

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

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

L'image de la sorcière dans les contes de Charles Perrault, des frères Grimm et d'Hans-Christian Andersen depuis le XVII^e siècle

Salomé Planchet

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur des universités – Université Lumière Lyon 2

Remerciements

Je tiens dans un premier temps à remercier mon directeur de mémoire, Philippe Martin, pour sa patience et ses précieux conseils qui m'ont permis de mener à bien ma recherche.

Ensuite j'adresse mes remerciements les plus chaleureux aux personnes qui m'ont soutenue tout au long de cette écriture et particulièrement ma mère, pour ses nombreuses relectures et Anouk, Léo, Lucie et Élisabeth pour leur soutien moral indéfectible.

Résumé :

Figure emblématique du conte de fées, la sorcière en tant que personnage littéraire trouve une résonance particulière dans ces récits issus de traditions populaires. A travers un corpus composé des contes de Perrault, Grimm et Andersen ainsi que leurs illustrations réalisées du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle, ce mémoire s'attachera à analyser cette figure si riche en influences diverses. La forte symbolique du personnage de la sorcière, construit "entre fiction et histoire" conduira à analyser son physique ainsi que de sa psychologie et ses aptitudes du personnage permettra de démontrer comment un imaginaire construit au XVI^e et au XVII^e siècle a pu influencer (ou non) les auteurs de contes.

Descripteurs :

Conte de fées - Grimm - Perrault - Andersen - Sorcière - Fée - Merveilleux - Traités de démonologie - Chasses aux sorcières - Imaginaire - Folklore

Abstract :

As an emblematic figure of the fairy tale, the witch as a literary character finds a particular resonance in these tales from popular traditions. Through a corpus composed of the tales of Perrault, Grimm and Andersen as well as their illustrations realized from the XIXth century to the first half of the XXth century, this essay will analyze this figure so rich in diverse influences. The strong symbolism of the character of the witch, constructed "between fiction and history" will lead to an analysis of her physique as well as her psychology and her abilities. The thesis will demonstrate how an imaginary constructed in the sixteenth and seventeenth centuries has influenced (or not) the authors of tales.

Keywords :

Fairy tales - Grimm - Perrault - Andersen - Witch - Fairy - Magic - Treatises on demonology - Witch hunts - Imaginary - Folklore

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

INTRODUCTION	7
LE CONTE DE FEES ET LE CONTE MERVEILLEUX : BREF HISTORIQUE	11
De l'avènement à l'affirmation du genre du conte	11
<i>Le XVIIe siècle, une période qui favorise le développement du conte ..</i>	<i>11</i>
<i>Un XIXe siècle romantique qui redonne goût au conte</i>	<i>14</i>
<i>Présentation du contexte d'écriture des textes du corpus.....</i>	<i>16</i>
Les éditions des contes de fées et des contes merveilleux	24
<i>La multiplication des éditions : révélatrice de l'engouement autour du genre du conte</i>	<i>24</i>
<i>Les contes de Grimm, Perrault et Andersen face au succès</i>	<i>25</i>
Les illustrations des contes de fées et des contes merveilleux	28
<i>Le conte de fées avec illustration : un incontournable.....</i>	<i>28</i>
<i>Les illustrations des contes de Grimm, Andersen et Perrault (Gros plan sur Arthur Rackham, illustrateur spécialisé dans le genre)</i>	<i>30</i>
LE PERSONNAGE DE LA SORCIERE DANS LES CONTES, ENTRE REALITE HISTORIQUE ET REPRISE D'UN IMAGINAIRE	35
Les éléments précédents l'apparition de la sorcière dans le conte.....	36
<i>Un décor aussi sombre qu'inquiétant peuplé d'animaux lourds de symbole.....</i>	<i>36</i>
<i>L'habitation de la sorcière : lieu repoussant/repoussoir ou outil de séduction ?.....</i>	<i>45</i>
Laideur et vieillesse : un physique atypique	53
<i>Un consensus des auteurs et des illustrateurs autour de la vieillesse... </i>	<i>53</i>
<i>Une laideur physique affirmée qui concentre de nombreux stéréotypes</i>	<i>56</i>
La sorcière comme anti-héros : la laideur morale	66
<i>Le caractère malfaisant de la sorcière</i>	<i>66</i>
<i>Les pouvoirs et actions maléfiques de la sorcière.....</i>	<i>71</i>
<i>Accentué par l'opposition avec les autres personnages féminins du conte et ses victimes</i>	<i>78</i>
CONCLUSION	85
SOURCES.....	87
BIBLIOGRAPHIE - SITOGRAFIE	103
TABLE DES ILLUSTRATIONS	107
TABLE DES MATIERES	109

INTRODUCTION

“Bien qu’au départ ils [les auteurs de contes] aient déployé un imaginaire régional, quelques-uns de ces contes font aujourd’hui partie d’un imaginaire plus large; et leurs sorcières, telle la Méchante Reine dans le conte Blanche-Neige des frères Grimm, se sont transformées en référents culturels internationaux”¹.

Cette citation, extraite de la thèse de Marie Sullivan, démontre que quels que soient les traits qu’il possède, le personnage de la sorcière est universellement connu et témoigne de l’importance de la fabrication d’un imaginaire. Magicienne antique aux pouvoirs redoutés, adoratrice du diable à partir du XVe siècle, Baba Yaga ou mauvaise fée dans les contes, la sorcière se construit comme une figure “entre fiction et histoire”² à travers les différents supports qui la mettent en scène (littérature, tableaux, gravures, cinéma...). De nombreux « genres » littéraires se sont emparés de cette figure afin de servir des buts on ne peut plus différents. Les traités de démonologie, par exemple, ont fait de la sorcière le principal personnage de leurs textes pour tenter de confondre ces personnages maléfiques. On le retrouve également dans le conte, qui voit dans la sorcière un antagoniste parfait : laide de cœur comme de cœur, cette dernière incarne parfaitement l’anti-héros. Ce genre, bien trop souvent considéré comme enfantin, devient, dès le XVIIe siècle et plus encore à partir du XVIIIe siècle, l’occasion de mettre en scène la sorcière comme personnage majeur de ce genre de littérature. Étroitement liés, la sorcière et le conte sont donc des objets d’études intéressants car ils sont tous deux le témoignage de l’importance de la persistance de l’imaginaire collectif. Selon Michèle Simonsen dans son ouvrage *Le conte populaire*, « en tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite »³. Il est l’objet d’un patrimoine générique large qui témoigne de ses nombreuses influences. L’analyse des contes et plus particulièrement de ses personnages est donc à replacer dans un contexte historique et littéraire précis.

Penchons-nous dans un premier temps sur les études déjà réalisées sur le sujet. La sorcière comme le conte sont deux objets historiques qui ont longtemps été ignorés par les chercheurs et conçus comme un genre ou un sujet mineurs, mais qui, depuis quelques

¹ SULLIVAN Maryse, *Entre fiction et histoire : la construction de la figure de la sorcière dans la littérature contemporaine*, Université d’Ottawa, Ottawa, Canada, 2019.

² *Ibid.*

³ SIMONSEN Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Puf, 1984.

décennies subissent un regain d'intérêt. On assiste à l'apparition d'études sur le personnage de la sorcière à partir du XIX^e siècle comme en témoigne le texte de Michelet *La sorcière* qui date de 1862 ou la multiplication des recherches à ce sujet : « À des textes classiques comme *La Sorcière* (1862) de Jules Michelet se sont ajoutés les travaux de plusieurs historiens (Robert Mandrou, Carlo Ginzburg, Robert Muchembled, Brian P. Levack) qui ont transformé la représentation de la sorcellerie comme phénomène historique »⁴. Au XX^e siècle, le sujet est encore particulièrement présent dans les recherches bien que l'angle de l'analyse ait quelque peu évolué (c'est à présent « un angle religieux et sociologique »⁵ qui est privilégié ainsi qu'une approche féministe à partir de la fin du XX^e siècle). En ce qui concerne les contes, ils sont étudiés par les chercheurs et les critiques à partir du XX^e siècle, lorsqu'ils acquièrent une véritable légitimité et ne se voient plus considérés comme un genre mineur, uniquement destiné aux enfants. Dans l'introduction de sa thèse intitulée *Les enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVII^e siècle*, Christine Rousseau démontre que les études laissent d'abord pourtant souvent de côté la forme des contes pour se pencher uniquement sur le fond et le contexte historique : « la critique a surtout examiné les sources des contes, leur affiliation ou non au folklore, l'imaginaire qu'ils suscitent à partir de thèmes et de motifs spécifiques »⁶. A partir du XXI^e siècle, les études sur ce genre sont de plus en plus nombreuses et témoignent de l'intérêt pour un genre qui n'est finalement pas si simple que cela. De la même manière que le conte, ses illustrations ont longtemps été négligées par les chercheurs jusqu'à la fin du XX^e siècle : « les éditions critiques modernes ont longtemps négligé de prendre en considération les images présentes dans les éditions anciennes »⁷. Anne Defrance déplore ce manque de considération pour ces ouvrages illustrés du fait du manque de dialogue entre les différentes disciplines des sciences humaines. A la fin du XX^e siècle, constatant le manque de recherches à ce sujet, les chercheurs commencent à intégrer les illustrations à leurs études sur les contes. Les thèses commencent à tenir compte de cet aspect particulier du genre: l'historienne citée précédemment évoque plusieurs études à ce sujet comme *Histoire d'un conte. Le Chat botté en France et en Angleterre* de Denise Escarpit ou les recherches de L. Martin : « Les enjeux d'un frontispice » à propos de l'œuvre de Perrault. Le début du XX^e siècle apparaît

⁴ SULLIVAN Maryse, *Op. cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ ROUSSEAU Christine, *Les enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVII^e siècle*, Littératures, Université de Grenoble, 2013.

⁷ DEFANCE Anne, « L'illustration du conte merveilleux français des XVII^e et XVIII^e siècles : un objet de recherches en pleine expansion », *Féeries*, 2014. <http://journals.openedition.org/feeries/926>

comme l'apogée de cet intérêt grandissant pour les illustrations de contes. Anne Defrance s'interroge alors sur l'exposition de la Bibliothèque nationale de France de 2001 « Il était une fois... les contes de fées » et démontre qu'elle témoigne de cette entrée fracassante du sujet sur le scène de la recherche : « L'événement est médiatisé, la presse s'intéresse au sujet, le grand public y fait donc de belles découvertes »⁸. Notre analyse portera donc sur deux objets (le conte et la sorcière) longtemps délaissés mais qui aujourd'hui suscitent un grand intérêt.

L'universalité des contes permet de développer un imaginaire commun autour de ses personnages types comme la fée, la sorcière, la princesse, les ogres... Toutefois, la cas de la sorcière est un peu plus complexe. Qu'elle prenne la forme d'une méchante marâtre, d'une vieille fée aigrie, d'une ogresse ou simplement d'une vieille femme dotée de pouvoirs magiques, la sorcière est un personnage important du conte. Archétype de la méchante, elle devient l'antagoniste idéale pour tenter de mettre en échec le héros ou l'héroïne de l'histoire. Toutefois, c'est un personnage qui prend racines bien avant la mise à l'écrit des contes. Depuis l'Antiquité sous le nom de magicienne, la femme magique parcourt les récits et les représentations iconographiques. C'est réellement à partir du XVI^e siècle et des prémices de la chasse aux sorcières qu'on assiste à une réelle théorisation de ce personnage. Grâce à la multiplication des textes des démonologues (et en particulier les traités de démonologie), l'imaginaire autour de la sorcière tend à se fixer. L'invention de l'imprimerie et le développement des techniques de gravures permet de diffuser massivement cette conception particulière de la sorcière que Guy Bechtel conçoit comme un « formidable renfort que vont recevoir les chercheurs de sorciers en pouvant transmettre cette fois l'affiche de recherche et le portrait-robot à des milliers d'exemplaires »⁹. Les représentations iconographiques de ce personnages se multiplie également : « Les gravures sur bois et sur cuivre, qui se répandent grâce à l'invention de l'imprimerie, se plaisent à représenter les scènes fantastiques et terrifiantes du sabbat des sorcières »¹⁰. L'article de F.Raphael mentionne les illustrations de l'ouvrage de Molitor (*Des sorcières et des devineresses*), un des rares traités de démonologie de la fin du XV^e siècle qui possède des illustrations (représentant les différents pouvoirs magiques attribués à la sorcière). Selon ce dernier, « Il ne fait pas de doute que ces gravures

⁸ *Ibid.*

⁹ BECHTEL Guy, *La sorcière et l'Occident la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, p.246.

¹⁰ RAPHAEL Freddy, « Juifs et sorciers dans l'Alsace médiévale », *Revue des Sciences sociales de la France de l'Est*, n° 3, 1974, pp. 68-106.

largement répandues dans le public ont contribué à renforcer dans l'imagination populaire la croyance en l'entreprise maléfique des sorcières »¹¹.

On pourrait croire que cet imaginaire se serait éteint en même temps que les derniers buchers en Europe mais l'analyse des contes permet de se rendre compte qu'au contraire, il a persisté et évolué pour créer un personnage type, caractéristique de la dualité entre bien et mal du conte.

Afin de mener à bien ces recherches, nous nous intéresserons à un corpus (que nous détaillerons dans le développement de cette recherche) composé des contes des frères Grimm, Perrault et Andersen. Ces trois collecteurs et auteurs de contes mettent en scène la sorcière comme personnage central de certains de leurs contes, ce qui permettra de l'analyser en détail. De plus, le corpus se compose également des illustrations réalisées spécialement pour ces récits entre le XIXe et le début du XXe siècle (période où l'illustration du conte est particulièrement prolifique). L'analyse s'attachera à comparer ces illustrations aux textes originaux, pour tenter de saisir l'interprétation des textes qu'on put avoir les illustrateurs. De plus, ces textes et ces images seront comparés avec des sources plus anciennes et principalement les traités de démonologie, pour tenter de percevoir les évolutions du personnage.

Au regard de mon précédent mémoire centré sur l'analyse des traités de démonologie, l'analyse de la figure de la sorcière dans le conte de fées (et particulièrement ceux d'Andersen, de Perrault et des Grimm) permettra alors de mettre en évidence la persistance et l'évolution d'un imaginaire né à la fin du XVe siècle.

Dans un premier temps, nous dresserons un historique du développement du conte en tant que genre défini. Cela nous permettra de nous pencher plus en détail sur les contextes d'écriture des différents contes de notre corpus.

La seconde partie de ce mémoire s'attachera plus particulièrement à l'analyse du personnage de la sorcière. Nous remarquons d'abord le physique particulier et stéréotypé qui lui est attribué avant de s'attarder sur le caractère moral et ses aptitudes particulières.

¹¹ RAPHAEL Freddy, *op. cit.*

LE CONTE DE FEES ET LE CONTE MERVEILLEUX : BREF HISTORIQUE

Les frères Grimm, Charles Perrault et Hans-Christian Andersen sont trois auteurs de contes universellement connus et reconnus. Toutefois, ce sont souvent des réécritures de leurs écrits qui sont très répandues : on pense particulièrement aux adaptations pour des ouvrages pour enfants ou dans des films d'animation. Les racines historiques de leurs récits ou les versions premières des textes sont généralement l'objet d'une méconnaissance. Le contexte historique du développement des contes ainsi que d'écriture des œuvres de ces trois auteurs est pourtant très important puisqu'il permet d'en saisir les nombreux enjeux. Avant de se pencher sur l'analyse particulière des contes à sorcière, nous analyserons donc, à travers les exemples des trois auteurs de notre corpus, comment l'écriture des contes se répand dans toute l'Europe avec de ce fait une multiplication des éditions et des illustrations. Cela permettra de donner un aperçu général de cette période et de situer la recherche dans un cadre historique et littéraire précis mais complexe.

DE L'AVENEMENT A L'AFFIRMATION DU GENRE DU CONTE

Le XVIII^e siècle, une période qui favorise le développement du conte

Le conte de fée comme véritable genre littéraire, sous forme de recueil et mis à l'écrit, date seulement de la fin du XVIII^e siècle. Il provient généralement d'une tradition orale ou d'un important travail de recherche sur des textes anciens : « Les contes de fées sont souvent présentés par les premiers conteurs de la fin du XVIII^e siècle soit comme des récits recueillis à la bouche des mères, soit comme les produits d'un recensement de documents anciens, dans lesquels la matière merveilleuse dormait en silence »¹². Dans l'article cité précédemment, Anne Defrance insiste sur la volonté des auteurs à faire resurgir cette oralité et ces “zones d'ombres”¹³ des contes. Selon Jean Paul Sermain dans son ouvrage *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, ce type d'écrit témoigne alors d'une double dimension, « individuelle » d'une part (il s'agit en effet de récits oraux, connu de tous depuis l'âge de l'enfance) mais également collective « puisqu'ils exploitent

¹² DEFANCE Anne, « Les premiers recueils de contes de fées », *Féeries*, 2004, <http://journals.openedition.org/feeries/66>

¹³ *Ibid.*

des modes d'imagination, d'invention et de pensée antérieurs au progrès des sciences et des lettres »¹⁴. On comprend alors que l'histoire du conte est bien antérieure au XVII^e siècle qui correspond seulement à la période où ces récits oraux sont mis à l'écrit, principalement sous forme de recueil. Les textes anciens sont remis au goût du jour par les auteurs en fonction des mentalités de l'époque. Perrault par exemple supprime ce qu'il juge trop grossier, immoral ou indigne de l'écrit de ses contes : « J'aurais pu rendre mes contes plus agréables en y mêlant certaines choses un peu libres dont on a accoutumé de les égayer ; mais le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance »¹⁵.

Le conte de fées trouve un terrain favorable à son expansion notamment par le biais des salons en France au XVII^e siècle. Dès le milieu de ce siècle, le conte de fée est un « jeu aristocratique entre dames »¹⁶, « une distraction mondaine »¹⁷. Bien qu'il ne soit toujours pas mis à l'écrit, il fait partie intégrante de la vie des aristocrates de la cour. Le but des auteurs mais aussi des conteuses est alors de s'amuser et d'amuser par des récits qui égaient mais font également réfléchir. Le développement du conte est favorisé par un contexte social qui prône un goût pour la fête et la surprise : « Des fantaisies baroques aux grandes fêtes illuminées de Versailles, des feux d'artifice de Vau aux prestiges des opéras et à leur débauche d'effets spéciaux, le public aristocratique se grise d'enchantements et de surprises. Nos œuvres font largement écho à ce goût des plaisirs et des féeries qui caractérise la culture de cour du Grand Siècle »¹⁸. Perrault devient alors un des principaux chefs de file de ce mouvement visant à divertir par des histoires imaginaires tirées d'une tradition ancienne. Les contes sont avant tout destinés aux adultes, ils prônent une véritable réflexion autour de sujets qui trouvent une résonance dans la société contemporaine. Dans « Naissance d'un genre improbable : "le conte de fées littéraire français" », Tony Gheeraert place ainsi l'apparition du conte de fées au carrefour de plusieurs types de littérature et de conceptions culturelles : « le conte littéraire » qui prend racine en cette fin du XVII^e siècle, le « conte populaire » qui témoigne d'une volonté de retour aux sources traditionnelles et qui fait intervenir le merveilleux et enfin « la culture aristocratique, galante et mondaine des auteurs et des

¹⁴ SERMAIN Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Éditions Desjonquères, 2005.

¹⁵ PERRAULT Charles, *Contes*, Paris, Les classiques de poche, 2006.

¹⁶ ©

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ GHEERAERT Tony, « Naissance d'un genre improbable : le conte de fées littéraire français », *Hypothèses*, 2021. <https://merveilles.hypotheses.org/107>

autrices » qui prennent plaisir à reformuler ces récits anciens et à jouer avec pour produire des textes toujours plus divertissants.

Pour Jean Paul Sermain, la mise à écrit du conte possède donc une date précise, « il apparaît au cours des années 1690, avec plusieurs recueils abondants qui établissent des normes et un horizon d'attente, avec très tôt une étiquette [...], des motivations théoriques et un succès éclatant »¹⁹. En effet, c'est à cette date que paraît le premier récit écrit assimilé au conte de fée : "L'île de la Félicité" que l'on retrouve dans le roman *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* de Mme d'Aulnoy. Le conte en tant que genre trouve donc très vite sa place parmi le reste de la littérature de l'époque, bien qu'ils soient souvent considérés par les critiques comme un genre mineur.

Anne Defrance se penche alors sur les raisons de ce retour à une « tradition populaire » qu'elle n'envisage pas comme une « pure et simple régression, effet d'une nostalgie ou d'une curiosité anthropologue »²⁰. En effet, les écrits se targuent d'une dimension morale, pédagogique et d'un désir de connaissance. Elle démontre également que les auteurs des contes tentent de définir les limites du genre dans leurs ouvrages. Charles Perrault et Mme d'Aulnoy font figure d'autorité en ce qui concerne les publications de contes de leur époque (le premier publie sa première version des contes en 1697 tandis que la seconde fait paraître *Contes de fées* la même année). Toutefois, l'historienne insiste sur le caractère « hétéroclite » des recueils de contes : elle les décrit comme « composés de contes autonomes et simplement juxtaposés, sans lien narratif entre eux »²¹. Elle distingue trois types de publication en ce qui concerne le conte écrit (en s'appuyant sur l'exemple des contes de Perrault) : « le recueil collectif de genres divers, le conte seul, le recueil personnel de contes juxtaposés »²². Les éditions de l'ouvrage de Perrault se multiplient entre la fin du XVIIe siècle et la fin du XIX sans pour autant que les différents contes soient « fixes » à l'intérieur du recueil. Cet exemple prouve que, bien que le conte soit à la mode à cette époque, il n'existe pas encore de mode de production bien défini pour sa publication. On retrouve les contes à travers de nombreux supports comme par exemple les journaux qui publient parfois des extraits de ces récits si prisés. Cet article fait alors de *Peau d'Âne* de Perrault le premier véritable conte de fées, mis à l'écrit en 1693. Toutefois, il n'a pas encore la forme que prendra son fameux recueil de 1695 : le récit est

¹⁹ SERMAIN Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Éditions Desjonquères, 2005.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

en vers, comporte nombre de proverbes et « regorge de figures et de tous les prestiges d'une rhétorique de l'abondance, galante et précieuse »²³. Tony Gheeraert justifie ce langage plus que soutenu et formel par la volonté de donner une légitimité à un récit pouvant paraître enfantin.

La définition du genre se met ainsi en place tout au long du XVIII^e siècle afin d'en dessiner les contours et d'en dresser une typologie (ainsi, le conte merveilleux se détache du conte parodique ou philosophique). L'éducation devient un des principaux buts de ce genre de récit. Les productions se multiplient pour former un corpus divers et varié, à la fois axés sur le divertissement et sur l'éducation morale : « le conte, dès la fin du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e, tout en continuant de s'assumer comme un divertissement, un jeu badin, une « folie » à laquelle ne renoncèrent pas même les philosophes, fut l'un des instruments opérationnels de la pensée critique »²⁴.

Un XIX^e siècle romantique qui redonne goût au conte

A la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, on assiste à un regain d'intérêt pour le conte dans toute l'Europe grâce au romantisme qui privilégie l'imaginaire et l'imagination au primat de la raison. En Allemagne tout particulièrement, le genre est remis au goût du jour par des auteurs comme les frères Grimm, Brentano ou encore Goethe. Dans sa thèse, Nathalie Chatelain écrit que « c'est certainement le romantisme allemand qui se montra le plus attiré vers les contrées du conte de fées »²⁵. De plus, ce développement de la conception romantique ne se limite pas à l'Allemagne mais bien à une grande partie de l'Europe. Andersen, auteur danois également présent dans notre corpus participe à ce renouveau du conte. L'historienne citée précédemment écrit : « La première moitié du XIX^e siècle fut une des périodes les plus heureuses et les plus fécondes de l'intercommunication dano-allemande; le romantisme danois avait été fortement influencé par le romantisme allemand et, dans ses voyages, Andersen se fit en Allemagne, comme ailleurs, beaucoup de relations amicales »²⁶. Elle évoque même une « pérennisation du conte de fées littéraire, en le colorant de leur sensibilité, personnelle

²³ GHEERAERT Tony, "Des contes, avec quoi l'on amuse les dames de Versailles", *Hypothèses*, 2021.
<https://merveilles.hypotheses.org/111>

²⁴ *Ibid.*

²⁵ CHATELAIN Nathalie, *Le conte de fées en Europe à la fin du XIX^e siècle : Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle*, Littératures [Thèse], Université Nancy 2, 2005.
<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776199/document>

²⁶ *Ibid.*

bien sûr, et pourrait-on dire, générationnelle puisque propre à l'époque romantique »²⁷. Les frères Grimm et Andersen connaissent alors le même succès que leur prédécesseur Perrault quelques décennies plus tôt. Les contes se mettent à circuler dans toute l'Europe occidentale et font l'objet de nombreuses éditions et traductions. Les *Kinder und Hausmärchen* viennent même supplanter les contes de Perrault en termes de popularité si bien que la France se voit obligée de susciter à nouveau l'admiration pour ce dernier en réimprimant et en rééditant ses œuvres.

Au cours de ce XIXe siècle, les auteurs et les autrices de contes de fées se multiplient même si les motivations ne sont plus vraiment les mêmes : « Si les premiers éditeurs de contes de fées étaient soucieux de profiter d'une mode, leurs successeurs auront parfois à cœur de transmettre, une fois celle-ci évaporée, un patrimoine menacé de disparition »²⁸. On assiste alors à une réelle prise de conscience de l'importance de la mise à l'écrit de toute une tradition orale ou ancienne vouée à disparaître. Pour les conteurs du XIXe siècle, le but n'est plus de plaire ou de séduire puisque la réputation et la légitimité des contes n'est plus à faire. Ils peuvent alors se concentrer sur l'aspect de conservation d'un patrimoine et d'une restitution la plus fidèle possible au récit originel. Pour la plupart des critiques, les contes de cette époque sont moins dépouillés de leur style initial et plus oral, la tradition orale est respectée.

L'historienne Anne de France distingue alors deux types de productions autour des contes dans ce contexte de prolifération du genre : ceux qui témoignent d'une « ambition encyclopédique »²⁹ et tente de produire (avec respect) un texte au plus proche du récit premier et les textes « réécrits, raccourcis, mutilés, se verront dépouillés de leurs moralités, de leurs encadrements narratifs et de leurs péritextes »³⁰. Ces derniers témoignent de l'évolution du lectorat du conte de fées dont nous parlerons plus en détails dans la suite de ce mémoire : il est en effet de plus en plus lu par un jeune public pour qui la littérature est en plein essor au XIXe siècle.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ CHATELAIN Nathalie, *op. cit.*

²⁹ *Ibid*

³⁰ *Ibid.*

Présentation du contexte d'écriture des textes du corpus

Perrault

Charles Perrault est un auteur principalement connu pour ses contes, les critiques ayant souvent laissé de côté sa vie et toutes ses autres œuvres littéraires³¹. Pourtant, sa biographie permet d'en comprendre le contexte d'écriture. Né en 1628 à Paris, le jeune Perrault se prend très tôt d'affection pour l'écriture. Dans la biographie de l'artiste qu'elle publie, Patricia Bouchenot-Déchin, historienne spécialiste de l'auteur explique qu'il vient « d'une famille raisonnable [...], très ouverte à la culture, qui aime rire [...] et rêve de pouvoir mais d'une manière intellectuelle »³². L'éducation était très importante ce qui a conduit Perrault à se passionner pour l'écriture. Il débute ses études au collège de Beauvais pour devenir avocat sans y trouver grand intérêt. Dans son essai sur l'auteur, Paul Bonnefon évoque ce sujet : « Et aussi sans doute la facilité qu'il avait pour les vers et dont il ne se délia jamais suffisamment, le goût des choses littéraires et le désir de s'y consacrer l'éloignèrent davantage d'occupations lucratives, mais absorbante »³³. Accompagné de son frère Claude, il s'essaie d'abord à la parodie et au genre galant et burlesque³⁴. Dans une sorte de jeu avec son frère, l'auteur cultive cette propension à la farce et à la drôlerie en produisant des textes toujours plus comiques puis des odes (pour les mariages, les naissances) destinées aux différentes personnes prestigieuses qui lui attirèrent les faveurs de la cour de Louis XIV sous le règne duquel la vie culturelle se développe considérablement³⁵. En 1665, il se place au « service de Colbert à la surintendance des bâtiments du roi [...], devient secrétaire de séance de la petite académie [...] et contribue à la fondation de l'académie des sciences »³⁶. En 1667 débute la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Il publie à cette occasion *Le siècle de Louis le Grand* dans lequel il fait l'éloge de Louis XIV et du XVII^e siècle au détriment de l'époque antique (jusqu'alors considérée comme la période la plus prospère culturellement, moralement par des auteurs comme Boileau). Perrault peut alors être considéré comme « le chef de file des Modernes »³⁷ qui initie « la bataille entre la création du siècle contre

³¹ BOUCHENOT-DECHIN Patricia, FERRAND Franck, *Au cœur de l'histoire*, «Charles Perrault, au-delà des contes», mars 2018.

³² *Ibid.*

³³ BONNEFON Paul, «Charles Perrault. Essai Sur Sa Vie et Ses Ouvrages», *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 11, no. 3, 1904, pp. 365–420. <http://www.jstor.org/stable/40519530>.

³⁴ BOUCHENOT-DECHIN Patricia, FERRAND Franck, *op. cit.*

³⁵ BONNEFON Paul, *op. cit.*

³⁶ BOUCHENOT-DECHIN Patricia, FERRAND Franck, *op. cit.*

³⁷ *Ibid.*

l'imitation des siècles passés »³⁸. La querelle des Anciens et des Modernes fait couler beaucoup d'encre pour les auteurs qui se servent notamment de leur avis sur les contes de fées pour faire passer leurs idées. Perrault défend corps et âme le conte de fées qui est pour lui un moyen de divertir tout autant que d'instruire. L'article de Jean Mainil donne à voir cette joute verbale qui s'établit entre Perrault et Boileau autour de la légitimité de ce genre. Voici l'avis de Boileau sur les contes :

Misérable dont la fourbe a été ici entièrement découverte et qui ne trouverait pas même présentement à Paris des enfants et des nourrices qui daignassent l'entendre. C'était au siècle de Dagobert et de Charles Martel qu'on croyait de pareils imposteurs mais sous le règne de Louis le Grand, peut-on prêter l'oreille à de pareilles chimères et n'est-ce point que depuis quelque temps, avec nos victoires et nos conquêtes, notre bon sens s'est aussi en allé ?³⁹

Pour ce dernier, les contes ne sont pas en accord avec le sérieux attendu au XVIIe siècle. Contrairement à cette affirmation, Perrault revendique une écriture plus libre et propice à la rêverie, qui permettrait en quelque sorte d'apprendre tout en reposant son esprit :

Pour moi, j'ose poser en fait
Qu'en de certains moments l'esprit le plus parfait
Peut aimer sans rougir jusqu'aux Marionnettes ;
Et qu'il est des temps et des lieux
Où le grave et le sérieux
Ne valent pas d'agréables sornettes.
Pourquoi faut-il s'émerveiller
Que la Raison la mieux sensée,
Lasse souvent de trop veiller,
Par des contes d'Ogre et de Fée
Ingénieusement bercée,
Prenne plaisir à sommeiller ?⁴⁰

En 1671, Charles Perrault rentre à l'Académie française, ce qui souligne sa notoriété dans le monde culturel de son époque. A la fin des années 1670, il cesse toutes activités autres que littéraires pour profiter de sa famille et écrire les contes pour lesquels il est tant connu.

Une première édition manuscrite datant de 1695 paraît sous le titre de *Contes De ma Mère l'Oye*. Comme le démontrent Jean-Michel Adam et Ute Heidmann dans leur article *Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)*, ce titre

³⁸ BOUCHENOT-DECHIN Patricia, FERRAND Franck, *op. cit.*

³⁹ MAINIL Jean Mainil, « D'une « chimère » à l'autre (1706-1867) Renaissance du premier conte de fées littéraire au xixe siècle », *Féeries*, 2013. <http://journals.openedition.org/feeries/883>

⁴⁰ *Ibid.*

peut être traduit (si l'on se réfère au Dictionnaire de l'Académie Française de l'époque par « conte de vieille, conte de peau d'asne, conte bleu, formules qui renvoient au genre du conte merveilleux »⁴¹. Cette version est suivie de la première publication imprimée en 1697 intitulée *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités* effaçant de fait la généricité de l'œuvre. Ce même article attribue ce changement au contexte de la querelle des Anciens et des Modernes : « en tant que moderne, il revendique d'écrire de la littérature dans un dialogue aussi bien avec les antiquités grecques et romaines qu'avec les antiquités gauloises⁴² ». Il précise également par l'ajout de « Des moralités » la dimension didactique et pédagogique de ses contes. Les contes de Perrault ne proviennent pas de sa seule imagination : l'auteur s'est abondamment inspiré d'histoires déjà préexistantes dans la tradition orale et écrite. Patricia Bouchenot-Déchin, explique que l'auteur « puise dans un vieux fonds populaire, dans un vieux chaudron qu'est la mémoire ». La paternité des *Contes* de Perrault a pourtant fait couler beaucoup d'encre car la première version des contes est signée de Pierre Perrault, un de ses enfants. Toutefois, elle semble penser que Perrault est bien l'auteur de cette œuvre si célèbre et que même s'il est certain que ses enfants ont pu participer à leur création (en l'inspirant, en les recopiant...), ce dernier est bien celui qui les a mis en forme.

Dans ses contes, Perrault mise sur la simplicité du style, de l'action et des personnages dans une visée didactique (mais pas nécessairement à destination des enfants). Son écriture est souvent qualifiée de la sorte comme le prouve la préface de l'édition de 1859 qui mentionne « un style plein du naturel le plus gracieux »⁴³ ou celle de 1871 où il « écrit avec une simplicité élégante et naïve, qui en fait une lecture véritablement attrayante »⁴⁴. Ainsi, les différents protagonistes sont le plus souvent caricaturaux. On y retrouve donc la mauvaise fée ou la sorcière qui va incarner la vieillesse et le mal à l'inverse de sa jeune et innocente victime. Ce mémoire va donc traiter de *La belle au bois dormant*, conte pour lequel la sorcière joue un rôle prédominant dans l'intrigue.

⁴¹ ADAM Jean-Michel, HEIDMANN Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, 2004, p. 62-72. <https://www.cairn.info/revue-langages-2004-1-page-62.htm>

⁴² *Ibid.*

⁴³ PERRAULT Charles, *Contes des fées, par Ch. Perrault, contenant : la Barbe bleue, le Petit Chaperon rouge, les Fées, la Belle au bois dormant, le Chat botté, Cendrillon, Riquet à la houppe, le Petit Poucet, l'Adroite princesse, Peau d'âne*, Paris, Delarue, 1859, p.XX.

⁴⁴ Perrault Charles, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mme D'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Hachette et Cie, 1871, p.1.

Andersen

Hans Christian Andersen né en 1805 au Danemark. A la mort de son père l'année de ses onze ans, il découvre avec passion la dramaturgie (avec des auteurs comme Shakespeare) : il écrit quelques pièces et apprend même à jouer et à chanter. C'est lors d'un voyage en direction de la mer du Nord que l'écriture (et principalement l'écriture poétique) devient réellement une passion : « Il rédige de nombreux poèmes et des vaudevilles dans le goût du temps »⁴⁵. A partir des années 1830, il commence à voyager en Europe (Allemagne, France, Italie...) ce qui va nourrir son goût pour l'écriture romanesque. Il publie par exemple en 1831 *Silhouettes et souvenirs d'un voyage au Harz et à travers la Suisse saxonne* ou *L'Improvisateur* en 1833. Cette même année, il publie également une première version de ses contes pour lesquels il est tant connu aujourd'hui. En 1839, il s'attire les faveurs du roi de France qui le mettra à l'abri du besoin pendant une longue période de sa vie. Ses voyages se multiplient dans les années 1840 et il fait la rencontre des frères Grimm lors d'une escale en Allemagne. Ses contes gagnent alors en notoriété et sont massivement traduits en Europe : il dira lui-même dans son ouvrage autobiographique *Le conte de ma vie*, « De tout ce que j'ai écrit, les contes sont incontestablement ce qu'on apprécie le plus au Danemark »⁴⁶. Il ajoute en 1847 une autobiographie à son œuvre, « persuadé que la connaissance de sa vie constitue pour le lecteur la meilleure façon d'aborder et de comprendre son œuvre »⁴⁷. Des années 1850 à sa mort en 1875, il poursuit ses voyages tout en continuant de rencontrer des écrivains célèbres et des personnes haut placées. Il laisse alors derrière lui une production de « six romans, cinq récits de voyages, une trentaine de pièces et des centaines de poèmes »⁴⁸.

Toutes les préfaces des *Contes* d'Andersen insiste sur la reconnaissance que lui a valu l'écriture de cette œuvre grâce aux nombreuses éditions et traductions qu'elle a pu connaître (elle « comporte cent cinquante-six «contes et histoires», traduits en près de mille langues »⁴⁹). Ces derniers ont été massivement traduits, réinterprétés et adaptés. Bien que l'aspect « local » des récits soit très important, ils acquièrent également une dimension universelle qui leur permet de trouver une résonance et un succès dans toute l'Europe⁵⁰. Les nombreux voyages d'Andersen l'ont fortement inspiré et on trouve donc

⁴⁵ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes*, Paris, Le livre de poche, 2003, p.400.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p.402.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ FROLICH Juliette, "AIMER ANDERSEN", *Merveilles & Contes*, vol. 1, no. 2, 1987, pp. 103–15.
<http://www.jstor.org/stable/41389919>.

⁵⁰ *Ibid.*, p.6.

dans ses histoires des inspirations germaniques ou nordiques de toutes sortes. Le style bien particulier qu'utilise l'auteur dans ses contes a également participé à son succès. En effet, on y retrouve une manière d'écrire qui mêle à la fois un ton enfantin et léger mais également une réflexion plus noire et profonde⁵¹. L'ouvrage de M. Auchet, *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, dépeint l'écrivain comme « plus et autre chose qu'un inoffensif auteur pour enfants dont l'œuvre serait marquée par une atmosphère souvent mélancolique »⁵². Cette citation prouve bien la diversité qui anime les contes, entre « ton humoristique et léger »⁵³ et volonté d'une réflexion sur le monde et son époque à travers des métaphores et des images ludiques.

Bien que l'œuvre d'Andersen prenne place dans un contexte de développement massif de la littérature de jeunesse, Andersen ne l'a pas uniquement dédié à ce type de public. Il se réclame en effet « d'une veine plus large, à la fois populaire et savante, qui réunit tous les lecteurs, auxquels il ne manque jamais de s'adresser directement »⁵⁴. Les enfants ne sont donc pas le premier public à être conquis par les contes. En effet, ces derniers étaient souvent jugés trop sombres et pessimistes. On remarque également que la mention d'un jeune public destinataire des contes ne se retrouve pas dans le titre d'Andersen à la différence de ceux des Grimm : *Contes de l'enfance et du foyer*⁵⁵.

Les contes d'Andersen ne sont également pas ceux qui font le plus recours au merveilleux. Ils sont, la plupart du temps, profondément ancrés dans le réel. Juliette Frolich dans son article « Aimer Andersen » qualifie même l'univers de l'auteur de « merveilleux réaliste »⁵⁶ qui se démarque par « sa simplicité, son concret, son quotidien et souvent même par une certaine banalité »⁵⁷. Les personnages sont, au même titre que les décors, souvent emprunts de son quotidien. Toutefois, la figure de la sorcière est tout de même présente dans plusieurs contes dont ces derniers, analysés dans ce mémoire : *Le briquet*, *La petite sirène*, *Les cygnes sauvages*, *La lumière bleue*, *La petite fille haute d'un pouce* et *Les feux follets sont dans la ville*. Dans les contes d'Andersen, l'usage de la magie par la sorcière est ambivalent, au même titre que tout ce qui sous-tend son œuvre. Elle est évidemment un outil du mal pour un être maléfique mais également une

⁵¹ *Ibid*, p.7.

⁵² AUCHET M., *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Klincksieck, 2007, p. 7.

⁵³ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes*, Paris, Le livre de poche, 2003, p.5.

⁵⁴ *Ibid*, p.7.

⁵⁵ *Ibid*, p.360.

⁵⁶ FROLICH Juliette, *op. cit.*

⁵⁷ *Ibid*.

représentation du mal-être qu'il peut émaner de certains personnages comme la sorcière⁵⁸. L'analyse de la sorcière dans les contes d'Andersen nécessite donc de mettre de côté le dualisme entre bien et mal que l'on retrouve souvent lors de l'analyse des contes. Il témoigne d'une évolution du personnage qui sera étudiée dans la suite de ce mémoire. Les contes d'Andersen sont souvent qualifiés de « récits d'initiation »⁵⁹ où les personnages (souvent jeunes) reçoivent des leçons pour les punir de leur arrogance ou pour qu'ils se méfient à cause de leur innocence. Le personnage de la sorcière y tient alors une place importante car elle est souvent l'élément déclencheur de cette prise de conscience. Cette figure permet alors de se questionner sur « l'apparence » et les faux semblants que l'auteur dénonce souvent dans ses récits.

Les frères Grimm

Les frères Grimm, Jacob et Wilhelm, nés respectivement en 1785 et 1786, sont originaires d'Allemagne. Ils font partie d'une fratrie de cinq enfants (qui ont beaucoup moins marqué l'histoire à l'exception de leur cinquième frère Ludwig Emil Grimm ait qui a illustré de nombreux contes). Leur père meurt alors qu'ils sont encore très jeunes ce qui va fortement les impacter : Natacha Rimasson-Ferin ajoute que « la cellule familiale est quelque chose de très important pour la famille Grimm »⁶⁰. Jacob prend alors la place de chef de famille. Au cours de leurs études, ils reçoivent un enseignement très rigide⁶¹. Ils entament un cursus de droit qui les amènera à rencontrer Savigny qui leur fait part de la « méthode historique » et « fait naître en eux cet intérêt pour le passé⁶², pour la quête de cette histoire de la poésie » qui préfigure l'écriture des fameux contes. En intégrant ce milieu romantique, les deux frères se font bien vite remarquer par Brentano et Arnim qui vont leur inculquer les prémices de la collecte de récits en bibliothèque. Comme l'explique Natacha Rimasson-Ferin, ils publient alors un premier recueil de textes issus de la poésie médiévale allemande qui va véritablement les pousser à continuer ce travail de collecte. L'écriture des contes prend alors place dans un contexte historique bien particulier : l'Allemagne est occupée par la France sous le règne de Napoléon. Les contes

⁵⁸ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes*, Paris, Le livre de poche, 2003, p.377.

⁵⁹ *Ibid.*, p.383.

⁶⁰ RIMASSON-FERTIN Natacha, FERRAND Franck, « Les frères Grimm », *Au coeur de l'histoire*, Europe 1, 2019.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

sont alors le témoignage de « l'émergence d'une conscience nationale »⁶³. Le besoin d'un retour au source et de la création d'une identité propre au pays trouve racine dans ces fameux récits qui s'inspirent des légendes et des motifs traditionnels germaniques.

La première édition des contes paraît en 1812 sous le titre de *Kinder und Hausmarchen*. Le terme « *märchen* » est issu de la « tradition » en langue allemande. Les contes des Grimm sont différents des contes de fées du XVIIe siècle. L'accent n'est plus mis sur la morale (bien qu'elle soit tout de même présente) mais bien sur la volonté de transmission d'un savoir et d'un patrimoine ancien. Ils témoignent de leur volonté d'exhaustivité : les deux frères veulent donner un aperçu le plus complet possible des contes d'origine allemande. Toutefois, ils conservent ce souci de la forme : le style qu'ils emploient est soutenu, les tournures élaborées et les métaphores recherchées. Ce souci de la forme passe aussi par une volonté de retransmettre un patrimoine qui est également oral. A l'inverse du style soutenu, « les frères Grimm ne reculent pas devant un certains nombres de maladresses et de lourdeur pour reproduire cette oralité »⁶⁴

L'un des principaux enjeux de ces contes est la méthode de collecte des récits de la part des frères Grimm. Selon les préfaces et de nombreux historiens, les deux auteurs se seraient inspirés de la tradition orale en se rendant dans les campagnes et en écoutant de la bouche de vieilles grand-mère des récits transmis de générations en générations : on peut relever parmi les éditions du corpus « Autant que possible, ils ont écrit purement et simplement ce qu'ils avaient entendu, sans rien modifier, sauf pour mettre, comme on dit, les choses sur leurs pieds, et en poussant le scrupule jusqu'à conserver le patois dans lequel chaque histoire leur était racontée »⁶⁵ ou encore « Ces éminents écrivains n'ont pas dédaigné de les recueillir directement de la bouche du peuple. Ils leur ont été racontés dans la campagne, tantôt par une vieille femme, tantôt par un enfant, tantôt par un vieillard. Ils les ont rédigés tels quels, avec amour et respect, dans un style aussi simple que lumineux, et la popularité la plus immense les a récompensés de leurs bons soins »⁶⁶. Ces deux citations montrent tout l'imaginaire que l'on se fait encore aujourd'hui sur les méthodes de collecte des contes. En effet, les frères Grimm sont en réalité plus proches des rats de bibliothèque que des hommes qui seraient allés au cœur des campagnes pour recueillir les récits de vieilles femmes au coin de la cheminée. Toutefois, elles démontrent

⁶³ RIMASSON-FERTIN Natacha , FERRAND Franck, *op. cit.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1871.

⁶⁶ GRIMM Jacob, GRIMM Wilhelm, *Contes populaires de l'Allemagne*, Paris, A. Rigaud, pas de date. p.I.

tout de même le respect du texte des auteurs et leur volonté de conserver une part du patrimoine de leur pays. C'est ce sujet qu'aborde Nathalie Chatelain dans sa thèse en reprenant l'article « Fidélité et Création chez les frères Grimm » de Pierre Péju qui « nous engage à ne pas nous arrêter sur cette postérité et à rechercher au-delà de l'image de folkloristes transmise par les décades passées, les hommes férus de lettres, les grammairiens minutieux, les érudits plongés au cœur du mouvement romantique »⁶⁷. Les frères Grimm ne sont pas seulement des collecteurs de textes, ils ont réellement apposé leur style littéraire sur les récits anciens pour les transformer. Certes, ils dépeignent dans la préface de leurs contes, la conteuse qui les a le plus inspirés : il s'agit de la française Dorothea Viehmann. Natacha Rimasson-Ferin la présente comme la conteuse idéale représentant toutes les autres personnes qui ont pu inspirer les frères Grimm. Toutefois, ce sont plus particulièrement les anciens textes écrits du patrimoine allemand (et particulièrement de la période médiévale) qui les ont inspirés. On retrouve également des emprunts entre les différents contes (et notamment entre ceux de Perrault et de Grimm) qui peuvent s'expliquer par le fait qu'après la révocation de l'Édit de Nantes, les huguenots français se déplacent en Allemagne et amènent avec eux une tradition faite de contes. Comme le rappelle Natacha Rimasson-Ferin également, « toute la société allemande cultivée parle français et a lu les contes de Perrault »⁶⁸. Dans son article cité précédemment, Pierre Péju décrit les contes des frères Grimm comme une sorte de complexification de ceux de Perrault : ils se dotent d'une « ambiance très particulière, faite d'inquiétudes, d'étrangeté et d'une forme d'humour qui n'est pas celle de Perrault »⁶⁹. Les contes font en effet l'objet d'une réécriture bien particulière issue principalement du romantisme. C'est ce que Freud nomme la « tonalité *unheimlich* » que l'on peut traduire par « étrangeté inquiétante »⁷⁰. Dans les contes des Grimm, les fées sont beaucoup moins présentes que dans les contes de Perrault. Ces personnages sont remplacés par des vieilles femmes qui incarnent, dans une logique dualiste, la sagesse de l'expérience ou la méchanceté de la vieillesse. C'est dans ce cadre que prend place le personnage de la sorcière que l'on retrouve dans les contes suivant : *Petit-Frère et Petite-Sœur*, *Hansel et Gretel*, *Raiponce*, *Jorinda et Jorindel*, *Blanche-Neige*, *Les douze frères*, *La gardeuse d'oie à la fontaine*, *Les six cygnes* et *Dame Holle*.

⁶⁷ CHATELAIN Nathalie, « Le conte de fées en Europe à la fin du XIX^{ème} siècle : Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle », *Littératures*, Université Nancy 2, 2005.

⁶⁸ RIMASSON-FERTIN Natacha, FERRAND Franck, *op. cit.*

⁶⁹ PEJU Pierre, « Fidélité et création chez les frères Grimm », *Il était une fois les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, p. 122.

⁷⁰ *Ibid.*

LES EDITIONS DES CONTES DE FEES ET DES CONTES MERVEILLEUX

La multiplication des éditions : révélatrice de l'engouement autour du genre du conte

Selon Nathalie Chatelain, le XIX^e siècle donne naissance à une double “vocation”⁷¹ des contes. Dans un premier temps, il s’adapte à un nouveau public : les enfants. Ce n’est qu’au XIX^e siècle que l’enfant et son éducation commencent à prendre une place importante dans la société. L’édition se tourne alors vers ce nouveau public pour concevoir des œuvres qui lui sont spécialement dédiées. Les livres revêtent alors une dimension pédagogique et éducative qui trouve une résonance avec ce genre particulier. Les contes de Perrault, Grimm et Andersen sont alors traduits et repris pour s’adapter à ces nouveaux lecteurs. Anna Maria Bernardinis dans son article « La naissance de la littérature de jeunesse, entre morceaux choisis et adaptations » note que « l’édition s’y est bien vite adaptée par les illustrations, le format et les caractères typographiques des textes, par l’offre d’une presse périodique spécifique capable de former un goût particulier et une compétence de lecture »⁷². Les réécritures des contes se font alors de plus en plus nombreuses, ils sont de plus en plus illustrés et de grandes institutions d’éditions pour enfants s’en emparent (comme *Le magasin pour enfants*)... Le texte original n’est bien souvent pas conservé, seul l’histoire générale importe ainsi que la morale que l’on peut en tirer : « les premiers contes de la dernière décennie du Grand Siècle sont ainsi récupérés pour constituer un nouveau corpus moralisateur d’inspiration française pour l’éducation des enfants »⁷³. Jean Mainil note également « qu’un double mouvement se dessine plus radicalement avec la proclamation de la III^e République, un mouvement vers l’éducation primaire obligatoire, et vers un enseignement laïque »⁷⁴. La religion étant de ce fait de moins en moins utilisée pour instruire (à la fin du XVIII^e siècle), les professeurs se tournent vers d’autres supports pour faire étudier comme notamment les contes. Dans un second temps, à l’inverse de ce mouvement de simplification des textes, on observe l’apparition d’un véritable travail de l’éditeur sur le texte en ce qui concerne la traduction, la mise en page et la conservation de l’intention première du texte et de l’auteur à

⁷¹ CHATELAIN Nathalie, *op. cit.*

⁷² BERNARDINIS Anna Maria, “La naissance de la littérature de jeunesse, entre morceaux choisis et adaptations”, *Histoire, Littérature de jeunesse*, Ricochet, 1990.

⁷³ MAINIL Jean, “« D’une « chimère » à l’autre (1706-1867) Renaissance du premier conte de fées littéraire au XIX^e siècle »”, *Féeries*, 2013. <http://journals.openedition.org/feeries/883>

⁷⁴ *Ibid.*

l'attention des « bibliophiles ». Paraissent alors de nombreuses éditions de luxe richement illustrées : « répondant dans un premier temps à un horizon d'attente important, elle privilégie le nombre à la qualité, avant de se réorienter, dans les dernières décennies du siècle, vers le lectorat plus restreint que constituent les bibliophiles »⁷⁵. Ces éditions vont permettre aux illustrateurs de s'essayer à un genre nouveau, particulièrement propice à l'expansion de leur imagination.

Les contes de Grimm, Perrault et Andersen face au succès

Les contes de Perrault sont les premiers à subir les conséquences de cet engouement autour du genre. Dans sa thèse, Nathalie Chatelain écrit que « les éditeurs qui souhaitent répondre à l'horizon d'attente du conte de fées, utilisent à outrance cette valeur sûre qu'est le nom de Perrault, sorte de label de qualité, et n'hésitent pas à mêler aux *Contes et histoires du temps passé*, d'autres contes, comme ceux de Madame Leprince de Beaumont et parfois ceux de Madame d'Aulnoy »⁷⁶. La renommée de l'auteur pousse les éditeurs à multiplier les éditions, parfois sans se soucier de la volonté première de leur créateur en ce qui concerne la forme des textes. Les contes de Perrault subissent également de nombreuses transformations lorsqu'ils tombent aux mains des éditeurs de littérature de jeunesse.

7 éditions des contes de Perrault seront utilisés pour ce mémoire :

- Perrault Charles, Les contes des fées, Paris, V. Lecou, 1851
- Perrault Charles, Contes des fées, par Ch. Perrault, contenant : la Barbe bleue, le Petit Chaperon rouge, les Fées, la Belle au bois dormant, le Chat botté, Cendrillon, Riquet à la houppe, le Petit Poucet, l'Adroite princesse, Peau d'âne, Paris, Delarue, 1859.
- Perrault Charles, Les contes de Perrault, Paris, J. Hetzel, 1862
- Perrault Charles, Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mme D'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont, Paris, Hachette et Cie, 1871
- Perrault Charles, La Belle au bois dormant, Paris, Hachette et Cie, 1872.
- Perrault Charles, Contes, Paris, E. Dentu, 1894

L'historienne citée précédemment démontre que le même phénomène éditorial se produit pour les contes d'Andersen : « Andersen voit son œuvre exploitée pour des

⁷⁵ CHATELAIN Nathalie, *op.cit.*

⁷⁶ *Ibid.*

raisons tout autres que purement littéraires, puisque par exemple ses histoires se retrouvent sur des calendriers populaires »⁷⁷. Les éditeurs s'en emparent et, indépendamment des textes d'origine, multiplient les supports de publications afin de miser sur la diversité et la multiplicité pour séduire les lecteurs. Ce sont principalement grâce à cette multiplication des éditions, mais surtout des traductions que ces contes danois parviennent à acquérir une reconnaissance en Europe (ce sont par exemple les traductions allemandes qui les font connaître en Angleterre⁷⁸). Sa thèse analyse également le manque de considération des éditeurs pour la qualité des traductions, de la mise en page ou du respect du texte originale (Andersen est parfois confondu dans les préfaces avec un suédois ou un norvégien dans les éditions allemandes ou françaises⁷⁹).

Nous analyserons donc 5 éditions d'Andersen :

- Andersen Hans Christian, Contes danois, Tours, A. Mame et Cie, 1853
- Andersen Hans Christian, Contes d'Andersen, traduit par D. Soldi, Librairie Hachette et Cie, 1876.
- Andersen Hans Christian, Les Cygnes sauvages et autres contes de fées, Paris, Larousse, 1910.
- Andersen, Hans Christian, La reine des neiges et quelques autres contes, Paris, H. Piazza, 1911.
- Andersen Hans Christian, Les contes d'Andersen, Paris, Félix Juven, XIXe siècle.

Enfin, les frères Grimm publient le premier volume de leur conte en 1812 et le second en 1819. Jusqu'à leur mort, 7 éditions voient le jour et c'est cette dernière version des contes qui fera alors office d'autorité. D'eux-mêmes, les frères Grimm se laissent influencer par l'essor de la littérature pour enfant et « se résoudront à accentuer le côté éducatif déjà exprimé par la voix divine, qui, selon eux, à dicter les comptes à la sagesse populaire »⁸⁰. Ils remanient le texte afin d'arriver à la meilleure version du conte possible. Encore une fois, les éditions traduites sont dans un premier temps très partielles puisqu'elles ne présentent pas la totalité des contes. L'article de François Fièvre qui se penche sur les éditions des contes des Grimm note que « les premières traductions

⁷⁷ CHATELAIN Nathalie, *op. cit.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ MOUREY Lilyane, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault*, Minard, 1978, p.22.

intégrales apparaissent en Grande-Bretagne et au Danemark en 1884 »⁸¹ tandis que celle française ne date que de 1967. Afin d'être adapté pour les enfants, certains contes sont supprimés comme par exemple *Comment les enfants ont joué au boucher*. Le caractère sanglant et presque cannibale de ce texte fait que sa réception est assez controversée. A mesure des éditions et de l'expansion de la littérature pour enfant, certains détails sanglants des textes des Grimm sont changés. Natacha Rimasson-Ferin démontre que c'est lors de la traduction anglaise en 1823 que les *Contes* des frères Grimm vont réellement se faire connaître (qui est une sélection de quelques contes et qui va permettre aux lecteurs de s'intéresser à la version complète). Elle note un « basculement dans les années 1837 à la troisième édition » car cela coïncide avec « l'émergence d'une classe bourgeoise avec une famille composée de parents et d'enfants où ces derniers prennent une place différente et où la femme se préoccupe d'avantage de l'éducation de ses enfants ».

Nous étudierons donc 11 éditions des contes de Grimm dans ce mémoire :

- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfants : ornés de douze gravures comiques, Paris, A. Boulland, 1824.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt, München, Braun & Schneider und Stuttgart, Weise, 1870.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Märchen für Kinder, Hamm, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1889.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Kinder und Hausmärchen, Gütersloh, C. Bertelsmann, 1890.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Sneewittchen, Scholz' Künstler-Bilderbücher, Mainz, 1905.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, La petite Blanche-Neige et autres contes de fées, Paris, Larousse, 1910.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, La Maison dans la forêt et autres contes de fées, Paris, Larousse, 1910.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Grimm's fairy tales, New-York, Barnes & Noble Books, 1912.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Grimm's household tales, London, J. M. Dent and Sons, New York, E. P. Dutton and Company, 1912.

⁸¹ FIEVRE François, « Nouvelle édition des contes de Grimm », Hypothèses, 2008.
<https://iconoconte.hypotheses.org/112>

- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Grimm's Fairy Tales, Philadelphia, The Penn Publishing Company, 1927.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Contes populaires de l'Allemagne, Paris, A. Rigaud, pas de date.

LES ILLUSTRATIONS DES CONTES DE FEES ET DES CONTES MERVEILLEUX

Le conte de fées avec illustration : un incontournable

L'illustration est un des enjeux majeurs du conte de fées. En effet, elle se développe en même temps que le genre et tend à en devenir une des caractéristiques incontournables. Pour Christophe Martin, qui s'intéresse à ce sujet dans *L'illustration du conte de fées : enjeux d'images, visions d'imagiers*⁸², l'illustration tend à prendre de plus en plus de place dans les livres de contes. Du frontispice à des pages entières dans le livre, les images deviennent de plus en plus présentes, suivant les modèles de représentation en fonction des époques. Dans un premier temps, les illustrations se cantonnent au frontispice, aux lettrines ou au divers bandeaux des ouvrages. L'historien prend l'exemple des contes de Perrault pour montrer cette faible proportion d'images. Il remarque d'abord que « jusque dans les années 1840, l'illustration des contes de Perrault est fréquemment réduite à un frontispice et une vignette par conte »⁸³.

⁸² MARTIN Christophe, L'illustration du conte de fées (1697-1789). In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2005, n°57. pp. 113-132. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2005_num_57_1_1565

⁸³ *Ibid.*



Figure 1 - Frontispice extrait de l'ouvrage *Contes de ma mère Loe* (PERRAULT Charles, 1697)

Dans ce frontispice des *Contes de ma mère Loe* de l'édition de 1697 que Christophe Martin reprend dans son analyse, on peut voir trois jeunes personnes écoutant avec attention un autre personnage racontant une histoire. L'accent n'est donc pas mis sur le contenu de l'ouvrage mais plutôt sur la manière de l'utiliser : un conte se raconte traditionnellement à haute-voix, au coin du feu et en famille. L'illustration des histoires du conte n'est donc absolument pas de mise à cette époque puisque cette illustration est une des rares présentes dans tout l'ouvrage. Comme il le remarque justement en se référant aux images que l'on retrouve dans les contes à cette époque, « [elles] n'ont souvent rien de vraiment spécifique et pourraient fréquemment convenir à n'importe quel récit galant, voire parfois illustrer une tragédie »⁸⁴.

Puis, il démontre qu'avec le romantisme (mouvement beaucoup plus propice à l'épanchement de toute sorte), les illustrations se font de plus en plus nombreuses. Leur réalisation est confiée non plus à l'éditeur commercial mais à des graveurs et des caricaturistes professionnels. Les vignettes se multiplient dans les ouvrages et se

⁸⁴ MARTIN Christophe, *op. cit.*

retrouvent parfois même sur des pages complètes. Elles se concentrent sur des moments clés de l'histoire et viennent dialoguer avec le récit. Pour l'historien, si le conte et l'illustration se lient de manière indéfectible si rapidement, c'est principalement par rapport à leur infériorité de genre. Tous les deux liés au domaine de l'enfance, ils trouvent une certaine légitimité en s'associant. Le contexte et le contenu des contes de fée sont alors particulièrement propices à l'illustration : « par le surnaturel qui l'habite, le conte de fées s'offre comme un domaine de prédilection à la fantaisie de l'illustrateur »⁸⁵. Ces derniers vont devoir déployer des trésors d'imagination afin de pouvoir donner vie au merveilleux. La multiplication des illustrations des livres de contes va également pousser l'illustrateur à se détacher de ses prédécesseurs pour pouvoir marquer les esprits par des images sans cesse renouvelées.

C'est véritablement au XIX^e siècle que l'illustration du conte de fée atteint son apogée. En effet, la fonction principale de l'illustration dans le conte de fées merveilleux est de permettre au lecteur de se représenter un univers qui n'existe pas. L'article s'appuie alors sur une analyse de Philip Stewart⁸⁶ qui démontre que jusqu'au XIX^e siècle, les illustrations ne mettent pas l'accent sur le côté merveilleux du conte de fée. Les images dépeignent les scènes de manière réaliste si bien que détachées du contenu du texte, il serait impossible de deviner qu'elles appartiennent aux contes de fées. Dans ces derniers où la sorcière est présente, on remarque en effet que c'est principalement à partir du XIX^e siècle que cette dernière est représentée dans les illustrations.

Les illustrations des contes de Grimm, Andersen et Perrault (Gros plan sur Arthur Rackham, illustrateur spécialisé dans le genre)

Comme les illustrations des contes sont fortement réduites dans les premières décennies de leur mise à l'écrit, ce mémoire se concentre sur une période plus contemporaine où elles sont beaucoup plus nombreuses et particulièrement à partir du XVIII^e siècle : « l'affinité naturelle ou du moins la complicité fonctionnelle qui peut exister entre l'image et le conte de fées a fort bien été perçue au XVIII^e siècle »⁸⁷. Toutefois, comme évoqué précédemment, ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que le merveilleux devient le véritable sujet des images. De ce fait, la sorcière n'apparaît que

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ STEWART Philippe, « Images de ce qui ne fut jamais », *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle, Une poétique expérimentale*, éd. R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrot, Paris, Kimé, 2002, p. 370-399.

⁸⁷ MARTIN Christophe, *op. cit.*

rarement sur les illustrations antérieures à cette période. Le corpus de ce mémoire se compose donc d'éditions et d'illustrations datant du début du XIXe siècle et de la première moitié du XXe. Les illustrations du corpus sont donc très variées en termes de style et sont plus ou moins réalistes et fidèles au texte. La sorcière y prend plus ou moins de place (d'un coin de page à être le personnage principal). Ces illustrations vont permettre d'analyser l'interprétation du récit par les illustrateurs, ce qu'ils ont pu y ajouter (elles ne sont en effet pas toujours fidèles au texte et se rapprochent parfois plus des représentations traditionnelles issues des mentalités de l'époque), l'évolution de l'image et de la perception du personnage de la sorcière ainsi que les nombreuses similitudes entre les personnages mais aussi les points de divergences.

18 illustrateurs font partie de ce corpus : Bertall, Ludwig Emil Grimm, Arthur Rackham, Ambroise Tardieu, Bertall, Alexander Zick, Franz Jüttner, Theosore Hosemann, Gaildrau, Gérard Seguin, Paul Meyerheim, Célestin Nanteuil, Rie Cramer, Robert Anning Bell, Hans Tegner et trois au noms inconnus. 38 images seront donc analysées dans ce mémoire et la sorcière figure toujours sur ces illustrations, seule ou avec d'autres personnages.

Attardons nous sur un illustrateur de notre corpus particulièrement connu dans le domaine des contes de fées et qui permet de prendre pleinement conscience de l'essor de cet aspect de l'illustration : Arthur Rackham. Ce dernier est né en 1867 à Londres et débute ses études à la City of London School où il dessine un peu mais ne fait pas preuve d'un talent particulier. Puis, il intègre la Lambeth School of Art pour travailler ensuite pour des journaux à Londres, ce qui lui plaît peu. Il illustre, à cette même période, certains magazines comme *Scraps and Chums*, ce qui contribue à infirmer sa passion pour le dessin et à le faire connaître. Le premier ouvrage illustré par ses soins (*The Dolly Dialogues*) paraît en 1893 et 1894. Sa carrière en tant qu'illustrateur débute lorsqu'il illustre *Rip Van Winkle* de Washington Irving en 1904.

Dans un premier temps, les illustrations d'Arthur Rackham bénéficient de l'arrivée de la couleur dans les impressions : "Improvements in printing technology allowed publishers to produce lavish colour illustrations for the first time, a development which enabled Rackham to embark on the most prolific and prosperous creative work ever enjoyed by an English illustrator"⁸⁸. Le développement des techniques d'imprimerie

⁸⁸ RACKHAM Arthur, *The Art of Arthur Rackham: Celebrating 150 Years of the Great British Artist*, Pook Press, 2017. On peut traduire par : "Les améliorations apportées à la technique d'impression ont rendu possible pour la première fois la production de somptueuses illustrations en couleur, ce qui a

lui permettent de se démarquer en créant un univers souvent sombre et mystérieux (bien moins visible sur des gravures en noir et blanc), tout en nuances qui convient parfaitement au merveilleux du conte de fée. Il commence donc sa carrière en illustrant principalement des livres pour enfants comme les *Contes* de Grimm (1900) ou encore *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (1907). Son style est particulièrement reconnaissable.

Prenons pour exemple cette illustration d'*Alice au pays des merveilles* (à la fin de ce paragraphe) qui se construit de la même façon que la plupart de son œuvre. Les traits sont doux, presque estompés et confèrent un caractère rêveur à la plupart de ses personnages. La palette de couleurs utilisée dans l'illustration ci-dessous est caractéristique de l'artiste : le marron et le gris prédominent pour créer une atmosphère particulière qui convient tout à fait à l'univers du conte de fée. Contrairement à la plupart de ses prédécesseurs, les décors des illustrations sont travaillés au même titre que les personnages. Ils viennent donner à la scène un caractère presque vivant, en mouvement qu'on retrouve peu chez les autres illustrateurs du corpus. Une grande attention est portée aux détails : il construit réellement un nouvel univers en se préoccupant de tous ses aspects. En cela, il illustre parfaitement l'évolution en ce qui concerne l'illustration des contes de fées : les techniques sont beaucoup moins codifiées et les illustrateurs sont beaucoup plus libres. L'illustrateur effectue également un important travail sur la chevelure et la végétation comme en témoigne la seconde image ci-dessous. La finesse des traits semble donner un réel mouvement à la jeune fille ainsi qu'à l'arbre en arrière-plan. La chevelure de cette dernière se fond presque dans le décor végétal et vient presque également donner un cadre à l'image. Cette importance liée au mouvement est caractéristique du travail de l'artiste qui tente de donner vie par cet aspect flottant qu'il donne à la végétation et aux cheveux.

permis à Rackham de se lancer dans le travail créatif le plus prolifique et le plus prospère jamais connu par un illustrateur anglais ».



Figure 2 – Illustration “The Goose Girl” extraite de l’ouvrage *Alice in Wonderland* illustrated by Arthur Rackham (CARROLL Lewis, 1909)

Il innove également dans la seconde partie de son œuvre en proposant une vision tout à fait particulière de certains contes : il utilise uniquement les ombres pour représenter les personnages. Ces derniers sont alors remplis de noir et donnent un aspect beaucoup plus enfantin et accessible aux illustrations comme en témoigne l’image ci-dessous tirée de *Cendrillon*.



Figure 3 - Représentation d’une fée extraite de *Cendrillon* (PERRAULT Charles, Paris, Hachette, 1919)

Cet illustrateur démontre alors parfaitement le développement massif de l’illustration des contes et de la diversité des styles qui en découle. Chaque illustrateur possède sa propre identité graphique qui lui permet de se distinguer et Arthur Rackham a parfaitement su adapter ses techniques à l’univers du conte de fées tout en se démarquant

de ses prédécesseurs. Entre les mains d'Arthur Rackham, l'illustration devient un jeu qui convient aussi bien aux enfants qu'aux adultes. C'est sans doute cette polyvalence de style qui lui a valu son succès, à son époque et encore aujourd'hui.

LE PERSONNAGE DE LA SORCIERE DANS LES CONTES, ENTRE REALITE HISTORIQUE ET REPRISE D'UN IMAGINAIRE

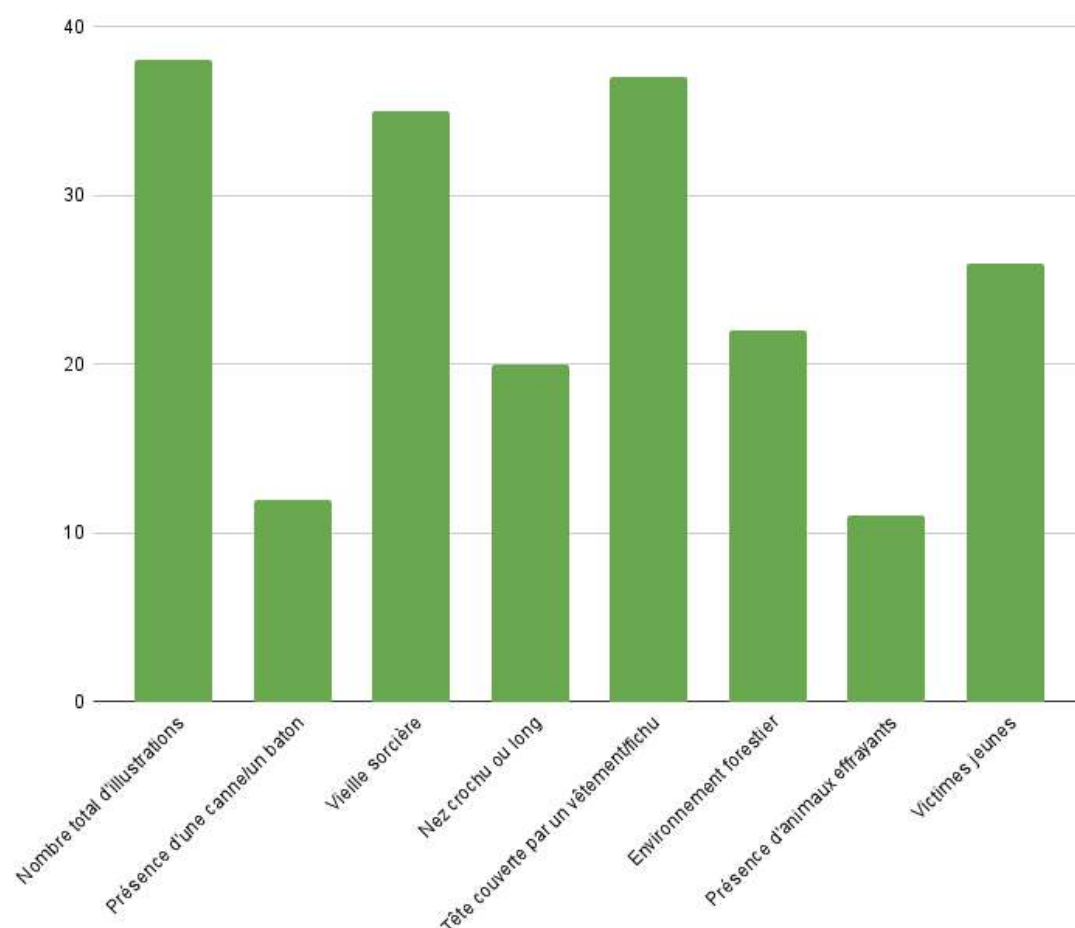


Tableau 1 - Graphiques présentant les caractéristiques de la sorcière en fonction du nombre d'illustrations dans le corpus

Si l'on se réfère au graphique ci-dessus, on remarque que la sorcière des illustrations de notre corpus possède de nombreuses caractéristiques similaires selon les différents contes et les différents illustrateurs. Il en va de même pour les textes qui présentent généralement une vision stéréotypée de ce personnage commune aux trois auteurs du corpus. La sorcière est vieille, laide, possède un nez crochu et détient des pouvoirs magiques qui lui permettent de faire le mal. On peut alors légitimement penser que la construction de ce personnage tel qu'il apparaît dans le conte provient d'un imaginaire commun. En effet, les auteurs des contes s'inspirent de traditions populaires héritées d'une conception du XVIe et du XVIIe siècle qui voit la sorcière en tant que telle couchée sur le papier grâce aux écrits des démonologues. Cette création du personnage,

elle-même influencée par des sources plus anciennes (antiques par exemple), persiste jusqu'à la mise à l'écrit des contes de fées et des contes merveilleux. Nous allons donc analyser à la fois le physique de la sorcière, puis son aspect psychologique et moral, ainsi que ses aptitudes magiques afin de déterminer à quel point l'influence de cette imaginaire datant de la période des chasses aux sorcières est importante. Cette recherche permettra de dégager à la fois les points de convergence des auteurs et des illustrateurs à propos de ce personnage mais également de noter les exceptions.

LES ELEMENTS PRECEDENTS L'APPARITION DE LA SORCIERE DANS LE CONTE

Un décor aussi sombre qu'inquiétant peuplé d'animaux lourds de symbole

Les auteurs construisent un décor préliminaire à l'apparition du personnage de la sorcière dans les contes de fées de notre corpus (que les illustrateurs reprennent dans leurs interprétations des récits textuels). Bien qu'ils ne définissent pas un cadre spatial précis et existant (comme le remarque Doina Mihaela POPA dans son article « L'ambiguïté spatiale et temporelle dans les contes de fée » : « l'ambiguïté spatiale, qui opère une sorte de délocalisation actantielle de tous les participants à l'histoire : personnage/s, lecteur/auditeur ou conteur sont tous transportés – bon gré, mal gré – vers une destination incertaine »⁸⁹), ils sont extrêmement importants car ils sont destinés à préfigurer le personnage arrivant. Tous les décors (comme les couleurs, l'ambiance, les animaux...) sont signifiants et veulent dire par eux-mêmes quelque chose avant même l'arrivée du personnage.

L'horreur du lieu préfigure l'horreur du personnage maléfique. Généralement, le personnage de la sorcière prend place dans un environnement dénué de toute vie humaine. Une épaisse forêt vient renforcer l'atmosphère inquiétante de la rencontre du héros ou de l'héroïne avec la sorcière. Dans *La Belle au bois dormant*, on retrouve « des tours qu'il [le prince] voyait au-dessus d'un grand bois fort épais »⁹⁰. Personne ne sait ce qui se cache dans cette épaisse forêt et les suspicions vont bon train parmi les personnages : « les uns disaient que c'était un vieux château où il revenait des esprits ; les autres, que tous les sorciers de la contrée y faisaient leur sabbat. La plus commune opinion était qu'un ogre

⁸⁹ POPA Doina Mihaela, "L'ambiguïté spatiale et temporelle dans les contes de fées", *Les Cahiers Linguaték*, n°3-4, 2018.

⁹⁰ PERRAULT Charles, *Les Contes de Perrault*, Paris, Casterman, 1902, p.19.

y demeurerait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise, et sans qu'on le pût suivre, ayant seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois »⁹¹. Il règne donc toujours une atmosphère étrange et mystérieuse autour du personnage de la sorcière et de son environnement. Dans *La petite Sirène*, le décor qui précède l'apparition de la sorcière n'est pas plus enchanteur : « Pas une fleur ni un brin d'herbe n'y poussait. Le fond, de sable gris et nu, s'étendait jusqu'à l'endroit où l'eau, comme des meules de moulin, tournait rapidement sur elle-même, engloutissant tout ce qu'elle pouvait attraper »⁹². L'endroit est inhospitalier et le paysage si hostile que même la nature semble ne pas pouvoir y survivre. La mort est omniprésente et apprend d'ores et déjà au lecteur que la princesse risque sa vie en se rendant chez la sorcière. Dans *Les cygnes sauvages*, le cadre est un peu différent. Les sorcières ne font pas réellement partie du conte mais sont juste un obstacle devant lequel passe la jeune Elisa effrayée. Le cadre spatial est alors encore plus affreux que les contes cités précédemment puisqu'il prend place dans un cimetière : « Tremblante comme si elle [Elisa] allait commettre une mauvaise action, elle se glisse à la lueur de la lune dans le jardin, parcourt les longues allées, traverse les rues solitaires, et arrive au cimetière. Elle y aperçoit, sur une des plus larges pierres tumulaires, un cercle d'affreuses sorcières qui déterrent les cadavres et en dévorent la chair »⁹³.

Si l'on se concentre à présent, sur les représentations imagées de la sorcière, on peut également remarquer que plusieurs illustrateurs s'accordent à représenter l'action un soir de pleine lune. Pour Nicole Jacques-Chaquin, « La sorcière, comme les déesses qu'on lui a associées et les magiciennes antiques, est en rapport avec la lune »⁹⁴. En effet, elle fait référence à des figures comme Diane ou Hérodiade (déesses associées à la lune dans la mythologie grecque) entre autres, qui, dès l'apparition des premiers traités de démonologie sont associées au culte du diable par les sorcières. Pierre de Lancre dans son *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* évoque alors les sorcières « qui croyaient être transportées, et aller avec la Déesse Diane, ou avec cette effrontée Hérodiade »⁹⁵. Le rapprochement entre la lune et la sorcière est alors particulièrement visible dans les traités de démonologie. Comme remarqué dans la précédente recherche

⁹¹ *Ibid.*

⁹² ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.268.

⁹³ *Ibid.*, p.324-325.

⁹⁴ JACQUES-CHAQUIN Nicole, «La sorcière et le pouvoir. Essai sur les composantes imaginaires et juridiques de la figure de la sorcière», *Cahiers de Fontenay*, n°11-12, 1978. La sorcellerie. pp. 7-37.

⁹⁵ LANCRE Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons : Où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*, Paris, Aubier, 1982, p.340.

sur les traités de démonologie, « les sorcières profitent généralement du fait que le reste du monde soit en train de dormir pour réaliser des maléfices où se rendre au sabbat »⁹⁶.

Les auteurs de contes témoignent donc de la persistance de cet imaginaire liant lune et sorcière depuis la période des chasses aux sorcières. De la même manière que les textes montrent la constance de ce motif, les illustrations des contes s'inspirent également des gravures réalisées à cette même époque. A cette période où la production d'estampes est de plus en plus importante dans l'Europe occidentale, les représentations de la femme et de la sorcière associées à la lune ne sont alors pas rares.



Figure 4 - L'influence de la lune sur la tête des femmes (Anonyme, Estampe de 1652)

Sur cette estampe anonyme datée de 1682, on observe cinq femmes qui dansent, un quartier de lune posé sur leur tête et relié à une lune pleine dans le ciel. Pour Emma Renaud dans « La représentation du corps féminin à travers des gravures anglaises et françaises du XVIIe siècle », « ces femmes se préparent à danser car la lune les rend instables et frivoles. De l'astre à la nuit, aux forces obscures et maléfiques, il n'y a qu'un pas et cette ronde pourrait facilement se transformer en sarabande de sorcières »⁹⁷.

Les illustrateurs des contes de fées semblent donc s'inspirer de ces représentations et de cette conception de la sorcière pour réaliser les décors qui entourent le personnage de la sorcière. Ainsi, on peut voir dans l'illustration ci-dessous que la sorcière agit

⁹⁶ PLANCHET Salomé, *L'image des femmes dans les traités de démonologie*, Villeurbanne, ENSSIB, 2021.

⁹⁷ RENAUD Emma, "La représentation du corps féminin à travers des gravures anglaises et françaises du XVIIe siècle", *Féminin/masculin : Littératures et cultures anglo-saxonnes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999. <http://books.openedition.org/pur/36019>

généralement de nuit, simplement éclairée par l'astre lunaire, seul témoin de ses agissements maléfiques.



Figure 5 – Illustration d'*Hansel et Gretel* par Ludwig Emil Grimm

Dans les décors des illustrations de la sorcière, on retrouve également souvent des animaux à forte symbolique. Ce sont des bêtes traditionnellement associées au personnage maléfique, à la magie, aux connaissances occultes ou au mal qui à elles seules sont significantes par la symbolique qu'ils renferment. Les illustrations des contes de notre corpus prennent beaucoup de liberté par rapport aux textes quant au bestiaire lié à la sorcellerie. Ils s'inspirent non pas des récits d'Andersen, Perrault et Grimm mais des représentations plus traditionnelles et anciennes de la sorcière en ce qui concerne ses attributs. Là encore, le bestiaire des traités de démonologie ainsi que des gravures de l'époque prouve que le motif de la sorcière persiste jusqu'à se retrouver dans les contes. Les animaux qui lui sont associés sont souvent symboliquement liés à la mort, à la magie ou aux maléfices. Dans le tableau ci-dessous datant de la fin du XVIIe siècle européen,

la sorcière est représentée entourée du bestiaire traditionnel qui lui est associé. On retrouve alors : le crapaud, le serpent, la chouette, le hiboux, la chauve-souris et le chat. Tous ces animaux sont également présents dans les contes de notre corpus et témoignent des sources de l'inspiration des illustrateurs.



Figure 6 - *Le sabbat des sorcières* de David Teniers, (tableau du XVIIe siècle)

Dans un premier temps, intéressons-nous à la figure du crapaud, que l'on retrouve dans plusieurs images de notre corpus. Si selon Jacques Berlioz dans son article « Une construction exemplaire : le crapaud, animal diabolique », « la tradition antique a fortement contribué à attribuer un caractère négatif au crapaud », c'est véritablement à partir de l'époque médiévale qu'il est associé à la figure de la sorcière. Il démontre que les textes de cette époque mettant en scène le crapaud participent à associer l'animal à une pratique diabolique. Dans ces derniers, l'accent est mis sur son aspect repoussant et son caractère vénéneux : autant de preuves qui en font un être malfaisant et de ce fait lié au diable. Naturellement et comme cela avait déjà été remarqué dans mon précédent mémoire, les démonologues s'emparent de cette figure lourde de symboles pour en faire le partenaire indéfectible de la sorcière. Ce qu'il représente correspond en effet tout à fait au personnage que construisent de toutes pièces les démonologues : « dans la tradition chrétienne du Moyen Âge, tout en symbolisant les péchés en général, il est aussi attaché à des fautes particulières (gourmandise, avarice, orgueil, luxure) : il les révèle (souvent

post mortem) et peut être l'instrument de la punition, attaquant là par où l'homme a péché (yeux, bouche, sexe) »⁹⁸. Le crapaud devient alors l'ingrédient de ses potions : « Riuaiffeau difoit qu'elles fe faifoient avec vn chat efcorché, vn craaud, vn lezard, & vn afpic »⁹⁹ ou son fidèle compagnon de sabbat (« Quelquefois les crapauds vont devant elles, ballant et dansant avec mille sortes de visages et de figures, provoquant les plus belles sorcières à luxure »¹⁰⁰). Dans les gravures du XVIII^e siècle, apogée de la chasse aux sorcières, ce batracien est très souvent représenté aux côtés du personnage maléfique.



Figure 7 - Une sorcière anglaise et ses familiers (Créateur inconnu, XVI^e siècle)

Il n'est donc pas étonnant que les illustrateurs de notre corpus s'inspirent des illustrations et des textes de l'époque des chasses aux sorcières pour constituer leur propre bestiaire de la sorcière. Le crapaud tient une place particulière car il incarne, dans les illustrations, toute la symbolique que les contes transmettent par le texte. Bien que la dimension diabolique de la sorcière et du batracien ne fasse pas partie des contes, il permet de montrer que la sorcière est un personnage maléfique. Comme le remarque l'historien cité précédemment, « Le crapaud n'est donc pas, en stricte orthodoxie, de nature diabolique, mais ne cesse de renvoyer au Malin, en le symbolisant »¹⁰¹. De la même manière, il est associé à la sorcière depuis les textes des démonologues, jusqu'aux contes de fée, pour les valeurs négatives qu'il incarne. Dans l'illustration de *La petite Sirène* réalisée par Bertall, il est intéressant de voir que le crapaud est placé exactement de la même manière que dans le tableau de Frans Francken II, *La cuisine des sorcières* : il est au centre, au

⁹⁸ BERLIOZ Jacques, *L'animal exemplaire au Moyen Age (Ve-XVe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 267-288.

⁹⁹ LANCRE Pierre de, *op. cit.*, p.143

¹⁰⁰ *Ibid*, p.269.

¹⁰¹ BERLIOZ Jacques, *op. cit.*

pied du personnage maléfique qu'il regarde d'en bas. On peut alors se demander si son réalisateur n'aurait pas pu être influencé par le peintre néerlandais.



Figure 8 - *La cuisine des sorcières* de Frans Francken II (1606)

Attardons nous à présent sur la figure du chat, également présente uniquement dans les illustrations de notre corpus comme celle présentée ci-dessous.



Figure 9 - Illustration de *Blanche-Neige* par Franz Juttner

On peut formuler pour cet animal une analyse similaire à celle du crapaud. En effet, la dimension symbolique négative du chat et plus principalement du chat noir conduit les démonologues à l'associer à la sorcière. Dans les traités de démonologie, il devient son compagnon, l'instrument de ses potions ((« Riuaffeau difoit qu'elles fe faifoiet avec vn chat efcorché, vn craaud, vn lezard, & vn affpic »¹⁰²) ou la forme qu'elle prend pour ne pas se faire repérer (« elle va la nuit en forme de chat prendre et ravir l'enfant d'entre les bras des pères et mères »¹⁰³). Maryse Simon explique bien dans son article en reprenant les propos de Nicolas Rémy dans son traité intitulé *Démonolâtrie* « que le démon affectionne les formes réduites de souris, de chats, de sauterelles et d'autres petites bêtes de ce genre »¹⁰⁴. L'historienne citée précédemment démontre que « les apparitions de chats diaboliques ponctuent les procédures judiciaires des accusées de sorcellerie, présents dans les accusations des déposants comme dans les aveux des accusées »¹⁰⁵. Elle raconte qu'en Lorraine, une femme est soupçonnée de sorcellerie pour avoir été vu se transformer en chat noir par son voisin. Le chat est présent dans les illustrations du conte de fée en tant que spectateur passif des actes de la sorcière, de la même manière que souvent, un chat était brûlé en même temps que la sorcière à l'époque des chasses aux sorcières. Afin d'illustrer son article, Maryse Simon prend pour exemple des illustrations représentant le diable sous forme de chat comme cette dernière ci-dessous. Les illustrateurs des contes de fées sont donc influencés par les textes mais aussi par l'iconographie du XVIe et du XVIIe siècle.

¹⁰² LANCRE Pierre de, *op. cit.*, p.143

¹⁰³ *Ibid*, p.102.

¹⁰⁴ SIMON Maryse, "Les métamorphoses diaboliques : Croyances et controverses", *Sorcellerie savante et mentalités populaires*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013.
<http://books.openedition.org/pus/13939>>

¹⁰⁵ *Ibid*.



Figure 10 - Le chat sathan représenté dans le pamphlet anglais sur les sorcières de Chelmsford (1566)

Il est intéressant de remarquer que, bien que la sorcière ait perdu sa dimension diabolique dans le conte de fée, le chat reste toujours présent à ses côtés dans les représentations iconographiques. Il sert non plus à représenter le Malin mais à illustrer de manière symbolique le caractère malin et fourbe de la sorcière grâce à ce que le chat représente dans l'imaginaire collectif.

Enfin, on retrouve également aux côtés de la sorcières les animaux nocturnes (comme dans l'illustration ci-dessous), également présents dans les traités de démonologie. La chouette, le hibou ou la chauve-souris sont, depuis cette période, associés à la sorcière pour le côté sombre qu'ils incarnent.



Figure 11 - Illustration de Petit frère et petite sœur par Ludwig Emil Grimm

De l'analyse du bestiaire associé à la sorcière dans le conte de fée, on peut conclure qu'il prend principalement appui sur l'iconographie de ce personnage maléfique datant du XVIe et du XVIIe siècle. C'est en effet une des périodes où la représentation de ce personnage en tant que tel est la plus prolifique en corrélation avec l'apogée des chasses aux sorcières. Les illustrateurs s'inspirent donc de cette période car les textes des contes ne mettent pas du tout en avant cette partie du décor : c'est un des principaux points de divergence entre les supports iconographiques et textuels des contes de fée de notre corpus.

L'habitation de la sorcière : lieu repoussant/repoussoir ou outil de séduction ?

Passons à présent à l'analyse du lieu de vie de la sorcière. Tout comme sa propriétaire, l'habitation de la sorcière se caractérise par son ambivalence dans le conte de fée. La maison est présentée avant même la sorcière : elle est censée mettre en garde le héros de la noirceur de son habitante ou au contraire, attirer la victime dans ses filets. Plus qu'un simple abri, elle revêt alors une abondante symbolique empreinte de références ultérieures qui deviennent extrêmement importantes et signifiantes pour la bonne marche du récit.

Tout d'abord, on retrouve dans le conte une volonté de retour à la tradition. Les auteurs sont en quelque sorte à la recherche d'une époque ancienne perdue qui passe par le retour à une tradition plus rurale. Selon Charles Fredrikson dans son article « Quand comprendre, c'est accuser - L'analyse des contes à sorcière », « la sorcellerie et la sorcière représentent le plus souvent l'authenticité perdue d'une culture paysanne »¹⁰⁶. La petite chaumière de pierre, sobre et vétuste, vient donc représenter ce fantasme des auteurs pour un monde moins citadin et progressiste. Les illustrateurs se conforment tous à cette conception de la maison de la sorcière dans ce corpus. D'extérieur, la maison est toujours petite voire minuscule (on se demande même parfois comment la sorcière parvient à rentrer à l'intérieur) et elle est faite de pierre, de paille et de bois grossier qui n'est pas sans rappeler les chaumières à l'abandon. Elle se situe toujours dans un environnement rural, aussi bien dans le texte que dans les images : « Il y avait une fois une vieille bonne femme, qui vivait avec son troupeau d'oies dans une solitude entre des montagnes, et avait là une petite maison. Cette solitude était entourée d'une grande forêt, et chaque matin la vieille prenait sa béquille et s'en allait au bois d'un pas branlant »¹⁰⁷. Sur les illustrations, la forêt est toujours sombre, les arbres sont si serrés qu'ils ne laissent passer aucune lumière. La végétation semble reprendre ses droits, à l'écart de toute domestication et de civilisation.. Les arbres et les plantes possèdent souvent des épines pour illustrer métaphoriquement la méchanceté de la sorcière. Personne ne peut savoir à quelles activités sordides elle s'adonne : elle vit dans une solitude la plus totale dans laquelle elle se complait. Son lieu de vie agit généralement comme un repoussoir qui offre une part de mystère au personnage et lui permet d'inspirer la crainte.

Un seul conte conçoit au contraire l'habitation de la sorcière comme un outil de séduction : il s'agit d'*Hansel et Gretel* des frères Grimm. Les bonbons et les sucreries qui la recouvrent sont destinées à attirer ses jeunes victimes : « Ils [les enfants] virent qu'elle [la petite maison] était faite de pain et recouverte de gâteaux. Les fenêtres étaient en sucre »¹⁰⁸. La sorcière ne se contente plus d'attendre que ses victimes viennent à elle par imprudence ou vanité comme c'est le cas dans la majorité des autres contes de ce corpus, elle provoque le destin en charmant ses victimes à la manière des sorcières antiques. Certes, les victimes ne sont pas des héros guerriers égarés mais on retrouve des

¹⁰⁶ FREDRIKSON Charles, « Quand comprendre, c'est accuser », *L'Homme*, 2000.
<http://journals.openedition.org/lhomme/27>

¹⁰⁷ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1864, p.197.

¹⁰⁸ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome I*, Feedbooks, 1863, p.117.

similarités dans la manière de procéder : « En réalité, c'était une méchante sorcière à l'affût des enfants. Elle n'avait construit la maison de pain que pour les attirer »¹⁰⁹.

Cette volonté d'attirer les enfants se traduit dans les illustrations de ce conte par des décors beaucoup moins sombres et inquiétants. Dans les deux illustrations ci-dessous, les couleurs sont beaucoup plus lumineuses et attrayantes : le jaune et le doré prédominent pour donner un aspect appétissant à la maison. Le conte *d'Hansel et Gretel* est également l'un des rares où la sorcière est représentée avec le sourire. Certes, ce dernier se rapproche plus du rictus mais il illustre bien la manière dont la sorcière se contrôle pour ne pas laisser transparaître son côté sombre et maléfique.



Figure 12 - Illustration d'*Hansel et Gretel* par Paul Meyerheim



Figure 13 - Illustration d'*Hansel et Gretel* par Arthur Rackham

Le stratagème fonctionne puisque les deux enfants ne se soucient plus du physique repoussant de la sorcière qui contraste pourtant avec l'aspect appétissant de la maison : « Et ils continuèrent à manger sans se laisser détourner de leur tâche. Hansel, qui trouvait le toit fort bon, en fit tomber un gros morceau par terre et Grethel découpa une vitre entière, s'assit sur le sol et se mit à manger »¹¹⁰. Dans la conception d'Alexander Zick du

¹⁰⁹ *Ibid*, p.118.

¹¹⁰ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome I*, Feedbooks, 1863, p.118.

conte d'*Hansel et Gretel*, la séduction qu'opère la sorcière est poussée à son paroxysme par le mouvement qu'elle effectue en direction des enfants. L'image est plus réaliste, seul le toit est fait en gâteau et c'est la sorcière elle-même qui tend un morceau aux enfants dans un mouvement qui invite à la confiance. Ce bras tendu en direction de ses futures victimes devient un geste extrêmement signifiant puisqu'à travers lui, elle tente de convaincre de sa bonne foi et de sa gentillesse.



Figure 14 - Illustration d'*Hansel et Gretel* par Alexander Zick

A l'inverse, l'habitation de la sorcière est aussi à l'image de l'horreur qu'inspire ce personnage dans tous les autres contes de notre corpus. Elle vient donner encore plus de corps à cette figure maléfique en incarnant à son tour le comble de l'effroi. Généralement, la description de la maison de la sorcière se place avant l'apparition de la fameuse antagoniste, pour ménager le suspense en ne laissant entrevoir que des bribes de ce qui attend le héros. Les descriptions qu'en font les auteurs sont très évocatrices et laissent peu de place à l'imagination. Dans *La petite Sirène* notamment, le personnage éponyme se

voit obligé de se rendre dans la maison de la sorcière pour obtenir d'elle la possibilité de vivre hors de l'eau :

“Enfin elle arriva à une grande place dans la forêt, où de gros serpents de mer se roulaient en montrant leur hideux ventre jaunâtre. Au milieu de cette place se trouvait la maison de la sorcière, construite avec les os des naufragés, et où la sorcière, assise sur une grosse pierre, donnait à manger à un crapaud dans sa main, comme les hommes font manger du sucre aux petits canaris. Elle appelait les affreux serpents ses petits poulets, et se plaisait à les faire rouler sur sa grosse poitrine spongieuse” 269¹¹¹.

C'est toutefois principalement à l'intérieur de la demeure que se concentrent les éléments les plus symboliques et caractéristiques de son habitante. Deux images de notre corpus donnent à voir le foyer de la sorcière.



Figure 15 - Illustration de *Les douze frères* par CH Gaildrau et Gérard Seguin



Figure 16 – Illustration de *Jorinda et Joringuel* par Ambroise Tardieu

La figure 15 donne à voir un premier aperçu de l'intérieur de la maison de la sorcière. Dans un premier temps, la présence du chaudron sur le feu n'est pas anodine dans cette illustration. Le chaudron est également mentionné dans les textes des contes de fées comme par exemple *La petite sirène* : « Là-dessus, la sorcière mit son chaudron sur le feu pour faire bouillir la boisson magique. " La propreté est une bonne chose, " dit-elle en prenant un paquet de vipères pour nettoyer le chaudron. Puis, se faisant une entaille

¹¹¹ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.269.

dans la poitrine, elle laissa couler son sang noir dans le chaudron »¹¹². Nicole Jacques-Chaquin remarque dans son article « Feux sorciers, Quelques réflexions sur l'imaginaire démonologique (XVe-XVIIe siècles) » que « l'une des images les plus insistantes de la sorcellerie, et qui a d'ailleurs survécu à la chasse aux sorcières, est peut-être celle du chaudron. Ce fameux chaudron des sorcières – et l'iconographie de la sorcellerie n'a pas manqué de récupérer la figure de Médée – a peut-être à voir, à l'origine, avec un rituel shamanistique de résurrection »¹¹³. C'est en effet une figure que l'on retrouve dès les représentations antiques comme en témoignent par exemple ce relief daté de 420 av. JC représentant la terrible magicienne penchée au-dessus de son chaudron repris dans l'article « “Que la Colchidienne fasse bouillir le chaudron d'airain” : rôles et fonctions du chaudron de Médée »¹¹⁴ de Michaël Martin.



Figure 17 - *Médée et son chaudron* (Copie d'un relief de la période autour de 420 av. J.-C. issu de la collection des Antiquités de Berlin)

Si l'on se penche un peu plus en détail sur l'iconographie et les textes de la période antique, on prend conscience de l'ancienneté de la représentation de la sorcière en tant que faiseuse de potion comme en témoigne le personnage de la magicienne Circée, issu de la mythologie grecque. Les traités de démonologie reprennent cette image de la sorcière préparatrice de potions dans leurs écrits et tendent à la fixer dans l'imaginaire

¹¹² *Ibid*, p.272.

¹¹³ JACQUES-CHAQUIN Nicole, « Feux sorciers », *Terrain*, 1992.
<http://journals.openedition.org/terrain/3042>

¹¹⁴ MARTIN Michaël, « “Que la Colchidienne fasse bouillir le chaudron d'airain” : rôles et fonctions du chaudron de Médée », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 16, 2013. pp. 171-189.

collectif comme le démontre Maryse Simon dans son article *Cuisine de sorcières entre France et Allemagne à l'époque moderne : Remèdes et usages alimentaires de guérisseuses, faim et cannibalisme au banquet diabolique*.

“Un grand nombre de recettes imputées aux femmes accusées de sorcellerie appa-raissent dans les pages des archives judiciaires. [...] Ces accusées livrent à leurs juges les recettes des préparations alimen-taires qu'elles ont concoctées, préparations présentées comme des remèdes propres à soigner les maux des villageois qui ont fait appel à ces femmes considérées comme des guérisseuses”¹¹⁵.

Elle fait alors référence à l'illustration que l'on retrouve dans l'ouvrage de Molitor¹¹⁶ où l'on peut voir trois sorcières autour d'un chaudron. Cette dernière n'est pas sans rappeler l'illustration de *Les feux follets sont dans la ville* réalisée par Hans Tegner. On retrouve le même chaudron central d'où s'échappent de nombreuses flammes, les sorcières sont dans une position similaire, attroupées avec un air concentré autour du récipient.



Figure 18 – Illustration extraite de l'ouvrage, *Des sorcières et des devineresses* (MOLITOR Ulric, Paris, E. Nourry, 1926)

¹¹⁵ SIMON Maryse, “Cuisine de sorcières entre France et Allemagne à l'époque moderne : Remèdes et usages alimentaires de guérisseuses, faim et cannibalisme au banquet diabolique”, *Food and History*, Belgique, Brepols, 2008. <https://www.brepolonline.net/doi/10.1484/J.FOOD.1.100493>

¹¹⁶ .



Figure 19 - Illustration de *Les feux follets sont dans la ville* de Hans Tegner

Le chaudron devient alors un incontournable des représentations de la sorcière bien avant le conte de fée. Ces similarités permettent d'illustrer comment l'image de la sorcière s'est formée au fil des siècles, en reprenant des éléments d'époques, de lieux et de supports variés comme modèles de représentation.

En ce qui concerne la Figure 16, on pourrait presque croire que l'illustrateur s'est inspiré des vanités, notamment pour la partie de droite composée de la table sur laquelle repose un grimoire et un sablier ainsi que les sortes de crânes en arrière-plan. Tous ces symboles sont liés à la mort et donnent un caractère inquiétant à la sorcière. Le sablier est bien évidemment utilisé pour représenter le temps qui passe, la finitude de l'existence et à terme, la mort. Plus qu'un symbole, le sablier est également un outil utile dans la mesure où il va permettre à la sorcière de mesurer le temps de préparation de ses potions maléfiques qui se trouve dans le grimoire posé sur la table. Cette conception de la sorcière comme détentrice de connaissance et de savoir particulier n'est pas vraiment le fait de l'époque des chasses aux sorcières. Les démonologues considéraient plutôt la gent féminine comme sotte et donc incapable de lire ou de suivre des recettes comme semble le penser Sprenger et Institoris tout au long de leur ouvrage : « les femmes sont comme

des enfants par la légèreté de pensée »¹¹⁷. C'est Michelet, à travers *La sorcière* qu'il écrit en 1862 (période d'essor de la vision romantique), qui effectue un renversement positif de l'image de la sorcière, selon lui « à l'origine du savoir scientifique »¹¹⁸. « L'unique médecin du peuple, pendant mille ans, fut la Sorcière »¹¹⁹. C'est sans doute à partir de cette époque que sorcière et grimoire sont dorénavant associés. Dans son mémoire, Fanny Maurel explique alors très justement que les objets associés aux sorcières comme le chaudron, le balai ou le grimoire sont détournés de leurs fonctions domestiques premières (à savoir faire le ménage ou la cuisine) pour devenir des outils de sorcellerie :

Le chaudron passe de l'ustensile de cuisson au récipient à potions, le balai d'outil ménager à moyen de transport, outil d'administration de drogue ou marquage pour indiquer un commerce illicite. Les objets sont des supports rituels. Leur pouvoir n'est pas induit dans leur matérialité mais dans les rites, les formules magiques, les croyances dont ils sont les médiums. Ainsi, les objets ont une grande importance car ils permettent de matérialiser un rituel, de rendre palpable des forces invisibles.¹²⁰

Un mobilier composé de crânes ou de visages à peine humains vient compléter cette illustration. Leur caractère morbide tranche avec le côté presque risible de la petite sorcière voûtée au long nez que l'on peut voir sur l'image. Cependant, le côté luxueux de cet intérieur tranche avec l'image précédente : la sorcière n'est plus celle qui néglige son intérieur mais bien celle dont la richesse se traduit dans les ornements de son habitation.

LAIDEUR ET VIEILLESSE : UN PHYSIQUE ATYPIQUE

Un consensus des auteurs et des illustrateurs autour de la vieillesse

La sorcière du conte de fée présente toujours la caractéristique d'être âgée. Si la représentation de cette dernière ne fait pas toujours consensus, les auteurs ainsi que les illustrateurs s'entendent pourtant tous sur ce point.

Le XVI^e siècle, s'inspirant des traditions antiques, voit apparaître un florilège de textes prenant comme sujet la vieille femme dans tout ce qu'elle a de laid et de maléfique : « imitant les satires antique, les poètes vont s'en donner à cœur joie pour reprendre la

¹¹⁷ INSTITORIS Henry, SPRENGER Jacques, *Le marteau des sorcières « Malleus maleficarum » précédé de L'inquisiteur et ses sorcières par Armand Danet*, Grenoble, Jérôme Millon, 1990, p.161.

¹¹⁸ JACQUES-CHAQUIN Nicole, "Figures de sorcières", *France culture*, 2018.

¹¹⁹ MICHELET Jules, *La sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.7.

¹²⁰ MAUREL Fanny, *Outils sorcellaires se réapproprient les savoirs sur la gynécologie par un design sorcière*, Université Toulouse – Jean Jaurès, 2017–2019.

figure de l'entremetteuse-sorcière d'Ovide et de Properce »¹²¹. A cette époque se développe le genre poétique du contre-blason qui consiste à dévaloriser de manière parodique le sujet de son écrit et à donner des « portraits grotesques de la femme vieille ou laide »¹²². Les personnages féminins sont alors souvent laids, vieux, voûtés ou ridés et correspondent tout à fait à la sorcière que l'on retrouve dans le conte. Marianne Closson donne parmi ses nombreux exemples celui de Joachim du Bellay et de son poème *Contre la vieille femme* :

Vieille plus vieille que le monde,
Vieille plus que l'ordure immonde,
Vieille plus que la fièvre blême;
Et plus morte que la mort même ;
Plus que la fureur furieuse,
Et plus que l'envie envieuse.

Tu es une attise-querelle,
Tu es sorcière et maquerelle,
Tu es hypocrite et bigotte,
Et toujours ta bouche marmotte
Je ne sais quoi. Tu es, au reste,
Plus dangereuse que la peste.¹²³

Contrairement à l'antiquité grecque ou latine où la vieillesse était plutôt perçue comme le symbole d'expérience et de sagesse, on assiste à une dégradation de la perception des personnes âgées dès le Moyen-Âge occidental. A la fin du Moyen-Âge, ce sont plus spécifiquement les vieilles femmes qui deviennent la source de représentations négatives, notamment avec l'apparition de l'image de la sorcière à travers les différents traités de démonologie qui fleurissent dans toute l'Europe. Sprenger et Institoris, deux inquisiteurs de la fin du XVe siècle rédigent en 1486 le *Malleus Maleficarum*, véritable réquisitoire contre les femmes qui théorise la malfaisance de la vieille femme : « Ainsi donc quand une âme est fortement inclinée à la malice, comme cela arrive davantage chez les vieilles (sorcières), le regard de cette personne devient venimeux et nuisible »¹²⁴. Dans ces traités, la femme est plus susceptible que l'homme d'être tentée par la sorcellerie mais la vieille femme est encore plus concernée par la sorcellerie en raison de la fragilité de son esprit

¹²¹ CLOSSON Marianne, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650): genèse de la littérature fantastique* Genève, Droz, 2000, p.122.

¹²² *Ibid*, p.123.

¹²³ DU BELLAY Joachim du Bellay, "Contre une vieille", *Les Divers jeux rustiques*, 1557.

¹²⁴ INSTITORIS Henry, SPRENGER Jacques, *Le marteau des sorcières « Malleus maleficarum » précédé de L'inquisiteur et ses sorcières par Armand Danet*, Grenoble, Jérôme Millon, 1990, p.122.

comme en témoigne cette citation extraite d'*Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables* rédigé par Jean Wier : « Le diable [...] induit volontiers le sexe féminin, lequel est inconstant à raison de sa complexion, de legere croyance, malicieux, impatient & melancolique pour ne pouvoir commander à ses affections : & principalement les vieilles debilles, stupides & d'esprit chancellant »¹²⁵. Dans son ouvrage *Histoire de la vieillesse en Occident*, l'historien Georges Minois démontre les conséquences directes de cette représentation de la vieille femme en sorcière sur les procès : « Le préjugé défavorable fait d'elle, beaucoup plus souvent que des jeunes, des sorcières: pour les 164 sorciers et sorcières jugées devant le Parlement de Paris entre 1565 et 1640, la moyenne d'âge est de plus de 50 ans »¹²⁶. A partir de cette période, vieillesse et sorcellerie sont désormais étroitement liées et les contes vont naturellement s'inspirer de cette vision bien particulière de la sorcière.

Tous les contes de notre corpus (à l'exception de *Blanche-Neige* des frères Grimm) décrivent le grand âge de la sorcière : cette caractéristique devient un incontournable de la représentation de la sorcière sous la plume de nos auteurs. Dans *Petit frère et petite soeur*, le conte s'ouvre sur une rapide présentation du personnage antagoniste : « la vieille sorcière prit la figure de la femme de chambre, entra dans la chambre où la reine était couchée »¹²⁷. Même si les descriptions sont parfois très brèves et ne contiennent même qu'un seul adjectif comme cette dernière, la vieillesse sera toujours le point mis en avant. Le mot « vieille » tend même à devenir un synonyme du terme « sorcière » dans le conte. Ainsi, la « vieille sorcière » du conte de Grimm cité précédemment devient simplement « la vieille » tout au long du reste du récit.

¹²⁵ WIER Jean, *Histoires disputes et discours : des illusions et impostures des diables des magiciens infames, sorcières et empoisonneurs... Le tout compris en ix livres par Jean wier[suivi de] Deux dialogues touchant le pouvoir des sorcières et de la punition qu'elles méritent par Thomas Erastus*, Paris, Aux bureaux du Progrès médical .A. Delahaye et Lecrosnier, 1885.

¹²⁶ MINOIS Georges, *Histoire de la vieillesse en Occident: de l'Antiquité à la Renaissance*, Fayard, 1987, p. 348.

¹²⁷ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1864, p. 235.



Figure 20 - Illustration de *Le Briquet* par Bertall

Toutes les images du corpus sans exception pourraient servir à illustrer cette idée mais attardons nous sur la sorcière réalisée par Bertall (présentée ci-dessus) afin d'illustrer *Le Briquet*. La vieillesse du corps de la sorcière est tout particulièrement mise en avant : elle se tient voûtée, marche avec une canne et les rides de son visage sont tellement accentuées qu'elles tendent à se confondre avec les plis de son habit. Par l'imagination du graveur, la vieillesse devient caricaturale, les caractéristiques qu'on lui associe dans les représentations traditionnelles sont accentuées afin de représenter une sorcière qui devient alors l'archétype même de la vieillesse.

Une laideur physique affirmée qui concentre de nombreux stéréotypes

Pour Ioan Pop-Curseu dans son article « Corps de sorcières, entre horreur et beauté » : « la tradition culturelle européenne - dès l'Antiquité - décrit le corps des sorcières dans une perspective dualiste, en insistant sur deux pôles. D'un côté, il y a la beauté de Circé, qui a séduit Ulysse au point de lui faire oublier son chemin de retour vers Ithaque, tandis que de l'autre côté il y a la laideur qu'Horace attribuait à sa sorcière préférée, Canidia, qui apparaît dans plusieurs *Épodes* et *Satires* »¹²⁸. S'inspirant de ces traditions antiques, les démonologues proposent donc dans leur traités deux conceptions

¹²⁸ POP-CURSEU Ioan, « Corps de sorcières, entre horreur et beauté. De la peinture au cinéma, avatars d'une tradition iconographique », *STUDIA UBB DRAMATICA*, LX, 1, 2015, p. 119-130.

de la sorcière : celle trop belle pour être honnête et celle si laide que le diable lui est forcément associé. Ainsi, Boguet dans son *Discours exécration des sorcières* donne à voir ces deux représentations contradictoires. Son affirmation « les sorcières sont ordinairement laides et puantes »¹²⁹ s'oppose au constat, quelques pages plus loin dans l'ouvrage, que les démons « provoquent les plus belles sorcières à luxure »¹³⁰. Toutefois, comme vu précédemment pour la vieillesse, la sorcière du conte de fée laisse bien souvent de côté l'inspiration de la belle magicienne antique pour se tourner vers des représentations plus satiriques. Censée représenter la dégradation de son âme, la laideur fait partie intégrante des textes et des représentations iconographiques de la sorcière dans les contes de notre corpus. Dans un ouvrage entièrement consacré à la perception et les représentations de la laideur chez la femme, Claudine Sagaert s'interroge plus spécifiquement sur le personnage de la sorcière traditionnelle en se demandant comment cette caractéristique physique si particulière a pu se construire : « La sorcière est communément représentée “laide et vieille”, le visage fripé, les joues creuses, le nez crochu, les yeux enfoncés dans les orbites, la bouche édentée, le menton en avant, la tête couverte de cheveux filasses, cachés sous un chapeau pointu. Voûtée dans un sombre manteau, elle apparaît négligée, sale. Mais ces stéréotypes ont-ils un quelconque fondement ? »¹³¹ p.61. Cette sous-partie va nous permettre de mettre en avant quelles caractéristiques physiques sont accentuées chez la sorcière dans les contes de fée et leur illustrations tout en cherchant à comprendre les fondements de cette conception de la laideur.

Tout d'abord, les contes de fées offrent une vision dégradée du visage de la sorcière. Dans *Histoire de la laideur féminine*, Claudine Sagaert s'attarde sur les différentes parties du corps qui concentrent traditionnellement la laideur¹³². Elle débute son analyse par la couleur du teint : d'un point de vue général, la laideur est associée au teint foncé des femmes qui sont obligées de travailler, et ce, quelle que soit l'époque. Dans les différentes images de notre corpus, la sorcière a souvent le teint bien plus foncé que celui de ses victimes comme celle de Bertall et d'Hans Tegner pour *La petite sirène*, d'Arthur Rackham pour *Raiponce* ou *Hansel et Gretel*... Elle poursuit son analyse avec la chevelure en notant que dès la période médiévale et encore à l'époque de la rédaction et de

¹²⁹ BOGUET Henry, *Discours exécration des sorcières*, Paris, Le sycomore, 1980 [1603], p.182.

¹³⁰ *Ibid*, p.269.

¹³¹ SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p.61.

¹³² *Ibid*, p.40.

l'illustration des contes de fées, « les cheveux bruns renvoient à la symbolique de la couleur noire, c'est-à-dire à l'obscur, au diable, aux côtés maléfiques de l'existence » page 45¹³³. Dans les illustrations choisies, le plus souvent, on ne voit pas les cheveux de la sorcière. Ils sont cachés par un tissu, comme pour effacer toutes traces trop féminine de ce personnage. De plus, lorsqu'on peut apercevoir ses cheveux, ils sont bien souvent blancs afin de mettre l'accent sur le grand âge de ce personnage. Pourtant, sur les rares illustrations qui présentent les cheveux de la sorcière autrement que cachés ou blancs, ils sont noirs, le blond étant réservé à la princesse, victime du personnage maléfique. La noirceur des cheveux est ainsi censée représenter la noirceur de l'âme de la sorcière. De plus, l'historienne note que « la pilosité est un autre trait de laideur [...] avoir des poils sur le menton ou une moustache, c'est avoir une image plus animale qu'humaine »¹³⁴. La sorcière du conte n'échappe donc pas à cette caractéristique. Sur les images comme celle de , on observe qu'elle possède des poils sur plusieurs parties du visage : le menton, le nez...



Figure 21 – Détail de l'illustration de Petit frère et petite sœur (Inconnu)

Progressivement, la sorcière des contes de fées perd sa féminité et même son humanité pour devenir un personnage hybride. Dans les textes des contes de fée, la description de la sorcière est toujours prétexte à faire état de sa laideur. Le personnage maléfique dans *Le Briquet* « était bien vilaine, sa lèvre inférieure tombait sur sa poitrine »¹³⁵, dame Holle possède « de longues dents »¹³⁶ et la sorcière d'*Hansel et Gretel* « avait les yeux

¹³³ *Ibid*, p.45.

¹³⁴ *Ibid*, p.46.

¹³⁵ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.39.

¹³⁶ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.61.

rouges »¹³⁷. Les traits du personnage ne sont pas réalistes et sont accentués (à la limite de la caricature) pour les rendre le plus effrayants possibles.

Le nez de la sorcière est également une des caractéristiques qui la rendent si reconnaissable à travers les âges. En effet, comme précisé dans le récit de *Jorinde et Joringuel*, il est souvent long et crochu : « une vieille femme en sortit, jaune, maigre et voûtée avec de grands yeux rouges et un nez crochu dont le bout lui atteignait le menton »¹³⁸. Eliane Viennot, dans son compte-rendu de *La sorcière et l'Occident* de Guy Bechtel fait la distinction entre cet attribut particulier et les autres que l'on a pu rencontrer en affirmant qu'un « portrait-robot est en effet mis au point dans les années 1400-1450 à partir de stéréotypes empruntés tant à la misogynie traditionnelle (vieille, édentée, bossue, méchante) qu'à d'autres modèles de persécutés (nez crochu, adepte de meurtres rituels) »¹³⁹. La construction du personnage de la sorcière avec un nez long et crochu ne prend donc pas racine dans les sources anciennes mais provient plutôt d'un amalgame avec un autre type de persécuté : la figure du juif. Selon Claudine Sagaert, la représentation du « juif enlaidi au nez crochu affublé d'un chapeau pointu »¹⁴⁰ date du XIII^e siècle anglais où commencent les premières discriminations (signes distinctifs imposés...). Dès le Moyen-Âge et encore au cours des chasses aux sorcières, le juif et la sorcière sont alors très vite associés autour des pratiques diaboliques et sont décrits comme hérétiques. Il n'est donc pas étonnant que la représentation de la sorcière à cette époque et encore bien des siècles plus tard s'inspire des représentations iconographiques et textuelles de la figure du juif. Encore à l'époque de l'illustration des contes, la figure du Juif et celle de la sorcière se ressemblent énormément dans les différentes représentations.

¹³⁷ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux* - Tome I, Feedbooks, 1863, p.18.

¹³⁸ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux* - Tome II, Feedbooks, 1863, p.18.

¹³⁹ VIENNOT Éliane, « Guy BECHTEL, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, 733 p. », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 1998.

¹⁴⁰ SAGAERT Claudine, « L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2013/4 (Vol. 7, n° 4), p. 971-992. <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2013-4-page-971.htm>



Figure 22 – *Caricature du juif errant* par Gustave Doré (gravure de 1852)



Figure 23 - *Le juif errant* par Gustave Doré (gravure de 1852)

Sur cette première gravure de Gustave Doré, on retrouve le nez proéminent et crochu qui caractérise également si bien la sorcière. Sur ces deux illustrations du même auteur les personnages ont une posture similaire. De la même manière que la sorcière des images de notre corpus, le juif est un vieillard courbé habillé de haillons, appuyé sur une canne. Seul le sexe du personnage est différent. Dans les représentations imagées, la figure du juif et de la sorcière sont presque interchangeable physiquement car ils incarnent les mêmes valeurs de figures stigmatisées. Pour Claudine Sagaert, « cette image s'inscrit dans le contexte du XIXe siècle dans lequel la conception de la beauté et de la laideur ont participé à la construction d'une esthétique et d'une inesthétique de l'allégorie du bien et du mal, qui ont elles-mêmes servi à établir tout un ordre de valeurs et d'antivaleurs »¹⁴¹. De la même manière, la représentation de la laideur de la sorcière va permettre de mettre

¹⁴¹ *Ibid.*

en avant la laideur de ses sentiments et de ses actions que nous détaillerons dans la partie suivante de ce mémoire.

Selon Claudine Sagaert, « les parties hautes du corps sont les parties nobles, alors que les parties basses sont les zones avilies » [...] De ce fait, les récits qui commentent la beauté ne portent que sur certaines parties du corps, par contre il n'y a pas de stricte limitation pour la laideur. C'est par l'ensemble du corps auquel il est fait référence et notamment à la poitrine, au ventre, et à la corpulence du sujet »¹⁴². Cette citation s'applique tout à fait à la description de la sorcière dans les contes de fées de notre corpus. En effet, la laideur de ce personnage maléfisant ne se limite pas seulement à son visage, le corps affreux de la sorcière est également souvent dépeint dans les textes et les illustrations de notre corpus.

La description de la laideur se fait, selon l'historienne, sur des parties précises du corps comme la poitrine, le ventre et la corpulence du personnage : « le corps est rarement traité dans son unité, seules sont retenues des parties identifiées comme laide. »¹⁴³. En effet, on remarque dans les contes que seuls certains aspects du corps sont traités par les auteurs. La poitrine fait partie des endroits du corps les plus décrits. Elle est généralement molle, flasque et pendante, caractéristique de la vieillesse. *La petite sirène* met en scène une sorcière qui « se plaisait à les [les affreux serpents] faire rouler sur sa grosse poitrine spongieuse »¹⁴⁴. La poitrine de la sorcière ne fait jamais l'objet d'une description élogieuse, au contraire, son caractère disgracieux est accentué. Il s'agit d'une poitrine toujours défectueuse qui met en avant l'absence de maternité chez le personnage maléfique. Dans ce même conte, la sorcière s'entaille le sein afin de pouvoir réaliser la potion destinée à priver la petite sirène de sa voix : « Puis, se faisant une entaille dans la poitrine, elle [la sorcière] laissa couler son sang noir dans le chaudron. »¹⁴⁵. Le sein nourricier est ainsi transformé en un sein maléfique, utilisé comme « ingrédient » pour préparer des mixtures magiques. Claudine Sagaert l'explique très justement dans son ouvrage : « si la nature est honteuse d'un sein si laid, c'est parce qu'il ne peut remplir sa fonction nourricière. »¹⁴⁶. Les illustrations de notre corpus mettent moins en avant cette partie du corps, souvent dissimulée par des vêtements amples mais lorsqu'elle est visible, elle est souvent représentée forte et pendante.

¹⁴² SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p.39.

¹⁴³ *Ibid*, p.48.

¹⁴⁴ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.269.

¹⁴⁵ *Ibid*, p.272.

¹⁴⁶ SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p.50.

Concentrons-nous à présent sur la corpulence de la sorcière. Personnage de l'excès pour de nombreuses caractéristiques physiques, le poids ne fait pas exception dans les contes de fées et leurs illustrations : la sorcière est soit squelettique, soit corpulente, il n'y a pas de juste milieu. La sorcière de *Jorinde et Joringuel* est « maigre »¹⁴⁷ tandis que celle de la petite sirène est clairement identifiée comme beaucoup plus forte. Les illustrations reflètent cette ambivalence des représentations.



Figure 24 - Illustration de *La petite Sirène* par Bertall

¹⁴⁷ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1863, p.18.



Figure 25 - Illustration de *La petite Sirène* par Hans Tegner

Sur la figure 24 représentant le moment où la sorcière retire la voix de la petite sirène, le corps de cette dernière est décharné, ses bras paraissent encore plus maigres grâce aux plis de ses vêtements. Ce corps presque squelettique peut faire penser aux représentations picturales de la grande faucheuse. Cette dernière, à l'instar du personnage de la sorcière est annonciatrice au moins de malheurs, si ce n'est de mort. Pour un même conte, on retrouve une interprétation tout à fait différente du visuel du personnage maléfique. Sur la figure 25, la sorcière est beaucoup plus ronde. Toutefois, elle n'en est pas plus belle et son imposante stature renforce son statut d'autorité. Chaque époque possède évidemment ses propres conceptions de la beauté mais les excès n'en font généralement pas partie. Encore au cours de la période de rédaction, puis d'illustration des contes de fée de notre corpus, Claudine Sagaert démontre que « la corpulence est également mesurée comme indice de beauté ou de laideur. A cette époque, la femme ne doit être ni forte, ni menue »¹⁴⁸. Enfin, la sorcière possède également une force physique impressionnante. En effet, dans *Raiponce*, elle parvient à se hisser au sommet de la tour grâce à la seule force de ses bras et au cheveux de la princesse. Ce qui pourrait être une caractéristique physique positive n'est en réalité qu'un autre de ses multiples défauts car une trop grande musculature n'est jamais considérée positivement à cette époque. La

¹⁴⁸ SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p.50.

sorcière est en quelque sorte dépossédée de toutes caractéristiques considérées comme « féminines ». Les vêtements de la sorcière viennent parfaire cette représentation archétypale de la laideur. Dans les illustrations qui composent notre corpus, elle est bien souvent vêtue de haillons qui accentuent la pauvreté de la sorcière.

On peut observer, à l'échelle même de l'illustration des contes de fées et plus particulièrement de ceux de Grimm, Perrault et Andersen, une évolution sur le traitement du physique de la sorcière dans l'image. A mesure que le conte tend à devenir de plus en plus une littérature consacrée aux enfants, les illustrateurs s'adaptent à leur public. L'illustration, dans un premier temps très fidèle au texte, donne d'abord à voir une sorcière plutôt réaliste : le but est de faire peur. Toutefois, ce n'est absolument pas le personnage principal des illustrations des années 1850. Elle se situe généralement dans un coin de l'image, visage couvert ou très peu visible. Dans la représentation de Bertall datant de 1852, on ne distingue presque pas les traits du visage de la sorcière. L'illustration sert réellement à imager une action du texte et la sorcière est presque noyée parmi la masse de personnage présent. Puis, vers la fin du XIXe siècle, la sorcière commence à prendre de plus en plus de place sur l'image : de personnage secondaire, elle devient véritablement le principal sujet de l'image, comme le prouve l'illustration de Theodor Hosemann. La sorcière possède un visage reconnaissable et identifiable. Toutefois, ses traits sont toujours assez effrayants. Enfin, les interprétations des illustrateurs deviennent de plus en plus libres par rapport au texte : le physique de la sorcière se fait plus caricatural et la laideur en devient donc presque quelque chose de risible. Le but n'est plus de faire peur mais de donner à voir un personnage certes toujours laid mais qui cesse d'être réaliste. Par cette laideur et des traits exagérés à outrance, les illustrateurs plus modernes cessent de vouloir en faire un personnage susceptible d'exister. Dans la réalisation d'Arthur Rackham datant du début du XXe siècle, la sorcière devient le personnage principal et central de l'illustration. Le visage est découvert et les traits sont détaillés, l'action de l'image est moins importante que de donner au lecteur un aperçu visuel des deux personnages du texte. La laideur passe par le grossissement des traits : les proportions du nez ne sont plus réalistes... Le personnage tient plus de la représentation de la grand-mère que de la sorcière : sans le texte, on ne pourrait pas deviner qu'elle incarne la méchante de l'histoire. La laideur est toujours une des caractéristiques physiques principales de la sorcière mais elle ne sert plus le même but : elle sert à faire rire plus qu'à effrayer.



Figure 26 - Illustration de *La Belle au bois dormant* par Bertall



Figure 27 - Illustration d'*Hansel et Gretel* par Theodor Hosemann



Figure 28 - Illustration d'*Hansel et Gretel* par Arthur Rackham

LA SORCIERE COMME ANTI-HEROS : LA LAIDEUR MORALE

Le caractère malfaisant de la sorcière

« La laideur physique comme allégorie du mal a toute une histoire. Déjà dans la Grèce antique, raisonner, débattre, se cultiver sont indissociables de la beauté physique. Le terme kalos kagathos, traduit que la beauté physique et la beauté de l'âme sont de la plus haute importance »¹⁴⁹.

La laideur de la sorcière et sa méchanceté sont indissociables, selon cette citation extraite de *L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du juif* de Claudine Sagaert et ce, à toutes les époques (depuis l'Antiquité et encore plus au cours des chasses aux sorcières). Les démonologues ne cessent d'évoquer le caractère nuisible de la sorcière et sa volonté de faire le mal. Comme analysé précédemment dans le mémoire *L'image des femmes dans les traités de démonologie*, le XVI^e dépeint à travers des ouvrages comme le *Malleus Maleficarum*, une sorcière qui se complait à faire le mal. On peut alors y lire : « les crimes perpétrés par les sorcières modernes surpassent tous les autres maux que Dieu a jamais permis, quant à ce qui est des péchés dans l'ordre de la perversité morale »¹⁵⁰. Sur ce point précis, la sorcière n'a dans un premier temps pas évolué dans le conte : elle est malfaisante, méchante et aime torturer ses victimes les plus jeunes. C'est cette caractéristique qui en fait un élément important de la bonne marche du récit : elle permet au héros ou à l'héroïne d'en triompher avec honneur et bravoure : « Dans les contes, devenus patriarcaux, la femme magique apparaît dissociée de l'ordre normal des choses et de la société, repoussée de manière à incarner un domaine marginal, négatif, malveillant. Le héros doit désormais l'affronter et la vaincre, avant de revenir, le plus souvent avec sa fiancée, future mère de ses enfants, à son bras »¹⁵¹.

Dans les textes, la violence physique de la sorcière est particulièrement exacerbée. Elle en fait souvent usage pour battre les enfants de son nouveau mari. Petit frère et petite sœur se plaignent de leur nouvelle marâtre : « Depuis que notre mère est morte, nous n'avons plus une heure de bon temps ; notre belle-mère nous bat tous les jours, et, si nous

¹⁴⁹ SAGAERT Claudine, « L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2013/4 (Vol. 7, n° 4), p. 971-992. <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2013-4-page-971.htm>

¹⁵⁰ INSTITORIS, Henry. SPRENGER Jacques, *op. cit.*, p.249.

¹⁵¹ FREDRIKSON Charles, « Quand comprendre, c'est accuser », *L'Homme*, 2000. <http://journals.openedition.org/lhomme/27>

nous approchons d'elle, elle nous repousse à coups de pied"¹⁵². Toutes ses actions sont principalement guidées par la jalousie de la beauté, de l'amour ou du bonheur du héros ou de l'héroïne du conte. C'est encore un point que l'on retrouve étudié par les démonologues. Leurs écrits font souvent part de récits de femmes, qui, par convoitise, se tournent vers la sorcellerie. Dans le *Malleus Maleficarum*, « on retrouve alors contée l'histoire d'un mariage au cours duquel le futur marié invite une femme jalouse qui maudit sa future épouse en lui assurant qu'elle ne sera plus jamais en bonne santé et ce, jusqu'à la fin de sa vie »¹⁵³. La sorcière du conte de fées est quant à elle toujours jalouse des enfants. Dans un premier temps, elle convoite l'affection de leur père. Dans *Petit frère et petite sœur*, elle envoie les deux enfants loin de la maison afin de profiter seule de l'affection du roi. On retrouve le même schéma dans *Les cygnes sauvages* : « La semaine suivante, elle [la sorcière] envoya la petite Élisabeth à la campagne, chez des paysans ; et, quelque temps après, elle dit tant de vilaines choses au roi sur le compte des pauvres princes, qu'il ne s'inquiétait plus d'eux [des enfants du roi] »¹⁵⁴. Elle est ensuite envieuse de la beauté et de la jeunesse des princesses. La sorcière de *Blanche-Neige* est dépeinte comme « fière et hautaine à ne pouvoir souffrir qu'aucune autre la surpassât en beauté »¹⁵⁵ et lorsqu'elle apprend que sa belle-fille est plus belle qu'elle, « l'envie et la jalousie ne firent que croître en elle, et elle n'eut plus de repos ni jour ni nuit »¹⁵⁶. La sorcière ne reste pas inactive face à la jalousie, elle met en place des plans machiavéliques afin d'y remédier. Dans *Raiponce*, la sorcière est jalouse de la beauté du personnage éponyme. Dans un premier temps, elle l'enferme dans une tour afin que personne ne puisse la contempler. Puis, elle décide également de couper sa chevelure : « dans sa colère, elle prit les beaux cheveux de Raiponce, les tourna plusieurs fois autour de sa main gauche, saisit une paire de ciseaux de la main droite, et vite, vite, voilà ces beaux cheveux coupés et les nattes merveilleuses par terre »¹⁵⁷. Enfin, elle est jalouse des aptitudes particulières que peuvent avoir les autres personnages du conte. Elle vole la voix de la petite sirène dans le conte du même nom :

¹⁵² GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1864, p.227.

¹⁵³ PLANCHET Salomé, *L'image des femmes dans les traités de démonologie*, Villeurbanne, ENSSIB, 2021, p.64.

¹⁵⁴ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.303.

¹⁵⁵ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.8.

¹⁵⁶ *Ibid*, p.9.

¹⁵⁷ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1863, p.103.

“— En ce cas, poursuivit la sorcière, il faut aussi que tu me payes ; et je ne demande pas peu de chose. Ta voix est la plus belle parmi celles du fond de la mer, tu penses avec elle enchanter le prince, mais c’est précisément ta voix que j’exige en paiement. Je veux ce que tu as de plus beau en échange de mon précieux élixir ; car, pour le rendre bien efficace, je dois y verser mon propre sang”¹⁵⁸.

Lorsque la sorcière fait preuve de bonté, il y a toujours une condition à son don. Elle ne fait jamais rien par pure gentillesse. C’est ainsi que dans la plupart des schémas des récits, on retrouve une contrepartie attendue de la part du héros. Dans *Le briquet*, le soldat peut récupérer autant d’argent qu’il souhaite dans le trou mais en échange, il doit ramener un briquet à la sorcière : « - Non je ne veux pas un sou : tu m’apporteras seulement le vieux briquet que ma grand’mère a laissé là lors de sa dernière visite ». Dans *Les six Cygnes*, elle ne consent à indiquer son chemin au roi que s’il lui promet d’épouser sa fille : « Ma bonne femme, ne pourriez-vous pas me montrer un chemin qui mène hors de cette forêt ? – Oh oui certes, seigneur, je le puis, répondit-elle, mais à une seule condition et si vous ne la remplissez pas, vous resterez dans la forêt et vous y mourrez de faim »¹⁵⁹.

Ainsi, cette récupération d’un caractère issu d’un imaginaire né au XVI^e siècle permet de servir la structure narrative du conte. La sorcière est la parfaite incarnation du personnage opposant. Selon Vladimir Propp, le conte suit une morphologie particulière et bien précise. On y retrouve toujours les mêmes schémas narratifs avec des personnages aux actions bien définies par types. La sorcière, faisant partie du type de « l’agresseur »¹⁶⁰ réalise alors des actions en accord avec son caractère et son physique : elle “essaye d’obtenir des renseignements”¹⁶¹, “tente de tromper sa victime pour s’emparer d’elle et de ses biens”¹⁶² ou “nuît à l’un des membres de la famille”¹⁶³. Ce sont tout autant d’actions communes aux “agresseurs” des contes que l’on retrouve réalisées par la sorcière dans ceux de notre corpus.

La mort et le châtiment réservés à la sorcière se partagent également entre représentation historique et réécriture plus libre par les auteurs des contes de fées. Dans un premier temps, la sorcière est soumise au bûcher dans quatre des contes de notre corpus : *Les six cygnes*, *Les douze frères*, *Les cygnes sauvages* et *Petit frère et petite sœur*. Les

¹⁵⁸ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d’Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.272.

¹⁵⁹ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.105.

¹⁶⁰ PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1973, p.39.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid*, p.40.

¹⁶³ *Ibid*, p.41.

réécrits correspondent exactement aux faits réels des chasses aux sorcières, les coupables sont d'abord jugés avant d'être brûlés vives comme le prouve les deux extraits ci-dessous :

Elle raconta au roi le crime qu'avaient commis contre elle la méchante sorcière et sa fille. Le roi les fit paraître devant le tribunal, et elles furent condamnées. La fille fut conduite dans une forêt, où les bêtes sauvages la mirent en pièces dès qu'elles l'aperçurent ; la sorcière monta sur un bûcher, et périt misérablement dans les flammes. Comme le feu la consumait, le chevreuil fut métamorphosé et reprit sa forme naturelle, et le petit frère et la petite sœur vécurent heureux ensemble jusqu'à la fin de leurs jours¹⁶⁴

On alluma donc dans la cour un immense bûcher, où la malheureuse devait être brûlée vive; le roi se tenait à sa fenêtre, les yeux tout en larmes, car il n'avait pas cessé de l'aimer¹⁶⁵.

Historiquement, les châtements se passaient le plus souvent devant une foule villageoise comme l'analyse l'historien Guy Bechtel dans son ouvrage *La sorcière et l'Occident* : « La cérémonie doit avoir lieu au cœur même du groupe, sur la place publique, au milieu de la cité [...] on la [la sorcière] dévoile aux yeux de tous. Il s'agit de faire un exemple et tout est là pour le rappeler »¹⁶⁶. Cette idée est reprise dans les contes : « La foule accourut aux portes de la ville pour voir brûler la sorcière »¹⁶⁷ 227. C'est sans doute cette partie du conte qui correspond le plus à la réalité historique. Dans un second temps, lorsque les contes ne s'inspirent pas directement des faits historiques, le feu garde tout de même une dimension très importante dans le châtement de la sorcière. On peut relever l'exemple d'*Hansel et Gretel* où la sorcière périt poussée par les enfants dans son propre four d'où s'échappent des flammes brûlantes. Cette idée est reprise dans les illustrations et notamment celle de Theodore Hosemann où l'on peut voir les deux enfants pousser la sorcière dans le brasier. Outre la violence de l'action, le fait qu'elle soit réalisée par de jeunes personnages renforce l'absurdité de la violence du châtement, en décalage avec le côté enfantin du conte. Toutefois, la mort de la sorcière n'inspire aucune pitié dans le conte de fées, elle mérite son châtement pour les atrocités qu'elle a pu commettre et c'est donc avec naturel que les auteurs et les illustrateurs mettent en scène sa mort.

¹⁶⁴ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1864, p.236.

¹⁶⁵ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome I*, Feedbooks, 1863, p.80.

¹⁶⁶ BECHTEL Guy, *La sorcière et l'Occident la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997.

¹⁶⁷ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.227.



Figure 29 - Illustration d'*Hansel et Gretel* par Theodor Hosemann

Pourtant, on assiste dans le conte à une évolution du personnage par rapport à l'image de la sorcière construite au XVI^e siècle. En effet, certains contes de notre corpus présentant la sorcière comme un personnage aimable, serviable et aimant viennent contraster avec les traités de démonologie qui ne la décrivaient que comme un être doué pour faire le mal. Dans un premier temps, la sorcière fait le mal mais pour établir une forme de justice entre les autres personnages du conte. Dans le conte qui met en scène *Dame Holle*, une vieille sorcière aux grandes dents, deux sœurs séjournent tour à tour dans sa maison. La première, vaillante et au cœur pur, reçoit lors de son départ de nombreuses pièces d'or. La seconde, vaniteuse et fainéante, n'obtient que de la terre: « La paresseuse en fut ravie, pensant que la pluie d'or allait venir à présent. La bonne dame la conduisit comme l'autre sous la grande porte, et quand elle se trouva juste au-dessous, au lieu de l'or qu'elle attendait; un chaudron de poix lui fut versé sur la tête »¹⁶⁸. De la même manière, dans *Le Briquet*, la sorcière met en garde contre la cupidité. On assiste alors à un renversement du côté négatif de la sorcière : elle utilise ses pouvoirs pour punir les défauts des différents personnages. Elle devient porteuse de valeurs positives grâce au ton moralisateur du conte : la sorcière devient une forme d'avertissement contre les défauts des différents protagonistes. Dans le schéma du récit du conte, la sorcière est également celle qui teste la résistance du héros. Elle le met à l'épreuve pour qu'il ressorte

¹⁶⁸ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.63.

grandi de cette expérience. Par exemple dans *La gardeuse d'oie près de la fontaine*, elle force le personnage principal à l'aider à porter son lourd bagage pour finalement le récompenser lorsqu'il parvient à se dépasser physiquement¹⁶⁹. Toutefois, c'est dans le conte *Petite Poucette* que l'on observe l'apogée de cette évolution de la sorcière vers un personnage bienveillant. Cette dernière permet à une femme infertile d'avoir un enfant, sans aucune contrepartie ou autre action négative dans le reste du récit. On peut lire le dialogue entre la femme et la sorcière :

“elle [la femme] alla donc trouver une vieille sorcière, et lui dit :

– J’aurais grande envie d’avoir un petit enfant, ne veux-tu pas me dire où je pourrais m’en procurer un?

– Si, nous allons bien en venir à bout ! dit la sorcière. Tiens, voilà un grain d’orge, il n’est pas du tout de l’espèce qui pousse dans le champ du paysan, ou qu’on donne à manger aux poules, mets-le dans un pot, et tu verras ! »¹⁷⁰

La sorcière fait un don sans rien attendre en retour à l'inverse du schéma traditionnel des contes que nous avons déjà pu analyser. Elle perd ainsi son statut d'élément perturbateur du récit pour devenir bienfaiteur. Toutes ces valeurs positives associées à la sorcière sont propres au genre du conte et seront reprises par d'autres médias pour mettre en scène ce personnage.

Les pouvoirs et actions maléfiques de la sorcière

La vision magique du monde, commune alors aux philosophes néo-platoniciens et au peuple non instruit, fait de la sorcière une manipulatrice des forces et puissances diverses à l'œuvre dans l'univers. Plus proche en cela de la magicienne antique que de la «sorcière jurée» que le juge condamnera au bûcher, elle incarne, dans toute son ambivalence, un pouvoir appuyé à la fois sur un certain savoir traditionnel (celui du corps ou des plantes, par exemple), et sur une énergie, un savoir-faire qui lui est propre. Elle est en relation avec les esprits animés, vivants ou morts, elle est inséparable d'une religion populaire qui n'a pas encore subi la re-christianisation à outrance qui culminera avec les «campagnes» de la Contre-Réforme¹⁷¹.

Le personnage de la sorcière évoque indubitablement les pouvoirs magiques qui lui sont liés, quel que soit le contexte (historique, dans les récits, les contes...). En effet, bien avant le conte de fées qui met en scène la sorcière dotée de pouvoirs maléfiques, la

¹⁶⁹ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1864, p.201.

¹⁷⁰ ANDERSEN Christian, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1875, p.27.

¹⁷¹ JACQUES-CHAQUIN Nicole, “La sorcière et le pouvoir. Essai sur les composantes imaginaires et juridiques de la figure de la sorcière”, *Cahiers de Fontenay*, n°11-12, 1978.
www.persee.fr/doc/cafon_0395-8418_1978_num_11_1_1132

conception de ce personnage était toujours de près ou de loin liée à la pratique de la magie. Cette citation démontre l'ancienneté de la conception de la sorcière comme détentrice de pouvoirs magiques. La plupart des pouvoirs magiques de la sorcières de contes de fées prennent leurs racines dans les traités de démonologie. La construction de l'imaginaire autour de ce personnage à l'époque des chasses aux sorcières persiste jusqu'à la mise à l'écrit des contes de fées dans toutes l'Europe. Les contes, de la même manière que les ouvrages du XVI^e siècle, mettent en avant les capacités magiques de la sorcière : elle peut donc se transformer en animal, lancer des sorts ou encore préparer potions et poisons. Toutefois, ce qui est posé sur le ton de la question dans les traités de démonologie devient dans le conte de fées une vérité absolue.

Tout d'abord, dans les contes de notre corpus, la sorcière possède la capacité de se transformer en animal ou de changer d'apparence mais également de faire subir ces transformations à ses victimes. Dans *Jorinde et Joringuel*, la sorcière revêt l'apparence d'animaux pour pouvoir arpenter le territoire sans se faire reconnaître : « Le jour, elle se transformait en chatte ou en chouette, mais le soir elle reprenait ordinairement forme humaine »¹⁷². Elle transforme également les jeunes filles en oiseaux afin de les enfermer dans des cages et de les exposer dans son château, où elle s'en occupe avec grand soin. On apprend même dans le conte qu'elle « avait bien sept mille corbeilles de cette sorte dans le château avec un oiseau aussi rare dans chacune d'elle »¹⁷³. Dans *Petit frère et petite sœur*, prise de colère, la sorcière lance un sortilège sur tous les ruisseaux de la forêt : quiconque en boira l'eau se verra transformer en animal. Outre la possibilité de se transformer ou de transformer ses victimes en animal, la sorcière possède la capacité de changer d'apparence afin de passer inaperçu. C'est ainsi que dans le conte cité précédemment, « la vieille sorcière prit la figure de la femme de chambre »¹⁷⁴. De la même manière, le personnage maléfique de *Blanche-Neige* tente de tromper le personnage maléfique en se faisant passer pour de vieilles femmes inoffensives : « Puis elle se déguisa de nouveau, sous la figure d'une autre vieille bohémienne »¹⁷⁵.

¹⁷² GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1863, p.17.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1864, p.235.

¹⁷⁵ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.14.

Cet attribut si caractéristique de ce personnage du conte de fées trouve une résonance historique puisque les traités de démonologie en faisaient déjà un des sujets de leurs ouvrages. En effet, tous se demandent si les sorcières sont réellement capables de se changer en animaux. La question X du *Malleus Maleficarum* « Les sorcières peuvent-elles par un sort changer des hommes en forme de bêtes ? »¹⁷⁶ ou encore le chapitre X de *Des sorcières et des devineresses* de Molitor « Si les sorcières et les striges peuvent, par le ministère des démons, se changer elles-mêmes et convertir les autres en différentes formes de spectres et d'animaux »¹⁷⁷ témoignent de cette obsession des inquisiteurs pour les transformations des sorcières. Ainsi, sous les traits d'animaux comme les chats, les chouettes ou autres bêtes à forte symbolique que nous avons étudiées précédemment pouvaient se dissimuler une sorcière malfaisante. Cette question témoigne principalement de la peur des démonologues de ne pas pouvoir reconnaître la sorcière si elle est capable de changer d'apparence. Encore une fois, on observe le glissement de la création du personnage de la sorcière par les écrits au XVI^e siècle à la fixation de ce caractère dans l'imaginaire traditionnel jusqu'au conte de fées. Toutefois, si l'iconographie de la période de la chasse aux sorcières met l'accent sur cette capacité exceptionnelle du personnage à se changer en animal (on peut penser aux gravures présentes dans l'ouvrage de Molitor précédemment), ce n'est absolument pas le cas de l'imagerie des contes de fées. La sorcière y est représentée de manière beaucoup plus traditionnelle et les illustrateurs mettent beaucoup moins l'accent sur les pouvoirs de la sorcière. Les différentes capacités de la sorcière intéressent davantage les illustrateurs de la période de la chasse aux sorcières car ces images témoignent de la volonté scientifique de produire un savoir le plus précis possible à leur sujet (pour les reconnaître, les confondre, les interroger...). Le but des illustrateurs de contes n'est plus le même : ils n'ont plus ce besoin d'exhaustivité et se concentre sur les moments clé du récit qui ne mettent plus autant en avant les pouvoirs maléfiques de la sorcière. Ce pouvoir de la sorcière, s'il est mis à l'écrit par les traités de démonologie, trouve sa source à une époque bien antérieure : « ces transformations sont autant attestées dans les récits populaires que dans la littérature savante depuis l'Antiquité »¹⁷⁸. Les traités de démonologies évoquent leurs sources d'inspiration à ce sujet : on peut citer « Nous lisons aussi dans Homère, que Circé changea

¹⁷⁶ INSTITUTORIS, Henry. SPRENGER Jacques, *op. cit.*, p.189.

¹⁷⁷ MOLITOR Ulric, *Des sorcières et des devineresses*, Préface de l'éditeur, Paris, E. Nourry, 1926, chapitre X.

¹⁷⁸ SIMON Maryse, *Les métamorphoses diaboliques : Croyances et controverses, Sorcellerie savante et mentalités populaires*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013.
<http://books.openedition.org/pus/13939>

par paroles les compagnons d'Ulysse en pourceaux » ou encore « il [Saint-Augustin dans *La cité de Dieu*] rapporte que la fameuse magicienne Circé avait changé en porcs les compagnons d'Ulysse »¹⁷⁹. Les mythes antiques sont donc vraisemblablement à l'origine de cette conception toute particulière de la sorcière avec des figures comme Circée ou Médée, connues pour leur pratique de la magie.

Dans un second temps, les sorcières des contes connaissent les herbes qui leur servent à préparer des potions et des poisons. Cette aptitude n'est encore une fois pas anodine car elle est déjà présente dans les traités de démonologie et prouve la logique de transmission de l'imaginaire autour de ce personnage des années après sa création. Dans les récits de ce corpus, les sorcières jardinent. Elles possèdent bien souvent un jardin qui leur permet d'obtenir des herbes qu'elles utilisent dans la confection de leurs mixtures magiques. *Raiponce* met en scène le décor dans lequel vit la sorcière : « un jardin magnifique rempli des plus belles fleurs et de toute espèce d'herbes »¹⁸⁰. Dans les récits, la sorcière est souvent représentée en train de s'adonner au jardinage : la sorcière de *Les feux follets sont dans la ville* « brasse les herbes »¹⁸¹ tandis que celle de *La gardeuse d'oies près de la fontaine* « ramassait de l'herbe pour ses oies, cueillait des fruits sauvages aussi haut qu'elle pouvait atteindre, et rapportait tout cela sur le dos »¹⁸². L'entrée en matière de *La lumière bleue* présente un portrait de la sorcière tout particulièrement attentive à son jardin. En effet, elle consent à héberger un soldat en échange de travaux de sa part dans ce dernier : « La sorcière consentit à lui donner l'hospitalité s'il voulait bêcher son jardin le lendemain matin »¹⁸³. Cette attention particulière portée par les auteurs à dépeindre le jardin de la sorcière démontre la propension du conte à mettre en valeur une culture paysanne ancienne et traditionnelle. Toutefois, cette aptitude du personnage s'accompagne souvent de la réalisation de potions magiques à partir des herbes de ce jardin : c'est ce qui différencie la sorcière de la simple grand-mère dans le conte. Dans *Blanche-Neige*, la méchante belle-mère prépare à deux reprises des poisons dans lesquels elle trempe un peigne puis une pomme pour tenter de tuer la princesse. On peut relever ces passages : « Et, avec son art de sorcière, elle fabriqua un peigne

¹⁷⁹ INSTITORIS, Henry. SPRENGER Jacques, *op. cit.*, p.291.

¹⁸⁰ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.100.

¹⁸¹ ANDERSEN Christian, *Les contes d'Andersen*, Paris, Félix Juven, XIXe siècle, p.148.

¹⁸² GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1864, p.197.

¹⁸³ ANDERSEN Christian, *Les Cygnes sauvages et autres contes de fées, d'après Hans Andersen*, Paris, Larousse, 1910, p.39.

empoisonné »¹⁸⁴ et « puis elle s'enferma dans une chambre secrète où personne n'entrait, et y prépara une pomme empoisonnée, superbe à voir, blanche et rose de peau, fraîche à croquer ; cette pomme avait le pouvoir de tuer quiconque en goûterait un morceau »¹⁸⁵. La sorcière des mers présente dans *La petite sirène* lui promet pour sa part une potion qui permettra à la princesse d'aller sur la terre pour séduire son prince. Elle dit alors à la petite sirène : « Je vais te préparer un élixir que tu emporteras à terre avant le point du jour. Assieds-toi sur la côte, et bois-le »¹⁸⁶. Les illustrations des contes mettent également l'accent sur cette aptitude si caractéristique du personnage : on voit dans la réalisation de Bertall pour imager *La petite sirène* la sorcière qui tend une fiole à sa victime. Bien souvent dans le décor de la maison (comme analysé précédemment), on retrouve les récipients dédiés à la confection de ces breuvages magiques. On retrouve exactement la même description de ce personnage dans les écrits datant de la période de la chasse aux sorcières. C'est une caractéristique du personnage qui a traversé les âges et qui est fortement ancrée dans les mentalités. La connaissance des plantes était généralement considérée comme une preuve de sorcellerie par les juges et les inquisiteurs. Wier, en tant que médecin de la cour à cette époque, dénonce ces pratiques souvent effectuées par des femmes. On peut lire dans son ouvrage *Histoires, disputes et discours* : « les forcieres compoient des onguents de plufieurs de ces chofes brouillees »¹⁸⁷. L'évolution de la médecine conduit les médecins à se méfier et à dénoncer les savoirs empiriques tels que la connaissance des plantes. Maryse Simon explique bien cette distinction entre le simple jardinage et l'utilisation des herbes pour des pratiques magiques liées de ce fait à la figure de la sorcière : « Le rituel qui accompagne la cueillette des plantes leur confère une valeur magique. Toutes ces plantes sont utilisées dans la pharma-copée officielle pour leurs propriétés thérapeutiques réelles et supposées, mais la culture populaire ajoute à leur utilisation un rituel et un caractère sacré supplémentaire »¹⁸⁸.

S'ajoute à la capacité de faire le mal grâce à des potions celle de prononcer des paroles maléfiques et de jeter des sorts grâce à des formules magiques. La vieille fée du conte *La belle au bois dormant* jette un sort à la princesse juste née, en colère de ne pas avoir été invitée à la cérémonie de baptême : « Le rang de la vieille fée étant venu, elle

¹⁸⁴ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.14.

¹⁸⁵ *Ibid*, p.15.

¹⁸⁶ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.270.

¹⁸⁷ WIER Jean, *op. cit.*, p.377.

¹⁸⁸ SIMON Maryse, *op. cit.*

dit, en branlant la tête encore plus de dépit que de vieillesse, que la princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait¹⁸⁹ ». *Les Cygnes sauvages* met en scène la sorcière en train de lire des formules magiques sur un grimoire. Les habitants du village disent alors « Regardez donc comme elle marmotte, la sorcière ! Ce n'est pas un livre de prières qu'elle tient à la main ! Elle continue ses maléfices jusqu'au dernier moment. Arrachons-lui cette mauvaise étoffe pour la déchirer en mille morceaux ! »¹⁹⁰ . De la même manière, on apprend dans *Jorinde et Joringel* que la sorcière possède la capacité de figer les êtres vivants. Le jeune héros est alors « forcé de s'arrêter et ne pouvait plus bouger de là tant qu'elle ne l'avait pas délivré d'une formule magique »¹⁹¹ . La parole de la sorcière revêt donc une grande importance dans le récit. Il démontre que les mots de la sorcière sont plus importants encore que ceux des autres personnages du conte car elle possède une parole performative. Les démonologues ont théorisé ce point au cours de leur expérience durant les chasses aux sorcières et écrivent fréquemment que les paroles des femmes ne sont pas à prendre à la légère. Certaines prières mal prononcées étaient en effet considérées comme des formules magiques destinées au diable. A nouveau, ces traités de démonologie s'inspirent principalement de la figure antique de Médée qui prononce des formules magiques. Comme analysé précédemment dans le mémoire « L'image de la femme dans les traités de démonologie », Jean Wier reprend le récit des Métamorphoses d'Ovide pour « exposer la thématique de la parole féminine qui est souvent destinée à faire le mal »¹⁹² . La parole de la sorcière est donc extrêmement importante dans le conte. Généralement, elle est destinée à menacer le héros ou l'héroïne et à faire le mal (que la victime s'en rende compte ou non). De plus, la sorcière du conte de fée utilise la parole pour séduire. De la même manière que les démonologues dénonçaient les femmes qui séduisent les hommes par leur charmes, les récits de notre corpus mettent en avant cette capacité des mauvaises femmes à berner les hommes grâce à leur mauvaise parole. De l'antiquité avec les magiciennes jusqu'aux chasses aux sorcières et aux traités de démonologie, on assiste à une persistance du motif de la sorcière comme séductrice, motif qui sera perpétué dans les contes. *Le Briquet* est un des nombreux exemples qui montrent la sorcière en train de séduire sa victime. Elle flatte le soldat et lui promet un trésor afin de l'allécher. Elle lui dit alors : « Bonsoir, soldat ! dit-

¹⁸⁹ PERRAULT Charles, *Les Contes de Perrault*, Paris, Casterman, 1902, p.17.

¹⁹⁰ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.328.

¹⁹¹ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1863, p.17.

¹⁹² PLANCHET Salomé, *L'image des femmes dans les traités de démonologie*, Villeurbanne, ENSSIB, 2021, p.70.

elle ; que ton sabre est beau ! que ton sac est grand ! Tu m'as l'air d'un vrai soldat ; aussi je vais te donner autant d'argent que tu voudras »¹⁹³. La parole de la sorcière n'est donc jamais anodine.

Toutefois, certains pouvoirs de la sorcière ne reprennent pas exactement (voir même pas du tout) cet imaginaire issu du XVI^e et du XVII^e siècle. On retrouve quelques inspirations : la sorcière des contes de fée possède la capacité de se téléporter ou d'avancer à une vitesse surhumaine. La sorcière de *Les feux follets sont dans la ville* parvient à disparaître puis à réapparaître afin d'interroger le personnage principal de l'histoire¹⁹⁴. On peut supposer que la vision des démonologues pensant qu'elles pouvaient se déplacer sur un bout de bois ou un balai pourrait avoir influencé ces caractéristiques. Toutefois, le conte a totalement exclu le moyen de transport de la sorcière pourtant très important dans les traités de démonologie. On retrouve principalement ce sujet dans les gravures de l'ouvrage de Molitor ou les titres des chapitres des traités de démonologie (« comment et de quelle façon les sorciers sont portés au Sabbat Sur un animal, balai, un bout de bois »¹⁹⁵ ou « comment les sorcières se transportent d'un endroit à un autre »¹⁹⁶). Ensuite, la sorcière possède dans le conte des objets magiques qui ne figuraient pas dans l'imaginaire lié à ce personnage au XVI^e et au XVII^e siècle. C'est une caractéristique plus récente, qui a sans doute été ajoutée par les auteurs de contes afin de figurer matériellement les maléfices de la sorcière pour la bonne marche du récit et la bonne compréhension du lecteur. On pense bien évidemment au fameux miroirs de la marâtre de Blanche-Neige qui lui permet de savoir qui la surpasse en beauté par la formule magique

« Petit miroir, petit miroir,

Quelle est la plus belle de tout le pays ? »¹⁹⁷.

Nombreux sont alors les pouvoirs qui tirent leurs inspirations de récits populaires ou de la simple imagination des auteurs de contes. La sorcière de *Les Feux follets sont dans la ville* possède le don de voyance, celle de *La petite sirène* de prendre la voix de ses victimes, celle des Cygnes sauvages de s'adresser aux crapauds, celle de *Jorinde et Joringuel* « d'attirer les oiseaux et le gibier »¹⁹⁸ ou encore celle des *Douze frères*

¹⁹³ ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876, p.39.

¹⁹⁴ ANDERSEN Christian, *Les contes d'Andersen*, Paris, Félix Juven, XIX^e siècle, p.148.

¹⁹⁵ BOGUET Henry, *Discours exécration des sorciers*, Paris, Le sycomore, 1980, chapitre XV.

¹⁹⁶ INSTITORIS, Henry. SPRENGER Jacques, *op. cit.*, p.261

¹⁹⁷ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.8.

¹⁹⁸ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1863, p.17.

d'ensorceler les fleurs. Ce sont autant d'exemples qui prouvent que, bien que l'imaginaire autour de la sorcière tel qu'il apparaît au XVI^e et XVII^e siècle soit très présent dans le conte, il n'est pas le seul à en faire partie. Il a continué d'évoluer après sa mise à l'écrit aussi bien par les récits oraux qu'écrits pour inspirer les auteurs de contes.

Accentué par l'opposition avec les autres personnages féminins du conte et ses victimes

Une opposition avec deux personnages typiques du conte : la reine et la fée

“Il était une fois un roi et une reine qui étaient si fâchés de n'avoir point d'enfants, si fâchés qu'on ne saurait dire. Enfin, pourtant il leur naquit une fille. On fit un beau baptême ; on donna pour marraine à la petite princesse toutes les fées qu'on pût trouver dans le pays (il s'en trouva sept), afin que, chacune d'elles lui faisant un don, comme c'était la coutume des fées en ce temps-là, la princesse eût, par ce moyen, toutes les perfections imaginables 16.”¹⁹⁹

Ce passage de *La belle au bois dormant* de Perrault met en scène trois personnages féminins typiques du conte de fée (exception faite de la sorcière) : la reine, la princesse et la fée. Les personnages du conte sont des archétypes et vont incarner des valeurs positives aux antipodes de celles de la sorcière.

Ainsi, la fée vient incarner la version bienfaisante de la sorcière : elle est celle qui possède également des pouvoirs magiques mais qui va les mettre au service du bien. Elle tente bien souvent de protéger le héros ou l'héroïne (on peut par exemple penser au conte *La belle au bois dormant* où l'une des fées change la sentence funeste de la sorcière en un long sommeil de cent ans) par différents moyens. La fée permet donc d'amplifier le côté maléfique de la sorcière puisqu'il permet de se rendre compte qu'une « bonne » utilisation de la magie est possible. La sorcière est parfois même qualifiée de « mauvaise fée » dans le conte.

Le conte de fée met également en scène la reine, mère de la princesse (et non pas la marâtre) qui vient représenter la « bonne maternité » et l'idéal de la mère. En opposition avec la sorcière stérile ou même cannibale, elle représente l'accomplissement de la femme en tant que mère comme le montre l'extrait cité au début de ce paragraphe. Dans la représentation de *La Belle au bois dormant* de Bertall (figure 26), la reine sert son enfant dans un geste de protection contre la sorcière.

¹⁹⁹ PERRAULT Charles, *Les Contes de Perrault*, Paris, Casterman, 1902, p.16.

Dans le conte (sauf deux exceptions dans les textes de notre corpus), les sorcières n'ont pas d'enfant et encore moins de mari. La vieillesse du corps évoquée précédemment induit l'impossibilité pour la sorcière d'enfanter. Elle est un ventre stérile qui, dès le Moyen Âge deviendra propice à pactiser avec le diable : « Le corps de la vieille femme est considéré comme un corps froid et sec, qui n'est plus alourdi par la grossesse et qui devient ainsi, croit-on, errant et même ouvert à la pénétration par le diable (reproche qui sera fait aux sorcières) »²⁰⁰. Pour l'historienne Caroline Schuster Cordone dans son article "Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne", c'est véritablement cette incapacité à enfanter à cause de l'âge qui a conduit les démonologues à associer la vieille femme à la sorcellerie. Depuis très longtemps, on regarde donc d'un mauvais œil les femmes qui ne peuvent pas avoir d'enfant et d'autant plus au cours des chasses aux sorcières où elles sont suspectées d'avoir passé pour cela un pacte avec le diable. Malgré le développement de la médecine au cours du XVIIIe siècle, la stérilité reste tout de même un domaine peu connu et qui inspire la crainte. Dans son article « Quand comprendre c'est accuser », Charles Fredrikson démontre que

« Les trois visages défigurés de la femme des origines – la vieille, la sorcière, la harpie – ont ainsi en commun de se trouver dans l'état « non ovulaire ou infertile » associé à la disjonction sexuelle, à l'obscurité lunaire et au cru ; ils renvoient ainsi directement aux temps premiers. Cette femme libre forme couple avec celle figurant lors du dénouement (dit heureux) des contes de fée, « la future mère d'une nombreuse progéniture » laissant voir à qui le veut que, victimes l'une et l'autre, la première seule incarne l'authenticité féminine »²⁰¹.

Un seul conte de notre corpus fait mention d'une descendance de la sorcière. Il s'agit de *Les six cygnes* où la sorcière énonce : « J'ai une fille, reprit la vieille, qui est aussi belle que personne au monde, et qui mérite bien de devenir votre femme; si vous consentez à t'épouser et à faire d'elle la reine du pays, je vous montrerai le chemin qui mène hors de la forêt »²⁰². On retrouve également une sorcière qui fait preuve d'un désir de maternité dans *Raiponce*, où la vieille femme demande au roi son premier enfant : « Si tout s'est passé comme tu le racontes, je te permettrai de prendre autant de raiponces que tu voudras, mais à la condition que tu me donneras l'enfant que ta femme va mettre au monde. Il ne s'en trouvera pas mal, et je lui servirai de mère »²⁰³. Comme elle ne

²⁰⁰ CORDONE Caroline Schuster. "Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne." *Recherches Féministes*, vol. 26, no. 2, 2013.

²⁰¹ FREDRIKSON Charles, *op.cit.*

²⁰² GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.105.

²⁰³ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1863, p.101-102.

parvient pas à avoir d'enfant, elle prend ceux des autres personnages du conte. Ce besoin de maternité est pourtant bien vite terni dans le récit lorsqu'on sait qu'elle va finalement enfermer sa "fille" dans une tour pour que personne ne puisse voir sa beauté. Le comble de l'horreur et de l'anti-maternité est atteint dans le conte lorsque la sorcière devient même une "dévoreuse d'enfants". L'historienne citée précédemment remarque que "l'image de la vieille sorcière infanticide culmine dans celle de la dévoreuse d'enfants perceptible dans les textes et, plus tardivement, dans les images"²⁰⁴. Les contes de notre corpus décrivent bien souvent le cannibalisme de la sorcière avec une profusion de détails horribles et macabres. Dans *Blanche-Neige*, la méchante reine demande au chasseur de tuer la princesse du même nom et, comme si cela ne satisfaisait toujours pas son désir de vengeance, de lui apporter « son foie et ses poumons, comme preuve de l'exécution de mes ordres »²⁰⁵. Les détails de cette morbide cuisine de sorcière sont alors donnés dans la suite du conte : « Et comme il [le chasseur] vit courir devant lui un marcassin, il le tua, en prit le foie et les poumons, s'en fut les présenter à la reine, qui les fit bien assaisonner et cuire : et la méchante femme crut manger la chair et le sang de Blanche-Neige »²⁰⁶. De la même manière, dans *La belle au bois dormant*, la reine désire manger la jeune héroïne du conte : « Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore. [...] — Je le veux, dit la reine (et elle le dit d'un ton d'ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la sauce Robert. »²⁰⁷. Le terme d'ogresse est particulièrement important car il désigne normalement un personnage bien à part dans la typologie du conte de fée mais qui est, dans celui-ci, associé au personnage de la sorcière qui semble concentrer les aspects négatifs de plusieurs personnages issus des mentalités. Enfin, dans *Hansel et Gretel*, les descriptions sont particulièrement visuelles quant au cannibalisme de la méchante sorcière : « Elle [la sorcière] n'avait construit la maison de pain que pour les attirer. Quand elle en prenait un, elle le tuait, le faisait cuire et le mangeait. Pour elle, c'était alors jour de fête »²⁰⁸. ou encore « Elle poussa la pauvre Grethel vers le four, d'où sortaient de grandes flammes. — Faufile-toi dedans ! ordonna-t-elle, et vois s'il est assez chaud pour la cuisson. Elle avait l'intention de fermer le four quand la petite y serait pour

²⁰⁴ FREDRIKSON Charles, *op.cit.*

²⁰⁵ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.9.

²⁰⁶ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.9.

²⁰⁷ PERRAULT Charles, *Les Contes de Perrault*, Paris, Casterman, 1902, p.21.

²⁰⁸ GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome I*, Feedbooks, 1863, p.118.

la faire rôtir. »²⁰⁹. Encore une fois, les traités de démonologie ont joué un rôle important dans l'association de la sorcière au cannibalisme. Dans son article, Maryse Simon nous en fournit de nombreux exemples : « Johannes Nider, dans son *Formicarius*, établit déjà dans les années 1430 une recette présentée comme immonde: les corps des nouveau-nés tués ou déterrés de leurs tombes doivent être cuits jusqu'à ce que la chair se sépare des os et que les sucs se soient réduits »²¹⁰. Selon l'historienne, cette importance de la question du cannibalisme dans les écrits provient de la multiplication des récits d'aventure en ce milieu du XVI^e siècle qui décrivent des actes d'anthropophagie. Comble de l'horreur, ces derniers seront tout naturellement associés à la sorcière par les démonologues qui y voit encore une fois le moyen d'augmenter l'horreur qu'elle suscite. Le cannibalisme des sorcières prend alors également une grande place dans l'iconographie de l'époque comme le démontre ce tableau de Francesco Maria Guazzo que l'historienne reprend dans son analyse.



Figure 30 - *Sorcières cuisinant des enfants* (gravure extraite du *Compedium maleficarum* de Francesco Maria Guazzo, 1608)

Une opposition avec ses victimes

Le caractère malfaisant de la sorcière est également renforcé par l'innocence, la jeunesse et la perfection morale de ses victimes. Le conte de fées mettant en scène des personnages « types », l'incarnation de la méchanceté vient se heurter à la candeur que représente ses victimes (souvent une princesse ou des enfants). A l'inverse de la sorcière, vieille, laide et malfaisante, ses victimes sont bien souvent très jeunes, vertueuses et courageuses dans les contes de notre corpus. La sorcière agit alors comme un outil pour

²⁰⁹ *Ibid*, p.119.

²¹⁰ SIMON Maryse, *op. cit.*

renforcer la perfection de ces personnages. Les prénoms utilisés dans les contes sont les premiers révélateurs des caractéristiques principales des victimes, en opposition avec celles de la sorcières. La jeunesse est par exemple présente avec des noms comme « petit frère » et « petite sœur » et l'innocence à travers patronyme de « Blanche-neige » où la couleur se rapporte à la pureté.

Dans l'illustration d'*Hansel et Gretel* réalisé par Arthur Rackham (figure 13), la différence de traitement des visages entre la sorcière et les deux enfants est révélateur de la volonté d'accentuer la méchanceté de la sorcière en renforçant parallèlement l'innocence de ses victimes. Le visage de la vieille femme tient d'avantage de la technique de la caricature : ses traits sont grossiers, accentués et prêtent à rire. Les proportions du visage ne sont absolument pas respectées, le nez et le menton sont proéminents et les sourcils plus que fournis effacent toutes traces de féminité. Cette technique de dessin n'est en aucun cas la même utilisée pour réaliser le visage d'Hansel. Au contraire, pour ce dernier, les traits sont adoucis et beaucoup plus réalistes. L'enfant incarne donc une forme de douceur mise en valeur par des couleurs estompées, presque floutées.

Les couleurs utilisées pour représenter la sorcière et ses victimes sont également significatives. Comme l'analyse Aurélia Gaillard dans son article « Contes en couleur », « la binarité manichéenne des contes impose un monde fortement contrasté, en noir et blanc, blancheur ou teint de lys et de rose pour les princesses, peau « plus noire que de l'encre » pour les fées-sorcières »²¹¹. Plus qu'un simple ornement, la couleur revêt une dimension symbolique dans les illustrations de contes de fées et permet de mettre en valeur l'opposition entre les différents personnages. Ainsi, dans l'illustration de *La petite Sirène* réalisée par Bertall (figure 24), le visage de la sorcière est très sombre et contraste avec la peau blanche et lisse de la jeune héroïne.

Souvent, la sorcière domine sa victime dans la composition de l'image, elle la surplombe de toute sa hauteur comme on peut le voir dans l'illustration ci-dessous. Cette technique permet la mise en valeur l'impuissance première des héros face à la grandeur de la malice de la sorcière.

²¹¹ GAILLARD Aurélia, « Contes en couleur », *Féeries*, 2021.
<http://journals.openedition.org/feeries/3960>



Figure 31 – Illustration de *Jorinde et Joringel* par CH Gaildrau et Gérard Seguin

Blanche-Neige incarne peut-être dans notre corpus le climax de cette opposition avec la sorcière tant sa jeunesse, sa beauté, son innocence et sa perfection morale sont accentués dans le conte. Tout au long du texte, le lecteur est pris à parti par une jeune héroïne qui inspire la pitié :

Le chasseur obéit et emmena l'enfant avec lui ; et quand il eut tiré son couteau de chasse pour percer le cœur de l'innocente Blanche-Neige, voilà que la petite fille commença à pleurer et dit :

« Ah ! mon bon chasseur, laisse-moi la vie ! Je courrai dans la forêt sauvage et ne reviendrai jamais. »

Elle était si belle que le chasseur eut pitié d'elle et dit :

« Va, pauvre enfant ! »²¹²

Sa beauté physique ne cesse également d'être mise en avant avec des passages comme : « Ah ! mon Dieu, ah ! mon Dieu, répétaient les nains, que cette enfant est belle ! »²¹³ 11. Tous les personnages masculins qu'elle rencontre ne peuvent se résoudre à la tuer ou l'abandonner tellement Blanche-Neige les émeut par sa perfection autant physique que morale. Ainsi, la comparaison avec la sorcière n'en est que plus évocatrice. Lorsque les deux personnages se rencontrent, on retrouve dans le texte une constante opposition entre la jeunesse et la vieillesse : « Enfant, dit la vieille, de quelle façon êtes-vous lacée ? Je vais vous montrer comment il faut faire. Blanche-Neige, sans aucun soupçon, se plaça devant elle, et se fit lacer avec le nouveau lacet ; mais la vieille le serra si fort que la jeune

²¹² GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869, p.9.

²¹³ *Ibid*, p.11.

filles en perdirent la respiration et tombèrent comme mortes. « Maintenant, tu as fini d'être la plus belle, » dit la marâtre, et elle s'en alla au plus vite... »²¹⁴. Blanche-Neige mais également les autres héroïnes du conte représentent alors l'idéal féminin de la plupart des époques en opposition la plus totale avec le personnage de la sorcière.

²¹⁴ *Ibid*, p.13.

CONCLUSION

Cette recherche avait pour but d'analyser l'évolution de la figure de la sorcière, en partant de sources historiques comme les traités de démonologie, pour étudier sa construction en tant que personnage littéraire dans le conte. Tout au long de cette étude, les textes et les illustrations des contes de fées qui mettaient en scène la sorcière ont été comparés avec les écrits des démonologues déjà étudiés précédemment (voire même avec des sources ultérieures comme antiques).

Il est donc à présent possible de dégager la conclusion suivante : les contes et plus particulièrement le personnage de la sorcière témoignent de la persistance d'un imaginaire né à partir du XVI^e siècle. Les contes sont donc bien plus la reprise d'un imaginaire déjà existant que la mise à l'écrit d'une parole populaire.

La sorcière décrite dans les traités de démonologie a finalement bien peu évolué telle qu'on la retrouve dans les contes de fée d'Andersen, de Perrault et des frères Grimm. Dans un premier temps, l'imaginaire construit par les démonologues sur l'habitation de la sorcière se retrouve dans les décors du conte avec des objets comme le chaudron, le grimoire... Les démonologues s'attardaient ensuite à décrire le portrait type des sorcières dans leurs ouvrages et c'est encore une fois cette conception qui prend place dans les contes de fée. La sorcière est forcément une vieille femme, laide et seule. Si les démonologues nuançaient toutefois ces attributs physique en démontrant que sous chaque femme pouvaient se cacher une sorcière, les contes offrent quant à eux une vision beaucoup plus stéréotypée et caricaturale. Ces récits merveilleux effacent finalement les nuances que l'on retrouve dans les traités de démonologie pour proposer un personnage archétypal servant la bonne marche de l'histoire. Les illustrations suivent également ce mouvement en proposant une sorcière au physique toujours plus grotesque, permettant de reconnaître le personnage maléfique au premier regard. Dans un second temps, les caractéristiques morales de la sorcière sont également plutôt conformes à la vision qu'en offraient les démonologues. Bien que la dimension satanique soit totalement absente des contes de fées, Perrault, Andersen et les frères Grimm donnent à voir un personnage qui tente par tous les moyens de nuire au héros ou à l'héroïne de l'histoire. Plus encore, ce sont les pouvoirs magiques qui témoignent de la persistance de la dimension historique de la sorcière. Cette dernière possède, aussi bien dans les traités que dans les récits merveilleux, des facultés exceptionnelles comme la possibilité de se transformer, de disparaître...

Le genre du conte, mettant en scène des personnages dans une logique dualiste (qui oppose souvent le bien et le mal, la jeunesse et la vieillesse...) récupèrent donc l'imaginaire autour de la sorcière du XVI^e et du XVII^e siècle, particulièrement propice à produire un personnage malfaisant, pour le façonner et en faire le symbole même de la volonté de nuire. Même si les personnages de ces deux genres d'ouvrages sont les mêmes, les buts n'en sont pas moins différents : si les traités de démonologie tentent de dresser un portrait type de la sorcière pour la confondre, les auteurs de contes veulent quant à eux créer un personnage susceptible de faire peur mais en même temps de fasciner le lecteur.

Quelques éléments témoignent tout de même de l'évolution du personnage, hors de sa dimension historique et montrent l'interprétation propre à chacun des auteurs tout en permettant de nuancer le propos de cette recherche. Certaines caractéristiques de la sorcière sont simplement le fruit de l'imagination des écrivains et prouve que les contes sont avant tout une réécriture et une réinterprétation de textes et de référents déjà préexistants. Il est frappant de constater que c'est à partir du conte qu'on assiste à un renversement des valeurs négativement traditionnellement associées à la sorcière. Certains de ces récits mettent en effet en scène un personnage justicier (utilisant le mal pour rétablir le bien) et parfois même bienfaisant.

Il serait donc intéressant de poursuivre les recherches sur les personnages de la sorcière en se penchant sur une période plus contemporaine afin de saisir l'évolution de cette figure dans sa globalité. Cela permettrait ainsi de comparer la période historique du XVI^e siècle, la reprise du personnage dans les contes et son adaptation dans les nombreux médias actuelles. Cette recherche donnerait l'occasion de constater la complexification du personnage de la sorcière au fil du temps. En effet, dans les dessins animés (réalisés par Disney par exemple), dans les séries ou les films contemporains, la sorcière perd de plus en plus les caractéristiques de la sorcière des traités de démonologie. On assiste alors de plus en plus à l'apparition de sorcière bienfaitrice (on peut penser à la série télévisée *Ma sorcière bien-aimée*) ou porteuse de valeurs positives (Hermione dans les films *Harry Potter* par exemple). La sorcière en tant que personnage de fiction a tellement évolué au fil du temps que son étude permet de mettre à jour des référents nombreux et des inspirations diverses plus qu'intéressantes à analyser.

SOURCES

Sources iconographiques :

Les sources iconographiques sont triées par dates de sources croissantes. Seules les illustrations également présentes dans le corps du textes sont nommées.

Titres	Noms des contes	Illustrations	Illustrateurs et dates des illustrations	Sources
Figure 15	<i>Jorinda et Joringel</i>		Ambroise Tardieu 1824	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfants : ornés de douze gravures comiques</i> , Paris, A. Boulland, 1824.
	<i>La Belle au bois dormant</i>		Célestin Nanteuil XIXe siècle	PERRAULT Charles, <i>Les contes des fées</i> , Paris, V. Lecou, 1851.
	<i>La Petite fille haute d'un pouce</i>		Inconnu XIXe siècle	ANDERSEN Hans Christian, <i>Contes danois</i> , Tours, A. Mame et Cie, 1853.

*La
Gardeuse
d'oie
près de la
fontaine*



Il arrive enfin à la maison de la vieille. (P. 302.)

Bertall
Milieu du
XIXe siècle

GRIMM Jacob,
GRIMM Wilhelm,
*Contes choisis des
frères Grimm*, L.
Hachette, 1864.

**Figure
27**

*Hansel et
Gretel*



Theodore
Hosemann
1868

GRIMM Jacob,
GRIMM Wilhelm,
*Deutsche
Bilderbogen für Jung
und Alt*, München,
Braun & Schneider
und Stuttgart, Weise,
1870.

Figure 29	<i>Hansel et Gretel</i>		Theodore Hosemann	GRIMM Jacob, GRIMM Wilhelm, <i>Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt</i> , München, Braun & Schneider und Stuttgart, Weise, 1870.
Figure 26	<i>La Belle au bois dormant</i>	 Le rang de la vieille fée étant venu. (Page 26.)	Bertall 1852	PERRAULT Charles, <i>Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mme D'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont</i> , Paris, Hachette et Cie, 1871.
	<i>La Belle au bois dormant</i>		Inconnu du XIXe siècle	PERRAULT Charles, <i>La Belle au bois dormant</i> , Paris, Hachette et Cie, 1872.
Figure 20	<i>Le Briquet</i>		Bertall XIXe siècle	ANDERSEN Hans Christian, <i>Contes d'Andersen, traduit par D. Soldi</i> , Librairie Hachette et Cie, 1876.

Figure 24	<i>La petite Sirène</i>		Bertall XIXe siècle	ANDERSEN Hans Christian, <i>Contes d'Andersen</i> , traduit par D. Soldi, Librairie Hachette et Cie, 1876.
Figure 14	<i>Hansel et Gretel</i>		Alexander Zick Fin XIXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM Wilhelm, <i>Märchen für Kinder</i> , Hamm, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1889.
Figure 12	<i>Hansel et Gretel</i>		Paul Meyerheim Fin du XIXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM Wilhelm, <i>Kinder und Hausmärchen</i> , Gütersloh, C. Bertelsmann, 1890.

Figure 15	<i>Les douze frères</i>		CH Gaildrau et Gérard Seguin Fin du XIXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM Wilhelm, <i>Contes populaires de l'Allemagne</i>, Paris, A. Rigaud, XIXe siècle.
Figure 31	<i>Jorinde et Joringel</i>		CH Gaildrau et Gérard Seguin XIXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM Wilhelm, <i>Contes populaires de l'Allemagne</i>, Paris, A. Rigaud, XIXe siècle.
	<i>Le Briquet</i>		Hans Tegner XIXe siècle	ANDERSEN Hans Christian, <i>Les contes d'Andersen</i>, Paris, Félix Juven, XIXe siècle.

Figure 19	<i>Les feux follets sont dans la ville !</i>		Hans Tegner XIXe siècle	ANDERSEN Hans Christian, <i>Les contes d'Andersen</i> , Paris, Félix Juven, XIXe siècle.
	<i>Les feux follets sont dans la ville !</i>		Hans Tegner XIXe siècle	ANDERSEN Hans Christian, <i>Les contes d'Andersen</i> , Paris, Félix Juven, XIXe siècle.
Figure 25	<i>La petite Sirène</i>		Hans Tegner XIXe siècle	ANDERSEN Hans Christian, <i>Les contes d'Andersen</i> , Paris, Félix Juven, XIXe siècle.

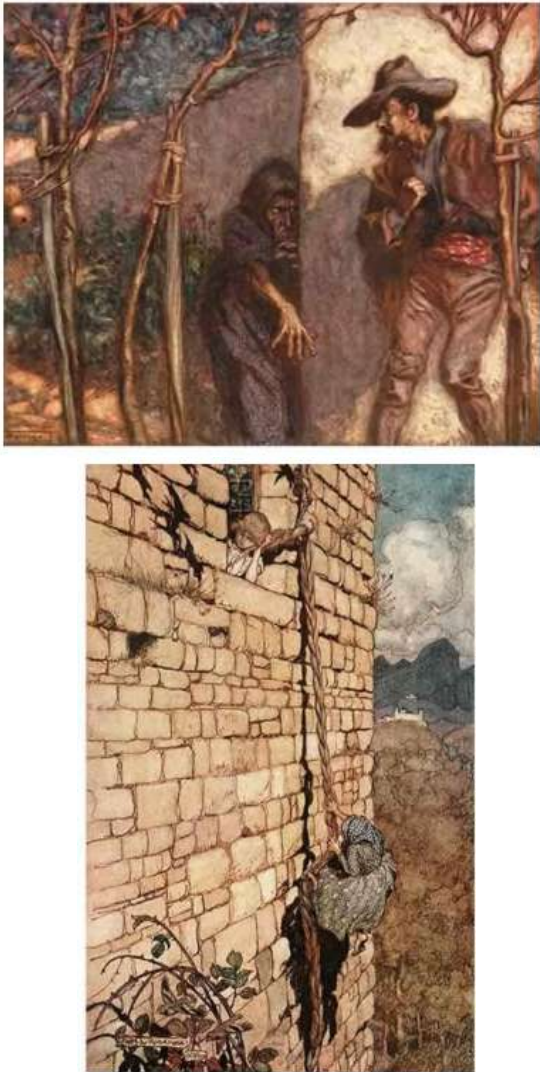
Figure 9	<i>Blanche-Neige</i>		Franz Jüttner Entre 1905 et 1910	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Sneewittchen</i>, Scholz' Künstler- Bilderbücher, Mainz, 1905.
	<i>Raiponce</i>		Arthur Rachkam Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, , <i>The fairy tales of the brothers Grimm</i>, Constable & Co, 1909

Figure 13	<i>Hansel et Gretel</i>		Arthur Rachkam Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>The fairy tales of the brothers Grimm</i> , Constable & Co, 1909
Figure 28	<i>Hansel et Gretel</i>		Arthur Rachkam Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>The fairy tales of the brothers Grimm</i> , Constable & Co, 1909
	<i>Blanche-Neige</i>		Inconnu Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>La petite Blanche-Neige et autres contes de fées</i> , Paris, Larousse, 1910.

Figure 21	<i>Petit frère et petite sœur</i>		Inconnu Début du XX^e siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>La Maison dans la forêt et autres contes de fées</i>, Paris, Larousse, 1910.
	<i>La Gardeuse d'oie à la fontaine</i>		Inconnu Début du XX^e siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>La Maison dans la forêt et autres contes de fées</i>, Paris, Larousse, 1910.



*Les
Cygnes
sauvages*



Inconnu
Début du XXe
siècle

ANDERSEN, Hans
Christian, *Les
Cygnes sauvages et
autres contes de fées*,
Paris, Larousse,
1910.

	<i>La Lumière bleue</i>		Inconnu Début du XXe siècle	ANDERSEN, <i>Les Cygnes sauvages et autres contes de fées</i> , Paris, Larousse, 1910.
Figure 11	<i>Petit frère et petite soeur</i>		Ludwig Emil Grimm XIXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Grimm's fairy tales</i> , New-York, Barnes & Noble Books, 1912.

Figure 5	<i>Hansel et Gretel</i>		Ludwig Emil Grimm (peintre allemand du XIXe siècle)	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Grimm's fairy tales</i> , New-York, Barnes & Noble Books, 1912.
	<i>Dame Holle</i>		Robert Anning Bell Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Grimm's household tales</i> , London, J. M. Dent and Sons, New York, E. P. Dutton and Company, 1912.
	<i>Jorinda et Joringel</i>		Robert Anning Bell Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Grimm's household tales</i> , New York, E. P. Dutton and Company, 1912.

<i>Les six cygnes</i>			Rie Cramer Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Grimm's Fairy Tales</i>, Philadelphia, The Penn Publishing Company, 1927.
<i>Blanche-Neige</i>			Rie Cramer Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Grimm's Fairy Tales</i>, Philadelphia, The Penn Publishing Company, 1927.
<i>Dame Holle</i>			Rie Cramer Début du XXe siècle	GRIMM Jacob, GRIMM, Wilhelm, <i>Grimm's Fairy Tales</i>, Philadelphia, The Penn Publishing Company, 1927.

Sources textuelles :

ANDERSEN Christian, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1875.

ANDERSEN Christian, *Les contes d'Andersen*, Paris, Félix Juven, XIXe siècle.

ANDERSEN Christian, *Les Cygnes sauvages et autres contes de fées, d'après Hans Andersen*, Paris, Larousse, 1910.

ANDERSEN Hans-Christian, *Contes d'Andersen*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876.

GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes allemands du temps passé*, Paris, Didier et Cie, 1869

GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1864.

GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome I*, Feedbooks, 1863.

GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes merveilleux - Tome II*, Feedbooks, 1863.

PERRAULT Charles, *Les Contes de Perrault*, Paris, Casterman, 1902.

BIBLIOGRAPHIE - SITOGRAPHIE

- ADAM Jean-Michel, HEIDMANN Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, 2004, p. 62-72. <https://www.cairn.info/revue-langages-2004-1-page-62.htm>
- ANDERSEN Hans-Christian, *Contes*, Paris, Le livre de poche, 2003.
- AUCHET M., *(Re)lire Andersen. Modernité de l'œuvre*, Klincksieck, 2007.
- BECHTEL Guy, *La sorcière et l'Occident la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997.
- BERLIOZ Jacques, *L'animal exemplaire au Moyen Age (Ve-XVe siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 267-288.
- BERNARDINIS Anna Maria, « La naissance de la littérature de jeunesse, entre morceaux choisis et adaptations », *Histoire, Littérature de jeunesse*, Ricochet, 1990.
- BOGUET Henry, *Discours exécration des sorciers*, Paris, Le sycomore, 1980 [1603].
- BONNEFON Paul, « Charles Perrault. Essai Sur Sa Vie et Ses Ouvrages », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 11, no. 3, 1904, pp. 365-420. <http://www.jstor.org/stable/40519530>.
- BOUCHENOT-DECHIN Patricia, FERRAND Franck, *Au cœur de l'histoire*, « Charles Perrault, au-delà des contes », mars 2018.
- CHATELAIN Nathalie, « Le conte de fées en Europe à la fin du XIX^{ème} siècle : Naissance, essence et déliquescence du conte de fées fin-de-siècle », *Littératures*, Université Nancy 2, 2005.
- CLOSSON Marianne, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650): genèse de la littérature fantastique* Genève, Droz, 2000.
- CORDONE Caroline Schuster. "Les perceptions et les enjeux de la vieillesse féminine dans l'art à l'aube de l'époque moderne." *Recherches Féministes*, vol. 26, no. 2, 2013.
- DEFrance Anne, « L'illustration du conte merveilleux français des XVII^e et XVIII^e siècles : un objet de recherches en pleine expansion », *Féeries*, 2014. <http://journals.openedition.org/feeries/926>
- DEFrance Anne, « Les premiers recueils de contes de fées », *Féeries*, 2004, <http://journals.openedition.org/feeries/66>
- DU BELLAY Joachim du Bellay, « Contre une vieille », *Les Divers jeux rustiques*, 1557.
- FIEVRE François, « Nouvelle édition des contes de Grimm », Hypothèses, 2008. <https://iconoconte.hypotheses.org/112>
- FREDRIKSON Charles, « Quand comprendre, c'est accuser », *L'Homme*, 2000. <http://journals.openedition.org/lhomme/27>
- FROLICH Juliette, « AIMER ANDERSEN », *Merveilles & Contes*, vol. 1, no. 2, 1987, pp. 103-15. <http://www.jstor.org/stable/41389919>.
- GAILLARD Aurélia, « Contes en couleur », *Féeries*, 2021. <http://journals.openedition.org/feeries/3960>

- GHEERAERT Tony, "Des contes, avec quoi l'on amuse les dames de Versailles", *Hypothèses*, 2021. <https://merveilles.hypotheses.org/111>
- GHEERAERT Tony, "Naissance d'un genre improbable : le conte de fées littéraire français", *Hypothèses*, 2021. <https://merveilles.hypotheses.org/107>
- GRIMM Jacob, GRIMM WILHELM, *Contes choisis des frères Grimm*, Paris, L. Hachette, 1871.
- INSTITORIS Henry, SPRENGER Jacques, *Le marteau des sorcières « Malleus maleficarum » précédé de L'inquisiteur et ses sorcières par Armand Danet*, Grenoble, Jérôme Millon, 1990.
- JACQUES-CHAQUIN Nicole, "Figures de sorcières", *France culture*, 2018.
- JACQUES-CHAQUIN Nicole, "La sorcière et le pouvoir. Essai sur les composantes imaginaires et juridiques de la figure de la sorcière", *Cahiers de Fontenay*, n°11-12, 1978. La sorcellerie. pp. 7-37.
- JACQUES-CHAQUIN Nicole, « Feux sorciers », *Terrain*, 1992. <http://journals.openedition.org/terrain/3042>
- LANCRE Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons : Où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*, Paris, Aubier, 1982, p.340.
- MAINIL Jean Mainil, « D'une « chimère » à l'autre (1706-1867) Renaissance du premier conte de fées littéraire au XIXe siècle », *Féeries*, 2013. <http://journals.openedition.org/feeries/883>
- MARTIN Christophe, L'illustration du conte de fées (1697-1789). In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005, n°57. pp. 113-132. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2005_num_57_1_1565
- MARTIN Michaël, "« Que la Colchidienne fasse bouillir le chaudron d'airain » : rôles et fonctions du chaudron de Médée", *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 16, 2013. pp. 171-189.
- MAUREL Fanny, *Outils sorcellaires se réapproprient les savoirs sur la gynécologie par un design sorcière*, Université Toulouse – Jean Jaurès, 2017–2019.
- MICHELET Jules, *La sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- MINOIS Georges, *Histoire de la vieillesse en Occident: de l'Antiquité à la Renaissance*, Fayard, 1987.
- MOLITOR Ulric, *Des sorcières et des devineresses*, Préface de l'éditeur, Paris, E. Nourry, 1926.
- MOUREY Lilyane, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault*, Minard, 1978.
- PEJU Pierre, « Fidélité et création chez les frères Grimm », *Il était une fois les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001.
- PERRAULT Charles, *Contes*, Paris, Les classiques de poche, 2006.
- PLANCHET Salomé, *L'image des femmes dans les traités de démonologie*, Villeurbanne, ENSIB, 2021.
- POP-CURSEU Ioan, « Corps de sorcières, entre horreur et beauté. De la peinture au cinéma, avatars d'une tradition iconographique », *STUDIA UBB DRAMATICA*, LX, 1, 2015, p. 119-130.

POPA Doina Mihaela, “L’ambiguïté spatiale et temporelle dans les contes de fées”, *Les Cahiers Linguatek*, n°3-4, 2018.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1973.

RACKHAM Arthur, *The Art of Arthur Rackham: Celebrating 150 Years of the Great British Artist*, Pook Press, 2017.

RAPHAEL Freddy, «Juifs et sorciers dans l'Alsace médiévale», *Revue des Sciences sociales de la France de l'Est*, n° 3, 1974, pp. 68-106.

RENAUD Emma, “La représentation du corps féminin à travers des gravures anglaises et françaises du XVIIe siècle”, *Féminin/masculin : Littératures et cultures anglo-saxonnes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999. <http://books.openedition.org/pur/36019>

RIMASSON-FERTIN Natacha , FERRAND Franck, “Les frères Grimm”, *Au coeur de l’histoire*, Europe 1, 2019.

ROUSSEAU Christine, *Les enchantements de l’éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVIIe siècle*, Littératures, Université de Grenoble, 2013.

SAGAERT Claudine, « L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIXe siècle à la première moitié du XXe siècle », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2013/4 (Vol. 7, n° 4), p. 971-992. <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2013-4-page-971.htm> FREDRIKSON Charles, « Quand comprendre, c’est accuser », *L’Homme*, 2000. <http://journals.openedition.org/lhomme/27>

SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.

SERMAIN Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Éditions Desjonquères, 2005.

SIMON Maryse, “Cuisine de sorcières entre France et Allemagne à l’époque moderne : Remèdes et usages alimentaires de guérisseuses, faim et cannibalisme au banquet diabolique”, *Food and History*, Belgique, Brepols, 2008. <https://www.brepolsonline.net/doi/10.1484/J.FOOD.1.100493>

SIMON Maryse, “Les métamorphoses diaboliques : Croyances et controverses”, *Sorcellerie savante et mentalités populaires*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2013. <http://books.openedition.org/pus/13939>

SIMSONSEN Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Puf, 1984.

STEWART Philippe, « Images de ce qui ne fut jamais », *Le Conte merveilleux au XVIIIe siècle, Une poétique expérimentale*, éd. R. Jomand-Baudry et J.-F. Permm, Pans, Kimé, 2002, p. 370-399.

SULLIVAN Maryse, *Entre fiction et histoire : la construction de la figure de la sorcière dans la littérature contemporaine*, Université d’Ottawa, Ottawa, Canada, 2019.

VIENNOT Éliane, « Guy BECHTEL, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, 733 p., *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 1998.

WIER Jean, *Histoires disputes et discours : des illusions et impostures des diables des magiciens infames, sorcières et empoisonneurs... Le tout compris en ix livres par Jean wier[suivi de] Deux dialogues touchant le pouvoir des sorcières et de la punition qu'elles*

méritent par Thomas Erastus, Paris, Aux bureaux du Progrès médical .A. Delahaye et Lecrosnier, 1885.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 - Frontispice extrait de l'ouvrage <i>Contes de ma mère Loe</i> (PERRAULT Charles, 1697)	29
Figure 2 – Illustration “The Goose Girl” extraite de l'ouvrage <i>Alice in Wonderland illustrated by Arthur Rackham</i> (CARROLL Lewis, 1909)	33
Figure 3 - Représentation d'une fée extraite de <i>Cendrillon</i> (PERRAULT Charles, Paris, Hachette, 1919)	33
Figure 4 - L'influence de la lune sur la tête des femmes (Anonyme, Estampe de 1652)	38
Figure 5 – Illustration d' <i>Hansel et Gretel</i> par Ludwig Emil Grimm	39
Figure 6 - <i>Le sabbat des sorcières</i> de David Teniers, (tableau du XVIIe siècle)	40
Figure 7 - <i>Une sorcière anglaise et ses familiers</i> (Créateur inconnu, XVIe siècle)	41
Figure 8 - <i>La cuisine des sorcière</i> de Frans Francken II (1606)	42
Figure 9 - Illustration de Blanche-Neige par Franz Juttner	42
Figure 10 - <i>Le chat sathan représenté dans le pamphlet anglais sur les sorcières de Chelmsford</i> (1566)	44
Figure 11 - Illustration de Petit frère et petite sœur par Ludwig Emil Grimm	45
Figure 12 - Illustration d' <i>Hansel et Gretel</i> par Paul Meyerheim	47
Figure 13 - Illustration d' <i>Hansel et Gretel</i> par Arthur Rackham	47
Figure 14 - Illustration d' <i>Hansel et Gretel</i> par Alexander Zick	48
Figure 15 - Illustration de <i>Les douze frères</i> par CH Gaildrau et Gérard Seguin	49
Figure 16 – Illustration de <i>Jorinda et Joringuel</i> par Ambroise Tardieu	49
Figure 17 - <i>Médée et son chaudron</i> (Copie d'un relief de la période autour de 420 av. J.-C. issu de la collection des Antiquités de Berlin)	50
Figure 18 – Illustration extraite de l'ouvrage, <i>Des sorcières et des devineresses</i> (MOLITOR Ulric, Paris, E. Nourry, 1926)	51
Figure 19 - Illustration de <i>Les feux follets sont dans la ville</i> de Hans Tegner	52
Figure 20 - Illustration de <i>Le Briquet</i> par Bertall	56
Figure 21 – Détail de l'illustration de Petit frère et petite sœur (Inconnu)	58
Figure 22 – <i>Caricature du juif errant</i> par Gustave Doré (gravure de 1852)	60
Figure 23 - <i>Le juif errant</i> par Gustave Doré (gravure de 1852)	60
Figure 24 - Illustration de <i>La petite Sirène</i> par Bertall	62
Figure 25 - Illustration de <i>La petite Sirène</i> par Hans Tegner	63
Figure 26 - Illustration de <i>La Belle au bois dormant</i> par Bertall	65
Figure 27 - Illustration d' <i>Hansel et Gretel</i> par Theodor Hosemann	65
Figure 28 - Illustration d' <i>Hansel et Gretel</i> par Arthur Rachkam	65
Figure 29 - Illustration d' <i>Hansel et Gretel</i> par Theodore Hosemann	70
Figure 30 - <i>Sorcières cuisinant des enfants</i> (gravure extraite du <i>Compedium maleficarum</i> de Francesco Maria Guazzo, 1608)	81
Figure 31 – Illustration de <i>Jorinde et Joringel</i> par CH Gaildrau et Gérard Seguin	83

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	7
LE CONTE DE FEES ET LE CONTE MERVEILLEUX : BREF HISTORIQUE	11
De l'avènement à l'affirmation du genre du conte	11
<i>Le XVIIe siècle, une période qui favorise le développement du conte ..</i>	<i>11</i>
<i>Un XIXe siècle romantique qui redonne goût au conte</i>	<i>14</i>
<i>Présentation du contexte d'écriture des textes du corpus.....</i>	<i>16</i>
Perrault.....	16
Andersen	19
Les frères Grimm.....	21
Les éditions des contes de fées et des contes merveilleux	24
<i>La multiplication des éditions : révélatrice de l'engouement autour du genre du conte</i>	<i>24</i>
<i>Les contes de Grimm, Perrault et Andersen face au succès</i>	<i>25</i>
Les illustrations des contes de fées et des contes merveilleux	28
<i>Le conte de fées avec illustration : un incontournable.....</i>	<i>28</i>
<i>Les illustrations des contes de Grimm, Andersen et Perrault (Gros plan sur Arthur Rackham, illustrateur spécialisé dans le genre)</i>	<i>30</i>
LE PERSONNAGE DE LA SORCIERE DANS LES CONTES, ENTRE REALITE HISTORIQUE ET REPRISE D'UN IMAGINAIRE	35
Les éléments précédents l'apparition de la sorcière dans le conte.....	36
<i>Un décor aussi sombre qu'inquiétant peuplé d'animaux lourds de symbole.....</i>	<i>36</i>
<i>L'habitation de la sorcière : lieu repoussant/repoussoir ou outil de séduction ?.....</i>	<i>45</i>
Laideur et vieillesse : un physique atypique	53
<i>Un consensus des auteurs et des illustrateurs autour de la vieillesse...</i>	<i>53</i>
<i>Une laideur physique affirmée qui concentre de nombreux stéréotypes</i>	<i>56</i>
La sorcière comme anti-héros : la laideur morale	66
<i>Le caractère</i>	<i>66</i>
<i>Les pouvoirs et actions maléfiques de la sorcière</i>	<i>71</i>
<i>Accentué par l'opposition avec les autres personnages féminins du conte et ses victimes</i>	<i>78</i>
<i>Une opposition avec deux personnages typiques du conte : la reine et la fée</i>	<i>78</i>
<i>Une opposition avec ses victimes.....</i>	<i>81</i>
CONCLUSION	85

SOURCES.....	87
BIBLIOGRAPHIE - SITOGRAFIE	103
TABLE DES ILLUSTRATIONS	107
TABLE DES MATIERES	109