

Ioan POP-CURȘEU

Signes apocalyptiques: l'infanticide magique et l'enfant monstrueux (littérature, peinture, cinéma)

Abstract: This paper, which is part of a larger research project, proposes a comparison between different arts (literature, painting, cinema) and their representational strategies, taking as a starting point the ritual infanticide. Two main cases of infanticide are considered here. In the first case the children are murdered in order to serve at the making of magical potions meant to help the witches in controlling all human beings: they are sacrificed to the Evil Spirit. In the second case, the baby is a monster, as a result of the mother's sexual intercourse with the Devil or with some supernatural Beast. In both cases, the child is seen as a messenger of the End: the apocalyptic metaphors are recorded each time they appear in the works analyzed here. For a better understanding of the fears related to the infanticide, a real case, that of the great murderer Gilles de Rais, is studied in this paper, in relation to some works of art inspired by his life and facts.

Keywords: Apocalypse, infanticide, witchcraft, Antichrist, risk, literature, painting, cinema, Gilles de Rais.

Ioan Pop-Curșeu

Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca
E-mail: ioancurseu@yahoo.com

EKPHRASIS, 2/2012

APOCALYPSE IN CINEMA AND VISUAL ARTS.
NEW IMAGES FOR OLD MYTHS
pp. 145-163

Il est intéressant de souligner que l'infanticide rituel – que j'ai déjà traité dans un article précédent du point de vue de l'histoire des mentalités et des pratiques religieuses¹ – est étroitement lié à l'idée de pratiques magiques et d'invocation du démon dans certaines œuvres d'art ou écrits littéraires. Ce thème y joue un double rôle: d'un côté, il fonctionne en tant que révélateur des peurs, des angoisses et des désirs de l'artiste (qui reprennent, en les intensifiant, les peurs, les angoisses et les désirs de la société dans son ensemble), d'un autre côté, il représente par excellence un lieu d'exorcisation où le lecteur et le spectateur affrontent les instincts les plus sanguinaires et les plus profondément enfouis dans la nuit de l'inconscient. La mort de l'enfant entretient des rapports subtils avec les métaphores apocalyptiques: en effet,

1 POP-CURȘEU Ioan, «Le Meurtre de l'enfant dans les rituels de sorcellerie: commentaires sur un stéréotype culturel», in *Revista de Etnografie și Folclor / Journal of Ethnography and Folklore*, New Series, 1-2/2011, pp. 19-32.

les infanticides à large échelle signalent le commencement de la fin pour les sociétés qu'ils frappent. La sorcière² qui tue un bébé afin de confectionner, avec le sang et les entrailles du nouveau-né, ses liqueurs magiques n'a d'autre but que de frapper la société dans ce qu'elle a de plus précieux à savoir les rêves d'avenir incarnés par les enfants: dans une telle logique, la reproduction devient la principale affaire du groupe social, et elle s'accompagne de la condamnation de toutes les déviances et de tous les déviants.

De plus, les angoisses communautaires de devenir se lient aussi à la naissance d'enfants monstrueux qui peuvent mettre en danger les diverses communautés structurées. La naissance de tels êtres, on ne peut la concevoir que comme le fruit d'un accouplement magique contre-nature (femme ou homme avec un monstre, femme avec Satan, homme avec le démon succube, etc.). On y voit souvent, au même degré que dans les cas d'infanticides rituels, un signe avant-coureur de l'Apocalypse, car le rejeton qui ré-

sulte de ces unions repoussantes devient un suppôt de Satan, ou bien, parfois, l'Antéchrist lui-même. Ce sont ces aspects divers et déroutants que je tenterai d'explorer dans ce qui suit, au carrefour entre plusieurs arts (la littérature dramatique et le théâtre, la peinture, le cinéma), en montrant que la fiction artistique peut fournir des modèles efficaces de gestion des risques, réels ou symboliques, qu'une société perçoit.

1. Littérature et peinture

Dans *Macbeth* de Shakespeare³, par exemple, le thème de l'infanticide est présent à deux niveaux en tant qu'indicateur de stérilité au sein de la famille d'usurpateurs du trône d'Écosse, et il fait ressortir – par contraste – la grandeur et la force de la lignée de rois issus de la famille de Banquo. Lady Macbeth, vaillante et féroce épouse du thane de Cawdor, est prête à tout sacrifier pour voir son mari devenir roi. Dans l'Acte I de la pièce, après avoir invoqué les esprits malfaisants afin qu'ils suppriment sa nature craintive de femme et qu'ils lui permettent d'enfoncer sans faillir le poignard dans la poitrine de Duncan (Scène V), elle apostrophe son mari en le voyant plein d'hésitation devant le crime à commettre: «J'ai allaité et je sais comme il est doux d'aimer le petit qui me tète; eh bien, au moment qu'il me faisait risette, j'aurais arraché mon té-

2 Il ne faut pas oublier que les sorciers sont mentionnés au moins deux fois dans l'*Apocalypse*, aux côtés des criminels, avec la punition qui les attend pour n'avoir pas rempli les desseins de Dieu: «Mais les lâches, les renégats, les dépravés, les assassins, les impurs, les sorciers, les idolâtres, bref tous les hommes de mensonge, leur lot se trouve dans l'étang brûlant de feu et de soufre – c'est la seconde mort.» (Ap., 21, 8), «Dehors les chiens, les sorciers, les impurs, les assassins, les idolâtres et tous ceux qui se plaisent à faire le mal.» (Ap. 22, 15).

3 Sur Shakespeare et la pensée magique, voir WOODBRIDGE Linda, *The Scythe of Saturn: Shakespeare and Magical Thinking*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1994.

tin de ses molles gencives et lui aurais fait jaillir la cervelle, si je l'avais juré comme vous avez juré ceci.»⁴ La vie d'un petit être sans défense ne compte aucunement et l'instinct maternel est supplanté par la terrible volonté de puissance qui déferle des sauvages paroles de Lady Macbeth.

Au demeurant, la reine est tout aussi profondément vouée au mal que les trois sorcières qui prédisent l'ascension et la chute de son mari. Si elle se dit capable d'infanticide, les sorcières l'ont déjà accompli pour employer les membres de l'enfant mort à la confection d'un philtre dont la seule description fait venir l'eau à la bouche du lecteur: «Bile de bouc, brins d'if / Coupés lorsqu'il y a éclipse de lune, / Nez de Turc et lèvres de Tartare, / Doigt d'un marmot étranglé en naissant, / Dans un fossé mis bas par une gueuse;»⁵. L'analyse attentive des ingrédients mettrait en évidence le fait que le philtre doit être composé avec soin: pour que la plante puisse avoir une efficacité magique maximale, il faut couper les «brins d'if» par une «éclipse de lune»⁶. L'explication est bien simple: de tous temps, depuis la plus haute Antiquité,

les sorcières ont toujours été associées avec la Lune qui apparaît dans l'histoire comme «la première divinité maîtresse des sorts»⁷, et Shakespeare joue sur cette association imaginaire en faisant figurer Hécate dans *Macbeth*. Quant à l'enfant tué, trois aspects sont à mettre en évidence. Il est «étranglé», c'est-à-dire tué d'une manière très violente, il n'est pas laissé vivre pour qu'il ne puisse pas être baptisé et par conséquent emmené par le Christ au Paradis, et enfin il est mis bas par une pauvre femme, ce qui était la liaison entre sorcellerie et misère, soulignée par Jules Michelet et Jean Palou⁸.

Un autre dramaturge, cette fois-ci appartenant au 20^{ème} siècle, pose la liaison étroite entre sorcellerie et meurtre de l'enfant. Il s'agit de Michel de Ghelderode, auteur d'un théâtre où lyrisme et allégorie dominant, écrivain obsédé par les poupées, les bouffons, les saltimbanques, les fous, mais surtout par les sorcières et les magiciens, comme on le voit dans des pièces des années 30: *Magie rouge* (1931), *D'un diable qui prêcha merveilles. Mystère pour marionnettes* (1934), *La Pie sur le gibet. Farce d'après Breughel l'Ancien* (1935)⁹. Dans *Mademoiselle Jaire* (1934), retrans-

4 SHAKESPEARE William, *Les Tragédies*, Nouvelle traduction française par Pierre Messiaen, Introductions et commentaires par José Axelrad, Lausanne, La Guilde du livre, ©Desclée de Brouwer, 1961, Achevé d'imprimer 1964, p. 593, Acte I, Scène VII.

5 *Ibidem*, pp. 617-618, Acte IV, Scène I.

6 Sur la magie des plantes, voir GORDON Lesley, *Green Magic: Flowers, Plants and Herbs in Lore and Legend*, London, Ebury Press, 1977; BILIMOFF Michèle, *Enquête sur les plantes magiques*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2003.

7 BECHTEL Guy, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 2000, p. 20.

8 Voir, de PALOU Jean, *La Sorcellerie*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1957.

9 Sur Ghelderode et la sorcellerie, voir POP-CURSEU Ștefana, «Sorcières et sorcellerie dans le théâtre de Michel de Ghelderode», in *Studia Universitatis « Babeș-Bolyai » . Series dramatica*, Cluj-Napoca, n° 1 / 2007, pp. 44-59.

cription grotesque d'une guérison miraculeuse opérée par Jésus, on trouve une conversation entre la sorcière Antiqua Mankabéna et Blandine, la fille de Jaïre, que personne n'a pu guérir et qui se prépare en toute lucidité à la mort:

BLANDINE. – Vais mourir... Tu n'as pas d'enfants, sorcière ?

ANTIQUA MANKABÉNA. – Horrída! bonne mère mange ses jeunes, Horrída ma chatte... Dieu et Démon mangent leurs élus... Les hommes mangent hosties claires et hosties obscures... On dit que le Roux est mon fils; non, pas lui... Je ne sais pas!... je ne sais plus...

BLANDINE. – Mange-le, fais-le mourir...¹⁰

Plusieurs choses dans ce passage magistral sollicitent l'attention. En premier lieu, le fait que les sorcières n'ont pas d'enfants, que, même si elles ne sont pas stériles par nature, elles mangent leur progéniture, tout comme Dieu ou le Démon «mangent leurs élus». Antiqua Mankabéna parle ensuite du Roux, sorcier et guérisseur qui dans la pièce est un faux *alter ego* de Jésus, une sorte d'Antéchrist, et que les gens considèrent comme son fils. Comprenant les liens de parenté qui les unissent, la fille de Jaïre, qui n'aime pas son "sauveur", lui enjoint de le tuer et de le manger (bien qu'il ne soit plus un petit enfant!), ce qui renforce l'air bizarre du passage cité, où Ghelderode joue sur l'intersection entre le langage enfantin et le langage hermétique de la magie.

Mais l'infanticide au cœur d'un rituel de sorcellerie n'a pas intéressé que les poètes dramatiques. Un peintre de la taille de Goya nous a laissé deux images saisissantes de sorcières qui offrent des petits enfants au diable. Les deux tableaux goyesques, datés de 1797-1798 et se trouvant au Musée Lázaro Galdiano à Madrid, présentent des scènes assez stéréotypées: la nuit, la lune qui brille d'un éclat étrange, les chauves-souris et les chouettes qui frôlent de leurs ailes inquiétantes les têtes des démonolâtres... Dans le tableau intitulé *Le Sabbat des sorcières* on voit le Diable représenté comme un grand Bouc présidant la nocturne assemblée, entouré d'un groupe de femmes cocasses prosternées devant lui. Une vieille magicienne lui offre un enfant malingre, squelettique, qui a l'air d'un mannequin plutôt que d'un être vivant; peut-être a-t-il été déterré depuis peu... À côté de la vieille, une jeune sorcière tient un enfant dodu dans ses bras et le Bouc tend vers lui une de ses pattes avides de victimes et de sang. Dans l'autre tableau, intitulé bien à propos *L'Incantation*, un groupe de sorcières porte des offrandes mais Satan n'est pas montré [fig. 1]. Les sorcières disposées en pyramide sont tellement horribles et laides que toute trace d'humanité a disparu de leurs visages qui ont pris l'aspect cireux et irréel des masques: on pourrait à peine dire qu'il s'agit de femmes. Une d'entre elles transperce une poupée d'envoûtement à l'aide d'une aiguille (ce qui rappelle des pratiques décrites dans les traités de démonologie du 16^{ème} siècle), tandis qu'une autre porte un

¹⁰ GHELDERODE Michel de, *Mademoiselle Jaïre*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950, p. 259, Acte IV, Scène XIII.

panier où l'on distingue deux enfants qui semblent mis en morceaux pour les besoins de quelque cérémonie satanique. Une ville se dessine loin derrière, au second plan à gauche, signifiant une coupure nette entre l'espace policé et l'espace sauvage, l'espace de l'ordre rationnel et celui des rituels sataniques. C'est justement ce tableau qui est montré vers la fin du film de Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, dont il sera question plus bas.



Fig. 1: Goya, *L'Incantation*, 1798.

À ce propos, il faut se rappeler quatre vers des *Phares* de Baudelaire qui décrivent d'une manière concentrée et frappante l'atmosphère des tableaux goyescques: «Goya, cauchemar plein de choses inconnues, / De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats, / De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues, / Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas»¹¹. En ce qui concerne les rituels de sorcellerie, dont la dimension la plus

choquante est représentée par les «fœtus» cuits pendant les lourdes nuits sabbatiques (et l'ironie est ici évidente surtout dans l'emploi du verbe «cuire»!), Baudelaire apporte une touche personnelle à Goya en rapprochant les cérémonies sabbatiques du cauchemar. On pourrait, selon cette intuition, cette *fusée* baudelairienne, interpréter la sorcellerie et le sabbat comme un cauchemar ou une névrose collectifs qui auraient, à un moment donné, saisi tout un continent...

Un autre peintre contemporain de Goya, Johann Heinrich Fuseli (1741-1825), a illustré l'infanticide rituel dans une toile de 1796, exposée en 1799, *The Night-Hag Visiting Lapland Witches* (fig. 2). Cette toile transfère en images un passage de *Paradise Lost* de John Milton, II: 622-66, où des troupes sauvages suivent Hécate, surnommée the «Night-Hag»: «follow the night-hag when, called, / In secret, riding through the air she comes, / Lured with the smell of infant blood, to dance / With Lapland witches, while the laboring moon / Eclipses at their charms.»¹². Dans une atmosphère troublante, dominée par les jaunes et les ocres, teintés de gris et de rouges, on voit une sorcière qui regarde Hécate dans les airs. Seins nus, elle tient un enfant joufflu, qui semble sans conscience, et qu'une autre sorcière, dont on ne voit qu'une main décharnée armée d'un couteau, s'apprête à sacrifier

11 BAUDELAIRE, *Les Phares*, in *Œuvres complètes*, Tome I, Édition réalisée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p. 13.

12 Texte cité sur le site <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1980.411> (Metropolitan Museum of Art, consulté le 20 décembre 2012).

pour recueillir son sang. Au loin, Hécate est entourée d'une horde à cheval, qui présentifie de manière prégnante le combat des sorcières.



Fig. 2: Fuseli,
The Night-Hag Visiting Lapland Witches, 1796.

2. Gilles de Rais, entre histoire et roman

Le terrible Barbe-Bleue du 15^{ème} siècle, Gilles de Rais, est peut-être le plus sanguinaire tueur d'enfants de tout le Moyen-Âge et, de plus, il a parfois agi dans des buts magiques qu'il pensait atteindre à l'aide du démon. D'ailleurs, Jean Bodin cite l'exemple de Gilles de Rais dans sa *Réfutation des opinions de Jean Wier*, en noircissant encore plus le personnage (si une telle chose était possible!):

Le Baron de Raiz fut convaincu, il y a cent ans, après plusieurs meurtres de petits enfants, avoir attenté d'ouvrir sa femme enceinte pour sacrifier son propre fils à Satan, étant ainsi appris par Satan, qui n'a rien plus agréable, et non pas pour avoir la graisse pour en user en choses détestables, qui est une persuasion de Satan, pour induire les Sorciers à tels parricides: car elles disent que la graisse d'un petit enfant mort naturellement n'y est pas bonne. Et pour le mon-

trer, on voit, comme j'ai dit, quarante et un enfant tués par une Sorcière, et devant que d'être baptisés, et après les avoir présentés à Satan. Et néanmoins Wier, qui fait semblant de ne croire rien des choses qu'il sait aussi bien que son maître Agrippa, a bien osé écrire, et faire semblant de suivre l'opinion de *Baptista Porta* Italien, le louant bien fort, lequel néanmoins écrit que les Sorcières lui ont confessé qu'elles font l'onguent des petits enfants bouillis, et consommés, y mettant plusieurs drogues, qu'il n'est besoin d'écrire: qui est en bons termes, enseigner à commettre tels parricides, sous une fausse persuasion diabolique, que tel onguent a la vertu de faire voler les personnes.¹³

13 BODIN Jean, *Réfutation des opinions de Jean Wier*, in *De la démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580, p. 232 b. Gilles de Rais est cité encore deux fois dans la *Démonomanie*, p. 93 a-b, Livre II, Chapitre V; p. 138 b, Livre III, Chapitre III («et le baron de Raiz brûlé comme plusieurs Sorciers»). La première mention de Gilles de Rais, Livre II, Chapitre V, insiste encore sur le sacrifice du fils avant d'être sorti du ventre de la mère: «Et de fait le Baron de Raiz (qui fut condamné à Nantes, et exécuté comme Sorcier) après avoir confessé huit homicides de petits enfants, et qu'il voulait encore tuer le neuvième, et le sacrifier au Diable, qui était son fils propre, qu'il avait délibéré tuer au ventre de la mère, pour gratifier davantage Satan, confessa qu'il adorait Satan en sa chambre, se mettant à genoux lorsqu'il se présentait à lui en forme humaine, et lui faisait encensement, qui était la forme des sacrifices détestables des Amorréens, et Cananéens. Le Diable lui promettait merveilles, et qu'il serait

Oui, Gilles de Rais est l'auteur de «plusieurs meurtres de petits enfants», oui il est même allé jusqu'à faire des sacrifices à Satan, mais sa tentative d'«ouvrir sa femme enceinte pour sacrifier son fils» tient de la légende noire de ce personnage monstrueux qui ne laisse pas de fasciner des générations de littérateurs, philosophes et chercheurs¹⁴. Le meurtre des enfants est «agréable» à Satan, poursuit Jean Bodin, et cependant l'idée des sorcières que l'onguent fait avec la graisse des petits corps les aiderait à voler relève de la «fausse persuasion diabolique». Si la vertu de l'onguent est nulle, l'infanticide rituel est bien réel, et en cela Jean Bodin prend des distances par rapport à l'opinion de Wier et de ses devanciers (les occultistes Agrippa von Nettesheim et Giovannu Battista della Porta). Dans le discours de Jean Bodin, Gilles de Rais sert donc d'exemple incontestable de la réalité du sacrifice des enfants sur l'autel dégoûtant de l'ange déchu. Mais qu'en est-

grand. Toutefois enfin se voyant captif, et en extrême calamité, il confessa tout, et fut exécuté à mort, et le procès de sa confiscation est encore pendu au croc.»

14 L'idée que Gilles de Rais a voulu ouvrir sa femme enceinte pour sacrifier son fils à Satan est reprise par BOGUET Henri, *Discours exécration des sorciers*, Seconde édition revue et corrigée, Paris, Chez Denis Binet, 1603, p. 77: «Mais elles [les sorcières] font encore pis, car elles en tuent [des enfants] dans le ventre de leurs mères. Ce qui est aussi ordinaire à tous les sorciers: si avant que les pères et mères n'épargnent pas même les leurs: un Gilles de Rays la voulut tenter autrefois.»

il exactement de la vie de ce maréchal de France, au-delà du beau traitement fictionnel que J.-K. Huysmans lui fait subir dans *Là-bas* (1891), entre les aventures de Durtal¹⁵?

Noble d'une grande famille féodale, héros de la lutte contre les Anglais et compagnon de Jeanne d'Arc, Gilles de Rais naît à Champtocé, en Anjou, à l'automne de 1404, et vers 1434 il se retire tour à tour dans ses nombreux châteaux (Tiffauges, Champtocé, Machecoul) qui deviennent le théâtre de crimes extrêmement sanglants perpétrés sur des enfants sans défense, avant sa condamnation à mort en 1440. Les séides de Gilles de Rais parcourent les campagnes, ravissent des enfants pauvres, des mendiants ou des gardeurs de vaches, qu'ils abandonnent aux appétits pédophiles et sodomiques de leur maître. Avant de se livrer aux dépravations sur les garçons et parfois les filles (dont il dédaigne l'orifice «naturel»), Gilles de Rais les fait suspendre par le cou à des crochets afin d'empêcher leurs cris, puis – au plus haut sommet de l'excitation sexuelle – les sodomise. Ensuite il les relâche, les prend sur ses genoux, les apaise, prétendant qu'il veut seulement jouer avec eux, et une fois qu'ils arrêtent de pleurer leur tranche les veines du cou. Il se masturbe lentement au spectacle de leur agonie et rit avec ses compagnons de débauche. La vue du sang le plonge dans l'extase et déchaîne une imagination sexuelle qui semble sans bornes: des fois

15 J'ai consulté l'édition suivante: HUYSMANS J.-K., *Là-bas*, Paris, Stock Éditeur, 1896.

il viole les enfants mourants à condition que la chaleur de la vie n'ait pas complètement déserté leurs corps.

Les manières de tuer les enfants sont aussi très variées, à la mesure des fantasmes du criminel. En tant qu'ancien soudard, Gilles de Rais emploie ou fait employer tout l'arsenal qui est à la portée d'un homme du 15^{ème} siècle. Des couteaux, des dagues, des poignards, des épées sont utilisés pour trancher les jeunes cous, des massues garnies de clous servent à réduire en bouillie les têtes et à faire gicler les cervelles, etc. Lors du procès, Henriette Griard, chambrier et complice de Gilles de Rais, précise que le monstre «prenait plus de plaisir au meurtre desdits enfants, à voir séparer leurs têtes et leurs membres, à les voir languir et à voir leur sang, qu'à les connaître charnellement»¹⁶. Pour se débarrasser des traces de ses crimes, Gilles de Rais fait démembrer les enfants par ses complices avant de les brûler pêle-mêle dans la cheminée. Il ne garde que les têtes les plus belles pour une sorte de sinistre concours de beauté: il les aligne sur une étagère, les contemple, demande l'avis de ses «collaborateurs», les embrasse sur les lèvres et profère de cyniques méditations sur la brièveté de la vie.

Mais ce criminel endurci, cet Antéchrist, est aussi un esthète et J.-K. Huysmans fait de lui une sorte d'ancêtre du personnage qui est devenu l'emblème

du décadentisme littéraire et de la morbidesse des sentiments: «Il était le Des Esseintes du XV^e siècle.»¹⁷ Précisons encore plus le portrait. Gilles de Rais est fou de musique religieuse et une bonne partie de ses victimes, pour peu qu'elles aient «des voix d'anges homosexuels»¹⁸, sont recrutées pour le chœur qui chante dans sa chapelle privée du château de Machecoul. Ironiquement (mais l'ironie est ici grinçante et sombre), la chapelle est dédiée aux Saints-Innocents, à ces enfants que le roi Hérode a tués dans sa rage de supprimer le Christ, roi bien plus grand que lui (Matthieu, 2, 16-18). Le monstre est féru d'art, de littérature, de peinture, il aime les belles étoffes, les mets épicés, et la description de ses goûts réalisée par Huysmans – bien que passablement enflammée et romancée – vaut d'être citée:

Alors que ses pairs sont de simples brutes, lui veut des raffinements éperdus d'art, rêve de littérature térébrante et lointaine, compose même un traité sur l'art d'évoquer les démons, adore la musique d'église, ne veut s'entourer que d'objets introuvables, que de choses rares. Il était latiniste, causeur spirituel, ami généreux et sûr. [???] Il possédait une bibliothèque extraordinaire pour ce temps où la lecture se confine dans la théologie et les vies de Saints. Nous avons la description de quelques-uns de ses manuscrits: Suétone, Valère-Maxime, d'un Ovide sur parchemin,

16 Cf. BATAILLE Georges, *Le Procès de Gilles de Rais*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1985, p. 285.

17 HUYSMANS, *Là-bas*, *op. cit.*, p. 68.

18 BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 43.

couvert de cuir rouge avec fermoir de vermeil et clef. Ces livres, il en raffolait, les emportait, partout, avec lui, dans ses voyages; il s'était attaché un peintre nommée Thomas qui les enlumina de lettres ornées et de miniatures, tandis que lui-même peignait des émaux qu'un spécialiste, découvert à grand'peine, enchâssait dans les plats orfévris de ses reliures.¹⁹

Gilles de Rais est donc, selon Huysmans, un érudit, un grand liseur de toutes sortes de livres ainsi qu'un raffi-

né décadent qui se pâme dans d'infinies voluptés artistiques²⁰. Qu'est-ce qui aurait bien pu diriger un tel personnage vers les sciences occultes ? Son raffinement maladif ? Sa profonde perversité ? Une pathologie secrète ? Serait-ce au contraire le désir de connaître la face noire du monde qui l'aurait poussé vers la magie noire et vers le satanisme ? C'est en tout cas ce que pense Michel Bataille, qui invoque – pour expliquer l'attraction de Gilles de Rais pour les choses interdites, une vraie «*libido sciendi*», qui fait dégénérer sa passion pour la magie blanche entendue comme simple volonté de connaître les secrets de la nature, en magie noire qui a partie liée avec Satan²¹. Georges Bataille, quant à lui, propose une double explication: d'une part, les appels que Gilles adresse au Prince des Ténèbres jouent dans la logique d'un mysticisme chrétien dévoyé, et d'autre part son recours systématique à l'alchimie vient de son désir effréné de fabriquer de l'or afin de combler

19 HUYSMANS, *Là-bas*, op. cit., pp. 68-69. FLAUBERT Gustave bâtit une image semblable de Gilles de Rais dans quelques pages de son compte-rendu de voyage en Bretagne, *Par les champs et par les grèves*, Préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Éditions Rencontre, 1964, p. 233: «Il tenait table ouverte, on y servait les viandes les plus rares, les vins les plus lointains, et l'on jouait chez lui des mystères comme dans les villes aux entrées des rois. Quand il n'eut plus d'argent, il vendit ses terres; quand il eut vendu ses terres, il chercha l'or; et quand il eut détruit ses fourneaux, il appela le diable. Il lui écrivit qu'il lui donnerait tout, sauf son âme et sa vie. Il fit des sacrifices, des encensements, des aumônes et des solennités en son honneur. Les murs déserts s'illuminaient la nuit à l'éclat des torches qui brûlaient au milieu des hanaps pleins de vin des îles, et parmi les jongleurs bohêmes; ils rougissaient sous le vent incessant des soufflets magiques. On invoquait l'enfer, on se régalaient avec la mort, on égorgeait des enfants, on avait d'épouvantables joies et d'atroces plaisirs; le sang coulait, les instruments jouaient, tout retentissait de voluptés, d'horreurs et de délires.»

20 Si Gustave Flaubert et J.-K. Huysmans voient en Gilles de Rais un esthète décadent, Georges Bataille – aux antipodes – le voit surtout comme un personnage sans aucune culture véritable, comme un héritier des terribles guerriers germaniques de la caste des Berserkir, comme «un criminel tragique» (p. 12), «un Faust enfantin» (p. 15), un «niais» (pp. 34-36), un «enfant» qui «a disposé d'une fortune qui lui parut inépuisable, d'un pouvoir presque absolu» (p. 36), «un homme dont toutes les réactions sont archaïques» (p. 55), un rustre, un rêtre.

21 BATAILLE Michel, *Gilles de Rais*, Paris, Éditions J'ai lu, 1968, pp. 201-203.

les vides d'une fortune qui s'effrite entre ses mains²².

Dans ses châteaux, Gilles s'entoure d'alchimistes et d'évocateurs du démon, qui sont tous de vils charlatans prêts à l'abuser et à profiter de son hospitalité royale. Le plus intéressant de la bande est sans doute Francesco (François) Prelati, un prêtre florentin, versé dans les arts occultes de la nécromancie et de l'alchimie, et «selon l'apparence [...] lui-même homosexuel»²³. Il séduit le châtelain de Tiffauges par son éloquence, par sa science des choses maudites et par son inclination pour le mal. À plusieurs reprises, il fait apparaître son démon personnel, prénommé Baron, mais – comme par hasard – chaque fois que l'Esprit Maudit se montre, Gilles de Rais n'est pas présent. Les évocations qui se font en la présence du maître des lieux restent sans résultat visible, ce qui finit par irriter et par décevoir Gilles:

Item, ledit Gilles, accusé, dit et confessa que pour faire lesdites évocations, ils traçaient sur la terre des signes en forme

de cercle ou en forme de croix, et des caractères; et que ledit François avait un livre qu'il avait apporté d'Italie, comme il disait, dans lequel il y avait les noms de plusieurs démons et des paroles pour les conjurer et les invoquer, desquels noms et desquelles paroles il ne se souvient pas; lequel livre ledit François tenait et lisait durant près de deux heures pendant lesdites conjurations et évocations; et que lui, accusé, à aucune de celles-ci n'aperçut aucun diable à qui parler, ce dont il fut très irrité et très déçu.²⁴

Prelati convainc Gilles de Rais qu'il faut signer un pacte avec le Malin pour le voir apparaître et que le maître des enfers ne se contente pas des menus présents qui lui sont offerts lors des cérémonies (coqs, colombes, pigeons et tourterelles). Le criminel n'hésite pas devant le pacte, mais cependant la dimension faustienne manque parce qu'il donne tout au diable «à l'exception de son âme et de sa vie», ainsi que le souligne Roland Villeneuve²⁵. De plus, les oiseaux doivent être remplacés par une victime humaine, qui sera beaucoup plus agréable à Satan:

22 BATAILLE Georges, *op. cit.*, surtout pp. 61-72. À la p. 15, les deux explications sont conjuguées: «Bien qu'il invoquât le démon et qu'il attendît de lui le rétablissement de sa fortune, il fut naïvement, jusqu'au bout, bon chrétien et dévot.» G. Bataille donne, une page plus loin, une définition du christianisme qui justifie pourquoi il tient Gilles de Rais pour un «bon chrétien» et pour un «dévot»: «Peut-être même, au fond, le christianisme est-il exigence du crime, exigence d'une horreur dont, en un sens, il a besoin pour en être le pardon.»

23 *Ibidem*, p. 24.

24 *Ibidem*, p. 245, citation des actes du procès de Gilles de Rais, journée du 22 octobre 1440.

25 VILLENEUVE Roland, *Gilles de Rays. Une grande figure diabolique*, Paris, Denoël, «Présence du passé», 1955, p. 156. Roland Villeneuve insiste sur la dimension «magique» de l'histoire de Gilles de Rais, qu'il analyse en détail aux pp. 125-195. Son ouvrage est muni d'une excellente bibliographie.

Prelati fait promettre à Gilles de Rais qu'il donnera au démon la main, les yeux et le cœur d'un enfant. C'est là que s'opère la jonction entre crimes érotico-sadiques et magie noire. Selon Roland Villeneuve l'acceptation de la demande de Prelati transforme Gilles en profondeur: avant, il n'était «qu'un luxurieux et un perversi», dorénavant il sera «un criminel sadique à qui le sacrilège et l'évocation des démons ne serviront bientôt plus que de piment ou de prétexte à l'assouvissement d'une monstrueuse vésanie»²⁶. Georges Bataille décrit très bien l'angoisse de Gilles de Rais devant cette requête suprême, nous le montre passant à l'acte et donnant les bouts du corps d'un enfant à Prelati qui appelle le démon. Encore une fois, celui-ci manque à l'appel et le monstre en est quitte pour son crime.

Cependant, la réalité de la relation entre crimes érotico-sadiques et magie noire semble avoir été plus complexe que ne le donne à entendre Roland Villeneuve. Après une analyse détaillée des documents du procès, Georges Bataille est en mesure d'affirmer de manière péremptoire que les deux dérèglements dans la vie du seigneur de Rais se sont produits presque simultanément: «D'après l'acte d'accusation, tout aurait commencé vers 1426, quatorze ans avant le procès: évocations des démons et meurtres d'enfants.»²⁷ Sans doute ces deux activités restent-elles parfois parfaitement indépendantes l'une de l'autre,

même si Gilles n'attend pas l'arrivée de Prelati pour comprendre que l'Abhorré savoure chaque sacrifice humain qui est fait en son nom. La déposition d'Henri Griad du 17 octobre 1440 apporte une confirmation au fait que Gilles de Rais ne se borne pas à tuer des enfants pour jouir sexuellement d'eux. C'est comme s'il préparait une conjuration apocalyptique par le génocide auquel il se livre:

Item, il dit avoir entendu dire par ledit Gilles, accusé, qu'il était né sous une telle constellation que, selon lui, personne ne pouvait savoir ou comprendre les anomalies ni les actes illicites dont il se rendait coupable.

Item, il déposa que ledit Gilles, accusé, parfois égorgeait et faisait égorger plusieurs desdits enfants, et trancher leurs membres. Et il dit avoir entendu dire par messire Eustache Blanchet, prêtre, qui fréquentait ledit Gilles, accusé, que ledit Gilles ne pouvait parfaire ce qu'il avait commencé d'entreprendre sans donner ou offrir au diable les pieds, les mains, ou les autres membres desdits enfants. Et le témoin ajouta que lui-même égorgea et dépeça de plusieurs et de diverses manières beaucoup de ces enfants, du nombre desquels il dit se souvenir moins que de ceux au sujet desquels il a déjà déposé ci-dessus.²⁸

Deux choses frappent dans les paroles de Gilles rapportées par des témoins. Tout d'abord, la conviction qu'il est victime d'une destinée inévitable, d'une fa-

²⁶ *Ibidem*, p. 145.

²⁷ BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 39.

²⁸ *Ibidem*, p. 285.

talité à l'antique signée par la naissance sous une «constellation» malveillante. Ensuite, le besoin de «parfaire ce qu'il avait commencé d'entreprendre», au nom de la Bête, et pour quoi il a besoin des membres sans vie de plusieurs enfants: et là il ne peut s'agir que de monstrueuses offrandes à Satan. Le sens profond des meurtres qui ne peuvent même plus être comptés s'éclaire étrangement: Gilles de Rais y cherche à la fois la jouissance, les limites de l'humain et la garantie d'une liaison de sang avec le diable. Devant l'abondance des preuves écrasantes d'une culpabilité sans pareille, un tribunal ecclésiastique présidé par l'évêque de Nantes condamne Gilles de Rais pour hérésie et l'excommunie, mais lève l'excommunication devant le repentir sincère du condamné. Quant au tribunal civil, le maréchal de France est jugé et condamné pour meurtres répétés. Son exécution a lieu, après qu'il se fut repenti, à Nantes, le 26 octobre 1440. Le cas de Gilles de Rais montre que – parfois – l'infanticide rituel est bel et bien une réalité: même si le diable que les sorciers appellent reste présent seulement dans l'acte abominable de tuer un être innocent, sans apparaître en chair et en os. En ce sens, Jean Bodin n'a sûrement pas tort!

Dans la série des œuvres qui interrogent la figure de Gilles, il faut mentionner aussi une pièce de théâtre, *Enluminures autour des minutes du procès de Gilles de Rais*, Théâtre d'Essaion, 1975, dans la mise en scène de Francis Sourbié. Cette performance théâtrale a été doublée par un documentaire de Martine Lancelot (65

min.), qui tourne autour de la difficulté de faire de Gilles de Rais le personnage d'une œuvre d'art et de représenter l'horreur de l'infanticide. Le cinéma a cependant franchi le pas de la représentation de l'horreur suprême dans quelques œuvres d'une grande maîtrise technique et d'une extraordinaire profondeur symbolique et psychologique²⁹.

3. Cinéma

Dans *Häxan / La Sorcellerie à travers les âges* (1922), film du Danois Benjamin Christensen, qui tient le milieu entre le documentaire et la fiction, on a une image saisissante d'un enfant qu'un diable en personne tient dans sa patte griffue au cours d'un rituel avec tout le bazar (cierges, grimoire), avant de le sacrifier afin d'employer le cadavre dans la fabrication de potions magiques (approx. min. 54, **fig. 3**). Sans que le film construise un fil d'intrigue là-dessus, cette image n'en montre pas moins la persistance imagi-

²⁹ Même si l'article suivant ne traite pas de l'infanticide rituel, il contient néanmoins des données intéressantes sur la présence du meurtre de l'enfant au cinéma: DUVILLIER Marc, «Mort de l'enfant au cinéma: panorama d'un motif reporté, occulté, fantasmé», in *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, Sous la direction de Georges Banu, Montpellier, L'Entretiens, 2010, pp. 50-56. L'auteur y affirme que «la représentation de la mort de l'enfant qu'elle soit physique (de nature accidentelle ou criminelle) ou psychologique reste taboue». Ce qui l'a frappé au cours de son enquête, c'est «le faible nombre de films qui traitent de la mort de l'enfant» (p. 50).

naire du stéréotype de l'infanticide rituel, que d'autres films d'horreur reprennent et développent.



Fig. 3.

The Devil Rides Out (1968), de Terence Fisher³⁰, montre le combat entre le duc de Richleau (Christopher Lee) et Mocata (Charles Gray), chef d'une secte satanique qui invoque le prince des ténèbres. Tout l'arsenal classique de l'occultisme est impliqué: les cercles magiques, le sacrifice d'un bouc destiné à convaincre Satan à se manifester, le sabbat orgiaque, ce qui montre que le réalisateur a bien lu les ouvrages d'Éliphas Lévi, dont certaines figures sont reprises dans le très beau générique du film³¹. Le moment culminant dans l'histoire racontée par Terence Fisher est l'enlèvement par Mocata de Peggy (Rosalyn Landor), petite-nièce

du duc, fille de Marie (Sarah Lawson) et de Richard (Paul Eddington). On la découvre juste à temps, avant qu'elle ne soit sacrifiée, dans un rituel où les allusions apocalyptiques pullulent. L'enfant, plongée dans une profonde hypnose, est étendue sur un autel de marbre blanc, couvert d'une nappe en velours noir, décorée des représentations conventionnelles des douze signes astrologiques. Deux cierges noirs, dont la force est considérée sans limites en magie selon Éliphas Lévi, sont posés sur l'autel, l'un à la tête de Peggy, l'autre à ses pieds. Mocata prépare un couteau d'argent (fig. 4) puis lance une invocation à Seth, «father of darkness», «king of death», tandis que les parents de la petite fille et le duc pénètrent dans la pièce. Le prêtre de Satan refuse de négocier, ne veut pas de l'âme de l'oncle, qui ne remplacerait pas celle d'un enfant «sans tache», et continue son rituel, en adressant sa prière sinistre à une divinité féminine, nommée «bride of chaos, rider upon the Beast». Cette figure est, sans l'ombre d'un doute, la fameuse putain de *l'Apocalypse*, 17, 1-6:

Alors l'un des sept Anges aux sept coupes s'en vint me dire: «Viens que je te montre le jugement de la Prostituée fameuse, assise au bord des grandes eaux; c'est avec elle qu'ont forniqué les rois de la terre, et les habitants de la terre se sont soulés du vin de sa prostitution.» Il me transporta donc au désert, en esprit. Et je vis une femme assise sur une Bête écarlate couverte de titres blasphématoires et portant sept têtes et dix cornes.

30 Voir, sur le réalisateur, DIXON Wheeler Winston, *The Charm of Evil: The Life and Films of Terence Fisher*, The Scarecrow Film-makers Series, 1991.

31 La plupart des textes que le plus fameux magiste du 19^{ème} siècle a consacrés aux arts magiques vers 1850-1860 ont été réunis dans LÉVI Éliphas, *Secrets de la Magie*, Édition établie et présentée par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 2000.

La femme, revêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierreries et de perles; elle tenait à la main une coupe en or, remplie des répugnantes impuretés de sa prostitution. Sur son front, un nom était inscrit – un mystère – «Babylone la Grande, la mère des répugnantes prostituées de la terre.» Et sous mes yeux, la femme se soulait du sang des saints et du sang des martyrs de Jésus.

Heureusement, la mère de Peggy, Marie la bien nommée, réussit à proférer des paroles de conjuration qui lui permettent de s'approcher de son enfant et de la réveiller de son hypnose. Après cela, sur l'ordre de la mère, Peggy récite une formule magique dans une langue incompréhensible, vaguement latine, ce qui déclenche une foudre suivie d'un grand feu qui emporte tous les servants de Satan en enfer. Il ne faut pas oublier que, dans l'*Apocalypse*, c'est par le feu que l'on triomphe des suiveurs de la Bête (Ap., 19, 20; 20, 9). À la fin, l'endroit reste propre et une croix lumineuse se projette sur une paroi, comme pour signifier la victoire du Bien sur le Mal.



Fig. 4

D'ailleurs, les symboles chrétiens sont clairement employés dans le film de Terence Fisher chaque fois qu'il s'agit de

faire fuir le Diable (le signe de croix, la croix comme amulette, la prière, l'invocation du nom de Dieu et de ses archanges, etc.).

Rosemary's Baby (1968) de Roman Polanski s'est imposé au cours du temps en tant que film culte sur la sorcellerie. Exploitant adroitement la limite ténue entre réalité et fiction, entre psychose et magie, le réalisateur fait assister les spectateurs à une histoire terrifiante, dont on ne sait pas si elle se déroule telle quelle ou seulement dans l'imagination échauffée de Rosemary (Mia Farrow), exaspérée de ne pas être choyée par son mari (John Cassavetes) – trop absorbé par sa carrière d'acteur – au cours de sa grossesse. Polanski structure très adroitement l'histoire jusqu'à l'horreur finale, depuis les présages funestes du début, qui jouent un rôle très important (l'écrivain Hutch, l'ami de Rosemary, retrace toute une histoire de la maison où le jeune couple vient de déménager: elle a été le repaire d'Adrian Marcato, qui a annoncé avoir capturé Satan, ou bien des sœurs Trench, «two proper victorian ladies», qui ont fait cuire et ont mangé plusieurs enfants, dont leur nièce; de plus, «in 59, a dead infant was found, rapped in newspaper, in the basement»). Rosemary devient de plus en plus convaincue qu'on l'ensorcelle et que son mari est de la partie, surtout après que Hutch, avant de mourir, lui envoie de son lit d'hôpital un livre intitulé *All of them witches*, en lui suggérant que le titre est une anagramme. Cela la fait remonter à Adrian Marcato, père de Steven, maintenant vieux de 86 ans, et qui se cache

sous le nom de Castevet. Le but des sorciers serait, croit-elle, de lui prendre son enfant, car le sang d'un petit non baptisé a beaucoup de pouvoir dans les rituels sataniques. La jeune femme parcourt la spirale de la psychose, en essayant de «sauver» son enfant, et de trouver des confirmations plus ou moins saugrenues de ses appréhensions dans d'autres livres de sorcellerie.

Les allusions apocalyptiques pullulent chez Polanski et confèrent au film une atmosphère pesante de fin du monde. L'action se passe en 1966, année mentionnée deux fois: vers 1.11, on assiste à une sorte de fête du nouvel an, et, plus tard, Guy essaie de calmer son épouse en lui disant que les horreurs magiques dont elle rêve n'ont plus de place en 1966, en pleine modernité. Or l'année où Polanski situe l'action de son film contient, à peine camouflé, le chiffre de la Bête apocalyptique, 666 (Ap., 13, 18). De plus, Rosemary, au lieu d'enfanter un Christ, comme la Vierge dont elle porte en partie le nom, enfante un monstre, que les sorciers réunis chez les Castevet nomment Adrian, «fils de Satan». L'horreur de la jeune femme, mêlée d'une étrange tendresse, quand elle regarde dans le berceau tendu de mousseline noire, suggère aux spectateurs que l'accouplement avec un Dragon à grandes pattes, que Rosemary semblait rêver à cause d'un malaise, aurait pu bel et bien se passer réellement. Le rejeton de cet accouplement est destiné à remplir une grande mission: il doit renverser le Tout-puissant, restaurer la dignité de ceux qui sont méprisés et appor-

ter la vengeance au nom de ceux qui sont torturés. C'est là sans doute le «faux prophète», l'Antéchrist, destiné à rassembler les armées qui combattront les archanges avant le Jugement dernier.

On retrouve à peu près le même schéma fantasmatique dans *Nero veneziano* (1978), film de Ugo Liberatore. Deux jeunes orphelins, Mark l'aveugle (Renato Cestì) et sa sœur Christine (Rena Niehaus), sont en proie au diable. Après la mort de son fiancé, la fille se laisse prendre aux agissements d'un cercle ésotérico-blasphématoire. Son accouplement dans un demi-sommeil avec le mystérieux Dan (Yorgo Voyagis), que Mark voyait dans ses visions d'aveugle, la laisse enceinte. L'enfant auquel elle donne naissance, Alex, n'est autre que le Démon, l'Antéchrist lui-même, qui va prendre possession du monde. Un autre classique des films d'horreur, *The Omen* (1976, dir. Richard Donner), vient aussi comme un prolongement de *Rosemary's Baby*. Il met en scène un enfant, Damien, adopté par une famille aisée en remplacement d'un garçon perdu à la naissance. Peu à peu, sur le fond des morts bizarres et violentes de ceux qui approchent Damien, on découvre que l'enfant est l'Antéchrist en personne: un des moments les plus intenses et troublants du film est la découverte de la marque de la Bête, 666, que le garçon porte tatouée sur la tête.

La Endemoniada. El poder de la las tinieblas (1975), du réalisateur Amando de Ossorio, est un film qui apporte beaucoup plus qu'une transcription à l'espagnole du fameux *Exorciste* de William Friedkin

(1973). Une vieille gitane³² est détenue par la police après avoir volé un enfant et une série d'objets d'une église afin d'accomplir des rites sataniques qui supposent le sacrifice du nouveau-né. Durant l'interrogatoire, elle se suicide en se jetant par la fenêtre mais elle prend la précaution de donner son âme au Diable. Après un certain temps, son esprit vient prendre possession de la fille de l'inspecteur de police, Susan, qui n'a que dix ans. Au cours d'un rituel sabbatique qui semble se dérouler dans un rêve, la petite voue son âme à Satan et le prouve en sacrifiant, à l'aide d'un couteau consacré, un bébé dont elle boit le sang avant de faire passer la coupe vers les autres sorcières réunies en cercle autour d'elle. Physiquement, elle devient comme une sorte de sosie de la magicienne qui a pris possession de son corps: elle vieillit, perd ses cheveux et ses dents et sourit méchamment avant chaque forfait accompli. Dans la vie «réelle», la jeune fille se conduit comme une possédée, s'exprime dans des langues mortes (grec, latin et peut-être sanskrit), s'élève dans les airs, tourne la tête dans son dos (comme, justement, Linda Blair dans *L'Exorciste*), et ne parle que de sexe, en blessant la pudeur bourgeoise des gens. Elle viole, tue et puis châte un

homme, et finit par essayer d'enlever son propre frère afin d'accomplir pour de bon le rituel satanique destiné à déchaîner les forces du mal. Un prêtre intervient qui l'exorcise, et la fille se repent des méfaits commis, avant de reprendre une vie normale.

Art of the Devil (Khon Len Khong), I, film réalisé par le Thaïlandais Thanit Jitnukul en 2004, met en scène une histoire assez macabre et pas très bien conduite sur le plan de la narration et sur le plan technique. Une jeune femme, Boom (Supaksorn Chaimongkol), devient la maîtresse d'un riche architecte, qui essaie de se débarrasser d'elle après avoir appris qu'elle est enceinte et après qu'elle fait une tentative de chantage. Puisque la jeune femme se fait violer par la bande des amis de son amant, qui filme la scène, elle se venge en recourant à la magie noire et en éliminant toute la famille de l'homme qui l'a humiliée. Mais, et c'est là que l'histoire devient de mauvaise qualité, il y a une ancienne femme ou maîtresse de l'architecte qui entre en scène avec ses quatre enfants, pour hériter de toute la fortune du mort. Boom se venge encore une fois, à l'aide du même magicien, qui entreprend des rituels sur des voult, où le principe analogique joue un rôle capital. Le plus intéressant dans tout ce déroulement de scènes *gore* assez prévisibles, c'est une histoire d'enfant.

Boom est enceinte avec l'architecte mais elle perd son enfant dans un accident de voiture, dont on ne sait pas s'il a

32 Sur le stéréotype de la sorcière gitane, voir POP-CURȘEU Ioan, «Figura țișăncii-vrăjitoare în cultura română, din Evul Mediu la mass-media contemporane: o perspectivă antropologică», in *Credința și credințele românilor*, Avram Cristea et Jan Nicolae (éd.), Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2011, pp. 81-109.

été provoqué ou non³³. En tout cas, elle s'avance vers le milieu de la rue car elle a l'impression de voir tous les membres de la (première) famille de son amant, les visages ensanglantés, à travers la lunette arrière d'un véhicule. Cet accident, revêtu en *flash-back* vers 1h 15 min., montre le fœtus sanglant retiré du ventre de la mère, sorti par le sorcier criminel d'une sacoche, puis employé dans une sorte de rituel, c'est-à-dire cuit sur une grille à petit feu, après qu'on lui a soufflé dessus et qu'on a récité des incantations. Les spectateurs découvrent avec effroi que la mère traumatisée l'a gardé dans une boîte, à la fois par incapacité de se séparer de lui que par considération pour les pouvoirs magiques de la dépouille. Cette présence du corps-fétiche est doublée par l'apparition spectrale d'une petite fille albinos, qu'on devine être l'esprit de la petite morte avant sa naissance. Elle joue avec un de ses «frères», lui apprend à dessiner ou bien lui annonce qu'ils vont tous mourir, avant de provoquer la mort de la mère qui ne lui a jamais donné naissance, sans doute par un accès de remords. Même si *Art of the Devil* n'est pas un chef-d'œuvre, le film réussit cependant à illustrer l'étendue et la complexité des traumas liés à la

perte d'un enfant, ainsi que les vertus magiques attribuées au cadavre d'un petit être innocent...

Que dire en guise de conclusion ? Que la force fantasmagique de l'infanticide magique est tellement grande qu'il est devenu un thème de prédilection chez certains artistes ? Ce n'est pas suffisant ni satisfaisant. L'assassinat d'un enfant au cours d'un rituel de sorcellerie actualise une peur des sociétés quant à leur propre devenir, qui prend corps à travers l'idée que les descendants ne sont jamais trop bien protégés, qu'il y a toujours quelqu'un qui pourrait leur faire du mal. La mort inexplicable des enfants, la naissance d'enfants monstrueux, le sacrifice des petits à l'esprit du mal et des ténèbres, voici des signes sûrs et certains de l'Apocalypse³⁴, des indices que la fin est proche et que l'Ennemi frappe en se servant des êtres les plus fragiles, des êtres qui ont besoin d'un surcroît de protection. Cette peur, de par son intensité, a pu donner naissance à des scénarios divers, extrêmement complexes et riches en possibilités esthétiques: la littérature fantastique et le cinéma, notamment, en ont profité. Les spectateurs et lecteurs, eux,

33 Le traumatisme provoqué par la mort de l'enfant, suivie par des aventures mystérieuses, surnaturelles, est le thème central de *Don't Look Now* de Nicholas Roeg (1973), ou bien de *Full Circle (Le Cercle infernal)* de Richard Loncraine (1977), où l'on peut retrouver Mia Farrow dans un rôle assez semblable à celui de *Rosemary's Baby*.

34 GERLACH Neil, «Narrating Armageddon: Antichrist Films and the Critique of Late Modernity», in *The Journal of Religion and Popular Culture*, Summer 2012, affirme que les films centrés sur la figure de l'Antéchrist sont des produits typiques de la «contemporary risk society», caractérisée par des problèmes du processus de modernisation et l'insécurité relative aux relations de classe.

ont été mis dans des postures souvent inconfortables: confrontés au fantasme de meurtre de l'enfant³⁵, ils connaissent l'angoisse de la survie, la nausée de l'irreprésentable, ainsi que la terreur de l'inexplorable. Si la *catharsis* a un sens, alors c'est

surtout là qu'elle devrait fonctionner, avec sa dose immense de «terreur» mais surtout de «pitié» pour le sort des enfants sans défense, pris dans des machinations magiques et répugnantes.

Bibliographie

- BATAILLE Georges, *Le Procès de Gilles de Rais*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1985.
- BATAILLE Michel, *Gilles de Rais*, Paris, Éditions J'ai lu, 1968.
- BAUDELAIRE, *Les Phares*, in *Œuvres complètes*, Tome I, Édition réalisée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993.
- BECHTEL Guy, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 2000 (première édition, 1997).
- BILIMOFF Michèle, *Enquête sur les plantes magiques*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2003.
- BODIN Jean, *De la démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580.
- BOGUET Henri, *Discours exécration des sorciers*, Seconde édition revue et corrigée, Paris, Chez Denis Binet, 1603.
- BRIGGS Charles L., «Mediating Infanticide: Theorizing Relations between Narrative and Violence», in *Cultural Anthropology*, Vol. 22, Issue 3, 2007, pp. 315-356.
- DIXON Wheeler Winston, *The Charm of Evil: The Life and Films of Terence Fisher*, The Scarecrow Filmmakers Series, 1991.
- DUVILLIER Marc, «Mort de l'enfant au cinéma: panorama d'un motif reporté, occulté, fantasmé», in *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, Sous la direction de Georges Banu, Montpellier, L'Entretemps, 2010, pp. 50-56.
- FLAUBERT Gustave, *Par les champs et par les grèves*, *Par les champs et par les grèves*, Préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Éditions Rencontre, 1964, pp. 230-233.
- GERLACH Neil, «Narrating Armageddon: Antichrist Films and the Critique of Late Modernity», in *The Journal of Religion and Popular Culture*, Summer 2012
- GHELDERODE Michel de, *Mademoiselle Jaïre*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950.
- GORDON Lesley, *Green Magic: Flowers, Plants and Herbs in Lore and Legend*, London, Ebury Press, 1977.
- HUYSMANS J.-K., *Là-bas*, Paris, Stock Éditeur, 1896.
- JACKSON Mark, *Infanticide: historical perspectives on child murder and concealment, 1550-2000*, Ashgate, Aldershot, 2002.
- LÉVI Éliphas, *Secrets de la Magie*, Edition établie et présentée par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 2000.
- MUCHEMBLED Robert (directeur), *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Collin, 1994.

35 REZNIK Serge, «Un enfant est vivant: approche psychanalytique», in *L'Enfant*

qui meurt. Motif avec variations, op. cit., pp. 40-49.

- PALOU Jean, *La Sorcellerie*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1957.
- PO-CHIA HSIA R., *The Myth of Ritual Murder: Jews and Magic in the Reformation*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- POP-CURȘEU Ioan, «Figura țigăncii-vrăjitoare în cultura română, din Evul Mediu la mass-media contemporane: o perspectivă antropologică», in *Credința și credințele românilor*, Avram Cristea et Jan Nicolae (éd.), Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2011, pp. 81-109.
- POP-CURȘEU Ioan, «Le Meurtre de l'enfant dans les rituels de sorcellerie: commentaires sur un stéréotype culturel», in *Revista de Etnografie și Folclor / Journal of Ethnography and Folklore*, New Series, 1-2/2011, pp. 19-32.
- POP-CURȘEU Ștefana, «Sorcières et sorcellerie dans le théâtre de Michel de Ghelderode», in *Studia Universitatis « Babeș-Bolyai » . Series dramatica*, Cluj-Napoca, n° 1 / 2007, pp. 44-59.
- REZNIK Serge, «Un enfant est vivant: approche psychanalytique», in *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, Sous la direction de Georges Banu, Montpellier, L'Entretemps, 2010, pp. 40-49.
- SHAKESPEARE William, *Les Tragédies*, Nouvelle traduction française par Pierre Messiaen, Introductions et commentaires par José Axelrad, Lausanne, La Guilde du livre, ©Desclée de Brouwer, 1961, Achevé d'imprimer 1964.
- STEPHENS Walter, «Witches, Infanticide and Power», in *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2002.
- VILLENEUVE Roland, *Gilles de Rays. Une grande figure diabolique*, Paris, Denoël, «Présence du passé», 1955.
- WOODBIDGE Linda, *The Scythe of Saturn: Shakespeare and Magical Thinking*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1994.