



HAL
open science

La sorcière, figure d'identification des femmes artistes dans l'espace germanique à l'heure de la deuxième vague féministe. Les exemples de Ré Soupault et Doris Stauffer

Agathe Mareuge

► To cite this version:

Agathe Mareuge. La sorcière, figure d'identification des femmes artistes dans l'espace germanique à l'heure de la deuxième vague féministe. Les exemples de Ré Soupault et Doris Stauffer. Cahiers d'études germaniques, 2021, "Femmes artistes, femmes créatrices", dir. S. Böhmisch, M.-Th. Mourey, 1 volume (81), pp.131-148. 10.4000/ceg.14964 . hal-03546408

HAL Id: hal-03546408

<https://hal.science/hal-03546408>

Submitted on 15 Feb 2023

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.

La sorcière, figure d'identification des femmes artistes dans l'espace germanique à l'heure de la deuxième vague féministe. Les exemples de Ré Soupault et Doris Stauffer.

Agathe MAREUGE

Sorbonne Université, REIGENN (EA 3556), Paris, France

Pour bien des « polyartistes » (R. Kostelanetz¹) des avant-gardes du XX^e siècle, la pluridisciplinarité de leurs activités et productions a posé des problèmes de catégorisation qui ont conduit à un effacement, au moins partiel, de l'histoire artistique et littéraire. Ce phénomène vaut de façon exacerbée pour les femmes polyartistes et a renforcé leur invisibilisation, une invisibilisation paradoxale puisque l'on attendrait justement des mouvements d'avant-garde que, remettant en question les pratiques et conventions socio-culturelles établies, ils aient rendu possible et reconnu la place des femmes artistes en leur sein², et contribué à la reconnaissance de leurs parcours. Force est de constater que cela a largement échoué. Pourtant, aussi bien au cœur de ces mouvements que rétrospectivement, un certain nombre de femmes artistes, écrivaines, théoriciennes, pédagogues ont mis en œuvre différentes stratégies pour affirmer leur position dans ce champ littéraire et artistique, le plus souvent en questionnant de façon critique les enjeux liés au genre.

Dans ce contexte, la sorcière – qui connaît un regain d'intérêt depuis une dizaine d'années comme figure d'identification subversive et revendicatrice au sein du féminisme de la « quatrième vague »³ – a pu être utilisée dès les années 1920 comme une figure de l'autoreprésentation féminine. Elle permet d'échapper aux vaines catégorisations et assignations (artiste, poète, critique, journaliste, tête pensante, muse...) qui ne rendent pas compte de la multiplicité des formes d'expression faisant la spécificité de cette créativité proprement féminine. Chez ces artistes, la sorcière comme figure d'autoreprésentation permet de faire ressortir deux caractéristiques en particulier : d'une part, le corps de l'artiste-sorcière, et d'autre part, le fait que sa force (sa créativité) n'est pas circonscrite au champ strictement artistique, mais concerne également l'extra-artistique. Quant à l'insistance sur le corps, elle est bien sûr particulièrement visible chez des artistes ayant été danseuses et/ou chorégraphes : à titre d'exemple pour l'aire culturelle germanique, deux artistes aussi différentes que Mary Wigman et Valeska Gert ont pu se revendiquer « sorcières », la première avec sa célèbre *Danse de la sorcière* (*Hexentanz*, 1914/1926), qui a fait l'objet d'une réappropriation et réactualisation récemment de la part de la chorégraphe Latifa Laâbissi⁴ (*Witch Noises*, 2017),

¹ Richard Kostelanetz, « Polyartist (1969) », *A Dictionary of the Avant-gardes*, Pennington, A Cappella Books, 1993, p. 175-176.

² Sur la place des femmes dans l'historiographie dada, leur invisibilisation et leurs gestes d'inscription auto-historicisante, voir Agathe Mareuge, « Auto-historicisation, disparitions, réappropriations : les femmes et le (contre-)canon dada », in Agathe Mareuge, Sandro Zanetti (dir.), *Le Retour de Dada/ Die Wiederkehr von Dada/ The Return of Dada*, 4 volumes, Dijon, Les presses du réel, à paraître en 2021.

³ On peut notamment se reporter à Mona Chollet, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte (label « Zone »), 2018 ; et consulter les publications de la collection « Sorcières » créée début 2015 par Isabelle Cambourakis au sein de la maison d'édition éponyme, et qui a notamment republié les textes américains fondateurs des années 1970, [<https://www.cambourakis.com/livres/sorcieres/>], dernière consultation le 6 novembre 2020. Elle aussi a choisi ce titre de collection en référence au slogan « Tremate, tremate, le streghe son tornate » (« Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour ») qui se fit entendre à Milan en 1976 dans les « rondes des possédées » des féministes italiennes. Par ailleurs, sur la métaphore des « vagues » féministes, la circulation de cette appellation entre discours militant et discours académique, et la nécessité de les situer historiquement, voir Bibia Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires* [En ligne], 2017-2 | 2018, mis en ligne le 10 mars 2018, [<http://journals.openedition.org/itineraires/3787>], dernière consultation le 11 novembre 2020.

⁴ Voir notamment Gilles Amalvi, entretien avec Latifa Laâbissi et Isabelle Launay à propos de *La Part du Rite*, in Carole Boulbès (dir.), *Femmes, Attitudes performatives aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon,

la seconde avec son autobiographie *Je suis une sorcière* (*Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, 1968⁵). Dans la seconde moitié du XX^e siècle, cette filiation s'est notamment prolongée dans le domaine de la performance, avec par exemple les créations d'une Ulrike Rosenbach, qui proposa en 1977 une *Sabbataktion* à Cologne puis, en 1979, *Die einsame Spaziergängerin – Hagazussa* à Essen (« hagazussa » est le terme en moyen-haut-allemand pour désigner la sorcière « Hexe »). Mais on pourrait également mentionner, dans le domaine plastique, les créations de Niki de Saint-Phalle, qui à côté de ses célèbres *Nanas* a créé un certain nombre de sorcières, caractérisées par leur corps singulier (voir par exemple la *Sorcière rouge* de 1963).

En ce qui concerne la deuxième caractéristique, il est en effet frappant de constater que la figure de la sorcière a fait l'objet d'appropriations dans la sphère sociétale et politique, de la part de militantes féministes, notamment lors de ce que l'on a appelé la « deuxième vague » féministe dans les années 1960 et 1970, autour de la personne, entre autres, de Starhawk aux États-Unis ou de la revue *Sorcières* (1975-1982) initiée en France par Xavière Gauthier, spécialiste par ailleurs du surréalisme. Pour cette raison, il semble pertinent de considérer comme une spécificité de cette figure d'identification chez des femmes artistes le fait qu'elle permet de rendre compte de toute l'ampleur de leur créativité, laquelle ne se limite pas au champ artistique, mais vaut plus généralement (tout en y étant intrinsèquement mêlée) pour leurs activités intellectuelles et pédagogiques.

Dans le cadre de cet article, nous laisserons de côté les enjeux propres à la sorcière comme figure de représentation et d'autoreprésentation au sein de l'avant-garde surréaliste, un mouvement qui offre pourtant un riche corpus à cet égard. On songe ainsi à Leonor Fini⁶, dont un dessin orna le premier numéro de la revue *Sorcières* en 1975, ou encore à Léonora Carrington. Cette dernière fut d'abord assignée sorcière (dans un sens laudatif) par André Breton – qui dans son *Anthologie de l'humour noir* vit en elle la « folle lucide » décrite par Michelet⁷ – avant de revendiquer elle-même cette appellation à partir de l'internement psychiatrique qu'elle subit dans l'Espagne franquiste durant la Seconde Guerre mondiale, puis au Mexique après la guerre, lors de sa vie et de son compagnonnage artistique avec ces autres « sorcières » que furent Alice Rahon, Remedios Varo, Eva Sulzer ou Kati Horna. Mais tout d'abord, nous faisons le choix de nous concentrer sur l'aire culturelle germanique (en particulier Allemagne et Suisse) ; ensuite, les enjeux spécifiques au surréalisme et relatifs à l'entrelacement de l'artistique et du biographique, mais aussi de l'onirisme, de l'inconscient, et de la folie, moins pertinents pour notre propos, devraient faire l'objet d'une étude séparée⁸.

Les presses du réel, 2014, p. 175-186, où il est question de Wigman et Gert en lien avec le travail de Laâbissi. La confrontation de Laâbissi au célèbre solo de Wigman s'est faite en plusieurs étapes : *Phasmes* (2002), *Écran somnambule* (2009 et 2012), *Sorcière augmentée* (2016) et *Witch noises* (2017).

⁵ Trad. fr. de Philippe Ivernel : Valeska Gert, *Je suis une sorcière. Kaléidoscope d'une vie dansée*, Paris, Editions CND / Complexe, 2004.

⁶ Voir Xavière Gauthier, *Leonor Fini*, Paris, Le musée de poche, 1973.

⁷ André Breton, *Anthologie de l'humour noir* [1940], repr. *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1992, p. 1168. Dans son introduction, Michelet parle de l'« illuminisme de la folie lucide » de la sorcière, don « qui, selon ses degrés, est poésie, seconde vue, pénétration perçante, la parole naïve et rusée, la faculté surtout de se croire en tous ses mensonges. Don ignoré du sorcier mâle. Avec lui, rien n'eût commencé. » Jules Michelet, *La Sorcière* [1862], Paris, Gallimard, Folio, 2016, p. 38.

⁸ Des travaux existent du reste déjà sur le sujet : Citons, parmi de nombreuses références possibles : Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Andrea Oberhuber et Maribel Peñalver Vicea (dir.), *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Montreal, Nota bene, 2019 ; Annie Richard, « L'allégorie de la femme-enfant alias Gisèle Prassinos comme aporie de genre dans le surréalisme », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, [<http://journals.openedition.org/itineraires/1314>], dernière consultation le 6 novembre 2020 ; Georgiana Colvile, « Biographie et psychanalyse des femmes surréalistes », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, [<http://journals.openedition.org/itineraires/1290>], dernière consultation le 6 novembre 2020, et plus généralement toute la section « Le surréalisme et ses alentours » du numéro *Genres et avant-gardes* de la revue *Itinéraires*, dirigé par Guillaume Bridet et Anne Tomiche en 2012 ; Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

Nous nous concentrerons ici sur deux figures représentatives. Tout d'abord, Ré Soupault (1901-1996), élève du Bauhaus, photographe, traductrice (entre autres) de dada et du surréalisme, qui après la Seconde Guerre mondiale travailla notamment pour les radios suisses et allemandes et consacra, entre 1976 et 1986 (donc entre ses 75 et ses 85 ans) pas moins de trois essais radiophoniques à la figure de la sorcière et au rôle de la femme dans la société et la culture européennes. Si elle ne revendique pas cette appellation pour elle-même, ces trois essais témoignent d'un intérêt vif et persistant et je proposerai ici d'utiliser cette notion à son propos, pour rendre compte de ses multiples activités de création.

Ensuite, nous nous intéresserons à Doris Stauffer (1934-2017), qui, à la même époque (de 1977 à 1981, donc à la fin de la « seconde vague féministe ») – mais en appartenant à la génération suivante – donna à Zurich des « cours pour devenir sorcière » (« Hexenkurse ») où elle se nomma elle-même sorcière. Artiste, enseignante, à l'origine avec son époux Serge Stauffer – traducteur de Marcel Duchamp et passeur des avant-gardes notamment dada vers la Suisse germanophone et l'Allemagne – de l'école d'art et de design F + F (« Form und Farbe »/ « Forme et couleur ») fondée en 1971, Doris Stauffer peut à bien des égards être perçue comme une héritière de Sophie Taeuber, qui soixante ans plus tôt fut elle-même enseignante à l'École des arts appliqués de Zurich ; nous verrons que l'identification à la figure de la sorcière repose sur la mise en avant de la créativité propre à l'activité pédagogique.

À travers cette brève étude de deux cas, nous esquisserons les enjeux de cette appropriation de la figure de la sorcière au sein de la génération des avant-gardes dites « historiques »⁹ et de la génération suivante, que cette identification soit revendiquée ou non : elle permet de souligner la spécificité de la créativité de ces femmes polyartistes, qui furent aussi essayistes ou pédagogues, sans se limiter à un unique champ artistique.

Ré Soupault, une « sorcière moderne »

Ré Soupault naît Meta Erna Niemeyer en Poméranie en 1901. Élève au Bauhaus, elle devient l'assistante de l'artiste suédois Viking Eggeling à Berlin pour le montage de la *Symphonie diagonale* (1925), tout premier film abstrait. Après son mariage avec le dadaïste Hans Richter, elle part pour Paris où elle devient journaliste de mode (sous le pseudonyme Renate Green) puis crée son propre studio, Ré Sport, inventant notamment la jupe-pantalon et la « robe transformable » (« Transformationskleid »), qui doit permettre aux femmes de disposer d'une tenue simple, de qualité et modulable, pouvant convenir aussi bien au bureau qu'en soirée. Ayant épousé en 1937 le surréaliste Philippe Soupault, elle l'accompagne dans ses reportages à travers le monde, notamment en Tunisie, et se met alors à la photographie. À la fin des années trente, elle est la première Européenne à pénétrer dans le quartier réservé de Tunis, où vivent des femmes rejetées par leurs familles, des prostituées pour la plupart, et à y réaliser leurs portraits. Après la Seconde Guerre mondiale et plusieurs séjours en Amérique, elle revient en Europe où elle vit entre Bâle et Paris jusqu'à sa mort. Avec son époux, elle collecte des contes du monde entier qu'ils traduisent et publient ensemble ; vers l'allemand, elle traduit les *Chants de Maldoror* de Lautréamont (1954), redécouverts par Soupault et les surréalistes, puis *Les Champs magnétiques* et la quasi-totalité de l'œuvre littéraire de Philippe Soupault, ainsi que des contes de diverses régions de France, mais aussi les journaux et mémoires de Romain Rolland ; vers le français, elle traduit le philosophe Karl Jaspers, dont elle suit les cours à Bâle dans les années 1950. Parallèlement à cette activité de traductrice, elle travaille dès 1951 pour plusieurs chaînes de radio suisses et allemandes, réalisant des interviews, mais aussi des pièces radiophoniques et des émissions qu'elle écrit elle-même à l'issue d'importants travaux de recherches. De 1951 à 1986, ce sont ainsi – d'après les

⁹ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, p. 22 et p. 44-45.

documents conservés dans les archives – plus d’une vingtaine d’essais radiophoniques qui ont vu le jour, souvent très étoffés puisqu’ils correspondent à des émissions d’une durée d’une heure environ.

Parmi ces essais, trois sont consacrés aux sorcières dans l’histoire occidentale : « Les femmes au Moyen Âge. À propos des reines, des nonnes érudites, des sorcières et des < femmes voyageuses > »¹⁰ ; « Le < despotisme de l’homme > est-il en train de prendre fin ? Le rôle de la femme dans la civilisation européenne de l’Antiquité à nos jours »¹¹ et « La sorcière, rivale de l’Église toute-puissante ? Les chasses aux sorcières, leur origine et leur fin »¹². Nous nous appuyons ici sur les textes des deux derniers essais, conservés à Heidelberg dans les archives de Manfred Metzner, éditeur (Wunderhorn Verlag) de l’œuvre de Philippe et de Ré Soupault et ayant-droit de cette dernière. Ces archives contiennent également l’important dossier consacré aux sorcières dans lequel Ré Soupault avait rassemblé toute sa documentation, revue de presse, notes, etc. Le premier de ces deux essais, consacre cinq pages (sur une trentaine) aux chasses aux « sorcières », principalement au Moyen Âge. Le second approfondit cette étude, consacrant ses trente pages aux procès de celles qui furent qualifiées de sorcières et à leurs enjeux.

Dans les deux cas, Ré Soupault prend pour points de départ des réflexions sur l’actualité, avant de proposer un récapitulatif historique détaillé, étayé par force citations – c’est une caractéristique de tous ses textes critiques que d’entremêler son propre discours de citations diverses, faisant ainsi entendre d’autres voix que la sienne. Pour les émissions radiophoniques, ce sont ainsi trois voix – au sens propre – qui à chaque fois alternent avec la sienne propre, afin de rendre le propos non seulement plus vivant – particulièrement dans ses passages les plus techniques – mais aussi afin d’incarner véritablement la diversité de positions possibles. L’essai sur le « despotisme de l’homme » retrace, dans sa première partie, les différentes phases de l’émancipation qui ont caractérisé le mouvement des femmes depuis la Révolution française. Partant des combats d’Olympe de Gouges et de Mary Wollstonecraft, Ré Soupault traite de la question de l’égalité des droits, et du paradoxe qu’a pu constituer l’émancipation par le travail, les femmes quittant certes le foyer mais pour connaître une nouvelle forme d’exploitation dans le contexte professionnel. Elle évoque ensuite le droit de vote, la place des femmes en politique ou encore dans l’armée, avant de s’interroger sur les raisons de leur oppression. Citant la ministre française Georgina Dufoix à propos des modèles d’organisation de la famille et de la société, Soupault remonte jusqu’à l’Antiquité pour faire entendre différents points de vue – masculins – sur la question et en faire percevoir l’évolution, depuis Pythagore et Aristote jusqu’à nos jours, en passant par Diderot et Nietzsche. Si elle mentionne Jeanne d’Arc, elle évoque plus longuement Kahena, reine berbère juive sur laquelle nous renseigne l’historiographie arabe. À la fin de cette première grande partie, Ré Soupault conclut qu’« un patriarcat absolu a régné dans le monde grec, romain, juif et germanique »¹³. Elle en vient ensuite au christianisme, en prenant pour point de départ l’écart entre l’affirmation d’une égalité entre les êtres humains devant Dieu, et le constat que dans la réalité les femmes sont pourtant tenues pour inférieures. S’intéressant aux

¹⁰ « Frauen im Mittelalter. Über Königinnen, gelehrte Nonnen, Hexen und ‚Fahrende Frauen‘ », 1976, DRS, Schweiz, 60 mn.

¹¹ « Geht die ‚Despotie des Mannes‘ zu Ende? Die Rolle der Frau in der europäischen Kultur von der Antike bis heute », 1984, Hessischer Rundfunk, 60 mn.

¹² « Die Hexe, Rivalin der allmächtigen Kirche. Wie es zu den Hexenverfolgungen kam und wie sie endeten », 1986, Hessischer Rundfunk, 60 mn.

¹³ « Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der griechischen, der römischen, der jüdischen und der germanischen Welt ein absolutes Patriarchat geherrscht hat. » Ré Soupault, « Geht die ‚Despotie des Mannes‘ zu Ende? Die Rolle der Frau in der europäischen Kultur von der Antike bis heute », archives Manfred Metzner/Heidelberg, p. 9. Je remercie Manfred Metzner de m’avoir donné accès aux archives et de m’autoriser à reproduire ici des extraits des essais radiophoniques. La publication de ces essais est en cours de préparation aux éditions Wunderhorn et elle est attendue pour 2021 ou 2022.

possibilités offertes par l’instruction, elle s’intéresse aux « femmes cultivées » (« gebildete Frauen ») que sont les reines et les nonnes, insistant chez ces dernières sur l’alliance du travail intellectuel et du travail manuel¹⁴ – selon un principe qui lui était cher depuis ses années au Bauhaus. Les exemples de Wiborada de Saint-Gall, Roswitha (ou Hroswitha) de Gandersheim ou Hildegarde de Bingen sont présentés à l’appui. Ré Soupault en vient ensuite aux croisades, et à la question – économique – de la propriété, puis des classes, s’intéressant particulièrement aux femmes des couches populaires et insistant sur l’absence de solidarité entre femmes de différentes classes sociales, en particulier au temps du féodalisme (elle parle ainsi du « droit de cuissage », qui du reste n’a pas existé en tant que tel – il faudrait plutôt parler en réalité de « fait » de cuissage¹⁵) et des premières accusations de sorcellerie¹⁶.

Parlant des sorcières en particulier, notamment en s’appuyant sur le célèbre essai de Michelet, elle insiste sur le fait qu’elles sont privées de parole : « Il n’existe pas d’écrit qui aurait été rédigé par une < sorcière >. Leurs déclarations leur ont été attribuées par leurs bourreaux. »¹⁷ On peut donc considérer que le travail de documentation puis d’information (par le médium radiophonique) effectué par Ré Soupault à propos des sorcières vise à redonner une voix à celles qui en ont été privées¹⁸ (quelles que soient par ailleurs les difficultés posées par le fait de parler *pour* quelqu’un), et s’inscrit par-là dans une démarche historiographique – auprès du grand public – visant à corriger le récit traditionnel en l’enrichissant du point de vue des vaincus, pour reprendre la terminologie de Walter Benjamin¹⁹. Pour étayer son propos, elle s’appuie sur sa lecture du *Malleus Maleficarum* (« Marteau des sorcières ») de 1486, traité écrit par les deux inquisiteurs dominicains Heinrich Institoris et Jakob Sprenger deux ans après la bulle du pape Innocent VIII *Summis desiderantes affectibus* qui mettait en garde contre la sorcellerie. Le *Malleus Maleficarum*, bien que rapidement interdit par l’Église, connut un succès considérable et fut très largement utilisé pour justifier les procès en sorcellerie au cours des décennies et siècles suivants²⁰ ; il venait de paraître en allemand et en anglais peu de temps avant l’essai de Ré Soupault et cette réédition avait certainement attiré son attention. Ce texte est au cœur du deuxième essai mentionné plus haut, consacré aux chasses aux sorcières proprement dites : Ré Soupault en propose là une lecture très détaillée (15 pages sur les 30 que comporte l’essai), dans laquelle elle en cite de longs passages, afin d’essayer de comprendre comment ce traité a pu servir de référence trois siècles durant.

¹⁴ « Sie waren geschickte Handarbeiterinnen und Kunststickerinnen, aber sie schrieben auch Bücher. » *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ Sur ce sujet, voir Geneviève Fraisse, « Droit de cuissage et devoir de l’historien », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 3 | 1996, mis en ligne le 1er janvier 2005, [<http://journals.openedition.org/cli/476>], dernière consultation le 6 novembre 2020.

¹⁶ « Auffallend ist das völlige Fehlen von Solidarität zwischen Frauen. Sie sind ihrer Klasse verbunden, nicht ihrem Geschlecht. » Soupault, « Geht die ‚Despotie des Mannes‘ zu Ende? », p. 17.

¹⁷ « Es gibt keine Schrift, die von einer ‚Hexe‘ persönlich verfasst worden wäre. Ihre Aussagen wurden ihnen von den Folterern in den Mund gelegt. » *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ Dans sa conférence de 1983 intitulée « Can the Subaltern speak ? », Gayatri Spivak a, de manière pionnière, défini comme « subalternes » (en empruntant le terme à Gramsci) celles et ceux qui n’ont pas la parole – et ouvert ainsi la voie aux *subaltern studies*. La conférence fut publiée en 1987 dans Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313 et traduite pour la première fois en français par Jérôme Vidal en 2006. Les éditions Amsterdam viennent d’en faire paraître une réédition : Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2020.

¹⁹ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, VII. These, in *Gesammelte Schriften*, t. I.2, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, p. 691-704, p. 696.

²⁰ Sur les sorcières et danses de sorcières aux XVI^e-XVIII^e siècles, je renvoie à la contribution de Marie-Thérèse Mourey dans un précédent volume de la présente revue, qui fut consacré aux diables et aux spectres : Marie-Thérèse Mourey, « Le corps et le Diable – le Diable au corps ? De la transe à la danse, entre croyances, légendes et représentations (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Cahiers d’Études Germaniques*, 62 | 2012, mis en ligne le 12 octobre 2020, [<http://journals.openedition.org/ceg/11641>], dernière consultation le 11 novembre 2020.

Après ce développement sur les chasses aux sorcières, Ré Soupault en revient à la situation des femmes dans la société du Moyen Âge et rappelle leur supériorité démographique, qui eut pour conséquence l'importance numérique de femmes vivant seules, auxquelles il était très largement interdit d'apprendre un travail manuel et donc de percevoir un revenu. Les possibilités offertes par l'industrie textile, où les conditions de travail étaient du reste déplorables, ne permettaient pas de fournir un travail à toutes. Ré Soupault en vient alors à l'exemple des béguinages créés à cette fin, des « communautés de travail » (« Arbeitsgemeinschaften ») qui unissaient – et cela a sans doute retenu son intérêt une nouvelle fois – travail manuel (essentiellement textile), soin porté aux pauvres, aux malades et aux orphelins, et activités intellectuelles (lecture, écriture). Soupault poursuit sur les différences de classes, plus aiguës encore selon elles que les différences entre les sexes, et prolonge sa réflexion avec l'exemple des bohémiennes ou « femmes voyageuses » (« fahrende Frauen ») telles que la Vagabonde Courage²¹ présentée par Grimmelshausen dans *Trutz Simplex : Oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* en 1668. Elle consacre ensuite un long passage aux autres « voyageuses » ou « bohémiennes » que furent les danseuses, musiciennes, joueuses (« Spielweiber ») qui accompagnèrent les croisades, ainsi qu'aux prostituées, non sans évoquer l'exemple encore relativement récent de l'occupation d'une église par des prostituées à Lyon en juin 1975. Soupault formule, pour terminer, le constat que la Réforme n'a rien changé à la place des femmes dans la société, et l'essai se clôt abruptement pour nous sur cette remarque, car les derniers feuillets sont manquants.

Malgré son caractère incomplet, cet essai permet de dégager les traits principaux du travail de Ré Soupault et d'éclairer le rôle dévolu à la figure de la sorcière dans sa réflexion. Grâce à la forme de l'essai radiophonique, Ré Soupault s'adresse à un public relativement large – il s'agit de l'émission culturelle²² diffusée à 20h30 – auquel elle restitue le fruit de ses recherches documentaires selon un format le plus vivant possible (quatre voix, deux voix de femmes – dont la sienne – et deux voix d'hommes, des pauses musicales). Régulièrement, il est fait référence au contexte contemporain, voire à l'actualité (en introduction et lors de transition entre parties thématiques). Elle s'exprime dans un style clair, précis mais aussi personnel, s'adressant le cas échéant directement aux auditeurs et auditrices. Son propos, s'il est centré sur la civilisation européenne, est régulièrement mis en perspective par des faits issus de culture extra-occidentales ; et si elle se concentre en effet sur les phénomènes de civilisation, elle y intègre de façon presque continue les enjeux socio-économiques, qu'elle considère comme déterminants²³. C'est également le cas avec l'exemple des chasses aux « sorcières », placé au centre de l'essai et juste après l'évocation du « droit du cuissage » :

Jetzt verlangt der Herr nicht nur das Korn, die Ernte... er will Gold! Wir begreifen jetzt, warum plötzlich so zahlreiche ‚Hexen‘ auftauchen. Sie gehörten meistens zur armen Landbevölkerung, und die moderne Geschichtsforschung lässt keinen Zweifel mehr darüber, dass ‚Hexerei‘ vor allem in Zeiten der Not – Krieg, Hungersnot, Pest – florierte.²⁴

Comme nous l'avons déjà souligné, Ré Soupault relève l'absence de source directe due à ces femmes que l'on accusa de sorcellerie. Les propos qui ont été transmis ont été rapportés par

²¹ Sur le personnage de « Courasche », voir Helga Meise, « Courasche, ou La Vagabonde Courage de Grimmelshausen. Gender-crossing, politique et écriture », in Line Cottagnies, Anne-Marie Miller-Blaise, Christine Sukic (dir.), *Objets et anatomie du corps héroïque dans l'Europe de la première modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 169-190.

²² « Culturelles Wort », *Abendstudio* / Feature.

²³ Sur ce point et dans les recherches récentes, il faut ici mentionner l'ouvrage essentiel de la chercheuse et militante Silvia Federici, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, paru aux États-Unis en 2004 et dix ans plus tard en traduction française (Genève/ Marseille, Entremonde/ Senonevero, 2014).

²⁴ Soupault, « Geht die ‚Despotie des Mannes‘ zu Ende? », p. 19.

leurs « juges » et leurs bourreaux, et s'ils ont parfois été réellement prononcés, ils le furent sous la torture. Le geste de Ré Soupault consistant à faire entendre le point de vue de ces « sorcières » – qui furent notamment soignantes, sages-femmes, guérisseuses²⁵ – vaut plus généralement pour l'ensemble des femmes, et prend une signification particulière à ce moment donné de son parcours personnel, alors qu'elle est âgée de 82 ans. Comme elle l'indique dans ses textes autobiographiques, ce n'est qu'au début des années 1950 avec une commande de la Guilde du livre Gutenberg de Zurich marquant le début de ses activités de traductrice, qu'elle est devenue entièrement autonome financièrement :

Ich glaube, ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass mit der Arbeit für die ‚Büchergilde‘ ein neues Leben begann, mein eigentliches, wahres Leben. Arbeiten, um sein Leben zu verdienen, das heißt frei sein, niemandem untertan als sich selbst, der eigenen Leistung. Aber es genügt nicht, irgendetwas zu arbeiten, was diese Selbstständigkeit garantiert: es muss auch eine Arbeit sein, die einem entspricht, den wahren Interessen entgegenkommt, der Entwicklung der Persönlichkeit dient, kurz, eine Arbeit, zu der man unbedingt ‚ja‘ sagen kann. Welch ein Glück habe ich gehabt, dass mir eine solche Arbeit angeboten wurde. Ich konnte mir sogar den Autor aussuchen, den ich am liebsten übersetzen wollte. Da gab es kein Zögern: ich wählte Romain Rolland.²⁶

Je propose d'appliquer à Ré Soupault le qualificatif de « sorcière » auquel elle a consacré ces essais, et même de « sorcière moderne », pour reprendre l'expression qu'elle emploie au début de l'essai « La sorcière, rivale de l'Église toute-puissante ? » (et par laquelle elle désigne celles qu'on appelle alors encore, au milieu des années 1980, des sorcières : les voyantes, etc.). Bien qu'elle n'ait pas revendiqué pour elle-même ce terme, il semble pertinent pour plusieurs raisons. Tout d'abord ce choix – qui ne peut être anodin – de consacrer trois essais en moins de dix ans à cette figure témoigne de la fascination exercée et de la valeur symbolique que l'essayiste lui attribue. Ensuite, les années 1975-1985, au cours desquelles Ré Soupault mène ses recherches sur les sorcières, sont celles de la fin de la « deuxième vague » féministe, qui s'est précisément réappropriée cette figure, d'une part pour faire de la victime une héroïne dans un contexte de militantisme politique, d'autre part pour corriger l'histoire qui en avait été écrite jusqu'alors. Cette dimension historiographique est essentielle dans le cas de Ré Soupault, car il s'agit précisément d'une activité liée à ses pratiques artistiques et à ses fréquentations de divers mouvements d'avant-garde, qu'elle a connus de l'intérieur – mais son activité historiographique a échappé à toute reconnaissance. Pourtant, à travers ses essais et témoignages autobiographiques – et on pourrait élargir à sa pratique de traductrice cette activité de passeuse –, Ré Soupault a participé à l'écriture de l'histoire, entre autres, du Bauhaus, de dada, du surréalisme. Échappant aux assignations, elle s'est construit un parcours artistique et intellectuel de premier plan dans lequel elle a affirmé sa propre voix, tout en laissant entendre, à chaque fois, celles de ses collègues artistes ou des figures qu'elle a étudiées. Dans cette perspective, nous reprenons à notre compte la définition de la sorcière comme construction sociale proposée par la curatrice Anna Colin :

[c]e n'est pas tant la praticienne de la sorcellerie qui nous intéresse, mais davantage celle qui est qualifiée de sorcière (par le judiciaire, les médias, les institutions religieuses et l'opinion publique) [...] pour avoir voulu s'opposer à l'ordre socio-culturel et économique établi. *Indépendante, soumise, non-conformiste et marginale, la dite « sorcière » symbolise ainsi la femme qui prend la parole ; celle qui quitte la sphère domestique au profit de l'arène politique ; celle qui a le contrôle sur son corps et sur ses actions ; celle qui défie la division sexuelle du travail ou encore la binarité du genre*²⁷.

²⁵ Voir Barbara Ehrenreich, Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes & infirmières*, Paris, Cambourakis, 2015. Il s'agit d'une réédition du pamphlet de 1973, augmentée d'une nouvelle préface des autrices et d'une postface d'Anna Colin.

²⁶ Ré Soupault, *Nur das Geistige zählt. Vom Bauhaus in die Welt. Erinnerungen*, Heidelberg, Wunderhorn, 2018, p. 189.

²⁷ Anna Colin, « Plus ou moins sorcières », présentation de l'exposition à la Maison populaire de Montreuil (janvier-décembre 2012), [<https://www.maisonpop.fr/plus-ou-moins-sorcières>], dernière consultation le 6 novembre 2020 [je souligne]. L'exposition a donné lieu à deux publications bilingues français/ anglais : Anna

Doris Stauffer, sorcière : « ich bin stark. ich bin in ordnung. ich habe mut, ich höre auf mich selbst. ich bin unfolgsam geworden und frech²⁸. »

Exactement à la même époque, en Suisse, une artiste de la génération suivante s'intéresse elle aussi de très près à la figure de la sorcière et se l'approprie dans un contexte pédagogique féministe : Doris Stauffer. En 1977, elle crée des « cours pour devenir sorcière » (« Hexenkurse ») au sein de l'école d'art et de design F + F ; ils se poursuivront sous le nom d'« atelier pour femmes » (« Frauenwerkstatt ») en dehors de l'école car, réservés aux femmes à l'exclusion des hommes, ils ont attiré les critiques de la direction. C'est dire si la pédagogie expérimentale et radicale de Doris Stauffer a rencontré des oppositions institutionnelles : en 1970 déjà, elle et son mari avaient été licenciés de l'École des arts appliqués (« Kunstgewerbeschule ») de Zurich où ils enseignaient alors au sein du département F + F, en raison du caractère soi-disant subversif de leurs activités pédagogiques, basées sur un travail collaboratif non-hiérarchique avec les élèves – on se souvient que cela avait failli être le cas déjà 53 ans plus tôt pour Sophie Taeuber en raison de ses activités dada – ce qui les avait conduits à fonder leur propre école.

L'intention des « cours pour devenir sorcière » de Doris Stauffer est de permettre l'expression d'une créativité féminine et féministe : « Sans créativité, pas de féminisme ! »²⁹, trouve-t-on dans ses notes. La décision de créer des espaces réservés aux femmes s'inscrit dans l'esprit du féminisme de la deuxième vague mais fut remise en question par la suite. Les « Hexenkurse » ont commencé sous forme de cours d'été en 1977, dans la continuité du cours « travail collaboratif » (« Teamwork ») donné à partir de 1969 par Doris Stauffer à l'École des arts appliqués. Un numéro de la revue *Kassandra* paru en avril 1978, rapporte, dans un long article consacré à la « 2^e semaine des sorcières » (« Hexenwoche II ») de juillet 1977, des témoignages de participantes, ainsi Alice Lang :

hausfrauen, lehrerinnen, büroangestellte, junge und ältere frauen sitzen um den tisch und wollen mal kreativ sein. [...] doris erzählt kurz von der ersten woche, wünscht, dass auch diese so aufgestellt sein wird. nicht so ,ach, wir armen unterdrückten, wir', sondern lustvoll. [...]

während der ganzen woche lockerte doris mit kurzen dia-vorträgen auf, zeigte, wie frauen in der werbung dargestellt werden (kennen sie den unterschied zwischen eine tapete und einer frau? die tapetenfirma kennt ihn: die tapete sollte man alle drei jahre wechseln!) und berichtet von unbekanntenen künstlerinnen.³⁰

Dans ce contexte, le choix en 1977 de faire de la sorcière une figure d'identification s'inscrit dans l'air du temps, tout en prenant une dimension personnelle :

ich bemerkte plötzlich, dass ich am rande war und völlig erschöpft. da hörte ich auf, dauernd die zähne zusammenzubeissen, begann meine träume aufzuschreiben und meiner verspieltheit und meiner fantasie wieder mehr raum zu lassen. [...] zum selben zeitpunkt tauchte bei den feministinnen plötzlich das wort ,hexe' auf. es bedeutete zuerst, unabhängig, frech, stark und eigenwillig zu sein³¹.

Colin (dir.), *Sorcières : pourchassées, assumées, puissantes, queer/ Witches : Hunted, appropriated, empowered, queered*, Paris, B42, Montreuil, Maison populaire, 2013 ; Anna Colin (dir.), *L'heure des sorcières/ The Witching Hour*, Paris, B42, Quimper, Le Quartier, 2014.

²⁸ Doris Stauffer, « notizen zum ,hexenkurs', F + F samstagskurs, okt.-dez. 77, nr. 1 », repr. dans *Frauen-Zitig*, avril 1978.

²⁹ « Ohne Kreativität kein Feminismus ! » Note de Doris Stauffer dans ses archives, citée par Claire Hoffmann, curatrice de l'exposition *Doris Stauffer. Je peux faire disparaître un lion* (Centre Culturel Suisse, Paris, 31 mars-12 mai 2019), dans le livret de l'exposition, p. 5.

³⁰ Alice Lang dans *Kassandra. Feministische Zeitschrift für die visuellen Künste* (avril 1978), citée dans Simone Koller, Mara Züst (dir.), *Doris Stauffer. Eine Monographie*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2015, p. 122.

³¹ Doris Stauffer, « Feministische Spiritualität », in *Emanzipation. Zeitung der Organisation für die Sache der Frau OFRA*, 7, sept. 1983, p. 18-21, p. 19, cité dans Koller, Züst, *Doris Stauffer*, p. 131.

On retrouve ainsi dans la démarche de Doris Stauffer les stratégies mises au jour par Anna Colin :

Est plus ou moins sorcier(ère) [...] celle ou celui qui défie les structures du pouvoir en place et imagine des modèles socio-culturels et économiques plus égalitaires. Pour ce faire, et entre autres stratégies déployées, il s'agit de maintenir ses différences et de se camper dans la marge – conçue comme espace de résistance à la normativité ; et d'*inventer un vocabulaire alternatif, puisant sa source dans la métaphore, la poésie, la fabulation, le folklore, l'organisation collective ou l'éducation mutuelle.*³²

Les « cours pour devenir sorcière », qui se tiennent bientôt le soir et le week-end afin que les femmes qui travaillent puissent aussi y participer, se présentent comme des ateliers dont le but est d'abord une prise de conscience de soi d'un point de vue personnel, individuel mais aussi social et politique : « les sorcières sont des femmes ayant une nouvelle conscience d'elle-même – une conscience de leur force, de leur puissance, de leur intuition et de leur humanité »³³. Pour y parvenir, Doris Stauffer propose d'analyser collectivement des images publicitaires représentant des femmes, de travailler sur la perception de son propre corps, par exemple en y projetant des diapositives ou en pratiquant travestissement et jeux de rôles, ou bien encore en produisant des biographies fictives ou en réalisant des actions ou happenings dans la rue ou dans la nature : « Improvisation collective, jeux, actions, happenings utilisant différents matériaux et médias. Au lieu de la compétition, du principe de performance, de l'isolement et de l'effort : communauté, jeu, contact, invention. »³⁴

La série « je peux... » (« ich kann... ») de 1978 est l'un des exercices qui incarne le plus explicitement cette « prise de pouvoir sur sa propre vie »³⁵. On y trouve l'œuvre « moi doris je peux faire disparaître un lion » (« ich doris kann einen löwen zum verschwinden bringen »), qui a donné son nom à l'exposition (il s'agit de l'application sur une feuille de papier blanc d'un tampon représentant un lion, de plus ou plus clair au fur et à mesure que l'encre s'épuise), ou encore son manifeste « je peux écrire un manifeste » (« ich kann ein manifest schreiben »), reposant sur une énumération de ce que peut³⁶ l'artiste, essentiellement quant à l'affirmation d'une parole propre, qui est alors performative.

Ces activités pédagogiques basées sur un féminisme créatif s'inscrivent dans le prolongement des activités militantes de Doris Stauffer depuis la fin des années 1960, notamment au sein du mouvement de libération de la femme (« Frauenbefreiungsbewegung », FBB) créé en 1968, mouvement qui s'engage pour le droit de vote des femmes (introduit seulement en 1971 en Suisse), le droit à l'avortement et à la contraception ou encore la création de jardins d'enfants expérimentaux. Le FBB se distingue d'autres organisations féminines ou féministes en recourant à des méthodes inventives et pleines d'humour qui lui valent une certaine visibilité dans les médias. Stauffer et ses étudiant·e·s y participent par exemple en 1969, avec l'action

³² Anna Colin, « Plus ou moins sorcières » [je souligne].

³³ « die hexen sind frauen mit neuerwachtem selbstbewusstsein – dem bewusstsein ihrer stärke, kraft, intuition und menschlichkeit » Doris Stauffer, « was sind hexen? », *Frauen-Zitig*, avril 1978, p. 21. On retrouve ce passage dans ses notes, après une citation extraite de l'ouvrage de Barbara Ehrenreich et Deirdre English, lu par Stauffer dans son édition allemande *Hexen, Hebammen und Krankenschwestern*, Verlag Frauenoffensive : « in der frauenbewegung wird der ausdruck hexe oft benutzt für das neuerwachte bewusstsein der frauen, das bewusstsein ihrer stärke, ihrer kraft, intuition und menschlichkeit. [...] und für mich persönlich bedeutet hexe noch: ich bin stark, ich bin in ordnung, ich habe mut, ich höre auf mich selbst, ich bin unfolgsam geworden und frech. » Doris Stauffer, « notizen zum ‚hexenkurs‘, F + F samstagskurs, okt.-dez. 77, nr. 1 ».

³⁴ « Kollektive Improvisation, Spiele, Aktionen, Happenings mit verschiedenen Materialien und Medien. Anstatt Wettbewerb, Leistungsprinzip, Isolierung, Bemühung: Gemeinschaft, Spiel, Kontakt, Erfindung » Doris Stauffer, *Ausschreibung für den Abendkurs Teamwork*, Schule F + F, cité dans Koller, Züst, *Doris Stauffer*, p. 129.

³⁵ Hoffmann, *Doris Stauffer. Je peux faire disparaître un lion*, livret de l'exposition, p. 5.

³⁶ « je suis capable de... » (« ich kann... ») ; « j'ai le droit de... » (« ich darf... ») ; « je ne suis pas obligée de... » (« ich muss nicht... »).

*Misswa(h)l*³⁷, qui consiste à déambuler avec une poupée nue en papier mâché contraire à tous les canons en vigueur, lors d'un concours de beauté remporté par une militante de la FBB qui s'y était infiltrée.

En 1975, toujours en amont des « cours pour devenir sorcière », Doris Stauffer avait en outre participé à la célèbre exposition *Des femmes voient des femmes (Frauen sehen Frauen)*³⁸ qui s'était tenue au Strauhof de Zurich à l'initiative de trois femmes – la peintre Rosina Kuhn, l'historienne de l'art Bice Curiger et l'ethnologue Katrin Trümpy – et avait rassemblé 34 artistes femmes (qui n'avaient pas signé leurs œuvres). Stauffer y avait montré pour la première fois les dioramas de son « panoptique patriarcal » (*Patriarchales Panoptikum*), huit boîtes présentant des scènes de la vie quotidienne, ainsi que les « chauffe-pénis » (*Peniswärmer*) réalisés en collaboration avec Lilo König et conçus comme des décorations honorifiques satiriques, visant à distinguer les hommes ayant le plus contribué à maintenir le patriarcat. Il s'agissait de réalisations en tricot qui, comme d'autres créations de Doris Stauffer (par exemple en pain d'épice lorsqu'elle se mit au *Eat Art* avec sa fille Salome), prétendaient subvertir les moyens d'expression traditionnellement dévolus aux femmes – comme l'avaient fait avant elle un certain nombre d'artistes femmes d'avant-garde ayant recouru au textile au sein du Bauhaus (Anni Albers) ou de Dada (Sophie Taeuber, Hannah Höch).

Les cours de Doris Stauffer font en outre écho à des initiatives similaires ayant eu lieu à la même époque en Allemagne et surtout aux États-Unis. En effet, plus que dans les avant-gardes artistiques du début du siècle – dont elle avait pourtant connaissance – Stauffer puise plutôt son inspiration dans la sphère militante extra-artistique et dans la pédagogie expérimentale, telle que l'ont développée Judy Chicago³⁹ et Miriam Shapiro avec leur *Feminist Art Program* (FAP) à l'institut CalArts de Los Angeles. Le FAP, né en 1970 alors qu'Allan Kaprow, inventeur du happening dans les années 1950, était enseignant et directeur du département d'art du CalArts, est comme l'école F + F influencé par les idées d'un Robert Filliou (Fluxus) ou d'un Marcel Duchamp (Dada) sur le rôle de l'université en tant que lieu où développer la créativité de chacun⁴⁰. Et c'est aussi un séjour en Californie (où elle avait sans doute vu l'exposition *Womanhouse* en 1972) qui donna à l'artiste suisse Heidi Bucher l'idée d'une exposition présentant exclusivement des œuvres d'artistes femmes – ce qui devint l'exposition *Des Femmes voient des femmes* en 1975. C'est certainement au plus tard lors de cette exposition que Doris Stauffer entendit parler des initiatives californiennes. En Allemagne, ce *Feminist Art Program* inspira Ulrike Rosenbach, qui à son retour de Californie en 1976 créa sa propre « École de féminisme créatif » (« Schule für kreativen Feminismus »), avant de se mettre en scène comme sorcière dans ses performances *Sabbataktion* (1977) et *Hagazussa* (1979) mentionnées en introduction. Rosenbach fut invitée à l'école F + F de Zurich. L'« atelier pour femmes » de Doris Stauffer reçut en outre le soutien financier de la revue *EMMA*, dirigée par la féministe allemande Alice Schwarzer. Et en 1979, pendant le vernissage de la fameuse exposition *Dinner Party* de Judy Chicago au musée d'art moderne de San Francisco, Doris Stauffer fit partie des 2000 femmes invitées par Suzanne Lacy et Linda Pruess à participer à un dîner géant simultané, la *International Dinner Party*, happening

³⁷ Ce titre repose sur un jeu de mots : on pourrait le traduire à la fois par « élection de la miss » et par « mauvais choix ».

³⁸ L'exposition a donné lieu à un *Einmaliger Katalog*, Zürich, Strauhofkollektiv, 1975. L'ouvrage *Ausbruch & Rausch. Frauen Kunst Punk 1975-1980* publié à l'occasion de l'exposition éponyme au Strauhof en août-octobre 2020, propose, sous la direction de Bice Curiger et Stefan Zweifel, une rétrospective des deux expositions *Frauen sehen Frauen* de 1975 et *Saus und Braus* de 1980 (Zürich, Edition Patrick Frey, 2020).

³⁹ Voir notamment Géraldine Gourbe (dir.), *In the Canyon, Revise the Canon. Savoir utopique, pédagogie radicale et artist-run community art space en Californie du Sud*, Rennes/ Annecy, Shelter Press/ ESAAA éditions, 2016.

⁴⁰ Voir Mara Züst, « Hexenkurs und Sändele. Doris Stauffer als Lehrerin », in Koller, Züst, *Doris Stauffer*, p. 129.

dont le but fut de rassembler des femmes artistes et/ou militantes afin de montrer la vigueur des réseaux féministes de par le monde.

La sorcière en tant que figure d'identification multiple chez Doris Stauffer est donc révélatrice des enjeux de l'époque dans laquelle elle s'inscrit. Située au cœur de sa pédagogie expérimentale, elle permet à l'activité militante et à la pratique artistique de se rencontrer, dans la volonté de développer la créativité de chaque femme – qu'elle soit artiste ou non, activiste ou non.

Doris Stauffer a fait l'objet d'une reconnaissance institutionnelle tardive : en 2015, elle reçoit le prix culturel de la ville de Zurich, après que cette dernière a fait l'acquisition de son *Panopiotique patriarcal*, et alors qu'un nombre important de ses œuvres rejoignent les collections du musée d'art d'Aargau. À sa mort en 2017, ses archives complètes entrent à la Bibliothèque nationale suisse à Berne, où elles intègrent le fonds Doris et Serge Stauffer. L'exposition présentée au Centre culturel suisse de Paris en 2019 fut la première exposition institutionnelle à lui être consacrée ; le film documentaire de Chantal Küng *doris, wie lernt eine hexe*, centré sur ses activités pédagogiques, y fut montré pour la première fois.

Doris Stauffer et Ré Soupault incarnent ainsi, dans les mêmes années, deux figures de sorcières à la fois proches et bien distinctes, l'une ayant revendiqué ce qualificatif, l'autre non. Proches, car toutes deux ont recouru à cette figure dans une démarche de médiation et de transmission (« Vermittlerinnen ») qui excédait la seule sphère artistique mais y puisait sa source. Dans les deux cas, par l'activité pédagogique ou radiophonique, il s'agit de toucher le plus grand nombre pour provoquer chez chaque participante, chaque auditrice, une prise de conscience qui puisse être transformée en énergie pour l'action – à partir d'une expérience individuelle personnelle qui fut d'abord celle de Ré Soupault et de Doris Stauffer, dans différents domaines pour chacune (sphère privée, activité artistique, militante, essayistique...). Si Stauffer appartient à une génération se réappropriant la figure de la sorcière dans le domaine politique, il est intéressant d'observer comment elle la transfère dans la sphère pédagogique et artistique pour en souligner la créativité propre – et il faudrait compléter cette brève étude par l'analyse des pratiques pédagogiques et artistiques d'Ulrike Rosenbach en Allemagne dans les mêmes années, cette dernière recourant moins au happening politique qu'à la performance artistique dans l'utilisation de son propre corps⁴¹. Ré Soupault quant à elle appartient à une génération d'artistes d'avant-garde ayant pu s'auto-représenter comme sorcières (notamment pour s'approprier ce qualificatif qu'on leur assignait), sans qu'elle ne l'ait fait elle-même ; il est intéressant de constater que c'est dans sa production tardive qu'elle s'y intéresse, en sortant de la sphère artistique qui fut son domaine premier d'activité durant des décennies. Il semble donc possible de lire dans sa fascination tardive pour la sorcière une figure permettant de saisir sa démarche et sa propre œuvre, irréductible à un unique champ d'activité, mais résolument ouvert et en prise avec la société de son temps. À l'issue de cette première esquisse, il semble possible d'utiliser le qualificatif de « sorcière » à propos de femmes créatrices l'ayant assumé ou non, afin de mieux saisir aussi les similitudes et différences entre générations – avant-gardes, « nouvelles » avant-gardes que cette figure permet de faire ressortir. L'actualité éditoriale de la sorcière dans la sphère politique et sociale, qui contraste avec sa discrétion persistante dans les études littéraires et artistiques sur le XX^e siècle, invite à poursuivre ces analyses.

⁴¹ Sur la performance féministe et queer, on peut se reporter au très ambitieux projet *re.act.feminism*, présenté notamment à la *Akademie der Künste* de Berlin, et qui a donné lieu à une publication : Bettina Knaup, Beatrice Ellen Stammer (dir.), *Re.act.feminism. A Performing Archive*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2014, ainsi qu'à un site internet : [<http://www.reactfeminism.org/>], dernière consultation le 7 novembre 2020.

KULTURELLES WORT

Sendung: 12.6.84

20.30 - 21.30

2. Programm

Abendstudio/Feature

Redaktion: Prof. Dr. Gert Kalow

Geht die "Despotie des Mannes" zuende ?

Die Rolle der Frau in der europäischen
Kultur von der Antike bis heute

Von

Ré Soupault

Stimmen:

- 1 . Zitatensprecher
2. Zitatenspr.(Frauenstimme)
1. Sprecher (Frauenstimme)
2. Sprecher

ner

(Die "kurzen Pausen" können kurze
Musik Akzente erhalten. Vielleicht
Barockmusik, einfache Melodien.
Entscheidung beim Regisseur)

Hessischer Rundfunk, Frankfurt/Main

Fig. 1 : Ré Soupault, « Le < despotisme de l'homme > est-il en train de prendre fin ? Le rôle de la femme dans la civilisation européenne de l'Antiquité à nos jours », essai radiophonique, 1984, fac-similé de la première page © Succession Ré Soupault / Manfred Metzner

Abendstudio 22.10.1986
22.00 - 23.00 2. Prgr.

Die Hexe als Rivalin der allmächtigen Kirche?

Hexenprozesse - wie sie entstanden
und wie sie endeten

von Ré Soupault

Stimmen:

1. Sprecherin: Autorin
2. Sprecher : Kommentare
3. Sprecherin: Kommentare u. Zitate
4. Sprecher : Zitate

HESSISCHER RUNDFUNK FRANKFURT AM MAIN



Fig. 3 : Doris Stauffer en sorcière, 1978, photographie inconnu. Archives Doris Stauffer, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale suisse, Berne