme métaphorique pour désigner le phénomène pernicieux du satanisme qui se répand dans toute l'Europe. Cette évolution sémantique est du pain béni pour le diable qui fait alors la une de la presse populaire. En effet, depuis le XV<sup>e</sup> siècle se développe le genre littéraire du canard : il s'agit d'un petit cahier de huit pages environ qui traite d'informations périodiques et relate avec beaucoup d'exagérations des faits exceptionnels en utilisant un vocabulaire sensationnel. Les canards sont imprimés à grands tirages avec des caractères typographiques anciens, ce qui permet un moindre coût et une lecture pour le plus grand nombre. Un des personnages phares de cette presse est le diable lui-même car les histoires ont souvent une dimension religieuse et un caractère moralisant. De nombreux canards relatent des histoires de possession, d'exorcisme, de phénomènes surnaturels qui seraient advenus dans le bureau des Inquisiteurs lors d'interrogatoires de sorcières etc. Tout le monde est friand de ce genre d'histoires si bien que certaines rencontrant un important succès sont plagiées : les imprimeurs changent les dates pour faire croire à un fait d'actualité. Le théologien dominicain Sébastien Michaëlis (1543-1618) s'inspire

---

<sup>144</sup> GRAND-CARTERET John, *L'Histoire, la Vie, les Mœurs et la Curiosité par l'Image, le Pamphlet et le Document (1450-1900). Tome Deuxième*, Paris, Librairie de la Curiosité et des Beaux-arts, 1927

des titres pharamineux des canards pour écrire son *Histoire admirable*<sup>145</sup> publiée en 1610. Il écrit cet ouvrage pour témoigner d'un procès de sorcellerie qui fait grand bruit dans le royaume et dans lequel il a été impliqué lorsqu'il était prieur de Saint-Maximin. Le titre annonce d'emblée les polémiques confessionnelles puisque le terme de « conversion » est employé et pour le terme « magicien », il faut lire « protestant ». Sous une trame narrative qui se veut réaliste – le récit de l'affaire de possession – l'ecclésiaste met en scène deux femmes possédées par deux démons qui s'affrontent dans une joute verbale. Tandis que l'un Belzébuth, envoyé du diable, prône que la seule religion est le protestantisme ; l'autre, Verrine, défend le dogme catholique. Avant l'exposition de l'affaire, Michaëlis soulève des problèmes et y apportent des réponses, parmi ceux-ci figurent une diabolisation de la femme<sup>146</sup> ; le rapport de force entre le diable et l'exorciste<sup>147</sup> ; une attaque virulente contre Henri IV<sup>148</sup>. Cet ouvrage sous une couverture de vraisemblance prétend donc que les protestants sont non seulement des hérétiques mais aussi et surtout des suppôts de Satan. Quelques années plus tard, c'est Nicolas de Montmorency (1566-1617), conseiller d'État, gouverneur des Flandres et auteur de livres de piété qui reprend la stratégie des canards pour raconter le récit de l'exorcisme de trois filles possédées en Flandres<sup>149</sup>. Il subdivise son récit en plusieurs parties dont certaines sont didactiques. Une est consacrée à la police du sabbat, à son organisation et à ses rituels<sup>150</sup>, une autre explique qui est l'Antéchrist, d'où il vient, quelles sont ses caractéristiques et quelle est la nature des actions qu'il perpètre sur terre<sup>151</sup>.

La représentation iconographique de la sorcière la plus célèbre est sans doute celle que livre le graveur Albrecht Dürer vers 1500. Cette gravure au burin sur cuivre éponyme<sup>152</sup> (gravure 46) représente une vieille femme laide et hideuse à califourchon et à l'envers sur une bête monstrueuse et satanique pareille à un bouc. À ses pieds, quatre chérubins semblent prendre la fuite devant elle. Cette gravure est tributaire de plusieurs interprétations possibles, selon Maxime Préaud<sup>153</sup>, elle serait une représentation du temps et d'un renversement des valeurs, d'un monde à l'envers. Ceci étant représenté par le fait que la sorcière chevauche un animal la tête tournée vers son extrémité. Elle tient aussi entre ses cuisses une quenouille qui au-delà de la connotation phallique rappelle de toute évidence le fuseau de la

<sup>145</sup> MICHAËLIS Sébastien, *Histoire admirable de la possession et de la conversion d'une pénitente, séduit par un magicien, conduite à la Scte Baume pour y être exorcisée l'an 1610... ensemble la Pneumalogie, ou Discours des esprits du susdit P. Michaeëlis...* Édition seconde, Paris, éd. Charles Chastellain, 1613, in-8

<sup>146</sup> id. chapitre I : « S'il est loisible qu'une fille fasse des discours à l'Église »

<sup>147</sup> id. chapitre V : « Le démon semble commanditer l'exorciste »

<sup>148</sup> id. chapitre VI : « Si le grand Henri IV. On peut voir le discours de Saint-Jérôme sur le premier chapitre du prophète Naüm »

<sup>149</sup> MONTMORENCY Nicolas de, *Histoire véritable et mémorable de ce qui s'est passé sous l'exorcisme de trois filles possédées pais de Flandre, en la découverte & confession de Marie de Sains, soy disant Princesse de la Magie ; Simone Dourlet complice & autres. Où il est aussi traité de la Police du Sabbat & secrets de la Synagogue des Magiciens & Magiciennes. De l'Antéchrist & de la fin du monde*, Paris, éd. Nicolas de Buon, 1623, in-8

<sup>150</sup> id. partie 2 : « De la Police du Sabbat », pp. 41-55

<sup>151</sup> id. partie 3 : « De l'Antéchrist », pp. 74-92

<sup>152</sup> DÜRER Albrecht, *La Sorcière*, 1500-1501, Bibliothèque nationale de France, cote Réserve CA-4 (+, 4)-BOITE ÉCU

<sup>153</sup> PRÉAUD Maxime, « Saturne, Satan, Wotan et Saint-Antoine ermite », *Alchimie, Mystique et Traditions populaires*, Presses de l'ENS de Fontenay, 1983, pp. 81-83

Parque qui file le destin des hommes dans la mythologie grecque. De plus, le mot désignant une vieille femme en latin est « anus », sa prononciation est donc homologue au terme utilisé pour signifier l'année qui se dit « annus ».

Toutefois, la femme-sorcière n'essaime pas seulement dans la campagne. La sorcellerie n'est pas corollaire de la pauvreté, de la superstition, de la vieillesse ou de la laideur. Elle hante aussi les cours et les palais car elle est favorite, courtisane, accusée d'empoisonnement et de charmes. Même les femmes de haut rang et bien nées peuvent tomber entre les mains des Inquisiteurs et la plupart du temps elles sont accusées de manipuler leur mari pour lui dérober leur argent et leur pouvoir. On les soupçonne de concocter des philtres magiques avec l'aide de leurs apothicaires, c'est pourquoi elles sont de plus en plus chaperonnées et surveillées. La menace d'une emprise diabolique est partout et la sorcellerie pénètre toutes les sphères sociales.

## Le culte du diable polarisé autour du Sabbat

Aussi, la croyance présuppose un culte, une célébration, une dévotion envers quelque chose ou quelqu'un. De la même façon que l'on révère Dieu, certains hommes et certaines femmes de la Renaissance en viendraient à rendre un culte au Diable. Comme il a été mentionné dans la seconde partie, la naissance du culte sataniste est catalysée par le motif iconographique et littéraire du Diable comme prince des Enfers. L'accord d'un statut hiérarchique, d'un titre à la créature infernale a rendu l'établissement de cette croyance possible. Sorciers et sorcières deviennent ainsi les suppôts de Satan et leur communauté est stigmatisée. Les signes tangibles de leur aspect et comportement diabolique repose sur leurs réunions qui sont amORAles, orgiaques, festives et bruyantes et sont appelées « sabbat ». Pour autant, ces assemblées païennes ne rappellent en rien les célébrations dionysiaques dans l'Antiquité car le contexte historico-religieux est celui d'une religion monothéiste prédominante depuis plus d'un millénaire. C'est pourquoi, l'essayiste français Maurice Garçon (1889-1967) définit le Sabbat ainsi :

«... si l'on prend le Sabbat dans le sens large d'une fête rituelle païenne ou démoniaque, il est toute cérémonie cultuelle destinée à célébrer la joie de vivre d'une vie matérielle, mais si au contraire on applique à ce mot son sens véritable, tel qu'il nous a été transmis par la langue de l'Église, il est seulement la cérémonie diabolique et impie des temps chrétiens, faite pour rendre un hommage sacrilège à l'ange déchu ».<sup>154</sup>

En résumé, les sabbats sont des célébrations nocturnes au cours desquelles les sujets de Satan se réunissent dans des gorges profondes, au sommet d'une montagne, à un carrefour de routes et parfois même sur le parvis d'une église. Les graveurs réalisent beaucoup d'estampes sur le sujet de la légende allemande de la nuit de Walpurgis qui se déroule le 1<sup>er</sup> mai de chaque année. La légende raconte que durant cette nuit, le Diable réunit tout ses sujets au sommet d'une haute montagne pour fêter le printemps. Hugo Favolius représente la célébration du sabbat avec une gravure sur bois datée entre 1551 et 1573. Intitulée *Cultura*

---

<sup>154</sup> GARÇON Maurice & VINCHON Jean, *Le diable : étude historique, critique et médicale*, Paris, éd. Gallimard, 1926, p. 16

*Diaboli*<sup>155</sup> (gravure 47), le diable y occupe une place centrale, entouré de deux figures féminines et avec devant lui un homme à genoux en position de supplication. Il s'agit d'une scène de conversion à la culture diabolique qui se situe à l'orée d'une ville rendue visible par la figuration de tours et d'une herse en arrière-plan. Ce sabbat est sans doute l'occasion de séduire les fidèles, de les enjoindre à rejoindre Satan et ses comparses. Le diable est ici représenté avec un corps d'homme : torse, jambes, visage mais il porte aussi des cornes et a des mains griffues. Dans sa main gauche, il tient une boule de flammes surmontée d'un crâne ce qui peut être symbole de vanité, la mort inhérente à la vie et aussi de façon plus directe les flammes du royaume des Enfers. Il porte une couronne et un sceptre, l'attribut de la justice et de la royauté, et s'impose comme maître des lieux. Les deux figures féminines semblent être les suppôts du diable. Bien qu'occupant une place secondaire, elles tiennent un rang. Positionnées de chaque côté du diable, elles sont sa main-droite, ses servantes. C'est la relation de vassalité entre le Prince des Enfers et les sorcières qui frappent les esprits dans cette gravure. En effet, les femmes jouent aussi un rôle et portent des attributs diaboliques. La figure féminine de gauche symbolise l'orgueil car elle est accompagnée d'un paon, jeune et belle, elle est drapée d'une robe riche et onéreuse. De sa main gauche elle pose sur la tête de l'homme une couronne sertie de plumes de paon. Quant à la figure féminine de droite, elle est laide et vieille, des serpents se hissent sur sa tête. Son ventre, ses seins et ses bras sont flétris mais elle personnifie l'autorité. Accompagnée d'un serpent, elle symbolise l'avarice, la tromperie, le danger. Comme sa compagne, elle retient l'homme de la main droite mais indique aussi de sa main gauche une direction. Enfin l'homme au centre et en bas de l'image est à genoux sur une estrade devant le Diable. La tête dressée vers lui, il a les paumes ouvertes et les coudes légèrement repliés ce qui peut être interprété comme un signe de repentance ou de dévotion. Par ailleurs, une communication est instaurée entre les deux personnages. L'homme porte sur ses épaules un sac sur lequel est marqué « *Alterius prosperitas* »<sup>156</sup>, cela signifie que l'homme est un voleur, sans doute un bandit qui comme le diable commet ses méfaits dans les campagnes, au bord des routes. Cette gravure délivre la morale de se prémunir contre le diable en ayant la constance d'observer un comportement pieux et chrétien, de ne pas se complaire dans les vices et l'aspect matériel des choses terrestres.

<sup>155</sup> FAVOLIUS Hugo, *Cultura Diaboli*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cote Graph. C: 453d

<sup>156</sup> trad. latin : « la richesse des autres »

## CONCLUSION

---

Ainsi, le diable demeure une figure mystérieuse capable de susciter une grande fascination sur l'individu, quelque soit ses origines, son vécu, sa confession. Cela peut s'expliquer par le fait que le diable renvoie sur le plan imaginaire à ce que l'homme désire cacher à autrui, à ce qu'il y a de plus profond voire vicieux en lui, c'est pourquoi le diable peut à la fois être grotesque et sublime, séduisant mais terrifiant. Avec l'âge de la gravure et de l'humanisme, artistes et intellectuels ont tenté de définir quelles sont ses caractéristiques physiques et psychiques ainsi que les pouvoirs qui lui sont attribués : principalement l'ubiquité et la polymorphie. Toutefois, comme le souligne l'historienne Élisabeth L. Eisenstein, les guerres de religions ont grandement alimenté cette fascination pour Satan :

« Sans doute les guerres de religion ont-elles entretenu cet intérêt pour Satan, à qui chaque parti attribuait un rôle décisif dans le camp de l'adversaire, mais il est également probable que les forces du mal sont apparues plus menaçantes du jour où l'on s'est employé à mettre en vigueur une plus stricte et plus étroite « marche avec le Seigneur ». Ce nouveau rigorisme moral, que partageaient les catholiques et les protestants, fit peser sur le clergé des exigences particulièrement lourdes. Que l'accent fût mis sur le devoir d'obéissance des laïcs ou sur la lecture profane de la Bible, les hommes d'Église du XVI<sup>e</sup> siècle furent soumis dans toutes les régions à la discipline plus rigoureuse qu'impliquait le recours au livre. Que cette même période ait vu la chasse aux sorcières la plus intense et la plus prolongée qu'ait jamais connue la chrétienté occidentale est, à mon avis, plus qu'une simple coïncidence. »<sup>157</sup>

L'iconographie diabolique s'est en effet développée sur un arrière-plan théologique et sous le joug d'une propagande féroce. Pour que réformistes et théologiens emploient des artistes pour promouvoir et mettre en images leurs idées, il fallait qu'ils parviennent à créer un schéma de pensée rigoureux et sévère de façon à les convaincre d'œuvrer pour leur idéologie. Les artistes et intellectuels convaincus, il était ensuite aisé d'enrôler les masses dans un nouveau courant religieux – le protestantisme avec la Réforme – puis de réhabiliter l'ancienne Église – le catholicisme avec la Contre-réforme.

L'imprimerie et les possibilités qu'elle propose à la gravure pour se multiplier et se diffuser a été la pierre angulaire afin que la figure du diable ne passe plus inaperçue. Il est devenu celui qui guette à tous les coins de rue, dans les campagnes et aux portes des maisons. Désormais, par l'iconographie et l'imprimerie, en étant instrumentalisées par les protestants et les catholiques à des fins religieuses et politiques, le diable est devenu un personnage public faisant parti du quotidien. Qu'on le craigne ou qu'on l'admire, chaque individu est devenu un inculpé potentiel pour sorcellerie. Cette vague de suspicion généralisée a été

---

<sup>157</sup> EISENSTEIN Élisabeth L., « L'avènement de l'imprimerie et de la Réforme » (trad. de Gérard Mansuy), *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26<sup>e</sup> année, n° 6, 1971, p. 1373

l'acmé de la détérioration d'une société en crise mais aussi la possibilité d'une refondation et de l'émergence d'une nouvelle société. Toutefois, les questions religieuses et culturelles s'épuisent jusqu'à reprendre de la vigueur dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle sous le règne de Louis XIV. La révocation de l'édit de Nantes, par l'édit de Fontainebleau en 1685 prohibe la foi protestante sur le territoire français. Les huguenots deviennent des parias mis au ban de la société. Cette décision cruciale a néanmoins des conséquences dramatiques : l'exil de centaines de milliers de protestants, des soulèvements armés mais aussi une croissance de la pauvreté et des inégalités. La figure diabolique est une nouvelle fois utilisée à des fins politiques mais Satan amorce aussi une disparition progressive pour laisser la place à d'autres formes de diableries.

Le diable est donc resté, et reste aujourd'hui encore l'objet de toutes les interrogations. En effet, durant l'Ancien-Régime et jusqu'à nos jours, les intellectuels et historiens se sont de moins en moins intéressés au Diable lui-même mais plus à ses suppôts, ses partisans, c'est-à-dire à toutes les formes potentielles qu'il pouvait revêtir au cœur de la société, de là l'expression de définir quelqu'un comme étant le « diable incarné ». L'une des incarnations diaboliques les plus inspirantes pour les artistes, qu'ils produisent des textes ou des images, est le mythe d'une femme-diable. Figure infernale alimentant tantôt un courant antiféministe, tantôt une admiration fervente, la femme-diable devient célèbre grâce à Madame de Montespan, favorite du Roi-Soleil et empoisonneuse férue de messes noires ou encore grâce à Charlotte Corday, meurtrière du révolutionnaire Jean-Paul Marat. La femme monstrueuse et infernale suscite les tourments et les passions. Chez les romanciers symbolistes comme Jules Barbey d'Aurevilly et Auguste de Villiers de l'Isle d'Adam, elle est l'incarnation du luxe et de la volupté. Prêtresses de Satan, les « fiancées du diable »<sup>158</sup> sont des anges déchus au service du premier déchu. Chez les graveurs, le diable et ses partisans demeurent aussi un sujet de prédilection pour dénoncer les guerres, les atrocités de la monarchie absolue et pour révéler les mystères et les endroits secrets des palais et des cours européennes. En conséquence, le diable au-delà des polémiques confessionnelles en ayant pénétré la sphère publique et la sphère privée a encore de beaux jours devant lui...

---

<sup>158</sup> LAURENS Camille, *Les fiancées du diable, enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, éd. Toucan, 2011

## SOURCES

---

### LES SOURCES ICONOGRAPHIQUES

#### **Cabinet des Estampes de Berlin, catalogue numérique Virtuelles Kupferstichkabinett**

##### **Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel**

ASPRUCK Franz, *S. Antonius*, 1576-1625, gravure sur métal au burin, 17,7 x 12,6 cm, Graph. A1: 59, PURL: < <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-593> >

CHERUBINO Alberti, *St. Madalberta*, 1510, gravure sur bois, 41,9 x 30,2 cm, XD 2° 100 (72), PURL: < <http://diglib.hab.de/?grafik=xd-2f-100-00071> >

COLLAERT Jan, *Christus in Himmel*, 1551-1600, gravure sur métal burin, 24,8 x 17,9 cm, Graph. A1: 505, PURL: < <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-505> >

COLLAERT Jan, *Veritas temporis filia*, 1551-1600, gravure sur métal burin, 24,8 x 17,9 cm, Graph. A1: 508, PURL: < <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-508> >

FAVOLIUS Hugo, *Cultura Diaboli*, 1551-1573, gravure sur métal burin, 20,8 x 25,2 cm, Graph. C : 453d, PURL: < <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-c-453d> >

##### **Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig**

ALDEGREVER Heinrich, *Invidia*, 1552, gravure sur métal, 9,3 x 6,3 cm, HALdegrever WB 3.30, PURL: < <http://kk.haum-bs.de/?id=h-aldegrever-wb3-0030> >

CAIMOX Balthasar, *Lucifer*, 1590-1635, gravure sur métal, 27 x 19,2 cm, BCaimox Verlag WB 3.13, PURL: < <http://kk.haum-bs.de/?id=b-caimox-exc-wb3-0013> >

DÜRER Albrecht, *Christus in der Vorhölle*, 1512, gravure sur métal, 11,6 x 7,4 cm, ADürer WB 3.46, PURL: < <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-wb3-0046> >

CRANACH Lucas, *Der Papstesel*, Nuremberg, 1545, gravure sur bois, 14,6 x 10,5 cm, LCranach-Werkstatt AB 3.1, PURL: < <http://kk.haum-bs.de/?id=l-cranach-werkstatt-ab3-0001> >

## Musée International de la Réforme, Genève

ANONYME, *Voicy le pourtraict du pape d'enfer*, Genève, vers 1550, gravure sur bois, dimensions non spécifiées, Cartel MiR n° 19, salle 3.

## Université de Liège, Collections artistiques, Florilèges

DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : la Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes*, 1497-1498, gravure sur bois, 39,2 x 27,9 cm, 9938, PURL : < [http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/durer/durer\\_apocalypse.html#11](http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/durer/durer_apocalypse.html#11) >

DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : le Dragon à sept têtes et la Bête aux cornes d'agneau*, 1497-1498, gravure sur bois, 39,2 x 28,1 cm, 1092, PURL : < [http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/durer/durer\\_apocalypse.html#13](http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/durer/durer_apocalypse.html#13) >

## Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, portail Joconde des collections et des musées de France

DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : Saint-Michel terrassant le Dragon*, 1496-1497, gravure sur bois, 39,1 x 27,8 cm, 77.989.0.24, PURL : < [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0719/m001302\\_0020174\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0719/m001302_0020174_1.jpg) >

DÜRER Albrecht, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, 1513, gravure sur cuivre au burin, 24,4 x 18,8 cm, 77.992.0.2, PURL : < [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0719/m001302\\_0020253\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0719/m001302_0020253_1.jpg) >

PENCZ Georg, *La Colère*, 1541, gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé, 8,4 x 5,4 cm, 77.002.0.60, PURL: [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302\\_0053141-01\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302_0053141-01_1.jpg)

PENCZ Georg, *L'Envie*, 1541, gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé, 8,2 x 5,3 cm, 77.002.0.61, PURL: [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302\\_005314-01\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302_005314-01_1.jpg)

PENCZ Georg, *La Gourmandise*, 1541, gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé, 8,1 x 5,3 cm, 77.002.0.62, PURL: [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302\\_005313801\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302_005313801_1.jpg)

PENCZ Georg, *La Paresse*, 1541, gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé, 8,4 x 5,4 cm, 77.002.0.63, PURL: [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302\\_005313701\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302_005313701_1.jpg)

PENCZ Georg, *L'Avarice*, 1541, gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé, 8,1 x 5,3 cm, 77.002.0.64, PURL: [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302\\_005313601\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302_005313601_1.jpg)

PENCZ Georg, *L'Orgueil*, 1541, gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé, 8,2 x 5,2 cm, 77.002.0.65, PURL: [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302\\_005313501\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302_005313501_1.jpg)

PENCZ Georg, *L'Impudicité*, 1541, gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé, 8,2 x 5,2 cm, 77.002.0.66, PURL: [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302\\_005314201\\_1.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0774/m001302_005314201_1.jpg)

## **Bibliothèque municipale de Lyon, catalogue numérique Numelyo**

ALDEGREVER Heinrich, *L'avarice*, 1502-1555, gravure sur métal taille-douce, 10,5 x 6,2 cm, A16ALD000284, PURL: < [http://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_02EST01000A16ALD000284](http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000A16ALD000284) >

ALDREGREVER Heinrich, *La paresse*, 1502-1555, gravure sur métal taille-douce, 9,5 x 6,2 cm, A16ALD000285, PURL: < [http://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_02EST01000A16ALD000285](http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000A16ALD000285) >

CALLOT Jacques, *La Tentation de Saint-Antoine*, 1592-1635, gravure en taille-douce à l'eau-forte, 36,3 x 47,3 cm, F17CAL002671, PURL: < [http://numelyo.bm-lyon.fr/view.php?pid=BML:BML\\_02EST01000F17CAL002671](http://numelyo.bm-lyon.fr/view.php?pid=BML:BML_02EST01000F17CAL002671) >

DUVET Jean, *L'ange enchaîné le démon*, 1485-1570, gravure sur bois, 38 x 26,7 cm, 21911, PURL: < [http://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_02EST01000Rs21911f46](http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000Rs21911f46)>

HEEMSKERCK Marteen van, *Sed Libera nos a malo*, 1498-1574, gravure sur métal taille-douce, éd. Philippe Galle, 21 x 25,2 cm, N16HEE003665, PURL: < [http://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_02EST01000N16HEE003665](http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000N16HEE003665) >

HEEMSKERCK Marteen van, *Satan châtie Job en l'ébouillantant*, 1498-1574, gravure sur métal taille-douce, 19,4 x 24,4 cm, N16HEE003666, PURL: < [http://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_02EST01000N16HEE003666](http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000N16HEE003666) >

MITELLI Giuseppe Maria, *Superbia*, 1634-1718, gravure sur métal taille-douce à l'eau-forte, 30,7 x 55,2 cm, I17MIT009231, PURL: < [http://numelyo.bm-lyon.fr/view.php?pid=BML:BML\\_02EST01000I17MIT009231](http://numelyo.bm-lyon.fr/view.php?pid=BML:BML_02EST01000I17MIT009231) >

SADELER Jan, *Saint-Jean sur l'île de Patmos*, 1550-1600, gravure sur métal taille-douce au burin, 26,2 x 20,3 cm, N16SAD008596, PURL : < [http://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_02EST01000N16SAD008596](http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000N16SAD008596) >

SCHAÜFELEIN Hans Leonard, *La descente aux limbes*, 1480-1539, gravure sur bois, 23,7 x 16 cm, A16SCH000594, PURL : < [http://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_02EST01000A16SCH000594](http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000A16SCH000594) >

### **Bibliothèque nationale de France de Paris, catalogue numérique Gallica**

ANONYME, *Facéties : La Vraye femme. Une figure à deux corps, d'un côté femme, de l'autre satyre*, XVII<sup>e</sup> siècle, gravure sur métal au burin, Réserve QB-201 (36)-FOL, PURL : < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84038601> >

RAIMONDI Marcantonio, *Scène fantastique dite de la Carcasse ou sur le Chemin du Sabbat*, 1506-1534, gravure sur métal au burin, second état, 30 x 54,5 cm, Réserve AA-4-FOL, PURL : < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69534454> >

DÜRER Albrecht, *La Sorcière*, 1500-1501, gravure au burin sur cuivre, 11,5 x 7 cm, Réserve CA-4 (+,4)-BOITE ÉCU  
PURL : < <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb420577848> >

SACONAY Gabriel de, *Discours des premiers troubles venus à Lyon, avec L'apologie pour la ville de Lyon, contre le libelle fausement intitulé, La juste et sainte defence de Lyon*, Lyon, éd. Michel Joue, 1569, frontispice (détail), gravure sur bois, 17 x 17 cm, BML Lyon 355892  
PURL : < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79295n/f18.image> >

### **Bibliothèque interuniversitaire de santé de Paris, banque d'images**

BOAISTUAU Pierre, *Prodiges de Satan*, 1566, gravure sur bois, Paris, éd. Robert le Mangnier, 10,4 x 7,5 cm, 042194  
PURL : < <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/image?21151> >

RUEFF Jacob, *Le Veau-moine*, 1587, gravure sur bois, Francfort-sur-le-Main, éd. Petrus Fabricius, 7,8 x 5,5 cm, 071560  
PURL : < <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/image?21019> >

## Musée du Louvre à Paris, site internet de la Réunion des musées nationaux

DUVET Jean, *Henri II, roi de France, en Saint-Michel, terrassant le dragon*, 1559, gravure sur métal au burin, 40 x 27,8 cm, 4606LR

PURL : < [http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-duvet\\_henri-ii-roi-de-france-en-saint-michel-terrassant-le-dragon\\_burin-estampe](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-duvet_henri-ii-roi-de-france-en-saint-michel-terrassant-le-dragon_burin-estampe) >

DE LEYDE Lucas, *La Tentation de Saint-Antoine*, 1509, gravure sur métal au burin, 18,3 x 14,5 cm, Collection Rothschild, 97008810.

PURL: < <http://www.photo.rmn.fr/archive/97-008810-2C6NU0S1RWDK.html> >

VELLERT Dirk Jacobsz, *Le Christ au désert tenté par le démon*, 1525, gravure sur métal au burin, 11,2 x 7,5 cm, 1806LR

PURL: < [http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/dirk-jacobsz-vellert\\_le-christ-au-desert-tente-par-le-demon\\_burin-estampe](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/dirk-jacobsz-vellert_le-christ-au-desert-tente-par-le-demon_burin-estampe) >

## Musée des Beaux-arts de Paris, catalogue numérique Caz'arts

ANONYME, *La grande prostituée de Babylone*, XVI<sup>e</sup> siècle, gravure sur bois, 11,4 x 6,7 cm, Est Mas 891

PURL: < <http://www.beauxartsparis.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-56708> >

## Musée des Beaux-arts du Canada, Ottawa

DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : la grande prostituée de Babylone*, 1498, gravure sur bois sur papier vergé, 38,8 x 28 cm, 2056, PURL :

< <https://www.beaux-arts.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=14037> >

DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : les quatre cavaliers*, 1498, gravure sur bois sur papier vergé, 39 x 28,1 cm, 6165, PURL :

< <https://www.beaux-arts.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=3645> >

## Autres provenances et institutions

BRAU Jean-Louis, *La sorcellerie*, ENS Éditions, 1986, p. 25. Gravure au burin de Crispin de Passe, d'après Martin de Vos, fin XVI<sup>e</sup> siècle intitulée « Saturne, patron des sorciers » conservée à la BnF, gravure consultée le 26/05/2016 et visible en ligne sur le site de GOOGLEBOOKS.FR

CRANACH Lucas l'Ancien, *Sauritt des Papst*, gravure sur bois, dimensions non spécifiées et lieu de conservation inconnu, gravure consultée le 27/04/2016 et visible en ligne dans un article de Jean Stouff intitulé « Caricatures anticatholiques

des débuts de la Réforme » datant du 21/01/2015 disponible sur le site :  
< <http://biblioweb.hypotheses.org/19630> >

DÜRER Albrecht, *Apocalypse selon Saint-Jean : l'ange portant la clé de l'Abîme*, 1498, gravure sur bois, 40 x 28 cm, Reims, Musée le Vergeur (Res 2006-486), source provenant de ART.RMNGP, consultée le 26/03/2016 et visible en ligne sur : < [http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/albrecht-durer\\_apocalypse-selon-saint-jean-l-ange-portant-la-cle-de-l-abime\\_estampe-technique](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/albrecht-durer_apocalypse-selon-saint-jean-l-ange-portant-la-cle-de-l-abime_estampe-technique) >

DÜRER Albrecht, *Grande passion : le Christ aux limbes*, 1510, gravure sur cuivre, 39 x 28 cm, Reims, Musée le Vergeur (Rec2006-469), source provenant de ART.RMNGP, consultée le 27/03/2016 et visible en ligne sur : < [http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/albrecht-durer\\_grande-passion-le-christ-aux-limbes\\_estampe-technique](http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/albrecht-durer_grande-passion-le-christ-aux-limbes_estampe-technique) >

GERUNG Matthias, *The Table of Vice*, 1546, gravure sur bois, 24 x 34,4 cm, source provenant de AKG-IMAGES, AKG34680, consultée le 17/03/2016 et visible en ligne sur : < <http://www.akg-images.fr/archive/The-Table-of-Vice-2UMDHULL55S.html> >

MEISSNER Wolfgang, *Einblattdruck mit Darstellung der Wittenberger Judensau*, Wittenberg, 1596 dans *Judenbilder im deutschen Einblattdruck der Renaissance* de Petra Schöner, éd. Valentin Koerner, 2002, consultée en ligne le 13/03/2016 sur le site *Wikimedia Commons* :  
< [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wittenberg\\_Judensau\\_Grafik.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wittenberg_Judensau_Grafik.jpg) >

## LES SOURCES IMPRIMEES

### **Bibliothèque nationale de France, Paris**

INSTITORIS Henricus & SPRENGER Jakob, *Malleus Maleficarum*, Mayence, éd. P. Schoeffer, 1488, in-folio, RES-H-376 (1)

MELANCTON Philippe & LUTHER Martin, *De deux monstres prodigieux, à savoir d'un asne-pape qui fut trouvé à Rome en la rivière du Tibre l'an 1496, et d'un veau-moine nay à Friberg en Misne l'an 1528 [sic], qui sont vrais présages de l'ire de Dieu attestez et declarez [Texte imprimé], l'un par P. Melancthon et l'autre par M. Luther, avec quelques exemples des jugemens de Dieu en la mort espouvantable et désespoir de plusieurs, pour avoir abandonné la vérité de l'Évangile*, Genève, éd. Jean Crespin, 1557, in-4, RES-D2-1853

VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri, descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari,... Con una sua utile... introduzzione a le arti loro*, Florence, éd. L. Torrentino, 1550, in-4, RES-K-735

WIER Johann, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables, des magiciens infâmes, sorcières et empoisonneurs ; des ensorcelés et démoniaques et de la guérison d'iceux ; item de la punition que méritent les magiciens, les empoisonneurs, et les sorcières ; le tout compris en six livres augmentés de moitié en cest dernière édition. Deux dialogues... touchant le pouvoir des sorcières et de la punition qu'elles méritent*, Paris, éd. Jacques Chouet, 1579, in-8, Collection French books before 1601; 246.3

### **Bibliothèque municipale Lyon Part-Dieu, Fonds anciens**

BODIN Jean, *De la démonomanie des sorciers. Réfutation des opinions de Jean Wier*, Lyon, éd. Paul Frelon, 1598, in-8, 428607

BOGUET Henri, *Discours des sorciers, avec six advis de faict de sorcellerie. Et une Instruction pour un Juge en semblable matière*, Lyon, éd. Pierre Rigaud, seconde édition, 1608, in-8, 342549

ESPINA Alonso, *Fortalitium Fidei*, Lyon, éd. Guillaume Balsarin, 1487, in-folio, Inc 487

MICHAËLIS Sébastien, *Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente, séduite par un magicien... conduite à la Scte Baume pour y être exorcisée l'an 1610, ensemble la Pneumalgie, ou Discours des esprits du susdit P. Michaëlis... Édition seconde*, Paris, éd. Charles Chastellain, 1613, in-8, SJR 311/74 1-2

MONTMORENCY Nicolas de, *Histoire véritable et mémorable de ce qui s'est passé sous l'exorcisme de trois filles possédées es païs de Flandres, en la découverte & confession de Marie de Sains ; soy disant Princesse de la Magie ; Simone Dourlet, complice & autres. Où il est aussi traité De la Police du Sabbat & secrets de la Synagogue des Magiciens & Magiciennes. De l'Antéchrist & de la fin du monde*, Paris, éd. Nicolas de Buon, 1623, in-8, 305007-305008

PÜRSTINGER Berthold, *Onus Ecclesiæ. In hoc libro lector candidissime, admiranda quædam... de septem ecclesiæ statibus... et futuris ejusdem calamitatibus ex sanctorum prophetis... luce clarius enarrantur... Author est, R. pater D. Iohannes [Ebser] Episcopus Clemensis*, Cologne, éd. Quentelianis, 1531, in-folio, 100574

SACONAY Gabriel de, *Discours des premiers troubles advenus à Lyon, avec L'apologie pour la ville de Lyon, contre le libelle fausement intitulé, La juste et sainte defence de la ville Lyon*, Lyon, éd. Michel Joue, 1569, in-8, 355892

SPINA, Bartolomeo della, *Novus malleus maleficarum sub quæstione de stringibus, seu maleficis, R. P. F. Bartholomæi Spinei, Ord. Praed... Una cum Tractatu de præminencia sacræ theologiæ, et quadruplici Apologia de lamis contra Ponzinbium*, Cologne, éd. Maternum Cholinum, 1581, in-8, 342916

TORTOREL Jacques & PERRISSIN Jean, *Troubles, guerres, massacres pour la religion en France et dans les Pays-Bas*, éd. Kurtzer Begriff, provenance et date non indiquées, in-4, SJ AR 3/6

### **Bibliothèque de Genève**

BÈZE Théodore de, *De controversiis in cæna Domini, Per nonnullos nuper in Germania partim renovatis, partim auctis, christiana et perspicua disceptatio*, Genève, éd. Jean Le Preux, 1594, in-8, GLN-3690

### **Deutsche National Bibliothek, Francfort**

PEUCER Kaspar, *Commentarius de præcipuis Divinationum Generibus*, Zerbst, éd. Schmidt, 1591, in-8, IV 441 1

### **Bayerische Staatsbibliothek, Munich**

COCHLÆUS Johannes, *Septiceps Lutherus: ubiq[ue] sibi, suis scriptis, con[n]trari[us], in Visitatione[m] Saxonica[m]*, Leipzig, éd. Valentin Schumann, 1529, in-folio, 12208240

DÉSIRÉ Artus, *La singerie des Huguenots, marmots et guenons de la nouvelle derrision theodobeszienne*, Paris, éd. Guillaume Julian, 1574, in-8, 13522686

ÉRASME Désiré, *Enchiridion Militis Christiani: Salveberrimis præceptis refertum*, Strasbourg, éd. Knobloch, 1523, in-folio, 10861140

LUTHER Martin, *Vom SchemHamphoras: und Geschlecht Christi: Matthei am j. Capitel*, Wittenberg, éd. Rhau, 1523, in-4, 12536030

MELANCHTON Philipp & LUTHER Martin, *Deutung der zwo gewlichen Figuren Bapstesels zu Rom und Munchkalbs zu freyberg in Meyssen funden*, Wittenberg, éd. Grunenberg, 1523, in-8, RES/SLG Faust. 114

### **Goethe-Universität Bibliothek Recht und Wirtschaft, Francfort**

SCHUDT Johann Jacob, *Jüdische Merckwürdigkeiten*, Francfort, éd. Matthias Andrei, 1714, in-8, 30:1-145700

### **Zentralbibliothek, Zürich**

LUTHER Martin, *Passional Christi und Antichristi*, Strasbourg, éd. Johann Prüss, 1521, in-4, 18.84: c.3

### **Universiteit Bibliotheek, Tilburg**

DUPLESSIS-MORNAY Philippe, *Response pour le traité de l'église escrit aux objections proposées en un livre nouvellement mis en lumière intitulé : les trois vérités, l'auteur duquel maintient que de toutes les parts, qui sont en la Chrestienté, la romaine prétendue catholique est la seule vraye église*, Paris, éd. Cartier, 1595, in-8, 5037 AB

### **The Bristish Library, Londres**

BOAIUSTUAU Pierre, *Histoires prodigieuses : les plus mémorables qui aient été observées, depuis la nativité de Jésus-Christ, jusqu'à notre siècle. Extraictes de plusieurs fameux auteurs, Grecz, & Latins, sacrez & prophanes : mises en nostre langue par P. Boaistuau... avec les pourtraictz & figures*, Paris, éd. Charles Macé pour Vincent Sentenas, 1560, in-4, 017647463

## LES SOURCES TEXTUELLES

AQUIN Saint-Thomas d', *Somme théologique*, 3<sup>e</sup> partie, question 86 : « L'effet de la pénitence quant à la rémission des péchés mortels », question 87 : « La rémission des péchés véniels », pp. 725-737 (disponible en ligne en version pdf sur : < <http://www.thomas-d-aquin.com/Pages/Traductions/STIIIa.pdf> > consulté le 06/06/2016)

BIBLE, textes issus de la *Genèse* et de l'*Apocalypse* (références précises citées dans le corps du texte ou les notes de bas de page)

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Les Paradis artificiels – IV. Les Petits Poèmes en prose*, « Le Joueur généreux » (XXIX), Paris, éd. Michel Lévy frères, p. 90

CÉRARD Jean, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, Genève, éd. Droz, 1977, p. 79

COCHLÆUS Johannes, *Septiceps Lutherus : ubiq[ue] sibi, suis scriptoris, co[n]trari[us], in Vistatione[m] Saxonica[m]*, Leipzig, éd. Valentin Schumann, 1529, page de titre avec gravure numérisée le 28/03/2014 par Google Books

DÜRER Albrecht, *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 & 1521*, Paris, éd. Maisonneuve et Larose, 1995 (coll. L'art écrit)

HENRYOT Fabienne, notes du cours « Gravures et frontispices » (Enssib) du 04/03/2016 et notes du cours « Canards et journaux » (Enssib) du 11/03/2016

MUSÉE DE L'IMPRIMERIE DE LYON, notices des œuvres exposées et panneaux explicatifs avec légendes disponibles en ligne sur le site internet officiel du musée: < [http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/musee/visite\\_musee](http://www.imprimerie.lyon.fr/imprimerie/sections/fr/musee/visite_musee) > (consulté le 27/03/2016)

WODA Albert cité par Véronique Mayer, « Une vivante évocation de l'histoire de l'imprimerie et de la gravure » dans *Annales du midi : revue archéologique, historique et philologique*, année 2007, volume 119, n° 257, p. 100 (disponible en ligne sur le site : < [www.persee.fr/doc/anami\\_0003-4398\\_2007\\_num\\_119\\_257\\_7169\\_t8\\_0099\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_2007_num_119_257_7169_t8_0099_0000_2) > consulté le 23/03/2016)

## BIBLIOGRAPHIE

---

### Colloques, articles et travaux de recherches

#### LA GRAVURE, SES TECHNIQUES ET SON HISTOIRE

ADHÉMAR Jean, *La gravure, des origines à nos jours*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?, 1990

BERSIER Jean-Édouard, *La gravure : les procédés, l'histoire*, Nancy, éd. Berger-Levrault, collection Arts, 1948

CLAUDIN Anatole, *Histoire de l'imprimerie en France au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle, tome quatrième publié sous la direction de Léopold Delisle* par Paul Lacombe, Paris, éd. Imprimerie nationale, 1914 (disponible en ligne sur la bibliothèque numérique de l'Enssib : < <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/48830-histoire-de-l-imprimerie-en-france-au-xve-et-au-xvie-siecle.pdf> > consulté le 28/03/2016)

DURRIEU Pierre, « Les origines de la gravure », premier article sur Pierre Gusman, *La Gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* publié dans le *Journal des savants*, 15<sup>e</sup> année, Mai 1917, p. 205 (disponible en ligne sur le site : < [http://www.persee.fr/doc/jds\\_0021-8103\\_1917\\_num\\_15\\_5\\_4738](http://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1917_num_15_5_4738) > consulté le 21/03/2016)

EISENSTEIN Élisabeth L., « L'avènement de l'imprimerie et de la Réforme » (trad. de Gérard Mansuy), *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 26<sup>e</sup> année, n° 6, 1971, pp. 1355-1382 (disponible en ligne sur le site : < [http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1971\\_num\\_26\\_6\\_422418](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1971_num_26_6_422418) > consulté le 22/03/2016)

GONDARD Claude, « Histoire de la gravure occidentale : les origines », *Bulletin de la Sabix en ligne*, n° 47, 2010, pp. 13-19, mis en ligne le 30/12/2012 (disponible en ligne sur le site : < <https://sabix.revues.org/943> > consulté le 26/03/2016)

HALLEUX Élisabeth de, « Autour de la production et de l'usage de faux dans l'art de la Renaissance », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, volume 67, n° 1, 2008, pp. 37-40 (disponible en ligne sur le site : < [www.persee.fr/doc/rhren\\_1771-1347\\_2008\\_num\\_67\\_1\\_2934](http://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2008_num_67_1_2934) > consulté le 27/03/2016)

LEMONNIER Henry, *Les origines du livre à gravures*, compte-rendu sur André Blum, *Les origines du livre à gravures en France au XV<sup>e</sup> siècle* publié dans le *Journal des savants*, volume 1, n° 1, 1929, pp. 16-21 (disponible en ligne sur le

site : < [www.persee.fr/doc/jds\\_0021-8103\\_1929\\_num\\_1\\_1\\_2271](http://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1929_num_1_1_2271)> consulté le 26/03/2016)

LEUTRAT Estelle, « Les Débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565 », compte-rendu d'Henriette Pommier publié dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol 67, n° 1, 2008, pp. 170-172 (disponible en ligne sur le site : < [www.persee.fr/doc/rhren\\_1771-1347\\_2008\\_num\\_67\\_1\\_2942\\_t13\\_0170\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2008_num_67_1_2942_t13_0170_0000_2) > consulté le 25/03/2016)

ROSENTHAL Léon, *La gravure*, Paris, éd. H. Laurens, 1909, p. 11, p. 68

SALAMON Lorenza, *Comment regarder... La gravure. Vocabulaire, genres et techniques*, Vérone, éd. Hazan, 2011

SCHMIDT Peter, « Rhin supérieur ou Bavière ? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XV<sup>e</sup> siècle » traduit par Aude Virey Wallon & Jeanne Bouniort, *Revue de l'art*, volume 120, n° 1, 1998, pp. 68-88 (disponible en ligne sur le site < [www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1998\\_num\\_120\\_1\\_348388](http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1998_num_120_1_348388) > consulté le 25/03/2016)

## LE DIABLE ET SON ETUDE

BRAU Jean-Louis, *La sorcellerie*, Paris, éd. ÉNS Éditions, 1986

CENTRE DE RECHERCHES SUR LA RENAISSANCE DE PARIS, *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance, 13<sup>e</sup> colloque du 20 et 21 novembre 1987, 11 et 12 mars 1988*, Paris, Jean-Denis Touzot, 1988

CÉRARD Jean, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, éd. Librairie Droz, 2000, 2<sup>nd</sup>e édition révisée et augmentée, pp. 79-83

CERTEAU Michel de, « Une mutation culturelle et religieuse : les magistrats devant les sorciers au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1969, vol. 55, n°155, p. 314

CILLESSEN Wolfgang & REICHARDT Rolf, « Matières scatologiques dans la caricature politique, de la Réforme à la Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 361, 2010, pp. 13-32 (disponible en ligne sur le site : < <https://ahrf.revues.org/11669#ftn25> > consulté le 16/03/2016)

EL KENZ David, « Le roi de France et le monstre dans les gravures : genèse et déclin politique d'une image aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, volume 28, n° 1, 1992. *L'image du pouvoir dans le dessin d'actualité. Le temps*

*des monarques. Le temps des chefs. Le temps des leaders*, sous la direction de René Girault, pp. 3-7 (disponible en ligne sur le site : < [www.persee.fr/doc/mat\\_0769-3206\\_1992\\_num\\_28\\_1\\_405743](http://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_1992_num_28_1_405743) > consulté le 25/03/2016)

GARÇON Maurice & VINCHON Jean, *Le diable : étude historique, critique et médicale*, Paris, Gallimard, 1928, pp. 7-8, p. 16

GRAND-CARTERET John, *L'Histoire, la Vie, les Mœurs et la Curiosité par l'Image, le Pamphlet et le Document (1450-1900). Tome Deuxième*, Paris, Librairie de la Curiosité et des Beaux-arts, 1927

HOLTZ Grégoire & MAUS DE ROLLEY Thibaut, *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses Université Paris-Sorbonne, 2008 (disponible en ligne sur le site : < <http://books.google.fr> > consulté le 03/12/2015)

IANCU-AGOU Danièle, « Le diable et le juif : représentations médiévales iconographiques et écrites », *Le Diable au Moyen-âge : doctrine, problèmes moraux, représentations*, Presses Universitaires de Provence, coll. Senefiance n°6, 1974, pp. 259-276 (disponible en ligne sur le site : < <http://books.openedition.org> > consulté le 13/03/2016)

KAENEL Philippe, « Les apprentissages de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance », *Sociétés & représentations*, Paris, éd. Publications de la Sorbonne, 2000/2 (n°10), pp. 79-102

MAUS DE ROLLEY Thibaut, « La part du diable : Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique », *Tracés. Revue de Sciences humaines* n°8, 2005 (disponible en ligne sur le site : < <http://traces.revues.org/2143> > consulté le 14/03/2016)

MAYEUR Jean-Marie, PIETRI Charles, VAUCHEZ André, VENARD Marc, *Histoire du christianisme, Tome 8 : le temps des confessions (1530-1620)*, sous la direction de Marc Vénard, Paris, André Vauchez, 1992, pp. 1031-1033 (disponible sur le site : < <http://books.google.fr> > consulté le 02/12/2015)

MUCHEMBLED Robert, *Une histoire du diable : XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Seuil, Collection Points Histoire, 2002, p. 163, p. 193

PASTOUREAU Michel, « Le christianisme et le porc », *Symbolique médiévale et moderne*, Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques n°143, 2012, chap. 5 p. 216

PETRELLA Sara, « Les Guerres de religion en images : le *De tristibus Galliaë* et Jean Perrissin », *Peindre à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Frédéric Elsing, éd. Silvana Editoriale, 2014, p. 125

PRÉAUD Maxime, « Saturne, Satan, Wotan, Saint-Antoine ermite », *Alchimie, Mystique et traditions populaires*, Presses de l'ÉNS de Fontenay, 1983, pp. 81-83 (disponible en ligne sur le site : < <http://books.google.fr> > consulté le 29/11/2015)

### Sources primaires de l'époque moderne rééditées

LUTHER Martin, *Œuvres I*, « Que Jésus-Christ est né Juif », direction et édition de Marc Lienhard et Matthieu Arnold, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, pp. 1183-1209

LUTHER Martin, *Des Juifs et de leurs mensonges (1543)*, traduit par Johannes Honingmann, Paris, éd. Honoré Champion, coll. Bibliothèque d'études juives, numéro 55, 2015

LUTHER Martin, JUNDT André, *Les Livres symboliques comprenant : le Petit catéchisme, le Grand catéchisme, les Articles de Smalkalde. Textes traduits, présents et annotés par M. le Professeur André Jundt*, Paris, éd. Je sers, 1947

### Catalogues iconographiques

LAURENS Camille, *Les fiancées du diable, enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, éd. Toucan, 2011

PRÉAUD Maxime avec la collaboration de Madeleine Marcheix et Marie-Cécile Barthe, *Albert Dürer (1471-1528), catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France à Paris le 12 octobre 1971*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1971, p. 12 et p. 67

PRÉAUD Maxime, *Les Sorcières, exposition à Paris du 16 janvier au 20 avril*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, 1973, pp. 16-18

RODARI Florian & WIRTH Jean, *Diabes et diableries : la représentation du diable dans les gravures du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles : Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes de Genève*, Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 1976

## ANNEXES

---

Annexe 1 : Monogramme d'Albrecht Dürer



Annexe 2 : Détail d'une gravure au burin de Crispin de Passe, d'après Martin de Vos à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, conservée à la BnF. *Saturne, patron des sorcières, détail : le sabbat*, gravure publiée dans le catalogue iconographique *Les Sorcières, exposition à Paris du 16 janvier au 20 avril*, sous la direction de Maxime Préaud, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, 1973, gravure n°23, p. 18.

Gravure insérée dans ce mémoire provenant du site internet GOOGLE BOOKS dans *La sorcellerie* de Jean-Louis Brau, Paris, ENS Éditions, 1986, p. 25



## GLOSSAIRE

---

**Antéchrist** : figure biblique maléfique qui tente de séduire Jésus pour le remplacer, elle est annonciatrice de la fin du monde. C'est une incarnation du diable qui peut prendre des formes diverses. L'Antéchrist désigne tantôt un seul individu ou bien un groupe de personnes.

**Apocalypse** : texte biblique aussi appelé *Apocalypse de Jean* ou *Livre de la révélation*, il constitue le dernier livre du Nouveau testament. Ce texte attribué à Saint-Jean raconte la vision qu'il a eu de la fin du monde et de l'arrivée du diable sur terre vaincu par le Christ et ses archanges Saint-Georges et Saint-Michel.

**Barbures** : copaux de métaux inégaux qui restent sur une plaque de métal après son incision pour en faire une gravure.

**Burin** : le premier sens désigne un des outils les plus utilisés par le graveur pour réaliser une gravure. Il s'agit d'une tige d'acier trempé dont le bout peut être de formes différentes : bout carré, rectangulaire, en losange. La tige est maniable grâce à un manche de bois appelé champignon dans lequel elle est insérée. Le deuxième sens désigne la plaque gravée ainsi que les impressions qui en sont tirées, on parle alors de gravure au burin.

**Canard** : texte imprimé d'informations périodiques de quelques feuillets et à bas coût, très en vogue à l'époque moderne, il se constitue surtout de faits divers, phénomènes surnaturels et miraculeux et joue avec un vocabulaire sensationnel.

**Champlever** : terme technique qui désigne l'action de creuser une surface pour y incruster des émaux, des pierres ou y sculpter, tailler un motif.

**Contre-réforme** : mouvement catholique qui se développe dans la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle pour lutter contre la Réforme protestante. La Réforme catholique vise quant à elle le renouvellement du dogme et l'ecclésiologie de l'Église romaine.

**Danse de Guy** : nom donné au Moyen-âge et à l'époque moderne à l'épilepsie.

**Ébarboir** : outil du graveur qui sert à enlever délicatement les copaux de métal sur la plaque après l'incision.

**Eau-forte** : le premier sens désigne le terme technique utilisé dans la gravure en taille-douce, il s'agit d'un acide utilisé pour attaquer chimiquement la plaque de métal. Le deuxième sens désigne la plaque gravée ainsi que les impressions qui en sont tirées, on parle alors de gravure à l'eau-forte.

**École de Fontainebleau** : mouvement esthétique créé par François I<sup>er</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle lorsqu'il invite à la cour de France des artistes italiens pour décorer le

château de Fontainebleau. Ils ont aussi le rôle de former une nouvelle génération de peintres, d'architectes, de sculpteurs et de graveurs français. Oubliée pendant un temps, Henri IV la réunit de nouveau au XVII<sup>e</sup> siècle avec d'autres artistes.

« Épidémie de sorcellerie » : expression issue d'un consensus des historiens pour définir le phénomène massif de chasses aux sorcières qui s'est répandu en Europe à la Renaissance et jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

Épreuves d'états : estampes de formes différentes et non achevées qui constituent l'ensemble des étapes précédant l'estampe définitive.

Folie louvrière : nom attribué à l'époque moderne à une maladie mentale appelée lycanthropie naturelle. Le patient croit être un loup ou pense se transformer en loup. Johann Wier contribue à expliquer les causes de cette maladie.

Gorgone Méduse : femme monstrueuse issue de la mythologie gréco-romaine. Méduse est l'aînée de trois sœurs et porte sur sa tête une myriade de serpents enchevêtrés les uns aux autres, elle a le pouvoir de pétrifier quiconque par son seul regard. Le héros Persée réussit à la vaincre grâce à l'aide d'Athéna, avec un miroir.

Hydre de Lerne : créature fantastique issue de la mythologie gréco-romaine. Il s'agit d'un monstre ayant la forme d'un immense dragon polycéphale, à chaque fois qu'une tête est tranchée, sept autres têtes repoussent. L'Hydre de Lerne est vaincue par Hercule, la tuer était l'un de ses douze travaux.

Inquisition : créée par l'Église catholique romaine sous le pape Grégoire IX en 1231, ce terme désigne un tribunal et une juridiction dirigé par les évêques en charge de lutter contre les hérésies. À l'époque moderne, l'Inquisition se spécialise dans les procès de sorcellerie et examine les cas de possession et d'exorcisme. Les condamnations sont souvent la peine de mort par bûcher et pendaison et la torture est autorisée pour obtenir des confessions.

Imprimeur-libraire : professionnel qui imprime non seulement des livres avec l'autorisation du roi mais qui est aussi marchand en vendant ses impressions.

Gallicanisme : doctrine religieuse française à l'époque moderne qui réclame une plus grande autonomie de l'Église catholique de France vis-à-vis de la papauté.

Gouge : outil du graveur qui est un ciseau à bois dont le fer est de forme concave.

Judensau : motifs animaliers métaphoriques et antisémites qui servent à représenter et à caricaturer la communauté juive dans l'iconographie médiévale et moderne, ce terme signifie en allemand « truie des Juifs ».

Livre d'heures : livre destiné à un fidèle catholique contenant des textes liturgiques pouvant être lus à la messe tels que des psaumes, des cantiques et des prières. Il

peut aussi s'y trouver un calendrier. Les livres d'heures sont très souvent illustrés par des enluminures et plus tard des gravures, leur iconographie est riche, fréquente et en couleurs.

Lucifer : il s'agit d'un démon associé au péché capital d'orgueil, son nom signifie « Porteur de Lumière ». Isaïe raconte dans la Bible qu'il est un ange déchu et qu'il devient affilié à Satan. C'est pourquoi il est l'une des incarnations diaboliques.

Miniature : art du portrait, il s'agit de reproduire sur une petite surface le portrait d'une personne et il orne différents supports selon différentes techniques.

Monogramme : emblème qui réunit les lettres initiales de l'artiste ou artisan sous forme de dessin et qui marque des œuvres artistiques comme des objets usuels.

Niellure : technique d'orfèvrerie dite aussi niellage (du latin *nigellus* qui signifie « noirci »), qui consiste à orner une plaque de cuivre ou d'argent d'un émail noir fait de sulfure métallique pour créer un plus grand contraste entre les espaces en creux et les espaces en relief d'une gravure. Maso Finiguerra, orfèvre italien, est le nielleur le plus célèbre de l'époque moderne.

Parti de la Ligue : parti catholique français fondé au XVI<sup>e</sup> siècle qui a pour objectif la défense du catholicisme contre le protestantisme. Il est aussi appelé Ligue catholique, Sainte Ligue ou Sainte Union. Les chefs de file sont les Guise. Ce parti a une grande influence sur le plan politique et militaire du royaume.

Pointe sèche : le premier sens désigne un des outils les plus utilisés par le graveur pour réaliser une gravure. Il s'agit d'un outil fin, pointu et très léger en tungstène. Le deuxième sens désigne la plaque gravée ainsi que les impressions qui en sont tirées, on parle alors de gravure à la pointe sèche.

Réformateur(s) : les Réformateurs sont un groupe de clercs protestants conduit par Martin Luther qui ont contribué à créer et à théoriser la religion nouvelle qu'est le protestantisme. Ils en ont fait une institution qui diffère du dogme catholique et ont bouleversé le domaine sociopolitique et religieux de l'époque moderne.

Reine de Saba : figure féminine qui apparaît dans les récits bibliques, hébreux et coraniques. Femme d'une grande beauté et d'une grande intelligence qui met à l'épreuve le roi Salomon en lui soumettant plusieurs énigmes.

Saint-Antoine : dit aussi Antoine le Grand, Antoine d'Égypte ou encore Antoine l'Ermite. Il est le fondateur de l'érémisme chrétien. Il aurait vécu en Égypte au II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles. Très représenté dans l'iconographie du fait des tentations qu'il endure durant quarante jours comme le Christ et qui ont inspiré de nombreux artistes, Saint-Antoine incarne le triomphe de la foi chrétienne et l'ascétisme nécessaire au salut divin.

**Saint-Georges** : il est l'un des patrons du catholicisme, martyr chrétien du IV<sup>e</sup> siècle et incarne la victoire de la foi chrétienne. C'est pourquoi dans l'iconographie, il est souvent représenté comme luttant et terrassant un dragon qui est le diable et représente allégoriquement la victoire du bien sur le mal.

**Saint-Jean** : il serait à l'origine de la rédaction de l'*Apocalypse* dans laquelle il raconte sa vision de la fin des temps et de l'arrivée du diable sur terre alors qu'il se trouvait à Patmos. La tradition l'a identifié comme l'apôtre Jean, fils de Zébédée.

**Saint-Michel** : il est l'un des trois archanges avec Raphaël et Gabriel dans le christianisme, le judaïsme et l'islam. Chef des milices célestes, c'est un chevalier ailé qui est représenté dans l'iconographie avec des attributs guerriers. Il terrasse Satan dans l'*Apocalypse* et l'expulse du paradis.

**Satan** : c'est le nom que l'on attribue communément au diable dans la religion chrétienne, musulmane et dans la religion juive. Satan apparaît d'abord dans l'Ancien testament, son étymologie vient de l'hébreu et signifie « celui qui accuse » ou « l'adversaire ». Il est l'incarnation du mal et de la tentation.

**Satanisme** : courant religieux qui désigne l'ensemble des cultes rendus à Satan et à ses démons et promeut la croyance dans le Diable qui est le maître de l'univers.

**Sheitan** : dit aussi Shaytan, mot arabe venu d'Éthiopie qui signifie « diable » et qui est utilisé dans le Coran. Dans un sens plus large, il évoque aussi un démon ou un esprit frappeur. Étymologiquement, il vient de l'araméen et de l'hébreu : « satan ».

**Saturne** : dieu de la mythologie romaine, assimilé au titan grec Cronos. Il épouse sa sœur Ops avec laquelle il a cinq héritiers mâles qu'il dévore tous afin que personne ne prenne sa place sur le trône. Le sixième enfant, Jupiter, est sauvé car son épouse lui fait avaler une pierre. Saturne est le dieu de l'astrologie et du temps.

**Taille-douce** : technique de gravure utilisée sur une plaque de métal qui consiste à déposer de l'encre dans les creux durant l'incision.

**Taille d'épargne** : technique de gravure qui consiste à inciser une plaque de bois ou de métal. L'encre est déposée sur la surface non épargnée.

**Tarlatane** : outil du graveur, toile de coton au maillage très lâche qui sert à essuyer l'encre sur la plaque de métal après l'encrage.

**Tératologie** : science du monstrueux qui s'intéresse aux malformations physiques ainsi qu'aux anomalies du vivant : genre humain, animal et végétal.

**Ubiquisme** : doctrine luthérienne qui reconnaît l'omniprésence de Dieu étant donné que son sang et son corps sont réellement présent dans l'Eucharistie.

**Xylogravure** : terme générique pour désigner une gravure sur bois.

# INDEX

---

## A

Affaire de possession.....57  
 Alberti, Cherubino.....35  
 Aldegrever, Heinrich ..... 20, 34, 49  
 Aldegrver, Heinrich.....33  
 Âne-pape..... 40, 47, 49  
 Antéchrist ..... 27, 28, 39, 47, 56, 57  
 Antiféminisme.....55  
 Antijudaïsme .....53  
 Aspruck, Franz .....35

## B

Beham, frères .....20  
 Bèze, Théodore de.....53  
 Boaistuau, Pierre ..... 32, 38  
 Bodin, Jean .....31, 44, 45, 46  
 Boguet, Henri..... 31, 46  
 Botticelli, Sandro ..... 19

## C

Caimox, Balthasar .....31  
 Callot, Jacques .....28  
 Calvin, Jean .....40  
 Canards..... 56, 57  
 Caricatures antipapistes ..... 24, 48, 49  
 Cochläus, Johannes..... 50, 52  
 Collaert, Jan ..... 27, 30  
 Contrefaçon.....20  
 Cranach l'Ancien, Lucas ... 20, 40, 41,  
 49

## D

Danse de Guy .....56  
 Dante .....31  
 Démonologie.... 10, 42, 43, 44, 45, 46  
 Désiré, Artus .....52  
 Duplessis-Mornay, Philippe.....48  
 Dürer, Albrecht 13, 14, 16, 17, 18, 19,  
 20, 21, 29, 33, 39, 57  
 Duvet, Jean ..... 13, 21, 26, 28

## E

Eau-forte .....14, 21  
 École d'Anvers..... 33  
 École de Fontainebleau .....21, 22  
 Épreuves d'états ..... 14  
 Érasme, Désiré..... 18, 29, 30, 54  
 Espina, Alonso..... 55  
 Exorcisme..... 56

## F

Favolius, Hugo ..... 58  
 Finiguerra, Maso.....13, 19  
 Folie louvrière ..... 44

## G

Gallicanisme..... 53  
 Gerung, Matthias ..... 47  
 Gravure sur cuivre ..... 13, 14, 28  
 Gutenberg..... 11, 22, 23

## H

Heemskerck, Marteen van ..... 33  
 Humanisme.....24, 46, 50, 54, 60

## I

Imprimerie.. 11, 13, 21, 22, 23, 24, 60  
 Imprimeur-libraire ..... 23  
 Inquisition ..... 22, 23, 42, 43

## J

Judensau..... 54  
 Juif..... 9, 10, 36, 42, 53, 54, 55

## K

Koberger, Anton ..... 17  
 Kramer, Heinrich ..... 43

## L

Le Parmesan, ..... 14

Leyde, Lucas de ..... 21, 36  
 Lucifer ..... 29, 32  
 Luther, Martin. 20, 22, 26, 40, 41, 47,  
 50, 52, 53

## M

Magie..... 56  
 Mantegna, Andrea ..... 16, 20  
 Melanchton, Philippe.... 26, 40, 41, 47  
 Michaëlis, Sébastien ..... 57  
 Miniature française..... 21  
 Mitelli, Giuseppe Maria..... 35  
 Montmorency, Nicolas de ..... 57

## N

Niellure..... 19

## P

Parti de la Ligue ..... 29  
 Passe, Crispin de ..... 31  
 Péchés capitaux ..... 33, 47, 50  
 Pencz, Georg ..... 20, 33, 49  
 Perrissin, Jean ..... 22  
 Peucer, Kaspar ..... 31  
 Pirckheimer, Willibald..... 54  
 Procès de sorcellerie..... 23, 43, 56  
 Pürstinger, Berthold ..... 27, 52

## R

Rabelais ..... 14  
 Raimondi, Marcantonio ..... 20, 43  
 Raphaël ..... 16, 20  
 Reine de Saba..... 37  
 Rembrandt..... 13

## S

Sabbat ..... 56, 58

Saconay, Gabriel de ..... 34, 51  
 Sadeler, Jan ..... 27  
 Saint-Barthélemy, massacre de la . 22,  
 28

Saint-Thomas d'Aquin..... 33  
 Satanisme ..... 56  
 Saturne ..... 30  
 Schaüfelein, Hans Leonard..... 39  
 Schongauer, Martin..... 16  
 Sheitan ..... 26  
 Sorcière(s)..... 10, 43, 46, 57, 58  
 Spina, Bartolomeo della ..... 44  
 Sprenger, Jacques ..... 43  
 Suétone ..... 26

## T

Taille d'épargne ..... 12  
 Taille-douce ..... 13, 14  
 Tortorel, Jacques ..... 22

## U

Ubiquisme ..... 37

## V

Vasari, Giorgio ..... 11, 20  
 Veau-moine ..... 40, 47, 49  
 Vellert, Dirk Jacobsz ..... 36  
 Visage du bas ..... 32, 38  
 Voragine, Jacques de ..... 37

## W

Wier, Johann ..... 44, 45, 46  
 Woda, Albert ..... 19

## X

Xylogravure..... 12, 17, 18, 21, 39, 40,  
 47, 48

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

Gravure 1 : L'ange enchaîne le démon	84
Gravure 2 : La Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes	85
Gravure 3 : Le Dragon à sept têtes et la Bête aux cornes d'agneau	86
Gravure 4 : La grande prostituée de Babylone	87
Gravure 5 : Saint-Michel terrassant le dragon	88
Gravure 6 : L'ange portant la clé de l'Abîme	89
Gravure 7 : Le Chevalier, la Mort et le Diable	90
Gravure 8 : Christus in Himmel	91
Gravure 9 : Saint-Jean sur l'île de Patmos	92
Gravure 10 : La Tentation de Saint-Antoine	93
Gravure 11 : Henri II, roi de France, en Saint-Michel, terrassant le dragon	94
Gravure 12 : Christus in der Vorhölle	95
Gravure 13 : Veritas temporis filia	96
Gravure 14 : Lucifer	97
Gravure 15 : Prodiges de Satan	98
Gravure 16 : Sed Libera nos a malo	99
Gravure 17 : Satan châtie Job en l'ébouillantant	100
Gravure 18 : L'Avarice	101
Gravure 19 : L'Envie	102
Gravure 20 : L'Impudicité	103
Gravure 21 : L'Orgueil	104
Gravure 22 : La Colère	105
Gravure 23 : La Gourmandise	106
Gravure 24 : La Paresse	107
Gravure 25 : L'envie (Invidia)	108
Gravure 26 : L'avarice	109
Gravure 27 : La paresse	110
Gravure 28 : Superbia	111
Gravure 29 : St. Madalberta	112
Gravure 30 : S. Antonius	113
Gravure 31 : La Tentation de Saint-Antoine	114
Gravure 32 : Le Christ au désert tenté par le démon	115

## Table des illustrations

Gravure 33 : Facéties : la vraie femme. Une figure à deux corps, d'un côté femme, de l'autre satyre	116
Gravure 34 : La grande prostituée de Babylone	117
Gravure 35 : Le Christ aux limbes	118
Gravure 36 : La descente aux limbes	119
Gravure 37 : Der Papstesel	120
Gravure 38 : Sauritt des Papst	121
Gravure 39 : Le Veau-moine	122
Gravure 40 : Scène fantastique dite de la Carcasse ou sur le Chemin du Sabbat (second état)	123
Gravure 41 : The Table of Vice	124
Gravure 42 : Voicy le pourtraict du pape d'enfer	125
Gravure 43 : <i>Septiceps Lutherus</i>	126
Gravure 44 : <i>Onus Ecclesiæ</i>	127
Gravure 45 : Der Wittenberger Judensau	128
Gravure 46 : La Sorcière	129
Gravure 47 : Cultura Diaboli	130

---

### Gravure 1 : L'ange enchaîne le démon



Gravure en taille-douce au burin du graveur français Jean Duvet (1485-1570) intitulée *L'ange enchaîne le démon*, faisant partie de la série de *L'Apocalypse*, éditée par Jean de Tournes. Dimensions : 38 x 26,7 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote Rés 21911, f. 46.

## Gravure 2 : La Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes



Gravure sur bois du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *La Femme vêtue de soleil et le Dragon à sept têtes* datant de 1497-1498, faisant partie de la série de *L'Apocalypse selon Saint-Jean*. Dimensions : 39,2 x 27,9 cm. Conservée à l'Université de Liège (Collections artistiques), cote inventaire n° 9938.

**Gravure 3 : Le Dragon à sept têtes et la Bête aux cornes d'agneau**



Gravure sur bois du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *Le Dragon à sept têtes et la Bête aux cornes d'agneau* datant de 1497-1498, faisant partie de la série de *L'Apocalypse selon Saint-Jean*. Dimensions : 39,2 x 28,1 cm. Conservée à l'Université de Liège (Coll. artistiques), cote inventaire n° 1092.

## Gravure 4 : La grande prostituée de Babylone



Gravure sur bois du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *La grande prostituée de Babylone* datant de 1496-1497, faisant partie de la série de *L'Apocalypse selon Saint-Jean*. Dimensions : 38,8 x 28 cm. Conservée au Musée des Beaux-arts du Canada à Ottawa, cote n° 2056.

## Gravure 5 : Saint-Michel terrassant le dragon



Gravure sur bois du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *Saint-Michel terrassant le dragon* datant de 1496-1497, faisant partie de la série de *L'Apocalypse selon Saint-Jean*. Dimensions : 39,1 x 27,8 cm. Conservée aux Cabinets des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.989.0.24.

## Gravure 6 : L'ange portant la clé de l'Abîme



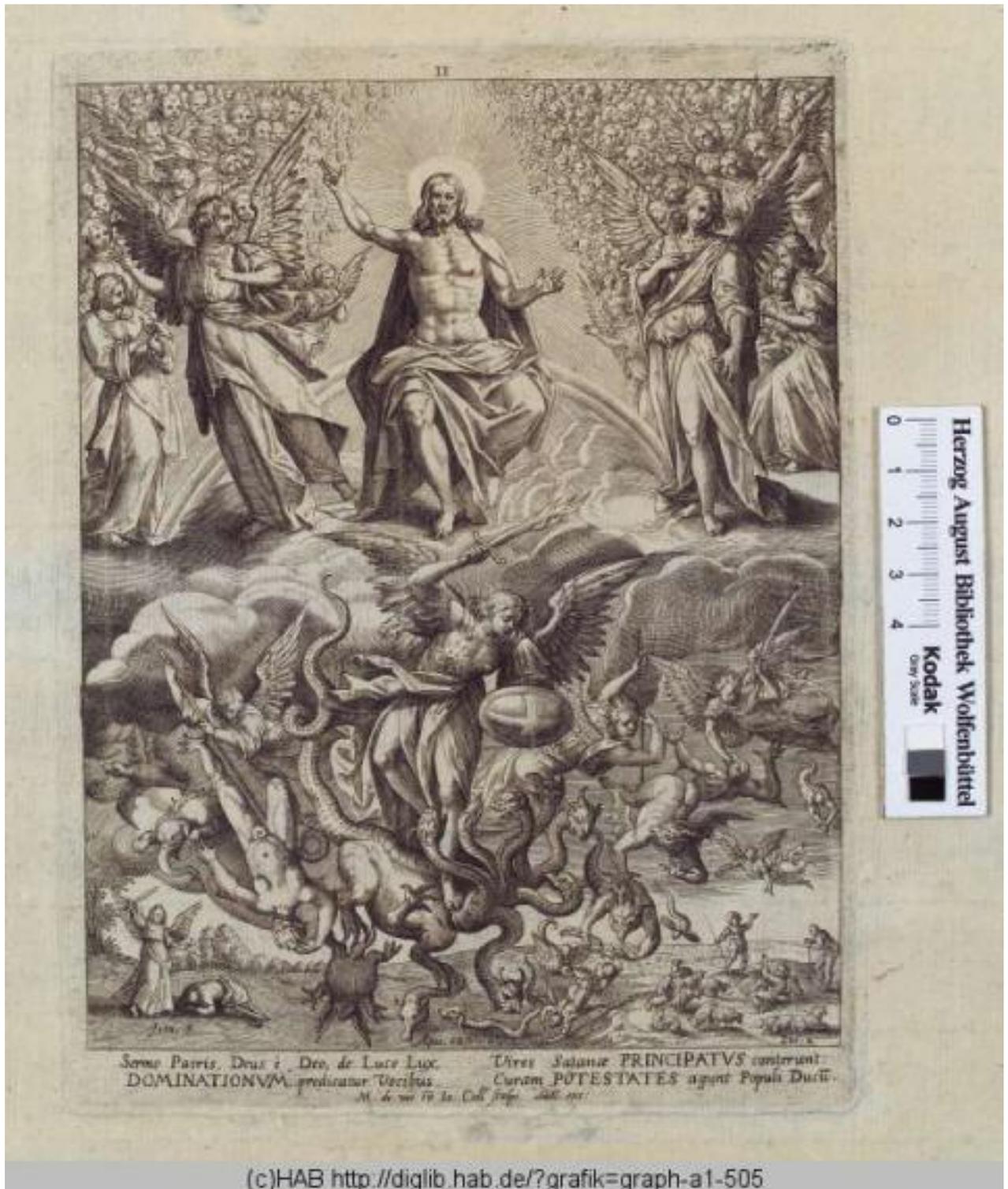
Gravure sur bois du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *L'ange portant la clé de l'Abîme* datant de 1496-1497, faisant partie de la série de *L'Apocalypse selon Saint-Jean*. Dimensions : 40 x 28 cm. Conservée au Musée Le Vergeur à Reims, cote Rec2006-486.

## Gravure 7 : Le Chevalier, la Mort et le Diable



Gravure sur cuivre au burin du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *Le Chevalier, la Mort et le Diable* datant de 1513. Dimensions : 24,4 x 18,8 cm. Conservée aux Cabinets des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.992.0.2.

## Gravure 8 : Christus in Himmel



Gravure en taille-douce du graveur flamand Jan Collaert (1551-1600) intitulée *Christus in Himmel*. Dimensions : 24,8 x 17,9 cm. Conservée à la Herzog August Bibliothek à Wolfenbüttel, cote Graph : A1. 505.

## Gravure 9 : Saint-Jean sur l'île de Patmos



BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON - N16SAD008596

Gravure en taille-douce au burin du graveur flamand Jan Sadeler (1550-1600) intitulée *Saint-Jean sur l'île de Patmos*. Dimensions : 26,2 x 20,3 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote N16SAD008596.

## Gravure 10 : La Tentation de Saint-Antoine



Gravure en taille-douce à l'eau-forte du graveur français Jacques Callot (1592-1635) intitulée *Saint-Jean sur l'île de Patmos*. Dimensions : 36,3 x 47,3 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote F17CAL002671.

**Gravure 11 : Henri II, roi de France, en Saint-Michel, terrassant le dragon**



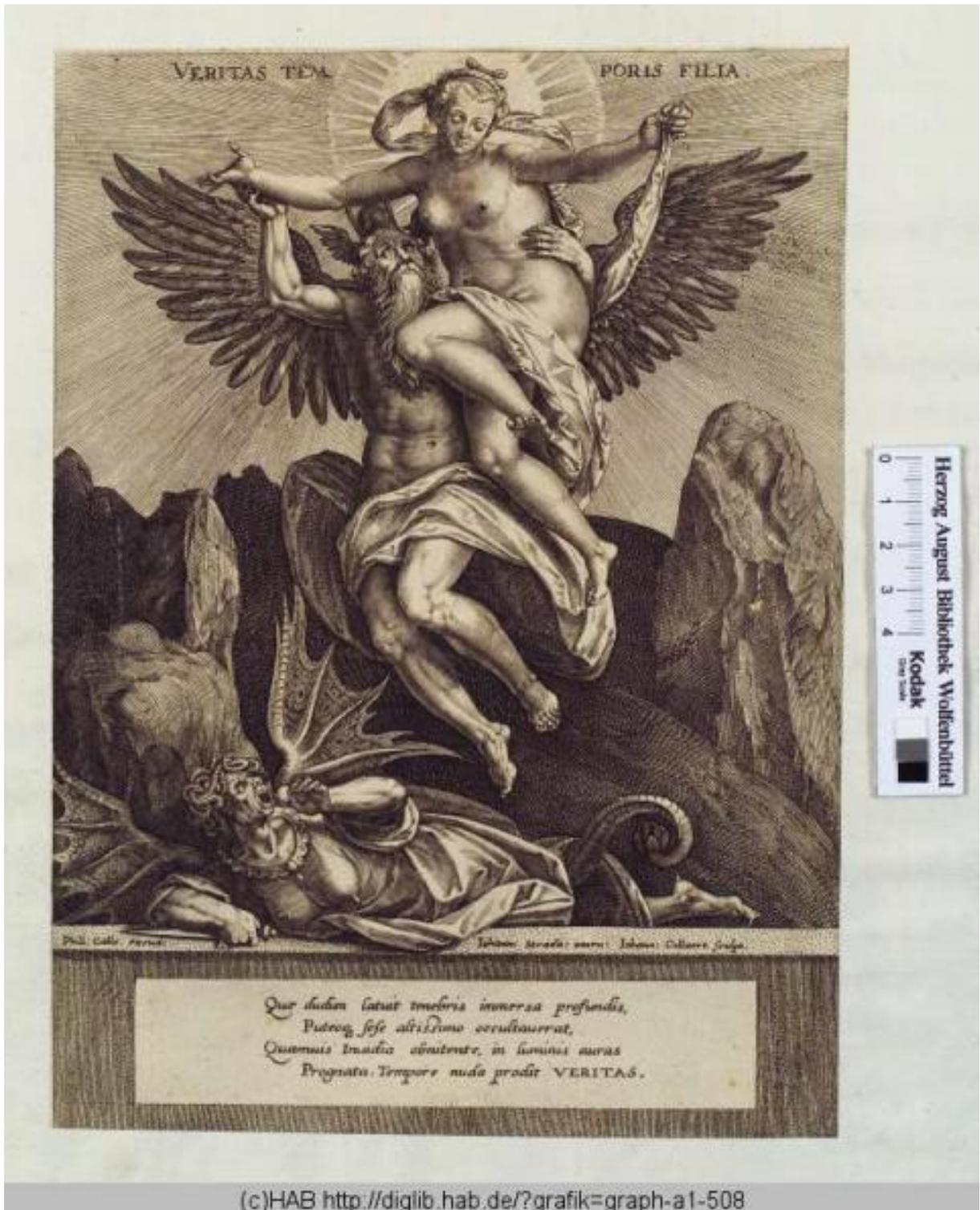
Gravure sur métal au burin du graveur français Jean Duvet (1485-1570) intitulée *Henri II, roi de France, en Saint-Michel, terrassant le dragon*. Dimensions : 40 x 27,8 cm. Conservée au Musée du Louvre à Paris, cote 4606LR.

## Gravure 12 : Christus in der Vorhölle



Gravure sur métal au burin du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *Christus in der Vorhölle* datant de 1512. Dimensions : 11,6 x 7,4 cm. Conservée au Herzog August-Ulrich Museum à Braunschweig, cote ADürer WB. 3.46.

### Gravure 13 : Veritas temporis filia



Gravure sur métal du graveur flamand Jan Collaert (1551-1600) intitulée *Veritas temporis filia*. Dimensions : 24,8 x 17,9 cm. Conservée à la Herzog August Bibliothek à Wolfenbüttel, cote Graph : A1: 508

Gravure 14 : Lucifer



Gravure sur métal du graveur allemand Balthasar Caimox (1590-1635) intitulée *Lucifer*. Dimensions : 27 x 19,2 cm. Conservée au Herzog August-Ulrich Museum à Braunschweig, cote BCaimox Verlag WB. 3.13.

## Gravure 15 : Prodiges de Satan



Gravure sur bois intitulé *Prodiges de Satan* édité par Robert Le Mangnier en 1566 à Paris et illustrant le livre de Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*. Dimensions : 10,4 x 7,5 cm. Conservée à la Bibliothèque interuniversitaire de santé de Paris, cote 042194.

## Gravure 16 : Sed Libera nos a malo



Gravure en taille-douce au burin du graveur néerlandais Marteen van Heemskerck (1498-1574) intitulée *Sed Libera nos a malo*, faisant partie de la série *Dieu le Père*. Dimensions : 21 x 25,2 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote N16HEE003665.

### Gravure 17 : Satan châtie Job en l'ébouillantant



BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE DE LYON - N16HEE003666

Gravure en taille-douce au burin du graveur néerlandais Marteen van Heemskerck (1498-1574) intitulée *Satan châtie Job en l'ébouillantant*, faisant partie de la série *Histoire de Job*. Dimensions : 19,4 x 24,4 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote N16HEE003666.

## Gravure 18 : L'Avarice



Gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé du graveur allemand Georg Pencz (1500-1550) intitulée *L'Avarice* datant de 1541, faisant partie de la série des *Sept péchés capitaux*. Dimensions : 8,1 x 5,3 cm. Conservée au Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.64.

## Gravure 19 : L'Envie



Gravure sur métal au burin imprimée sur papier vergé du graveur allemand Georg Pencz (1500-1550) intitulée *L'Envie* datant de 1541, faisant partie de la série des *Sept péchés capitaux*. Dimensions : 8,2 x 5,3 cm. Conservée au Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.61.

## Gravure 20 : L'Impudicité



Gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé du graveur allemand Georg Pencz (1500-1550) intitulée *L'Impudicité* datant de 1541, faisant partie de la série des *Sept péchés capitaux*. Dimensions : 8,2 x 5,2 cm. Conservée au Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.66.

## Gravure 21 : L'Orgueil



Gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé du graveur allemand Georg Pencz (1500-1550) intitulée *L'Orgueil* datant de 1541, faisant partie de la série des *Sept péchés capitaux*. Dimensions : 8,2 x 5,2 cm. Conservée au Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.65.

## Gravure 22 : La Colère



Gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé du graveur allemand Georg Pencz (1500-1550) intitulée *La Colère* datant de 1541, faisant partie de la série des *Sept péchés capitaux*. Dimensions : 8,4 x 5,4 cm. Conservée au Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.60.

## Gravure 23 : La Gourmandise



Gravure sur métal au burin imprimé sur papier vergé du graveur allemand Georg Pencz (1500-1550) intitulée *La Gourmandise* datant de 1541, faisant partie de la série des *Sept péchés capitaux*. Dimensions : 8,1 x 5,3 cm. Conservée au Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.62.

## Gravure 24 : La Paresse



Gravure sur métal au burin imprimée sur papier vergé du graveur allemand Georg Pencz (1500-1550) intitulée *La Paresse* datant de 1541, faisant partie de la série des *Sept péchés capitaux*. Dimensions : 8,4 x 5,4 cm. Conservée au Cabinet des Estampes et des dessins de Strasbourg, cote 77.002.0.63.

## Gravure 25 : L'envie (Invidia)



Gravure sur métal du graveur allemand Heinrich Aldegrever (1502-1555) intitulée *L'envie (Invidia)* datant de 1552, faisant partie de la série *Les sept vices*. Dimensions : 9,3 x 6,3 cm. Conservée au Herzog August-Ulrich Museum à Braunschweig, cote HAldegrever WB. 3.30.

Gravure 26 : L'avarice



Gravure en taille-douce du graveur allemand Heinrich Aldegrever (1502-1555) intitulée *L'avarice* datant de 1552, faisant partie de la série *Les sept vices*. Dimensions : 10,5 x 6,2 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote A16ALD000284.

## Gravure 27 : La paresse



Gravure en taille-douce du graveur allemand Heinrich Aldegrever (1502-1555) intitulée *La paresse* datant de 1552, faisant partie de la série *Les sept vices*. Dimensions : 9,5 x 6,2 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote A16ALD000285.

## Gravure 28 : Superbia



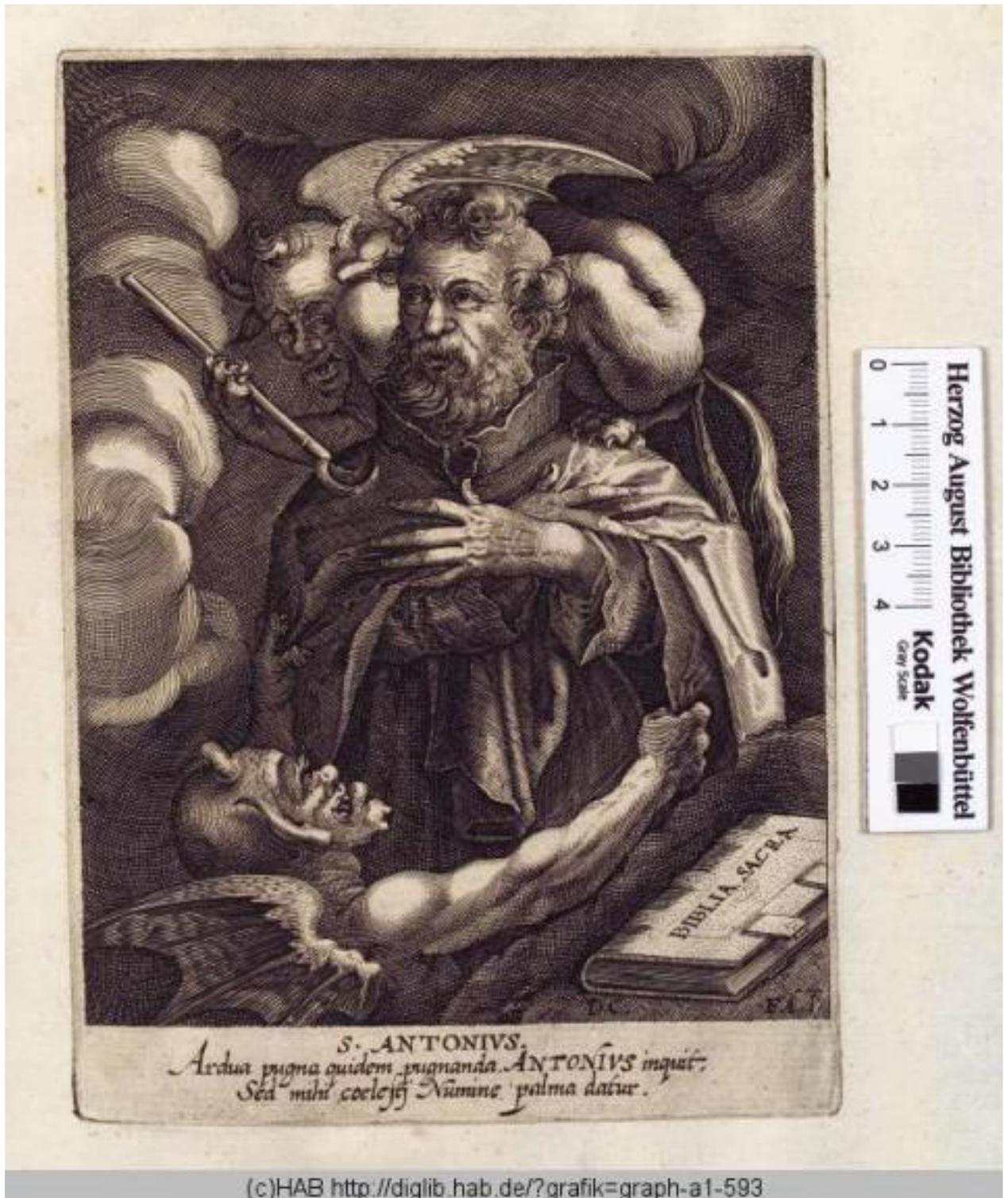
Gravure en taille-douce à l'eau-forte du graveur italien Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) intitulée *Superbia*, faisant partie de la série *Les sept péchés capitaux*. Dimensions : 30,7 x 55,2 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote I17MIT009231.

## Gravure 29 : St. Madalberta



Gravure sur bois du graveur italien Cherubino Alberti (1553-1615) intitulée *St. Madalberta* datant de 1510. Dimensions : 41,9 x 30,2 cm. Conservée à la Herzog August Bibliothek à Wolfenbüttel, cote X 2 2° 100 (72).

Gravure 30 : S. Antonius



Gravure sur métal du graveur néerlandais Franz Aspruck (1576-1625) intitulée *S. Antonius*. Dimensions : 17,7 x 12,6 cm. Conservée à la Herzog August Bibliothek à Wolfenbüttel, cote Graph A1: 593.

### Gravure 31 : La Tentation de Saint-Antoine



Gravure sur métal au burin du graveur néerlandais Lucas de Leyde (1494-1533) intitulée *La Tentation de Saint-Antoine* datant de 1509. Dimensions : 18,3 x 14,5 cm. Conservée au Musée du Louvre à Paris (coll. Rothschild), cote 97008810.

### Gravure 32 : Le Christ au désert tenté par le démon



Gravure sur métal au burin du graveur flamand Dirk Jacobsz Vellert (1480-1547) intitulée *Le Christ au désert tenté par le démon* datant de 1525. Dimensions : 11,2 x 7,5 cm. Conservée au Musée du Louvre à Paris, cote 1806LR.

**Gravure 33 : Facéties : la vraie femme. Une figure à deux corps, d'un côté femme, de l'autre satyre**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravure sur métal au burin d'un graveur anonyme intitulée *Facéties : la vraie femme. Une figure à deux corps, d'un côté femme, de l'autre satyre* datant du XVII<sup>e</sup> siècle. Dimensions non spécifiées. Conservée à la Bibliothèque nationale de France, cote RÉSERVE QB-201 (36)-FOL.

### Gravure 34 : La grande prostituée de Babylone



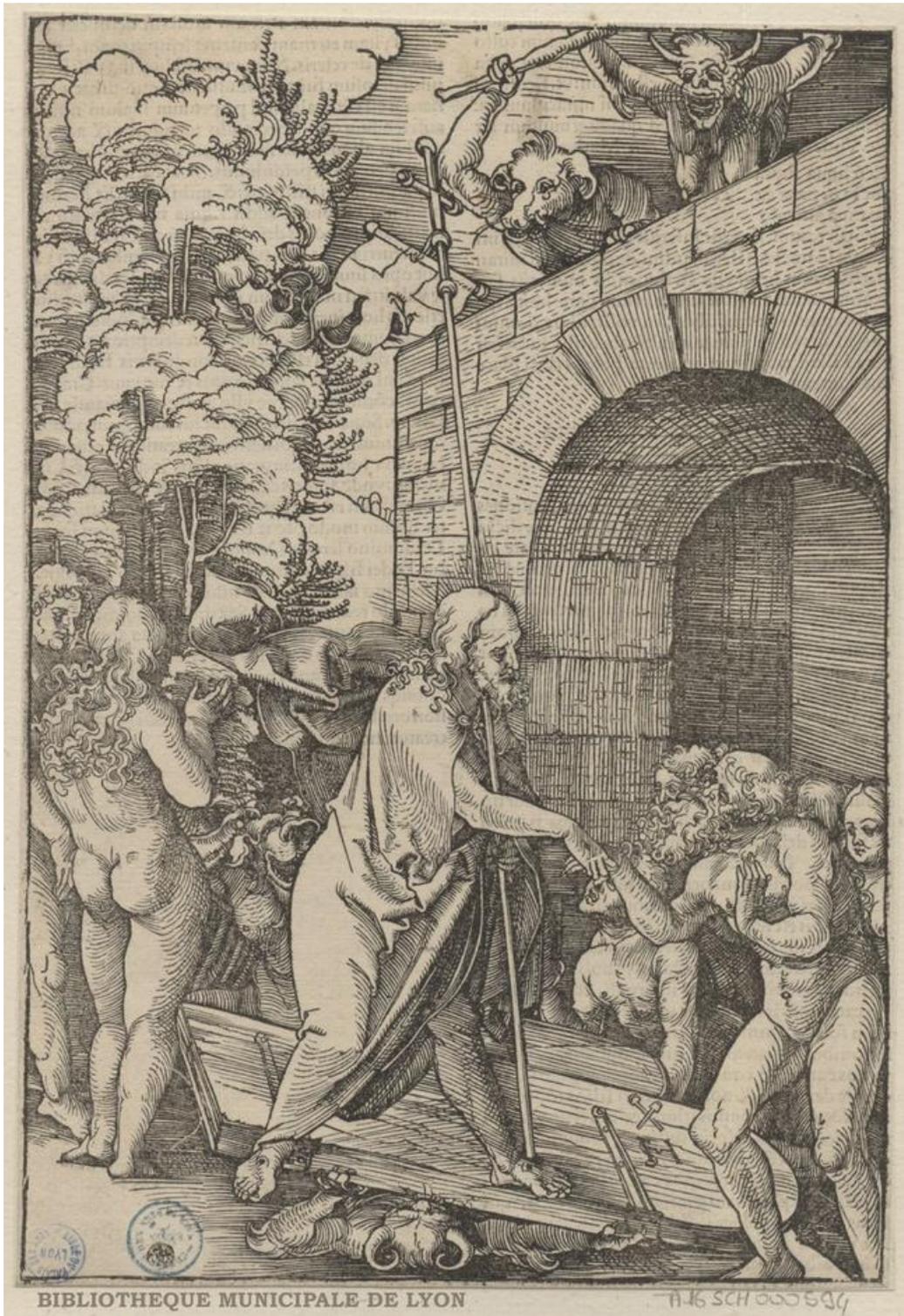
Gravure sur bois d'un graveur anonyme intitulée *La grande prostituée de Babylone* datant du XVI<sup>e</sup> siècle. Dimensions : 11,4 x 6,7 cm. Conservée au Musée des Beaux-arts de Paris, cote Est Mas 891.

## Gravure 35 : Le Christ aux limbes



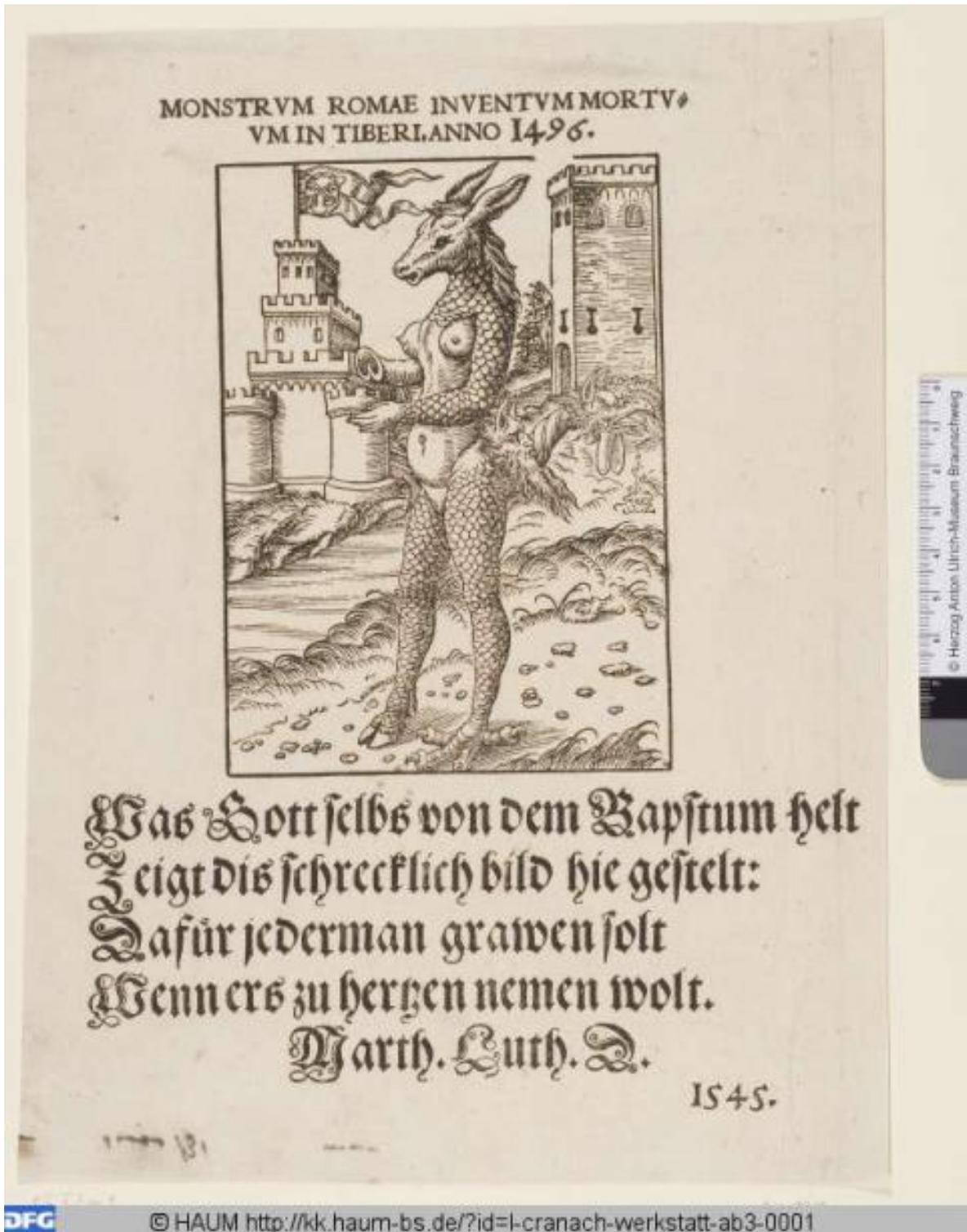
Gravure sur cuivre du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *Le Christ aux limbes* réalisée en 1497 et 1510, faisant partie de la série de *La Grande Passion*. Dimensions : 39 x 28 cm. Conservée au Musée Le Vergeur à Reims, cote Rec2006-469.

### Gravure 36 : La descente aux limbes



Gravure sur bois du graveur allemand Hans Schäufelein (1480-1539) intitulée *La descente aux limbes*, faisant partie de la série *Speculum passionis domini Ihesu Christi*. Dimensions : 23,7 x 16 cm. Conservée à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote A16SCH00594.

### Gravure 37 : Der Papstesel



Gravure sur bois du graveur allemand Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) intitulée *Der Papstesel* éditée à Nuremberg datant de 1545. Dimensions : 14,5 x 10,6 cm. Conservée au Herzog August-Ulrich Museum à Braunschweig, cote LCranach-Werkstatt AB 3.1.

**Gravure 38 : Sauritt des Papst**

Gravure sur bois du graveur allemand Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) intitulée *Sauritt des Papst*. Dimensions non spécifiées et lieu de conservation inconnu. Gravure consultée le 27/04/2016 et visible en ligne dans un article de Jean Stouff intitulé « Caricatures anticatholiques des débuts de la Réforme » datant du 21/01/2015 disponible sur le site : < <http://biblioweb.hypotheses.org/19630> >

Gravure 39 : Le Veau-moine



Gravure sur bois appelée *Le Veau-moine* éditée à Francfort-sur-le-Main par Peter Fabricius en 1587 dans l'ouvrage de Jacob Rueff intitulé *De conceptu et generatione hominis*. Dimensions : 7,8 x 5,5 cm. Conservée à la Bibliothèque interuniversitaire de santé de Paris, cote 071560.

**Gravure 40 : Scène fantastique dite de la Carcasse ou sur le Chemin du Sabbat (second état)**



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravure sur métal au burin du graveur italien Marcantonio Raimondi (1480-1534) intitulée *Scène fantastique de la Carcasse ou sur le Chemin du Sabbat*, gravure de second état éditée entre 1506 et 1534. Dimensions : 30 x 54,5 cm. Conservée à la Bibliothèque nationale de France à Paris, cote RÉSERVE AA-4-FOL

**Gravure 41 : The Table of Vice**

Gravure sur bois du graveur allemand Matthias Gerung (1500-1570) intitulée *The Table of Vice* datant de 1546. Dimensions : 24 x 34,4 cm. Lieu de conservation inconnu. Gravure consultée le 28/04/2016 et visible en ligne sur le site de AKG-IMAGES, référence AKG34680 disponible sur : < [akg-images.fr/archive/the-table-of-vice-2umdhull55s.html](http://akg-images.fr/archive/the-table-of-vice-2umdhull55s.html) >

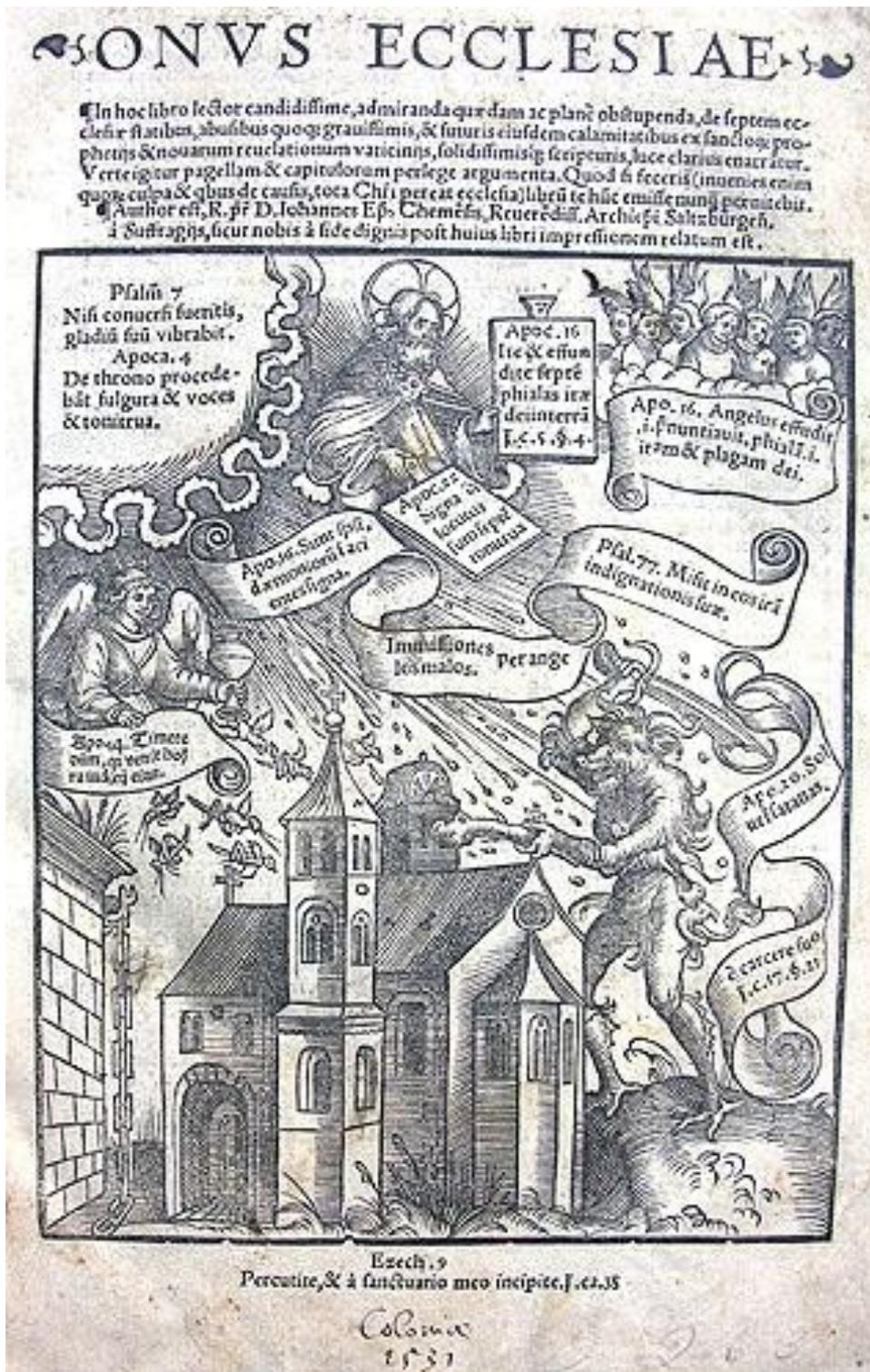
**Gravure 42 : Voicy le pourtraict du pape d'enfer**



Gravure sur bois d'un graveur anonyme intitulée *Voicy le pourtraict du pape d'enfer*, éditée vers 1550 à Genève. Dimensions non spécifiées. Conservée au Musée Internationale de la Réforme à Genève, visible dans le Cartel MiR n° 19, salle 3.

Gravure 43 : *Septiceps Lutherus*

Gravure sur bois figurant sur la page de titre de l'ouvrage de Johannes Cochläus (1479-1552) intitulé *Septiceps Lutherus* publié à Leipzig en 1529. Dimensions non spécifiées. Livre conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, cote 12208240. Gravure consultée le 28/04/2016 et visible en ligne sur le site de GOOGLE BOOKS.

Gravure 44 : *Onus Ecclesiae*

Gravure sur bois étant le frontispice de l'ouvrage de Berthold Pürstinger (1465-1543) intitulé *Onus Ecclesiae* publié à Cologne en 1531. Dimensions non spécifiées. Livre conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon, cote 100574. Gravure consultée le 28/04/2016 et visible en ligne sur le site de GOOGLE BOOKS.

## Gravure 45 : Der Wittenberger Judensau



Gravure sur bois étant l'illustration d'une brochure satirique intitulée *Rabini Schemhamphoras* publié à Wittemberg en 1586. Gravure appelée *Die Judensau*. Dimensions non spécifiées et lieu de conservation inconnu. Gravure visible dans l'ouvrage de Petra Schöner intitulé *Judenbilder im deutschen Einblattdruck der Renaissance*, éd. Valentin Koerne, 2002. Gravure consultée en ligne le 28/04/2016 sur le site WIKIMEDIA COMMONS.

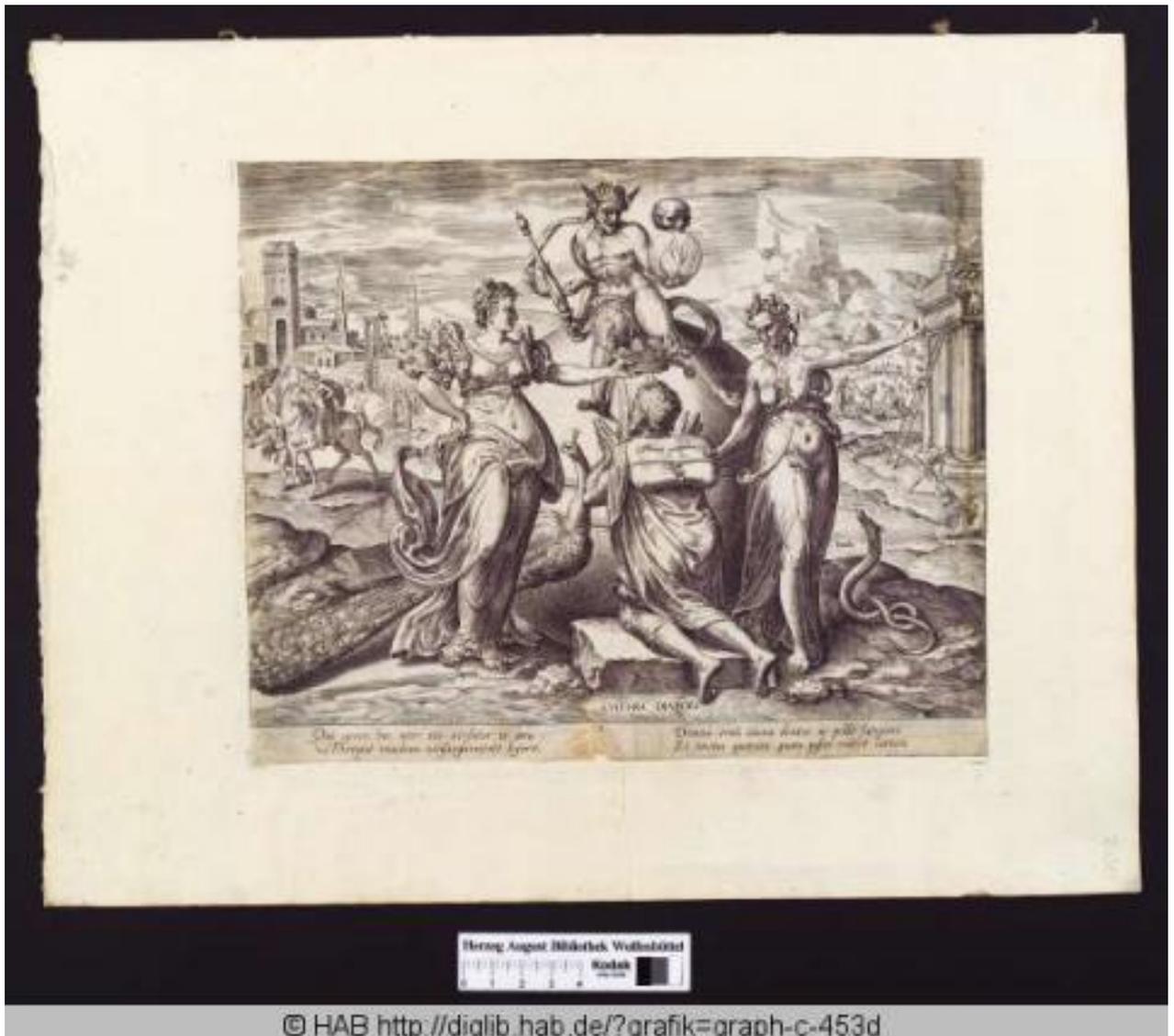
## Gravure 46 : La Sorcière



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Gravure sur métal au burin du graveur allemand Albrecht Dürer (1471-1528) intitulée *La Sorcière* datant de 1500. Dimensions : 11,5 x 7 cm. Conservée à la Bibliothèque nationale de France, cote RÉSERVE CA-4 (+, 4)-BOITE ÉCU.

## Gravure 47 : Cultura Diaboli



Gravure sur métal au burin du graveur néerlandais Hugo Favolius (1551-1573) intitulée *Cultura Diaboli*. Dimensions : 20,8 x 25,2 cm. Conservée à la Herzog August Bibliothek à Wolfenbüttel, cote Graph. C: 453d.

## TABLE DES MATIERES

---

<b>Remerciements .....</b>	<b>2</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>3</b>
<b>Descripteurs.....</b>	<b>3</b>
<b>Droits d’auteurs.....</b>	<b>3</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>4</b>
<b>Sigles et abréviations .....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>TECHNIQUES, HISTOIRE ET ENJEUX DE LA GRAVURE À L’ÉPOQUE MODERNE.....</b>	<b>11</b>
<b>Les procédés techniques : une évolution des matériaux et des outils..</b>	<b>12</b>
<i>La naissance de la xylogravure .....</i>	<i>12</i>
<i>L’apparition et la mise au point de la gravure sur cuivre.....</i>	<i>13</i>
<i>Conception et réalisation .....</i>	<i>15</i>
<b>Le prestige de la gravure allemande et les grands maîtres européens</b>	<b>16</b>
<i>La gravure allemande à travers l’œuvre de Dürer .....</i>	<i>16</i>
<i>L’émergence de grands maîtres en Italie, aux Pays-Bas, en France ....</i>	<i>19</i>
<b>La gravure comme média dans l’ère nouvelle de l’imprimerie.....</b>	<b>22</b>
<i>Une innovation technologique majeure : l’imprimerie .....</i>	<i>22</i>
<i>La gravure : un média et une révolution technique .....</i>	<i>23</i>
<b>DESCRIPTION ET SYMBOLIQUE DU DIABLE DANS L’ICONOGRAPHIE MODERNE.....</b>	<b>25</b>
<b>Une figure animale héritée de sa représentation biblique et antique..</b>	<b>26</b>
<i>La figuration du diable inspirée par les monstres antiques .....</i>	<i>26</i>
<i>Le diable, un héritier du serpent biblique .....</i>	<i>29</i>
<i>La représentation du diable sous le signe de Saturne.....</i>	<i>30</i>
<b>Satan, prince des Enfers : un personnage ailé aux caractéristiques humaines .....</b>	<b>31</b>
<i>L’allégorie d’une justice terrible.....</i>	<i>31</i>
<i>Une incarnation populaire : Satan et les péchés capitaux.....</i>	<i>32</i>
<i>L’hagiographie au service de la représentation diabolique.....</i>	<i>35</i>

<i>Le danger au bord des routes : le diable voyageur.....</i>	36
<b>Une figure satirique pour illustrer les vices féminins et les vices cléricaux.....</b>	<b>37</b>
<i>Entre rire et terreur : une créature infernale au double-visage.....</i>	37
<i>Les représentations satiriques du diable par les protestants .....</i>	39
<b>UNE SOCIÉTÉ EN PROIE AUX MAUX : UN CLIVAGE SOCIAL, POLITIQUE ET RELIGIEUX.....</b>	<b>41</b>
<b>Une nouvelle discipline au cœur des débats : la démonologie.....</b>	<b>42</b>
<i>Des questions théologiques pour définir le Bien et le Mal.....</i>	42
<i>... qui deviennent des questions judiciaires et médicales .....</i>	43
<b>Les temps de la Réforme et de la Contre-réforme : le diable comme l'incarnation des dissensions religieuses.....</b>	<b>46</b>
<i>Pour les protestants, le pape, un envoyé de Satan sur terre.....</i>	46
<i>L'apogée des caricatures scatologiques protestantes .....</i>	48
<i>La riposte iconographique de l'Église catholique romaine .....</i>	49
<i>Un renouveau intellectuel et religieux pour défendre le catholicisme ..</i>	51
<b>La naissance de l'homme moderne : la stigmatisation des minorités en raison de leurs activités réputées diaboliques.....</b>	<b>52</b>
<i>La discrimination de la communauté juive par les Réformateurs.....</i>	52
<i>La diabolisation du sexe féminin par les catholiques .....</i>	54
<i>Le culte du diable polarisé autour du Sabbat.....</i>	57
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>59</b>
<b>SOURCES.....</b>	<b>61</b>
Les sources iconographiques.....	61
Les sources imprimées.....	67
Les sources textuelles.....	70
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>71</b>
La gravure, ses techniques et son histoire.....	71
Le diable et son étude.....	72
<b>ANNEXES.....</b>	<b>75</b>
<b>GLOSSAIRE.....</b>	<b>76</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>80</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>82</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>131</b>