

LIVRET PÉDAGOGIQUE

Lycéens et apprentis au cinéma

en Nouvelle-Aquitaine

# LES SORCIÈRES D'AKELARRE

UN FILM DE **Pablo Agüero**

[ LIVRE, CINÉMA & AUDIOVISUEL ]



Directrice  
de la publication  
**Rachel Cordier**

Coordination  
de la publication  
**Sébastien Gouverneur**

Rédaction  
du livret  
**Simon Blondeau**

## Sommaire

Crédits et synopsis .....	3
Genèse .....	4
Contexte .....	6
Sorcières d'hier et d'aujourd'hui .....	8
Découpage séquentiel.....	10
Analyse .....	11
Personnages .....	12
Séquence .....	14
Questions de mise en scène .....	16
Rythmes .....	18
Ouvertures .....	20
Iconographie .....	22
Biblio-filmographie .....	23

Les visuels du dossier sont issus des photos de plateau de David Herranz (avec l'aimable autorisation de Dulac distribution), des photogrammes du film (idem) et de reproductions d'œuvres du domaine public.

## SYNOPSIS

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 bucher, elles n'ont plus d'autre choix que de le devenir.

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. A partir du récit des chasses aux sorcières menées en Pays basque en 1609, *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, 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. Beau succès à sa sortie en salle et depuis, le film a remporté 5 Goyas (l'équivalent de nos Césars) en 2021.

# CRÉDITS

## Les sorcières d'Akelarre (Akelarre)

**Pablo Agüero**

Espagne / France / Argentine - 2020 - 1h32

### Scénario

**Pablo Agüero** et **Katell Guillou**

### Production

**Koldo Zuazua** (KOWALSKI FILMS),  
**Iker Ganuza** (LAMIA PRODUCCIONES),  
**Fred Prémel** (TITA PRODUCTIONS)

Coproduction

**Jokin Etcheverria** (LA FIDELE),  
**Garazi Elorza** (GARIZA PRODUKZIOAK),  
**Nicolas Auruj** (CAMPO CINE),  
**Diego Lerman**

Production associée

**Sonia Buchman**, **Nicolas R. de la Mothe** (GLADYS GLOVER FILMS),  
**Anne Agüero** (77 FILMS)

### Distribution

**Amaia Aberasturi** : Ana  
**Àlex Brendemühl** : Le juge  
**Daniel Fanego** : le greffier Salazar  
**Garazi Urkola** : Katalin  
**Yune Nogueiras** : María  
**Jone Laspiur** : Maider  
**Irati Saez de Urabain** : Olaia  
**Lorea Ibarra** : Oneka  
**Asier Oruesagasti** : Père Cristóbal  
**Elena Uriz** : Señora de Lara  
**Daniel Chamorro** : le piqueur

### Equipe technique

Image : **Javier Agirre**  
Son : **Urko Garai Erdosia**  
Montage : **Teresa Font**  
Costumes : **Nerea Torrijos**  
Maquillage : **Beata Wotjowicz**  
Coiffure : **Ricardo Molina**  
Chef décorateur : **Mikel Serrano**  
Direction de production : **Guadalupe Balaguer Trelles**  
Casting : **Txabe Atxa**, **Flor Gonzalez**  
Musique originale **Maïte Arroitauregi**, **Aranzazu Calleja**

Distribution (France) **Dulac Distribution**

Image: 1.66 Couleur / Proj. : 1.85 2K

Sortie en salles

le 20 octobre 2020 (Espagne)

le 25 août 2021 (France)



## Bio-filmographie Pablo Agüero

Pablo Agüero est né à Mendoza (Argentine) en 1977 puis a grandi dans un village de Patagonie, El Bolsón. Il y tourne ses premiers courts-métrages puis son premier long-métrage *Salamandra*, sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs du festival de Cannes en 2008. Sa région natale est la matrice de cette œuvre de jeunesse. Située au sud-ouest de l'Argentine, elle est habitée par les Mapuches, colonisée par les Allemands. Investie par les hippies dans les 70, la contrée voit fleurir une multitude de cultes inspirés par toutes ces influences. Elle est un refuge pour de nombreux éprouvés. Au regard des différents films qu'y a tourné Pablo Agüero, la vallée d'El Bolsón, littéralement *Le grand sac*, porte bien son nom !

Proche de l'esthétique et de l'univers de ses courts-métrages, *Salamandra* (2008), son premier film sorti en France, met en scène Alba (Dolores Fonzi), la trentaine, sans attache ni repère. Elle récupère son fils Inti après plusieurs années de séparation et l'emmène à El Bolsón. De maison collective en cabane abandonnée, Alba et son fils étrennent difficilement leur vie commune. L'espoir d'un avenir meilleur et d'un peu de stabilité pointe parfois, mais leur quotidien reste chaotique et le film se termine sans que l'on puisse réellement entrevoir de lendemains heureux.

L'histoire politique contemporaine de l'Argentine se traduit dans le passé du personnage principal : sombre et marqué par la

prison. C'est un renvoi aux régimes dictatoriaux qui ont gouverné le pays à la suite des Perón et constituent l'arrière-plan de cette histoire. Alba est inspirée de la propre mère du cinéaste. Elle fuit une vie *normale*, rendue impossible, en partant à l'aventure vers le sud, elle n'y trouve pas pour autant l'eldorado libertaire et la paix qu'elle espère. La contre-culture et la contestation n'ont pas engendré de société nouvelle mais seulement un amoncellement des destins échoués sur ces rivages humides, un patchwork de personnages cabossés qui coexistent en s'abrutissant et en tentant de se débarrasser de toute volonté. Elle ne pourra compter que sur elle-même et il n'est pas certain que cela suffise.

*77 Doronship* (2009) établit un pont entre la France et l'Argentine, aussi bien pour ce qui est de la production que de l'intrigue. A Paris, une jeune femme seule et enceinte attend le retour de son compagnon argentin. Un jour, c'est le grand-père de celui-ci qui débarque dans le petit appartement. Entre ce vieux bohème sans-gêne qui flirte avec la mort et cette femme abandonnée et renfermée, sur le point d'accoucher, se noue une improbable relation tragi-comique. Notons que la forme récurrente du huis-clos trouve ici une première occurrence remarquable dans cette filmographie.

Fruit d'une coproduction internationale également, sombre, théâtral et expressionniste, *Eva no duerme* (2015) est hanté par la tyrannie des militaires qui gouvernèrent l'Argentine durant plusieurs décennies. Centré sur la dépouille et le souvenir d'Eva Perón, nourri d'images d'archives, le film déroule une galerie

de personnages spectraux. Les quelques longues scènes de ce récit éclaté laissent toute la place à des dialogues d'outre-tombe et constituent une longue incantation, macabre et violente. Il n'est pas difficile d'y trouver des points communs avec *Akelarre* : intérieurs obscurs, sens du tragique, omniprésence de la mort, pouvoir des hommes sur le corps des femmes.

*Madre de los dioses* (2015) croise quatre portraits de femmes, Samiha Aguirre, Maicoño Guitart, Maria Merino et Humana Espectral Amarilla. Pablo Agüero explore leurs expériences résilientes et mystiques. Éprouvées par la vie, seules, parfois avec de nombreux enfants, elles trouvent chacune un chemin de renouveau au contact de la nature et des éléments, dans cette vallée si singulière. Auprès de différentes religions, et touchées par des expériences de révélations spirituelles, elles se découvrent et s'épanouissent, reprennent en main leurs destins. Le pouvoir des femmes et les mystères qui s'y rattachent est un sujet qui attire Pablo Agüero. C'est un pouvoir qui n'est pas politique, qui n'est pas exercé sur les autres, mais dirigé vers elles-mêmes, qui leur permet de trouver leur place et de rayonner, chacune à leur manière. C'est d'autant plus remarquable que toutes ont eu à subir, d'une manière ou d'une autre, l'oppression des hommes. Prises et rejetées, elles parviennent sur ces terres ouvertes de Patagonie comme laissées-là par le ressac de leurs existences bafouées. Si le terme de *sorcière* n'advient pas ici, c'est seulement parce que l'on se trouve hors de son champ d'application. Ces femmes sont respectivement chamane, guérisseuse, soignante



ou mystique. Il y a une vraie filiation entre elles et les jeunes femmes d'*Akelarre*. Avec un peu d'imagination, il n'est pas difficile de se figurer que si ces dernières se sont envolées de la falaise sous la forme de mouettes comme le promet Ana à Katalin, elles aient pu atterrir du côté d'El Bolsón...



« Quand je présentais *Salamandra*, mon premier long-métrage, à la Quinzaine des Réalisateurs en 2008, on m'a logé dans un appartement qui avait une bibliothèque constituée exclusivement d'ouvrages ayant été interdits. C'est là que j'ai découvert *La Sorcière* de Jules Michelet, qui m'a complètement bouleversé. Il décrivait ma propre enfance. Il m'a fait réaliser que,

comme beaucoup de populations pauvres dans le monde, j'ai vécu dans les mêmes conditions que les gens du XVII<sup>ème</sup> siècle. J'ai réalisé aussi que les films et livres que je connaissais sur la chasse aux sorcières reproduisaient tous, d'une manière ou d'une autre, le discours des inquisiteurs. J'ai alors ressenti l'urgence de nous mettre dans la peau des victimes, des femmes, pour faire le premier film de sorcières sans sorcières. » (Pablo Agüero, dossier de presse<sup>1</sup>).

## Un film des quatre vents : Argentine, Pays basque nord/sud, Bretagne

Les processus d'écriture et de financement du film ont été long - une dizaine d'années - et sont passés par plusieurs stades. D'abord envisagée à majorité française, la coproduction s'est finalement conduite depuis le Pays basque espagnol. S'y sont adjoints des coproducteurs breton et basque, côté français. L'action initialement imaginée en Labourd (la province littorale basque au nord de la frontière), à partir de la mission du parlementaire bordelais Pierre Rosteguy de Lancre en 1609, a été transposée au sud de la frontière, avec pour première cause et conséquence que les personnages parlent basque et castillan (« Ici on parle chrétien » exige le père Cristobal). La coproduction bretonne a facilité la collaboration au scénario de Katell Guillou : « sa clairvoyance narrative, liée à la grande connaissance de la littérature, m'a aidé à trouver la forme finale du film.

Et avec sa singulière maîtrise du français, elle a contribué à rendre les dialogues relativement contemporains sans être anachroniques. »<sup>2</sup>



Le montage du projet fut laborieux, et ce malgré le succès critique préalable d'*Eva no duerme*. Mais son sujet a fini par trouver une résonance sociale aigüe, grâce à la remise en question récente de la domination patriarcale à travers des mouvements comme *Ni una menos* ou *Me-too*. « L'ironie, c'est que quand j'ai commencé à écrire ce film - en 2008 - les producteurs aimaient le scénario mais me reprochaient de traiter un sujet qui n'avait pas de résonance contemporaine. Cette dictature de l'actualité immédiate a fait que j'ai mis plus de 10 ans à financer ce film. L'attention médiatique sur le sujet des sorcières a dé-

ferlé alors que j'étais déjà en pleine préparation du tournage. *Akelarre* a été rattrapé par l'actualité et tant mieux, j'espère que cela aidera les spectateurs à comprendre ce que les décideurs ne comprenaient pas quand j'ai commencé ce projet : que la thématique du film est toujours actuelle. »<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Sauf mention contraire, les citations de Pablo Agüero renvoient à son interview par Claire Vassé publiée dans le dossier de presse du film (Dulac distribution).

<sup>2</sup> (Pablo Agüero, *op. cit.*)

<sup>3</sup> (Pablo Agüero, *op. cit.*)



## CONTEXTE

### La mission d'un *humaniste* en pays sorcier

Source d'inspiration directe du film, 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 »<sup>4</sup> se place dans un contexte historique singulier. Cette région frontalière cristallise en effet un certain nombre de problématiques sociales et politiques qui permettent d'éclairer la fureur répressive qui va s'y abattre par l'intermédiaire de ce commissaire royal. Son action missionnaire s'apparente en certains points à celle des « conquérants » du Nouveau Monde. Il y a un vrai choc qui découle de la rencontre entre « ce Bordelais, aimable magistrat, le premier type de ces juges mondains qui ont égayé la robe au XVII<sup>ème</sup> siècle »<sup>5</sup> et les communautés villageoises qu'il découvre. De Lancre va systématiquement noter tout ce qui, au Labourd, diffère de ses propres schémas mentaux, et l'interpréter selon la grille de l'inconsistance 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 vont systématiquement se heurter à ses propres références culturelles, mais surtout à sa foi dans les canons de la justice et à son ambition absolue de la voir triompher des maux qu'il voit partout. Sa mission lui est tellement chevillée

au corps qu'on peut se demander à quel point elle représente une revanche personnelle sur les origines de sa famille, des vigneron de Juxue, en Basse-Navarre. Quoi qu'il en soit, force est de constater que l'ouvrage qu'il tirera de sa mission porte la marque de la vision fantasmagique d'une véritable « région sorcière » où le phénomène n'y est plus seulement le fait de marginaux ou de quelques boucs émissaires, mais est déduit directement des structures sociales et des traditions culturelles de l'ensemble de la population.

### Le Labourd, marge des royaumes aux frontières mouvantes

Au XVI<sup>ème</sup> siècle, les Etats européens sortent de la féodalité et adoptent de nouvelles façons de gouverner : les relations de seigneurs suzerains à vassaux laissent place aux rapports entre souverains de droit divin et sujets. Cela crée de nombreux conflits à l'intérieur des royaumes et des guerres continues entre les Etats dont les rois sont souvent parents... Les cours d'Espagne et de France en l'occurrence, tentent de résoudre le problème épineux du tracé de la frontière le long des Pyrénées, où les guerres et conflits sont permanents. A cette géopolitique instable, s'ajoute des problématiques religieuses. La crainte de voir le protestantisme se répandre est si forte que le pape Paul V a répondu posi-

tivement en 1566 à la demande expresse de l'Empereur d'Espagne Philippe II. Prétextant la diffusion de la religion réformée en France et notamment dans le Béarn voisin à cause du prosélytisme de Jeanne d'Albret, le souverain voulait ingénument protéger les territoires espagnols relevant de l'évêché de Bayonne en France. Le pape accorda à l'empereur espagnol le droit de rattacher les trente-deux paroisses situées en Espagne mais dépendant de l'évêché de Bayonne en France. A l'inverse, le royaume de Basse-Navarre est séparé de la province espagnole de Navarre, il sera officiellement rattaché à la France par Louis XIII, en 1620.

A l'heure où les Etats modernes se constituent et s'affrontent, où les administrations nationales elles-mêmes se renforcent et se concurrencent, le parlement de Bordeaux, comme d'autres, a tendance à choisir ce qu'il veut bien enregistrer. Ainsi en 1608 Henri IV écrira : « Tous les parlements ne valent rien, mais vous êtes le pire de tous [...] je vous connais, je suis gascon comme vous. »<sup>6</sup> Les frontières franco-espagnoles en Pays basque se fixent difficilement. Le pouvoir royal n'est pas encore *absolu*, loin de là, mais on constate la tendance se mettre en place. N'en n'oublions pas pour autant qu'à une échelle plus fine, les populations frontalières s'accroissent largement des stratégies géopolitiques. Le négoce, les affaires de pêche, les alliances claniques ou familiales, les échanges légaux ou illégaux se poursuivent. Cette activité transfrontalière, facilitée par la langue basque hermétique au conseiller De Lancre et à son administration n'en paraît à ses yeux que plus suspecte.



## La peur engendre la peur. Les logiques de la terreur

Socialement, le contexte général est chaotique, le Labourd vit 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. Mais 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, 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 d'accusation.

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. Les femmes basques se retrouvent seules et doivent assumer une bonne partie de l'économie, domestique et communautaire. Elles jouissent d'un statut juridique particulier en leur absence. 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 départis de leurs maisons, si bien que si elles deviennent Sorcières, et endiablées, ils reviennent sauvages et marins.<sup>7</sup> » 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 preuve accablante d'une société de sorcières que la justice royale, au nom de l'ordre et de la morale, se doit de réprimer.

<sup>4</sup> 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)

<sup>5</sup> Jules Michelet *La Sorcière*, 1862 (Folio Gallimard, 2016)

<sup>6</sup> Cité dans Jules Michelet *La Sorcière*, 1862 (Folio Gallimard, 2016)

<sup>7</sup> 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)

# SORCIÈRES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

## De la persécution à la fierté

Bien qu'aujourd'hui elle soit un personnage bien identifié, qui peut être pleinement assumé par ses héritières, il faut affirmer d'emblée que la sorcière est un personnage historiquement construit par ses oppresseurs. Elle est le sujet de la propagande et de l'idéologie de ses juges et bourreaux, son nom et ses caractéristiques sont ontologiquement exprimées à charge. C'est par une ironie de l'histoire, un *retournement du stigmat*e que les féministes qui se réclament aujourd'hui de ce personnage reprennent à leur compte les attributs autrefois compromettants décrits par le système moral, judiciaire et religieux qui a organisé sa répression.

Avant d'apparaître dans les textes de lois, d'être caractérisée malgré elle et de faire ainsi sa paradoxale entrée dans l'Histoire, la sorcière est un personnage de l'infra-monde. Elle passe en dessous des radars historiques. On ne peut déduire son existence réelle ou des caractéristiques qui lui seraient récurrentes qu'à travers le portrait inversé qu'en font ses juges, les vainqueurs, oppresseurs et rédacteurs de son histoire. Sage-femme (*saga* serait étymologiquement une des origines de son nom), guérisseuse, avorteuse, psychologue, herboriste, cuisinière, bergère... l'une, l'autre ou un peu de tout ça ; celle qu'on qualifiera de sorcière est peut-être comme le dit Michelet, « *l'unique médecin du peuple* » pendant des siècles. (Attention, il ne faudrait pas négliger les innombrables femmes qui ont pu se retrouver

accusées pour être simplement trop libres, trop riches ou trop pauvres, trop belles ou trop moches, étrangères ou marginales, sans parler des malades, quel que puisse être leurs symptômes. La rumeur et la peur ont sans doute poussé plus d'individus devant les tribunaux que n'importe quel autre motif). Détentrice de savoirs, de traditions et d'expériences, elle est une professionnelle du soin au sens large. Ses connaissances empiriques, de transmission orale ou spontanées constitue sa force et son pouvoir. De ceux-ci, elle forge et entretient une renommée ; où à l'inverse, et d'autant plus dans les temps de sa persécution, elle vie recluse et retirée du monde. Appelée et présente de la naissance au trépas, son lien avec la vie et la mort en font un personnage fondamental de la communauté, nécessairement aimé et admiré autant que craint ou détesté. On déduit de tous ses pouvoirs qu'elle entretient un lien privilégié à l'au-delà, à l'invisible et aux mystères. Dans des temps de syncrétisme religieux où le paganisme et les mythologies locales se combinent encore à un christianisme imparfaitement diffusé et assimilé, elle n'entre pas nécessairement en conflit avec les représentants de l'église (au contraire dans de nombreux cas, et notamment au Pays basque). C'est justement au moment où l'Eglise et les Etats, en tant qu'institutions et organes de pouvoir, vont combattre les périls d'alors (Réforme protestante, hérésies et croyances concurrentes pour l'une ; Etats belligérants, féodalisme décentralisateur, épidémies pour les autres) par une réaffirmation du dogme, de la loi et de la médecine que la sorcière est créée pour devenir une victime expiatoire. C'est à proprement parler un

régime de Terreur qui se met en place, une des occurrences historiques de crimes de masse organisés qui submerge l'Europe et l'Amérique du nord, pour un long siècle, de 1550 à 1660 environ, et qui sera très majoritairement féminicide (environ 80% des exécutions) ; l'envers sombre et meurtrier – *terroriste* – de ce que l'occident considère comme les Temps Modernes.

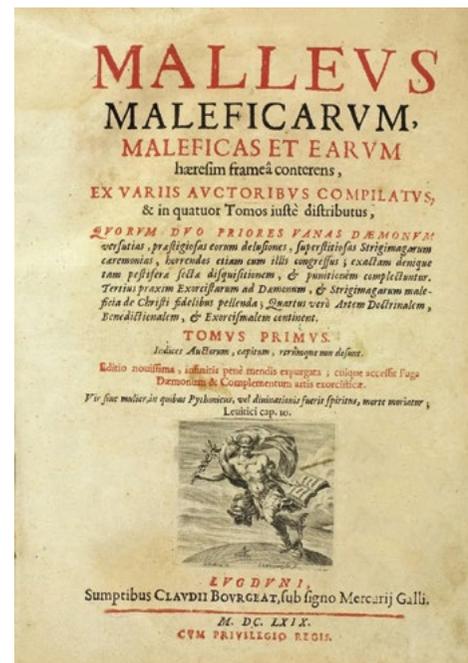
## XV<sup>ème</sup> siècle, les démonologues créent la sorcière

De la Circé homérique ou de la Médée d'Euripide découlent un modèle antique qui va murir au Moyen-âge (pris souvent à tort comme la grande époque de la sorcellerie) pour se cristalliser et trouver une définition précise dans les canons de la démonologie chrétienne des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles. Des idées fondamentales de la Renaissance, les hommes de lois et d'église vont déduire un modèle négatif, un concentré de toutes les peurs et des phénomènes et tendances sociales qu'ils souhaitent alors reléguer dans le champ négatif du Mal pour justifier et permettre leur éradication : indépendance et sociabilités féminines, savoir et médecine traditionnelles, fois païennes qualifiées d'hérétiques, cultures populaires et langues vernaculaires. C'est dans le cadre d'une plus large reprise en main politique (processus de constitution de l'Etat moderne) et morale (Réforme et Contre-Réforme) que se définit cet anti-modèle, cet épouvantail qu'est la sorcière. A par-

tir d'un modèle littéraire et imaginaire, on définit à grands renforts de *traités* et autres *marteaux* 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. [...] Oeuvre 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.<sup>8</sup> »

Sera sorcière celle qui est dite sorcière. A partir d'une telle formule *magique*, on comprend l'efficacité implacable de la machine administrative et judiciaire qui définit elle-même les crimes et délits reprochés aux dénoncés et accusés – on devrait dire aux victimes – et trouve à chaque témoignage une charge correspondante. La plasticité de la démonologie

permet d'accabler systématiquement les personnes mises en cause, en témoigne l'ordalie, notamment le supplice de l'eau. Réputée éthérée et donc plus légère que la normale, la présumée sorcière est jetée dans une rivière ou un lac, si elle flotte et s'en sort, elle est condamnée pour sorcellerie, si elle coule, elle périt de ne pas en être une !



## Sabbat

Ce que créé de toute pièce la démonologie pour compléter le tableau imaginaire qui met en scène la sorcière, c'est le Sabbat. Cette cérémonie nocturne et sauvage, moment décisif des transgressions en tous genres – en premier lieu sexuelles –

directement partagées avec Satan, forme le cadre imaginaire de la répression. Les caractéristiques *classiques* de la sorcellerie en découlent. Le personnage d'encre et de papier (insistons sur l'importance de l'imprimerie naissante qui permet alors la diffusion massive des *traités*, et notamment du *Marteau des sorcières*, imprimé pendant l'âge d'or des chasses aux sorcières (1560-1620) à 35000 exemplaires (!) chiffre invraisemblable pour l'époque) trouve son théâtre. L'imaginaire des juges s'y déploie à loisir, dans un déluge de fantômes macabres et de conjurations échevelées.

Cet édifice idéologique qui constitue la structure mentale des juges et des inquisiteurs, dans le cadre plus global de la « Renaissance » ne doit pourtant pas faire illusion, il ne se retrouve pas systématiquement au cœur des procédures. La délation, la peur, l'ostracisme des étrangers et des marginaux, la jalousie, les conflits sociaux, la misogynie sont en réalité les phénomènes qui amènent massivement les accusées devant les tribunaux. Une paranoïa ambiante aux sources diverses permet à un environnement de rumeurs de se mettre en place, l'arrivée d'un commissaire royal, comme De Lancre au Pays de Labourd, étant évidemment un facteur particulièrement aggravant. La procédure inquisitrice et la terreur systémique que mettent en place rapidement et puissamment les exécutions nourrissent elles-mêmes les dénonciations qui entraineront à leur tour d'autres procès et d'autres exécutions...

<sup>8</sup> Mona Chollet *Sorcières, la puissance invaincue des femmes* (La Découverte - Zones, 2018)

# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

## 1. OUVERTURE

00:00:00 > 00:02:35

Extérieur, nuit. Musique dramatique. Le juge et son greffier échangent devant les bûchers ardents. Le juge affirme sa conviction « si ça n'était qu'un rêve, comment tant de femmes pourraient avoir le même rêve ? »

Extérieur jour. Cinq jeunes femmes, sur la falaise qui surplombe l'océan. Un bateau s'éloigne au large. Les lettres du titre A K E L A R R E se superposent à leurs chevelures au vent.

## 2. ARRIVEE DU JUGE ET ARRESTATIONS

00:02:36 > 00:07:55

Extérieur jour. Accompagné du greffier, du chirurgien et de sa troupe, le juge est accueilli par le Père Cristobal de Azpilicueta, au nom du Seigneur d'Urtubie. Extérieur jour. Ana, Maria, Olaia, Maider et Katalin plaisantent tout en travaillant à tresser des cordages. Des soldats font irruption et les enlèvent brutalement, après les avoir encapuchonnées.

## 3. PRISON

00:07:56 > 00:22:04

Intérieur jour. Elles sont enfermées dans une cellule commune et déshabillées. Elles sont emmenées les unes après les autres pour interrogatoire. Elles tentent de persuader que rien ne peut leur être reproché. Ana est interrogée à son tour par le juge, en présence du greffier et du Père Cristobal. Ce dernier lui demande de « parler chrétien », c'est à dire en Espagnol et non en Basque. Elle nie être une sorcière. Les questions rhétoriques du juge sont systématiquement à charge et accablantes.

## 4. ONEKA

00:22:05 > 00:27:22

Intérieur nuit. De retour dans leur cellule, les jeunes femmes évoquent leurs interrogatoires. Katalin, la plus jeune, raconte qu'elle a avoué avoir participé au Sabbat, sans savoir ce que cela signifie. Oneka, une de leur amie, vient clandestinement leur rendre visite pour les exhorter à s'évader, mais elle est immédiatement prise par les gardes et enfermée à son tour. Elle leur annonce que d'autres femmes ont été emprisonnées puis brûlées vives. Des souvenirs remontent à la mémoire, le départ du père ou du mari. Maria affirme qu'il leur faut parvenir à survivre jusqu'au retour des hommes, à la prochaine pleine lune.

## 5. RIEN N'EST PLUS DANGEREUX QU'UNE FEMME QUI DANSE

00:27:23 > 00:33:17

Intérieur nuit. Repas des maîtres, à grands renforts de bruits de bouche, sous les yeux de la Señora de Lara. Le greffier se plaint de la nourriture. Le juge planifie la recherche des preuves auprès de son chirurgien, la rédaction de la sentence auprès du greffier et la construction des bûchers. Il veut en finir au plus vite. Aux remarques émises par le Père Cristobal sur ses méthodes expéditives, le juge rétorque par des anecdotes *diaboliques* qui sont autant de raisons de se montrer implacable.

## 6. L'INVENTION DU SABBAT

00:33:18 > 00:42:41

Intérieur jour. Tristesse des jeunes femmes au réveil. Olaia tente de leur redonner la joie en *jouant à la sorcière*. Ana persuade alors les autres qu'il leur faut gagner du temps et inventer pour chacune des his-

toires qui décrivent le Sabbat. Olaia est emmenée pour interrogatoire avec l'intention malicieuse de raconter sa copulation avec Lucifer. Elle revient meurtrie, torturée et tondue, les autres prennent conscience du péril qui les guette. Maider est emmenée et torturée à son tour. Ana s'avance.

## 7. ANA ET LE JUGE

00:42:42 > 00:59:17

Intérieur jour. Attachée, Ana est rasée puis piquée par le chirurgien à la recherche de la marque du diable. Elle indique elle-même sa cuisse puis son bras, afin de persuader le piqueur et le juge que l'aiguille ne la blesse pas. Elle chante pour dissimuler la douleur. Elle est entendue par le juge afin de lui décrire le sabbat. Elle invente spontanément tout ce que le juge veut entendre, essaie de stimuler son imagination et ses fantasmes. Et entonne une ritournelle traditionnelle pour simuler une invocation satanique. Intérieur nuit. Ana poursuit sa confession sous les yeux fascinés du juge, puis est contrainte de la signer. Elle est ramenée à la cellule, elle tente de dissimuler ses larmes.

## 8. PREPARATION AU SABBAT

00:59:18 > 01:08:55

Intérieur nuit. Devant les autres, Ana essaie de paraître confiante sur sa stratégie. Intérieur jour. Au matin, le juge et le greffier Salazar échangent sur l'opportunité de se faire représenter le sabbat. Ana est lavée par la Señora de Lara, qui la conforte dans sa stratégie de séduction du juge, tandis que le greffier la dessine. Ana suggère au juge qu'elle pourrait lui offrir une véritable représentation du Sabbat à la pleine lune. Ana revient dans la cellule vêtue

d'une magnifique robe jaune, celle qu'elle évoquait dans sa confession. Les jeunes femmes dans la cellule se préparent pour la représentation du Sabbat. Intérieur nuit. Réveillé en pleine nuit, le juge descend dans la cellule pour observer Ana à la lueur de la bougie. Katalin le prend pour Lucifer.

## 9. PRECIPITATION DE LA SENTENCE

01:08:56 > 01:14:37

Intérieur jour. A l'annonce de la fuite de deux des gardes, et face aux avertissements du Père Cristobal, le juge prend conscience de la stratégie d'Ana, il fait annoncer l'exécution des six jeunes femmes. Intérieur jour. À la lucarne de leur cellule, elles écoutent accablées la lecture publique de la sentence. Ana exhorte les autres à ne pas désespérer et à poursuivre leur plan. Au soir, elles sont enchaînées, encapuchonnées et amenées par les gardes.

## 10. SABBAT ET ENVOL

01:14:38 > 01:31:27

Extérieur nuit. Les six jeunes femmes se retrouvent au beau milieu d'une clairière éclairée de plusieurs feux et aménagée pour le sabbat : nourriture, boisson, animaux déguisés, instruments de musique, etc. Sous les yeux du juge, de son greffier et des gardes, elles se mettent à danser et chanter, afin de mimer une transe diabolique. Elles entourent le juge. Les gardes finissent par intervenir, provoquant la fuite des jeunes femmes dans la nuit. Elles courent, poursuivies par les gardes, jusqu'au bord de la falaise. La lune est pleine. Elles décident de sauter.

## Un monde de femmes, un film de femmes

Aux particularités sociales et anthropologiques d'une communauté littorale du Pays basque du début du XVII<sup>ème</sup> siècle (cf. p.6-7), le film répond par un certain nombre de motifs de mise en scène. Une sororité particulièrement avancée y régissait les rapports sociaux et le matriarcat y était une forme significative d'organisation de la communauté. Cela se traduit dans le film par l'homogénéité du groupe des cinq puis six jeunes femmes emprisonnées, par leur relative liberté d'action (évoquée au travers des flashbacks) et de parole, 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 Shérazade 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. A cet égard, si l'on peut discuter de certains enjeux de représentation (cf. p.16-17), il faut saluer le film pour sa 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 totalement dévoyé et sans contrôle, et enfin des possibilités offertes de libération par l'imaginaire et par la résistance active.

## Huis-clos

Pour répondre aux exigences de la production quant aux enjeux de reconstitution historique, et surtout pour gagner en intensité, 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 personnages du film reste modeste. A 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, sans qu'il 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

Le film dénonce l'arbitraire de la machine judiciaire. La procédure inquisitrice, fallacieuse et inique, est rendue complètement ridicule 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'Eglise qui a mené l'Inquisition en Espagne. Le scénario du film a transposé côté espagnol la configuration française de ces procédures, Pierre de Lancre ayant été mandaté directement par le Roi Henri IV pour sa mission. Peu importe, il faut retenir ici à quel point la justice, même rendue par des dépositaires de la plus haute autorité, se révèle illégitime et abusive. En cela, le film incite à se tourner vers nos systèmes policiers et judiciaires contemporains afin d'examiner si, au-delà de la légalité, ils sont conformes aux principes de légitimité que le peuple souverain souhaite leur conférer. Les questionnements sur la correspondance entre légalité et légitimité amènent à se pencher plus largement sur l'usage de la violence et la résistance à l'autorité. Là encore, on sent bien que le film parle au présent et que la résistance du groupe des jeunes femmes se veut exemplaire.



## PERSONNAGES

### Le juge

Voici le personnage dont la filiation historique est la plus directe. 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). 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. Il est tellement impliqué dans sa traque de la sorcellerie qu'il se soumet parfois naïvement au récit et à la séduction opérée par Ana. Elle parvient si habilement à correspondre au fantasme qu'il se fait a priori de la sorcière qu'il semble, à plusieurs moments, tomber sous le charme de la jeune femme. Il s'immerge dans la reconstitution de l'Akelarre jusqu'à s'y perdre. Mais la fonction, le devoir et la force armée reprennent le dessus. Si l'on peut croire à un fugace moment que les jeunes femmes pourraient l'ensorceler jusqu'à s'en débarrasser, les gardes interviennent, le sauvent et précipitent ainsi la fuite désespérée des six jeunes femmes.

Dans le subtil balancement des points de vue qu'opère le film – on est tantôt *avec* le juge, tantôt *avec* Ana ou les autres filles –

une idée de mise en scène retient l'attention. A la question du juge sur l'apparence du diable, Ana répond malicieusement en le décrivant lui, et elle le répétera à Katalin. Lors de sa visite nocturne ou il contemple fiévreusement Ana, sa sorcière, à la lumière de la bougie, Katalin le prend pour Lucifer et l'interpelle. Au-delà de l'ironie savoureuse de ce retournement, on peut lire une inversion plus profonde des valeurs et des références. Si l'on replace la chasse aux sorcières sur un plan anthropologique et qu'on en juge avec le recul historique, 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 représentaient. N'est-ce pas lui qui se trouve être maître des flammes, de la torture et du mensonge ? Il n'est sans doute pas anodin que la séquence d'ouverture le place d'emblée sous ces tristes augures en juxtaposant son profil aux bûchers ardents.

### Ana et ses sœurs

Si la figure d'Ana finit par être saillante, le groupe des jeunes femmes est perçu, notamment dans la première partie du film puis dans la représentation finale de l'Akelarre, comme un seul et même corps, le film s'attachant à faire de la sororité un principe déterminant du groupe. On conçoit dès lors la part qu'a pu prendre le travail de construction des personnages par le groupe des jeunes comédiennes elles-mêmes. Ce travail ayant été intimement lié à la réécriture d'une partie du scénario pour mieux faire correspondre

les personnages aux actrices choisies lors du casting. Elles sont toutes à peu près du même âge, à l'exception de Katalin, la plus jeune, la plus innocente, mais aussi la plus enthousiaste à jouer à la sorcière durant le sabbat.

Le choix de constituer ainsi un groupe homogène de jeunes femmes recèle une part d'arbitraire cinématographique. Il semble admis par l'industrie et par ce que l'on présume des goûts du public que des personnages de jeunes et belles sorcières seront plus attractives que de vieilles femmes au corps abîmés ou malades. 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 ramener l'intrigue du film à des enjeux contemporains et de mettre en avant l'idée que, par identification, le personnage de la Sorcière peut être assumé, voire revendiqué par la jeunesse des années 2020, 400 ans après les faits décrits. Par opposition, notons le rôle discret de la Señora de Lara, vieille femme présente à l'arrivée du juge, lors du repas, de la toilette d'Ana et enfin lors de l'Akelarre. Coiffée du tissu iconique de la sorcière basque (*sorgin*), elle en incarne la figure traditionnelle. Elle n'offre qu'une résistance passive aux juges et à ses adjuvants. Elle se découvre et assiste, en cheveux et réjouie, à la comédie jouée par les jeunes femmes autour du feu. Elle pourrait être perçue comme la tenante du secret et de la tradition, son silence et sa discrétion comme les garants du maintien des structures matrimoniales

profondes qui gouvernent au Pays basque (et ailleurs?). Comme un trait d'union entre les femmes puissantes d'hier persécutées mais dignes, et les féministes contemporaines, qui en seraient les héritières.

## Le greffier, le piqueur et les absents

Dans ce combat mené par des hommes contre des femmes, les personnages masculins, assistants du juge, sont évidemment des personnages mauvais, voire pathétiques.

A commencer par le Greffier, Salazar. Son nom est à la fois significatif et paradoxal. Alonso Salazar y Frias est en effet connu pour être l'un des juges du fameux procès en Inquisition de Logroño (1610), le pendant au Pays basque sud des procédures menées par Pierre de Lancre en Labourd. Mais d'abord, le personnage ne peut pas être le même, n'étant pas juge. Et par ailleurs, Salazar (le vrai) est reconnu pour être celui qui va mettre en cause le fondement des accusations de sorcellerie et faire en sorte que l'Autodafé qui conclue les procédures de 1610 soit le dernier mené en Espagne par l'Inquisition catholique. A l'inverse, le greffier du film, incarné par l'acteur argentin Daniel Fanego, collaborateur fidèle de Pablo Agüero, est un personnage sombre, irracible et implacable. Il figure très bien le raffinement culturel (il écrit, dessine et transcrit la musique) au service de l'administration de la Terreur.

Le personnage du prêtre est sans doute le plus pathétique. Cristobal de Azpilicueta, jeune curiaillon sans envergure ni autorité, se fait rabrouer par tous les autres personnages et reste sous la menace du juge qui n'exclut pas d'en faire un accusé, pour sa proximité avec les jeunes femmes mises en cause. Il connaît le Basque et, enfant du pays, avertit de la menace imminente du retour des hommes de leur campagne de pêche. Il incarne toute la médiocrité du clergé soumis sans clairvoyance à son dogme. Sa position inférieure est renforcée par le fait que la procédure soit civile, engagée au nom du roi. Comme lui rappelle sèchement le greffier lors de la dernière scène, il n'a aucune autorité pour donner des ordres.

Dans ce film, finalement assez resserré en nombre de personnages, il en est qui brillent par leur absence. En premier lieu, les pères, frères et maris partis en mer. Dans les villages de pêcheurs de la côte basque, le quotidien est rythmé par de longues périodes d'absence des hommes. Cette configuration sociale singulière est relevée par le juge dès le début du film et confirmée par le prêtre, l'indépendance et l'inconstance des femmes les rendant moins bonnes chrétiennes (une des idées du *Malleus malficarum*). Hormis quelques plans *flashback*, les marins restent hors champ. Ils entretiennent le mince espoir des femmes. Ils représentent une menace pour l'autorité qui précipite les événements de la fin du film. Dans une version du scénario finalement non tournée, on assistait à leur retour durant l'Akelarre, ils étaient témoins de la vengeance des femmes qui parvenaient à précipiter De Lancre dans les flammes.



Par extension, deux autres figures masculines sont absentes. En premier lieu, le seigneur d'Urtubie. C'est sur ses terres que se déroulent cette histoire. C'est lui-même qui a sollicité du roi la venue extraordinaire de parlementaires bordelais afin de régler un certain nombre de problèmes sociaux et territoriaux. Ensuite, l'évêque de Bayonne Bertrand d'Echaux, dépositaire de l'autorité religieuse sur les paroisses concernées. Au-delà de la nécessaire transposition à un contexte *espagnol* (mais cette transposition n'est pas totale, le juge reste un laïc), l'absence de ces deux figures historiques, que corroborent largement les archives, indique le champ libre qui était laissé à De Lancre dans sa mission. On peut en déduire facilement la portée de catharsis sociale et morale qu'elle impliquait et dont ils

étaient parfaitement conscients et, sans doute, en partie satisfaits. Sans se salir les mains et à bon compte, ils pouvaient ensuite apparaître comme les garants de l'ordre retrouvé.



## SÉQUENCE

*Akelarre* est un film modeste quant aux moyens dont il dispose. On n'y multiplie pas les décors, les costumes et les accessoires d'époque. Par ses choix narratifs, notamment le nombre assez restreint de personnages, l'action peut se concentrer sur un petit nombre de lieux, la cellule et la salle d'interrogatoire étant les principaux, ramenant pour une grande part le film à un huis clos. Cela correspond bien sûr à la dramaturgie générale. Nous ne verrons que très brièvement les cinq puis six jeunes femmes en liberté. *Akelarre* est l'histoire de leur emprisonnement, brutal et arbitraire. Faute de ne pas avoir de grand décor, notamment extérieur, à filmer pour figurer le temps et le lieu de l'histoire (à de rares et brefs plans près du rivage, de la falaise, de la forêt), la caméra se tiendra logiquement proche des corps, notamment des visages, dans une relation d'intimité qui permet de concentrer l'intention et l'intensité des combats intérieurs, notamment chez le juge.

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

Cela prend tout son sens dans la séquence de son face à face avec Ana, au cœur du film, où les gros plans, souvent frontaux, montés en champ/contre-champ, figurent à la fois l'affrontement qui se déroule alors, l'imagination d'Ana en action, et la délectation du juge à l'écoute de son récit. Il est intéressant de souligner les stratégies de mise en scène à l'œuvre

pour que la forme principale du champ/contre-champ, imposée par le huis clos et l'action statique trouve des variations, afin que l'aspect figé de la scène et sa durée (environ 12min) soient contrebalancées et que le rythme soit rendu plus dynamique. Tout en restant fidèle au régime du gros plan, l'axe principal de cette scène, la ligne droite tracée par les mots d'Ana entre elle et son juge, est agrémenté de plans latéraux qui rendent compte notamment des échanges du juge avec son greffier 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 prennent dans le cadre de son témoignage. Elle brode avec les ingrédients de son quotidien la fable que veut entendre son juge. 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'accumulent 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.

« 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. »<sup>9</sup>

### Clair-obscur

La scène offre aussi un bon exemple 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 (jaune-orange). Appliqué aux gros plans de visages, cela permet de contraster la carnation chaude à la froideur de la lumière extérieure et de faire ressortir l'éclat des regards. Le format d'image peu large, de rapport 1:66/1 (peu commun, serait-il choisi en référence à sa numérogie satanique?), trouve alors sa pleine pertinence, il constitue un écrin judicieux pour filmer de près les acteurs. Un principe simple d'éclairage est respecté, travailler la lumière à partir des sources naturelles, ouvertures et fenêtres de jour, foyer et bougies de nuit. Correspondant au réalisme général du propos (et aux traditions en vigueur dans les représentations picturales de l'époque), ce choix intuitif n'en débouche pas moins sur un subtil jeu de textures lumineuses, souvent au service de la sensualité des peaux et des transparences des costumes, plus ou moins suggestives. C'est le résultat du travail de Javier Aguirre (directeur de la photo) et de Mikel Serrano (chef décorateur), récompensé d'un Goya.

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 constitue la source principale de lumière. Alors que les questions du juge et le récit d'Ana se portent sur la nature sexuelle du Sabbat, le bain de lumière chaude, diffuse et vivante est alors particulièrement à-propos. D'autant que les flammes constituent bien sûr un écho au désir simulé par la jeune femme, puissamment ressenti par le juge, ainsi qu'un renvoi direct au bûcher qui l'attend. Correspondant à son utilisation dans une partie de la peinture du XVII<sup>ème</sup> siècle (citons Rembrandt, Caravage et De Latour parmi tant d'autres), le clair-obscur trouve ici une particulière expressivité. L'ombre et la lumière jouant à cache-cache, figurant le jeu de dupes auquel se livre Ana, qui fait danser les flammes dans l'esprit obscurci par les dogmes et les meurtres du juge qui lui fait face.

Notons enfin que la limite du travail de reconstitution peut être trouvée, comme dans de nombreux films historiques, à l'aspect général des corps, des peaux, des dents, etc. des différent(e)s comédien(-ne)s. A cela correspond aussi l'aspect propre et bien réglé de la cellule des jeunes femmes. Difficile de ne pas constater quelques hiatus dans le travail de direction artistique qui préside à la reconstitution historique, mais force est de reconnaître que peu de films d'époque relèvent la gageure d'être totalement juste à cet endroit.

« 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 habitués. »<sup>10</sup>



<sup>9</sup> (Pablo Agüero, *op. cit.*)

<sup>10</sup> Pablo Agüero dans l'article de InMendoza.com consacré au film (<https://inmendoza.com/artes-y-cultura/akelarre-premiadisimo-film-del-mendocino-pablo-aguero/>)

## QUESTIONS DE MISE EN SCÈNE

### Regards et désirs

Le film ouvre la porte à une lecture contemporaine de l'oppression des femmes et pose un certain nombre de questions quant à la représentation du corps féminin. Il se focalise sur la personnalité et le point de vue du juge qui concentre pouvoir temporel, spirituel et symbolique, et sur la manière dont il orchestre répression et tortures sur ces femmes et leurs corps. Sa fascination pour le corps d'Ana et les pulsions qui le tiraillent sont mises en scène pour que le spectateur puisse éprouver ce désir. Et l'on peut se demander à cet endroit si le film n'est pas ici en partie pris à son propre jeu. Tout du moins si l'énonciation est suffisamment juste et assumée. Si le regard concupiscent du juge est condamné, c'est qu'au-delà de son propre désir qui le submerge, il a l'autorité pour emprisonner, torturer et envoyer à la mort ces jeunes femmes pour des motifs iniques. Que le point de vue qui préside à la narration puisse correspondre à celui du personnage du juge semble problématique. Et ce même si, dans la scène de la toilette, la plus explicite à cet égard, le dialogue semble prendre en charge cette ambiguïté en juxtaposant la rhétorique démonologique au spectacle du corps d'Ana. Cela ne semble pas totalement convaincant, non pas sur le plan moral, mais bien en termes éthiques. A l'idéologie religieuse et politique qui réprime les corps et les esprits libres de ces femmes à travers les accusations en sorcellerie, aurait pu correspondre un régime de mise en scène qui ne soit pas celui du spectacle du corps désiré, une érotisation assez proche finalement de celle, commune et dominante, de la publicité ou du cinéma *mainstream*.

A 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. De cette ambiguïté relève toute la difficulté de définir ce qui est devenu un critère, voire un credo critique : *male* ou *female gaze*.

« Ce qu'on désigne depuis peu avec l'anglicisme *male gaze* est le sujet même de mes films. Surtout d'*Akelarre*. Je montre ce regard, à la fois fasciné et effrayé, par lequel les hommes de pouvoir enferment les femmes dans une image fantasmagique 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. »<sup>11</sup>

### Contemporanéité

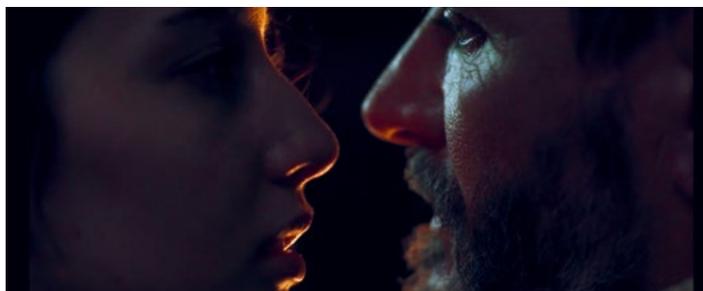
Là où peut se glisser l'ambiguïté ou le hiatus, c'est dans l'équation délicate entre les choix de mise en scène modernes et les éléments requis par le récit historique. Rapportée à la question de la représentation du corps des femmes en général, et à celui d'Ana en particulier, on peut pointer une contradiction apparente : filmer le corps d'Amara Aberasturi, 23 ans à la sortie du film, dans des canons de représentations contemporains et notamment nue à deux reprises, n'est-ce pas faire entrer

dans un récit situé au XVII<sup>ème</sup> siècle (époque où la représentation d'une villageoise, femme de pécheur, a fortiori nue et désirée, n'existe pas) un corps anachronique ? Et davantage que cet anachronisme, qui est en partie inhérent à la réalisation d'un film d'époque, c'est la question du désir qui est ici problématique. Le désir comme ultime arme de défense utilisée par Ana. Rendre les actrices du film désirables par tous 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.

Au-delà, on peut aussi se demander si la stratégie de résistance par la séduction, élaborée et mise en pratique 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, un anachronisme. Peut-être que la conscience aigüe de son propre corps et du désir qu'il peut susciter chez les hommes en général, et ici chez ceux qui l'emprisonnent et la torturent en particulier, est une arme à laquelle les femmes ont recours depuis des temps immémoriaux. Peut-être que la Femme fatale n'est pas une figure de notre temps, qu'elle est présente dans les mythologies et dans les histoires. 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, affamées, torturées et condamnées d'avance par une justice à charge violente et injuste, peut apparaître difficilement concevable.

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 !



<sup>11</sup> Pablo Agüero (*op. cit.*)



## RYTHMES

« Ez dugu nahi  
beste berorik  
zure muxuen  
sua baino. »

(Nous ne voulons  
pas d'autre feu  
que celui de  
tes baisers.)

La reconstitution du sabbat est l'enjeu narratif décisif du dénouement du film. Ce récit dans le récit va s'opérer à grand renfort d'effets spectaculaires. Acculées, les jeunes femmes promises au bûcher ne peuvent s'en remettre qu'à leur capacité à achever la mystification de l'*Akelarre* (littéralement la prairie (*larre*) du bouc (*aker*); par extension désigne le sabbat lui-même). Il leur faut inventer et représenter le cérémoniel que le juge attend. Littéralement, elles jouent leurs vies.

De filles et femmes de pêcheurs, pour conjurer la justice des hommes qui les accable, elles vont se faire danseuses et chanteuses, piochant dans leurs traditions musicales et chorégraphiques pour créer l'envoûtement rituel qu'Ana a promis. Ici l'énergie du corps, du souffle, du chant et de la danse prend toute son importance. Elles vont accéder à une certaine forme de transe qui passe moins par l'intellect que par la communication d'une puissance physique, voire métaphysique.

## Les pouvoirs magiques du cinéma

La mise en abyme finale présente un paradoxe. La thèse principale du film reposant sur la démonstration et la dénonciation de la construction artificielle du personnage de la sorcière par les autorités politique et religieuse, le récit aboutit pourtant à la représentation du sabbat que la mise en scène s'évertue à rendre la plus convaincante, et même la plus envoûtante possible. Le film se clôt donc sur la démonstration spectaculaire des pouvoirs des jeunes femmes et sur la possibilité magique de leur salut par l'envol et leur métamorphose en mouettes. Avec malice, ce final réconcilie la supercherie de la démonologie et l'hypothèse d'une réalité de la sorcellerie et de ses pouvoirs. Les jeunes femmes échappent au bûcher en se précipitant délibérément de la falaise. C'est l'objet de l'ultime et magnifique plan, un mouvement circulaire au steadicam qui escamote leur saut mais rend tout le mystère de leur disparition. Et si, à l'instar de la jeune Katalin, on veut croire 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...»<sup>12</sup>

## Le souffle et le rôle

Dans ce final halluciné, les moyens du cinéma se mettent au service de ce spectacle total, la caméra rentre dans la danse, le chant et la musique rythment ce bal des sorcières assumé comme tel. Les jeunes femmes, tisseuses, femmes de pêcheurs, se transforment sous les yeux médusés du public de circonstance en furies enchantées. Cette mutation spectaculaire est le fruit du travail des actrices auprès des deux musiciennes du film Maïté Arroitauregui (Mursego de son nom de musicienne) et Aranzazu Calleja (récompensées par le Goya de la meilleure bande originale). Elles ont pu répéter et orchestrer ensemble les différents chants qui scandent le film et qui trouvent leur climax lors du sabbat. A partir de recherches musicologiques sur les instruments, les sonorités et les mélodies traditionnelles, la bande originale, interprétée dans la scène même ou en accompagnement à d'autres moments du film, fait la part belle aux souffles, au râles, au cris mêmes des protagonistes dans des compositions très organiques. Il y a dans ces moments chantés un écho direct de sonorités ancestrales, brutes et primitives qui font le lien entre les époques et rendent une idée convaincante de ce qu'on a pu se représenter comme l'*Akelarre*. Le travail rythmique est à cet endroit déterminant et le montage du film par Teresa Font doit être

salué, la montée en intensité et en tension de la scène étant particulièrement réussie.

« Dans la phase initiale précédant la composition, Maite [Arroitajauregui] a fait un travail exhaustif de recherche d'instruments autochtones traditionnels de l'époque, tels que l'alboka [sorte de corne], le ttun ttun [tambourin à cordes], la txirula [flûte], la rabita [luth], le nyckelharpa [sorte de vielle]. la txalaparta [percussion en bois], le tambourin... Le réalisateur devait pouvoir écouter le plus d'options possibles avant de décider de la sonorité qui resterait finalement. La nyckelharpa est l'un des principaux instruments qui nous a convaincus, lui et nous, dès le début. Nous avons eu la chance d'avoir Xabi Zeberio et son quartet, Alos Quartet. Xabi, en plus du violon, joue de la nyckelharpa, et nous avons pu travailler avec lui sur les possibilités de l'instrument. »<sup>13</sup>

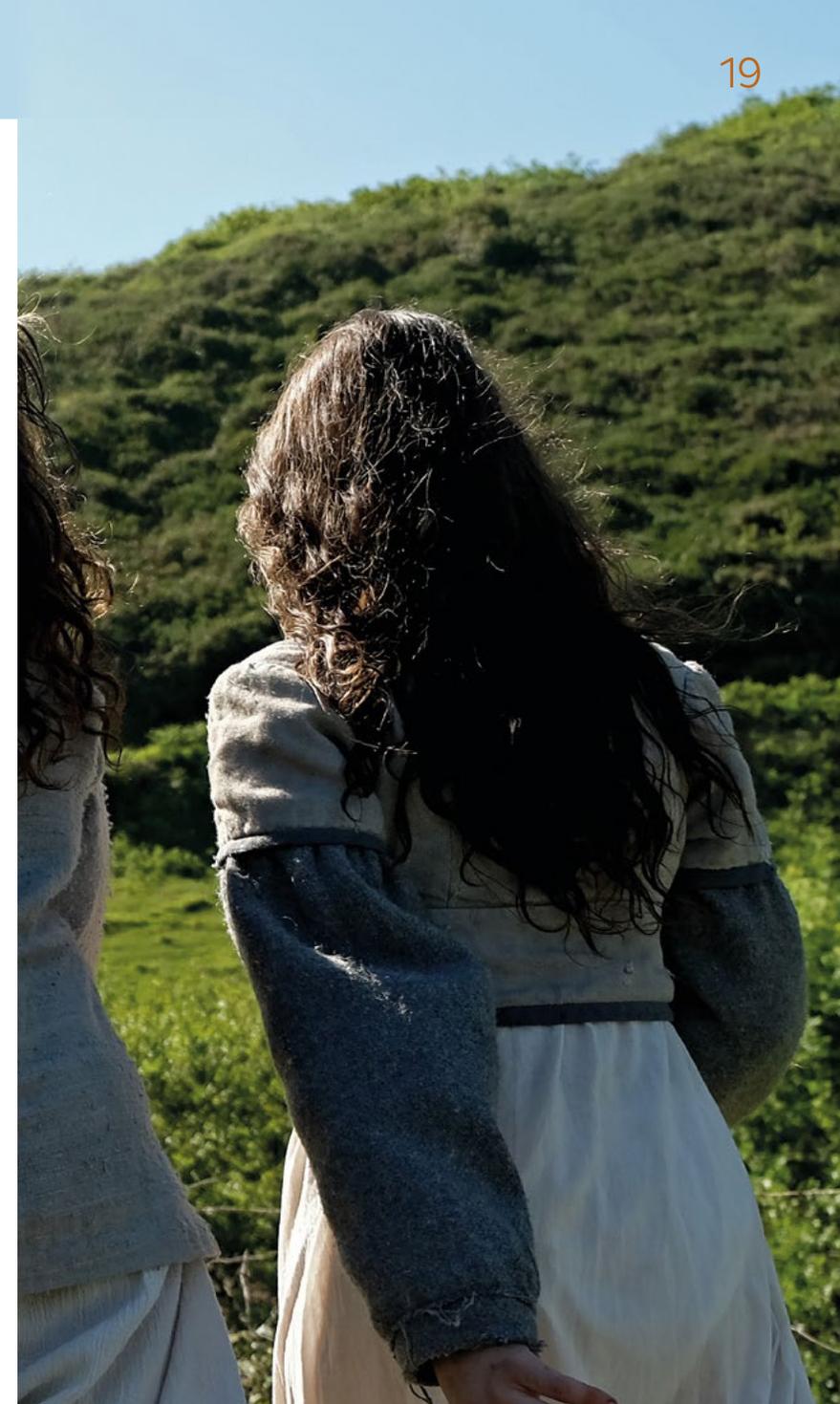
La volonté de transcrire une grande part des dialogues en langue basque participe également de cette volonté de plonger dans des racines culturelles profondes du territoire dans lequel se déroule cet épisode tragique. En partie artificiel – le basque unifié utilisé par les actrices étant sans doute différent du basque vernaculaire du XVII<sup>ème</sup> siècle – ce choix n'en traduit pas moins un choix fort d'inscrire le film dans l'expression contemporaine d'une culture minoritaire, longtemps réprimée par les pouvoirs centralisateurs, mais aujourd'hui vecteur vivace d'une singularité assumée, exprimée dans les arts au travers de thèmes et des motifs forts (liens à la terre, au éléments, à la mer et à la forêt, place de la femme, culture populaire, etc.). Le film

n'oublie pas de faire mention à plusieurs reprises du caractère diabolique de la langue basque, incomprise des inquisiteurs, renvoyée aux circonstances aggravantes inhérente à une telle contrée frontalière, aux mœurs et coutumes locales réputées arriérées et présumées subversives.



<sup>12</sup> (Pablo Agüero, *op. cit.*)

<sup>13</sup> Aranzazu Calleja, interviewée avec Maïté Arroitajauregui par Kepa Arbizu pour le site Mondo Sonoro (<https://www.mondosonoro.com/entrevistas/akelarre-2020/>) Traduction libre.



## OUVERTURES

Les discours et l'idéologie de la démonologie ont engendré à travers les siècles la production d'images et de représentations très prégnantes. 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'adjuvants (bouc, oiseaux de nuit, figures diaboliques). Dans un beau clair-obscur, à grands renfort de rhétorique démonologique et de fantasmes, *Akelarre* retrace pas à pas à la création de cette figure. 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.

« Avant de devenir un stimulant pour l'imagination ou un titre honorifique, le mot « sorcière » avait été la pire des marques d'infamie, l'imputation mensongère qui avait valu la torture et la mort à des dizaines de milliers de femmes. Dans la conscience collective, les chasses aux sorcières qui se sont déroulées en Europe, essentiellement aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, occupent une place étrange. Les procès en sorcellerie reposaient sur des accusations extravagantes – le vol de nuit pour se rendre au sabbat, le pacte et la copulation avec le Diable – qui semblent les avoir entraînés à leur suite dans la sphère de l'irréalité, les arrachant à leur ancrage

historique. A nos yeux, quand nous la découvrons aujourd'hui, la première représentation connue d'une femme volant sur un balai, dans la marge du manuscrit de Martin Le Franc *Le Champion des dames* (1441-1442), a des allures légères et facétieuses ; elle semble surgir d'un film de Tim Burton, du générique de *Ma sorcière bien-aimée* ou d'une décoration de Halloween. Et pourtant, au moment où elle apparaît, vers 1440, elle annonce des siècles de souffrances. » (Mona Chollet, *op. cit.*)

### La sorcière au cinéma

Par essence personnage de fiction, nourrie d'une iconographie si expressive (cf. p.20) 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 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'accabler. 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). Elle est tantôt jeune et belle, tentatrice et corruptrice, littéralement femme

fatale, tantôt vieille, laide et repoussante. Elle est en revanche toujours maléfique, Disney enfonçant le clou sans nuance en recréant récemment le personnage éponyme dans *Maléfique* (Robert Stromberg, 2014) et *Maléfique le pouvoir du mal* (Joachim Ronning, 2019) à grand renfort d'imagerie sophistiquée et néanmoins ultra stéréotypée. Qu'elle soit dessinée ou numérisée, la sorcière Disney est le principal vecteur de stigmatisation du personnage dans la culture de masse depuis bientôt un siècle. Le studio, fidèle à ses traditions, construisant son image inverse, le modèle positif et non moins cliché de la *princesse* Disney, dont les avatars sont légions. Et s'il arrive qu'une sorcière soit bonne, c'est un sorcier (*Fantasia* (1940) ou *Merlin l'enchanteur* (1963)) ou une fée ! De cette opposition manichéenne, on peut aussi rapprocher les sorcières du *Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939), la bonne du Nord et la mauvaise de l'Est. Le modèle hollywoodien est bien en place, il trouve une récente occurrence dans *The Witch* (Robert Eggers, 2015). Ce film, plus cru, plus réaliste et plus subversif a intégré des nuances dans la construction du personnage. Mais la violence déployée n'en demeure pas moins toujours basiquement diabolique. Il n'y a pas trace du retournement idéologique, de l'inversion des valeurs et des rapports de force tels qu'ils sont explicités dans *Akelarre*. Le film reste cantonné dans les limites du genre de l'épouvante et la fin, visuellement inspirée du *Vol des sorcières* de Goya (1798, Musée du Prado) renvoie directement au stéréotype.

Dans les années 70, à ce modèle 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. Les personnages féminins sont possédés par des forces supérieures mystérieuses. Leurs incarnations donnent lieu à des esthétiques baroques poussées, des débordements très sanglants, par exemple dans *L'exorciste* (William Friedkin, 1973), *Carrie au bal du diable* (Brian de Palma, 1976) ou *Suspria* (Dario Argento, 1977) en Italie. *Midsommar* (Ari Aster, 2019) est venu réactiver cette veine avec brio.

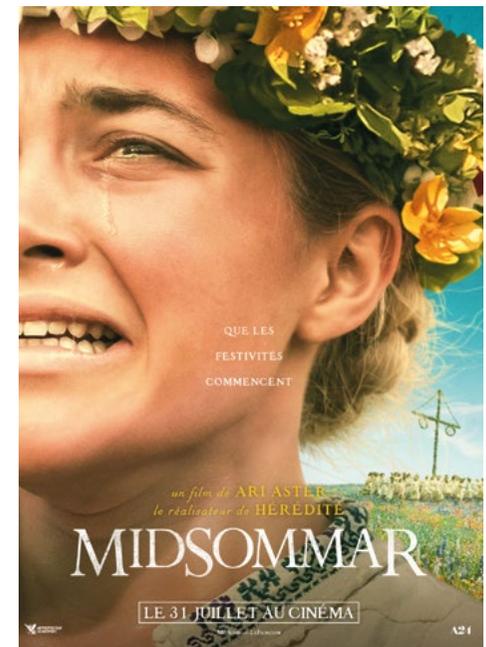
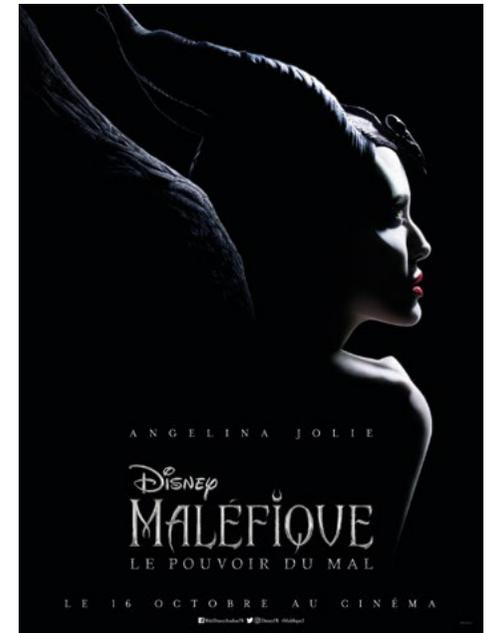
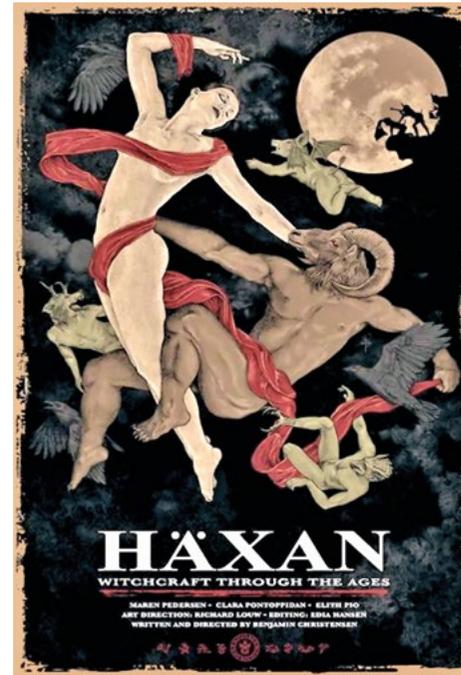
## Bandes de filles

La filiation des jeunes personnages féminins d'*Akelarre* n'a finalement que peu à voir avec les canons traditionnels de représentation. Elles sont même élaborées contre 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. Dans une démarche réaliste et en se jouant du folklore, *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 *Akelarre* s'inspire pour la scène finale. La solidarité, la prise en main de son destin et l'issue tragique étant des traits communs significatifs. Par des choix de mise en scène habiles et une intrigue resserrée, 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 dominant (politique, moral, 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 de sa sororité.

« A vrai dire, c'est précisément parce que les chasses aux sorcières nous parlent de notre monde que nous avons d'excellentes raisons de ne pas les regarder en face. S'y risquer, c'est se confronter au visage le plus désespérant de l'humanité. Elles illustrent d'abord l'entêtement des sociétés à désigner régulièrement un bouc émissaire à leurs malheurs, et à s'enfermer dans une spirale d'irrationalité, inaccessibles à toute argumentation sensée, jusqu'à ce que l'accumulation des discours de haine et une hostilité devenue obsessionnelle justifient le passage à la violence physique, perçue comme une légitime défense du corps social.[...] La diabolisation des femmes qualifiées de sorcières eut d'ailleurs beaucoup en commun avec l'antisémitisme. [...] » A commencer bien sûr par l'analogie entre le

Sabbat de la liturgie juive et celui que l'on crée alors à grands renforts d'imagination débridée comme la cérémonie diabolique, la messe noire inversée qui rassemble la communauté sur la lande ou dans la forêt, à la nuit tombée. »<sup>14</sup>



<sup>14</sup> (Mona Chollet, *op. cit.*)

## Imageries de la sorcière

Un regard transversal sur la figure de la sorcière dans l'histoire des arts permet de se rendre compte à quel point les discours et l'idéologie qui ont présidé à la démonologie ont déterminé la production d'images mentales et de représentations. Siècles après siècles, celles-ci ont concrètement fait exister le personnage, au-delà de toutes les vérités historiques. L'évidence saute aux yeux : la sorcière est un fantasme. Celui-ci est un pur produit de la Renaissance, âge d'or de la démonologie, l'imaginaire des artistes se déployant autour de cette figure, associée de près ou de loin à celle du diable.

Si Jérôme Bosch et Pierre Brueghel «l'An-cien» ne la représentent pas directement, on trouve des représentations parentes dans les scènes de genre et les grands tableaux allégoriques qui offrent foison de saynètes expressives et qui nous donnent une idée de l'apparence des hommes et femmes de ce temps. Bosch nous ouvre une porte sur l'imaginaire cauchemardesque et millénariste en vigueur, comme dans *La nef des fous* (1500) ou davantage encore dans *Le jardin des délices* (1500). Il est possible que son dessin d'étude conservé au Louvre décrive des sorcières, ou bien simplement des études de paysannes (mais n'est-ce pas la même chose ?) Albrecht Dürer, à la même époque, propose une première gravure représentant spécifiquement *La Sorcière* (1500-1501). Dotée d'un corps musclé et anguleux, elle che-

vauche un bouc. L'iconographie de cette sorcière se rapproche de la fileuse Clotho, l'une des Moires de la mythologie grecque, comme l'attestent les deux attributs qu'elle tient dans sa main : la quenouille et le fuseau. Cette sorcière est, par ailleurs, associée à une représentation cosmique : la chute de la météorite d'Ensisheim survenue en 1492. Avec Hans Baldung Grien et ses *Deux sorcières* (1523), le rapprochement avec l'imagerie infernale progresse, la nudité des deux femmes est menaçante, telle une illustration achevée des délires démonologiques contemporains.

Un siècle plus tard, contemporain de l'intrigue du film, *Le sabbat des sorcières* (1607) de Frans Francken le Jeune offre une image aboutie de l'ensemble du folklore qui définit la sorcellerie. Tout y est, de la figuration des démons à l'image érotisée de la jeune femme, de la figure de la vieille femme savante à l'ambiance générale ésotérique, ténébreuse et obscure.

Chez Francisco de Goya à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la sorcellerie est un thème qui semble polysémique. 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) font la part belle au démon à figure de bouc, humanisé et imposant, personnage mâle qui dans les deux tableaux impose sa volonté et son autorité aux femmes groupées autour de lui.

Le XIX<sup>ème</sup> siècle, dans sa fascination romantique pour un Moyen-âge enchanté,

produit de beaux exemples de sorcières. Des visions érotisées offrent la figure de la jeune femme, parfois virginale, dont le corps nu est tentateur. A l'opposée, la vieille femme, nécessairement laide et repoussante, est porteuse de menaces, mais ses armes sont autres. Femme savante, initiée, elle est corruptrice et donc dangereuse. C'est le cas par exemple chez Louis Maurice Boutet de Monvel *La leçon avant le Sabbat* (1880). L'érotisme est encore davantage accentué chez Albert Joseph Pénot (*Départ pour le Sabbat*, 1910).

Après cette date, le cinéma (cf. p.20-21) et la littérature prennent largement le relais de la représentation de la sorcière en la déclinant notamment dans de nombreux récits pour la jeunesse, *Harry Potter* étant un exemple moderne largement partagé dans une culture populaire mondialisée.



Albert Joseph Pénot, *Départ pour le Sabbat*



Francisco de Goya, *Aquelarre*

# BIBLIO-FILMOGRAPHIE



## Filmographie sélective de la sorcière

- *La Sorcellerie à travers les âges [Häxan]* (Benjamin Christensen, 1922)
- *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939)
- *Blanche-neige et les 7 nains* (Walt Disney, 1937) et *La belle au bois dormant* (1959)
- *L'exorciste* (William Friedkin, 1973)
- *Carrie au bal du diable* (Brian de Palma, 1976)
- *Suspiria* (Dario Argento, 1977)
- *Les sorcières de Zugarramurdi* (Alex de la Iglesia, 2013)
- *The witch* (Robert Eggers, 2016)
- *Midsommar* (Ari Aster, 2019)

## « Bandes de filles » contemporaines

- *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991)
- *Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999)
- *Boulevard de la mort* (Quentin Tarantino, 2007)
- *Spring breakers* (Harmony Korine, 2012)
- *Foxfire* (Laurent Cantet, 2012)
- *Bande de filles* (Céline Sciamma, 2014)
- *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015)

## Filmographie sélective Pablo Agüero

- *Salamandra* (2006)
- *Madres de los dioses* (2015) (documentaire)
- *Eva ne dort pas* (2015)
- *Akelarre* (2020)

## 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) Introduction par Nicole Jacques-Lefèvre.

- Jules Michelet *La Sorcière*, 1862 (Folio Gallimard, 2016)
- Mona Chollet *Sorcières, la puissance invaincue des femmes* (La Découverte - Zones, 2018)
- Claude Labat, Marko *Sorcellerie, Manigances & Sarabande, 1600-1620, l'entrée du Pays Basque dans les Temps Modernes* (Elkar, 2019)

## Iconographie sélective

- Martin Le Franc, Extrait de *Le Champion des Dames*, 1440, manuscrit enluminé, BnF de Paris
- Jérôme Bosch, *Sorcières*, entre 1475 et 1525, Musée du Louvre
- Albrecht Dürer *La Sorcière* 1500-1501, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris
- Hans Baldung Grien *Deux sorcières* (1523), Musée Städel, Francfort sur le Main
- Frans Francken le Jeune *Le sabbat des sorcières* (1607, Kunsthistorisches Museum, Vienne)
- Francisco de Goya *Aquelarre* (1797-1798, Museo Lázaro Galdiano, Madrid)
- Francisco de Goya *Le vol des Sorcières* (vers 1797-1798, Musée du Prado, Madrid)
- Louis Maurice Boutet de Monvel *La leçon avant le Sabbat* (1880, Château-Musée de Nemours)
- Albert Joseph Pénot (*Départ pour le Sabbat*, 1910)

## Podcast

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

## Dossier de presse et dossier pédagogique Zéro de conduite

<https://www.dulacdistribution.com/film/sorcieres-akelarre/162>





RÉGION  
**Nouvelle-  
Aquitaine**



AGENCE LIVRE  
CINÉMA & AUDIOVISUEL  
EN NOUVELLE-AQUITAINE



centre national  
du cinéma et de  
l'image animée



**PRÉFÈTE  
DE LA RÉGION  
NOUVELLE-AQUITAINE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*