



LIRE LES SIGNES DE L'APOCALYPSE DANS LES CATEGORIES DE GENRE A STRASBOURG ET EN ALSACE A LA RENAISSANCE

Ghislain TRANIÉ (U. Paris-Sorbonne)

« Une femme grincheuse est aussi irritante qu'un toit qui ruisselle en hiver. Celui qui doit partager la vie avec une pareille épouse connaît l'enfer, avec tous ses démons. »

Sébastien Brant, La Nef des fous, 1494.

UNE APPROCHE PAR LE GENRE DE L'APOCALYPSE A LA RENAISSANCE

L'imaginaire de la Renaissance se nourrit d'images et de discours qui contribuent à nourrir un sentiment panique : ils se développent dès la seconde moitié du XV^e siècle dans les péninsules ibérique et italienne, dans l'espace germanique, et jusqu'au royaume de France dans le premier tiers du XVI^e siècle, avant d'être réactivées au moment des guerres de Religion dans la seconde moitié du siècle. Le glissement de la Chrétienté dans une temporalité eschatologique est alors directement lié à l'idée d'une imminence de l'Apocalypse. Or, dès le dernier quart du XV^e siècle, l'imprimerie accélère une diffusion des savoirs et des imaginaires autour de l'Apocalypse, favorisant notamment la circulation des idées relatives à la venue de l'Antéchrist et au retour du Christ sur Terre. Le phénomène est d'autant plus intense qu'il se nourrit d'influences politiques, religieuses et culturelles en provenance de l'ensemble des espaces concernés par ce sentiment d'un glissement des temps vers leur fin. Observer les signes de l'Apocalypse à partir d'un centre important de la production livresque et à la confluence d'influences eschatologiques différentes peut, dans une première approche, permettre de comprendre comment la réception des idées et des signes eschatologiques s'opère en un lieu à la fois précis et en même temps ouvert à plusieurs influences. Dans cette perspective, le cas de l'Alsace et de Strasbourg permet, entre la France, la Lorraine, les cantons suisses et surtout l'Empire, de réfléchir aux implications des catégories de genre dans la représentation de l'Apocalypse, d'autant que les presses de Strasbourg et de Bâle diffusent un imaginaire qui dépasse très largement le seul espace alsacien, à partir de Sébastien Brant notamment, et ce jusqu'au glissement de cet espace dans la Réforme dans la première moitié du XVI^e siècle.

Il faut cependant, dans une seconde approche, définir un prisme de lecture de ces discours et de ces signes. En d'autres termes, il faut rendre intelligibles les voix dissonantes, les monstres et les prodiges qui accompagnent nombre de manifestations de l'imminence de la fin des temps. L'étude, désormais classique, de Jean Céard sur la question des monstres et des

prodiges, embrasse une longue Renaissance en ses nombreux foyers. Cet article propose d'analyser la production et la réception des images et des discours présentant des prodiges et des monstres à partir d'une méthodologie peu explorée jusqu'à la fin du XX^e siècle et désormais plus largement sollicitée par l'historiographie : celle de la fabrique du genre et des rapports de genre.

L'utilisation des catégories de genre dans l'imaginaire de l'Apocalypse par les femmes et par les hommes de la Renaissance ne doit pas surprendre. Elle est en effet présente au cœur du texte johannique (en particulier *Apocalypse*, 12, 1-6 ; 13-17) et imprègne les contemporains au point de devenir un des lieux communs de la pensée sur l'Apocalypse. Le Musée national de la Renaissance possède ainsi dans ses collections un cuilleron au manche ajouré représentant la Femme assise sur la bête de l'Apocalypse, rappelant combien le texte de l'Apocalypse figure parmi les « classiques » à la Renaissance :

« Un signe grandiose apparut au ciel : une Femme ! le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête ; elle est enceinte et crie dans les douleurs et le travail de l'enfantement. Puis un second signe apparut au ciel : un énorme Dragon rouge-feu, à sept têtes et dix cornes, chaque tête surmontée d'un diadème. Sa queue balaie le tiers des étoiles du ciel et les précipite sur la terre. En arrêt devant la Femme en travail, le Dragon s'apprête à dévorer son enfant aussitôt né. Or la Femme mit au monde un enfant mâle, celui qui doit mener toutes les nations avec un sceptre de fer ; et son enfant fut enlevé jusqu'auprès de Dieu et de son trône, tandis que la Femme s'enfuyait au désert, où Dieu lui a ménagé un refuge pour qu'elle y soit nourrie mille deux cent soixante jours¹. »

Une utilisation des catégories de genre produites à partir du modèle johannique se retrouve dans les signes, les songes, les prophéties et d'autres récits qui réactivent à la Renaissance l'imaginaire de l'Apocalypse. Il peut donc être pertinent de relever les signes annonciateurs de l'Apocalypse énoncés au féminin ; les discours et les images centrés sur le dévoiement, le débordement et la monstruosité de la chair ; le surgissement de prophétesses souvent perçues comme des sorcières ou encore la diffusion de modèles dévotionnels féminins spécifiques (telle sainte Anne ou la Vierge de l'Apocalypse). La profusion de signes utilisant des catégories de genre ou, du moins, incarnant dans des corps le devenir eschatologique, correspond-elle à un essai de lisibilité de ces signes à partir d'une catégorie opérante pour des sociétés confrontées à une angoisse panique croissante ? L'usage de ces catégories mérite de plus d'être questionné dans la mesure où celles-ci subissent des inflexions à l'aube de ce que Thierry Wanegffelen a qualifié de « mâle modernité ² ». Plusieurs perspectives méritent ainsi d'être croisées : celle du sens donné à la révélation johannique à travers l'usage des catégories de genre, celle de la réception des images au féminin comme de potentiels signes d'une crise religieuse, et celle enfin de la congruence entre un nouveau système de compréhension du rapport de la créature à son Créateur et de nouveaux rapports sociaux entre les individus selon les catégories de genre.

¹ Apocalypse, 12, 1-6.

² Thierry Wanegffelen, *Le Pouvoir contesté. Souveraines d'Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2008, p.56-57. Le concept de « mâle modernité » est central dans l'œuvre de Thierry Wanegffelen : il désigne le nouvel ordre patriarcal et masculin qui remet en cause les rapports de genre hérités du bas Moyen Âge. Son application à l'exercice politique permet de penser les paradoxes de l'exercice du pouvoir par des femmes à la Renaissance, dans la mesure où celles-ci ne surpassent pas cet ordre pensé au masculin. Toutefois, l'exercice du pouvoir n'est pas le seul terrain où peut s'affirmer à l'époque moderne une expérience féminine ; en ce sens, le concept de Thierry Wanegffelen invite à dépasser le seul politique pour penser la société dans son ensemble.



LE CORPS ET LE GENRE DANS L'IMAGINAIRE ESCHATOLOGIQUE DE SEBASTIEN BRANT

En 1496, une feuille volante entreprend de réunir sur une même gravure plusieurs naissances monstrueuses récemment médiatisées par les placards de Sébastien Brant à Strasbourg : la truie de Landser née avec un double corps la même année, les jumelles siamoises de Worms, reliées par la tête et nées en 1495, une oie monstrueuse enfin née également en 1495 à Guggenheim³. Ce type de placard, qui se multiplie à la fin du XV^e siècle au point que Jean Delumeau évoque une « prolifération du monstrueux⁴ », hisse l'humaniste alsacien Sébastien Brant au rang des prophètes de l'Ancien Testament, en reprenant – non sans proposer des interprétations parfois très différentes – ses feuilles volantes initiales. De 1480 à 1521, celui-ci est l'auteur de trente-deux descriptions et interprétations de vingt phénomènes différents, soit six naissances monstrueuses, animales et humaines ; trois catastrophes naturelles (des raz-de-marée et un orage de grêle) ; trois conjonctions planétaires ; trois maladies remarquables (la syphilis, un corps d'où jaillit un flot de sang, un autre contenant un ver), une éclipse, une météorite (tombée à Ensisheim en 1492)⁵ ; un comportement monstrueux de la part d'un animal ; la chute d'une Croix ; une maternité « proliférante » enfin, avec le cas d'une mère de cinquante-deux enfants en 1499-1500. La démarche de Sébastien Brant est prophétique : les signes divins collectés et publicisés relèvent souvent sous sa plume d'une symbolique politique en faveur de Maximilien de Habsbourg et de l'Empire, dont le sens est malléable et peut donc être révisé *a posteriori*. Il en va ainsi pour la météorite d'Ensisheim censée dans un premier temps annoncer une victoire de Maximilien sur le roi de France, puis reprise dans un autre placard figurant les trois faces de la météorite, dans lesquelles il aurait fallu lire l'annonce de la mort à venir de l'empereur Frédéric III, et donc la promesse de l'accession à l'Empire de son fils Maximilien. Une approche comparable existe pour les trois monstres représentés dans la feuille volante de 1496, ce qui correspond à leur première utilisation par Sébastien Brant. Celui-ci procède en effet par analogie : la truie à une tête et deux corps figurerait l'empereur unifiant la papauté à l'Empire après la diète de Worms de 1495. Les jumelles de Worms, nées justement en 1495, seraient une forme de médiatisation de l'ambition impériale lors de cette diète, car attachées par le front, elles annonceraient l'unicité du gouvernement impérial.

De tels placards n'offrent toutefois pas seulement un instantané mais concourent, sur un laps de temps dépassant l'événement commenté, à une interprétation eschatologique. Ce second sens affleure tout particulièrement dans la feuille volante de 1496 qui non seulement reprend, mais aussi juxtapose les prodiges des deux années 1495 et 1496, induisant de fait une unité signifiante. À travers la figuration de la truie de Landser, des jumelles siamoises de Worms et de l'oie de Guggenheim, le monstrueux fait signe. Il expose une sorte de phénoménologie de la prolifération de la matière à travers la monstruosité, la gémellité (ou plutôt la multiparité), dans un rapport évident à de multiples dévoiements de la matrice – donc du féminin, qu'il soit humain ou animal. La météorite d'Ensisheim et la plupart des autres signes sur lesquels Sébastien Brant s'est focalisé correspondent ainsi à la manifestation d'un excès de matière signifiant la dénaturation d'un monde censé représenter l'ordre de la Création, un monde où la rupture du péché a déjà engendré, tendanciellement, pareille inclination à la prolifération de matière, et partant de prodiges, de merveilles et de monstres. Seulement, l'excès de péché entraînerait un monde dévoyé vers sa fin dernière en même temps

³ Jean Céard, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996, p.79. Ces feuilles volantes sont reproduites dans l'ouvrage d'Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1932, tome II, planches 147-148.

⁴ Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident*, Paris, Fayard, 1983, p.152-158.

⁵ Odile Kammerer, « Un prodige en Alsace à la fin du XV^e siècle : la météorite d'Ensisheim », *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. Actes du XXV^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public d'Orléans*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p.294-315.



qu'il engendrerait une matière proliférante. Or cette dernière ne constitue pas un impensé de l'imaginaire ; bien au contraire, elle renvoie à un imaginaire aristotélicien de la génération. Françoise Héritier note d'ailleurs qu'à travers *De la génération des animaux*, Aristote définit la monstruosité comme un « excès de féminin⁶. » Plus précisément, la naissance d'êtres composés d'une chair débordante serait à mettre au compte d'un dérèglement du féminin. La gémellité constitue d'ailleurs un exemple notable de cette propension au débordement de la matière : mettre ainsi l'accent sur des jumelles siamoises et sur le double corps de la truie de Landser – des êtres féminins – confirme cette capacité féminine à la multiparité, en soi prodigieuse. L'important réside ici dans cette focalisation sur un féminin d'autant plus problématique qu'il porte, à l'image d'Ève, la part de la Faute présente en l'Homme. Au moment où l'humanité semble glisser vers une nouvelle temporalité, ces naissances monstrueuses seraient alors comme la réitération d'un péché originel dont les prédicateurs dénoncent la réactivation à travers les monstres et les prodiges. En outre, cette attention plus soutenue aux phénomènes se rapportant aux excès de matière intervient au moment même où, d'un côté, plusieurs lignées royales et princières traversent une crise démographique caractérisée par la sur-représentation des femmes et la difficulté, voire l'incapacité à produire des enfants viables – et donc sains du point de la vue de la génération ; et où, d'un autre côté, des figures au féminin déliées des tourments de la chair (telles la Vierge ou la Madeleine) constituent des horizons spirituels et mystiques majeurs – d'ailleurs régulièrement convoqués par ces mêmes lignages désireux d'obtenir une descendance. En relevant les naissances monstrueuses, les chroniqueurs ne se font-ils pas dès lors les prophètes d'un désordre signifiant l'oubli d'un ordre de la Création, incarné dans l'articulation entre le masculin et le féminin ? Si, en cette fin du XV^e siècle, les prédicateurs paniques n'ont pas encore dans l'espace rhénan la même audience qu'un Savonarole à Florence, ils disposent donc déjà de matériaux susceptibles d'être activés le moment venu.

DEVOIEMENTS FEMININS, DEVOILEMENT DE L'APOCALYPSE A STRASBOURG

La ville de Strasbourg constitue, pour l'historien(ne), un espace d'observation privilégié des flux apocalyptiques à la Renaissance du fait de son rôle dans la diffusion de l'imprimé, qui en retour lui confère un rayonnement important aux confins de l'espace germanique, des pays d'Entre-deux et du royaume de France. Les écrits et les images de Sébastien Brant, largement répandus au moyen de feuilles volantes aisées à colporter, participent donc à la diffusion d'un imaginaire panique dont les flux font de Strasbourg, dans le premier tiers du XVI^e siècle, un lieu possible de l'accomplissement des temps – du moins jusqu'à l'emprisonnement du « prophète » anabaptiste Melchior Hoffman (1490-1543) en 1533. Cette date marque d'ailleurs le coup d'arrêt d'une temporalité panique – l'année 1533 correspond à l'une des grandes conjonctions astrales du XVI^e siècle⁷. Les autorités de la ville se refusent en effet à basculer dans un âge prophétique faisant de l'Apocalypse son cœur discursif, et inscrivent le devenir de la cité dans la Réforme. Le premier tiers du XVI^e siècle constitue donc à Strasbourg un moment

⁶ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p.196-200. Se reporter également à Katherine Crawford, *The Sexual Culture of the French Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p.84-88. Katherine Crawford montre que la conception aristotélicienne de la génération (*De la génération des animaux*, Livre I, chapitres 17-23) demeure fondamentale à la Renaissance. Elle est même le support de toute une réflexion sur la représentation du sexe et détermine nombre de pratiques astrologiques destinées à établir, à travers des configurations astrales, les possibles en matière de mariage et de conception, de génération d'un enfant mâle ou femme, ou selon une conception plus morale de l'astrologie, les qualités de l'individu, orientées par le genre de son signe astrologique, et ses relations avec la chair.

⁷ Denis Crouzet, *Dieu en ses royaumes. Une histoire des guerres de religion*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p.82.



où des hommes et surtout des femmes témoignent de la tribulation des temps et de la multiplication des signes inquiétants. Deux épisodes aux résonnances eschatologiques marquent durablement la ville : une épidémie de danse durant l'été 1518, à l'origine de laquelle se trouve une femme, Frau Troffea ; et une parole prophétique délivrée sur une plus longue durée, entre 1524 et 1534, par deux « prophétesses », Ursula Jost et Barbara Rebstock, sous la conduite de Melchior Hoffman. Au moment où les corps se trouvent exhibés et où les voix se font entendre, la cité strasbourgeoise connaît des soubresauts patents, centrés autour des conflits de pouvoir entre l'élite urbaine et l'évêque (qui ne peut la plupart du temps paraître en ville, mais conserve une forte influence au sein du chapitre cathédral) et autour de la question de la réformation monastique liée à celle, plus large, de la réforme des mœurs.

Frénésie des corps, angoisses des âmes : une épidémie de danse à l'été 1518

Le 14 juillet 1518, une femme fait irruption dans l'espace urbain, sortant soudainement de sa demeure. Frau Troffea entre immédiatement dans une danse sans musiciens ni autres danseurs. Très vite, les Strasbourgeois affluent pour contempler cette singularité, dont il apparaît qu'il ne s'agit pas d'un spectacle, car Frau Troffea ne donne pas l'impression d'être à la fête. Elle danse en réalité plusieurs heures sans s'arrêter, montre un visage inquiet et appelle même à l'aide. Son époux, Herr Troffea, est recherché : il faut maîtriser sa femme, faire cesser le scandale. Rien n'y fait. Finalement, elle tombe d'épuisement... avant de reprendre la même danse frénétique après quelques heures de repos. Très vite, elle est rejointe dans cette danse par d'autres femmes, des enfants et enfin des hommes. Une trentaine de personnes « dansent » à la fin du mois de juillet, et peut-être même 400 individus, femmes et hommes, semblent pris de manie dansante à la fin du mois d'août, selon les chroniques contemporaines. Les heures, les jours passent, sous une chaleur accablante, ce qui ne manque pas d'affaiblir les corps et de donner à la transe collective une dimension dramatique. L'épidémie ne se contente pas de frapper de nouvelles victimes ; elle rend leurs corps incontrôlables et les déforment à cause de la douleur. Appels à l'aide, évanouissements et saignements de pieds endoloris se multiplient. Le drame confine alors au tragique lorsque plusieurs danseurs succombent sous les effets combinés de la douleur, de l'épuisement et de la chaleur. L'épidémie est alors d'autant plus grave que les médecins s'avèrent impuissants à calmer le mal et conseillent de laisser les danseurs s'agiter, jusqu'à ce que le phénomène disparaisse. Il est remarquable que cette manie dansante touche la ville à un moment où une partie notable de la population se trouve fragilisée par la cherté des prix et une série de dérèglements climatiques. Or le mal empire car la municipalité commet une grave erreur de jugement, en exposant la plupart des victimes de l'épidémie sous la halle de Strasbourg et en encadrant la danse par le recours à des musiciens. C'est alors que Frau Troffea disparaît des chroniques strasbourgeoises, sans doute éloignée de la ville par sa famille ou plus sûrement par les autorités, vers un sanctuaire de pèlerinage en l'honneur de saint Guy, non loin de Saverne. Les autorités de Strasbourg recourent en fait à saint Guy pour ses vertus thérapeutiques, dont l'efficacité a été éprouvée à de nombreuses reprises dans l'espace germanique au bas Moyen Âge. Le sanctuaire, situé dans une grotte, continue au XVI^e siècle d'attirer de nombreux pèlerins qui ne manquent pas d'y déposer des ex-voto. Ce cas de figure n'a alors rien d'exceptionnel ; Pieter Brueghel l'Ancien en porte témoignage dans un dessin de 1564, figurant des victimes de la « danse de saint Jean » (l'équivalent de la danse de saint Guy ou chorée), dont il faut remarquer qu'il s'agit de femmes, qui sont amenées en procession à l'église Saint-Jean de Molenbeek, par ailleurs siège d'un pèlerinage annuel le jour de la fête de saint Jean. Le déménagement des danseurs de Strasbourg vers le sanctuaire de saint Guy n'a pourtant pas été la première option retenue à Strasbourg et n'intervient qu'à la fin de l'été, alors que plusieurs des danseurs (ou des



danseuses) sont déjà morts d'épuisement. L'exclusion, au moins temporaire, et non l'enfermement, est ici privilégiée par le Conseil de Ville pour lequel ce pèlerinage forcé semble la meilleure thérapeutique à appliquer et qui s'attache dès lors à faire rebâtir la chapelle attenante au sanctuaire de saint Guy, situé dans une grotte⁸. Le traitement par le sacré démontre le caractère eschatologique de la crise : l'intercession du saint n'est pas requise seulement pour les malades atteints de la manie dansante, dont il est à croire qu'elle est l'œuvre du diable, mais pour recréer l'ordre et l'unité au sein de la cité. Le salut de la cité est en jeu. Or c'est à travers le désordre féminin que sourd l'inquiétude sotériologique. La crise est d'autant plus grave qu'elle s'insère dans une temporalité panique au sein de laquelle la crainte, l'angoisse, la panique et les signes apocalyptiques semblent être énoncés et figurés au féminin. Les signes d'un encodage à travers les catégories de genre – et en particulier le féminin – se retrouvent ainsi à travers un véhicule majeur de l'imaginaire apocalyptique, le prophétisme, incarné par deux femmes (guidées cependant par un homme !) et par la focalisation sur les thématiques du péché, de la vanité et de la tribulation, la plupart du temps exprimés au féminin, chez le peintre strasbourgeois Hans Baldung Grien (1480-1545), élève d'Albrecht Dürer.

Une cité sous le regard de Dieu ? Dire et figurer l'Apocalypse au féminin à Strasbourg

Le prophétisme connaît à la fin du XV^e siècle un regain notable. Il se diffuse à travers les pronostications et les prédications, qui sont autant de vecteurs de la critique et de la réforme de l'Église. Au même moment, cette dernière tend vers une reprise en main du discours théologique, ce qui l'amène à se méfier des prédicateurs prophétiques et à les rejeter comme des schismatiques et des hérétiques. Le prophétisme tend en même temps à investir le champ politique, tant dans la péninsule italienne que dans la France de Charles VIII, dans les Pays-Bas bourguignons de Philippe le Beau, ou encore l'Angleterre de Henri VII. Multiples sont alors les « apocalypses de fiction » médiatisées à travers prophéties et pronostications dans le but d'asseoir la légitimité des princes⁹. Savonarole, François de Paule, Johannes Lichtenberger : tous contribuent à leur manière à la diffusion d'un imaginaire eschatologique et messianique et sont perçus comme des prophètes. Néanmoins l'incarnation du prophète des derniers temps médiévaux s'effectue de plus en plus au féminin, genre qui tend à focaliser l'attention depuis sainte Brigitte de Suède. Les *Révélation*s de cette dernière ont en effet connu une diffusion exceptionnelle au XV^e siècle. Il s'agit alors pour les prophétesses, plus encore peut-être que pour les prophètes, de convaincre les hommes, dans une visée moralisante, de ce que la colère de Dieu peut encore être apaisée, malgré l'imminence de la fin des temps¹⁰. L'activité prophétique et visionnaire montre cependant toute l'ambiguïté de la position de ces femmes, souvent assimilées à des sorcières, et bientôt à des hérétiques, et non plus à des sibylles. Entre le sacré et le dévoyé, les frontières sont poreuses : artistes et humanistes se pressent de le rappeler, dès les premières années du XVI^e siècle, tel Josse Bade dans sa *Nef des folles* par l'usage de la parabole de Matthieu sur les vierges folles et les vierges sages¹¹. Sa première nef est logiquement consacrée à Ève qui, dans une longue élégie, relate la Faute aux funestes conséquences sur le genre humain. Une telle perception de la femme n'est en fait pas sans

⁸ John Waller, *Les danseurs fous de Strasbourg. Une épidémie de transe collective en 1518*, Strasbourg, La Nuée bleue / Éditions du quotidien, 2016 [2008].

⁹ Paul Alphandéry, « De quelques faits de prophétisme dans les sectes latines antérieures au Joachimisme », *Revue de l'Histoire des Religions*, 52 (1905), p.172-218, note 2.

¹⁰ Pour une vision générale du prophétisme dans l'histoire du christianisme, voir l'ouvrage collectif d'André Vauchez (dir.), *Prophètes et prophétisme*, Paris, Seuil, 2012.

¹¹ Sa *Nef des folles*, dont la première version française paraît en 1498 chez Godefroy de Marnef sur la traduction de Jean Drouyn, connaît une douzaine d'éditions au XVI^e siècle.

rapport avec l'image de la prophétesse, annonçant ou figurant la nouvelle Ève, celle par qui l'humanité doit être régénérée après la Faute.

Les artistes se sont emparés de cette ambivalence entre la prophétesse, la sainte d'une part, la sorcière et l'hérétique d'autre part. Un dessin de l'atelier de Jérôme Bosch, intitulé *Les Vierges folles* ou *Sorcières* et surtout les images produites à Strasbourg par l'un de ses élèves, Hans Baldung, contribuent à l'idée d'une nature féminine dangereuse car jouissant d'une puissance non régulée. Le thème de la sorcière ne constitue certes pas une innovation à Strasbourg, puisque c'est à Strasbourg que le *Malleus maleficarum* (le *Marteau des sorcières*) des dominicains Jacques Sprenger et Henri Institoris a été pour la première fois publié en 1486 ou en 1487. Mais les dessins de Hans Baldung ne se contentent pas de gloser sur un thème déjà largement exploré et significatif d'une inquiétude croissante, reliant les femmes au diable, voire à l'Antéchrist dont la venue doit précéder les derniers temps. Hans Baldung dévoile en effet un corps féminin défini par la corruption de la chair et l'inscrit au cœur du devenir humain, depuis Ève jusqu'au Jugement dernier. Le bois gravé qu'il produit en 1511 présente ainsi Adam et Ève chacun dans une pose lascive. Un écriteau placé au-dessus de la tête d'Adam porte l'inscription *Lapsus humani generis*¹². Il insiste en particulier sur la dimension diabolique du péché, avec pour cadre une représentation édénique plus sombre qu'à l'accoutumée et dominée par un serpent à l'ampleur inhabituelle¹³. Ce thème correspond à une période spécifique pour Hans Baldung, qui s'étend de 1510 à 1514 : il produit alors plusieurs estampes représentant des *Sorcières* mais aussi, fait notable, une gravure sur bois (en 1511) où sainte Anne agit telle une sorcière¹⁴. Estampes et gravures relèvent d'un imaginaire faisant du corps féminin un corps dévoyé, investi et possédé par le diable. Même décor, même composition tourmentée que dans la représentation édénique, qui soulignent encore un pouvoir féminin diabolique, comme dans d'autres œuvres du même maître du reste. Le corps féminin plus largement est un thème récurrent chez Hans Baldung, comme en témoignent *Les trois âges de la femme et la mort* (1510)¹⁵ et *Les sept âges de la vie* (1544) par exemple¹⁶. Le premier tableau présente une enfant, une jeune femme, une vieille et, à droite, la Mort. L'enfant est affublée d'une pomme, allusion directe à la Faute. La jeune femme, toute occupée à admirer son image dans le miroir, est reliée à un sablier qui s'écoule au-dessus d'elle. La vieille est le personnage le plus actif et paraît résister de toutes ses forces à la Mort malgré sa décrépitude.

Ève, les sorcières, les âges de la femme : autant de thèmes où le corps féminin est considéré dans sa capacité à figurer ou à engendrer le péché de la chair. Le corps est ainsi susceptible d'être le miroir du péché dans le cas de la sorcière, et de la parole divine dans le cas de la mystique ou de la prophétesse. Ce dernier cas existe justement à Strasbourg au temps de Hans Baldung, en la personne d'Ursula Jost. Strasbourg connaît en réalité plusieurs cas de prophétisme de 1522 à 1534, dominés par les visions d'Ursula Jost, de son époux Lienhart Jost et de Barbara Rebstock, tous liés à un prêcheur anabaptiste, Melchior Hoffman, pour lequel Strasbourg est un creuset pour la Réforme, et même la future Jérusalem terrestre¹⁷. Pour Franck Muller, ces prophétesses, et surtout Ursula Jost, sont moins des actrices de la Réforme que des spectatrices formulant par leurs visions des images mentales traduisant le climat eschatologique et messianique qui parcourt la ville en 1524-1525, lors de la guerre des Paysans, et encore en 1529, lorsque la nouvelle du siège de Vienne parvient à Strasbourg. L'important est ici que la femme soit la matrice et non la semence porteuse de l'influx créateur, lequel donne

¹² La Chute de l'Homme.

¹³ *Adam et Ève*, 1511; Bois gravé, 37,7 x 25,7 cm ; Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington.

¹⁴ Sur Hans Baldung, voir Jean Wirth, *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, Genève, Droz, 2003, p.69-71.

¹⁵ *Les trois âges de la femme et la mort*, vers 1510 ; Huile sur bois, 48 x 32,5 cm ; Vienne, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum. Ce thème est repris en 1540 dans un autre tableau (Madrid, Museo del Prado).

¹⁶ *Les sept âges de la vie*, 1544 ; Huile sur bois, 96,5 x 74 cm ; Leipzig, Museum der bildenden Künste.

¹⁷ Andrew Cunningham, Ole Peter Grell, *The Four Horsemen of the Apocalypse. Religion, War, Famine and Death in Reformation Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p.36.



forme aux visions et aux révélations, comme l'indique le titre retenu dans l'édition du registre tenu par Ursula Jost (ou par son mari ?) : *Visions prophétiques et révélations de l'action divine des derniers temps, qui ont été révélées par le Saint-Esprit à une femme aimant Dieu entre 1524 et 1530 et dont 77 d'entre elles ont été rassemblées dans ce petit livre*. À l'écart de nombreux mouvements réformateurs, ce prophétisme dit melchiorite ne réfute pas l'héritage mystique et visionnaire qui s'exprime à travers les femmes. Rien de surprenant alors à ce que les visions d'Ursula Jost renvoient à des thèmes déjà courants au siècle précédent : la Crucifixion, le Trône de Grâce, la Vierge à l'Enfant, des images du Jugement dernier telles que les âmes au purgatoire, la montée des âmes au paradis, etc. La plupart des visions s'inscrivent en fait dans le courant apocalyptique et eschatologique, avec la vision de catastrophes cosmiques, d'un Dieu de colère et d'une attente messianique¹⁸. Il est ainsi question de Dieu tirant des flèches enflammées sur Terre (38^e vision), de rivières de sang parcourant le Ciel (67^e vision), de cadavres charriés par les eaux des fleuves et des rivières (19^e vision), d'une grande cité détruite par une tempête (51^e vision), d'un évêque à la tête difforme et hideuse jeté dans un lac noir, du pape qui, la corde autour du cou, est emporté dans les ténèbres (41^e vision) et de l'avancée turque comme d'un châtiment divin (74^e vision)¹⁹. Il faudrait, comme l'y incite encore Frank Muller, établir des correspondances entre ces images mentales exprimées sur le mode de la vision par Ursula Jost et la production artistique contemporaine à Strasbourg. *Le Déluge* (1516)²⁰ de Hans Baldung Grien illustre par exemple ce sens de la projection de l'immense angoisse eschatologique qui précède les grandes conjonctions de 1524 et 1533 dans la représentation de scènes de l'Ancien Testament figurant le Dieu de colère. Une arche étonnante, formant un coffre qui resplendit au milieu des flots, protège en son sein les bribes de la Création rassemblées par Noé, alors qu'une humanité oublieuse de Dieu sombre dans l'abîme des eaux. Cette image n'est pas sans évoquer le prophétisme d'Ursula Jost dans la représentation d'un monde livré au péché et qui se précipite sur sa fin, dans une temporalité encore une fois apocalyptique. Le prophétisme féminin irrigue donc tout un champ de représentations et de discours dont les occurrences les plus manifestes sont les conjonctions astronomiques, les nouvelles de l'avancée des Turcs, le surgissement de tel ou tel cas d'hérésie, l'apparition de spectres et, parce que la répétition est signifiante, la naissance de monstres.

Mais si la parole prophétique au féminin fait sens, de la même manière que la parole des prédicateurs, elle subit en revanche des inflexions notables tout au long du XVI^e siècle, signifiant tour à tour la condamnation d'une humanité pécheresse et la promesse d'un devenir messianique. Dans le cas de Strasbourg et de l'Alsace, celle-ci tend toutefois à se tarir avec la diffusion de la réforme luthérienne, symbolisée à Strasbourg par l'emprisonnement de Melchior Hoffman en 1533 et la diffusion de la parole des prédicateurs réformés.

LIRE LES SIGNES DE L'APOCALYPSE DANS LES CATEGORIES DE GENRE : QUELLES PERSPECTIVES ?

Nombre de signes et de prodiges reliés par les contemporains à l'Apocalypse, ou du moins à une attente de nature eschatologique, prennent donc la forme de signes astronomiques majeurs (le soleil, la lune), de monstres engendrés et dévoilés comme tels à leur naissance (que la monstruosité résulte de la surabondance de chair, de membres inadéquats ou en surnombre, ou qu'elle soit le produit d'une indéfinition sexuelle patente, comme dans le cas de l'hermaphrodite) ou encore de l'actualisation de figures légendaires et largement mythifiées

¹⁸ Frank Muller, « "Visions prophétiques et révélations de l'action divine des derniers temps..." : les images mentales de la "prophétesse strasbourgeoise" Ursula Jost », *Annales de l'Est*, 2004, n°1, p.55-70.

¹⁹ Kirsi Stjerna, *Women and the Reformation*, Malden (MA) & Oxford, Blackwell Publishing, 2009, p.19-22.

²⁰ *Le Déluge*, 1516 ; Huile sur bois, 81 x 64 cm ; Bamberg, Bayerische Staatsgalerie, Zweigstelle Neue Residenz.



(telles que les sibylles) voire liées au sacré, avec les prophétesses héritées de l'imaginaire médiéval et même l'iconographie de la Vierge de l'Apocalypse. Si l'exemple de Strasbourg apparaît emblématique de la cristallisation d'un imaginaire panique et d'un intense désir de réforme, il n'en est pas moins représentatif de tendances qui s'affirment au sein de la Chrétienté occidentale. Lire les signes de l'Apocalypse dans les catégories de genre à la Renaissance, à travers un ordonnancement masculin ou féminin revient pour les contemporains à chercher une lisibilité et, plus largement, une compréhension désangoissante.

Ces observations, fondées sur l'étude des rapports de genre, permettent d'esquisser une typologie des usages eschatologiques du féminin. Un premier usage relie le féminin au prophétisme : ce cas ne doit pas surprendre à un moment où la religiosité affective valorise la dévotion à la Vierge, à la Sainte Famille et à quelques saintes marquantes du bas Moyen Âge. Un deuxième usage du féminin se remarque ensuite dans le lien établi entre le féminin et la corporéité de la créature, selon un rapprochement traditionnel, hérité de la conception biblique de la femme, réduite à la « chair ». Un dernier usage du féminin est plus directement lié au péché, le féminin étant utilisé afin de signifier un dérèglement à venir.

Ces catégories laissent penser qu'il existerait un encodage des signes de l'Apocalypse autour d'images féminines qui sont par ailleurs de plus en plus présentes dans la religion affective qui se développe au tournant des XV^e et XVI^e siècles. Trois perspectives peuvent, au terme de cette présentation du cas alsacien, être avancées. Une première questionne le décalage entre un usage récurrent du féminin pour dévoiler des signes de l'Apocalypse et l'absence de signes énoncés en retour au masculin et possédant une vertu désangoissante. Celui-ci serait alors le produit d'une incapacité à penser le devenir eschatologique autrement qu'à travers les qualités conférées au féminin. L'imminence de la fin des Temps serait alors à rechercher dans la focalisation humaine sur les passions, sur la propension au péché, et sur un rapport charnel à la corporéité. Une seconde perspective reprend le problème de la prophétesse médiatisée en lieu et place du prophète – un cas particulièrement patent à Strasbourg – pour en montrer les potentialités signifiantes nouvelles. S'il s'agit en effet d'un modèle hérité des siècles précédents, la figure de la prophétesse apparaît ici plus transgressive vis-à-vis de l'ordre social, de la même manière que la danseuse effrénée ne saurait être admise au sein de la cité. Une dernière perspective consiste à voir dans l'usage du féminin un discours en creux appelant à une réforme de l'image et du discours : face à une imminence apocalyptique représentée au féminin, ne devient-il pas possible pour les prédicateurs d'opposer un discours désangoissant énoncé et représenté au masculin ? Cette dernière perspective permettrait de penser la production d'images et de discours centrés sur l'Apocalypse en relation avec les tentatives de réponse qui sont élaborées, mais qui n'ont pas nécessairement bénéficié d'une audience semblable à celles des placards de Sébastien Brant ou à l'influence d'un Melchior Hoffman à travers les prophétesses de Strasbourg.



BIBLIOGRAPHIE

- ALPHANDERY Paul, « De quelques faits de prophétisme dans les sectes latines antérieures au Joachimisme », *Revue de l'Histoire des Religions*, 52 (1905), p. 172-218.
- CEARD Jean, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996.
- CRAWFORD Katherine, *The Sexual Culture of the French Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- CROUZET Denis, *Dieu en ses royaumes. Une histoire des guerres de Religion*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- CUNNINGHAM Andrew, GRELL, Ole Peter, *The Four Horsemen of the Apocalypse. Religion, War, Famine and Death in Reformation Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- DELUMEAU Jean, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident*, Paris, Fayard, 1983.
- HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- KAMMERER Odile, « Un prodige en Alsace à la fin du XV^e siècle : la météorite d'Ensisheim », *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. Actes du XXV^e Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public d'Orléans*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 294-315.
- MULLER Frank, « "Visions prophétiques et révélations de l'action divine des derniers temps..." : les images mentales de la "prophétesse strasbourgeoise" Ursula Jost », *Annales de l'Est*, 2004, n°1, p. 55-70.
- STJERNA Kirsi, *Women and the Reformation*, Malden (MA) & Oxford, Blackwell Publishing, 2009.
- VAUCHEZ André (dir.), *Prophètes et prophétisme*, Paris, Seuil, 2012.
- WALLER John, *Les danseurs fous de Strasbourg. Une épidémie de transe collective en 1518, Strasbourg*, La Nuée bleue / Éditions du quotidien, 2016 [2008].
- WANNEGFFELEN Thierry, *Le pouvoir contesté. Souveraines d'Europe à la Renaissance*, Paris, Payot, 2008.
- WIRTH Jean, *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, Genève, Droz, 2003.