

Pablo Agüero / 2021

Les Sorcières d'Akelarre



Laurence Mullaly
La fabrique des sorcières

Les Sorcières d'Akelarre du Franco-Argentin Pablo Agüero sort enfin sur grand écran en France, en même temps qu'un documentaire consacré au parcours au début des années 1960 d'une équipe de volley féminine japonaise et dont les joueuses, ouvrières de profession, furent surnommées *Les Sorcières de l'Orient* (Julien Fauralt, 2021) en raison de leur puissance et de leur invincibilité.

Dans les deux cas, ce sont des femmes désignées ainsi par des hommes qu'elles impressionnent et terrifient... On pourrait d'ailleurs ajouter *Les Sentiers de l'oubli* (2020) de la Chilienne Nicol Ruiz, dont la trame idéologique offre un miroir tendre à une femme qui a plutôt l'âge des sorcières des contes de fées. Claudina, veuve forcée d'aller vivre chez sa fille, mais dont la fraîcheur adolescente est restée intacte, s'épanouit spontanément dès qu'elle fait la connaissance de sa nouvelle voisine, Elsa, et rencontre dans son chemin vers sa liberté d'autres âmes que le patriarcat contemporain continue de malmenier, de maltraiter et de déprécier, opprimant les cœurs, les corps, les désirs et la créativité dans sa diversité.

Mais venons-en au film de Pablo Agüero. *Les Sorcières d'Akelarre* a remporté en 2020 cinq Goya espagnols¹, l'équivalent des César français, un de plus que *Las Niñas*, de Pilar Palomero – également très bien accueilli par la critique pour son propos féministe. En France, diffusé par Dulac Distribution, il a été présenté au Festival International du film de La Rochelle en 2021 et a gagné le Prix ARTE Kino International au VIe Forum de la coproduction Europe-Amérique latine 2017. C'est une coproduction entre l'Espagne, La France et l'Argentine. Le film s'inscrit dans la veine féministe qui se manifeste de façon singulière dans la plupart des régions du globe et bénéficie de l'explosion médiatique depuis l'affaire Weinstein et la naissance de #Metoo depuis 2017 ; il est aussi une réponse, parmi d'autres, d'un homme cinéaste et d'un citoyen argentin concerné par les droits humains des personnes en situation de vulnérabilité, soutenant le mouvement *Ni una menos* (Pas une de moins) lancé sur le territoire argentin pendant la campagne présidentielle qui donna la victoire au très conservateur Mauricio Macri (2016-2020). Cette mobilisation qui est partie de la base, du peuple, a gagné en puissance et depuis : les manifestations traversent les classes et réunissent au-delà de la capitale puis du pays, essaimant dans toute l'Amérique Latine et intensifiant la mobilisation pour le droit à l'avortement légal, gratuit et sûr, jusqu'à rejoindre la grève des femmes en Espagne le 8 mars 2018.

Pablo Agüero (1977) – dont c'est le quatrième film, après *Salamandra* (2008), *Eva ne dort*

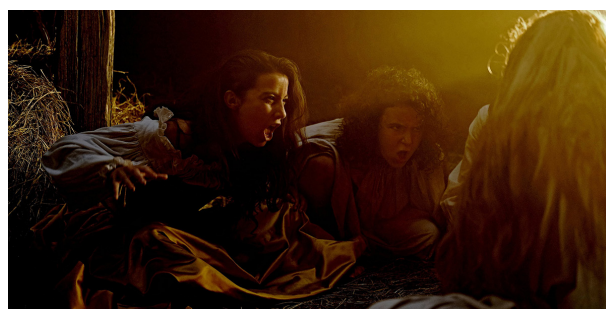
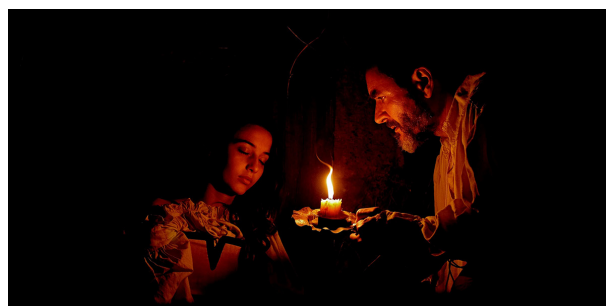
¹ Meilleure Direction Artistique pour Mikel Serrano, Meilleurs effets visuels pour Mariano García Marty Meilleure musique originale pour Aránzazu Calleja et Maite Arroitauregi, Meilleurs costumes pour Nerea Torrijos, Meilleurs maquillages et coiffures pour Beatushka Wojtowicz et Ricardo Molina.

pas (2015) et *Mères des dieux* (2016) – a précisé que la genèse de son film remonte à 2008 et sa lecture de *La Sorcière* de Jules Michelet. L'ouvrage l'a bouleversé et fait réfléchir non seulement sur l'actualité de l'oppression de nombreuses populations pauvres, et en particulier sur les formes actuelles que prend la chasse aux sorcières dans le monde, mais aussi sur l'écho avec sa propre enfance pendant la dictature argentine. C'est d'ailleurs un point commun de tous ses films que de mettre en lumière l'expérience de femmes insoumises et représentées par un regard masculin hégémonique. Pablo Agüero a mis dix ans pour faire aboutir son projet et si *Les Sorcières d'Akelarre* (diffusé sur Netflix depuis mars 2021 sous le titre *Coven of sisters*) semble parfaitement dans l'air du temps, il s'agit d'un long processus.

Tout commence par un épisode de la grande histoire :

Nous sommes en 1609, pendant le règne d'Henri IV. Un juge, inspiré du conseiller du roi à Bordeaux, Pierre de Lancre (1553-1631), qui a épousé la petite nièce de Montaigne, arpente avec son cortège (assesseur, bourreau, milice) le Pays basque espagnol – la transposition géographique de l'autre côté de la frontière s'expliquant par les contraintes du financement – à la recherche de sorcières dont il désire ardemment recueillir les aveux. Le convoi fait irruption dans un village où il s'impose comme hôte, au nom de Sa Majesté, mais surtout aux frais des membres de la petite communauté rurale de pêcheurs dont il pille les maigres ressources.

Pablo Agüero a fait de nombreuses recherches et



bénéficié de la collaboration de l'historienne Nicole Jacques-Lefèvre, traductrice de Lancre en français moderne, et a sans doute lu des ouvrages récents : *La chasse aux sorcières au Pays basque en 1609*, de Jacques Ospital (2009), *Sorcellerie ? : Ce que cache la fumée des bûchers de 1609* de Claude Labat, (2009), et *Le Juge et la Sorcière* par Joëlle Dusseau (2002), qui relate l'épisode précis que le film revisite :

« Début du XVII^e siècle. Les bûchers flambent en Aquitaine. Comme ils flambent dans toute l'Europe où se développe une phobie obsessionnelle : les sorcières sont partout et, derrière elles, le Diable. En 1609, Henri IV envoie Pierre de Lancre juger la sorcellerie en Pays basque. C'est un homme de 56 ans, conseiller au parlement de Bordeaux, imbibé de culture classique, fasciné par l'étrange. Pendant des semaines, le juge traque les sorcières, les torture jusqu'à l'aveu, cherche, l'aiguille à la main, la « marque du Diable » ».

UNE NARRATION POLITIQUE ÉLABORÉE EN ÉQUIPE

Pablo Agüero a le don de bien s'entourer et c'est sur la synergie créée avec toute l'équipe technique du film et ses actrices et acteurs que repose la réussite du film.

Le très long processus d'écriture le conduisit, après plusieurs essais en solo, à collaborer avec une femme, Katel Guillou, brillante scénariste sortie de la Fémis en 2010, autrice pour France Culture de plusieurs adaptations radiophoniques (*Le Chat du Rabbin*, la BD de Joann Sfar ou *Pars vite et reviens tard*,

de la romancière Fred Vargas), de fictions radiophoniques originales (*La Force de Coriolis* ; *Écoutes sensibles* ; *Les Verdoyants*), de documentaires de création (*Petite métaphysique du cri* et *Les fantômes d'Une chambre en ville*), mais aussi de plusieurs courts-métrages. « Sa clairvoyance narrative, liée à sa 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. » (Agüero, 2020)

Se rebellant contre cette fabrique du bouc-émissaire fondé sur « les illusions persécutrices » (*Le Bouc émissaire*, René Girard, 1982), et contre les formes archaïques et contemporaines de la tyrannie, le cinéaste affirme avoir conçu son film « comme s'il parlait d'une réalité contemporaine, autant dans la mise en scène que dans la caractérisation des personnages. Si j'avais été complètement réaliste, les filles auraient dû être plus sales, avec des dents abîmées, mais je voulais avant tout que l'on ait l'impression qu'elles habitent près de chez nous, qu'elles pourraient être nos sœurs, nos cousines, nos filles... arrêtées par une police qui s'attaque à la jeunesse, soumises au regard stigmatisant d'un juge pervers. »²

Ce parti pris se signale d'emblée aussi bien grâce à la photographie de Javier Aguirre, originaire d'Irun et récemment récompensé pour son travail dans le film *Handia* (2017),

² <https://medias.unifrance.org/medias/195/158/237251/presse/les-sorcières-d-akelarre-presskit-french.pdf>

qui accentue le contraste entre la vibrante luminosité que dégagent les jeunes femmes et la noirceur maladive qui symbolise l'obscurantisme des fous de Dieu et de sa Majesté Henri IV, autrement dit du patriarcat, qui prennent possession des lieux, des biens et des corps en abusant de leur statut social. La joie de vivre et la complicité des jeunes filles qui bouscule l'enkystement des corps de leurs bourreaux, s'exprime aussi à travers la bande-son, la musique et le mixage sonore, que l'on doit à un duo épatant : Maite Arroitauregi, connue pour avoir fait partie de plusieurs groupes de rock basque avant de poursuivre seule sous le nom de *Mursego*, et la musicienne et compositrice Aranzazu Calleja. Le rythme soutenu du film matérialise cette symbiose artistique et l'énergie qui circule entre l'image et le son doit beaucoup au montage de la vétérane de l'équipe, Teresa Font, connue notamment pour ses collaborations avec les cinéastes espagnols Alex de la Iglesia et Vicente Aranda.

À la tête d'une équipe technique paritaire, Agüero réalise une mise en scène parfois très chorégraphiée, fruit d'un travail de longue haleine avec des actrices (presque toutes) débutantes, bilingues en castillan et en basque, retenues à la suite d'un casting qui dura un an parmi mille jeunes femmes. Celles-ci eurent ensuite huit mois pour se connaître et travailler ensemble, apprendre à chanter et à danser, avant le début du tournage. Elles sont six : Ana (Amaia Aberasturi), Garazi Urkola (Katalin), Irati Saez de Urabain (Olaia), Jone Laspiur (Maidier), Lorea Ibarra (Oneka) et Yune Nogueiras (María), face aux représentants de l'Ordre divin et étatique, interprétés eux par des acteurs

professionnels. L'acteur polyglotte d'origine germano-espagnole Alex Brendemühl, qui connaît une trajectoire ascendante depuis une dizaine d'années, a notamment incarné le nazi Joseph Mengele, l'Ange de la Mort, dans *Le Médecin de famille* de Lucía Puenzo (2013), et joué dans *Mal de pierres* de Nicole Garcia (2016), *Petra* de Jaime Rosales (2018), *La Prière* de Cédric Kahn (2018) et *Madre* de Rodrigo Sorogoyen (2019). Il incarne le juge Pierre de Lancre, figure historique de la domination patriarcale et misogyne légitimée par l'autorité royale au nom de laquelle il mena toute sa vie une enquête et des exécutions – plusieurs centaines à son actif. Il se livrait à des examens kafkaïens des suspect-es comme en témoignent plusieurs séquences qui insistent sur la perversité des abus de pouvoir autant que sur sa fascination pour les jeunes femmes qu'il soumettait à la question. Lancre est épaulé par son secrétaire Salazar, interprété par Daniel Fanego, présent sur un film précédent de Pablo Agüero, *Eva ne dort pas*, acteur discret et respecté pour ses engagements politiques en Argentine.

AKELARRE OU LA FABRICATION DU SABBAT

Les six adolescentes sont filmées dans l'exaltation de la jeunesse et de leur liberté de mouvement et d'action symbolisée par leurs cheveux détachés flottant dans le vent, mais aussi par leurs éclats de rire et leurs chants basques. On les voit gambader sur les hauteurs des falaises et dans les forêts, ou se consacrer aux activités les plus diverses au sein d'un gynécée transgénérationnel dont

l'autonomie résulte de la séparation imposée par les longs voyages en mer des hommes du village, pêcheurs de leur état.

Or, en quelques instant, on bascule dans l'horreur absurde et délirante qui transforme ces jeunes filles joyeuses en victimes torturées puis éplorées, plongées dans le délire des hommes de pouvoir qui retiennent tout – paroles, silence, geste, cicatrice – contre elles, se délectant des « preuves » qu'ils fabriquent et consignent méticuleusement – leur utilité historique se retournera contre eux lorsque les historiennes féministes accèderont enfin aux archives.

En l'absence de fratrie ou parentèle masculine, partie pêcher en mer pour de longs mois, le groupe de jeunes filles se retrouve brutalement privé de liberté et soumis à l'examen et aux tortures du juge bordelais, dont l'obsession pour la démonologie s'illustra dans *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, publié vers 1612 et plusieurs fois réédité.

Pablo Agüero a cherché à se mettre à la place des accusées, c'est-à-dire à se placer du côté des personnes en situation de vulnérabilité et que la machine religieuse, bureaucratique, policière, judiciaire, étatique écrase. Les six jeunes femmes n'ont en commun avec les sorcières que d'être libres et indépendantes, de chanter en euskara – la langue basque des « sauvages » selon les inquisiteurs espagnols qui en interdirent l'usage – et de danser en dehors de toute surveillance masculine la nuit dans la forêt. On n'est donc même pas en présence des femmes dont Mona Chollet a retracé l'histoire et les raisons ayant justifié

leur condamnation au bûcher dans *Sorcières, la puissance invaincue des femmes* (2018). On est bien, en revanche, au cœur d'un prolétariat rural persécuté par les tenants de la société capitaliste en train de se développer et qui s'attacha à discipliner les corps féminins et à s'appropriier leurs fonctions productives et reproductives (cf. Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière*, 2014 pour la traduction française). Précisons que l'ensemble des travaux menés sur le sujet et qui se fondent sur l'examen des archives judiciaires concordent sur le fait que ce sont les femmes des classes populaires qui constituaient l'essentiel des accusées.

LES STRATÉGIES DES FAIBLES

Ana et ses sœurs de cœur ne sont pas des sorcières, juste des jeunes paysannes qui aiment chanter dans leur langue et danser, et échappent au contrôle des hommes, mais elles sont sans connaissances particulières et donc sans pouvoir : ni magicienne, ni guérisseuse, ni sexuellement active, ni juive, etc.

Elles vont alors être soumises à une torture, une pratique qui prétendait identifier la nature démoniaque d'une personne. Le film met en scène la violence masculine envers de toutes jeunes femmes dont le seul tort semble précisément d'être des femmes non domestiquées. Une fois arrêtées, les six accusées sont dénudées, rasées et livrées à un « piqueur », qui recherche minutieusement la marque du Diable, à la surface de la peau mais aussi à l'intérieur de leur corps en y enfonçant des aiguilles. Mona Chollet explique que n'importe quelle tache,

cicatrice ou irrégularité pouvait faire office de preuve, ce qui explique pourquoi tant de femmes âgées ont été condamnées. Or, elle précise que dans le contexte d'agression physique et souvent sexuel de la séance de torture, de nombreuses prisonnières traumatisées par l'attentat à la pudeur dont elles étaient victimes, s'évanouissaient. Leur corps ne réagissant pas aux piqûres infligées, elles étaient déclarées coupables.

Pour tenter de protéger ses amies, Ana va alors renverser la logique en s'appropriant celle de ses accusateurs. Plutôt que de chercher à prouver leur innocence, elle va jouer le jeu et « faire comme si », le pouvoir de l'imagination et de la parole étant sa seule arme pour essayer de survivre. Ana adopte ainsi le stratagème de Shéhérazade pour gagner du temps sur la Mort, dans l'espoir que les hommes reviennent avant que ne soit prononcé le jugement qui donnera lieu à une exécution par le feu du bûcher. Elle affirme au tribunal exclusivement masculin pouvoir représenter un sabbat mais tente d'en repousser la représentation à la prochaine pleine lune, un moment propice au retour des marins en raison des marées, tout en entretenant le fantasme du juge.

« Akelarre » renvoie au mot basque désignant à la fois l'endroit où les présumées sorcières se réunissaient pour célébrer leurs rituels, et le bouc, animal à travers lequel le Diable s'incarnait pour s'accoupler avec ses servantes lors d'un sabbat.

Il me semble que cette façon de retourner le stigmate, en endossant l'accusation et en s'appropriant une identité pourtant inconnue, relève de la « stratégie des faibles », qualificatif



retenu par Josefina Ludmer pour qualifier la résistance de Sœur Jeanne Inès de la Croix (1648-1695) face à l’Inquisition. Cette poétesse érudite qui vécut dans le Mexique colonial et fut considérée comme la Dixième Muse, était célébrée dans l’Europe entière, sa réputation dépassant les murs du couvent où elle avait « choisi » de vivre en recluse pour poursuivre son travail intellectuel et d’écriture. Elle recevait de nombreuses visites d’hommes venus de loin pour dialoguer avec elle. Cette réputation effrayait son confesseur jésuite qui lui intima l’ordre de ne plus s’adonner à sa *libido sciendi*. Impuissante face à l’acharnement du théologien et malgré ses soutiens, elle rédigea une lettre qui sera publiée en 1700, après sa mort, dans laquelle, sur un mode mineur et tout en affirmant se soumettre et accepter la place que le Créateur lui assigne, et non ses « Saints prédicateurs », elle revendique le droit des femmes comme de toute créature de Dieu à accéder aux savoirs³. Ce geste de rébellion est considéré par de nombreuses féministes comme un acte d’affirmation de sa liberté dans un cadre contraint. La lettre fit le tour du monde et est considérée comme une archive féministe.

Le rire, le chant et la danse sont les « stratégies des faibles », ces jeunes femmes qui ne se résignent pas à n’être que des

³ Le texte de la religieuse et celui de son exégète quelques siècle plus tard sont deux classiques du féminisme international, ce dernier publié en 1985 en espagnol ayant enfin fait l’objet d’une traduction contextualisée en français (voir Laurence Mullaly, « Josefina Ludmer, “Les astuces des faibles” », *Féminismes latino-américains en traduction, Territoires dis-loqués*, sous la direction de Michèle Soriano, Paris, L’Harmattan, 2020, p. 41-60.

objets – de fascination plus encore que de répulsion d’ailleurs. La sororité, la solidarité, l’intelligence fondée sur l’expérience sont célébrées par la mise en scène lors de la séquence où Ana, nue, se laisse regarder mais regarde aussi la caméra tout en continuant de s’adresser au juge et d’écouter la vieille femme chargée de la laver. Le malaise que cette confrontation suscite souligne le « *male gaze* » et renvoie à la position de voyeur – celle des spectateur·ices et celle des juges. Livrée à leur concupiscence, elle les fixe telle *La Maja nue* de Goya à la fin du XVIIIe siècle – que ce célèbre portrait faillit mener lui aussi au bûcher ! La durée du plan souligne aussi l’envoûtement produit sur les hommes, et la peur que cette puissance érotique suscite chez eux, les dominants, empêtrés dans leurs désirs inavouables et aveuglés. Ils sont en effet soumis à un ordre dont ils sont à la fois vecteurs, acteurs, victimes et agents et qui chassent au nom de Dieu, de la Raison, de la Famille, de la Nation, de la Civilisation, etc. tout ce qui peut leur apparaître comme une forme d’indiscipline : la vitalité, des savoirs et des pratiques inconnues ou dissonantes, incontrôlables.

On retrouve à l’écran un écho de l’évocation sensuelle que proposa le groupe Rita Mitsouko dans la chanson « La sorcière et le Grand inquisiteur » (Cool frénésie, 2000)

Le parti pris du cinéaste se confirme lorsqu’il crée une rupture entre les images et la voix off d’Anna qui produit au fur et à mesure le récit qu’on attend d’elle, en totale contradiction avec les images de la joyeuse troupe d’adolescentes dans leurs mouvements naturels. La fin du film est enfin

un clin d'œil à *Thelma et Louise* (1991) mais aussi à *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven (2015). Ce parti pris fait aussi écho à un ensemble de gestes de rébellion de la part de jeunes femmes qui échappent à l'étouffement programmé du système patriarcal qui prétend les subjuguer. Cela confirme la contemporanéité du film qui ne prétend pas reconstituer un événement historique isolé mais démasquer la fabrique de l'autre (*Classer [pour] dominer*, Christine Delphy, 2008), en l'occurrence les femmes, à travers l'Histoire, et leur aliénation et, simultanément, éclairer autrement la puissance des femmes, que la sociologue et féministe compatriote de Pablo Agüero, Verónica Gago, célèbre à sa façon dans *La puissance féministe et le désir de tout changer* (éditions Divergences, 2021).