



HAL
open science

Faire et défaire les fantômes: Divá Bára sorcière, ou les reconfigurations du fantastique chez Božena Němcová

Cécile Gauthier

► To cite this version:

Cécile Gauthier. Faire et défaire les fantômes: Divá Bára sorcière, ou les reconfigurations du fantastique chez Božena Němcová. *Otrante: art et littérature fantastiques*, 2022, Effigies fantastiques d'Europe centrale (52), pp.37-50. hal-04043700

HAL Id: hal-04043700

<https://hal.science/hal-04043700>

Submitted on 3 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FAIRE ET DÉFAIRE LES FANTÔMES :
DIVÁ BÁRA SORCIÈRE,
OU LES RECONFIGURATIONS DU FANTASTIQUE
CHEZ BOŽENA NĚMCOVÁ

Posons-le d'emblée : s'il fallait catégoriser le récit de Božena Němcová *Divá Bára* (écrit en 1855), c'est sous l'étiquette de littérature villageoise ou champêtre (elle-même mouvante) qu'il se rangerait, et pas sous celle de littérature fantastique, quelles que soient au demeurant les définitions retenues pour celle-ci. Le fantastique ne lui est pourtant pas étranger : outre que le romantisme allemand, indissociable historiquement de la première vague du fantastique en littérature¹, constitue une source d'inspiration majeure pour les écrivains de la « Renaissance » tchèque, dont Božena Němcová (1820-1862) est une des plus éminentes représentantes, le merveilleux populaire, qui infuse cette veine fantastique², est partie

¹ Voir l'introduction, par Bernard BANOUN et Delphine BECHTEL, du numéro « Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes », *Cultures d'Europe centrale*, n° 2, 2002, pp. 5-20. La seconde génération du fantastique émerge à la fin du XIX^e siècle.

² Un des débats théoriques récurrents posé par la littérature fantastique porte sur ses limites avec le merveilleux. On insiste souvent, à propos du merveilleux, sur l'adhésion, attendue du lecteur, à un autre ordre du monde, où l'impossible peut exister. Le récit fantastique au contraire reposerait sur le réalisme (et tel est bien le cas du récit villageois), condition préalable à la reconnaissance, comme telle, de l'apparition hors norme, peut-être surnaturelle, venant transgresser les lois de la nature et de la raison. De cette différence d'appréhension découlerait une distinction entre le merveilleux, au sein duquel le surnaturel, accepté, est souvent source d'émerveillement, et le fantastique, mettant en jeu un surnaturel menaçant. Denier Mellier appelle néanmoins à relativiser « l'opposition entre fantastique dysphorique et merveilleux euphorique, lesquels peuvent être conjointement inscrits dans la fiction » (DENIS MELLIER, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : H. Champion, 1999, p. 38). Bernard Banoun et Delphine Bechtel recourent également à ces deux termes, complémentaires, dans l'introduction du volume *Cultures d'Europe*

prenante des cultures paysannes représentées, avec une intention réaliste, dans le récit villageois en pleine expansion depuis les années 1840. En ce XIX^e siècle où les campagnes elles aussi sont peu à peu gagnées par l'esprit rationnel des Lumières, l'adhésion à l'idée d'un monde autre, rompant avec les lois connues, est vacillante. *Divá Bára*, comme souvent le récit villageois, donne à voir ces évolutions, plus ou moins rapides : le merveilleux y fait l'objet d'un traitement ambivalent, les croyances populaires étant d'une part répertoriées et chéries en tant qu'héritage poétique, fragile car perçu comme menacé, d'une communauté culturelle dont la littérature (forcément nationale) a le devoir de se faire le réceptacle, mais d'autre part considérées avec une distance critique comme s'apparentant à des superstitions idiotes et, qui plus est, cruelles par la normativité qu'elles imposent au groupe, la force d'exclusion dont elles sont porteuses envers ceux qui manifestent leur différence, ou en sont accusés. Le personnage éponyme, Bára, dite « la sauvage », en est la victime. Le récit, dont la parenté avec *La Petite Fadette* (1848) de George Sand est souvent rappelé³, relate trois âges, de la naissance au mariage, de la vie de cette jeune fille, qui mène une existence pauvre mais digne et libre, en bordure d'un village, avec son seul père, Jakub, le pâtre de la commune. Hors norme par sa force physique et morale ainsi que sa capacité de résistance aux injonctions sociales, elle est accusée d'être une créature diabolique, et s'attire les foudres des villageois pour avoir semé la terreur, déguisée en fantôme, afin d'empêcher le mariage de son amie Elška avec un intendant fat dont celle-ci ne veut pas. Němcová joue donc, à plusieurs niveaux, de cet imaginaire fantastique, entre tradition populaire et création lettrée. Elle recueille en ethnographe le matériau merveilleux, en représente les mécanismes de diffusion, notamment discursifs, mais s'en inspire aussi dans les structures profondes du récit, allant jusqu'à faire douter le lecteur de la possibilité réelle de voir dans Bára une sorcière, proposition qui a été retenue dans un certain nombre de représentations visuelles du personnage au XX^e siècle. Le récit de Němcová, sans être à proprement parler fantastique, reconfigure donc celui-ci en en faisant l'objet d'une appropriation très personnelle.

centrale, rappelant néanmoins que le fantastique s'actualiserait plutôt dans la littérature narrative, même s'il peut puiser matière dans le merveilleux des ballades et légendes populaires (ballades qui sont d'ailleurs des formes savantes, mélangeant les registres).

³ Voir, entre autres, l'article de Jaroslava JANÁČKOVÁ, «Božena Němcová a George Sandová. Literární prameny povídky Divá Bára», in *Přednášky z 42. běhu LŠSS [Letní školy slovanských studií]. Díl 2., Přednášky z literární vědy, kultury a historie*, Prague : Univerzita Karlova, 1999, pp.35-41.

L'ancrage réaliste dans un village de Bohême, à une époque non datée mais que l'on devine relativement contemporaine, constitue le soubassement d'une présentation, au gré du récit, des coutumes, croyances et pratiques rurales, autant de matériaux qui, un peu partout en Europe, recueillis, ordonnés et commentés par des érudits et/ou des artistes, permettent peu à peu de donner naissance au *folklore*, le « savoir du peuple ». Cette tendance est encore plus marquée dans le chef d'œuvre de NĚmcová, devenu un classique de la littérature tchèque, *Babička (Grand-mère)*, publié en 1855 peu avant *Divá Bára*, et sous-titré *Obrazy venkovského života (Tableaux de la vie campagnarde)*, dont l'ampleur permet de dérouler le cycle des rites et célébrations ponctuant, au long des quatre saisons, la vie et le labeur paysans, mais elle se retrouve aussi à l'échelle de *Divá Bára*. La culture paysanne y apparaît comme une culture au sein de laquelle les croyances ancestrales et la familiarité avec le surnaturel sont encore très vivaces. La mort est source de hantises : les villageois évitent de se risquer après l'angélus aux abords du cimetière car ils craignent les apparitions macabres. Nombreuses sont les créatures fantastiques mentionnées au fil du texte, dessinant les contours d'un merveilleux propre à l'Europe centrale, si ce n'est même spécifiquement aux Pays tchèques. Bára a ainsi « entendu des histoires sur la fée de midi qu'on appelle Polednice, les fées des crépuscules, les ondins, l'homme de feu qui se trouve dans la forêt, les feux follets, les diables et les monstres »⁴. Ce répertoire, notamment la figure de la *polednice*, qui joue un rôle inaugural dans le récit de la naissance de Bára, est celui-là même qui a été immortalisé, dans un registre terrifiant, par le contemporain de NĚmcová, le folkloriste et poète Karel Jaromír Erben. Son volume de légendes ou ballades, également un classique de la littérature tchèque, *Kytice zpověstí národních (Un bouquet de légendes tchèques)* a connu une première édition en 1853⁵. Le texte intitulé précisément « Polednice » y a fixé durablement dans l'imaginaire

⁴ Božena NĚMCOVÁ, *Divá Bára*, Eurydice ANTOLIN, Trad., in Cécile GAUTHIER, Ed., *Auerbach, Grigorovitch, NĚmcová: trois récits villageois autour de 1848*, Reims : Éditions et Presses Universitaires de Reims, coll. « Héritages critiques », 2017, p. 154. En tchèque : « Ona slychala sice povídačky o polednicech, večernicech, o vodním mužích, o žhavém muži, který je v lese, o světlých, čertu a strašidlech », *Divá Bára, in Povídky*, Lenka KUSAKOVA, Marta SOUKUPOVA, Ed., Prague : Nakladatelství Lidové noviny, 2002, p. 117.

⁵ Voir la postface de Xavier GALMICHE, in *Kytice. Un bouquet de légendes tchèques*, Édition bilingue, *Cahiers slaves*, n° 4, 2001, pp. 202-215. Cette publication est le fruit d'un atelier littéraire de traduction mené à l'UFR d'Études slaves de l'Université Paris IV-Sorbonne. Xavier GALMICHE en a proposé une nouvelle traduction en 2020, illustrée par Jiří HANIBAL, dans une édition bibliophile bilingue à compte de l'illustrateur.

collectif la crainte de cette créature maléfique, qui vient, dans la ballade, arracher son enfant à une jeune mère, tel le pendant féminin du *Erlkönig* (Roi des Aulnes) goethéen. Elle est ainsi définie par Erben dans la notice accompagnant les textes :

Tout comme la minuit, l'heure de midi (*poledne*), à en croire le peuple, possède ses créatures méchantes, qui exercent leurs pouvoirs de nuisance surtout de onze à douze heures. On appelle ces dernières *polednice* ou *poludnice*, ou bien seulement *divé ženy*, les femmes sauvages. Aussi est-il déconseillé de se promener dans les bois en plein midi, de peur qu'une femme sauvage n'exerce l'un de ses charmes.⁶

Cette narration renverrait à d'antiques croyances répandues dans l'espace méditerranéen, visant à dissuader de sortir à l'heure la plus chaude de la journée, au risque de se trouver confronté à des êtres démoniaques remontés du royaume des morts pour tourmenter les vivants⁷. Dans le récit de Nĕmcová, qui ne recourt pas à une poétique de la « monstration »⁸ pour manifester le fantastique, celui-ci prend une forme plus discursive que visuelle. Le surnaturel est relayé de bouche à oreille, mais les visions dont il est censé émaner ne sont pas prises en charge directement par la voix narrative. Sauf dans un cas, et sur un mode dégradé car burlesque, lorsque Bára revêt un déguisement pour « faire » le fantôme, l'emploi du verbe étant caractéristique de la performativité, et dévoilant la nature du fantastique comme performance et non essence. La dimension parodique de l'épisode, lequel reprend le mythologème de la Dame blanche, bien connu de la littérature tchèque, mais renvoie aussi de façon plus savante à la déesse Hécate qui effraie les mortels aux carrefours⁹, est renforcée par le fait que la victime de cette vision horripilante est le personnage stéréotypé du prétendant ridicule, accompagné par des comparses avinés. L'ensemble suscite donc le rire bien plus que le frisson. Nĕmcová semble distinguer plusieurs usages du fantastique, dont certains, en tant que pra-

⁶ Kytice, *Cahiers slaves*, op. cit., Eva WIETRACHNY, Trad. (légèrement modifiée), pp. 185-187.

⁷ Ute SCHOLZ, « Ale nebála se ničehož ». Zur Ikonografie der Hexe in Božena Nĕmcová's *Divá Bára*, in Zbyněk FIŠER — Raija HAUCK, Ed., *Literatur und Übersetzung. Bohemistische Studien*, Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 2008, p. 76.

⁸ Pour reprendre le terme de Denis Mellier, qui distingue dans le fantastique entre les textes de la monstration, qui donnent à voir avec excès et hyperréalisme des créatures surnaturelles, et les textes recourant à l'implicite, préférant la suggestion.

⁹ Ute SCHOLZ, « Ale nebála se ničehož ». Zur Ikonografie der Hexe in Božena Nĕmcová's *Divá Bára*, art. cit., p. 83.

tique culturelle, tel le geste de Bára qui peut rappeler à certains égards la coutume carnavalesque du charivari voué entre autres, en France, à dénoncer un prétendant comme inapproprié, trouvent une légitimité — peut-être en tant que fantastique au second degré, comportant une part consciente de jeu ? Mais l'adhésion sans discussion au surnaturel est pour sa part discréditée comme superstition, et risque à ce titre d'apparaître comme symptôme d'arriération, désormais anachronique. La frontière ne se situe d'ailleurs pas si simplement entre chrétiens et mécréants, dans la mesure où le christianisme est infusé de références et de pratiques païennes, plus ou moins tolérées par l'Église : dans *Divá Bára* le curé du village, homme bienveillant et conciliant, est clairement une figure du rationalisme. C'est du reste par le truchement des livres que lui lit Elška, la nièce du curé, que Bára a la confirmation de ce dont la voix narrative, épousant son point de vue, fait à plusieurs reprises la démonstration avec une logique implacable, à savoir le caractère chimérique des peurs humaines face à l'incompréhensible¹⁰. Ainsi s'opposent clairement deux modes de raisonnement : celui de Bára qui, ne voyant pas la preuve, ne croit pas au phénomène supposé surnaturel¹¹, et celui des paysans qui, n'ayant pas d'explication à ce phénomène, en inventent¹². Le merveilleux populaire se voit donc déconstruit de façon systématique comme objet de croyance naïf. Pour autant il n'est pas discrédité sur le plan esthétique, bien au contraire : l'écrivaine, fidèle en cela à la poétique des artistes

¹⁰ « Elška, du presbytère, m'a lu un livre qui disait que nous n'avons pas à redouter l'orage comme une colère divine, mais à admirer en lui la puissance de Dieu. », *Divá Bára, op. cit.*, p. 156. En tchèque : « Elška z fary mi četla jednu knížku, tam stálo, že se nemáme bouřky bát co hněvu božího, že máme v ní obdivovat mocnost božskou. », *Divá Bára, op. cit.*, p. 119.

¹¹ Ainsi de l'existence des ondins (« Elle s'était baignée à toutes les heures de la journée, depuis l'aube jusqu'à la neuvième heure du soir et n'avait jamais vu d'ondin ; elle ne croyait donc pas en leur existence et n'avait pas peur de l'eau. », *id.*, p. 155 ; « Od svitu do desáté hodiny večer nebyla doba, kde by Bára se nebyla koupala, a nikdy vodního mužíka neviděla ; nevěřila tedy naň a vody se nebála. », *id.*, p. 117) ou des morts-vivants (« Bára, elle, était passée dans ces parages même de nuit et jamais rien d'affreux ne lui était arrivé. Elle ne croyait donc pas que les morts puissent se lever, hanter les gens et gaudir sur leurs tombes. », *id.*, pp. 155-156 ; « Ale Barča i noční dobou tamtudy šla, a nikdy aby se jí cos strašného bylo přihodilo. Nevěřila tedy, že by zemřelí vstávali, lidi strašit chodili a na svých hrobech se veselili. », *id.*, p. 118).

¹² « Les gens essayaient de se rappeler si quelqu'un ne s'était pas pendu là-bas, mais à ne pas trouver ils finirent par dire que quelqu'un, un jour, avait caché un trésor en ce lieu et que son âme sans repos cherchait quelqu'un pour la libérer. », *id.*, p. 173. En tchèque : « Lidé vzpomínali, zdali se tam kdo neoběsil, když ale ničehož vymyslet nemohli, mínili, že tam kdysi kdosi zakopal poklad, duše jeho že nemá pokoje a hledá vysvoboditele. », *id.*, p. 141.

romantiques puisant leur inspiration dans la poésie collective et anonyme du peuple, s'inspire de cet imaginaire dans les structures mêmes du récit.

On peut en effet identifier, plus ou moins cachées, des références aux contes populaires, narrations merveilleuses par excellence, desquels Božena Němcová était familière. Dans la continuité des frères Grimm et de leurs nombreux émules, elle se livra, au gré de ses fréquents déménagements sur le territoire tchèque et slovaque, aux côtés de son mari fonctionnaire des douanes, à une collecte de contes « nationaux », certes réécrits de façon artiste plus que retranscrits sur un mode purement ethnographique¹³. Bára semble elle-même inspirée de personnages de contes : la répétition, tel un leitmotiv, du fait qu'elle ne connaît pas la peur, même lorsqu'elle est condamnée à passer une nuit dans l'ossuaire du cimetière pour être punie de son audace, rappelle par exemple (la sottise en moins) la trame d'un des *Contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm, « De celui qui partit en quête de la peur » (« Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen »¹⁴), dans lequel le héros, qui ignore ce que signifie « avoir le frisson » (« gruseln » en allemand), recherche cette connaissance en passant la nuit au milieu de cadavres terrifiants. Bára elle-même, s'identifiant un jour à un personnage de conte, un vagabond, n'hésite pas, comme lui, à appeler le diable pour voir s'il pourrait réaliser son vœu. On peut surtout s'arrêter sur l'épisode inaugural mettant en jeu la *polednice* et la mère de Bára en tant que « šestinedělka » (femme sortant de couches qui, pendant une période de six semaines, était jugée particulièrement vulnérable aux forces malfaisantes). En l'occurrence la jeune mère est trouvée étendue sans connaissance dans sa cuisine, devant l'âtre. Les voisines accourent et elle leur explique qu'ayant oublié l'interdit de quitter sa chambre à l'heure fatidique de midi, elle était allée cuisiner le repas de son mari :

C'est alors, avait-elle dit, qu'une sorte de vent mauvais avait sifflé à ses oreilles, des bluettes avaient surgi devant ses yeux et quelque chose l'avait tirée par les cheveux pour la jeter à terre. Toutes s'écrièrent : « La fée de midi ! La Polednice ! » « N'aurait-elle pas échangé la petite Bára contre une fée sauvageonne ? » suggéra l'une

¹³ Jaroslav OTČENÁŠEK, « Pohádky a pověsti Boženy Němcové — Adaptace lidových podání », in *Česky lid*, vol. 99, n° 3, 2012, pp. 299-306.

¹⁴ Dont, dans ses *Contes et légendes slovaques (Slovenské pohádky a pověsti)*, Němcová en a retranscrit une variante : « O tom šuhaji, co se nebál » (« Le gaillard qui ne connaissait pas la peur »).

d'elles avant de s'avancer vers le berceau. Elles s'assemblèrent immédiatement autour du berceau, soulevèrent l'enfant, défirent ses langes, l'examinèrent et l'une d'elles dit : « C'est une sauvagonne, c'est sûr, elle a de grands yeux ! » Puis une autre : « Elle a une grosse tête ! » La troisième décréta qu'elle avait les jambes courtes et chacune lui trouva quelque chose.¹⁵

La figure de la *polednice* se combine ici à la hantise des « enfants changelins » (elle aussi de longue mémoire¹⁶), ce en quoi Roger Caillois voyait une spécificité tchèque, comprenant également, autre spécificité, le motif du vent¹⁷. Les échos aux contes se multiplient dans ces quelques lignes, depuis les exclamations fascinées rappelant celles du Petit Chaperon rouge face au loup déguisé en mère-grand, mais subitement dégradées par la mention des « jambes courtes », jusqu'au motif, lui aussi dégradé car inversé, des bonnes fées entourant le berceau de l'enfant. Mais outre cette réécriture de motifs merveilleux, on pourrait de surcroît interpréter cette scène comme une mise en œuvre, discrète mais suggestive, d'une poétique du fantastique au sens todorovien. La *polednice* n'apparaît pas réellement – là où Erben la décrit précisément¹⁸. La raison (celle du lecteur, et de certains des personnages, car tous ne s'accordent pas) n'est pas « sidérée » mais « hésitante »¹⁹. Deux lectures sont ainsi possibles, qui concluent cet épisode. La sage-femme examine le nourrisson, cherchant une preuve de l'apparition, et confirme que c'est bien la petite Bára ; néanmoins plus d'une villageoise reste persuadée que l'enfant a été

¹⁵ *Divá Bára*, *op. cit.*, pp. 152-153. En tchèque : « Tu prý to okolo uší jí zašumělo, jako zlý vítr, před očima dělaly se jí mžitky, něco jí začalo krákat za vlasy a na zem porazilo. "To byla polednice!" křičely všechny. "Jestlipak nepodložila divé dítě místo Barči", vzpomněla jedna a šla ke kolíbce. Hned se všechny okolo shlukly, vzaly dítě z kolébky, rozbílily, prohlížely, jedna řekla: "Je to divé dítě, je, má velké oči!", druhá: "Má velkou hlavu!", třetí přiřkla jí krátké nohy a každá něco jiného. », *Divá Bára*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶ Voir Jean-Michel DOULET, *Quand les démons enlevaient les enfants. Les changelins : étude d'une figure mythique*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

¹⁷ On note de plus avec intérêt qu'il cite longuement l'exemple de *Divá Bára* dans une note de bas de page, in Roger CAILLOIS, « Les spectres de midi dans la démonologie slave : interprétation des faits », *Revue des études slaves*, vol. 17, n° 1/2, 1937, p. 86.

¹⁸ « Petite, brune, face étrange — / elle a un fichu sur la tête, / un bâton, et elle est cagneuse ; / sa voix ressemble à la tempête. », *Kytice*, *Cahiers slaves*, *op. cit.*, p. 59. Les représentations de cette créature maléfique oscillent entre portrait effrayant de « réalisme » et silhouette évanescence, à la limite du spectral (comparer par exemple les choix faits par Jiří Hanibal, précédemment cité, et Jan Zrzavý, qui a illustré le poème en 1926).

¹⁹ Ce qui correspond aux deux types majeurs de récits fantastiques (Nathalie PRINCE, *La Littérature fantastique*, Paris : Armand Colin, deuxième édition, 2015, p. 19).

échangée. Cette croyance poursuit Bára dans le temps, puisqu'elle reste stigmatisée par cet accident, rappelé sans cesse pour expliquer sa différence, sa nature étrange et sauvage (« divá »), terme qui entre en résonance directe avec la mention, par Erben, des « femmes sauvages » (« divé ženy »). Certes, la voix narrative dément cette accusation, et prend clairement le parti de la jeune fille contre le village hostile. Pourtant on peut s'interroger sur l'effectivité de ce jeu avec le fantastique. De fait, immédiatement après le récit de l'accident, il est précisé que la mère de Bára, durablement ébranlée, finit par succomber à un mal chronique – ce qui laisse planer l'idée d'un réel maléfice. Bien plus, le récit dans son ensemble ne confirme-t-il pas le caractère exceptionnel de la fillette, comme s'il prenait au mot la croyance paysanne dans l'enfant changelin, devenue autre – devenue sorcière ?

Car c'est bien ce qui est reproché à Bára, laquelle suscite la peur des paysans, s'étonnant de sa chance proprement diabolique, craignant les possibles sorts qu'elle pourrait leur jeter, lui prêtant des pouvoirs surnaturels comme la capacité à se rendre invisible. Vladimír Čech, dans son adaptation cinématographique de 1949²⁰, qui rencontra un grand succès, a insisté sur cette interprétation²¹. Le motif de la sorcellerie y est plus nettement thématique, et l'acharnement des villageois, dont les rictus filmés en gros plan traduisent la bêtise et la cruauté mêlées, y apparaît encore plus virulent, sans possibilité de réconciliation, comme c'est le cas dans le récit de Němcová. Bára est explicitement accusée d'être sorcière, et le scénario renforce cette lecture par l'ajout, à la fin, d'une scène d'incendie dans l'ossuaire : l'image spectaculaire de Bára prisonnière des flammes ne peut manquer d'éveiller le souvenir des bûchers où périssaient les femmes condamnées. Le personnage, incarné par Vlasta Fialová, affiche à l'écran une beauté troublante, en particulier dans la scène de bain nocturne dans le lac où sa quasi nudité est filmée en gros plan, entre perfection plastique et triomphe du naturel, saisi dans le détail frappant de la pilosité de ses aisselles. Cette érotisation de la jeune et belle sorcière²² correspond, dans

²⁰ *Divá Bára*, 1949, Československý státní film, Rozdělovna filmů Československého Státního filmu, 79 minutes.

²¹ Il dramatise d'emblée l'épisode de la *polednice* en le situant au moment même de l'accouchement, en plein orage et par grand vent, lequel dans la mythologie slave précède l'apparition des créatures surnaturelles. Il choisit en outre de montrer une vieille femme rôdant aux abords de la maison, ce qui corrobore les soupçons des paysannes superstitieuses.

²² Elle se retrouve sur un certain nombre de couvertures du livre, par exemple celle de *Divá Bára a jiné prózy* (Prague : Dobrovský, 2014), pour laquelle le graphiste et auteur de bandes

la tradition iconographique, à l'un de ses deux visages, l'autre étant celui d'une vieille femme hideuse, l'un pouvant se substituer à l'autre par le pouvoir de métamorphose²³. On pourrait objecter que l'actrice est trop belle pour le rôle, s'il n'était justement possible d'y voir l'inscription dans cette tradition iconographique de la sorcière. Němcová joue pour sa part de cet imaginaire, multipliant les preuves possibles d'une telle lecture du personnage, à ceci près que, si la jeune fille est, du point de vue des paysans, suspectée d'être sorcière, elle serait plutôt, du point de vue de l'instance narrative, célébrée comme telle, ce qu'on peut rapprocher de la stratégie de retournement du stigmaté propre aux minorités et aux individus victimes de discriminations. L'interprétation d'une Bára sorcière rejoint ainsi de façon frappante les relectures féministes modernes de cette figure historique, dont en France une nouvelle lecture avait déjà été proposée par Michelet en 1862. Loin de la beauté classique de Vlasta Fialová, les deux portraits, fort détaillés, de Bára enfant puis jeune fille, insistent sur la dysharmonie apparente et l'étrangeté de son physique atypique, qui recèle pourtant une beauté subtile pour qui sait aller au-delà des clichés. Elle a par exemple un corps charpenté, à la vigueur masculine, la peau brune (comme la *polednice* d'Erben?), un front bas, et des yeux étonnants par leur taille (ce qu'avaient noté les commères au berceau), suscitant les moqueries des villageois qui les rapportent à des yeux de bœuf ou de têtard²⁴. Ces descriptions détaillées ne sont pas sans incidence sur l'orientation donnée à la compréhension du fantastique, qui ne précède pas le regard mais en procède. «Bára cumulait tant de singulières qualités qu'il n'y avait rien d'étonnant à ce que les voisins parlent d'elle²⁵», reconnaît la

dessinés Jiří Miňovský, recourant à l'esthétique du fantastique gothique, dessine une Bára en robe moulante et cheveux au vent, avançant telle une apparition au milieu des tombes, dont elle semble sortir.

²³ Sur l'iconographie des sorcières, voir le catalogue d'exposition rédigé par Maxime PRÉAUD, *Les Sorcières*, Paris: Bibliothèque nationale, 1973 (consultable sur Gallica), ou encore Alix PARE, *Sorcière. Un mythe à (re)découvrir en 40 notices*, Vanves: Éditions du Chêne, 2020.

²⁴ Ute Scholz remarque que la grande taille des yeux est un attribut des dieux dans l'Antiquité, notamment d'Héra, qui, comme d'autres divinités liées au destin, a des yeux qui rappellent ceux d'un bœuf. Bára incarne précisément l'idéal de Němcová par sa capacité à prendre son destin en main, contre toute forme de prédétermination («Ale nebála se ničehož». Zur Ikonografie der Hexe in Božena Němcová's *Divá Bára*», art. cit., p. 78).

²⁵ *Divá Bára*, op. cit., p. 154. En tchèque: «Bára měla vůbec do sebe tolik neobyčejných vlastností, že se nebylo čemu divit, když si sousedé o ní povídali», *Divá Bára*, op. cit., p. 116.

voix narrative. De là la réaffirmation de la nature «sauvage» de la jeune fille, échangée à la naissance ; autrement dit, l'irrationnel naîtrait d'un désir d'ordre, l'accusation de sorcellerie traduirait une phobie de la différence que l'on devine présente aux origines, dans le statut même des parents de Bára, en bas de l'échelle sociale et mariés à un âge avancé. À cette situation proche de la marginalité²⁶ s'ajoute un certain entêtement à entrer dans le rang, aussi bien de la part de Jakub, le père veuf refusant de se remarier, que de la fille, cultivant sa liberté de façon crâne, courant pieds nus, sans porter de corset, et revendiquant le droit des femmes à choisir leur mari. Le corps atypique de Bára est donc en adéquation avec sa nature atypique, et en ce sens le tableau étonnant qu'en a proposé le peintre Jan Trampota²⁷ nous semble bien traduire cette bizarrerie difficilement imaginable : il recourt à une esthétique proche du cubisme pour peindre, dans un pré, une Bára déformée, à la silhouette massive et à la chevelure sombre et en désordre, ramassée sur elle-même à la façon d'un animal (métaphores animales qui sont omniprésentes dans les portraits du personnage, signalant sa nature «sauvage»), et pour autant non dépourvue d'une charge provocante avec sa robe rouge et sa poitrine dénudée et asymétrique. Ce tableau appelle à son tour, par son étrangeté, à questionner l'identité extraordinaire de Bára. Le corps de la sorcière est en effet monstrueux, quand bien même il serait séduisant. Lors des procès de sorcellerie, les accusateurs cherchaient à mettre au jour des preuves trahissant cette anomalie corporelle : ne pourrait-on en voir une trace dans le fait que la jeune fille, qui marche pieds nus, dit ne pas être sensible au feu, à la grande stupéfaction de son amie Elška, qui appartient à un autre milieu social ? Mais c'est surtout le comportement de Bára qui est interprété en sa défaveur. Le récit multiplie en effet les preuves de sa différence suspecte, dont se nourrit la défiance : elle mène une vie «sauvage», en contact permanent avec la nature, vivant dans une chaumière à proximité de la rivière, de la forêt et du cimetière, autant de lieux marquant symbolique-

²⁶ Rappelons que les femmes accusées de sorcellerie étaient souvent des femmes marginales sur plusieurs plans : âgées, pauvres et issues du monde rural.

²⁷ Le Pragois Jan Trampota (1889-1942) adhéra au cubisme à ses débuts, mais s'orienta à partir de 1915 vers la peinture de paysages. Son œuvre est marquée par le fauvisme ainsi que par la peinture de Cézanne et, dans une moindre mesure, de Derain. Le tableau intitulé *Na louce (Divá Bára) (Dans le pré [Divá Bára])* a été choisi par la Bibliothèque municipale de Prague pour illustrer la couverture de l'édition virtuelle du récit de Němcová. Les informations sur ce tableau font défaut : il n'est pas daté et n'apparaît généralement pas dans les monographies consacrées à l'artiste (voir notamment Jiří Hlušíčka, *Jan Trampota. 1889-1942*, Brno : Galerie Antonína Procházky, 2009).

ment la limite avec la civilisation qu'incarne le village. Elle franchit ce seuil, fraie avec l'autre monde : celui des forces obscures, de la nuit, du monde animal, qu'elle ne craint pas et sait soumettre – une scène la montre aux prises avec un taureau furieux, qu'elle domine ; la scène est reprise, mais avec un cheval qui s'emballe, dans le film de Čech. Elle n'a peur de rien, ni des créatures réputées surnaturelles, ni des éléments déchaînés comme l'orage. Elle pousse même l'audace jusqu'à appeler le diable pour savoir s'il existe, ou se déguiser en fantôme, désacralisant ainsi les peurs ancestrales. Ce jeu avec le surnaturel pourrait sembler une provocation impie et inexcusable, s'il n'apparaissait comme le signe de son esprit lucide et éclairé : elle examine les faits pour leur apporter une réponse rationnelle, sans être pour autant parjure puisque la persistance de sa foi, sereine et mûre, indique sa supériorité spirituelle et intellectuelle par rapport aux villageois crédules et apeurés. Enfin, elle ne respecte pas l'ordre genré de la société et ce faisant ne se tient pas à la place qui lui est assignée. De fait, son comportement présente des traits de virilité, aussi bien du fait de sa force physique qui lui permet d'avoir le dessus même sur ses comparses masculins, que de ses actions trop libres et inconvenantes, mettant notamment en jeu la liberté du corps (comme le fait de savoir nager, et de s'y livrer fréquemment, de surcroît la nuit, ce qui peut être compris comme un renvoi discret à la croyance selon laquelle les sorcières, au corps anormalement léger, flottent sur l'eau). La relation même de sororité qu'elle entretient avec son amie Elška n'est pas sans une ambiguïté troublante (point aveugle du récit?) qui va dans le sens de l'inquiétante indétermination sexuelle parfois prêtée aux sorcières, signe de leur essence trompeuse²⁸. Ces divers motifs, on le voit, sont propres à constituer une liste de chefs d'accusation du point de vue des villageois. Mais le lecteur peut aussi être invité à les lire comme des preuves de la nature de « sorcière » de Bára²⁹, lecture d'autant plus actuelle qu'au XX^e

²⁸ L'iconographie en témoigne : les sorcières (ainsi celles du célèbre tableau de Füssli *Les Trois Sorcières* [1783], inspirées de Macbeth) ont parfois des traits accusés et une apparence masculine. Vincent Robert, commentant l'incertitude sexuelle qui touche certains des personnages sandiens soupçonnés de sorcellerie (dont Fadette), rappelle que, si c'était une donnée seulement pressentie par Sand, pour nous « elle est de l'ordre de l'évidence anthropologique » (Vincent ROBERT, *La Petite-fille de la sorcière. Enquête sur la culture magique des campagnes au temps de George Sand*, Paris : Les Belles Lettres, 2015, p. 116). Il renvoie aux analyses de l'anthropologue Bertrand HELL sur l'ambiguïté sexuelle dans le chamanisme, aussi bien masculin que féminin (*Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris : Flammarion, 1999, pp. 261-273).

²⁹ À cet égard, la thèse défendue par Vincent Robert ne peut que retenir notre attention :

siècle cette figure historique en est venue à symboliser la femme émancipée (ou luttant pour l'être), qui n'est sorcière maléfique que dans le regard et le discours des autres. Cette femme puissante, célébrée par bien des courants féministes et écoféministes, se situe dans un rapport de connivence avec la nature, le monde animal, et détient un savoir alternatif, permettant de guérir et de prendre soin du monde³⁰. Ajoutons, dans le cas du personnage de Nĕmcová, qu'elle se distingue par le pouvoir qu'elle détient sur l'imaginaire fantastique, à qui elle sait donner corps, devenant en cela comme une figure en abîme de l'artiste, qui fait et défait les fantômes à son gré. Il y a donc, dans cette actualisation de la figure de la sorcière, un double mouvement : tout en mettant en accusation dans son récit l'érection superstitieuse de Bára comme sorcière, Nĕmcová semble s'y livrer à son tour, mais c'est en reconfigurant le fantastique qu'elle le reconduit dans le récit.

Si le surnaturel y est discrédité, c'est principalement en tant qu'objet de superstition assurant le maintien de structures et d'interactions sociales inégales et patriarcales, étouffantes pour l'individu. Il est pourtant un domaine où le merveilleux semble résister : c'est celui du sentiment amoureux, qui peut prendre des accents franchement inquiétants, lesquels ne sont pas sans rappeler l'histoire tragique de Viktorka dans *Babička*³¹. On retrouve dans *Divá Bára* le motif de la peur, traduction d'un désir qui ne dit pas encore son nom, comme cela est suggéré dans plusieurs scènes au cours desquelles, sans le voir, Bára sent et craint la présence du garde-chasse qu'elle finit par épouser à la fin. Ainsi, dans le pré avec Elška, scène qui rejoue en les détournant certains scénarios fantastiques précédant l'apparition surnaturelle, ici issue des profondeurs de la forêt :

[...] elle interrompit son chant au beau milieu, comme si quelque chose l'avait troublée. Ses joues s'empourprèrent. « De quoi as-tu eu peur ? Pourquoi as-tu cessé de chanter ? », questionna Elška, mais elle ne répondit pas et garda son regard rivé sur la forêt. [...]

il propose de lire, comme en sous-texte, dans *La Petite Fadette*, une démonstration de la nature effective (et non métaphorique) de Fadette comme sorcière. Cette lecture (reposant par exemple sur un décryptage de gestes réputés magiques) serait accessible aux seuls initiés, adoptant un point de vue intérieur, celui d'un paysan berrichon du XIX^e siècle.

³⁰ Pour une synthèse, voir Céline DU CHENE, *Les Sorcières. Une histoire de femmes*, Neuilly-Sur-Seine : Michel Lafon, Éditions France culture, 2019.

³¹ Ce récit dans le récit est devenu mythique dans la culture tchèque : Viktorka, jeune villageoise infanticide devenue folle après avoir été envoûtée et s'être enfuie avec un « soldat noir », revient aux abords du village où elle mène une vie de femme sauvage dans la forêt.

«Pourquoi cet effroi à présent? Toi qui n'as jamais peur de rien... Qui se trouvait dans la forêt?»

«Peut-être un chasseur», éluda Bára.

«Tu sais bien qui c'était, tu n'as pas sursauté pour rien. Aurais-tu vu le revenant?»

«Non, non, celui-là je n'en aurais pas peur», répliqua Bára en riant à gorge déployée³²

Ces motifs fantastiques, hérités du romantisme, comme l'envoûtement par le mauvais œil³³, semblent ne pas être de simples métaphores de la passion amoureuse et de ses excès³⁴. On remarque ainsi que la pourtant lucide Bára accorde du crédit aux croyances et coutumes relevant de la sphère sentimentale, comme la prophétie matrimoniale qui ressort du lancer de couronnes au matin de la Saint-Jean. Le sentiment amoureux combine désir et menace, car briser un lien amoureux peut être fatal, comme elle le rappelle à Elška: «Vous savez ce qu'on dit: qui ses serments d'amour renie, malheur, malheur à son esprit»³⁵! Enfin, lorsqu'elle se retrouve en tête-à-tête avec le garde-chasse, soumise à son regard insistant, elle frissonne davantage que lors de la nuit passée au milieu des morts: «elle rougit, pâlit et son cœur battit plus fort encore que durant la nuit, lorsqu'elle était esseulée dans l'ossuaire»³⁶. La sorcière aurait-elle finalement été envoûtée, sacrifiant aux puissances obscures de la passion?

³² *Divá Bára*, *op. cit.*, pp. 174-175. En tchèque: «vpolovic písni náhle přestala, jako by se něčeho byla lekla. Také jí tváře zčervenaly. "Čeho jsi se lekla, proč jsi přestala zpívat?" ptala se Elška, ale Bára neodpovídala, hledíc do lesa. [...] "Proč jsi se nyní ulekla, vždyť ty se nebojíš nikoho. Kdo to byl v lese?" "Snad myslivec", vyhýbala Bára. "Však ty dobře víš, kdo byl, nadarmo tvoje leknutí nebylo. — Snad jsi viděla strasidlo?" "Ne ne, toho bych se nelekla", hlasitě se zasmála Bára», *Divá Bára*, *op. cit.*, pp. 141-142.

³³ Au sujet du mauvais œil comme thème persistant du romantisme, voir l'article de Giovanni BERJOLA, «*La Guzla et Lokis*: le surnaturel slave de Mérimée», in «Le fantastique de l'Est: dictatures imaginaires et politiques», Anca MITROI, Ed., *Otrante*, n° 36, Paris: Kimé, 2014, pp. 11-28. Ute Scholz souligne l'importance des yeux dans l'iconographie de la sorcière. Celle-ci se reconnaît à l'étrangeté de son regard, propre à envoûter. Ses yeux peuvent être rouges, empreints de férocité, ou encore divagants («Ale nebála se ničehož». Zur Ikonografie der Hexe in Božena Němcová's *Divá Bára*», art. cit., p. 80).

³⁴ Il y a dans l'analyse de l'histoire de Viktorka hésitation entre deux points de vue: celui de la magie et celui du pouvoir érotique. Voir Walter SCHAMSCHULA, *Geschichte der tschechischen Literatur. Band II. Von der Romantik bis zum ersten Weltkrieg*, Cologne: Böhlau, 1996, p. 72.

³⁵ *Divá Bára*, *op. cit.*, p. 174. En tchèque: «Víte jak se říká: Kdo ty sliby lásky ruší, běda, běda jeho duši!», *Divá Bára*, *op. cit.*, p. 142.

³⁶ *Id.*, p. 183. En tchèque: «rděla se a bledla a mocněji tlouklo jí srdce než v noci, kdy prasama v kostnici byla», *id.*, p. 154.

La fin du récit gomme apparemment cette inquiétude pour ne retenir que l'idylle, et se conclure (de façon trop convenue pour être honnête?), comme dans bien des contes, par un mariage. N'en restent pas moins les accents d'un fantastique singulier, empruntant tout autant au merveilleux populaire tchèque qu'à un romantisme lui-même en transition, mais dessinant les contours d'une mythologie très personnelle.

Reconfigurant le fantastique dans sa prose composite, qui mêle les registres et les genres, Němcová nous donne à lire avec *Divá Bára* un conte moderne, que l'on pourrait renommer « Celle qui partit en quête de la peur » : l'intrépide jeune fille refuse de succomber aussi bien à la peur métaphysique, chimérique, de supposées créatures surnaturelles, qu'à la peur bien réelle, accentuée à l'écran par Vladimír Čech, que pourrait susciter l'effrayante hargne conformiste d'un village qui, en somme, s'il n'y avait pas pour l'adoucir la veine comique qui allège le récit, incarnerait bel et bien le principe du mal à l'œuvre dans la société. Cependant c'est pour mieux rencontrer l'obscur objet du désir, et apprendre, comme son double des contes, à trembler, mais d'amour.

Cécile GAUTHIER
Université de Reims
Champagne Ardenne / CRIMEL