



Genre

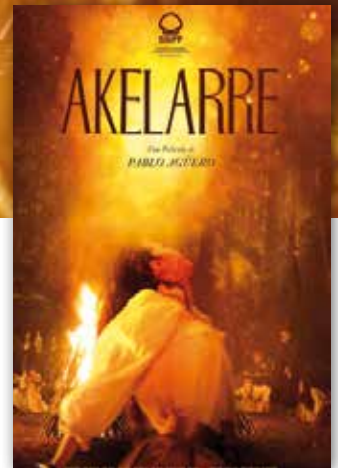
Drame historique

Adapté pour les niveaux

À partir de la 2^e

Disciplines concernées

Histoire-géographie ·
EMC · Espagnol ·
Français



Un film de **Pablo Agüero**

Espagne / France / Argentine ·
2020 · 1h32

Pays Basque, 1609. Six jeunes femmes sont arrêtées et accusées d'avoir participé à une cérémonie diabolique, le sabbat. Quoi qu'elles disent, quoi qu'elles fassent, elles sont considérées comme des sorcières. Acculées par le juge, promises au bûcher, elles n'ont plus d'autre choix que de le devenir...

Produit par Koldo Zuazua (Kowalski Films), Iker Ganuza (Lamia Producciones), Fred Permel (Tita Productions) et Jokin Etcheverria (La Fidèle), soutenu par la Région Nouvelle Aquitaine – **Avec Amaia Aberasturi** (Ana), **Alex Brendemühl** (le juge), **Daniel Fanego** (le greffier Salazar), **Garazi Urkola** (Katalin), **Yune Nogeiras** (Maria), **Jone Laspiur** (Maidier), **Irati Saez de Urbain** (Olaia), **Lorea Ibarra** (Oneka)...

Les Sorcières d'Akelarre

[AKELARRE]

Récit historique qui parle au présent, le film exalte la solidarité de jeunes femmes à qui on vole la vie. Face à la violence arbitraire de la justice, le réalisateur argentin Pablo Agüero met en avant leur pouvoir de résistance par l'imaginaire.

À partir du récit des chasses aux sorcières menées en Pays basque en 1609, **Les Sorcières d'Akelarre** (littéralement la prairie (larre) du bouc (aker) ; par extension désigne le sabbat) tisse subtilement la trame des mécanismes d'oppression et de répression des libertés féminines par les autorités politico-religieuses de l'époque. Dans un beau clair-obscur, à grand renfort de rhétorique démonologique et de fantasmes, on assiste pas-à-pas à la création de la sorcière. Acculées et promises au bûcher, Ana et ses sœurs vont lutter contre leur juge en inventant le sabbat qu'il veut tant voir et en cherchant leur salut par ce jeu de séduction. Combat symbolique entre les forces de vie, la liberté, l'imagination d'un côté, et l'obscurantisme des élites des Temps modernes de l'autre. Par des choix de mise en scène habiles et une intrigue res-

serrée, le film impose sa contre-histoire de la sorcellerie, une démythification du personnage qui agite les imaginaires depuis l'antiquité. Il est ainsi en phase avec l'historiographie et les mouvements contemporains qui visent à une réhabilitation de la sorcière. Appartenant à la culture populaire et incarnant une certaine forme de résistance au système (politique, moral et culturel même), elle peut aujourd'hui être assumée et revendiquée comme une figure d'émancipation et de liberté, mise en valeur aussi bien pour ses pouvoirs individuels que pour la force collective de sa sororité. Beau succès à sa sortie en salle et depuis, le film a remporté 5 Goyas (l'équivalent de nos Césars) en 2021. ♪

Pierre de Lancre au pays de Labourd



LA MISSION D'UN « HUMANISTE » EN « PAYS SORCIER »

La source d'inspiration directe du film est la mission confiée en 1609 par Henri IV au conseiller du Parlement de Bordeaux, Pierre de Lancre, « pour aller au pays de Labourd faire le procès aux sorciers et sorcières et les juger souverainement » (Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*). Cette région frontalière cristallise en effet un certain nombre de problématiques sociales et politiques qui vont nourrir la fureur répressive de ce commissaire royal. Son action missionnaire s'apparente en certains points à celle des « conquérants » du Nouveau Monde. La rencontre entre « ce Bordelais, aimable magistrat, le premier type de ces juges mondains qui ont égayé la robe au XVII^{ème} siècle » (Jules Michelet, *La Sorcière*) et les communautés villageoises qu'il découvre est un choc. De Lancre va systématiquement noter tout ce qui heurte ses propres schémas mentaux et l'interpréter selon la grille de l'inconstance démoniaque : la particulière situation administrative de la région, la mouvance de ses frontières, tant physiques que politiques, son rapport à l'océan, son économie, les comportements de ses habitants. Tous ces maux l'éprouvent mais renforcent sa foi dans les canons de la justice et son ambition absolue de la voir triompher.

LA PEUR ENGENDRE LA PEUR. LES LOGIQUES DE LA TERREUR

Socialement, le contexte général est chaotique, Bayonne et le Labourd vivent dans la peur : peur des Espagnols avec lesquels ils sont en guerre, peur de la peste, peur de l'avancée du protestantisme et enfin peur des Juifs qui continuent de commercer avec l'Espagne. Il faut se figurer une population globalement accablée par la misère, la peste et la guerre. Autre hantise de notre juge, les bohémiens, déjà « à demi sorciers » de naissance et qui, englobés dans l'expulsion des Morisques et des Juifs d'Espagne et du Portugal à partir de 1570, avaient trouvé refuge au Pays Basque, non sans quelques heurts avec la population locale.

Dans un contexte global de mutation des mentalités, la Providence cédant le pas à la Fortune, les clercs et leur latin reculant devant les hommes de lois et de sciences parlant plusieurs langues (De Lancre), c'est une moitié de l'humanité qui a peur de l'autre. La diffusion du savoir, par l'imprimerie, par les universités, a replacé l'homme au centre du monde. L'envers de cette médaille est que la femme, elle, est reléguée à

sa périphérie avec toutes ses connaissances et ses attributs (les sciences empiriques, le soin, la solidarité, les communs, etc.) qui deviennent autant de motifs de suspicion, voire de mise en cause. Les femmes du Labourd accusées par Pierre de Lancre sont massivement femmes de pêcheurs, leurs maris partent pour six mois par an à Terre Neuve, du fait du fort développement de la pêche hauturière. Elles se retrouvent seules et doivent assumer une bonne partie de l'économie, domestique et communautaire. Elles jouissent d'un statut juridique particulier en l'absence des hommes. Cette situation explique les forts taux de concubinage, d'enfants hors mariage, l'âge marital tardif et la singularité du « mariage à l'essai » dans cette société. Ce que De Lancre résume ainsi « pour leurs enfants, la liberté qu'ils [les marins basques] prennent d'essayer leurs femmes quelques années avant les épouser et les prendre comme à l'essai, fait qu'ils ne leur touchent guère au cœur, comme leur étant perpétuellement en doute, rêvant toujours sur la façon, et sur le mécompte du temps qu'ils sont arrivés et départs de leurs maisons, si bien que si elles deviennent Sorcières, et endiablées, ils reviennent sauvages et marins. » Cette organisation familiale et communautaire débouche nécessairement sur une sociabilité féminine singulièrement émancipée sur des temps et des lieux qui lui est propre. Elle sera bien sûr relevée comme une circonstance aggravante de la contamination diabolique du pays que la justice royale, au nom de l'ordre et de la morale, se doit de réprimer.

XV^e SIÈCLE, LES DÉMONOLOGUES CRÉENT LA SORCIÈRE

Des idées fondamentales de la Renaissance, les hommes de loi et d'Église vont déduire un modèle négatif, un concentré de toutes les peurs, des phénomènes et tendances sociales qu'ils souhaitent reléguer dans le champ négatif du Mal pour justifier et permettre leur éradication : indépendances et sociabilités féminines, savoirs et médecines traditionnelles, fois païennes qualifiées d'hérétiques, cultures populaires et langues vernaculaires. C'est dans le cadre d'une large reprise en main politique (processus de constitution de l'État moderne) et morale (Réforme et Contre-Réforme) que se définit cet épouvantail qu'est la sorcière. À partir d'une figure littéraire et imaginaire, on définit à grand renfort de traités et autres *marteaux* ((cf. *Le Marteau des sorcières*) un personnage tout aussi fantasmagorique mais qui va,

dans les tribunaux, trouver une portée performative tout à fait saisissante. « Comme souvent, la désignation du bouc émissaire, loin d'être le fait d'une populace grossière, est venue d'en haut, des classes cultivées. La naissance du mythe de la sorcière coïncide à peu près avec celle – en 1454 – de l'imprimerie, qui y a joué un rôle essentiel. [...] Œuvre de deux inquisiteurs, l'Alsacien Henri Institoris (ou Heinrich Krämer) et le Bâlois Jakob Sprenger, *Le Marteau des sorcières* (*Malleus maleficarum*), publié en 1487 [...] et réédité une quinzaine de fois, fut diffusé à trente mille exemplaires dans toute l'Europe durant les grandes chasses. Pendant ce temps de feu, dans tous les procès, les juges vont s'en servir. Ils vont poser les questions du *Malleus* et entendre les réponses du *Malleus*. [...] Accréditant l'idée d'une menace imminente qui exige l'emploi de moyens exceptionnels, le Marteau des sorcières entretient une hallucination collective. Son succès fait naître d'autres vocations de démonologues, tel le philosophe français Jean Bodin (1530-1596), et nourrissent un véritable filon éditorial. » (Mona Chollet, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*).

AU CINÉMA, BANDES DE FILLES ET SŒURS DE SANG, SORCIÈRES ET FEMMES PUISSANTES

Par principe personnage de fiction, nourrie d'une iconographie si expressive (Goya) et de motifs visuels si spectaculaires (le vol de nuit, le sabbat, la métamorphose, etc.), la sorcière devient naturellement un personnage de cinéma. Avec ses potentialités magiques (Méliès) et son accès privilégié aux rêves et aux fantasmes, il était inévitable que cet art lui fasse une place. Paradoxalement, un film référence dans l'histoire du cinéma, *La Sorcellerie à travers les âges* (*Häxan*) (Benjamin Christensen, 1922) vient très tôt briser le mythe en relevant les supercheries des hommes pour l'inventer et l'acabler. Mais elle est un tel réservoir à fantasmes que c'est inévitablement à Hollywood qu'elle va trouver son plein rendement en tant que personnage. Et on ne s'étonnera pas que Walt Disney la dessine et la mette en scène, dans *Blanche-Neige et les 7 nains* (1937) puis dans *La Belle au bois dormant* (1959). Le personnage est ambivalent. Elle est tantôt jeune

et belle, tentatrice et corruptrice, littéralement femme fatale. Elle est aussi vieille et laide, repoussante et maléfique. De cet esprit Disney quelque peu binaire, on peut aussi rapprocher les sorcières du *Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939), la bonne sorcière du Nord et la mauvaise sorcière de l'Est. Le modèle hollywoodien est en place, il trouve un récent avatar incarné dans *The Witch* (Robert Eggers, 2015) ou, plus original, dans *Midsommar* (Ari Aster, 2019).

La filiation des jeunes personnages féminins des **Sorcières d'Akelarre** n'a finalement que peu à voir avec ses canons traditionnels de représentation. Elles sont même élaborées contre ces stéréotypes et ces images mentales produites pour les condamner car trop libres, trop savantes ou trop puissantes. C'est le sens général du cinéma de Pablo Agüero (cf. *Eva no duerme* (2015) ou *Madres de los dioses* (2015)) que de figurer ce pouvoir d'invention et de résistance des femmes. En cela, **Les Sorcières d'Akelarre** peut trouver une famille parmi des films d'autrices ou d'auteurs récents qui mettent en scène des bandes de filles en lutte avec l'ordre établi, la société, les traditions ou plus basiquement, les hommes : *Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999), *Boulevard de la mort* (Quentin Tarantino, 2007), *Foxfire* (Laurent Cantet, 2012), *Spring Breakers* (Harmony Korine, 2012), *Bande de filles* (Céline Sciamma, 2014), *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015). Et si ce n'est pas une bande mais un duo, citons tout de même *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991), dont **Les Sorcières d'Akelarre** s'inspire pour la scène finale. La sororité, la prise en main de son destin et l'issue tragique étant des traits communs significatifs.



Un monde de femmes, un film de femmes

Particularité sociale et anthropologique des communautés littorales du Pays basque du début du XVII^e siècle, une sororité particulièrement avancée y régissait les rapports sociaux. Le matriarcat y était une forme significative d'organisation villageoise. Cela se traduit dans le film par l'homogénéité du groupe des cinq puis six jeunes femmes emprisonnées, par leur relative liberté d'actions (évoquées au travers des flashbacks) et de paroles, et surtout, par la prise de pouvoir (*empowerment*) dont elles font preuve en assumant séduction et spectacle comme formes de résistance à l'oppression. Elles inventent pour se sauver. Ana se fait Shéhérazade auprès du juge, transformant ce tribunal exceptionnel en lieu de représentation. Aussi implacable et violente soit la machine judiciaire qui les entrave et les condamne, elles prennent pleine conscience de leurs capacités de subversion. En cela, le film relève d'une démarche transhistorique de valorisation des figures de femmes opprimées, de dénonciation des procès en sorcellerie iniques et arbitraires, de mise en évidence d'un système administratif et répressif totalement dévoyé et sans contrôle, et enfin des possibilités offertes de libération par l'imaginaire et par la résistance active.

ANA ET LE JUGE

Pour répondre aux exigences de la production et aux enjeux de reconstitution historique, le film prend largement la forme d'un huis clos. Hormis la scène d'ouverture et la scène finale, la totalité de l'intrigue se déroule entre les murs massifs de la demeure où sont emprisonnées les jeunes femmes. Dans la même logique, le nombre total de per-

sonnages du film reste modeste. À partir de sa moitié, quand s'instaure le face à face entre Ana et le juge, le reste de la distribution est cantonné à des rôles secondaires. Ce resserrement général de la structure et de l'esthétique donne toute sa place à un habile jeu de balancement entre les deux points de vue qui s'affrontent. Si l'on prend spontanément le parti d'Ana face au déferlement de violence et d'absurdité qui l'accable, davantage encore quand le péril du bûcher pour l'ensemble du groupe des jeunes femmes devient imminent, les tiraillements intimes du juge nous sont aussi connus. Sans partager sa folie démonologique et sa ridicule obsession pour le sabbat, son débordement de désir pour Ana, l'attraction irrésistible qu'il éprouve pour sa sorcière constituent la faille qui nous permet d'éprouver l'empathie nécessaire à la compréhension du personnage, évitant qu'il ne sombre dans la caricature. Si elles sont en clair-obscur, le film est loin d'être dépourvu des nuances psychologiques qui rendent ce combat en huis clos riche et intense.

ARBITRAIRE DE LA MACHINE INQUISITRICE ET MONOPOLE DE LA VIOLENCE

Néanmoins, il est évident que le film recèle une charge de dénonciation de l'arbitraire de la machine judiciaire à l'œuvre. La procédure inquisitrice, fallacieuse et inique, est ridiculisée dans la reconstitution du sabbat, à laquelle le juge tient au-delà du raisonnable. Mais elle n'en est pas moins implacable, placée sous l'autorité temporelle du roi, ce qui lui permet, au passage, de s'affranchir largement de l'autorité spirituelle d'un clergé largement discrédité en la personne du Père Cristobal.

Ce point précis relève d'un arrangement avec la réalité historique puisque c'est l'Église qui a mené l'Inquisition en Espagne. Le scénario du film a transposé côté espagnol la configuration française de ces procédures. Peu importe, il faut retenir ici à quel point la justice, rendue par des dépositaires de la plus haute autorité, n'en est pas moins illégitime et abusive. En cela, le film incite à se tourner vers nos propres systèmes policier et judiciaire contemporains afin d'examiner si, au-delà de la légalité, ils sont conformes aux principes de légitimité que le peuple souverain souhaite leur conférer. À la fin du film, délibérément et habilement ouverte, les jeunes femmes échappent au bûcher en se précipitant délibérément de la falaise. C'est l'objet d'un magnifique plan, un mouvement circulaire qui escamote leur saut mais rend tout le mystère de leur disparition. Si à l'instar de la jeune Katalin on croit un tant soit peu en la magie, rien n'interdit d'imaginer que cet envol – ce suspens – traduit un souhait et une croyance dans la capacité de résistance des femmes à toute forme d'oppression, passée, présente et future. « La chasse aux sorcières s'est mal terminée, il aurait été frivole de nier la mémoire de ces femmes par un happy end. Je ne pouvais pas non plus finir avec ces femmes sur le bûcher, ça on le sait déjà, j'ai préféré en faire l'objet de la première scène. Alors j'ai pensé à *Thelma et Louise* : un happy end, c'est quand tu finis juste avant la fin. Sans pour autant nier leur destinée, j'ai donc eu envie de terminer sur un élan positif... » (Pablo Agüero, dossier de presse du film).



SÉQUENCE-CLÉ [00:46:30 - 00:58:55]

Au cœur du film, le face-à-face d'Ana et du juge

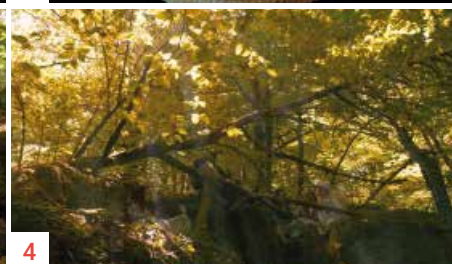
Dans la séquence d'interrogatoire d'Ana, les gros plans, souvent frontaux (en légère contre-plongée pour rendre plus impressionnante la figure du juge), montés en champ/contre-champ, figurent à la fois l'affrontement, l'imagination d'Ana en action et la délectation du juge à l'écoute de son récit. Dans cette longue scène, les contraintes de mise en scène imposées par le huis clos et le dispositif statique et frontal de la situation doivent être contrebalancées et le rythme rendu plus dynamique. D'abord par les plans latéraux qui rendent compte notamment des échanges du juge avec son greffier [5] ou avec le Père Cristobal. Au gré du récit d'Ana, de courts flashbacks sont introduits, pour signifier directement le décalage entre les actions banales qui y sont décrites et la lourde signification qu'elles revêtent pour ses juges. Elle se fait peu à peu Shéhérazade [1] et brode avec les ingrédients de sa vie quotidienne la fable que veut entendre son juge [2]. Si l'on a pleinement conscience du jeu dangereux qu'elle joue alors en se faisant sorcière de toute pièce et qu'on s'alarme des lourdes menaces qui s'accroissent à son endroit, ce sont, pour le spectateur, autant de respirations (focales et plans larges, en mouvement (steadicam) et en extérieur-jour) et d'illustrations ironiques de l'accusation, rendue ainsi d'autant plus dérisoire [3-4]. P. Agüero : « Dans beaucoup de films, la voix off vous explique ce que vous êtes en train de voir. J'ai voulu faire le contraire – et quelque chose que je n'ai jamais vu au cinéma – : une voix off en contradiction totale avec l'image. Ce décalage raconte la fabrication de la sorcellerie. Le but assumé de la chasse aux sorcières était de diaboliser tout ce qui ne correspondait pas au système dominant de pensée unique. Ana le comprend. Alors, pour faire plaisir au juge, elle lui raconte une version diabolisée des scènes de sa vie quotidienne. »

CLAIR-OBSCUR

La scène offre aussi un exemple très représentatif du travail de direction artistique du film, et notamment d'éclairage, avec, dans la première partie de la séquence, un fin mélange entre la lumière du jour (bleu-gris) et la lumière des chandelles [1-2] (jaune-orange). Appli-

qué aux gros plans de visages cela permet de contraster la carnation chaude à la froideur de l'ombre et de faire ressortir l'éclat des regards. Celui-ci rend bien le feu intérieur qui habite Ana, concentrée sur sa fable, et le juge, illuminé par celle-ci. Le format d'image peu large, de rapport 1:66/1 (peu commun, serait-il choisi en référence à sa numérologie satanique ?), trouve alors sa pleine pertinence, il constitue un écrin judicieux pour filmer de près les acteurs. La deuxième partie de la séquence, de nuit, est ouverte par un travelling avant au steadicam, en direction du juge. Ce plan permet d'intégrer à l'image le feu qui crépite dans la cheminée et qui est sensé constituer la source principale de lumière de la poursuite de la scène. Alors que les questions du juge et le récit d'Ana se portent sur la nature sexuelle du Sabbat, la pièce baigne dans une lumière

chaude, diffuse et vivante. Les flammes constituent un écho au désir simulé par la jeune femme, puissamment ressenti par le juge, ainsi qu'un renvoi métonymique au bûcher qui l'attend [6]. Correspondant à son utilisation dans une partie de la peinture du XVII^e siècle (citons Rembrandt, Caravage, De Latour...), le clair-obscur fait jouer ombre et lumière à cache-cache, figurant le jeu de dupes auquel se livre Ana. Elle fait danser les flammes dans l'esprit obscurci par les dogmes du juge qui lui fait face. P. Agüero : « J'ai filmé les personnages d'Akelarre comme j'aurais filmé ma propre enfance. Et l'esthétique ne fut pas un concept appliqué à l'histoire, mais la conséquence de ce qui arrive dans les scènes successives en respectant le mystère du Clair-Obscur au lieu de le détruire avec cette lumière diffuse qui tue les ombres, à laquelle l'image *mainstream* nous a habituée. »



Une histoire de regard et de désir

La modernité narrative du film et l'importance prise dans le récit par la résistance des jeunes femmes face aux hommes de loi et de foi incitent à une lecture critique des modalités de représentation du désir et de son objet tel qu'il est défini par l'histoire, le corps d'Ana. Dès lors qu'elle prend conscience de son pouvoir de séduction et de l'attraction sexuelle qu'elle suscite chez le juge, s'instaure un combat, une lutte de pouvoir pour sa propre survie et celle de ses sœurs. Elle se décide à jouer le rôle qu'on veut lui voir endosser, en utilisant sa jeunesse et sa beauté comme des armes aiguisées. Elle y est encouragée par la Señora de Lara, adjuvante discrète. La fascination du juge pour le corps d'Ana [3] devient un enjeu de mise en scène en abyme, elle doit rentrer en représentation pour le séduire, le film doit à son tour représenter ce jeu de séduction.

Dès lors, l'analyse pose un certain nombre de questions quant à la représentation de ce corps désiré et l'on peut se demander si le film n'est pas ici en partie pris à son propre jeu. La scène de la toilette d'Ana est organisée pour que le spectateur la voie nue et éprouve sa beauté. La pulsion scopique et le désir exprimé [4] sont puissants et l'on peut se demander alors si le point de vue est juste et assumé pour ce qu'il est. Rendre les actrices du film désirables par les moyens du cinéma – du choix de jeunes personnages et donc de jeunes actrices, aux effets de lumières, de cadre et de mise en scène en général – c'est utiliser les codes et les références de la beauté et de la séduction de notre époque pour caractériser la pulsion d'un juge du Parlement de Bordeaux de 1609. Ce choix comporte une part de risque. Et ce, même si le dialogue prend en charge cette ambiguïté en juxtaposant la rhétorique de la démonologie au spectacle du corps d'Ana. Ce n'est pas totalement satisfaisant, non pas moralement bien sûr, mais d'un point de vue éthique. Il semble que la cohérence du propos général – l'idéologie religieuse et politique qui réprime les corps et les esprits libres de ces femmes à travers les accusations en sorcellerie – aurait pu amener à innover et adopter un régime de mise en scène qui ne s'apparente pas à celui du spectacle du corps désiré assez proche



1



2



3



4



5



6

finalement de celui commun et dominant de la publicité et d'un certain nombre de fictions. À moins de considérer que le film puisse adopter ce type de regard, et peut-être l'assimiler directement à celui du juge, pour mieux le condamner. C'est une hypothèse recevable, mais elle comporte néanmoins une part d'ambiguïté. C'est toute la difficulté de définir ce qui est devenu un critère, voire un credo critique : *male* ou *female gaze*. P. Agüero : « Ce qu'on désigne depuis peu avec l'anglicisme *male gaze* est le sujet même de mes films. Surtout des **Sorcières d'Akelarre**. Je montre ce regard, à la fois fasciné et effrayé, par lequel les hommes de pouvoir enferment les femmes dans une image fantasmatique pour mieux les contrôler, les diaboliser, les nier. » [...] « La cruauté de Pierre de Lancre est avant tout mue par la frustration face à ce monde féminin qui lui échappe. Ce juge est obnubilé par cette question : que font les femmes quand elles sont toutes seules, sans hommes ?! Qu'est-ce qu'elles peuvent bien se raconter ? La question est éternelle, encore aujourd'hui. »

Au-delà, on peut aussi se demander à quel point la stratégie de résistance par la séduction, élaborée et mise en pra-

tique par Ana que l'on pourrait rapprocher d'un *empowerment* ou d'une prise en main de son destin (contrainte par les circonstances) tels qu'on les connaît et qu'on les promet à notre époque dans le cadre des luttes féministes, n'est pas, là aussi, quelque peu anachronique. Peut-être que la conscience aigüe de son propre corps et du désir qu'il peut susciter chez les hommes en général [5-6] – et en particulier ici chez les ennemis qui l'emprisonnent et la torturent – est une arme à laquelle les femmes ont recours depuis des temps immémoriaux. Il n'en demeure pas moins que ce choix dramatique fort, la lutte par la séduction, suppose une capacité de résistance, une conscience de son corps, une force morale qui, dans l'état où se trouve ses femmes, emprisonnées arbitrairement, déshabillées brutalement, torturées et condamnées d'avance par une justice à charge violente et injuste, peut surprendre. Mais ne retirons pas à la licence poétique et à un volontarisme féministe dans l'écriture du récit la liberté d'opérer des choix qui, s'ils peuvent apparaître problématiques à la réflexion, n'en constituent pas moins, à la vision du film, des situations et des trajectoires dramatiques puissantes !

Pistes pédagogiques



1

PIERRE DE LANCRE / LE JUGE [1]

Analyser le personnage et le replacer dans son contexte historique.

Analyser la procédure judiciaire

Même s'il n'est pas nommé comme tel dans le film, sans doute à cause de la transposition de l'histoire du Labourd au Pays basque espagnol, on identifie aisément derrière la figure du personnage incarné par le comédien Alex Brendemühl, Pierre Rosteguy de Lancre. Parlementaire bordelais, il est nommé par le roi Henri IV à la tête d'une commission chargée d'enquêter sur la sorcellerie en Pays de Labourd. Sa terrible mission terminée, il en tirera son ouvrage *Tableau sur l'inconstance des démons* (1612), puis un second *L'incrédulité et mécréance du sortilège* (1622).

La personnalité du juge est ambivalente. Il incarne l'autorité et mène lui-même les interrogatoires avec fermeté. Il est implacable dans la poursuite des investigations et se consacre tout entier à la tâche qui lui a été confiée. Son implication est telle qu'il se soumet parfois naïvement au récit et à la séduction opérée par Ana. Il s'immerge ainsi dans la reconstitution de l'Akelarre jusqu'à un point où il semble s'y perdre lui-même.

À sa question sur l'apparence du diable, Ana répond malicieusement en le décrivant lui, et elle le répétera aux autres filles, notamment à Katalin, la plus jeune. Au-delà de l'ironie savoureuse de ce retournement, on peut lire une inversion plus profonde des valeurs et des références. Il n'est pas usurpé d'attribuer la puissance diabolique au juge et de repenser les sorcières comme ses victimes innocentes, inconscientes du danger et de la menace qu'elles représenteraient.



2

ANA ET SES SOEURS [2-3]

· Le film se place dans la lignée historiographique des *gender studies*.

Analyser les moyens dont dispose le cinéma pour en rendre compte.

Déterminer les points de vue d'énonciation. *Quels sont les choix principaux qui déterminent les personnages féminins ? Qu'en pensez-vous ?*

· Les sorcières réhabilitées. Devoir de mémoire et relecture historique. *Quel peut être le sens de la fin du film ?*

Le choix de constituer un groupe homogène de jeunes femmes recèle une part d'arbitraire cinématographique. Discutable sur le plan historique (bien qu'effectivement, de nombreuses jeunes femmes vont être trainées devant Pierre de Lancre, et qu'il décrit précisément les charmes qu'elles peuvent opérer sur lui), ce choix peut néanmoins se justifier par la volonté de voir, par identification, le personnage de la sorcière être assumé, voire revendiqué par la jeunesse des années 2020, soit près de 400 ans après les faits décrits.

Par opposition, notons le rôle discret de la Señora de Lara, maîtresse de maison présente à l'arrivée du juge, lors du repas, de la toilette d'Ana et enfin lors de l'Akelarre. Elle n'offre qu'une résistance passive aux juges et à ses adjutants. Elle se découvre et assiste, en cheveux et réjouie, à la comédie jouée par les jeunes femmes autour



3

du feu. Elle pourrait être perçue comme la tenante du secret et de la tradition.

À QUOI RESSEMBLE UNE SORCIÈRE ?

Les figures de la sorcière dans les Arts. En peinture par exemple.

Analyse des éléments de direction artistique du film (couleurs, lumière, décor, costume, etc.).

Les discours et l'idéologie de la démonologie ont déterminé la production d'images et de représentations. La sorcière est un fantôme. Personnage appartenant massivement aux classes populaires et rurales, souvent isolée ou marginale, elle n'entre dans l'histoire des arts visuels qu'à partir du moment où elle trouve un rôle – négatif – dans le système répressif politico religieux. Son image se forge : obscénité, puissance, bestialité. Elle est dotée d'accessoires (onguents, balais) et d'adjutants (bouc, oiseaux de nuit, figures diaboliques).

Chez Francisco de Goya (1764-1828), la sorcellerie est un thème ambivalent. Il est décliné selon un folklore expressif et spectaculaire, sombre et inquiétant, qui sert aussi bien de satire des fausses superstitions dans un esprit fidèles aux Lumières que d'évocation profonde du mal à l'œuvre dans le monde. Les deux toiles nommées *Aquelarre* (1797-1798) [4] font la part belle au démon à figure de bouc, humanisé et imposant, personnage mâle qui impose sa volonté et son autorité aux femmes groupées autour de lui.



4

Des références pour aller plus loin



Bibliographie

· **Pierre De Lancre**, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons, où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie* (1612), Aubier, 1982. Inspiration directe du personnage du juge et de l'intrigue même du film, le livre est un témoignage exceptionnel, aussi bien sur la propre personnalité de Pierre de Lancre que sur les descriptions et portraits qu'il brosse.

· **Jules Michelet**, *La sorcière* (1862), Folio Gallimard, 2016. Un livre troublant, très personnel, à la fois aboutissement d'une carrière d'historien et d'érudit et produit d'une inspiration débridée au service de la reconnaissance des persécutions des femmes accusées. Marque un tournant dans l'historiographie sur le sujet.

· **Mona Chollet**, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, La Découverte - Zones, 2018. Best-seller qui mêle histoire et sociologie. Beaucoup de références anglo-saxonnes. L'angle d'attaque historiographique met en valeur les perspectives féministes contemporaines sur la question.

· **Claude Labat**, *Sorcellerie, manigances et sarabande, 1600-1620, l'entrée du Pays Basque dans les Temps Modernes*, Elkar, 2019. Beau livre illustré par Marko Armspach, à la fois complet sur la problématique et agréable à lire grâce à ses dessins et documents visuels.

Filmographie

Cf. page 137 contexte cinématographique : « Au cinéma, bandes de filles et sœurs de sang, sorcières et femmes puissantes ».

La sorcière

· **La Sorcellerie à travers les âges (Häxan)** de Benjamin Christensen, 1922. Film très étonnant découpé en sept chapitres qui mêle documentaire, tableaux d'époques et pamphlet pour démonter le mythe de la sorcière.

Femmes possédées

Au modèle hollywoodien de la sorcière directement issu de la vision traditionnelle, se substituent des femmes « victimes ». On ne sait pas encore précisément de quoi, l'origine du mal reste inconnue, mais la perspective se déplace. La contre-culture est passée par là, on dépasse les stéréotypes.

- **L'Exorciste** (E.-U., William Friedkin, 1973).
- **Carrie au bal du diable** (E.-U., Brian de Palma, 1976).
- **Suspiria** (Italie, Dario Argento, 1977).

Autres regards

· **Les Sorcières de Zugarramurdi** d'Alex de la Iglesia (Espagne, 2013). Loufoquerie survitaminée qui brasse allégrement les clichés liés à la sorcellerie basque. En partie tourné en décor naturel dans les grottes de Zugarramurdi.

Pablo Agüero

Pablo Agüero est né à Mendoza (Argentine) en 1977 puis a grandi dans un village de Patagonie El Bolson. Après avoir envisagé de se consacrer à la Bande-dessinée, il y tourne ses premiers films, courts-métrages (**Mas alla de las puertas**, **Lejos de sol** (2005) et **Primera nieve** (2008) primés dans de nombreux festivals, puis son premier long-métrage **Salamandra** (2008), sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs du festival de Cannes. Sa filmographie fait la part belle aux personnages féminins, que ce soit dans le registre documentaire (**Madres de los dioses**, 2015) ou réaliste (**Salamandra**). Avec **Eva ne dort pas** (2015), il réalise un film néo-expressionniste nourri d'images d'archives sur Eva Perón et sur l'histoire contemporaine de l'Argentine, auquel on peut trouver des points communs avec **Akelarre** (film sombre, sens du tragique voire du macabre, pouvoir des hommes sur le corps des femmes).

Iconographie

· Francisco de Goya *Aquelarre* (1797-1798, Museo Lázaro Galdiano, Madrid).
 · Francisco de Goya *Le vol des Sorcières* (vers 1797-1798, Musée du Prado, Madrid)

Ressources en ligne

Podcast

· <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-sorcieres>
Sorcières. Une formidable série documentaire de Céline de Chéné, réalisée par Laurent Paulré.

Ciné-dossier rédigé par Simon Blondeau, directeur adjoint et médiateur du cinéma l'Atalante de Bayonne.