

## Le « mythe » de la sorcière et sa réactualisation littéraire dans *Piel de cordero* et *Canto yo y la montaña baila*

Alaia DAVANT

Università di Torino

Université de Pau et des Pays de l'Adour<sup>1</sup>

**Résumé :** Le mythe comporte une part de narration merveilleuse, tout en gardant un caractère historique, explicatif de l'origine d'une civilisation. Par les modifications qu'il subit au fil du temps, il s'inscrit dans un continuum historique au travers duquel s'infiltré l'histoire des mentalités. Ainsi, par le biais de nombreuses narrations mythologiques, la figure de la sorcière a été souvent associée à la nature et opposée au masculin, symbole de la culture. À travers deux exemples littéraires espagnols contemporains, nous analyserons différentes manières d'aborder le thème de la condamnation pour sorcellerie, motif largement réinvesti dans la fiction récente. Dans *Piel de cordero* (Leticia Costas, 2024) et *Canto yo y la montaña baila* (Irene Solà, 2019), des femmes, en groupes ou solitaires, affrontent la condamnation sociale et juridique pour sorcellerie ; le recours à la figure mythique de la sorcière permet à la fois de déconstruire les stéréotypes qui pèsent sur elle et de mettre en lumière le caractère grotesque de ce récit traditionnel. Nous montrerons que le jeu sur la voix narrative sert de fil conducteur entre mythe originel et réinterprétation contemporaine. Enfin, l'appropriation de l'espace, envisagée sous un angle écoféministe, apportera une deuxième clé de lecture. Entre histoire et mythe, la figure de la sorcière met en question le poids des récits et de la représentation dans des imaginaires collectifs d'aujourd'hui.

**Mots-clés :** sorcière, nature, écoféminisme, fiction contemporaine

**Resumen:** El mito comporta una parte de narración maravillosa, al mismo tiempo que tiene un carácter histórico, explicativo del origen de una civilización. Mediante las modificaciones por las que pasa a lo largo del tiempo, constituye un continuo histórico a través del cual se infiltra la historia de las mentalidades. Así, por medio de numerosas narraciones mitológicas, la figura de la bruja ha sido a menudo asociada a la naturaleza y opuesta a lo masculino, símbolo de la cultura. A través de dos ejemplos literarios españoles contemporáneos, analizaremos distintos modos de abordar el tema de la condena por brujería, que ha vuelto recientemente en la narrativa de ficción. En *Piel de cordero* (Leticia Costas, 2024) y *Canto yo y la*

---

<sup>1</sup> Financé par l'Union européenne. Les points de vue et opinions exprimés sont exclusivement ceux de l'autrice et ne reflètent pas nécessairement ceux de l'Union européenne ou de l'Agence Exécutive de Recherche. Ni l'Union européenne, ni l'autorité financière ne peuvent en être tenues responsables.

*montaña baila* (Irene Solà, 2019), mujeres solas o en grupo se enfrentan a la condena social y jurídica; el aspecto ficcional del mito de la bruja permite a la vez desmitificar los estereotipos que pesan sobre ella y sacar a la luz lo grotesco de ese relato tradicional. Demostraremos que el juego sobre la voz narrativa sirve de hilo conductor entre el mito original y la reinterpretación contemporánea. Para terminar, la apropiación del espacio, analizada a través de un prisma ecofeminista, aportará una segunda clave de lectura. Entre historia y mito, la figura de la bruja cuestiona el peso de los relatos y la representación sobre los imaginarios colectivos contemporáneos.

**Palabras claves:** bruja, naturaleza, ecofeminismo, ficción contemporánea

**Pour citer cet article / Para citar este artículo :** DAVANT, Alaïa, « Le “mythe” de la sorcière et sa réactualisation littéraire dans *Piel de cordero* et *Canto yo y la montaña baila* », p. 78-95, in BALLONGAI MONTOLIU, Adrià et ROMANO, Julie (coord.), *Narradoc* N°2 « Résurgence du mythe et démythification dans la fiction espagnole contemporaine », mis en ligne sur [narrativaplus.org](http://narrativaplus.org) (NEC+), juillet 2026. <http://narrativaplus.org/Narradoc2/Le-mythe-de-la-sorciere-et-sa-reactualisation-litteraire-dans-Piel-de-cordero-et-Canto-yo-y-la-montana-baila-DAVANT.pdf>.

## INTRODUCTION

Étymologiquement, le *mûthos* est synonyme de parole ou de conversation, mais aussi de récit ou de fable, dans un sens opposé au réel, comme le fait remarquer Anne-Marie Drouin-Hans dans sa définition du mythe (2011, p. 43-44<sup>2</sup>). Par sa grande présence au sein de récits considérés comme fondateurs tels que, par exemple, le récit biblique, un mythe possède également une charge historique, celle de raconter et d'expliquer des événements passés afin d'aborder ceux du présent. Cette ambiguïté entre réel et fictif, récit fondateur et fable, que les évolutions sémantiques mettent en lumière, est en partie ce qui constitue sa capacité à répondre par des archétypes à certains

---

<sup>2</sup> « Quant au mot mythe, il vient d'un mot grec existant déjà dans l'Antiquité, *mûthos*, qui signifie aussi bien “parole” ou “conversation” que “récit” ou “fable”, et dans ce cas, histoire ne prétendant pas traduire des faits réels, mais des faits qui peuvent être “fabuleux”. Ainsi [...] le mythe est le récit d'événements n'ayant pas existé » ; voir également Eliade : « Au lieu de traiter, comme leurs prédécesseurs, le mythe dans l'acception usuelle du terme, *i.e.* en tant que “fable”, “invention”, “fiction”, ils l'ont accepté tel qu'il était compris dans les sociétés archaïques, où le mythe désigne, au contraire, une “histoire vraie” et, qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative » (1988, p. 11).

questionnements humains. Ainsi, comme le rappelle Drouin-Hans, Platon recourt souvent au mythe pour rendre sensibles des concepts que la rationalité peine à saisir (2011, p. 48). Dans l'usage, le mythe s'entend aussi comme récit choral<sup>3</sup>, sans auteur défini mais possédant une large diffusion au sein de la société (2011, p. 47). En tant que tradition apportant une réponse archétypale à des questionnements séculaires, le récit mythique est ainsi fondateur de catégories mentales.

Certains mythes, qui structurent les représentations anthropologiques de l'imaginaire (Durand, 1971 ; Xiberras, 2014), sont parfois devenus « imaginaires instituants », pour reprendre la formule de Cornelius Castoriadis (1975, p. 179), et ont influencé les lois et l'histoire des sociétés ; cette récupération, dans laquelle transparaît le pouvoir de catégorisation sociale du mythe, est notamment perceptible dans l'histoire de la figure de la sorcière. En effet, par sa capacité à activer la polarisation entre le bien et le mal, la figure de la sorcière est à prendre comme un archétype, plus que comme un mythe en soi. Comme le souligne Amaia Nausia Pimoulier, la sorcière est fréquemment associée à des traits concrets et reconnaissables chez la femme. En les opposant à une figure originelle de perfection – telle que Marie –, elle devient une construction mythique qui incarne une certaine idée du mal (Nausia Pimoulier : 2012, p. 11-12) ; on peut, par exemple, penser à Circé, capable de séduction et de métamorphose (Arnould : 1992, p. 9-10). Nous pouvons même affirmer que la chasse aux sorcières, particulièrement aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, s'appuie sur cette imagerie mythique qui renforce certaines polarités, notamment celle entre culture et nature qui reflète la dualité aristotélicienne entre la femme, comme représentante d'un état sauvage et corporel, et le monde culturel et de l'esprit, comme le rappelle Françoise Héritier dans *Masculin/Féminin* (1996 ; voir aussi B. Ortner, 1972).

Au regard actuel, la chasse aux sorcières apparaît très clairement basée sur un récit fictionnel, issu de la légende, de la voix commune contre la femme accusée et condamnée : la capacité à voler, la métamorphose et la fabrication de philtres d'amour étaient parmi les motifs d'accusation les plus fréquents, pour citer quelques exemples (Institoris & Sprenger, 1486 ; Lancre, 1613). La claire répercussion de

---

<sup>3</sup> Le terme « récit choral », dans le domaine académique, n'est utilisé que depuis peu. Bien que son sens soit compréhensible, afin d'éclairer ce terme, nous pouvons citer comme exemple *La caída de Madrid*, de Rafael Chirbes, fréquemment défini comme tel.

ces récits dans des condamnations réelles confirme l'attachement de la figure de la sorcière au mythe, par l'ambiguïté du statut qui lui est conféré, entre récit véridique et source de mensonges. À travers des travaux d'essayistes tels que ceux de Mona Chollet (2018) et Silvia Federici (2004), nous apparaît toute la complexité de ces catégories établies par le biais de l'archétype sans que les femmes qualifiées de sorcières et condamnées pour cela aient par ailleurs un droit de réponse (Zancarini-Fournel : 2024).

Partant, il est intéressant de constater une présence renouvelée de la sorcière dans les romans contemporains, mais aussi dans un imaginaire collectif à visée féministe – voire écoféministe, étant donné que nous avons évoqué plus tôt l'association des femmes et de la nature (Eaubonne, 1974 ; Mies *et. al.*, 2022). La littérature contemporaine réinvestit ainsi cette figure en mettant en question les polarisations qui l'enferment. Dans le paysage espagnol<sup>4</sup>, de récentes œuvres que nous étudierons ici innovent en faisant de la sorcière, non plus le centre des accusations depuis l'extérieur, mais la voix narrative point de départ de l'action. En effet, le roman *Canto yo y la montaña baila* d'Irene Solà (2019) raconte, dans un de ses chapitres polyphoniques, le récit de sorcières condamnées à mort et le roman *Piel de cordero* de Leticia Costas (2024), sorti plus récemment, met en parallèle l'histoire de Catalina, jeune femme accusée de sorcellerie dans les dernières années de l'Inquisition espagnole et de Lola, une femme du XXI<sup>e</sup> siècle soumise à des questionnements qui alternent avec des discriminations qu'elle-même et son entourage subissent. À travers ces deux romans, qui possèdent la caractéristique de changer d'instance narrative au cours de la diégèse – sur un mode d'exploration des limites de la nature pour l'un, des limites temporelles pour l'autre –, nous montrerons ainsi comment la littérature contemporaine réinvestit la figure de la sorcière afin de déconstruire ces représentations négatives et de leur substituer d'autres récits susceptibles de révéler des vérités longtemps occultées. Nous aborderons tout d'abord l'expansion du *moi* littéraire par la voix narrative de la sorcière, qui devient la voix à travers laquelle est raconté le mythe, puis l'intervention de cette voix narrative sur les catégories éthiques du bien et du mal, mais aussi spatiales et historiques à travers le renouvellement de l'espace qu'habite la

---

<sup>4</sup> Nous précisons qu'il s'agit d'œuvres originellement écrites, respectivement, en catalan et en galicien : Irene Solà, *Canto jo i la muntanya balla*, Barcelone, Anagrama, 2019 (Llibres Anagrama, 61) ; Leticia Costas, *Pel de cordeiro*, Vigo, Xerais, 2024 (Narrativa, 528).

sorcière. Enfin, et prenant appui sur des travaux de recherche en cours dans le cadre d'une thèse, nous explorerons le questionnement du caractère passé du mythe et l'opposition à ses catégorisations.

## 1. RÉCIT DE SOI ET AUTO-CRÉATION. LA PRISE DE CONSCIENCE DU CADRE NARRATIF

Le premier élément notable, à la lecture de ces deux romans, est l'usage de la première personne par les instances narratives. Ce trait courant de la narration contemporaine met en lumière une facette autre de la sorcière historique, que l'on connaît non pas par des témoignages propres, mais par le biais de la rumeur et de l'accusation, soit par un *autre* constitutif de leur identité archétypale. Les deux œuvres reprennent bien l'accusation historique et le mythe qui y participe. Mais le récit de soi permet une prise de conscience réactualisée du statut mythique de cette figure, dans toute sa dimension fictive. Ainsi, le mythe s'y pose comme cadre présent de la fiction, assumant un rôle de pont avec un référentiel historique. Ainsi, *Canto yo y la montaña baila* et *Piel de cordero* opèrent tous deux une rencontre de la sorcière passée avec une instance de lecture contemporaine, insérée ou non dans l'espace narratif, qui met au jour une conscience accrue de la fiction inhérente au mythe.

Une tension entre récit choral et récit personnel dans *Canto yo y la montaña baila* ressort en premier lieu de la structure même de l'œuvre ; chaque chapitre est assumé par une voix narrative différente, constituant un récit auquel l'unité de lieu donne sa dimension chorale. Ainsi, les personnages s'entrecroisent et adoptent tour à tour le rôle d'instances narratives et celui de personnages de second plan. Dans le chapitre « El número de las mujeres », qui nous intéresse ici pour la présence de femmes accusées de sorcellerie, l'on note la présence de la première personne du pluriel utilisée par la voix narrative qui réunit le groupe de jeunes femmes dans l'accusation et la condamnation pour sorcellerie : « Eulàlia les dijo que [...] se lo habíamos besado » (Solà : 2019, p. 19). Ainsi, la première personne du pluriel offre au lecteur le récit collectif de ces femmes accusées de sorcellerie par une altérité représentée à son tour par la troisième personne du pluriel – « les dijo », « buscaron », « llamaron » –, emblématique d'une extériorité indéfinie comme voix du mythe.

Dans ce chapitre, l'instance narrative met ainsi face à face un groupe identifié de femmes et une accusation venue de l'extérieur. Ainsi, le titre du chapitre, « El nombre de las mujeres », prend son sens : il inscrit ces femmes dans un ensemble général, unificateur mais réuni sous un même *nom* singulier. La mention au *nom* de ces femmes dès le titre annonce la place du mythe en filigrane, en donnant à voir son poids sur les femmes accusées. Ces dernières ne se définissent d'ailleurs jamais comme « brujas ». En effet, le substantif est employé cinq fois dans le chapitre : il est parfois utilisé sur le mode de la comparaison : « como la leche de bruja de la lechetrezna » (2019, p. 19), parfois sur un même plan que les héroïnes, proche de l'assimilation : « Y [...] Eulàlia les dijo que Joana era la maestra [...] de todas las maldades que hacen las brujas, y que las tres éramos aprendizas suyas » (p. 24). En d'autres occasions, au contraire, une séparation claire est opérée, en distanciant le « nosotras » du substantif : « no siempre son de brujas ni de nosotras » (p. 24). Dans les deux autres occurrences, il évoque ce que l'altérité, représentée par la troisième personne du pluriel, recherche en elles : « nos buscaron las marcas de las brujas » (p. 20), « Y la llamaron ¡bruja! » (p. 21). Elles sont par ailleurs plutôt nommées « mujeres de agua » par d'autres personnages, en référence au personnage de la mythologie catalane (p. 114). La voix narrative joue ainsi sur l'ambiguïté du terme, en ne se l'appropriant jamais totalement. Par la condamnation, le nom des femmes est effacé, remplacé par celui de « brujas » ; nous pouvons aussi observer, dans le titre du chapitre, une réaffirmation du nom de ces femmes oubliées, écrasées sous l'accusation. Elles y sont d'ailleurs nommées directement, ce qui permet de leur donner une identité au-delà de l'archétype (p. 21-23). Ce chapitre de *Canto yo y la montaña baila* se joue ainsi de la distance temporelle avec le mythe fondateur et historique, afin de questionner l'identité même de ces femmes, celle qui leur a été apposée. Si l'histoire a retenu ces femmes comme d'anonymes sorcières, le récit contemporain affirme leur vivacité et leur existence en leur donnant voix et identité, nous invitant à nous souvenir d'elles. De la même façon, l'instance narrative reprend et perméabilise les frontières du bien – dans les textes originels, l'Inquisition – et du mal – la sorcière – en mettant en avant la souffrance des femmes condamnées et en questionnant l'usage du nom « brujas ».

L'acte de reprise du mythe par la femme accusée la met par ailleurs dans un rôle d'intermédiaire ou de conteuse, ce qui fictionnalise encore le mythe, voire le rend caricatural. En effet, en connivence avec

la qualification *extérieure* de sorcières, le récit des méfaits des sorcières est toujours raconté par une intermédiaire – les jeunes filles du groupe –, par le biais du discours indirect : « Joana les dijo que [...] », « Y luego apareció Eulàlia, que era de Tregurà de Dalt, y les dijo que [...] » (p. 21). Mis en tension avec une première personne du pluriel qui affirme leur présence, il met en évidence une distanciation du mythe de la part des instances narratives. De la même façon, la répétition des indicateurs de discours indirect produit un effet d'exagération<sup>5</sup>. L'enchâssement du récit, conjointement à une dénomination de sorcières ambiguë, s'inscrit ainsi dans une rupture des frontières du récit mythique et du récit dans le roman contemporain, des identités de sorcières et de jeunes filles.

Une même assimilation entre le personnage de la sorcière et de la femme contemporaine s'opère dans *Piel de cordero* : la dénomination de sorcière et l'entrée dans ce mythe commun sont toujours l'œuvre de l'autre, bien qu'elle semble plus insidieuse, car elle est à la fois imposition de la société et liaison directe avec le corps. Après une première moitié du roman où Catalina est racontée, bien que d'un point de vue interne, à la troisième personne du singulier, la première personne du singulier intervient. Ce passage de témoin à une première personne, associé à l'usage du présent de l'indicatif, actualise la présence du personnage de la femme, dont la première phrase fait d'ailleurs allusion aux menstruations : « Estoy desangrándome » (Costas : 2024, p. 179). Ainsi, bien qu'en rupture avec le premier récit, il semble toutefois y faire écho : dans le premier, les règles signaient pour Catalina sa découverte de la sorcellerie par son premier sabbat. Par là même, il paraît affirmer, pour le lecteur, l'appartenance de Lola à ce groupe des sorcières. Le second récit s'écrit donc en miroir du premier et semble ramener la première héroïne à un *je* présent, réactualisant sa présence.

De nouveau, c'est donc par un jeu de reprises et d'échos que le lien est fait entre mythe et contemporanéité. Nous avons pu voir que le roman de Leticia Costas exploitait la reprise des symboles dans sa présentation des deux personnages principaux mais l'on y lit aussi le récit historique des sorcières. Après plusieurs rencontres avec des personnages de médiums ou de voyantes, Lola effectue par ailleurs des recherches sur le passé des figures de sorcières condamnées, dans des passages qui dénotent la volonté de remonter dans

---

<sup>5</sup> Les locutions « dijo que » ou « contó que » apparaissent huit fois dans les premières pages du chapitre (p. 19, 20, 21, 22, 23).

l'histoire<sup>6</sup> : « ir más atrás » (p. 221), en cherchant à rejoindre la première sorcière du roman par les liens du temps, qui deviennent ici aussi des liens du corps malmené par la torture de l'Inquisition – les détails des instruments de torture rappelant les sévices subis par la grand-mère de Catalina (p. 16) :

No sabía que existían manuales inquisitoriales para detectar y perseguir brujas: el *Directorum inquisitorium*, que no contemplaba la presunción de inocencia, o el *Malleus maleficarum* (*El martillo de las brujas*), dedicado íntegramente a los delitos de brujería, redactado por dos monjes alemanes. Más atrás aún. Descubro que Santo Tomás de Aquino creía en los crímenes de brujería y fue el ideólogo de la base para sustentar la caza de brujas. Resulta que uno de los filósofos y teólogos más celebrados de la historia argumentó que los humanos podían copular con diablos, que las brujas podían emprender vuelos nocturnos y creía en la metamorfosis de humanos a animales y en el mal de ojo. Llego hasta las bulas papales que autorizaban el empleo de la tortura a los inquisidores y los métodos para que su aplicación fuera más eficaz. Más atrás, aún más. El *Antiguo Testamento*, *Éxodo*, 22:17, dice: “No dejarás con vida a ninguna hechicera”. Cojo aire. Si esto no es una invitación al genocidio, de la voz del mismísimo Dios Padre, que me trague la tierra ahora mismo. Pero no me traga (p. 221-222).

Le rapprochement entre les tortures de l'Inquisition et un meurtre de masse réunit de nouveau, grâce au jeu de la terminologie et du miroir temporel, les deux personnages féminins confrontés à la violence faite à leur genre. Le mythe de la sorcière apparaît comme une catégorie temporelle aux limites floues, brouillées par la structure du roman et par les parallèles établis entre les deux personnages. Ces limites se situent entre passé historique et présent. Loin de prendre le mythe dans un sens uniquement historique, ce second texte met aussi en avant une conscience de sa profonde charge fictionnelle : l'expression « que me trague la tierra » est délexicalisée par la négation et entre dans un processus de déconstruction du langage. La valeur référentielle, à la fois lexicale et sémantique, de cette expression disparaît avec l'intervention du mythe de la sorcellerie dans le plan historique. L'image du mythe se répercutant sur le plan du réel, du communément référentiel, était déjà évoquée par Nicolas Martin dans le *Dictionnaire des mythes féminins* : « Or il est vraisemblable que le mythe ait en l'occurrence considérablement influé sur l'histoire,

---

<sup>6</sup> Il s'agit ici tant de la « grande » que de la « petite » histoire, le roman lui-même, où l'histoire de Catalina est racontée avant celle de Lola.

jusqu'à pousser l'homme dans les retranchements d'un obscurantisme pour le moins aussi violent que celui qu'il lui semblait pourchasser » (2002, p. 1719). C'est ici la classification même d'un personnage de sorcière dans les mythes qui influe sur le destin historique de femmes. On observe aussi une gradation dans l'horreur des condamnations pour prétendue sorcellerie. Elle est marquée par la répétition de la structure temporelle « *más atrás* » et par l'identification toujours plus précise des théoriciens et de leurs pratiques cruelles. Ce mouvement conduit le langage aux limites de l'absurde, jusqu'au refus de l'instance narrative de lui conserver un sens. L'identification à la sorcière ne passe plus par le nom mais par les sévices corporels. Le corps devient ainsi à la fois la cause et la cible de l'accusation de sorcellerie. Comme pont entre les deux récits, il met ainsi en avant les limites poreuses du mythe avec le récit actuel de définition et de discrimination de la femme.

Le passage du récit collectif du mythe à un récit intérieur et personnel transforme la relation de la sorcière aux espaces, au temps et aux catégories éthiques. Ceux-ci deviennent plus perméables et leur connotation négative s'atténue. L'on observe ainsi que le *je* littéraire qui s'étend, parfois dans une terminologie nouvelle, parfois outre les limites du temps, habite l'espace du roman d'une nouvelle façon, orientée vers son émancipation ou son acceptation des catégories unissant femmes et nature dans une même monstruosité.

## **2. D'UN ESPACE D'ASSIGNATION À UN ESPACE DE TRANSGRESSION. HORS DU CADRE DU MYTHE**

L'assignation de la sorcière à un mythe ne se fait pas seulement par le récit, mais aussi par l'espace dans lequel elle évolue, cadre de son destin et bien souvent de sa fin tragique. Dans les deux romans étudiés, ce n'est pas seulement la quête d'individuation ou l'expansion du moi qui redessinent les contours du récit : le corps dans l'espace devient également un lieu de résistance, un point de lutte contre le déterminisme mythique. Cette interaction de l'espace et du corps dans les deux œuvres réactive la division entre nature et culture établie par le mythe originel. En effet, l'association de la sorcière au milieu rural et la connotation horrifique de ce dernier est ancrée dans le mythe et contribue à la relégation de la femme du côté d'une nature diabolisée : selon les mots d'Eva Lara Alberola, « [...] solo cabe resaltar que la

visión negativa de la bruja y su vinculación profunda con el medio agreste al que se atribuye un carácter demoníaco evidencian una diabolización de la mujer y del medio por igual » (2025, p. 163). Aussi l'espace du mythe cristallise-t-il la catégorisation dont est victime la femme, associée à la sorcière comme archétype diabolique ; mais les récits contemporains proposent une alternative à cette association horrifique : ils resémantisent l'espace et le corps, leur redonnant un rôle actif et positif. Cette porosité nouvelle entre les catégories – humain/animal, vie/mort, ville/campagne – permet une appropriation du monstrueux comme outil de transgression, que l'on peut lire depuis une perspective écocritique. Ainsi, dans les deux romans, un contraste net apparaît entre un espace urbain fragmenté et un espace rural, lieu d'interconnexion. Tandis que chez Solà l'on perçoit une union des temporalités, dans le roman de Costas, la ville reste un territoire fragmentaire opposé à la campagne où l'union avec la nature est totale et sentimentale.

Tout d'abord, l'on peut assister dans les deux romans au déploiement de contrastes entre un lieu urbain fragmentaire et un lieu rural interconnecté. Les limites entre les protagonistes de ces lieux, au passage de la ville à la campagne – et ainsi de la culture à la nature – se distendent, les contours des êtres deviennent poreux et l'accession à un territoire nouveau subvertit la connotation négative du mythe. Dans *Canto yo y la montaña baila*, on peut voir ce passage selon trois instances : la ville de Barcelone, territoire urbain de la déconnexion totale de l'être humain avec la nature, le village où la solidarité et l'interdépendance des habitants se font plus évidentes (Sánchez Ballester : 2023), et la forêt où tout retourne à la vie à travers la mort. Une connexion totale avec un environnement s'y crée, dont les contours sont difficilement accessibles au lecteur (Solà : 2019, Chapitre « El hermanito de todos »). Ce que l'on peut notamment voir à travers ces différents espaces, c'est une majeure connexion au cycle vital ; c'est par la cérémonie d'enterrement, puis dans la forêt où l'on retrouve des personnages décédés quelques chapitres auparavant et à des époques différentes, que les protagonistes sont représentés dans l'union. Ainsi, l'espace ne se fixe plus dans un temps précis mais à travers les époques de la même façon que les corps des personnages que l'on voit dégradés par la mort.

Cette interdépendance des êtres dans le milieu rural se retrouve dans *Piel de cordero*. Effectivement, la ville de Vigo est un territoire fragmentaire, qui échoue à former une unité, laissant l'impression d'un

paysage inachevé, morcelé et ayant perdu le lien de création et d'interdépendance avec ses habitants : « Vigo es una superposición de fragmentos. Alguien los ha cosido y ahora vivimos en esta colcha de patchwork llena de colores y texturas » (Costas : 2024, p. 186). Ici, le pronom indéfini « alguien » et l'ellipse induite par la rupture temporelle et l'adverbe « ahora » suggèrent un détachement du territoire de la ville, un processus de création rompu, sans mémoire et sans continuité. L'héroïne de cette deuxième partie, Lola, ne s'identifie pas à cet espace morcelé, d'où un constant lexique de l'étriquement et de l'enfermement : « Hacia dentro, siempre hacia dentro » (p. 182), « una especie de espíritu atrapado » (p. 187). Par opposition, l'espace rural est un point d'union et de communion avec la nature, inspirant un sentiment d'amour et de construction :

Somos la imagen de la dispersión. Al revés que en A Coruña. Allí son como polillas alrededor de un punto de luz. Se guían por el mar y viven concentrados en un solo núcleo, como las piedras que forman una fortaleza. En Lugo tienen una fortaleza auténtica que marca el carácter de la ciudad, y el mundo rural es una lección tras otra; trabajar la tierra es una de las maneras más profundas de amor que existen (p. 186).

L'espace hors de la ville est également celui qui permet la multiplication de l'être. Cet attachement à un environnement en décalage avec la culture dominante représentée par un espace rationnel et catégorisant contribue déjà à construire des personnages de sorcières marginaux, qui s'établissent ailleurs que dans le monde culturel.

C'est en effet dans le monde naturel qui leur est assigné que les figures de sorcières rendent poreuses les catégories imposées par le mythe originel. En effet, dans *Canto yo y la montaña baila*, les protagonistes du récit de sorcières, qui racontent leur histoire après leur mort, vivent dans la forêt, espace signalant la sortie du village ordonné et rationnel. Ainsi, leur corps, qui continue à se déplacer et à se nourrir après la sentence, fait tomber les limites entre la vie et la mort, résolument contre le cours du temps institué : « Si lo máximo que hemos hecho contra Dios es levantarnos todos los días después de que nos colgaran y coger flores y comer moras » (Solà : 2019, p. 21). Ici les activités quotidiennes – se lever et se nourrir –, et ayant trait au corps, entrent en discordance avec la mort des personnages, un caractère « contre-nature » accentué par l'opposition à un Dieu créateur évoqué dans le chapitre par les inquisiteurs. Les limites de l'habitat, outrepassées dans le territoire naturel, connaissent ainsi le

même destin que les limites de la corporalité et celles des conventions sociales, à travers des personnages qui, même morts, sont des instances narratives actives ; en témoigne la qualification des personnages comme « *mujeres de agua* » et l'allusion que fait ce nom à la liquidité, à la fluidité tant dans le paysage que dans le corps. L'espace naturel devient ainsi l'espace de la transgression des limites imposées depuis l'extérieur. Les lieux naturels dans lesquels la figure de la sorcière s'établit exposent sa pluralité et la protègent d'une instance extérieure qui les condamne. Elle recouvre alors une sensibilité et une corporalité propres.

En outre, pour ce qui a trait au corps des personnages, cette fluidité – de l'eau, des limites poreuses – est thérapeutique : un rire lors d'un interrogatoire, par exemple, devient un acte de survie, une manière paradoxale de reprendre le contrôle du récit et de dépasser la violence subie, crûment décrite par la narratrice avec des détails évoquant désagréablement l'odorat et le toucher, comme « *las cuerdas largas largas, y las habitaciones que olían a pis* » (2019, p. 19). À cette dégradation de l'espace et du corps contrevient cependant la réaction de rire de la narratrice :

[...] y a mí me dio una risa que no podía parar y me colgaron por reírme tanto. Y recuerdo todas esas cosas por la risa, que se me coló por la nariz como una medicina embriagadora, como la leche de bruja de la lechetrezna. Porque la risa, que se me corría por la sangre, blanca y contagiosa como las cosquillas, que si me hubieran cortado un brazo me habría salido leche blanca en vez de sangre roja, me vació (p. 19).

Ce rire qui, à rebours des interprétations classiques, vide la narratrice, opère une soustraction du corps – par l'usage des verbes « *cortar* » et « *vaciar* » – qui la rend insensible aux vicissitudes corporelles subies lors du châtement : « [...] me lavó las heridas y la tristeza de las cosas que te pueden hacer los hombres » (p. 20). Le caractère flou des limites du corps, la façon mouvante et fantastique d'habiter l'espace est thérapeutique pour la narratrice et lui permet, après la condamnation, de reprendre la main sur son récit en explicitant la réaction dissonante qui lui a valu la mort.

Concernant *Piel de cordero*, Catalina, le personnage de la sorcière, revient dans son village afin d'y mourir auprès de sa mère et de sa grand-mère, laissant enracinée sa présence dans le territoire : « Prométeme que [...] plantarás un tejo en el cementerio de dos tumbas, que pasará a ser un cementerio de tres tumbas » (Costas : 2019, p. 175). Lorsqu'elle entre dans l'espace de la mort, elle emporte

avec elle le village, qui semble privé de sa mémoire – de la mémoire écrite également, puisque c'est là que se termine le récit de Catalina en même temps que sa vie –, et se fond en même temps qu'elle dans le passé, qui devient l'invisible : « Lo que no vio fue la masa gris que cubrió Merlo hasta devorarlo. Ese día nació la niebla. Aquella casa nunca dejó de vomitar. Todavía lo sigue haciendo hoy » (p. 176).

Ainsi, dans les deux romans, un premier espace d'exclusions rationnel, fragmenté, et un espace marginal incarné se rencontrent. La figure de la sorcière y met en place un contre-discours, ou un contre-espace, celui des interconnexions, dans lequel les frontières sont subverties. Chez Solà, les sorcières subvertissent les limites du corps d'une manière ironique d'où ne laisse pas de transparaître une certaine cruauté. En revanche, chez Leticia Costas, la recherche d'un sens renouvelé du mythe passe par une recherche plus profonde, qui va vers le territoire et ses limites. Il est ainsi à remarquer que, dans les deux romans, la femme accusée de sorcellerie est démythifiée par l'appel à la liminalité ; elle redevient femme, hors de l'accusation, et dépasse l'imaginaire instituant qui la condamne. L'espace liminaire, ce que l'on pourrait désigner comme un non-lieu, selon l'expression de Marc Augé (1992), ou un espace entre-deux, où rien ne peut se définir puisque rien n'est totalement l'une ou l'autre chose – mythe ou réalité, nature ou culture –, devient celui du développement de la sorcière. Son dépassement est à la fois philosophique, puisqu'elle donne à voir les limites du mythe, et métatextuel, puisqu'elle va outre les limites physiques des chapitres. Un tel dépassement de l'instance mythique, par la mise en évidence des limites de l'espace fictionnel, permet de faire place à un nouvel imaginaire de la femme contemporaine, dont nous avons vu que la sorcière se rapprochait peu à peu.

### **3. UN MYTHE PASSÉ ? FRANCHISSEMENT DE LA LIMINALITÉ ET REMYTHIFICATION**

Todas las historias son mentira. Óyeme. Todas las historias que cuentan. Las que dicen que somos malas. Mentira. Las que dicen que somos buenas y bonitas como la plata y que todos los hombres se encaprichan tanto que se tirarían a las lagunas. Mentira. Las que dicen que somos un misterio misterioso, mentira. Mentirosos son la mayoría de los hombres. Los hombres que se inventan cuentos y los que los cuentan. Los que nos recortan y nos comprimen y nos embuten dentro de las palabras para que seamos como la historia que quieren contar,

con la moralidad que quieren contar. Recortadas y empequeñecidas y medidas en sus pequeñas cabezotas. Que no por tontos y diminutos, menos malos (Solà: 2019, p. 110).

C'est par cet avertissement que commence le onzième chapitre de *Canto yo y la montaña baila*, « Ternerín » ; ces paroles, adressées par l'instance narrative à une enfant née d'une « mujer de agua », signent le récit de sa naissance marquée par la solidarité féminine. En effet, dans ce chapitre, la naissance/renaissance symbolique de la femme-sorcière donne lieu à une série de franchissements et de transgressions : Blanca, sur le point d'accoucher, est aidée par plusieurs sages-femmes fantomatiques, venant et retournant à d'autres mondes. Ainsi, les frontières tant temporelles que spatiales sont dépassées : c'est un franchissement à plusieurs niveaux qui s'opère. De manière plus impactante, l'on observe, dans le passage cité, une sorte de franchissement du pacte de lecture. On retrouve la troisième personne du pluriel, ici plus clairement identifiée comme « los hombres », réprimant une première personne du pluriel genrée au féminin, au moyen de l'histoire racontée, inévitablement mensongère. L'oralité de ce passage, rendue par l'impératif « óyeme », tout en appelant une instance extérieure de lecture, entre en tension avec l'enfermement des paroles que dénonce la voix narrative en démentant toute possibilité de connotation de la figure de la sorcière par l'adjectivation. Tour à tour, en effet, les adjectifs « malas », « buenas », « misterioso » sont encerclés par la suite d'anaphores et d'épiphores du substantif « mentira » – au point où l'on ne sait plus si celui-ci se réfère à la phrase précédente ou suivante –, qui les met ainsi en doute. Ainsi, dans ce passage, la destruction du mythe et l'appropriation par le personnage de ses propres codes semblent culminer. Devenant nuancée, complexe et insaisissable, la figure de la sorcière épouse sa liminalité tant dans l'espace énonciatif que dans l'écriture même. Par cette fuite des conventions de lecture d'un mythe polarisant, les femmes des deux romans étudiés réévaluent la portée de ce dernier ; au moyen du brouillage des frontières temporelles, la teneur passée du mythe est remise en question. Il est à la fois ramené au présent, par son impact bien visible sur des figures de femme qui ne sont pas cantonnées à un passé, et retransmis, transformé et critiqué par une voix nouvelle.

Tout au long des deux romans, la transmission est en effet un sujet présent, d'abord par la conscience accrue du raconté, ensuite par la transmission de cette charge à un enfant. La naissance du bébé dans *Canto yo y la montaña baila* est en effet l'occasion de voir réapparaître

les jeunes femmes accusées de sorcellerie, dans ce que l'on devine être un présent de narration distant de plusieurs siècles de leur propre histoire : « Siempre son cuatro las señoras que saben de partos. Y todas tienen el pelo blanco. Una es la que manda, se llama Joana y lleva el pelo largo y suelto [...] » (p. 112). Par le franchissement du territoire du vivant et de la mort, ainsi que celui des chapitres du roman, ce sont de nouveau les figures de sorcières qui assurent la transmission générationnelle du mythe : cette naissance, tournée vers le futur, est l'occasion d'un revirement des imaginaires.

De la même manière, dans *Piel de cordero*, la figure de la sorcière est de nouveau le véhicule d'une transmission à travers les frontières mêmes de la narration : de la femme accusée de sorcellerie à la femme contemporaine, une narration nouvelle opère la transition avec les récits archétypiques. En effet, enfermée dans un territoire où ni l'espace ni le temps ne sont plus identifiables, littéralement dénommé « Espacio liminal » (Costas : 2019, p. 325), Catalina opère la transmission finale qui donnera fin au cycle du roman : celle de son enfant qui, ne pouvant survivre dans le contexte de la chasse aux sorcières, traverse un *non-espace*, aux contours temporels indéfinis, pour rejoindre le récit contemporain.

Lleva en sus brazos un bebé lleno de sangre, con el cordón umbilical conectado a su propio ombligo. No recuerda el momento exacto en que lo parió, pueden ser minutos o quizás años [...]. Ella obedece y no teme tropezar, ni perderse para siempre, ni tampoco estar condenada a la oscuridad eterna de ese no-espacio [...]. En el río hay una cesta, en la cesta hay un hueco del tamaño de un bebé y Catalina agarra a la niña por debajo de los brazos, le da un beso en la frente y pega un tirón salvaje para soltar el cordón umbilical. Dios, cómo duele. Luego la coloca con cuidado sobre la cesta y le desea buen viaje (p. 328-330).

La figure de la sorcière dans ce roman traverse ainsi les époques et passe par un espace liminaire afin de libérer son enfant, en l'envoyant à la femme contemporaine par le fleuve, symbolique du passage du temps. On observe également que l'enfant à naître à la fin du roman est le fruit du désir de sa mère et est accueilli non sans peur, mais avec un regard toujours tourné vers l'avenir. En effet, le début du chapitre suivant, le dernier du roman, se construit en miroir sur le premier : « Lola presentía que se iba a morir » (p. 331) reflète l'incipit, où se déroulait l'accouchement de la mère de Catalina. Seulement ici, la narration change : au lieu d'une condamnation à mort – la mère de Catalina décède durant l'accouchement –, la naissance de l'enfant est

un espoir pour le futur, comme le laisse pressentir le nom de l'enfant, dernier mot du roman en position de titre de chapitre donnant à voir une possible suite et un renouveau symbolique, « Aurora » (p. 339).

Ainsi, la liminalité physique de la sorcière, pleinement assumée par les personnages se racontant dans les deux romans étudiés, la rapproche de la femme contemporaine, représentée dans la potentielle lectrice ou par le biais d'un personnage. Ce faisant, elle questionne le poids du mythe comme récit historique passé, tirant profit de son ambiguïté. Le mythe est une histoire dans le passé, transmise au présent par le récit, ce même récit que les instances narratives de sorcière se réapproprient en explorant ses failles géographiques et temporelles. Le regard liminaire permet alors la création d'un imaginaire nouveau de la sorcière qui passe de catégorisée et condamnée à complexe et émancipée.

### **CONCLUSION. VERS UN RÉENCHANTEMENT DE LA SORCIÈRE PAR LE MYTHE**

Nous avons montré, à travers ces récits, que la figure de la sorcière relève autant du mythe qu'elle le dépasse. Devenue archétype dans le roman contemporain, elle acquiert une voix qui subvertit les narrations où elle avait été jusque-là enfermée. Par ce premier changement du récit mythique porté par l'Histoire au récit de soi, le personnage narrateur de la sorcière questionne son identité mythique. Est-elle en effet sorcière par essence, du fait de son corps et ses pratiques, ou l'est-elle du fait de l'accusation extérieure qui lui est rattachée ? Si elle excède la simple définition du mythe, du fait de ses implications historiques, sa réappropriation dans le roman ouvre un questionnement sur la valeur narrative du mythe lui-même et sur la légitimité des accusations dont l'héritage persiste encore aujourd'hui. La rencontre avec une instance de lecture mise en évidence, ici de deux façons différentes, par la disposition d'un récit qui s'assume en tant que tel, met encore en lumière le montage narratif derrière l'accusation et laisse entrevoir les rouages des catégories imposées et renforcées par le mythe.

Ainsi, la sorcière est aussi bien mythe qu'anti-mythe ; tout autant qu'elle entre dans les codes d'une légende, elle est la paria qui échappe aux conventions imposées par celle-ci. Sa reprise ne peut donc être que féministe, orientée vers l'émancipation, surtout lorsque

l'on constate la trace contemporaine laissée par les mythes dans la conception de la femme. Deux regards sont ainsi tournés vers le mythe : celui poétique, à travers *Canto yo y la montaña baila* qui réenchante le monde de la sorcière par son retrait de la vie et son auto-récit dans la mort, et celui historique à travers *Piel de cordero*, où les deux femmes séparées par plusieurs siècles vivent une expérience similaire et double de rattachement au corps et de recreation par le pouvoir de la sorcellerie.

Enfin, à travers l'opposition entre espaces urbains et naturels, la fuite constante du sujet – hors des lieux, mais aussi hors de son propre corps – ouvre un processus de recreation. Ce dernier apparaît comme un retournement, à la fois critique et poétique, de l'instance narrative sur son propre récit et remet ainsi en cause le rapport entre femme et espace naturel. Le passage à la nature n'est alors plus vu comme un retour dans le temps, vers une origine oubliée, comme il semble être souvent perçu, mais comme un pas en avant vers une symbiose et une solidarité nouvelles, par le truchement d'une résistance narrative et corporelle. De la marginalité, la figure de la sorcière passe au premier plan et revendique une image de femme centrale. Aussi n'est-il peut-être pas anodin que ces romans soient écrits non pas en castillan comme première langue mais exploitent les marginalités linguistiques en employant le catalan et le galicien dans leur version originale.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARNOULD, Colette, *Histoire de la sorcellerie* (1992), Paris, Tallandier, 2009.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- CASTORIADIS, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société* (1975), Paris, Seuil, 2006.
- CHOLLET, Mona, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018.
- COSTAS, Leticia, *Piel de cordero*, traduit du galicien par l'autrice, Barcelona, Destino, 2024.
- DROUIN-HANS, Anne-Marie, « Mythes et utopies », *Le Télémaque*, 40(2), 2011, p. 43-54. <<https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2011-2-page-43.htm>> [Consulté le 04.06.2024].
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1971), 12<sup>e</sup> éd., Paris, Dunod, 2016. <<https://shs-cairn-info.rproxy.univ-pau.fr/les-structures-anthropologiques-de-l-imaginaire--9782100737796>> [Consulté le 20.11.2024].

EAUBONNE, Françoise d', *Le Féminisme ou la mort* (1974), Paris, Le Passager clandestin, 2020.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.

FEDERICI, Silvia, *Caliban and the Witch*, Brooklyn/New York, Autonomedia, 2004.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/féminin : La pensée de la différence* (1996), Paris, Odile Jacob, 2021.

INSTITORIS, Henry et SPRENGER, Jacques, *Le Marteau des sorcières : Malleus Maleficarum* (1486), Grenoble, Jérôme Millon, 2021.

LANCRE, Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons, où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie... par Pierre de Lancre...*, Paris, Nicolas Buon, 1613. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1516397v>> [Consulté le 07.03.2025].

LARA ALBEROLA, Eva, *Brujería y terror: un estudio literario sobre las brujas hispánicas desde la perspectiva del miedo (siglos XV-XIX)*, Madrid, Iberoamericana, 2025.

MIES, Maria et SHIVA, Vandana, *Ecofeminism* (1993), London/New York/Dublin, Bloomsbury Academic, 2022.

NAUSIA PIMOULIER, Amaia, *¿Vírgenes o putas? más de 500 años de adoctrinamiento femenino*, San Sebastián, Erein, 2012.

ORTNER, Sherry B., « Is Female to Male as Nature Is to Culture? », *Feminist Studies*, 1(2), 1972, p. 3-50. <<https://books.openedition.org/iheid/5797>> [Consulté le 10.09.2024].

SÁNCHEZ BALLESTER, Raül, « Anàlisi ecofeminista de *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà », *Ítaca: Revista de Filologia*, 14 (Dossier: Dones de llegenda), 2023, p. 93-117. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9197345>> [Consulté le 14.03.2025].

SOLÀ Irene, *Canto yo y la montaña baila*, traduit du catalan par Concha Cardeñoso, Barcelona, Anagrama, 2019.

XIBERRAS, Martine, *Pratique de l'imaginaire : Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Sorcières & sorciers : histoire et mythes. Lettre aux jeunes féministes*, Paris, Libertalia, 2024.