



M
A

La Revue cinéma de l'Université, 2026, n° 2

Comme par magie

A

D



DIVISION DE LA FORMATION
ET DES ÉTUDIANT-ES

Festival —
Histoire et Cité



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

**La Revue cinéma de l'Université, 2026, n° 2
— Comme par magie**

Sommaire

Nostalgie. Édito	3	La Chanson de la bague	66
Ambroise Barras		Quentin Dos Santos	
— Comme par magie		La Protestation du crapaud	67
		Sarah Garrouge et Paola Savoca	
La magie		La Tirade de la bague	68
Un concept occidental	5	Pandore Brocher et Schéhérazade Hellal	
Youri Volokhine		La Romance du miroir	69
		Anne-Laure Beuret et Chiara Pagliarulo	
Porter le « secret » à l'écran		La Complainte de l'hélicoptère	70
Entre télévision et cinéma	17	Max Belembert et Aurélien Rochet	
Noémie Baume			
Sur l'île magique		— Portfolio	
La part d'ombre du vaudou	23	Mathémagie	72
Michel Porret		Rime Madani	
La peur à l'épreuve du hors-champ		En apnée	76
Magie, croyance et dispositifs du visible		Chiara Haldemann	
dans <i>The Blair Witch Project</i>	35	Conte de fée	78
Cerise Dumont		Julie Ojeda	
Il est temps de rejoindre le Dieu d'osier		Magie au miroir	80
<i>The Wicker Man</i> : un « Folk Horror » film ?	43	Dorina Bohanțov	
Michel Porret		Hydromancia	82
Quand la magie disparaît		Adélie Vineis	
<i>Excalibur</i> de John Boorman	51	Tours de magie	84
Sabrina Carvalho		Ludovic Delavrière	
— Écriture créative		— Les films au programme	89
		Festival Histoire et Cité 2026	
La Promesse des livres	60		
Pauline Ruegg			
La Déclaration du perroquet	61		
Lila Jane Areddy et Pauline Lebet			
Le Marché de la bague	62		
Amaryllis Bosson			
Les Confessions de la cassette	64		
Thalia Campanale et Denislava Stavreva			

Nostalgie

Édito

Ambroise Barras

Au-delà de leur variété générique, une même tonalité nostalgique semble teinter tant les réalisations documentaires que fictionnelles qui prennent à corps la thématique de la magie au programme du Festival Histoire et cité dans son édition 2026.

Essentiellement occidentale – il n’y a guère que *Le sang du condor* du bolivien Jorge Sanjinés et *Fenómenos naturales* du cubain Marcos Antonio Díaz Sosa qui lui donnent son contrepoint –, sa programmation souffre sans doute d’un biais de perspective que l’on suspecte inhérent à la définition même du concept de « magie ». Penser le magique, c’est d’emblée poser deux principes d’organisation, de compréhension et de narration du monde : explicatif et rationnel pour l’un – généralement celui d’où l’on parle, d’où l’on filme –, intuitif et holistique pour l’autre – celui dont on parle et que l’on porte à l’écran. Penser le magique, c’est dès lors, assurément, le distinguer, à distance, dans sa foncière altérité.

Cependant, lorsqu’il s’agit de construire les formes de sa figuration et de sa représentation, le cinéma choisit presque irrésistiblement de confondre les catégories et de transgresser les distinctions. Cela en serait même un fondement méthodologique essentiel : « les frontières entre les univers de savoirs ne sont pas étanches » (cf. Youri Volokhine). Ainsi du geste ethnographique par lequel Jean Rouch emporte sa caméra à l’épaule sur la scène rituelle même des *Maîtres fous*. Ainsi aussi de la photographie d’Ugo Piccone pour *La Taranta* de Gian Franco Mingozzi, dont les cadrages dramatisent l’intimité du regard porté sur les trances hystériques du tarantulisme. Ainsi encore des reportages qui documentent les pratiques

du « secret » en Suisse romande et l’étrange complémentarité fonctionnelle entre magnétisme, prière et savoir médical pour le soin des brûlures (cf. Noémie Baume). Remarquable parmi tous est sans doute le document fictionnel (ou la fiction documentaire) en lequel consiste *The Blair Witch Project* et dont il faut détailler la troublante grammaire du dispositif : *found footage*, hors-champ, suggestion, caméra subjective, sont notamment les procédés par lesquels Daniel Myrick et Eduardo Sánchez embrouillent, dans une conduite métaleptique généralisée, réel et représentation, jeu et vie, production et réalisation (cf. Cerise Dumont). L’illusion documentaire, dont tous les artifices de représentation sont minés d’accidents de réel, nous est restituée dans sa retenue imaginaire.

À la condition, énoncée par Coleridge pour une pleine satisfaction du plaisir spéculatif, d’une « suspension volontaire de l’incrédulité » – *willing suspension of disbelief* –, se substitue son retournement miroirique pour notre confuse jouissance de l’irruption magique : l’étrangeté vaut par la tension sans solution de continuité entre notre incrédulité et notre aspiration profonde à y croire. *I Walked with a Zombie*, puis *The Wicker Mann*, enfin *Excalibur* varient les dynamiques et les degrés d’un même flux régressif vers une harmonie primitive (cf. Michel Porret et Sabrina Carvalho) : monde intermédiaire des morts-vivants, rituels païens d’une sensualité instinctuelle, écologie adamique « où l’oiseau, la bête, la fleur ne font qu’un avec l’homme ». Par les formes variées de son expression contemporaine, davantage que de la magie c’est de notre inclination nostalgique à une expérience organique du monde que le cinéma mobilise les représentations.



Figurine percée d'aiguilles, Musée du Louvre E 27145 © Wikimedia Commons.

La magie

Un concept occidental

La distinction entre « magie » et « religion » n'acquiert de légitimité que dans les perspectives classificatoires occidentales. Cette distinction dépend de ce que l'on considère comme les champs respectifs de « magie » et « religion », délimitation dont le tracé remonte à l'Antiquité et fut constamment élaboré depuis.

Traiter en quelques lignes de l'histoire de la magie est une gageure, tant il a été écrit à ce propos ; non seulement dans le domaine de l'anthropologie ou de l'histoire des religions, car la « magie » est aussi un mot courant de la langue, un concept dont tout un chacun s'empare à son tour en le parant des références prêtées par la culture populaire. À cet égard, le cinéma a bâti une part de sa renommée sur cette étrange « magie » qui lui est propre : d'une part, l'art de l'illusion et du trucage ; d'autre part, la constante exploitation des thématiques littéraires liées au monde de la magie et des sur-pouvoirs. De ceci, des Harry Potter et autres manipulateurs de forces occultes, de Gandalf à Obi-Wan Kenobi, de la sorcière « bien-aimée » de banlieue américaine fleurie ou de celle, lugubre, de Blair, on ne traitera pas ici, pour nous concentrer sur le destin de la construction du concept compliqué qu'est celui de la « magie ».

**Youri Volokhine, Université de Genève,
Unité d'histoire et anthropologie des religions**

De la religion des mages à celle des sorciers

Le mot français « magie » est issu d'un mot grec ancien, lui-même tiré du persan, passé en latin. Il désigne d'abord, dès Hérodote, les « Mages » (*magoi*), c'est-à-dire les prêtres iraniens. Véhiculant en grec une connotation exotique, le terme acquiert vite une portée péjorative ; être « mage », c'est avoir, à l'instar des prêtres

iraniens, recours à des pratiques jugées bizarres, obscures voire néfastes. Ce qui, bien entendu, n'est aucunement attaché étymologiquement au mot persan *magus* qui concerne fondamentalement l'échange rituel et le sacrifice (BENVENISTE 1938 ; KELLENS 2006). Il en résulte cependant que, pour l'essentiel, le mot « mage »

et ses futurs dérivés (magie, magicien, etc.) fonctionne essentiellement dans la pensée occidentale, d'abord gréco-romaine, comme une catégorie renvoyant à la religion des autres. C'est une catégorie que l'on entend d'emblée séparer de la bonne pratique religieuse, posant une dichotomie qui précisément sera celle emblématisée encore par les anthropologues du 19^e siècle. Mais tracer les limites de la « magie » en terre grecque, d'abord, est complexe (GRAF 1994 ; CARASTRO 2006a), car il faut renoncer à partir d'une définition anachronique de ce que recouvre ce terme. Pratiquement, cela demande de s'intéresser à une large catégorie de pratiques religieuses par lesquelles on entend soumettre quelqu'un, en le liant rituellement, par l'entremise de l'invocation d'entités et de puissances divines. Ces « enchaînements », ces sortes d'envoûtement, se nomment en grec *katadesmoi*, et deviendront les *defixiones* à Rome, des malédictions gravées souvent dans le plomb, ce singulier métal malléable et facilement fissible dont on fait aussi les hameçons. À la fin du 19^e, on commence à exhumer en quantité de véritables grimoires contenant des collections de formules d'ensorcellement et d'invocations qui vont constituer la matière des dits « papyrus magiques grecs » (lesquels sont néanmoins souvent égypto-grecs), et qui témoignent d'influences très variées (GALLOPIN 2025). Ce monde-là, s'il révèle un pan rituel propre aux polythéismes antiques, n'est pas non plus sans ouvrir une fenêtre sur les passions humaines, les désirs inassouvis, la vengeance, la colère, la haine ou la concupiscence. Car ce sont généralement ces sentiments souvent refoulés qui animent et soutiennent les procédures. Ces formules et ces sorts s'élaborent dans un espace proche du funéraire (les sépultures constituant en somme un accès à l'« Au-delà »), un monde de la nuit, à tout le moins du secret et de la dissimulation, et affichent la volonté clairement affirmée de faire du mal. À titre d'exemple, cette impressionnante figurine percée d'aiguilles et accompagnée d'une ta-

blette gravée d'imprécations hostiles ménage une entrée dans l'univers souvent malsain des malédictions : car ici, il s'agit bien de gagner par la violence du sortilège les faveurs sexuelles d'une femme, que l'on espère ainsi lier et soumettre ; le texte de la malédiction use des formulations sexuelles les plus crues, qui caractérisent lexicalement une intention néfaste de domination portant spécifiquement sur une conjuration de la jouissance, le dispositif (les aiguilles plantées dans la zone de la vulve et anale) concrétisant ce qu'énonce l'imprécation : « afin qu'elle ne puisse être ni pénétrée (grec *binéô*) ni enclulée et ne puisse rien faire qui la conduise au plaisir avec un autre que moi » (KAMBISTIS 1976 ; DU BOURGET 1980). Ceci n'est pas un fantasme littéraire, mais atteste qu'il y a donc un monde de la nuisance, qui délimite une catégorie de praticiens qui agissent dans l'ombre, et qui inaugurent le néfaste sorcier (lequel dans l'Antiquité n'est cependant pas celui qui « jette un sort » mais celui qui « tire au sort », c'est-à-dire celui qui pratique la divination). Quoique la figure du magicien et celle du philosophe peuvent facilement marcher de concert, il se trouve que pour une part importante le monde des « sorts » et des maléfices colore de manière funeste cet univers, dont la littérature antique s'empare dès lors facilement, élaborant des figures de magiciens et de magiciennes emblématiques. Le christianisme va amplifier cet univers hérité du monde gréco-romain, en y ajoutant une autre filiation, que l'on ne peut reléguer au second plan, découlant à proprement parler de la religion juive. En effet, on lit déjà dans le Deutéronome une condamnation radicale des « pratiques magiques » directement dirigée contre les pratiques des religions polythéistes : « Quand tu seras arrivé dans le pays que le Seigneur ton Dieu te donne, tu n'apprendras pas à agir à la manière abominable de ces nations-là ; il ne se trouvera chez toi personne pour faire passer par le feu son fils ou sa fille, consulter les oracles, pratiquer l'incantation, la divination, les enchantements et les charmes,

interroger les revenants et les esprits ou consulter les morts, car tout homme qui fait cela est une abomination pour le Seigneur, et c'est à cause de cela que le Seigneur ton Dieu dépossède les nations devant toi. » (*Deutéronome 18:12*) L'ensemble de pratiques rituelles condamnées ici forment un ensemble qui n'est pas désigné par un terme générique, mais qui est bel est bien un pan de la ritualité antique. L'histoire des sorciers et des sorcières en Europe occidentale va être dès lors déterminée essentiellement par la perspective juridique et théologique chrétienne, qui depuis le Moyen Âge produit des discours normatifs pour condamner celles et ceux accusés de nuire et de jeter des sorts (les sorciers et sorcières). Comprendre ce qui est en jeu implique aussi de prendre en compte des notions connexes liées à la perception des comportements jugés hostiles, associés ou néfastes. Ceci impliquant la notion de bonne et mauvaise pratique religieuse (« l'hérésie », qualifiant le mauvais choix) que l'on entend combattre. Dans cette perspective, les pratiques des « autres » ne sont jamais loin (celle des Juifs, des Musulmans, des « païens », voir GINZBURG 1992 : 70-93), et l'on peut admettre que tout pouvoir a besoin de désigner des groupes hostiles pour établir son autorité : il en résulte que les méfaits de la répression dépassent ceux imputés aux prétendus mal-fauteurs (FRANKFURTER 2006).

La théologie chrétienne va produire dès la Renaissance des manuels pour démasquer, qualifier et punir les jeteurs de sorts, les sorciers et sorcières, considérés comme les agents du Diable sur terre. Ces livres largement diffusés grâce à l'efficacité de l'imprimerie contribuent largement à l'apex de la répression et des bûchers au 16^e siècle. À l'instar du *Malleus Maleficarum* (1486), un « livre de poche » (in-8) facilement transportable et consultable, qui offre une vision noire et angoissée du monde, et qui témoigne d'une hostilité singulière envers les femmes, conçues ici à l'instar de l'Ève biblique comme les plus facilement séduites par le

démon. À cet égard, il est révélateur de constater qu'un démonologue comme Pierre de Lancre (1553-1631) justifie les aptitudes particulières des femmes à se révéler comme sorcières par un consciencieux examen de la littérature antique d'où il tire ses « preuves », de la divine Hécate à la Circé d'Homère en passant par les Thessaliennes ou Médée. C'est de toute évidence une vision littéraire qui forge ses convictions. On trouve par ailleurs chez DE LANCRE (1613) une gravure très détaillée due à Jan Ziarnko, qui révèle de manière saisissante et en condensé tout cet univers lugubre qu'est celui senti comme l'assemblée des sorciers. Si l'on y voit des thèmes attendus, comme le vol magique des sorcières, mais aussi des festins cannibales (qui pourraient être lus en regard de l'iconographie des amérindiens anthropophages), on découvre aussi un intrigant bal masqué où se réunit une élite corrompue – la légende de la gravure précise « grands Seigneurs et Dames, riches et puissants » – et masquée ; tout culmine ici dans le meurtre des enfants et l'offrande de l'innocent, représenté de dos et nu, conduit à Satan par une femme et un diable ailé. On le sait bien, le thème du meurtre des enfants se bâtit à la fois sur des faits criminels parfois réels, mais développe aussi des allégations visant des groupes ainsi voués à la détestation : ici les sorcières, mais aussi les élites corrompues ; ailleurs, et souvent, les Juifs sont les victimes de ces « légendes du sang » qui traversent l'histoire de l'Europe (TOKARSKA-BAKIR 2008) ; on relèvera d'ailleurs que le fameux chapeau pointu du sorcier s'origine en fait dans le *Judenhut*, la coiffe orientalisante que le port d'un vêtement distinctif impose aux Juifs (LUBRICH 2015).

Il y a donc ce concept, élaboré en Occident, qui veut désigner un ensemble de pratiques néfastes ; cependant, on a pu remarquer une sorte d'ambivalence, un « double standard » dans la pensée chrétienne (WIRTH 2023), qui d'une part validerait des notions « impossibles » (miracles des Saints, transsubstantiation) et d'autre part

Description et figure du Sabbat des Sorciers

[Texte (normalisé) légendant la gravure originale]

A. Satan est dans une chaire dorée en forme de bouc, qui prêche avec cinq cornes, ayant la cinquième allumée pour allumer toutes les chandelles et feux du Sabbat.

B. La reine du Sabbat couronnée à dextre et une moins favorite à senestre.

C. Au-dessous de sa chaire est une sorcière qui lui présente un enfant qu'elle a séduit.

D. Voilà les convives de l'assemblée, ayant chacun un démon près d'elle: et en ce festin, ne se sert autre viande que charognes, chairs de pendus, cœurs d'enfants non baptisés, et autres animaux immondes, du tout hors du commerce et usage des Chrétiens, le tout insipide et sans sel.

E. En ce festin ne sont admis ces spectateurs, qui sont plusieurs pauvres Sorcières rejetées aux recoins, et qui n'osent s'approcher des grandes cérémonies.

F. Après la panse vient la danse: car après avoir été repus de viandes, ou fugitives ou illusoire, ou très pernicieuses et abominables, chaque Démon mène celle qui était près de lui à table, au-dessous de cet arbre maudit; et là le premier ayant le visage tourné vers le rond de la danse et le second en dehors, et les autres ainsi en suivant tout de même, ils dansent, trépignent et tripudient, avec les plus indécents et sales mouvements qu'ils peuvent.

G. Ce sont les joueurs d'instruments, et le concert de musique au chant et harmonie de laquelle ils dansent et sautent.

H. Au-dessus se voit une troupe de femmes et filles qui dansent toutes le visage dehors le rond de la danse.

I. Voilà la chaudière sur le feu pour faire toute sorte de poison, soit pour faire mourir et maléfier les hommes, soit pour gâter le bétail; l'une tient les serpents et crapauds en main et l'autre leur coupe la tête et les écorche, puis les jette dans la chaudière.

K. Pendant cet entretien plusieurs Sorcières arrivent au Sabbat sur des bâtons et balais, d'autres sur des boucs accompagnés des enfants qu'elles ont enlevés et subornés, lesquels elles viennent offrir à Satan. D'autres partant du Sabbat et transportées dans l'air, s'en vont sur la mer ou ailleurs exciter des orages et tempêtes.

L. Ce sont les grands seigneurs et dames, et autres gens riches et puissants qui traitent les grandes affaires du Sabbat où ils paraissent voilés et les femmes avec des masques, pour se tenir toujours à couvert et inconnus.

M. Près de ce ruisseau sont les petits enfants, lesquels avec des verges et houssines blanches, éloignés des cérémonies, gardent chacun les troupeaux des crapauds de celles qui ont accoutumé les mener au Sabbat.

Outre ce, il y a plusieurs autres choses, que la petitesse de cette figure n'a pu souffrir, que se pourront entendre commodément par le *Discours du Sabbat*, qui est au *Discours 4.* du *Livre second.*





Gravure de Jan Ziarnko (Jean Le Grain, circa 1575-1630) incluse dans Pierre DE LANCRE (1613).

prétend combattre d'autres discours mis au compte de l'illusion diabolique (métamorphoses en animal, vol nocturne, etc.). C'est précisément l'angéologie particulière du christianisme et sa conception des interventions permanentes et hostiles du Diable qui va résoudre cette vision du « surnaturel » : le Diable, dont l'existence réelle est dogmatique, anime à la fois les hérétiques, les sorciers et les sorcières, et finalement tout ce qui s'oppose au pouvoir de l'Église. C'est une rhétorique globale du complot, dont l'instigateur est un ange hostile, dont l'action est constante et susceptible de s'imiscer partout.

La magie des anthropologues

La science anthropologique évolutionniste et comparatiste du 19^e jusqu'au début du 20^e va fonder une nouvelle vision de la magie, située désormais dans la perspective des sciences humaines, mais toujours fortement soutenue par une conceptualisation idéologique de la culture. Dans cette vision, la magie est conçue comme relevant soit d'un stade primitif de l'humanité soit d'une vision « illusoire » de la physique. Parmi les théoriciens de cette approche évolutionniste, il faut mentionner en premier lieu l'anthropologue écossais Sir James Frazer (1854-1941) qui a positionné la magie, notamment dans son monumental *Rameau d'Or* (la première édition en deux volumes paraît en 1890, et l'édition complète comprendra 12 volumes, parus entre 1906 et 1915) dans une séquence évolutive, menant des civilisations primitives (théorisées par Tylor et Lang) jusqu'au monde moderne ; la magie, comme l'animisme de Tylor, serait issue des fausses croyances faisant des forces naturelles des puissances que l'homme tente de soumettre à sa volonté ; la magie occuperait la position la plus archaïque ; elle révélerait une pensée primitive qui précéderait la religion, laquelle y ajoute morale et éthique, conduisant finalement à la science, reléguant les vieux savoirs en dévoilant le réel fonctionnement physique du monde.

À l'instar d'Émile Durkheim, Frazer situe la magie sur le plan personnel, et la religion dans le collectif, établissant une délimitation théorique entre ces deux concepts. Les travaux de Frazer ne sont toutefois pas du tout soutenus par le terrain, le savant écossais étant le modèle même de l'anthropologue de cabinet ou de « fauteuil » (*armchair anthropology*). C'est le contre-pied des thèses de Frazer que soutiennent dès 1904 Marcel Mauss et Henri Hubert dans leur fameuse « Esquisse d'une théorie générale de la magie » (HUBERT et MAUSS 1904), en mettant en avant au contraire le fait que la magie serait un phénomène social, un savoir technique, un genre de rite dont l'acteur (le magicien) est mis en avant par la collectivité. C'est du côté du *mana* mélanésien que Hubert et Mauss vont trouver l'essence même de cette force qui serait celle dont la magie revendique l'usage, une notion à laquelle les auteurs confèrent le même type de pertinence universelle que Durkheim jugeait attachée au sacré (MEYLAN 2017 : 66-69). On n'oublie pas que de son côté Henri Hubert avait aussi écrit une solide contribution sur la magie dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Charles Daremberg et Edmond Saglio (HUBERT 1904), où le jeune historien gagné à la sociologie cherchait aussi à établir une distinction entre magie et religion, mais ici plutôt dans une perspective juridique : la magie recouperait les pratiques religieuses jugées « illicites » (CARASTRO 2006b). Sur le terrain, c'est en Afrique, que l'ethnologue britannique E. Evans-Pritchard (1902-1973), qui se fonde sur ses recherches chez les Azandé centre-africains (première édition en 1937), propose que, loin d'être un mode irrationnel de pensée, la « magie » chez les Azandé serait au contraire une logique, une façon de saisir le monde propre à cette culture. En adoptant ce point de vue émiq, qui s'accorde avec la critique philosophique de Frazer énoncée par Ludwig Wittgenstein (ses *Remarques sur le Rameau d'Or*), Evans-Pritchard ouvre la voie à une attention particulière qu'il s'agit de por-

ter aux ontologies non occidentales (EVANS-PRITCHARD 1972). L'étude des procédures « magiques » révélées par les terrains ethnographiques constitue un thème fréquent de l'ethnographie. Mais ce sera en terres occidentales et non exotiques que l'ethnologie va susciter une nouvelle vision de la magie, qui ne cherche pas tant à théoriser la notion qu'à comprendre la manière dont elle est vécue par les acteurs rituels. On pensera aux riches contributions de Ernesto De Martino sur l'Italie du Sud, et, en France, au travail de terrain dans le bocage normand de Jeanne Favret-Saada, qui entend abandonner toute forme de conceptualisation étrangère à l'horizon intellectuel des praticiens des sorts, et se concentre pratiquement sur les façons de faire et de penser des « désorceleurs » (FAVRET-SAADA 1977).

La magie comme « science de l'imaginaire »

Si la magie a longtemps été dans la pensée occidentale l'apanage des malfaisants, néanmoins une vision bien plus positive se dégage, surtout depuis la Renaissance qui redécouvre l'héritage antique. Giordano Bruno, brûlé pour hérésie à Rome le 17 février 1600, s'en fait l'avocat : « Mage, en premier lieu, a signifié sage » (BRUNO 2004 : 7). Cependant, la magie, prisée par l'élite et non seulement par la « sorcière de village », n'est pas fatalement destinée à finir sur les bûchers. Pour Frances Yates, si l'on se penche sur les fameux tableaux de Botticelli qui étaient à l'origine destinés aux appartements florentins du jeune Laurent de Médicis (*La Naissance de Vénus ; Le Printemps*), une série de détails (dont un Hermès-Mercure dissipant les nuées de son caducée) démontrent qu'ils étaient voués à une fonction particulière : la magie prophylactique. Ces différentes « figures du monde » sont donc des objets d'art que leur vertu talismanique destine à un usage magique. L'on tente d'influencer « le monde » en disposant de façon propice les images célestes afin d'attirer les influences favorables et d'en exclure les malfaisantes (YATES 1988 : 99). Cette

magie comme science des sages puise ses sources dans les discours néo-platoniciens et hermétiques de l'Antiquité tardive, et constitue une part importante du legs antique qui s'exprime au sein des différentes formes de savoirs que sont l'alchimie ou l'astrologie, rangés, mais ultérieurement, dans la case des « sciences occultes ». Si le déclassement de la magie comme art du charlatan procède largement de la science moderne, en somme celle-ci déconsidère cet art magique tout comme le faisaient les Inquisiteurs. L'historien des religions roumain Ioan Couliano écrit à ce propos : « L'idée que l'homme moderne se fait de la magie est très étrange : il n'y voit qu'un amas risible de recettes et de méthodes relevant d'une conception primitive, non scientifique de la nature (...) Certes, il serait difficile de soutenir que la méthode de la magie a quelque chose à faire avec la méthode de nos sciences de la nature. La structure de la matière est complètement ignorée et les phénomènes physicochimiques sont attribués à des forces occultes agissant dans le cosmos. Et pourtant, la magie a ceci de commun avec la technologie moderne qu'elle prétend parvenir, par d'autres moyens, aux mêmes résultats : communication à distance, transports rapides, voyages interplanétaires font partie des exploits courants du magicien. » (COULIANO 1984 : 15-16) Cette physique du monde conçue comme un champ de forces que le praticien (le magicien) peut se concilier remonte aux idées déjà formulées dans la magie gréco-romaine, et est écrite dans une véritable bibliothèque sulfureuse des « grimoires ». En effet, depuis l'Antiquité, un savoir littéraire et pratique affirme pouvoir susciter l'apparition d'entités divines, de défunts ou de « démons ». Des recueils fameux sont attestés, certains imaginaires d'autres réels. Des praticiens les écrivent et les utilisent. Souvent, ces grimoires sont des recueils de recettes d'herboristes, tels les *Admirables secrets d'Albert le Grand, contenant plusieurs traités sur la conception des femmes et les vertus des herbes, des pierres pré-*

cieuses et des animaux, édités à Cologne en 1703, dont certaines parties pourraient remonter à Albert le Grand (13^e siècle); des compilations d'oraisons comme cet *Enchiridion Leonis papae*, dont la première édition est donnée au début du 16^e siècle, mais qui fut (volontairement) lui aussi daté, des alentours de l'an 800 (Pape Léon III), tout comme le *Grimoire du pape Honorius le Grand*, avec un recueil des plus rares secrets, faussement daté de 1670, mais en réalité publié après 1728, et prétendant remonter au pape Honorius III (vers 1220); ou alors les prétendues *Véritables clavicules de Salomon* (édité vers 1700, mais daté de 1517), ou le sulfureux *Dragon Rouge*, qui prétend dévoiler l'art de commander aux esprits et de faire apparaître les morts, sous la plume d'un (fictif) Antonio Venitiana del Rabina, qui l'aurait écrit en 1522 : là encore, il s'agit d'un pseudo-épigraphe remontant à la toute fin du 18^e siècle. On croirait donc que l'art des grimoires est celui des faussaires, mais on oublierait que l'argument constamment utilisé consistant à se placer sous une ancienne (pseudo-) autorité en antédatant le texte n'est rien d'autre qu'un artifice littéraire déjà antique et très communément utilisé. On pourra remarquer qu'une intense production de cette littérature se déroule dès la fin du 18^e siècle, peut-être justement en réponse au projet de la rationalisation du monde des Lumières. Néanmoins, tous les grimoires ne sont pas des « faux », et il en existe de véridiques, réellement écrits lors de la Renaissance, dont le *Manuel de Magie et de démonologie de Munich* (CLM 849 Bayerische Staatsbibliothek), un manuscrit latin du 15^e siècle, qui était passé inaperçu jusqu'à l'étude de Richard Kieckhefer (KIECKHEFER 1997), mettant en lumière un témoignage important pour toute étude sur la magie en Occident. Car c'est un véritable manuel de nécromancie que nous avons là, qui semble répondre parfaitement aux pires cauchemars des Inquisiteurs. En effet, la liste des incantations associées à des figures comprend, entre autres, des formules pour « ressus-

citer un mort », « devenir invisible », « obtenir l'amour d'une femme », créer un miroir « pour révéler le passé, le présent et le futur », obtenir une « clé de Pluton pour ouvrir toute serrure ». L'idée que des pouvoirs inouïs sont à portée de mains est commune. En 1564, John Dee (1527-1609) prétend avoir écrit en douze jours, en état de transe, une *Monas Hieroglyphica*, qui révèle une écriture hiéroglyphique pouvant rendre compte de toute chose. Dee, qui ouvertement fait part de sa science magique à la Reine Elisabeth I, n'écrit pas seulement; il expérimente : du 22 décembre 1581 au 7 octobre 1607, il entreprend de rentrer en communication avec des anges (Michaël, Gabriel, Raphaël, Uriel), par l'intermédiaire de formules (oraisons) et de figures talismaniques. Il collabore à cette fin avec Edward Kelley (1555-1597), un alchimiste. Dee et Kelley prétendent avoir conversé dans la « langue des Anges », « l'écriture des Anges », dont ils livrent l'alphabet. Cette (pseudo-) langue serait la langue d'Adam, la langue adamique, c'est-à-dire la langue d'avant Babel, la langue pré-diluvienne, la langue du Paradis. Les objets utilisés par Dee lors de ses rituels sont conservés au British Museum : ce trousseau comporte notamment une boule de cristal de roche; deux disques de cire gravés de figures et de noms magiques; un miroir en obsidienne; un disque gravé en or. Le disque en obsidienne n'est rien d'autre que le miroir utilisé par Dee et Kelley dans leurs rituels de communication avec l'invisible; il servait à invoquer des visions d'anges dans la surface réfléchissante du miroir. Or, ce miroir en obsidienne (pierre volcanique), avait été importé du Mexique en Europe entre 1527 et 1530 après la conquête de la région par Hernando Cortés, et provient directement du matériel religieux aztèque. Au Mexique, ces miroirs étaient utilisés par les prêtres aztèques pour susciter des visions et faire des prophéties. Ils étaient liés à Tezcatlipoca, dieu de l'obsidienne et de la sorcellerie, dont le nom peut être traduit de la langue nahuatl par « Miroir fumant », dont l'em-



Le miroir magique en obsidienne de John Dee
© The Trustees of the British Museum.


blème est l'obsidienne, qui représente le vent glacial du nord, le froid, la mort. Dieu de la guerre et des sorciers, il apporte la discorde comme la paix; selon un mythe, il aurait perdu un pied dans son combat contre le géant Cipatcli et aurait remplacé son membre manquant par un miroir d'obsidienne, qui lui permet alors de voir l'avenir. Il est saisissant de réaliser que des incantations magiques proférées dans l'Angleterre élisabéthaine s'appuient pratiquement sur un matériel religieux provenant du Nouveau Monde.

Les frontières entre les univers de savoirs ne sont ainsi pas étanches; un autre exemple en est l'existence d'une magie arabe qui tire ses sources aussi de la magie grecque tardive et de l'hermétisme (COULON 2017). Ainsi, la fameuse « Table d'émeraude » (attestée dès 1541) placée sous l'autorité d'Hermès trismégiste, et révélant une cosmologie où « ce qui est en bas est comme ce qui est en haut », bien connue des alchimistes euro-

péens (Khunrath en donne une copie fameuse en 1610) se révèle comme la traduction (en latin) d'un original arabe du 8^e siècle, qui se fonde lui-même sur des écrits alchimiques grecs (KAHN 1994). C'est aussi le cas du traité de magie hermétique arabe *Ghâyat al-hakîm* « *Le but du Sage* », attribué parfois à Abû-l-Qâsim al-Majritî inspiré par Abu Mûsâ Jâbir (Geber), qui fut traduit en espagnol par Alphonse le Sage (13^e siècle). Le texte a sûrement été composé en Espagne (al-Andalus) au 11^e siècle et le nom latin qui lui est donné, *Picatrix*, serait la déformation (via l'espagnol) de la traduction du nom de Maslama al-Majrîtî, ou alors une déformation du nom « Hippocrate ». Or, la version arabe a été découverte bien tardivement, en 1920, et on peut désormais lire ce texte commodément (BAKHOUCHE *et alii* 2003). Le traité contient notamment un guide pour la fabrication des talismans agissant par magie sympathique (influences astrales, végétales, animales, minérales, etc.) et détaille nombre de cérémonies magiques et astrologiques. Le système mis en jeu est celui de la magie sympathique, la captation des énergies astrales, conçue comme des principes et des vérités philosophiques, que l'on affirme avoir été transmise par Hermès (trismégiste) à ses disciples. Si l'on peut ainsi tracer des liens, échanges et filiations entre les magies gréco-romaines, occidentales et arabes, ce réseau se complète avec le domaine juif; nous l'avons vu, un interdit biblique pèse sur l'art des sorts; néanmoins, la pratique de la magie est largement attestée (ABATE 2022), en lien notamment avec l'ésotérisme kabbalistique. La figure du magicien s'attache autant à Moïse qu'à Salomon, en tant que maîtres de sagesse, mais de manière générale la magie juive sera appréhendée négativement par la théologie chrétienne (LUBRICH 2015: 149-155). Enfin, il faut souligner que l'ésotérisme occidental dès le 19^e siècle va s'emparer et exploiter à l'extrême le thème de la magie. La magie n'a ainsi pas du tout été éclipsée par la modernité et le rationalisme et vit une

sorte de résurgence (JOSEPHSON 2017). De nouvelles figures de magiciens s'imposent : un impressionnant cortège de charlatans d'ailleurs, d'Eliphas Lévi à Papus, en passant par la cohorte des spirites, des théosophes et autres occultistes revendiqués. À l'instar d'un Aleister Crowley, ces néo-magiciens inventent une ritualité moderne faisant appel au trucage et au déguisement, se nourrissant des peurs et fantasmes face au monde contemporain, promulguant un discours sur des surpouvoirs conférés prétendument à des initiés, discours en fait tout entier tiré de la littérature, qui finalement donne corps à ce sorcier manipulateur qui avait essentiellement d'abord été imaginé par l'idéologie répressive occidentale.

Retour aux sources : le pays des magiciens

Ce ne serait pas vraiment forcer le trait que d'affirmer que l'Égypte pharaonique ne fut rien d'autre que le pays des magiciens. En ces terres nilotiques, la force magique, nommé *héka* en ancien égyptien, est une puissance essentielle à l'édifice religieux (RITNER 1993 ; KOENIG 1994) et participe pleinement à la cosmologie. Dans la civilisation pharaonique, le terme *héka* renvoie simultanément à une force, à une puissance particulière et à une entité divine qui l'incarne, le dieu Héka. L'étymologie égyptienne du mot ne nous apprend rien, mais on peut remarquer que dès la XII^e dynastie est attestée une lecture *héka* pour le signe hiéroglyphique de l'arrière-train de félin  dont la lecture habituelle est *péhéty* « force, puissance ». Cette force-là est l'une des puissances animant le monde, comme le rappelle clairement *L'enseignement pour Mérikaré* : « (...) Il (le Dieu créateur) a créé pour eux (les humains) le *héka*, comme arme pour frapper ce qui survient (pour se défendre). » (VERNUS 2001 : 151, Mérikaré 136-137) Un texte du Nouvel Empire (le *Mythe de la vache céleste*) situe très précisément cette force dans la cosmologie (MATHIEU 2023 : 288-311) ; la force *héka* est à une puissance à disposi-

tion des humains, qui sert à repousser les ennemis. Cette puissance est localisée : c'est une substance qui a été enfouie dans la terre par le Créateur ; elle y est détenue par les serpents, qui jouent le rôle de transmetteurs de cette force par l'entremise du magicien qui sait les dominer. Le *héka* a le pouvoir de transformer les êtres et les choses. Il faut cependant un spécialiste pour en faire usage : celui-ci est nommé souvent *khéry hébet héry tep* ce qui signifie « celui qui porte le rouleau, le chef », désignation qui recouvre le personnage récitant le rituel, le « prêtre lecteur », qui généralement joue le rôle d'un « magicien ». Il ne s'agit cependant pas d'une spécialité dont l'art consisterait uniquement en incantations : en effet, le médecin, qui pratique une véritable science basée sur l'observation des symptômes et l'usage d'une pharmacopée étendue, est tout autant un « magicien », si bien que la catégorie de médecine en Égypte doit être comprise comme « médico-magie ». Fondamentalement, toute maladie est d'ailleurs conçue comme une agression émanant d'une force divine extérieure et hostile. Le magicien est donc un praticien instruit, et son art recourt à un large éventail de techniques : paroles spécifiques (formules, incantation) et usage de tout ce qui émane de la bouche (aussi cracher, avaler, lécher), gestes et manipulations, postures, pouvoir du regard, danses, et usage d'une large palette d'objets. Si la magie fait partie du quotidien, la littérature lui accorde aussi une place considérable, en premier lieu dans les contes et autres récits qui mettent en scène des magiciens fameux. Mais fondamentalement, le premier des magiciens n'est nul autre que le pharaon lui-même. Le grec « Roman d'Alexandre » se souvient encore très précisément de Nectanébo (II), le dernier pharaon indigène (MATTHEY 2012) : « Descendants des dieux et savants entre tous les hommes, les Égyptiens ont su mesurer la terre, dompter les flots de la mer, répartir l'eau du Nil pour l'irrigation et calculer la position des astres dans le ciel ; ils ont transmis au monde entier la

maîtrise et la force de la parole, la découverte de la puissance magique. On dit que ce Nectanébo, le dernier roi d'Égypte – l'Égypte fut après lui déchu de cet honneur – était supérieur à tous par le pouvoir de sa magie. Il s'était en effet soumis tous les éléments de l'univers par la parole.» (Pseudo-Callisthène, Roman d'Alexandre I, 1.1, texte A, cf. BOUNOURE & SERRET 1992)

Bibliographie

- ABATE, Emma (2022). « Chameaux, oiseaux, scorpions et autres démons : la tradition juive entre magie et halakhah ». *Magikon zōon*, édité par Jean-Charles Coulon et Korshi Dosoo. Institut de recherche et d'histoire des textes, 469-494.
- BAKHOUCHE, Béatrice, FAQUIER, Frédéric, PÉREZ-JEAN, Brigitte (2003). *Picatrix. Un traité de magie médiéval*. Turnhout: Brepols.
- BENVENISTE, Émile (1938). *Les mages dans l'Ancien Iran*. Paris: Maisonneuve.
- BOUNOURE, Gilles et SERRET, Blandine, (1992). *Pseudo-Callisthène. Le Roman d'Alexandre*. Paris: Les Belles Lettres.
- BRUNO, Giordano (2004). *De la magie*, édité par Danielle Sonnier et Boris Donné. Paris: Allia.
- CARASTRO, Marcello (2006 a). *La Cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*. Grenoble: Million.
- CARASTRO, Marcello (2006 b). « La magie entre histoire et anthropologie. Relire la contribution d'Henri Hubert au DAGR ». *Anabases*, 4, 251-255.
- COULIANO, Ioan (1984). *Éros et magie à la Renaissance*. Paris: Flammarion.
- COULON, Jean-Charles (2017). *La magie en terre d'islam au Moyen Âge*. Paris, Éditions du CTHS.
- DE LANCRE, Pierre (1613). *Tableau de l'Inconstance des mauvais anges et démons*, édition établie par Jean Céard. Genève: Droz, 2022.
- DU BOURGET, Pierre (1980). « Un ancêtre des figurines d'envoûtement percées d'aiguilles avec ses compléments magiques, au Musée du Louvre ». *Livre du Centenaire*, IFAO, 1980, Le Caire, 225-238.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. (1972). *Sorcellerie, oracles et magies chez les Azandé*. Paris: Gallimard.
- FAVRET-SAADA, Jeanne (1977). *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard.
- FRANKFURTER, David (2006). *Evil Incarnate. Rumors of Demonic Conspiracy and Satanic Abuse in History*. Princeton: Princeton University Press.
- GALOPPIN, Thomas (2025). *Entre le plomb et les pierres. Rites et magiciens dans l'Antiquité grecque et romaine*. Paris: Cerf.
- GINZBURG, Carlo (1992). *Le sabbat des sorcières*. Paris: Gallimard.
- GRAF, Fritz (1994). *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*. Paris: les Belles Lettres.
- JOSEPHSON, Jason A. (2017). *The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity and the Birth of the Human Sciences*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- KAMBISTIS, Sophie (1976). « Une nouvelle tablette magique d'Égypte. Musée du Louvre, inv. E 27145 - IIIe/IVe siècle ». *BIFAO* 76, 113-123.
- KELLENS, Jean (2006). *La quatrième naissance de Zarathoustra*. Paris: Seuil.
- KIECKHEFER, Richard (1997). *Forbidden Rites. A Necromancer Manual of the Fifteenth Century*. Penn State University Press.
- KOENIG, Yvan (1994). *Magie et magiciens dans l'Égypte antique*. Paris: Pygmalion.
- HUBERT, Henri (1904). « Magia », *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, dirigé par Ch. Daremberg, Ed. Saglio et Edm. Pottier, Tome 3.2. Paris: Hachette, 1494-1521.
- HUBERT, Henri et MAUSS, Marcel (1904). *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. Paris: PUF, 2019.
- LUBRICH, Naomi (2015). « Judenhut et Zaubehut: la prolifération d'un signe juif ». *Asdiwal* 10, 137-162.
- MATHIEU, Bernard (2024). *La littérature de l'Égypte antique*, IV. Paris: Les Belles Lettres.
- MATTHEY, Philippe (2012). « Pharaon, magicien et filou. Nectanébo II entre l'Histoire et la légende », *Asdiwal* 7: 197-203.
- MEYLAN, Nicolas (2017). *Mana. A history of a Western Category*. Leiden: Brill.
- TOKARSKA-BAKIR, Joanna (2008). *Légendes du sang. Pour une anthropologie de l'antisémitisme chrétien*. Paris: Albin Michel.
- RITNER, Robert K. (1993). *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*. Chicago: Oriental Institute.
- VERNUS, Pascal (2001). *Sagesses de l'Égypte pharaonique*. Paris: Imprimerie Nationale.
- WIRTH, Jean (2023). *La sorcellerie et sa répression en Europe*. Genève: Droz.
- YATES, Frances (1988). *Giordano Bruno et la tradition hermétique*. Paris: Dervy.



Juliette impose les mains (*Feu Feu Feu*, Pauline Jeanbourquin, 2024).

Porter le « secret » à l'écran

Entre télévision et cinéma

Noémie Baume

Guérir par la prière est une pratique répandue en Suisse, en particulier dans les cantons ruraux. Ce qui relèverait de la croyance pour les uns, d'une forme de magie ou encore du charlatanisme pour ses détracteurs, remonterait à l'Antiquité chrétienne, voire plus tôt. Le « secret », comme on le nomme, pourrait soulager dans le cadre d'une très large palette de pathologies allant des brûlures aux maux de tête en passant par les angines, les hémorroïdes ou encore les aphtes. Pratique à distance, il est aussi parfois utilisé pour le bétail (MONNAT 2018).

Selon Magali JENNY (2022), anthropologue, les guérisseurs dans nos régions se distinguent par le fait qu'ils disposent d'un don qui leur a été transmis et non de savoir-faire appris. En comparaison aux pays limitrophes, ces pratiques sont particulièrement vivantes et ancrées dans nos territoires, jusque dans les hôpitaux où des listes de numéros sont parfois mises à disposition. Dans les heures qui ont suivi un récent fait d'actualité dramatique, les publications sur les réseaux sociaux appelant à contacter des personnes capables de couper le feu afin de soulager les victimes étaient légion (CHEVILLOT 2026).

Comment le cinéma peut-il être mis au service de la représentation de ces croyances qui relèvent du registre du spirituel et de l'invisible, alors même qu'il agit fondamentalement par les moyens du visuel ? S'il balise, par son invention technique, l'ère de la modernité et de

la science, il convient de se souvenir qu'initialement, le cinéma était considéré comme une forme d'art populaire très loin de la reconnaissance dont jouissaient les Beaux-Arts. « Lanterne magique », les apparitions qu'il donnait à voir sur son écran relevaient pour ainsi dire d'une forme de miracle lumineux. Par l'exemple d'un film documentaire (*Feu feu feu*, 2024) et d'un reportage télévisuel (« Le secret à l'épreuve », 2004), nous nous proposons ici de rendre compte des modes par lesquels se donnent à voir les pratiques du secret.

« Le secret à l'épreuve »

Myriam Gazut Goudal et Bettina Hofmann réalisent pour *Temps Présent* (TSR, 23.09.2004, 52') un reportage qui brosse, au travers d'une série d'entretiens, un état des lieux des rapports entre pratiques du secret et médecine. Le propos est principalement centré sur la problématique des brûlures. Les différentes personnes sont présentées dans leur environnement : privé pour ce qui relève des « guérisseurs », hospitalier pour les soignants. Les journalistes vont à leur rencontre et leur pose des questions permettant de faire avancer leurs investigations et de produire un contenu de nature informative.

Le propos est construit en trois parties selon les types de lésions par le feu dont il est question. La première a trait à des brûlures peu étendues. Dans un deuxième temps, le cas d'un enfant brûlé aux 2° et 3° degrés, res-



Patricia, coupeuse de feu et infirmière de bloc opératoire au CHUV, pratique le secret par téléphone (« Le secret à l'épreuve », Myriam Gazut Goudal et Bettina Hofmann, 2004).

pectivement à la main et à la cuisse, permet d'explorer une situation radicalement différente, les blessures exigeant des interventions en soins d'urgences puis un séjour prolongé à l'hôpital. Le reportage nous emmène au service spécialisé du CHUV. Il n'est plus désormais uniquement question de soulager une sensation de brûlure ou d'éviter les cicatrices, mais aussi du rapport à la douleur – très forte dans le cadre de telles atteintes. Enfin, l'enquête s'intéresse aux cas de patientes suivant des séances de radiothérapie dans le cadre du traitement d'un cancer et à qui leur oncologue a proposé de contacter des coupeurs de feu. Les dernières séquences du reportage sont centrées sur leurs témoignages, ainsi que sur celui de la médecin qui les suit.

Bien qu'en apparence antinomique, voire tabou dans le milieu médical, la pratique du secret se révèle dans ce contexte particulier bien acceptée par les blouses blanches, dont certaines confient même y avoir eu re-

cours à titre privé. Plus étonnant, la responsable du service des grands brûlés du CHUV avoue le détenir elle-même, mais ne pas en faire usage.

Dans le cadre de ce reportage télévisuel, ce qui fait exister le « secret » à l'écran c'est avant tout la parole de celles et ceux qui en sont dépositaires. Malgré une grande diversité de profils, entre campagne et ville, de genres et de milieux professionnels, toutes et tous déclarent l'importance de mettre ce don au service des autres. Invariablement, ils insistent sur ce point qu'ils offrent leurs services gratuitement. C'est *via* des appels téléphoniques qu'ils sont contactés et pratiquent le secret. Sont données à voir des images où ils décrochent le téléphone et posent quelques questions avant de réciter la « formule ». Les témoignages de personnes ayant eu recours à leurs services sont également récoltés. La plupart d'entre elles constatent avoir ressenti des effets bénéfiques à la suite de leur appel.

Dans cette perspective d'enquête journalistique, c'est le rapport entre monde médical et guérisseurs qui est le principal ressort narratif. On nous emmène pour ce faire dans plusieurs cantons romands : Vaud, Jura, mais aussi Genève. Les points de vue sont confrontés, souvent en miroir entre guérisseurs et soignants, ou entre personnes ayant fait appel au secret et celles et ceux qui l'ont pratiqué. Le propos est organisé autour de thématiques communes explorées au travers des questions des journalistes. Le milieu rural, et en particulier le Jura, est présenté comme le berceau de ces pratiques traditionnelles qui y sont bien ancrées jusqu'à aujourd'hui. Selon la voix en commentaire, ce dernier canton confédéral compterait « 115 guérisseurs contre 65 médecins ». Le reportage met ainsi des visages sur ces pratiques relevant de l'invisible. Il démontre encore que les frontières entre pratiques du secret et pratiques médicales sont bien plus poreuses qu'il n'y paraît. En donnant à voir la diversité de ces pratiques dans les territoires romands, et la manière dont elles sont relayées dans les milieux hospitaliers, il révèle une tendance que Magali JENNY (2022) fait remonter au début des années 2000 : le recours au « secret » est de moins en moins tabou, même dans des espaces supposés être régis par la science et la rationalité.

Feu Feu Feu

Le premier long métrage documentaire de la réalisatrice jurassienne Pauline Jeanbourquin, formée à l'ECAL, date de 2024, soit une génération après le reportage *Temps présent* de Gazut Goudal et Hofmann. *Feu feu feu* brosse le portrait de Juliette, coupeuse de feu et *tik tok*euse. C'est en ligne que la réalisatrice la repère alors qu'elle est déjà engagée dans son projet de film à propos de la pratique du secret (JEANBOURQUIN 2024).

Juliette, jeune bachelière, s'est vu transmettre le don de couper le feu par sa grand-mère, et depuis la pandémie elle est très active sur les réseaux sociaux. Elle s'y présente comme une « sorcière 2.0 », se filmant régulièrement. Quantité de vidéos dont elle est la créa-



Affiche du film *Feu Feu Feu* (Pauline Jeanbourquin, 2024).

trice ponctuent le récit, ce qui ajoute à la narration filmique un ton très personnel qui contraste avec le temps du récit plus lent et bien plus contemplatif insufflé par la réalisatrice dont l'écriture est très minutieuse et la photographie soignée. Les représentations du « secret » proposées à l'écran relèvent ainsi en partie du personnage lui-même, et de la manière dont il se raconte et se met en scène. Juliette se filme. Ses prises de parole sont brèves, et elle les publie sur les réseaux, assorties de sous-titres. Parlant à la première personne, son propos est simple et directement adressé à ses abonnés-auxquel-les elle parle dans un registre de langage familier et n'hésite pas à se confier. Au niveau formel, ces images tranchent avec le reste du film, elles sont facilement reconnaissables à leur format vertical : comme la plupart des producteurs de contenus, Juliette les filme directement de son téléphone dont elle se sert comme d'une caméra.

Les mots jouent un rôle de choix dans la manière dont Pauline Jeanbourquin fait exister le « secret » à l'écran. La construction narrative est habile et patiente, sans voix *over* qui rentre dans la description ou l'explication. Au-delà des séquences tirées de ses réseaux sociaux, l'univers de Juliette est révélé par touches au travers d'interactions avec ses proches : sa mère tout d'abord, puis sa grand-mère – figure centrale puisque c'est avec elle que s'est opérée la transmission. Dans une séquence très touchante entre ces femmes que deux générations séparent, il est à nouveau question des raisons la portant à se mettre à disposition des autres pour couper le feu. Il en ressort pour Juliette que c'est son envie d'aider les autres qui motive essentiellement sa démarche.

Dans la seconde partie du film, la plupart des échanges sont ceux que Juliette entretient avec son cercle amical. Ses amis se montrent curieux et intéressés par ses pratiques à propos desquelles ils n'hésitent pas à la questionner. Ces séquences donnent à voir la jeune femme

tirant les cartes ou manipulant des pierres supposées avoir des propriétés particulières. Juliette est ainsi présentée comme plus largement ouverte à l'ésotérisme et aux diverses formes de spiritualité. L'invisible et le magique jouent un rôle non négligeable dans son quotidien, ils constituent une part de son identité.

Sa pratique de « coupeuse de feu » est représentée de manière explicite à l'écran lorsqu'un de ses amis prend un sévère coup de soleil ; elle lui propose son aide, qu'il accepte. Une première séquence où elle appose ses mains à quelques centimètres des zones brûlées est ainsi montée, suivie d'une seconde où l'ami en question témoigne qu'il sent que « quelque chose de bizarre se passe » sans pour autant pouvoir nommer ou qualifier cet effet. Juliette, quant à elle, explique qu'elle sent la chaleur dans ses bras mais « la bloque pour éviter que cela atteigne [s]es organes internes ». Tous deux témoignent de sensations physiques qui rendent manifeste ce qui se joue lorsque le secret est pratiqué. Ces images figurent le procédé dont la jeune protagoniste prétend faire ici usage, le magnétisme entre ses mains et les brûlures.

Du haut de ses 18 ans, Juliette partage également volontiers sa quête de sens avec ses amis qui l'entourent à l'occasion de vacances estivales dans un cadre un peu particulier : celui d'un monastère. Le groupe de scouts dont elle fait partie y réside pour plusieurs jours. La question de son rapport à la religion et à la foi est un autre fil rouge du récit. Sa vision de la spiritualité semble se dessiner comme une large ouverture à l'invisible et au surnaturel dont la foi catholique serait peut-être l'une des facettes. Ses amis n'hésitent pas, lors d'une discussion autour d'un feu de camp, à l'interroger sur ses dons. Ce à quoi elle répond que selon elle le secret conjugue magnétisme et « prière » – sujet à propos duquel elle se fait discrètement évasive. Elle se contente d'expliquer qu'il s'agit d'une pratique « chrétienne ». Lorsqu'on lui demande avec une certaine

forme d'inquiétude si cela a affaire avec « Satan », elle répond spontanément et catégoriquement que ce n'est pas le cas.

Un dernier aspect exploré dans le cadre de ce film est le rapport avec le monde de la médecine. Juliette est sur le point de se lancer dans des études supérieures par lesquelles elle a décidé de se former en tant que sage-femme à la Haute École de Santé de Genève (HEdS). Par ce choix, elle s'ouvre à la médecine occidentale et à la gestion rationnelle de la santé. Dont on pressent qu'elle aura à les rendre compatibles avec sa pratique, héritée des traditions séculaires, du « secret ».

L'essai documentaire de Pauline Jeanbourquin comme le reportage *Temps présent* le laissent incidemment entendre : il existe une forme de complémentarité acceptée entre les pratiques traditionnelles et la médecine occidentale. Chacune paraît trouver sa place lorsqu'il s'agit d'entourer le patient. Sauf quelques scènes où Juliette soulage les coups de soleil de son ami, il n'est pas donné à voir à l'écran la pratique du secret dans ses procédés concrets. Le secret est généralement pratiqué à distance. Malgré un vrai travail filmique, le « secret », encore si présent dans les mentalités de nos régions, se refuse à la représentation. Sa pratique passe par la récitation d'une prière, et c'est par les mots qu'il est finalement figuré à l'écran. N'en subsistent guère plus de traces visuelles qu'au cours des siècles derniers. Sauf peut-être celles exposées sur les réseaux sociaux, dont la quantité de contenus disponibles constitue un gisement d'informations à extraire autant qu'un défi pour les journalistes et pour les historiennes et les historiens des temps futurs.

Bibliographie

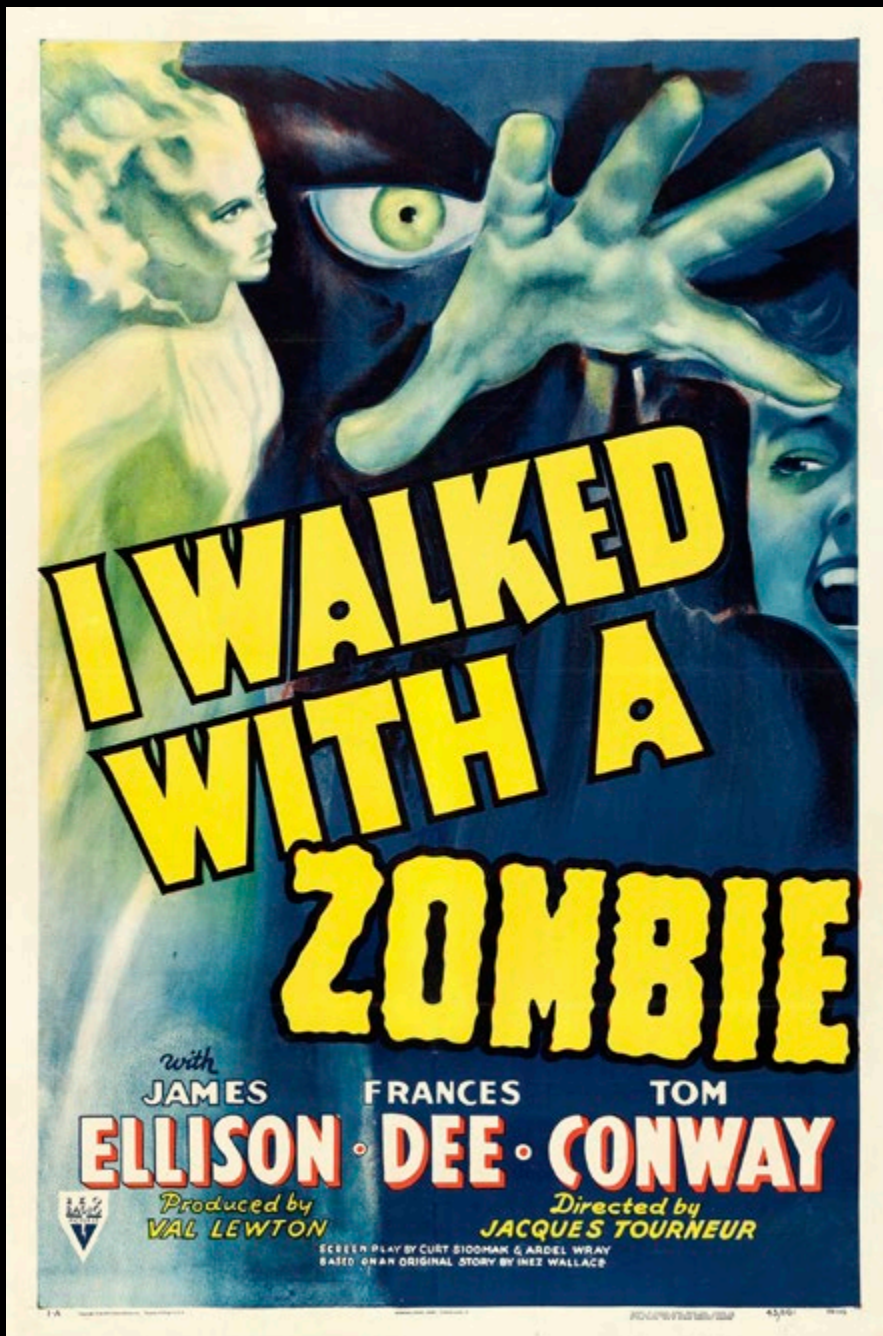
CHEVILLOT, Annick (2026). « Des coupeurs de feu pour “soulager” les victimes de Crans-Montana, entre charlatanisme et effet placebo », *Le Temps*, 4 janvier 2026. En ligne : <https://www.letemps.ch/suisse/valais/des-coupeurs-de-feu-pour-soulager-les-brules-de-crans-montana-entre-charlatanisme-et-effet-placebo>.

JEANBOURQUIN, Pauline (2024). « 12h45 », *RTS*, 12 novembre 2024. En ligne : <https://www.rts.ch/info/culture/cinema/2024/article/pauline-jeanbourquin-signe-feu-feu-feu-documentaire-sur-les-sorcieres-modernes-28694680.htm>.

JENNY, Magali (2017). *Le guide des guérisseurs de Suisse Romande*. Favre.

JENNY, Magali (2022). « La médecine de l'invisible » (épisode 9), *La Première (RTS)*, 6 janvier 2022. En ligne : <https://avisdexperts.ch/fr/intervention/magali-jenny-anthropologue-specialiste-des-gueris-seurs>.

MONNAT, Roger (2018). « Secret », *Traditions vivantes*, site de la Confédération helvétique. En ligne : <https://www.lebendige-traditionen.ch/tradition>.



Jacques Tourneur, *I Walked with a Zombie*, USA, RKO, affiche, 1943.

Sur l'île magique

La part d'ombre du vaudou

I walked with a zombie. It does seem an odd thing to say. Had anyone said that to me a year ago, I'm not at all sure I would have known what a zombie was. I might have had some notion – that they were strange and frightening, and perhaps a little funny. But I have walked with a zombie.

I Walked with a Zombie
[01:06-01:20; voix off de la narratrice]

La vraie minorité, sur cette terre, est la minorité des vivants, l'armée des morts est beaucoup plus puissante.

TOURNEUR (1986 : 131)

Il y a dans les meilleurs Tourneur un accord mystérieux et miraculeux entre le son et l'image, entre ces murmures perturbés, par quelques effets violents, et le décor qui les environne. Cet accord et cette osmose favorisent les incertitudes, les ambiguïtés, les peurs et les cauchemars. Ils donnent à ces films la part d'ombre qui les rend inimitables.

TAVERNIER (2019 : 411)

À Alain Morvan

Michel Porret, Université de Genève

Dès 1932, après l'imbroglio juridique du film *Rasputin and the Empress* (Richard Boleslawski, Charles Brabin), une clause de non-responsabilité apparaît au générique initial des films de fiction : « Toute ressemblance avec des personnes existantes ou ayant existé, ou avec des événements ayant réellement eu lieu, serait purement fortuite. » Le générique de *I Walked with a Zombie*

élargit la clause juridique : « The characters and events depicted in this photoplay are fictional. Any similarity to actual persons living, dead or possessed is purely confidential. » [00:44-00:55] On vise les morts et les vivants, mais aussi les morts-vivants – possédés et zombies omniprésents.

Les zombies omniprésents

La figure du zombie hagard nourrit un vaste imaginaire filmique. Cannibale, (post)apocalyptique, pandémique, eschatologique, extra-terrestre, belliciste, romantique : le zombie multiforme menace les vivants qu'efface la magie résurrectionniste (KAY 2012). Sa plasticité spectrale l'adapte à mille contextes socio-culturels et politiques. Or, c'est autour de 1930 que « le terme *zombie* et la créature qu'il désigne sont introduits au cinéma dans le sillage de *L'île magique* » de William Seabrook (LAFOND 2014 : 407).

Né en 1884, gazé en 1916 à Verdun, reporter-baroudeur, William Seabrook publie en 1929 le best-seller ethnographique *The Magic Island*. Dans ce périple haïtien, il scrute la religion du vaudou en anthropologue tolérant. Si, alcoolique (*Asylum*, 1935), il se tue le 20 septembre 1945, *The Magic Island* ancre le vaudou dans la culture populaire.

Comme les romans d'aventure, le « cinéma fantastique » agrège le vaudou à l'occultisme de l'envoûtement. Le mort-vivant gagne le Panthéon des « Universal Monsters » – Dracula, monstre de Frankenstein, momie, loup-garou, « Créature du Lagon noir », etc. (MALLORY 2009). Après le vampire des Carpathes, le zombie haïtien figure l'étreinte magique de la mort sur la vie.

Inspiré du sublime *Dracula* (1930) de Tod Browning (1880-1962) avec Bela Lugosi (1882-1956), marqué par *The Magic Island* de Seabrook, Victor Hugo Halperin (1895-1983) réalise en 1932 *White Zombie* (EVERSON 1974 : 84-87). Lugosi luciférien y joue Legendre, maître nécromancien de zombies-esclaves à Haïti. Entre expressionnisme et vestiges du muet, précurseur du « *Split-screen* »¹, ce film élégant est le premier de l'histoire du cinéma dédié au zombie.

En 1936, Halperin signe encore *Revolt of the Zombies* : entre 1914 et 1918, à Angkor, un commando liquide des zombies fanatisés contre la race blanche. En décembre 1941, les USA entrent en guerre. La même année, Jean

Yarbrough (1901-1975) tourne l'insolite *King of the Zombies*. Sur une île des Caraïbes où crashe l'avion des héros, le docteur et sorcier vaudou Miklos Sangre figure le péril nazi. Un quatrième opus – savant hitlérien en *Führer* de morts-vivants – *Revenge of the Zombies* sort en septembre 1943. Réalisateur du spectaculaire *The Day of the Triffids* (1963) – de voraces Dionées dévorent les humains aveuglés par une comète –, Steve Sekeley (1899-1979) réalise cet avatar de *King of the Zombies*. Dès avril 1943, l'efface le chef d'œuvre de Jacques Tourneur (1904-1977) *I Walked with a Zombie*, lequel signe la naissance d'un genre.

En 1956, la Hammer produit le chef d'œuvre gothique *Plague of the Zombie* de John Gilling (1912-1984). Dans un bourg victorien des Cornouailles, au retour de Haïti, libertin et nécromancien vaudou, le châtelain change en zombies des cadavres qu'il exploite. Dans les mêmes décors, John Gilling réalise aussi l'inégalé *The Reptile* (1965). Si le film fait brise avec le minimalisme du *Cat People* (1942) de Jacques Tourneur, *Plague of the Zombie* devient le canon du film de zombie. En 1957 sortent les effarants *Voodoo Island* de Reginald Le Borg (1902-1989), ainsi que *Voodoo Woman* et *Zombies of Mora*

Au générique initial de *I Walked with a Zombie*, la clause de responsabilité élargie aux « possédés » – zombies.



Tau du prolifique Edward L. Cahn (1899-1963). On lui doit 123 « films B » (1931-1962), dont le saisissant *The Curse of Faceless Man* (1958) sur la réviviscence d'un Romain momifié dans les cendres du Vésuve. En 1959 sort encore le simpliste *Teenage Zombies* de Jerry Warren (1925-1988), réalisateur et/ou producteur d'une vingtaine de « films B » (1944-1981), dont *Man Beast* (1956) et *Creature of Walking Dead* (1965), d'une part le yéti, de l'autre la jeunesse éternelle. C'est le lovecraftien George A. Romero qui déclenche le tsunami mondial des films de zombies avec, en 1968, *Night of the Living Dead*. S'ensuit une durable relation parodique, dont le burlesque court-métrage *Night of the Living Bread* (1990) de Kevin S. O'Brien.

Tourneur père et fils

Jacques Tourneur est le fils du cinéaste français Maurice Tourneur (Maurice Thomas, 1878-1971), émigré en 1914 aux États-Unis, revenu à Paris en 1926. Depuis

Victor Hugo Halperin, *White Zombie*, 1932 : l'ancien bourreau Chauvin (Frederick Peters, 1884-1963), zombie-esclave.



1912, dramaturge et innovateur, il tourne quatre-vingts films, dont beaucoup de la période du muet sont perdus : drames (*L'équipage*, 1928, J. Kessel), comédies (*Les gaîtés de l'escadron*, 1931, G. Courteline), policiers (*Le mystère de la chambre jaune*, 1914, G. Leroux; *Cécile est morte*, 1943, G. Simenon), aventure (*Treasure Island*, 1920, R.L. Stevenson, *The Last of the Mohicans*, 1920, F. Cooper). *Figures de cire* (1914), *The Blue Bird* (1918), *The Brass Bottle* (1923), *La main du Diable* (1943, G. de Nerval) : ces films de Tourneur père découlent du genre fantastique qui inspira tant Tourneur-fils. Pétri de culture picturale, Maurice Tourneur reste un des cinéastes les « plus notoires du cinéma américain dans années 1915-1925 » ; de manière significative, il contribua à l'« avancement et au perfectionnement du moyen d'expression filmique » (MITRY 1968 : 267).

Élevé à Hollywood, figurant et acteur dès 1924 à la MGM, Tourneur-fils assiste comme monteur Tourneur-père. En tant que réalisateur, il débute en 1931 avec *Tout ça ne vaut pas l'amour* (1931), *Toto et Pour être aimée* (1933), *Les filles de la concierge* (1934). Revenu à Hollywood, il réalise une trentaine de films (1935-1965) – aventure, cap et d'épée, comédie, « *Detective Film* », drame, guerre, fantastique, policier, westerns souvent antiracistes – *Stars in my Crown* (1950), *Stranger of Horseback* (1955), *Wichita* (1955), *Great in the Morning* (1956). *Out of the Past* (1947), avec Robert Mitchum et Jeanne Greer, reste un « film phare » du noir, égal au chef d'œuvre *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder : « The shadow lighting of a cinematographer attuned to noir, Nicolas Musuraca, combines with the *tragic sensibility* of the director, Jacques Tourneur, and is well suited to downbeat of the genre. » (SILVER, WARD 1992 : 218)

Tourné en Allemagne après la chute du III^e Reich, récit d'espionnage au ton hitchcockien, *Berlin Express* (1948) montre le clair-obscur accablant des ruines comme fin et début de l'Histoire. Les survivants y sont des *morts-*

vivants hantés par la spectralité de la guerre. Secondé par le futur *maestro* du film d'horreur italien Mario Bava (1914-1980), Tourneur signe aussi un péplum quand, par saturation des écrans, le genre décline à Cinecittà (*The Giant of Marathon/La Battaglia di Maratona*, 1959, avec le culturiste Steve Reeves, 1926-2000).

Jacques Tourneur signe aussi vingt courts-métrages d'une dizaine de minutes chacun, dont *Romance of Radium* (1937) sur la thérapie nucléaire ; *The Ship That Died* (1938) au sujet d'un navire hanté ; *Reward Unlimited* (1944.) en faveur de *United States Public Health Service*. De 1955 à 1966, il tourne une quarantaine d'épisodes de séries TV (*General Electric Theater*, *Northwest Passage*, *Bonanza*, etc.), dont en 1964 l'éprouvant *Night Call* pour *The Twilight Zone* (saison V,) de Rod Sterling (1924-1975). Tiré d'une nouvelle de Richard Matheson (1926-2013) sur une invalide à qui téléphone le fantôme de son fiancé, Tourneur y condense l'esthétisme du fantastique et de l'horreur hors-champ.

Jacques Tourneur est le cinéaste du crépuscule (FUJIWARA 1998). Mais aussi du murmure contre l'« agression sonore » de la bande-son (Bertrand Tavernier). Chacun de ses films se verra donc « en *excellente copie* et en *version originale* », afin de saisir les « silences », le « demi-silence », le « rythme des voix », la « musique des mots », les « effets sonores » (Tavernier 2019 : 416). L'œuvre frappe par l'« importance accordée au sentiment d'instabilité, au vertige et au doute. Les personnages sont toujours menacés par un danger latent, diffus, dans les films noirs ou d'horreur, projection de leurs propres angoisses » (Tavernier, Coursodon 1991 : 919). Dispositif que va soutenir Val Lewton.

Val Lewton

Romancier, poète et scénariste, Val Lewton (1904-1951) produit dès 1942 quatorze films pour la RKO². Ce grand professionnel favorise les « highly atmospheric and imaginative B pictures, mainly in the *fantasy school* » (Butler 1979 : 51 ; Katz 1985 : 718-719 ; Neibaur 1994). En

ressortent les inoubliables *The Body Snatcher* (1945) et *Bedlam* (1946), avec Boris Karloff (1887-1969). D'après R. L. Stevenson (*Body Snatcher*, 1884), le premier illustre le trafic de cadavres volés dans les cimetières d'Édimbourg ; inspiré du *Rake's Progress* (1733-1735) de William Hogarth (1697-1764), le second transforme St Mary Bethlehem en enfer asilaire.

Avec Lewton, Jacques Tourneur signe la trilogie de l'horreur qui forge les « principes d'un fantastique de la suggestion » (Lafond 2014 : 358) : *Cat People* (*La féline*, 1942), *I Walked with a Zombie* (*Vaudou*, 1943) et *The Leopard Man* (*L'homme léopard*, 1943). L'épouvante minimaliste rend plausible le mal hors-champ. Malédiction atavique, la mutation féline (*Cat People*, Simone Simon, 1911-2005) est suggérée en clair-obscur – rue, piscine, zoo. On ne voit rien, donc la magie devient concevable. Tourneur filme ainsi la montée de l'effroi que le noir-blanc noue finement avec le réel.

Trois chefs-d'œuvre de la Hammer sortent en 1957 : *The Abominable Snowman* et *Quatermass two* (Val Guest), *The Curse of Frankenstein* (Terence Fisher). La même année, le public plébiscite *Curse of the Demon/Night of the Demon* (*Rendez-vous avec la peur*) que Tourneur tourne en Angleterre. Liant pensée magique et hypothèse du mal, ce film inoubliable permet de jauger les « vertus respectives de la monstration et de la suggestion [de l'effroi] » (Lafond 2014 : 359). Or, la version définitive (96 min.), adaptée au canon visuel du film d'épouvante vers 1950, dénature le film. Montrant la terreur sans la suggérer (plan final du grandguignolesque Léviathan satanique), les producteurs y ont ajouté des plans explicites que Tourneur réfuta. L'« hérésie » (B. Tavernier) brise l'esthétisme hors-champ de l'effroi elliptique qui poétise l'insolite beauté de *Cat People*, *I Walked with a Zombie* et *The Leopard Man*. À chaque fois, la semi-pénombre suggère l'horreur « derrière l'apparente banalité » du monde visible et sonore (Dufour 2006 : 93). *I Walked with a Zombie* illustre le fantastique masqué du mort-vivant qui erre dans l'île des morts.

L'île des morts

En concordances esthétiques et thématiques, cinq films majeurs de RKO forgent l'imaginaire de l'insularité du mal – *King Kong* (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack), *The Most Dangerous Game* (1932, Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel), *Island of Lost Souls* (1932, Erle C. Kenton), *I Walked with a Zombie* (1943, Jacques Tourneur), *Isle of Dead* (1945, Mark Robson). Ils renvoient au peintre symboliste bâlois Arnold Böcklin (1827-1901).

Entre 1880 et 1886, l'artiste crée cinq versions du fameux *Die Toteninsel* (*L'île des morts*). Une île aux cyprès émerge d'un sombre Styx maritime. Portiques, fenêtres et hautes falaises enchâssées symbolisent un mausolée. Comme Charon menant les morts aux enfers, un batelier guide une barque où se trouvent un homme en blanc et un cercueil pareillement festonné. L'âme et le corps rejoignent les trépassés.

L'huile de Böcklin est le décor tridimensionnel du macabre *Isle of Dead* de Mark Robson (monteur de *I Walked with a Zombie*) avec Boris Karloff en général Phéridès. Durant les guerres balkaniques (1912), la peste décime son armée. Sa femme repose sur une nécropole insulaire où rôde la *vrykolakas*. La raison naturelle et la science peuvent-elles détruire la goule en rejetant la crédulité et la peur ? Au prétexte du fantastique, l'édifiant film noue et dénoue les arcanes de la pensée magique.

Coécrit par la scénariste Ardel Wray (1907-1983) et le maestro du film noir Robert Siodmak (1900-1973), *I Walked with a Zombie* s'inspire plus ou moins de *Jane Eyre* (1847) et de « I Met a Zombie » (*American Weekly*, 3 mai 1942) de la reporter Inez Wallace (1888-1966). Après le plan-générique initial d'un couple insouciant sur le littoral océanique [00:13-01:06], l'infirmière Betsy Connel (Frances Marion Dee, 1909-2004) rejoint depuis



Arnold Böcklin, *Île des morts*, troisième version, 1883. Alte Nationalgalerie, Berlin.

le Canada une autre «*île des morts*», celle de St. Sebastian, dont le chef-lieu est l'ex-bastion Fort Holland. Les plantations bruissent du tambour vaudou qui cadence la mélodie nocturne des indigènes, notamment lorsqu'au moulin ils broient la canne à sucre. Dominant son demi-frère benjamin – l'apollonien Wesley Rand (James Ellison, 1910-1993) –, le planteur cynique Paul Holland (Tom Conway, 1904-1967) exploite son domaine, jadis né dans le sang des esclaves: «The Holland's are a most old family...They brought the colored people to the island» [04:16-04:21]. Veuve d'un missionnaire épousé en deuxième noce, leur mère puritaine Madame Rand (Edith Barrett, 1907-1977) gère l'hôpital où elle loge.

Paul Holland a embauché l'infirmière pour soigner son épouse Jessica (Christine Gordon). Sur le navire cinglant vers St. Sebastian, il la désenchante en assurant que la beauté du monde occulte la mort:

*Those flying fish – they are not leaping for joy.
They're jumping in terror. Bigger fish want to eat them. That luminous water – it takes its gleam from millions of tiny dead bodies. It's the glitter of putrescence. There's no beauty here – it's death and decay.* [02:50-03:13]

À l'abri d'un portail de fer, le manoir des Holland est entouré du jardin fleuri (azalées, bougainvilliers, roses) qui abrite la figure de proue du *San Sebastián*, ancien bateau négrier. L'effigie figure le martyr de Saint Sébastien, percé de flèches au 3^e siècle (hagiographie chrétienne), icône homosexuelle à la Renaissance. Selon le cocher qui mène Betsy, le buste se nomme «*Ti-Misery, an old man who lives in the garden at Fort Holland with arrows stuck in him and a sorrowful, weeping look on his black face*» [04:26-04:33]. L'affligé Ti-Misery perpétue la mémoire de la traite négrière:

he was in the beginning – on the front part of an enormous boat. And the enormous boat brought the long-ago Fathers and the long-ago Mothers



La statue de Saint Sébastien dans le parc Fort Holland (détail du plan).

of us all – chained down to the deep side floor.
[04:45-04:52]

Chez les Holland, si le soleil couchant tamise la confortable chambre de Betsy, la semi-pénombre dissimule la fausse sérénité du manoir. Persiennes, stores vénitiens, jalousies et volets à lamelles (fenêtres, portes), plis et rayures croisés des rideaux et des moulures aux colonnades, ombres hachurées: ombres et objets tracent un tentaculaire grillage. Cette visuelle métaphore illustre la captivité et la condition de Jessica, léthargique morte-vivante.

La morte-vivante

L'épouse de Paul à l'apparence d'un spectre somnambule. Entichée du demi-frère de son mari, celui-ci l'a confinée à Fort Holland dans sa chambre-caveau. Ce qui l'a rendue folle: «*My wife is a mental case*» [16:17], dit Paul Holland pour écarter l'hypothèse de l'envoûtement. Jessica hante le donjon gothico-expressionniste du manoir. En robe-suaire, avec des cernes cadavériques autour des yeux, elle assaille Betsy, que des sanglots féminins ont éveillée. Lorsque Paul et les serveurs apaisent Jessica en pleine lumière, les cernes ont disparus – comme pour illustrer la dualité de la morte-vivante.



Au cœur de la nuit, Jessica Holland (Christine Gordon), aliénée ou zombie?

«She was very sick and the she went *mindless*» [15:02], murmure la volubile servante Alma (Theresa Harris, 1906-1985), tout en déplorant l'atonie de sa maîtresse : «It's just like dressing a great, big doll» [15:14-15:16]. Une poupée qui évoque la magie de l'envoûtement. Or, Betsy assiste le docteur Maxwell (James Bell, 1891-1973) au chevet de Jessica. Selon lui, la fièvre tropicale a rongé la moelle épinière et annihilé la volonté de la malade aphasique – «a beautiful Zombie» [17:01].

Encadré de noir, ornant une paroi du caveau doré de Jessica, le tableau symboliste de Böcklin (III^e version, 1883) met en abyme son destin. Omniprésente à l'écran, la harpe à colonne et tête noires trône d'ailleurs près du lit de la malade, filmé comme une couche funèbre. Si la lyre est l'attribut d'Appolon qui tue à la flèche le serpent Python – vigile de l'oracle de Delphes –, la harpe moderne de Jessica augure sa délivrance.

Délivrance

En morigénant l'enfant Ti-Peter au dispensaire, parlant en fait d'elle-même, Madame Rand déplore que les «indigènes» vivent «with one foot in the voodoo Houmfort and the other in the church». Si leur salut est compromis, en résulte la rivalité entre la médecine et la magie

[34:42-34:57]. Dans la seconde partie du film, cette acculturation vaudou-chrétienne nourrit le dilemme de Betsy. Incarnation du rationalisme et du positivisme, elle veut «rendre vie à Jessica». Elle hésite entre Maxwell, partisan d'un coma d'insuline afin de guérir la morte-vivante, et le Houngan, prêtre de Damballa. Alma prône à Betsy l'intercession magique :

*They are other doctors... Yes other doctors...
Better doctors [...] At the Houmfort...*

[33:55-34:00]

*The Houngan will speak to the rada drums and
the drums will speak to Leiba and Damballa...*

[34:25-34:30]

Avec les saufconduits d'Alma, sous la bourrasque, Betsy mène Jessica léthargique au Houmfort, temple du culte vaudou où officie le Houngan. Reliques rituelles (gourde) et obituaires (carcasse et crâne animaux, crâne humain dans un cercle de pierres), beuglement de la conque, roulement du tambour, mélopées : via le labyrinthe de la plantation, la marche initiatique conduit les femmes au croisement des sentes entre la vie et la mort. Confondu à la nuit, y veille le colossal zombie «Carrefour» (Darby Jones, 1910-1986). Avec le long travelling initial, la séquence constitue le *sumum* filmique de Tourneur – «oniric, aesthetic, and poetic mainspring of his art» (FUJIRAWA 1998 : 94).

Au lieu du culte, entre chants, danses, extases et transe autour de l'officiant-sabreur, les adeptes du vaudou fêtent Damballa et Shango. Par le huis du Houmfort, la divinité répond à qui l'implore. Betsy intercède l'oracle invisible : «Damballa! This woman is ill» [43:36-43:39]. L'embrasement du temple s'ouvre, une main agrippe Betsy. Devant l'oratoire, l'officiant-sabreur plante une épée dans le bras droit de l'insensible Jessica. Décisive ordaie : «She does not bleed... *Zombie!*... She does not bleed» [45:20-45:40].

Éprise de Paul Holland, à qui toutefois, en amoureuse masochiste, elle veut rendre Jessica guérie, l'infirm-

« Shame and Sorrow »

Claustration et malédiction de la belle Jessica (« a beautiful zombie »), rivalité amoureuse des deux demi-frères – Wesley Rand et Paul Holland : à Fort Holland, le roulement nocturne des tambours et les psalmodies du culte vaudou masquent un secret familial, dont la servante Alma n'ignore rien. Sur la terrasse d'une taverne, voix chorale de l'opinion publique, incarnant la tradition lyrique post-esclavagiste, un chanteur noir – Lancelot Victor Edward Pinar (1902-2001), dit Sir Lancelot, promoteur du calypso aux USA – dit la vérité aux blancs. En deux moments, il donne la clef du roman familial des Holland et augure la nouvelle rivalité fratricide de Paul et de Wesley. Son calypso « Shame and Sorrow » trouble l'infirmière, brise Wesley et offusque la mère puritaine, Madame Rand. L'entêtante rengaine met en abyme l'intrigue de *I Walked with a Zombie* :

*There was a family that lived on the isle
Of Saint Sebastian a long, long while
The head of the family was a Holland man
And the younger brother, his name was Rand
The Holland man, he kept in a tower
A wife as pretty as a big white flower
She saw the brother and she stole his heart
And that's how the badness and the trouble start
Ah woe, Ah me
Shame and sorrow for the family
The wife and the brother, they want to go
But the Holland man, he tell them "no"
The wife fall down and the evil came
And it burned her mind in the fever flame
Her eyes are empty and she cannot talk
And a nurse has come to make her walk
The brothers are lonely and the nurse is young
And now you must see that my song is sung
Ah, woe, Ah me. Shame*



Le chanteur de calypso (Sir Lancelot) dit la vérité comme le fou du roi.



Le zombie Carrefour (Darby Jones).



La délivrance de Jessica et de Wesley sous les yeux de Carrefour.

mière a marché avec un zombie durant l'aller et retour au Houmfort ! Si elle réfute la « religion du vaudou », pragmatique, elle en admet le « pouvoir ». En choisissant la *puissance de la magie* contre la *déficience de la médecine*, elle résout l'*intrigue familiale du film*.

Le commerce ambigu de madame Rand avec Dambala dont elle est l'oracle (« It's seem so simple to let the gods speak through me ») éclaire le drame de Jessica que veut tuer le prêtre pour le bien de la paroisse – « she is leaving and dead » [57:49]. Mère surprotectrice des frères ennemis (Paul et Wesley), à la croisée du christianisme et du vaudou, voix de Damballa (ou alors l'inverse), la veuve Rand utilise *rationnellement* la magie comme remède dans le mal, notamment pour sauver le renom du clan familial en exigeant du Houngan qu'il transforme Jessica en zombie. La figure de la morte-vivante, que l'on dira folle, est préférable à celle de l'épouse adultère.

Le roman familial des Holland se dénoue en tragédie antique. Comme un film romantique, *I Walked with a Zombie* part d'un plan-générique qui peint la joie d'un couple sur le littoral océanique. L'œuvre emplie de mélancolie se clôt à la nuit tombée sur un autre couple que l'Océan délivre du mal sous les yeux effarés de Carrefour. Contre-point du cortège funèbre de deux cadavres

repêchés en mer par les pêcheurs au harpon – torches en mains, chants aux lèvres, ils ramènent les dépouilles inondées à Fort Holland –, l'oraison funèbre incrimine puis absout Jessica : « she was a wicked woman, but she was dead in her own life ». Ayant arraché une flèche à l'effigie de Saint Sébastien, l'apollonien Wesley a libéré la morte-vivante de sa part d'ombre, avant de rejoindre la sienne : « Forgive him oh Lord who knows the secret of all hearts ». L'étreinte magique de la veuve Rand a échoué. Devant les cadavres des amants noyés, *in fine*, Betsy se blottit contre Paul.

I Walked with a Zombie était le film préféré de Jacques Tourneur. Respectueux des différences culturelles, hostile à la stigmatisation de la morale, l'œuvre traduit la tentative de filmer la peur, cette entité abstraite dont seul l'effet psychique et corporel se voit sur celles et ceux qu'elle saisit. Avec sa force suggestive, le film visualise l'horreur hors-champ voulue par le cinéaste de *Cat People*. Il y noue – sans la dénouer – la tension entre raison naturelle et pensée magique. L'onirisme fantastique que déploie son cinéma du crépuscule – *I Walked with a Zombie* en est l'apogée – souligne l'écart narratif né de la relation entre deux cosmographies antagonistes. Tourneur ne privilégie ni l'une, ni l'autre.

Notes

1. Dispositif qui consiste à diviser le cadre de l'image filmique en espaces contigus afin de juxtaposer plusieurs plans pour accentuer la simultanéité.
2. *Radio-Keith-Orpheum Pictures* : née, en 1928, la plus ancienne des compagnies hollywoodiennes indépendantes.

Sources filmiques

- ROBSON, Mark (1945). *Isle of Dead (L'île des morts)*, USA, RKO, 72 min. Montparnasse, 2006.
- TOURNEUR, Jacques (1942). *Cat People (La Féline)* 1942, USA, RKO, 72 min. Montparnasse, 2005.
- TOURNEUR, Jacques (1943). *I Walked with a Zombie (Vaudou)*, 1943, USA, RKO, 70 min. Montparnasse, 2000.
- TOURNEUR, Jacques (1957). *Night of the Demon/Curse of the Demon*, 1957, GB, 95 min. Wild Side Video, 2013.

Choix bibliographique

- BUTLER, Ivan (1979). *Horror in the Cinema*. South Brunswick, N.Y. : A.S. Barnes and Company.
- DUFOUR, Éric (2006). *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : Nathan.
- EVERSON, William K. (1974). *Classics of the Horror Film*. Secaucus, N.J. : The Citadel Press.
- FUJIRAWA, Chris, 1998. *Jacques Tourneur. The Cinema of Nightfall*. Foreword of Martin Scorsese. Jefferson, N.C. : McFarland & Company
- KATZ, Ephraim (1985). *The International Film Encyclopedia*. London : Macmilian (Papermac).
- KAY, Glenn (2012). *Zombie Movies : The Ultimate Guide* (2nd ed.). Chicago : Chicago Review Press.
- LAFOND, Frank (2014). *Dictionnaire du cinéma fantastique et de la science-fiction*. Paris : Vendémiaire.
- MALLORY, Michael (2009). *Universal Studios Monsters. A Legacy of Horror*. New York : Universe Publishing.
- MITRY, Jean (1968). « Maurice Tourneur 1876-1961 », in *Anthologie du cinéma*, 4. Paris : L'Avant-scène-CIB, 265-312.
- NEIBAUR James L. (1994). *The RKO Features : A Complete Filmography of the Feature Films Released or Produced by RKO Radio Pictures, 1929-1960*. Jefferson, N.C. : McFarland & Company
- SEABROOK, William (1929). *The Magic Island*. New York, Literary Guild of America ; *L'île magique. Les mystères du Vaudou* (traduction : Gabriel Des Hons, préface : Paul Morand). Paris : Firmin-Didot ; collection L'Aventure mystérieuse, J'ai lu, 1974.
- SILVER, Alain, WARD, Elisabeth (1992). *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock, N.Y. : The Overlook Press.
- Simulacres*, no 1 – Filmer la peur, automne 1999.
- TAVERNIER, Bertrand (2019). *Amis américains. Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, édition de Thiery Frémaux. Arles, Lyon : Institut Lumière/Acte Sud.
- TAVERNIER, Bertrand, COURSON, Jean-Pierre (1991). *50 ans de cinéma américain*. Paris : Nathan.
- TOURNEUR, Jacques (1986). « Murmures dans des chambres lointaines », *Caméra/Style*, 6, mai 1986.



La peur à l'épreuve du hors-champ

Magie, croyance et dispositifs du visible dans *The Blair Witch Project*

En 1999, un film tourné en quelques jours, avec des moyens dérisoires et des acteurs inconnus, bouleverse durablement le cinéma fantastique. En refusant de montrer l'horreur et en s'appuyant sur un dispositif radical de faux documentaire, *The Blair Witch Project* a participé à redéfinir notre rapport à la peur, à la croyance et à l'invisible, jusqu'à devenir une œuvre clé de l'imaginaire magique contemporain.

Cerise Dumont, Cinéclub universitaire de Genève

Voir ou ne pas voir, telle est la question.

À l'orée des années 2000, *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) s'impose comme un véritable phénomène culturel. Derrière son dispositif rudimentaire – une caméra portée, une image instable, un son imparfait – se cache une réflexion redoutablement efficace sur la croyance, l'authenticité et la peur, au croisement du documentaire, du cinéma expérimental et du folklore fantastique.

En cristallisant les tensions autour du regard – ou de son absence –, le film révèle toute la puissance du hors-champ pour faire exister le surnaturel sans jamais le montrer explicitement. *The Blair Witch Project* ne donne rien à voir de la menace qu'il convoque, mais construit un mythe par la suggestion, l'accumulation de signes et la fragmentation du réel. L'improvisation des acteurs, la caméra devenue protagoniste et la confusion volontaire entre fiction et réalité participent d'une fabrique de la

croyance où l'image, loin d'apporter des preuves, agit comme un espace de projection.

Ce que le film met en scène, ce n'est pas tant la sorcière de Blair elle-même que le processus par lequel une présence invisible prend corps dans l'imaginaire collectif, révélant ainsi que, dans le cinéma de l'horreur comme dans la magie, ce qui demeure hors champ est souvent ce qui possède le plus grand pouvoir. C'est précisément dans cette tension entre ce qui est montré et ce qui échappe au regard, entre un dispositif censé documenter le réel et une menace qui se dérobe sans cesse à l'image que *The Blair Witch Project* déploie toute la singularité de son geste cinématographique.

Une apparition sans précédent

Dès sa sortie, *The Blair Witch Project* connaît un succès fulgurant. Tourné en huit jours, avec un budget estimé entre 35'000 et 60'000 dollars, le film rapporte

plus de 248 millions de dollars au box-office mondial. Longtemps considéré comme le film le plus rentable de l'histoire du cinéma, il sera ensuite dépassé par *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007). Ce succès spectaculaire ne repose pourtant ni sur des effets spéciaux high tech, ni sur un casting prestigieux, mais sur un geste cinématographique d'une radicale simplicité : faire croire au public qu'il regarde des images authentiques. Il s'agit du concept du *found footage* que le film va contribuer à populariser au point d'en faire un motif récurrent du cinéma de genre.

Ce succès doit aussi être replacé dans un contexte précis : celui de la fin des années 1990, marquée par l'essor d'Internet et par une transformation profonde des modes de circulation de l'information. On est à l'ère des premiers forums de discussion, et la génération d'internautes naissante est encore la proie d'une certaine crédulité numérique, ce sur quoi jouent les producteurs du film pour sa promotion et sa diffusion.

« Dès la mise en place de sa communication, le film pousse à une croyance en ses événements et profite de l'outil numérique pour développer celle-ci. » (DEBRUEL 2021 : 9) Faux avis de disparition des comédiens, spots télévisés affirmant que des séquences manquantes avaient été retrouvées, archives fabriquées compilées sur un site internet dédié, l'élément surnaturel semble avoir débordé de l'écran pour s'infiltrer dans le quotidien des spectateurs de façon délibérée. Ainsi que le relève TELOTTE (2001 : 34), « Marc Graser et Dade Hayes proposent une explication partielle, soulignant que (...) le site "Blair Witch" n'était pas un outil marketing ajouté après coup, mais qu'il avait été conçu comme faisant partie intégrante de l'expérience cinématographique, une expérience qui s'adressait aux fans du genre horreur ». L'auteur va jusqu'à suggérer que la commercialisation du *Blair Witch Project* et la création du film lui-même étaient dès le départ un mariage soigneusement orchestré. Le film s'inscrit ainsi dans un moment char-

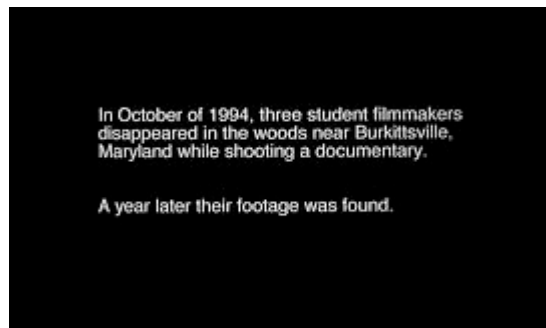
nière où les frontières entre information, rumeur et fiction deviennent plus poreuses que jamais. Plus d'un quart de siècle plus tard, les choses ont moins changé qu'on n'aurait pu le croire.

Le film se présente comme le montage d'images retrouvées après la disparition de trois étudiants partis enquêter sur une légende locale. Dès l'introduction, un texte pose le cadre et incite à suspendre l'incrédulité :

En octobre 1994, trois étudiants en cinéma ont disparu dans les bois près de Burkittsville, dans le Maryland, alors qu'ils tournaient un documentaire.

Un an plus tard, leurs images ont été retrouvées.

Tout se déroule dans « notre » réalité, en vue subjective, sans médiation apparente. Cette amorce brouille d'emblée la frontière entre fiction et document, et prépare le spectateur ou la spectatrice à une expérience fondée moins sur ce qui est montré que sur ce qui est suggéré.



Le carton d'ouverture du film *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999).

(Ne pas) montrer l'invisible

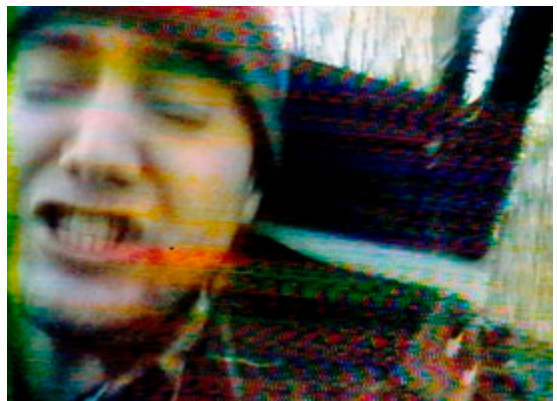
Le dispositif du *found footage* – ou « images trouvées » – est constitutif du film. Xavier ALDANA REYES (2015) décrit les œuvres basées sur ce dispositif comme « (...) des films reposant sur des images prétendument découvertes par accident ou récupérées dans des registres ou des fichiers perdus ». Si le procédé existait déjà,

notamment dans *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), les réalisateurs du *Blair Witch Project* le réinventent et en popularisent durablement l'usage, influençant de nombreuses productions ultérieures, aussi bien horribles que grand public.

Ce choix narratif et esthétique n'est pas neutre. Il modifie profondément la position du spectateur ou de la spectatrice, désormais placé-e dans une situation de témoin direct-e, voire de complice involontaire. Le film ne raconte pas une histoire, il prétend restituer les traces de faits réels et se présente comme une archive authentique. On ne regarde plus une mise en scène, mais un document supposément brut, non filtré, non interprété. En bref, « il s'agit moins d'un "film" que d'un artefact qu'on s'imagine trouver quelque part et qui exerce, pour cette même raison, un pouvoir de fascination sur le spectateur » (CAYER 2018).

Dans *The Blair Witch Project*, l'effet de réel produit est saisissant. En se faisant passer pour son propre making off, le film parvient à faire de ses faiblesses une force. Chaque imperfection devient un argument de crédibilité. Les images de mauvaise qualité sont justifiées par l'amateurisme supposé des protagonistes. Le son brouillé s'explique par un dispositif où seule une caméra enregistre l'audio simultanément, l'autre utilisant un enregistreur indépendant au format de « Digital Audio Tape » (DAT). La désynchronisation du son et de l'image, les plans flous, mal cadrés, les mouvements tremblés qui donnent mal au cœur en raison de l'absence de trépied, les cadrages approximatifs... Tous ces éléments participent à l'illusion documentaire.

Cette économie de moyens nourrit une tension croissante. Le spectateur ou la spectatrice oscille constamment entre frustration et anticipation : ne rien voir devient aussi inquiétant que risquer de voir quelque chose. La peur naît précisément de cette limite du regard, formulée dans l'une des répliques les plus célèbres du film : « I'm afraid to close my eyes, I'm afraid to open them ».



La dimension nonchalante, voire ludique, de l'auto-mise en scène bascule peu à peu dans des séquences plus angoissantes, faisant écho à la perte de repères des protagonistes.

Improviser pour mieux (faire) croire

Le tournage repose sur une méthode d'une redoutable efficacité, sorte de « méta-actors studio imposée ». Avant le tournage, les acteurs n'ont reçu qu'un résumé de 35 pages de la mythologie qui sous-tend l'intrigue – la légende de la sorcière de Blair – dont ils sont persuadés qu'il s'agit d'une superstition locale bien réelle. Les comédiens, qui jouent presque leur propre rôle – ils ont gardé leurs vrais noms –, ignorent la plupart des événements à venir, et leurs réactions sont souvent authentiques. Le film est ainsi moins joué que vécu.

Ce dispositif crée une confusion constante entre le jeu et l'expérience réelle. Les acteurs, épuisés physiquement et psychologiquement, voient leur propre peur nourrir celle de leurs personnages. Ils sont réellement affamés par l'équipe de tournage qui réduit leurs rations de nourriture au fil des jours, se perdent réellement dans la forêt et se font réellement terroriser durant la nuit. Cette porosité contribue largement à la force émotionnelle du film, et à la sensation troublante que ce qui est filmé échappe parfois au contrôle même de ceux qui tiennent la caméra. La caméra elle-même joue d'ailleurs un rôle central. Les caméras, en réalité, puisque deux appareils sont utilisés : une massive caméra 16mm en noir et blanc pour les séquences censées être dédiées au documentaire, et un caméscope vidéo couleur pour le reste. Ce contraste visuel permet de distinguer différents niveaux de récit, tout en renforçant l'illusion d'un matériau hétérogène assemblé après coup. Le fait qu'en dépit de leur terreur croissante, les protagonistes ne cessent de capter ce qu'ils voient est d'ailleurs justifié par les personnages eux-mêmes. Heather filme presque constamment, bien au-delà de ce que la situation justifierait, au point de parfois provoquer la colère de ses camarades. Filmer devient une manière de tenir à distance la peur, de transformer le danger en objet filmique. D'une certaine façon, continuer à tourner permet à Heather de se dissocier de la réalité, de survivre psychologiquement en restant spectatrice de sa propre disparition.



La caméra devient l'extension du corps d'Heather, l'instrument de sa vision, plus fiable même que ses propres yeux. Mais elle est aussi un écran entre elle et le monde qui l'entoure.

Sa scène de confession, filmée en gros plan, constitue d'ailleurs l'un des moments les plus marquants du *Blair Witch Project*. Seule face à la caméra, le visage partiellement éclairé, les traits tirés par la fatigue et la peur, Heather s'adresse autant à ses compagnons absents qu'au dispositif lui-même. La caméra devient ici un interlocuteur muet, un substitut de présence humaine, mais aussi un espace de jugement. La jeune femme y avoue sa responsabilité dans la situation du groupe, assumant ses erreurs comme si elle déposait une confession devant une autorité invisible. Les tremblements de l'image autant que son visage tronqué viennent rappeler que même dans cet acte d'aveu, le contrôle est perdu. La caméra ne console pas, ne répond pas ; elle enregistre. Dans cette séquence, le dispositif cesse d'être un simple outil de documentation pour devenir une instance morale. En se filmant, Heather se place volontairement sous le regard d'un Autre, qu'il s'agisse du spectateur ou de la spectatrice futur-e, d'un proche imaginaire ou d'une force indéfinie. La caméra agit comme un témoin implacable, incapable d'oubli, qui fixe sa culpabilité dans l'image. Elle devient aussi juge, dans la mesure où elle transforme l'aveu en trace irrévocable, et peut-être même bourreau, en contraignant Heather à se

confronter sans médiation à sa propre responsabilité. Continuer à filmer, c'est à la fois tenter de survivre psychiquement et s'exposer à une forme de condamnation symbolique. La caméra n'est plus un rempart contre la peur, mais un miroir brutal, qui empêche toute échappatoire et inscrit la disparition à venir dans une logique presque sacrificielle.

La séquence finale du *Blair Witch Project* constitue l'aboutissement logique du dispositif du regard mis en place depuis le début du film. Lorsque Heather et Mike pénètrent dans la maison abandonnée, l'espace devient immédiatement illisible : les pièces se succèdent sans hiérarchie, les angles sont abrupts, les couloirs étroits, et les mouvements de la caméra portée accentuent la désorientation. Le cadrage est constamment instable, souvent partiel, comme si le regard humain ne parvenait plus à embrasser la totalité du réel. Les murs décrépits, les escaliers branlants et les pièces vides forment un labyrinthe mental autant que physique. La disparition de Josh, réduite à une voix hors champ qui appelle depuis l'étage inférieur, renforce encore cette perte de repères : le spectateur ou la spectatrice, comme Heather, ne peut que suivre le son, sans jamais accéder à une vision complète de la situation.

Le dernier plan, où Mike se tient face au mur tandis que la caméra de Heather est brutalement interrompue dans son mouvement, condense toute la logique du hors-champ du film. Rien n'est montré, et pourtant tout est signifié. Ce geste – se placer face au mur – n'a de sens que parce qu'il a été évoqué plus tôt dans le récit, au détour d'un témoignage presque anodin. Le montage révèle ici toute sa puissance : une information secondaire, intégrée dans un flot de récits folkloriques, devient la clé interprétative de la scène finale. La caméra, tombant au sol, cesse de cadrer mais continue d'enregistrer. Elle devient un œil aveugle, témoin d'une disparition qu'elle ne peut ni empêcher ni expliquer. Le regard humain s'efface, ne subsiste que la trace mécanique, indifférente, qui clôt le film sur une image privée de sens immédiat mais saturée de menace.



La dernière image du film, dont l'efficacité repose sur son apparence anodine pour qui n'a pas vu les documents qui la précèdent.

Fabriquer une légende

La figure de la sorcière n'apparaît jamais à l'écran. Son existence se construit uniquement à travers des récits oraux, recueillis dans la première partie du film alors que les étudiants viennent de débiter leur tournage. Les habitants interrogés livrent des versions fragmentaires, parfois contradictoires, de la légende locale, dont le public prend connaissance en même temps que Heather, Josh et Mike. Par ce biais, la peur ressentie de plus en plus vivement par les protagonistes autant que par les spectateurs ne résulte pas d'apparitions spectaculaires, mais d'une accumulation de symboles, de sons et de tensions psychologiques.

Le film suggère cependant une transgression fondatrice : le trio ne fait l'expérience d'aucune rencontre surnaturelle jusqu'à ce que Josh renverse accidentellement un cairn... Cette profanation agit comme un déclencheur symbolique, inscrivant le récit dans une logique rituelle et magique profondément ancrée dans l'imaginaire collectif.

L'une des forces du *Blair Witch Project* est sa capacité à jouer sur des terreurs archaïques : la nuit, la forêt, la perte de repères, le danger qu'on ne voit pas, et qui fait



Deux pêcheurs interviewés non loin des lieux hantés par la sorcière livrent des versions contradictoires de sa légende.



Des cairns et des figurines de bois suspendues aux arbres délimitent l'espace magique.

du hors-champ l'espace principal de la menace. Cette construction progressive s'appuie sur des éléments de faits divers et de superstitions. La sorcière supposée, Elly Kedward, aurait été victime d'une chasse aux sorcières, et reviendrait se venger. D'ailleurs, les scénaristes se seraient inspirés des procès des sorcières de Salem pour inventer son mythe. La magie ici n'est jamais évidente : elle se manifeste par des indices matériels, des bruitages nocturnes, des objets déplacés, mais qui pourraient aussi avoir une lecture plus rationnelle.

Tout au long du film, l'élément magique repose en effet moins sur des sortilèges que sur une accumulation de signes. Des figurines de bois suspendues, des pierres empilées, des sons indéfinissables dans la nuit : autant d'indices qui laissent penser qu'une intelligence surnaturelle à l'œuvre observe, manipule et punit. La forêt devient alors un espace ambigu, à la fois décor et entité. Elle agit comme un cinquième protagoniste, voire comme un prolongement de la sorcière elle-même. Labyrinthique, immuable, elle empêche toute fuite et dissout progressivement les repères spatiaux et temporels.

La caméra comme frontière du surnaturel

La logique du regard et de l'enregistrement qui préside au film peut également se lire à travers une grille magique et rituelle. La caméra fonctionne comme un instrument d'offrande : elle capte, accumule, conserve des images destinées à être vues ultérieurement, comme si filmer revenait à laisser une trace pour une entité absente ou à venir.

Dans de nombreuses traditions magiques, le témoignage précède la disparition ; la parole enregistrée agit comme un passage. La confession de Heather, puis la

persistance du filmage jusqu'au bout, peuvent ainsi être interprétées comme une forme de rituel involontaire, où les protagonistes participent eux-mêmes à leur propre effacement. La caméra n'est plus seulement un outil de survie psychique ou de documentation, mais un objet transitionnel, situé entre le monde des vivants et celui de l'invisible.

Dans cette perspective, la caméra devient une médiatrice entre deux régimes de réalité. Elle permet de rendre visible ce qui ne peut être montré directement, non pas en révélant la sorcière, mais en attestant de son action. Le mal ne se manifeste jamais frontalement ; il agit à travers des signes, des sons, des déplacements imperceptibles. Filmer revient alors à reconnaître implicitement son existence, à lui accorder une forme de présence. Le dispositif du *found footage* prend ici une dimension quasi incantatoire : enregistrer, c'est appeler, fixer, parfois provoquer. En ce sens, *The Blair Witch Project* propose une réflexion troublante sur le pouvoir performatif des images : ce n'est pas la sorcière qui est montrée, mais le regard humain qui, en cherchant à voir, se condamne lui-même.

The Blair Witch Project construit une figure magique en refusant de la montrer. En s'appuyant sur la croyance, le hors-champ et la suggestion, le film démontre que l'invisible est souvent plus puissant que toute représentation explicite.

À l'heure où le cinéma fantastique multiplie les images et les effets, cette œuvre rappelle que la magie naît aussi – et peut-être surtout – de ce qui échappe au regard. Ne pas montrer la sorcière n'est pas une contrainte, mais peut-être la condition indispensable à sa crédibilité.

Références

- ALDANA REYES, Xavier (2015). « The [REC] Films : Affective Possibilities and Stylistic Limitations of Found Footage Horror », in BLAKE, Linnie and ALDANA REYES, Xavier eds (2015). *Digital Horror : Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon*. London and New York : I.B. Tauris, 149-160.
- CAYER, Ariel Esteban (2018). « Documenter l'effroi », 24 images, septembre 2018, no 188, 5054.
- DEBRUEL, Liam (2021). *Esthétique du Found Footage*, mémoire réalisé dans le cadre du Master en Architecture Transmédia. [s.l.] : Haute École Albert Jacquard, Université de Namur, Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie.
- TELOTTE, J.P. (2001). « The Blair Witch Project Project : Film and the Internet on JSTOR », *Film Quarterly*, vol.54, no 3, 32-39.
- ÉCRAN LARGE (2024). *LE PROJET BLAIR WITCH : les secrets d'une fin terrifiante*. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Z1EZDPS-3Wg> [consulté le 13 janvier 2026].

Images

Toutes les images de cet article sont tirées du film *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) et leur qualité correspond à celle que l'on retrouve à l'écran.



Il est temps de rejoindre le Dieu d'osier

The Wicker Man : un « Folk Horror » film ?

[Les Gaulois] pensent que la vie d'un homme est nécessaire pour racheter celle d'un homme, et que les dieux immortels ne peuvent être apaisés qu'à ce prix; ils ont même institué des sacrifices publics de ce genre. Ils ont quelquefois des mannequins d'une grandeur immense et tressés en osier, dont ils remplissent l'intérieur d'hommes vivants; ils y mettent le feu et font expirer leurs victimes dans les flammes.

Jules César, *De la Guerre des Gaules*.

Those who read the symbol do so at their peril.

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*.

Michel Porret, Université de Genève

Outre l'émergence du « *Slasher* », du « *Body Horror* » et du « gothique » anglo-italo-hispanique, le fantastique cinématographique vers 1970 privilégie souvent l'imaginaire occulte du rituel satanique ou de l'intercession magique, voire de l'Antéchrist eschatologique à l'instar du *The Omen* (1976) de Richard Donner (1930-2021). Entre 1972 et 1974, sur le déclin, l'illustre studio Hammer produit notamment son ultime véritable chef-d'œuvre (*Frankenstein and the Monster from Hell*, Terence Fisher, 1904-1980), mais aussi *Dracula A.D. 1972*

et *The Satanic Rites of Dracula* d'Alan Gibson (1938-1987), deux œuvres mineures qui replacent naïvement au 20^e siècle le mythe vampirique à Londres, notamment chez des hippies adeptes de messes noires dans une chapelle désacralisée.

En 1973, on peut notamment voir sur les écrans *The Exorcist* de l'Américain William Friedkin (1935-2023), mais aussi le spectaculaire *The Wicker Man* de l'Anglais Robin Hardy (1929-2016). D'une part, un film d'horreur transgressif de style classique autour de l'exorcisme

du mal. Son succès est mondial. De l'autre, acerbe et acidulé comme les pommes printanières dont il est un peu le sujet, un « *folk horror film* » sous la forme codifiée d'une enquête policière tout autour de la pensée magique et du totémisme sacrificiel. Son succès est celui d'un *film culte* dans les années 1980. Longtemps adulé de la cinéphilie, *The Wicker Man* est largement redécouvert à l'occasion du 50^e anniversaire de sa sortie (PIRIE 2024 : 239-242 ; WALSH 2023).

Le *Citizen Kane* du cinéma fantastique

Scénarisé au prisme du « supernatural » (FRANK 1977 : 145) par Anthony Shaffer (*Frenzy*, 1972, Alfred Hitchcock ; *Sleuth*, 1972, Joseph L. Mankiewicz), tourné en automne 1972, avec en bande-son les lyriques chansons folk de Paul Giovanni (1933-1990) comme contre-point narratif, le film se voit en trois versions de métrage et de montage différents : *Theatrical Cut*, *Director's Cut* et *Final Cut*. Les îles hébridaises de Skye, Plockton et Dumfries y donnent le cadre printanier de la fictive Summerisland. Tiré du roman *The Ritual* (1967) de David Pinner (1940-2025), le long-métrage décroche la « Licorne d'or » en 1974 au défunt « Festival international de Paris du film fantastique et de science-fiction », ainsi que le « Saturn Awards » du meilleur film dit « horrifique » (1979).

De son côté, le prestigieux « British Film Institute » considère *The Wicker Man* comme l'un des meilleurs films anglais d'après 1945. On le qualifie parfois de « *Citizen Kane* du cinéma fantastique » (AKNIN 2013 : 317), notamment en raison de sa force narrative qui culmine en *excipit*. Neil LaBute signe en 2006 un remake convenu, pesant et « assez honteux » (*The Wicker Man*) avec Nicolas Cage (ANDREYON 2013 : 1043). Iron Maiden, groupe britannique pionnier du « métal progressif », rend un bel hommage en 2000 au film avec la chanson « The Wicker Man » (Album : *Brave New World*).

Acteur adulé comme Peter Cushing (1913-1994) des studios Hammer, Christopher Lee (1922-2015) incarne sans être payé l'affable Lord Summerisle dans *The Wicker Man*. Ayant notamment joué la créature de Frankenstein, le vampire Dracula et le génie du mal Fu Manchu, le « gentleman de l'horreur » écrit : « it was the best-scripted film I ever took part in, and it turned to be a flawed masterpiece » (LEE 2003 : 369). Outre ce « quasi chef d'œuvre », le cinéaste circonspect Robin Hardy n'a réalisé pour le cinéma que l'éprouvant thriller crépusculaire sur un tueur en série *The Fantasist* (*Angoisse à Dublin*, 1986), ainsi que *The Wicker Tree* (2011) avec Christopher Lee en caméo. Mêlant comédie noire, critique religieuse et horreur, Hardy y reprend sans l'égaliser le même motif du conflit pagano-chrétien que montre et radicalise *The Wicker Man*, film minimaliste d'« anti-horreur » comme alternative au genre gothique anglais. Maillé de faux-semblants, apparemment bucolique, *The Wicker Man* a bien l'allure d'un film policier avec l'enquête du flic intègre Neil Howie (Edward Woodward, 1930-2009) de la Western Highland Police. Le policier au matricule 457 investit à Summerisland sur la disparition de Rowan Morrison (Gerry Cooper), âgée de douze ans. Après avoir amerri avec un hydravion monomoteur et biplace sur un estuaire de l'îlot écossais, Howie débarque parmi les insulaires goguenards, aux trognes océaniques. Maisons colorées ou blanchies à la chaux sous leurs toitures d'ardoise, palmiers tropicaux, massifs fleuris, prés et arbres fruitiers en fleurs, hauts buissons taillés en forme de phallus : tout évoque un petit Eden, où, à la nuit tombée, les couples s'enlacent en pleine nature et au cimetière. Si pour les chrétiens la pomme est le fruit du péché originel, à Summerisland, principale richesse des lieux, elle est le fruit du plaisir sensuel auquel tous s'adonnent.



Christopher Lee en Lord Summerisle.



Edward Woodward en Neil Howie, policier matricule 457.

Réincarnation vs résurrection

L'enquête de Neil Howie est un jeu de piste truqué, une confrontation aux continuels trompe-l'œil que figurent les insulaires masqués en animaux (chat, chien, lapin, vache, oiseau, cerf, poisson, etc.), voire en effigie de la *Commedia dell'Arte* (Polichinelle). L'enquête est en outre un rendez-vous quasi ethnographique avec la « superstition » locale qui répugne le « policier chrétien ». Droit dans ses bottes, empli de certitudes morales, il parcourt la communauté païenne comme Alice erre au Pays des Merveilles. Non-dits, intimidations, séduction, ironie, mur du silence, rires étouffés, silhouettes fugitives : les îliens jouent-ils au chat et à la souris avec le Sherlock Holmes en uniforme ? Quelle issue au labyrinthe de son enquête, parsemée de créatures fantastiques non menaçantes et d'enfants masqués ou feignant être morts, mais qui n'ignorent rien des choses de la vie et de la mort ?

Dans la boutique de confiseries multicolores et office postal que tient la mère volubile de la disparue Rowan Morrison, le flic voit qu'en vraie magicienne elle soigne l'angine d'une fillette en lui faisant ingurgiter une grenouille vivante. À l'auberge du « Green Man », dont l'enseigne est l'effigie des cultes agrestes insulaires, après avoir été moqué par les buveurs allègres, le policier vertueux repousse la tentation nocturne de la chair, comme un vulnérable Saint-Antoine dans le désert. Devant l'école primaire, l'idée d'un sabbat païen en plein jour effare le policier puritain : les écoliers magnifient en chantant l'arbre de mai, symbole phallique des forces procréatrices de la nature.

Son effroi contre la pensée magique culmine avec l'institutrice, Madame Rose (Elizabeth Diane Cilento, 1932-2011). Elle lui rappelle que les gens de Summerisle considèrent le christianisme en tant que simple point « comparatif » à leur foi féerique. Adorant la nature qu'insuffle les dieux, ils croient que la mort n'est pas la fin de tout, car elle reconduit la vie dans la *réincarna-*



Les insulaires masqués en animaux.

tion animalière ou végétale. Réincarnation universelle contre *résurrection* réservée aux seuls chrétiens non pécheurs, tel est le credo collectif à Summerisland : « We believe when the human life is over, the soul returns to trees, to air, to fire, to water, to animals. » [28:51-29:03]. Île magique ou île du mal ?

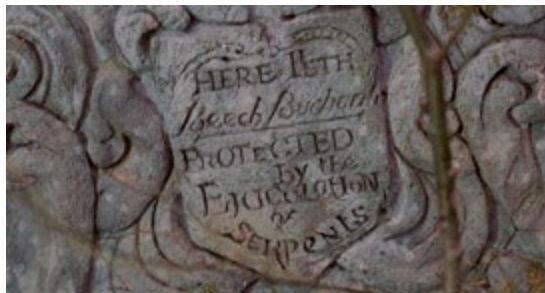
Evil island

Le cimetière gothique du village est le cénotaphe de l'animisme insulaire : une épigraphe funéraire loue le vitalisme spermatique des serpents, alors qu'une mère allaite son bébé. Sur la tombe de Rowan Morrison, son cordon ombilical s'enlace comme une liane vive à la branche d'un sorbier en fleurs. L'« arbre des sorcières » celtique n'est-il pas le talisman contre le « mauvais œil », de même que l'attribut magique de la fertilité ou de l'opulence à laquelle les insulaires aspirent ? Dans le cercueil de la fillette, que le policier fera nuitamment exhumer en vue d'une expertise médico-légale, gît un... lièvre mort. L'animal totem de la fécondité et du renouveau printanier y incarne le cycle perpétuel de la vie, de la mort et de la renaissance. À Summerisland, seuls les femmes et les hommes décédés depuis une éternité portent des prénoms bibliques dans les registres d'état-civil, contrairement aux autres défunts. Peu à peu, consterné, Neil Howie est confronté à l'univers préchrétien et magique d'« evil island » [47:23].

Le film aspirerait à «demythologise the supernatural» (NEWMAN 1996 : 147). S’y joue l’antagonisme moral entre le christianisme puritain du flic Neil Howie et le paganisme libertin des insulaires dont Lord Summerisle est – en même temps –, le juge de paix et le grand prêtre. Les motifs horribles – tel ce faux mort en cercueil –, l’ésotérisme et la magie qui, partout dans l’île, affleurent la sorcellerie, mystifient le policier, voire les spectateurs. Pourtant *The Wicker Man* n’est pas un film gothique de la Hammer, malgré les boccas frankens-teiniens dans le bazar du luciférien photographe-pharmacieur Lenox (Donald Eccles, 1908-1986), où le cliché de Rowan Morrison est prétendument disparu. Au contraire, ce film d’«anti-horreur» prend à contre-pied le genre gothique. Dans le code pseudo fantastique, *The Wicker man* est une fable allégorique parfois burlesque sur le monde suprasensible qui échappe aux incrédules, notamment à l’ingénu policier.

Déboussolé, illusionné, séduit, piégé à chaque étape de l’investigation qui s’apparente à un cours de religion comparée, Howie s’agrippe à la loi et la Croix. Il les brandit, tel un crucifix invisible contre la pensée magique. Outré par le néopaganisme «indécent» qui le cerne de toutes parts, le limier trop naïf forge son intime conviction : Rowan Morrison a certainement été immolée à une vorace idole de la fertilité.

Entre chants et pirouettes au-dessus du feu, les adeptes féminines de la nature exaltent la déesse Beltane. Tel un sabbat printanier, la phallophorie prend place au milieu de menhirs dressés près des pommiers fleuris qui jouxtent le manoir néo-classique et tardif-Géorgien de Lord Summerisle. Ces adeptes de la nature donatrice, à l’apparence de hippies, dansent nues, déplore le flic Howie : « Naturally! It’s much too dangerous to leap through a fire with your clothes on! » [39:52-39:56], rétorque le sarcastique et mélomane Summerisle, grand protecteur de la magie insulaire.



Au cimetière, ce mort repose protégé par l’«éjaculation des serpents».

Estimant que Dieu est mort mais qu’il a gâché sa chance, l’aristocrate et « païen éclairé » perpétue l’œuvre formidable de son grand-père, un naturaliste victorien dont le portrait en pied s’affiche dans le salon du manoir. Livre relié en maroquin rouge sous le bras gauche, pomme près de la main droite appuyée sur le rebord d’une table, arrière-fond édénique, l’huile campe avec réalisme un homme barbu à la mine sévère. Paradoxalement, il figure tout à la fois Moïse et Darwin, la loi divine et la science objective de la nature. Contre vents et marées, grâce au sol volcanique et à la chaleur proche du *Gulf Stream*, l’aïeul acclimata l’arboriculture fruitière dans l’île. Agronome, patriote et libre-penseur spiritualiste que fascinent les Celtes, il assura l’emploi pour tous, incita au néopaganisme et provoqua *in fine* l’exil accablé des pasteurs presbytériens.

Le secret de Polichinelle

Pour les insulaires, le sacrifice humain s’impose à la date du 1^{er} Mai, notamment quand les pommiers stériles menacent la prospérité collective. Le policier forge cette hypothèse « sacrificatoire » à la bibliothèque publique du village. Il y compulse un prémonitoire manuel d’anthropologie folklorique (*Britain, Land of Legends*) richement illustré de figures d’idoles « païennes », de rites gothiques et de sacrifices animaliers voire humains au bénéfice de la « Déesse des champs ». En perquisition-



« Welcome fool [...] The game is over ! »

nant chaque demeure, en fouillant le chalutier qui exporte les fruits de Summerisland, Neil Howie va-t-il découvrir où est Rowan Morrison ? Est-elle morte ? Est-elle vivante ? La buraliste excentrique le met en garde contre la vérité connue de tous les insulaires : « You simply never understand the *true nature of sacrifice* » [56:50-56:53]. Le néopaganisme serait-il aussi intolérant que le christianisme, tous deux avides de boucs émissaires ? « Welcome fool [...] The game is over ! » [1:10:24-1:10:34] avertit Lord Summerisle au terme de la course-poursuite d'une vérité improbable pour le policier venu de la terre ferme. Figure ambivalente de la *Commedia dell'Arte*, fou ou raisonnable, lâche ou brave, bossu et malicieux, Polichinelle est souvent le dindon de la farce. Les derniers plans océaniques, carnavalesques, processionnels et agrestes de *The Wicker Man* dévoilent le « secret de Polichinelle ». En vingt minutes, champs et contrechamps saccadés, Robin Hardy délace l'énigme et répond aux

questions qui hantent, égarent puis piègent à jamais le flic chrétien, mais peut-être aussi les spectateurs. Avec Lord Summerisle / Christopher Lee travesti en prêtresse exaltée serpe à la main comme un druide celte, le dénouement du fulminant *The Wicker Man* donne la *juste mesure* du destin prédestiné de Neil Howie. Le justicier entêté est venu « volontairement » à l'eucharistie du non-retour, après une ultime errance caverneuse-sépulcrale allant des ténèbres à la lumière. Entre sacrifice solaire, martyr chrétien voire délire infernal, l'issue rituelle et expiatoire de *The Wicker Man* illustre – en *juste démesure* – ce qui s'est noué obscurément dans la communauté insulaire et ce que le 1^{er} Mai dénoue en feu de joie. Eden pastoral d'ombres et de lumière, conservatoire de la pensée magique, Summerisland reste le théâtre ritualisé de la duperie et du simulacre pour l'ingénu Neil Howie.
Ite, missa est!



Lord Summerisle, prêtre féminisé de la procession agraire.



Polichinelle démasqué.

Sources filmiques

- SHAFFER, Anthony (1974). « *The Wicker Man*. A Screenplay by Anthony Shaffer », 127 fol. En ligne : <https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2023/11/The-Wicker-Man-script.pdf>.
- HARDY, Robin (1973). *The Wicker Man (Le Dieu d'osier)*, 84 min., GB. Studio Canal, 2008.
- HARDY, Robin (2011). *The Wicker Tree*, 90 min., GB. Anchor Bay Entertainment, 2012.
- HARDY, Robin (2023). *The Wicker Man*. Studio Canal, 3 DVD, « 50th Anniversary edition ».
- LABUTE, Neil (2006). *The Wicker Man (L'homme de paille)*, USA. Studio Canal.

Choix bibliographique

- ANDREYON, Jean-Pierre (2013). *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*. Pertuis : Rouge profond.
- AKNIN, Laurent (2013). *Les classiques du cinéma bis* (avec la collaboration de Lucas Balbo). Paris : nouveau monde éditions.
- FRANK, Alan (1977). *Horror Films*. London : Hamlyn.
- JONHSON, Tom ; DELVECCHIO, Deborah (1996). *Hammer Films. An Exhaustive Filmography*. Jefferson, N.C. : McFarland & Company.
- LEE, Christopher (2003). *Lord of Misrule. The Autobiography of Christopher Lee*. London : Orion.
- NEWMAN, Kim (1996). *The BFI Companion of Horror*. London : British Film Institute and Cassel.
- PIRIE, David (2025). *A New Heritage of Horror. The English Gothic Cinema*. London : Bloomsbury Academic.
- WALSH, John (2023). *The Wicker Man : The Official Story of the Film*. London : Titan Book (publication pour le 50^e anniversaire du film).



EXCALIBUR

Affiche du film *Excalibur*, Orion / Warner Brothers, 1981.

Quand la magie disparaît...

Excalibur de John Boorman (1981)

Dans *Excalibur*, Boorman narre le règne légendaire du roi Arthur par une construction, voire une compression, audacieuse (mais aussi critiquée) des différentes strates hétérogènes de la tradition arthurienne. Ce parti pris est déterminant puisqu'il permet au film de restituer non pas une époque, celle du Moyen Âge, mais un moment mythique, celui de la magie. Celle-ci apparaît d'emblée comme une structure du monde, une force immanente qui ordonne l'équilibre du royaume. Mais cet équilibre se révèle profondément vulnérable. Il se fissure d'abord sous l'effet des passions humaines avant d'être durablement fragilisé par l'irruption progressive d'un autre régime de sens, le christianisme.

Sabrina Carvalho, Université de Genève

Excalibur se déploie comme le récit d'un dérèglement dont les hommes portent une large part de responsabilité. Le film montre comment leurs choix, leurs failles et leurs transgressions sapent de l'intérieur un ordre magique qui exigeait mémoire et mesure. À ce déséquilibre interne s'ajoute, par touches successives, l'affirmation d'un christianisme encore marginal, presque furtif, tandis qu'un « paganisme » d'inspiration celtique demeure longtemps dominant et opérant. Peu à peu cependant, l'enchantement se retire : les forces archaïques s'effacent et le christianisme s'installe. Le monde cesse d'être régi par une continuité entre la nature, le roi, les hommes et la magie. Il ne s'agit pas d'un passage de l'erreur à la vérité, mais d'une transformation profonde du rapport au réel. Le prix de cette mutation est une sé-

paration entre l'homme et la nature, entre le pouvoir et la vitalité du monde, ce qui marque la fin d'un ordre cosmique au profit d'une autre manière d'habiter le monde.

La magie comme structure du monde

Dans un fracas de fer et de flammes, au cœur d'une nuit saturée de brume, *Excalibur* s'ouvre sur une bataille primitive où le désir et la magie se connectent à travers la violence de la guerre. Dès la première scène le spectateur ou la spectatrice est immédiatement plongé-e dans un monde de chaos et de violence que Merlin ne cherche pas à apaiser, mais qu'il canalise toutefois avec ses compétences magiques. Cette ouverture brutale pose d'emblée les principes qui gouverneront tout le film. La magie est donc l'élément central qui permet

d'ordonner un monde originellement chaotique. En donnant à voir un monde encore informe, soumis à la violence et aux désirs, sans hiérarchie stable, Boorman prépare le public à une reconfiguration radicale de la légende d'Arthur.

Dans un premier temps, il simplifie le mythe en fusionnant bon nombre d'épisodes de la matière arthurienne. Cela lui permet de repenser mais surtout de traduire le récit légendaire. Par exemple, la quête du Graal est volontairement resserrée, repoussée vers la fin du film, et l'intrigue se rassemble autour d'Arthur, personnage central du récit. Là où bien des récits médiévaux laissent Lancelot ou Perceval prendre l'initiative, *Excalibur* place le roi au centre de toutes les forces en jeu. En outre, ce choix narratif s'accompagne d'un geste symbolique décisif : Boorman confond Arthur avec la figure du Roi pêcheur, pourtant distincte dans *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory (1470). Dans la tradition, ce roi blessé incarne une liaison mystique entre le corps du souverain et la santé du royaume, qui ne font plus qu'un. Tant que le roi souffre, la terre se dessèche. En attribuant cette fonction à Arthur lui-même, le film inscrit d'emblée la royauté dans une logique cosmique. Dans *Excalibur*, gouverner, c'est maintenir l'équilibre du monde.

Cette vision irrigue tout le récit, qui se déroule sous la forme d'une suite d'enchantements. Dès les premières scènes, la magie apparaît comme la condition même de l'ordre politique. Merlin remet à Uther Pendragon, père d'Arthur, l'épée Excalibur, surgie des eaux de la Dame du Lac, pour unifier le royaume. Mais cette harmonie naissante se fissure aussitôt. En effet, emporté par son désir pour Ygraine, Uther rompt l'équilibre fragile que le magicien tentait d'instaurer. L'échec de l'assaut contre le duc de Cornouailles révèle alors la fragilité d'un pouvoir déjà vacillant. Acculé, le roi se tourne vers la magie et accepte un pacte lourd de conséquences : l'enfant issu de cette union sera confié à Merlin. Arthur naît ainsi d'un marché magique, tandis qu'Uther, discrédité

par ses excès, perd définitivement l'adhésion de ses hommes.

La souveraineté trouve donc son origine dans un acte magique de procréation. En effet, lorsque Merlin libère le « souffle du dragon », force vitale primitive, pour permettre l'union sexuelle d'Uther et d'Ygraine, la magie est filmée comme une énergie brute qui croise deux événements : la conception d'Arthur et l'acte de guerre. Par un jeu de montage, les images du coït des amants sont superposées à celles de l'agonie du duc, l'époux cocu d'Ygraine, blessé sur le champ de bataille.

Dans *Excalibur*, la magie qui fonde la souveraineté se traduit concrètement par l'épée. Dans cette perspective, Excalibur dépasse largement le statut de simple insigne royal. Elle agit comme une force d'ordonnement, capable de structurer le chaos. Sa lueur verte signale l'activation d'une puissance qui ne se limite pas à l'exercice du pouvoir politique, mais engage l'équilibre même du monde. Le film se déploie dans un temps volontairement indéterminé, « entre le Moyen Âge et l'âge de pierre », où une épée peut encore effectivement organiser le réel.

Par ailleurs, dans le film de Boorman, la prospérité de la terre dépend intrinsèquement de celle de son souverain. Ainsi, tant qu'Arthur reste un roi vigoureux, ses dépendances prospèrent, mais aussitôt qu'un mal inconnu s'empare de lui, son royaume se transforme en Terre Gaste. La quête du Graal s'avère donc être une réponse logique à un dérèglement global. L'enjeu dépasse la simple réparation d'une faute morale ou politique, c'est le monde entier qui exige d'être réaccordé à son principe vital, en rappelant au roi son lien avec la terre.

La magie constitue ainsi l'ossature du monde d'*Excalibur* : elle fonde la souveraineté, règle le rapport entre l'homme et la nature, et décide, en dernière instance, de l'équilibre (ou de la ruine) du royaume.

Voir la magie, une expérience boormanienne

Dans *Excalibur*, la magie se traduit par une expérience sensorielle totale. Elle se déploie dans l'ampleur sonore créée par les compositions de Wagner (*Parsifal*, *Tristan et Isolde*) pour ne citer que celles-ci et le *Carmina Burana* de Carl Orff. Ainsi, la bande sonore du film confère au récit une dimension quasi rituelle qui réactive la dimension mythique de la geste arthurienne.

Mais Boorman ne s'arrête évidemment pas à l'immersion sonore. Avant même de s'exprimer par les mots ou les gestes, la magie d'*Excalibur* est signifiée par l'image. Boorman ancre son récit en Irlande, un lieu choisi pour ses paysages verdoyants associés à de nombreuses légendes. La place que Boorman accorde à la nature constitue un axe narratif à part entière. En effet, les éléments naturels du décor plantent un cadre éloquent. À cet égard, la trajectoire d'Arthur est construite sur un schéma saisonnier inspiré de Tennyson : l'hiver figure la barbarie des origines, le printemps et l'été l'âge d'or chevaleresque, l'automne la stérilité et la chute (WHITAKER 2010 : 45). Le monde naturel devient l'indicateur visible de l'état du royaume, et par là même de la vitalité de la magie.

La forêt et l'eau en sont des exemples parlants. Tout d'abord, la forêt s'inscrit dans la tradition de la « forêt périlleuse » de la romance. Elle représente un espace de passage et d'épreuve, un lieu où les frontières entre monde humain et forces invisibles deviennent poreuses. Merlin s'enfonce dans une forêt après avoir récupéré Arthur, encore bébé, au nom du serment prêté par son père, Uther. Au même endroit, le futur roi tire Excalibur de la roche aux yeux de tous, c'est aussi là qu'il la brisera lors de son combat contre Perceval. Dans une forêt plus sombre et inquiétante, Merlin initie Arthur à la réalité du Dragon, cette force vitale primitive tapie au cœur de la nature, que rappellent les quelques serpents et lézards présents dans la scène. Elle met d'ailleurs en exergue la colorimétrie particulièrement



Les verts magiques et naturels.

verdoyante du film qui scande le lien profond entre magie et nature.

L'eau occupe tout autant une place centrale dans la mise en scène de la magie. Elle fonctionne d'abord comme un seuil, à la manière des traditions celtiques où l'eau marque la frontière entre le monde ordinaire et l'Autre Monde (WHITAKER 2010 : 46). Les apparitions et les disparitions d'Excalibur suivent cette logique. L'épée surgit de l'eau et y retourne à la manière d'un pouvoir qui dépendrait de cette limite invisible. Par ailleurs, Boorman y ajoute une dimension psychanalytique, nourrie par ses lectures de Jung : les profondeurs aquatiques renvoient à l'inconscient collectif, réservoir de forces primitives que les hommes peuvent momentanément capter, mais jamais posséder durablement. La Dame du Lac incarne cette fonction liminaire. Figure de frontière, elle remet l'épée au roi légitime et la reprend lorsque celui-ci s'en montre indigne. La scène du combat entre Arthur et Lancelot en offre une illustration exemplaire. Emporté par la fureur, Arthur abuse de son pouvoir, Excalibur se brise et Lancelot gît inconscient sur les pierres au bord du lac. Ce n'est qu'après le retour à la raison du roi que l'épée, rendue par la Dame du Lac, réapparaît, restaurée et lumineuse, sa couleur verte luminescente signalant le retour de la magie à sa juste place.

L'eau agit ainsi comme un espace de dissolution et de régénération puisqu'elle absorbe la démesure, permet



Arthur pense halluciner devant la Dame du Lac.

la transformation intérieure et restitue un pouvoir purifié. Elle rappelle enfin que, dans *Excalibur*, la magie ne s'exerce jamais sans sacrifice.

“It is the doom of men to forget”

Quand Camelot se stabilise, *Excalibur* donne l'impression d'un monde qui «tient». Les différents corps politiques sont réunis (roi, conseillers, chevaliers), les armures brillent, la Table ronde illustre un pouvoir politique enfin ordonné. Mais Boorman filme cet ordre comme un équilibre précaire, jamais garanti par la pierre des forteresses ni par la force des armes. En effet, ce qui menace Logres vient d'abord de l'intérieur du royaume, et plus particulièrement de ses hommes. Merlin énonce à plusieurs reprises un avertissement: “it is the doom of men to forget”. Ce pouvoir prophétique fait du magicien le médiateur entre le monde humain et une énergie ancestrale. Il connaît le lointain passé de la terre et sait prédire les dangers qui la guettent. C'est pourquoi sa nostalgie n'a rien d'une jolie formule lorsqu'il regrette un temps où «l'oiseau, la bête et la fleur» ne faisaient qu'«un avec l'homme». Il énonce ici le regret d'une harmonie permise par la magie, la rupture d'une continuité entre humains et non-humains, entre ordre politique et vitalité du monde.

En outre, chez Boorman, la magie est une réserve d'énergie liée au vivant et aux éléments, figurée par le Dragon. Elle est une puissance antérieure aux cadres moraux et religieux dont la nature-même est ambivalente: elle peut soutenir un ordre quand elle est canalisée, et le dévaster quand elle est instrumentalisée. Morgane, par exemple, cristallise une forme corrompue de cette énergie. Par ses enchantements, le film fait voir un usage destructeur des forces mystiques, pourtant canalisées sous l'action de Merlin, gardien d'un ordre fragile. D'ailleurs, le récit propose deux autres exemples d'utilisation abusive de la magie: l'adultère entre Uther et Ygraine et la relation incestueuse entre Arthur et sa demi-sœur, Morgane.

Précisons tout de même qu'Arthur lui-même cède au détournement de la puissance magique d'Excalibur lors de sa première rencontre avec Perceval. Incapable de le vaincre, il en appelle à la force de l'épée. Trichant pour obtenir la victoire, il alimente, alors qu'il se trouve dans sa posture de roi et de garant, la condamnation de son monde. Autrement dit, l'équilibre n'est jamais un acquis dans *Excalibur*. La mémoire d'une unité primitive du monde, garantie par la magie et les anciens dieux, semble essentielle pour la sauvegarde d'un royaume pérenne.

Un effacement progressif de la magie au profit d'un christianisme naissant

Dans *Excalibur*, Boorman met en scène le passage d'un univers païen vers un monde qui se christianise. En effet, le récit rappelle constamment au spectateur et à la spectatrice qu'il y a désormais «au moins deux religions». Le christianisme affleure, mais reste cantonné à l'arrière-plan, tandis que le film donne la primauté à la «religion du Dragon», religion d'un temps des origines voué à s'effacer. Cette évolution est d'abord perceptible dans la scène du mariage d'Arthur et de Guenièvre, organisé sous la forme d'un sacrement chrétien, scène filmée de manière excessivement cérémonielle, qui contraste fortement avec la vitalité tellurique et sensuelle des scènes de magie qui précèdent. Le rite chrétien y est dépourvu de toute puissance transformatrice, il incarne simplement un cadre encore à ses débuts. Par ailleurs, dans le passage où Arthur, ayant surpris l'infidélité de Guenièvre, plante, fou de rage, Excalibur dans la terre, il réalise un geste chargé symboliquement. La terre, source de la vie et représentation matérielle de la fertilité, ainsi que Merlin subissent alors une blessure qui annonce la perte du monde magique. C'est dans ce paysage déjà perturbé qu'intervient la ruine du royaume de Camelot et que la quête du Graal prend sens. Elle est filmée comme une aventure qui prend les traits d'une traversée de peste et de



La Dame du Lac récupère l'épée ensanglantée.

mort, loin du récit traditionnel arthurien. On y croise un chevalier sans vie, une forêt de pendus ou encore des terres ravagées. Toutefois, Boorman avoue lui-même se trouver dans l'incapacité de dissocier son œuvre du motif chrétien, tant il est culturellement soudé à l'imaginaire occidental (LACY 2010 : 39). Il en déplace seulement le centre de gravité. Ainsi, dans la scène-clé où Perceval atteint le Graal, nous assistons au dialogue suivant :

Graal — *What is the secret of the Grail? Whom does it serve?*

Perceval — *You, my lord.*

Graal — *Who am I?*

Perceval — *You're my lord the king. You're Arthur.*

Graal/ Arthur — *Have you found the secret that I have lost?*

Perceval — *Yes, You and the land are One.*

La réponse de Perceval à la question « Qui doit-il servir ? » peut paraître déroutante pour les fidèles lecteurs

de la légende arthurienne. La tradition chrétienne des récits arthuriens aurait pu laisser penser que le Christ soit *a minima* suggéré. Toutefois, Boorman reste fidèle à la narration mythique du film. En effet, elle permet une renaissance réelle du royaume structuré par la magie et, par là même, Arthur, qui souffrait tout autant que sa terre pendant la quête. Cela n'est somme toute qu'un retour au temps idéal des origines. La fin le confirme clairement : Morgane meurt, Merlin disparaît et Excalibur retourne à l'eau. Cela dit, Boorman ne clôt pas entièrement le mythe. La Dame du Lac qui prend et rend Excalibur plus tôt dans le film saisit, et peut-être encore plus fermement, une nouvelle fois l'épée. Autrement dit, le christianisme marque certes une mise à distance d'une ancienne continuité avec la nature et les puissances vitalistes, mais la légende demeure en suspens, comme provisoirement refermée plutôt que définitivement révolue.

Bibliographie

- BRETÈQUE (de la), François (2015). *Le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique*. Paris : Armand Collin.
- DESCHAUX, Robert; MÉNAGE, René (1985). « Observations sur le film *Excalibur* de John Boorman », *Recherches & Travaux*, 29, 99-107.
- LACY, Norris J. (2010). « Mythopoeia in Excalibur » in *Cinema Arthuriana. Twenty essays*, éd. Kevin J. Harty. Jefferson, N.C. : McFarland & Company, 34-43.
- WHITAKER, Muriel (2010). « Fire, Water, Rock: Elements of Setting in John Boorman's Excalibur and Steve Barrons Merlin », in *Cinema Arthuriana. Twenty essays*, éd. Kevin J. Harty. Jefferson, N.C. : McFarland & Company, 44-53.

Écriture créative

Donner un supplément de magie à un conte de fées ? Explorer les possibilités énonciatives d'un film culte et foisonnant ? Voilà l'audacieux exercice auquel se sont prêtés les étudiant-es des ateliers d'écriture du Département de langue et littérature françaises modernes de l'Université de Genève. À partir du film *Peau d'Âne* (1970) de Jacques Demy, les participant-es ont tout d'abord porté leur attention sur un objet, un élément du décor ou un figurant muet avant de lui donner la parole et de lui permettre d'exprimer son point de vue sur le récit. Ainsi, dans les pages qui suivent, vous verrez se plaindre un hélicoptère, soupirer un perroquet ou protester un crapaud. Si la bague qui permet à Peau d'Âne et au prince de s'unir a été particulièrement sollicitée du fait de son importance narrative et symbolique, le coffre magique, le miroir de la princesse et même le grimoire qui ouvre le conte ne sont pas en reste. Laissez-vous donc emporter par l'enchantement et (re)découvrez le conte de Perrault comme vous ne l'avez jamais lu.

Les étudiant-es de Bachelor ont été encadrés par Pierre Bellon et Marko Vučetić ; celles et ceux de Master, par Natacha Allet et Eléonore Devevey. Les premier-es ont composé leur texte à quatre mains, les second-es signent seul-es.

La Promesse des livres



Adossé au rayon d'une ancienne bibliothèque,
je m'ouvre lentement et vous offre la découverte
d'un autre monde, un monde où tout est possible,
un monde aux couleurs indescriptibles.

Ensemble, nous allons parcourir ces contrées
tissées au fil de mes pages où se révèlent

des jardins qui n'existent nulle part ailleurs,
un roi fou de douleur,
un château aux hautes tours,
un perroquet qui chante l'amour,
des broderies de lune et de soleil,
une fée de bon conseil,
une chaumière protégée par un charme,
une grande détresse exprimée à chaudes larmes,
une forêt qui guide les égarés,
un gâteau qui noue deux destinées,
le murmure d'une fleur,
des rêveries de bonheur,
un anneau qui trouve sa main,
une famille dont on renoue les liens,
des chansons qui évoquent l'enfance,
la perception d'autrui au-delà des apparences.

Notre route ensemble s'arrête ici,
Nous voici arrivés à la fin de mon récit,
Un ancien conte aujourd'hui rendu à la vie
Comme par magie.

La Déclaration du perroquet



On pense qu'un perroquet répète tout ce qu'il entend. C'est faux, c'est faux. Je ne t'ai jamais trahie, princesse. Je n'ai jamais divulgué tes colères, colères d'enfant, tes petites prières, tes premiers émois. J'ai tout gardé pour moi. Tu m'avais élu au rang de confident ; je ne pouvais pas me permettre de te décevoir. Aujourd'hui tu es grande, grande, grande, princesse. Grande, majestueuse, grande, mais orpheline par ta mère. Tes larmes tombent en cascade sur tes joues pâles. Chaque soir, je t'entends sangloter dans ton lit doré et mes oreilles invisibles saignent. Mon cœur s'émeut et mes plumes frissonnent de chagrin. Je voudrais tant venir t'embrasser, mais mon bec, bec, bec est trop dur et je crains qu'il ne te blesse, blesse, bec. Ça ferait des petites gouttes de sang vermeil sur ta peau laiteuse, que je boirais jusqu'à être enfin rassasié de toi. Lorsque j'ai entendu ta voix se mêler au piano et résonner entre les murs du château, mon âme s'est émerveillée. Mon cœur, si volatile de nature, s'est posé sur toi.

Ton père t'aime, t'aime, t'aime soudain et souhaite t'épouser. Je rêve alors d'être le chanceux qui t'arrachera à ce malheur, à ce mariage contraint et douloureux. Je veux déployer mes ailes pour apaiser la peine que tu subis par l'odieuse demande de cet homme,

qu'ils appellent « roi », la demande de ce roi. Mais, je reste toujours trop impuissant, hypnotisé par ta robe dorée, par ta robe dorée, hypnotisé. Ah si je pouvais seulement voler jusqu'à toi, et dire enfin ce qui pèse si lourdement sur mon cœur : Je t'aime, princesse, princesse je t'aime. J'aime chanter « amour, amour » avec toi. Je t'ai toujours adorée, même lorsque tu étais dissimulée sous cette défroque grise et rêche, cette défroque dissimulatrice, grise. Je suis prêt à tout, même à commander de nouvelles parures pour que l'on soit assortis, assortis en parures, couverts de petites charmures. Je voudrais des plumes couleur du ciel, des prairies et de l'été, du ciel d'été dans les prairies. J'arracherais ta peau d'âne, indigne de ta beauté et je la donnerais à manger à ton père, pour me venger, manger ton père pour venger ta beauté. En une seule bouchée, gloups. Pour toi, je bouderais toutes les perroquettes, coquettes perroquettes, qui se poussent à ma porte. Moi, l'oiseau de lumière et de couleur, je suis paralysé car tu as pris mon cœur. Tu n'es pas là, tu ne m'entends plus et pourtant, je chante.



Le Marché de la bague

Il s'avance rue de la Verrerie. Ici, on vend alliances et amulettes depuis toujours. C'est le petit commerce du merveilleux, la boutique de l'imaginaire. Il entre.

— Je cherche une bague pour un conte.

La vendeuse sourit et désigne deux alliances d'un or presque orange.

— Celles-là promettent la fidélité jusqu'à la mort, un grand classique.

— Mais plus personne n'y croit vraiment... Leur magie s'est faite ésotérique.

Déçue, elle les range.

— Si l'amour ne vous convainc plus,
j'ai la bague au pouvoir absolu.

En général, elle tue tout sentiment passionnel.

— Ah non tout de même, je veux une fin heureuse traditionnelle.

— *Ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants*, une fin canonique.

Elle ignore la remarque venue de sous l'établi.

Elle soupire et dépose un anneau sombre, couleur nuit.

— Celui-ci permet de disparaître.

On peut tout faire sans être vu. Ça teste la morale.

— Si c'était pour le roi, ça aurait du sens... Mais l'histoire n'aurait plus sa raison d'être :

Hymen interdit consommé, fin de l'intrigue, lignée irrécupérable.

— *Leurs enfants risquent d'avoir de petits soucis génétiques...*

Elle soupire plus fort et attrape une bague fine d'une grande délicatesse.

— Celle-ci rend riche. Elle offre toute l'opulence.

— Ça n'ira pas, c'est pour une princesse.

Un idéal féminin ne peut être vénal.

Je veux une femme pure, intègre, royale,

Indemne de toute décadence.

— La richesse, c'est surfait.

La marchande reste interdite.

— Il me reste aussi toutes les bagues maudites.

— Son père est déjà une malédiction suffisante, inutile d'en rajouter.

Vous n'auriez pas un effet un peu plus léger ?

— Mais enfin, moi je l'ai !

La vendeuse, fatiguée, ouvre le tiroir d'où fusaiient toutes ces interruptions.

Puis expose la bavarde, responsable de ces fâcheuses incursions.

Cette bague loquace, enfin dévoilée, vante d'elle-même ses capacités :

— Je ne rends ni riche, ni puissant, ni invisible.

Je suis le désir rendu tangible.

Je sais reconnaître la main adéquate, la révéler.

L'auteur regarde l'anneau. Il pense au père, voit la fuite et la peau arrachée.

Il se remémore sa recette de l'amour exalté.

— Avez-vous une bonne résistance à la pâte à gâteau, même lorsqu'elle est chauffée ?

— Je résiste à tout. Surtout aux doigts rougeauds et potelés, aux ongles incarnés et aux cuticules rongées.

J'aime les mains soignées vous comprenez.

Il s'arrête un temps, le temps d'imaginer.

— Et à mon histoire, qu'est-ce que vous comptez apporter ?

— J'y glisserais l'idée que le désir se dit libre, naturel, évidence...

Mais qu'une princesse n'est choisie que si son corps épouse la bonne apparence.

— Superbe ! L'émancipation à condition d'élégance !

Il paye et s'en va.

Le merveilleux vend souvent ses images avec un mode d'emploi ;

C'est ainsi que le petit commerce de l'imaginaire fait sa loi.



Les Confessions de la cassette

En ce jour, cher auditoire, je viens tout vous avouer.

Tout d'abord permettez-moi, de me présenter: moi, la Cassette,
Non pas l'ancêtre poussiéreux du DVD,
Mais bien le coffret précieux qui naquit d'un précis coup de baguette,
Avec mes pierres bleutées, mes paysages illustrés et mon air bien décidé.

Un peu trop précieuse, à l'image du kitsch de cette œuvre cinématographique,
Je me suis vue, impuissante et silencieuse, confinée dans une cabane sans poésie.
Ah, que le souvenir du palais m'éblouit! Oh grande demeure, sublimissime et béatifique!
Désormais je me languis dans cette petite maisonnette pleine de suie...

Malgré tout, je suis demeurée fidèle à la belle Peau d'Âne;
Je fus chargée par la magnifique et envoûtante fée de veiller sur elle.
Imposante, sur le sol crasseux, je fus placée dans cette cabane en sentinelle.
Seulement, l'ingrate princesse, une fois mariée, ne daigna même pas me ramener au palais de ses mânes!

On m'avait pourtant confié une laborieuse mission...
Contenir le monde que Peau d'Âne devait dissimuler:
Ses diamants, ses miroirs, ses rubis, et surtout ses trois robes, majestueuses créations,
Dont aucun couturier de votre monde n'oserait jamais rêver.

Porteuse de la magie enchantée de la fée, riche en offrandes,
Je contiens toutes les possibilités de l'infinité des songes.
Charge bien lourde! Oh si seulement les humains pouvaient comprendre
Le poids et la densité des rêves dans lesquels ils plongent.

Jadis, sitôt qu'elle frappait le sol de sa baguette, auprès de la princesse je reprenais ma place.
Cachée sous terre, sagement et patiemment, je l'attends encore, bien qu'elle m'ait oubliée.
Dans ce lieu inconnu et sombre, je l'avoue: j'ai peur et j'angoisse.
Depuis qu'elle ne m'appelle plus, je suis confinée...

Hélas, nul n'a jamais songé à mon confort! Ensevelie ici-bas,
Je l'admets: parfois, je me sens défaillir au cœur du rude combat
Contre l'oubli que je ne peux gagner. Et toute cette terre autour de moi me pèse.
Pauvre cassette claustrophobe, comment pourrais-je cacher mon malaise!

La Chanson de la bague



Une file interminable se forme : des femmes de toutes parures et de toutes conditions s'avancent pour tenter leur chance. On me passe de main en main. Je m'élargis ou me rétrécis à ma guise. Chaque doigt étranger me rappelle que je n'appartiens qu'à une seule. Le prince, pris d'impatience, veut forcer un ajustement impossible. « Aïe ! » Il s'excuse auprès de la pauvre femme, elle murmure que ce n'est pas elle. Ils baissent les yeux. Moi, j'ai le métal tout meurtri : « Je vous prie d'être plus délicat, prince. »

Il sursaute et se souvient de la rose d'autrefois, qui l'avait guidé jusqu'à la bien-aimée. Peut-être pense-t-il que je peux moi aussi le rapprocher d'elle.

*Ô bague, ô bague, je vous en prie,
Que ma princesse enfin sourie,
Aidez-moi donc à la trouver,
Trouver, trouver.*

Je lui réponds en vers, comme on m'a façonnée :

*Mon prince, patience, voyez l'instant,
Le vrai s'éprouve au fil du temps.*

Les femmes continuent de défiler et pour chacune, je glisse un mot : « Trop pressée », « trop hésitante », « trop jeune ». Le prince soupire : « Cette séance n'en finit pas. M'aidez-vous réellement ? », demande-t-il. Je ne réponds pas. Il y a une éternité que l'or perçoit mieux que les hommes.

La voilà ! Peau d'Âne ! Sale, timide, presque invisible. Le prince tente aussitôt de me faire taire de sa main, craignant que je la refuse comme les autres. Il reconnaît une beauté dissimulée sous la peau animale.

*Ô bague, ô bague, voyez-la donc,
Sous la poussière, un clair rayon.
Le jour grandit sous ton amour.
Amour, amour.*

La princesse me remercie d'avoir attendu son doigt.

Alors je chante mes derniers vers :

*Mon or s'incline au bel amour,
Mon chant soupire un dernier jour,
Mon rôle s'achève, j'ai fait mon tour.
Amour, amour.*

La Protestation du crapaud



Je me présente : Crapaud no 3, créature de vase, amphibien malgré moi, né non pas d'un baiser princier (on peut toujours rêver), mais du rot mal contrôlé d'une vieille en rupture d'hygiène. On parle souvent, dans les contes, de naissances miraculeuses mais, croyez-moi, la mienne fut entourée de plus de miasmes que la cuisine royale un jour de poisson pas frais.

Certes, j'aime les environnements humides (question de survie, pas de perversion), mais je haïssais au plus haut point les entrailles de cette vieille femme. Autant vous dire que je fus soulagé (dans tous les sens du terme) de m'être enfin échappé de son emprise. Me voilà donc livré au monde, libre, mais par la voie la moins noble qui soit : l'expulsion gastrique non consentie. On nous accuse, nous amphibiens, d'être baveux, visqueux, malodorants... Mais est-ce que nous crachons des créatures vivantes au visage des gens ?

Pour couronner mon misérable sort, la toute première vision que mes yeux encore collants aperçurent fut véritablement atroce : une jeune fille à moitié humaine, à moitié âne. Du moins, c'est ce que je crus d'abord. Puis, au fil de ma trajectoire aérienne je compris la vérité : il ne s'agissait ni d'une créature mythologique, ni d'une aberration chimérique de la nature, ni d'une jeune fille cachée sous une pilosité incontrôlable. Non, tout cela n'était que façade. Sous cette peau animale à l'odeur franchement dérangeante, se cachait un visage d'une beauté inattendue.

Pourquoi fallait-il que ce soit elle, la toute première vision de ma liberté fraîchement expectorée ? Pourquoi ce regard braqué sur moi, lourd d'un jugement que je n'avais pas encore mérité ? Pourquoi a-t-elle détourné les yeux, comme si j'étais déjà de trop ? Fallait-il donc que je subisse, dès ma naissance, un second rejet ?

Ce regard, je l'ai subi ailleurs, sous d'autres formes. J'ai participé à plusieurs films, et j'ai toujours été réduit au rôle d'animal repoussant. Et pourtant, malgré ce mépris originel, j'ai pris part à ces mises en scène, ne serait-ce que pour affirmer l'existence de mon espèce.

Je pense tout de même, avec un certain regret, à toutes ces autres histoires de rois, de reines, de princes et de fées, à la Bête ou à l'ogre aussi, pas moins laids que moi, qui finissent pourtant par épouser leur princesse et qui ont, chacun, leur moment de gloire.

Mais nous, les crapauds ? On nous cantonne au rayon des effets spéciaux ou aux gags dégoûtants et absolument dispensables. On nous fourre dans un décor grotesque, entre soupes fumantes et chaudrons mal lavés, derrière le sourire édenté de celle qui m'a expectoré dans ce monde. Car ma laideur n'a pas la chance d'être une peau que l'on endosse et que l'on enlève à volonté. Je ne suis pas une souillon qui se transforme en princesse, ni une citrouille qui devient carrosse. Je n'ai qu'une seule peau qui est la mienne. On parle toujours des autres, mais aucun conteur ne prend la peine de dire : « Et le troisième crapaud dans tout ça, que devient-il ? »

La Tirade de la bague



Il est fort conseillé de retirer ses bijoux lorsqu'on fait la cuisine. Pourtant, enfilée au bout du doigt de Peau d'Âne, j'accompagne les gracieux et voluptueux mouvements de sa main agile tandis que les caresses de la farine me chatouillent. Empoignée, la fine fleur se déverse dans la jatte en trois sursauts: le premier me surprend, le second m'éveille, le troisième me ravit. Alors ses doigts pénètrent la blanche poudreuse et creusent un puits pour accueillir l'œuf et le lait. Me voilà amalgamée, pétrie dans cette mixture épaisse et collante, grasse et sucrée. La pâte au goût de beurre et de miel coule entre les doigts qui brassent sans relâche, jusqu'à rendre sa surface douce et tendre. Peau d'Âne s'apprête à cuire le gâteau et je m'émeus d'être bientôt privée de cette chaleureuse sensation.

Et tandis que je la regrette déjà, voilà que Peau d'Âne me fait glisser le long de son doigt et qu'elle me dépose dans la pâte, qui se replie sur moi pour m'envelopper tout entière. Je sens qu'on s'infiltré en moi, qu'on me tourne et retourne dans cette étreinte moite. J'étouffe soudain de chaleur et la température fait fondre le beurre en perles blanchâtres et translucides qui transpirent dans le four. Je sens la pâte durcir autour de moi: me voilà prisonnière d'un écrin au parfum suave.

Le prince me porte à la bouche pour m'engloutir. Sa langue glisse sur ma courbe, caresse mon antre, l'humidifie. Elle goûte mes contours, me pousse jusqu'au bout des lèvres: on me recrache, trempée et chaude, encore pleine des coulures laiteuses du beurre.

Déterminé à retrouver ma maîtresse, le prince me prépare un sort des plus impudiques et je frémis à la vue de cette gigantesque queue-leu-leu – interminable suite de demoiselles excitées. Mille amantes résolues à me pénétrer de leur annulaire, à me faire subir leurs chatteries. Chacune à son tour, elles passent leur doigt dans ma boucle: doigts de pucelles, de veuves, d'infidèles, de brunes, de blondes... Quelques prétendantes se présentent, la peau enduite de pommade grasse, mais aucune ne me sied tout à fait. Enfin, c'est au tour de Peau d'Âne et jamais je ne fus mieux enfilée, ni si honnêtement!

La Romance du miroir



Voici Peau d'Âne qui s'assied face à moi pour s'apprêter et se maquiller. C'est ce qu'elle fait chaque fois que son royaume lui manque. Loin du château, dans cette cabane au milieu de la forêt, c'est son seul réconfort. La pauvre ! Dans sa fuite elle n'a emmené que son coffre, ses robes, son lit et, par chance, moi-même. Je suis son miroir, je la connais si bien que je suis au courant de tous ses secrets. Cadeau enchanté de la fée sa marraine, je suis à ses côtés depuis sa naissance. Je ne souhaite depuis lors que son bonheur ! Ah, à chaque fois qu'elle me tient au creux de sa main, je frissonne au contact de sa peau si douce !

Depuis que sa marraine l'a poussée à fuir la soudaine et aveugle passion de son père, je veille à la tenir éloignée du château. Afin qu'elle continue à se cacher, l'autre jour encore, je lui montrai les efforts déployés par le roi pour la retrouver. C'est là ma particularité : en plus de bénéficier d'un don de clairvoyance, je peux me connecter à n'importe quel autre miroir et en révéler le reflet à la personne qui me regarde.

Ah, comme je suis heureux dans cette cabane, seul avec elle ! Dehors, elle passe ses journées sous cette vieille peau d'âne, pieds nus et vêtue de haillons, les cheveux tout ébouriffés, à balayer les grenouilles que régurgite une vieille édentée. Mais lorsqu'elle traverse la porte de notre cabane, je la vois retrouver son rang et ses robes

chatoyantes de princesse. Ma surface claire peut à sa guise refléter cette beauté soustraite aux regards de tous. Ah, comme elle est belle dans ses tenues filées d'or ! Oh, comme j'aimerais qu'elle me chante : « Miroir, miroir, je t'aime tant... », en lissant sa chevelure dorée ! Que je suis honoré de cette royale vision ! J'aimerais que cet instant dure pour toujours.

Mais qui vois-je s'approcher de notre refuge sylvestre ? Un prince ! Il déambule dans la forêt, envoyé par la rose, à la recherche de l'amour ! Comment l'empêcher d'approcher ma princesse ? Trop tard ! Il a vu la cabane et se dirige dangereusement vers nous. « Amour, amour, je t'aime tant... » Oh, non, le chant ensorcelant de ma bien aimée attire le prince !

Ça y est : je le vois à la lucarne, pourvu qu'elle ne le découvre pas. Essayons de ne pas le refléter. Fichtre, elle me tourne dans sa direction ! Vite, saisissons un rayon de lumière et éblouissons-le ! Grâce à ce subterfuge, il s'enfuit. Diantre, Peau d'Âne l'a vu ! Elle l'aperçoit qui s'en va. Ah, quelle souffrance, elle semble conquise ! Alors qu'elle ne l'a qu'à peine entraperçu, je vois son cœur battre la chamade dans sa poitrine. La voici qui me tourne le dos, à moi qui suis sous ses yeux depuis tant d'années, pour le regarder fixement en train de s'en aller ! Ah, comme ce prince, inopportun, vient troubler mon bonheur !

La Complainte de l'hélicoptère



Oyez, oyez, preux et courtisanes qui vous réunissez pour les noces de Peau d'Âne et du Prince Charmant! Daignez écouter la complainte d'un pauvre Hélicoptère, fourbu des longs voyages et des errances, et qu'on laisse pâtre dans la boue devant le château, comme un vieil âne bête, tandis que seigneurs et vassaux s'attablent et font bonne chère. Hélas! c'est cette carabosse de fée, cette magicienne crochue qui m'exploite! Elle qui m'a forgé ne daigne plus m'accorder que de bien rares révisions mécaniques. Moi! l'Hélicoptère féérique à la ramasse! Du reste, comment ai-je pu finir dans ce conte de Perrault, je ne suis pas une calèche! J'aimerais que Jacques Demy et tous les responsables de cette adaptation filmique de *Peau d'Âne* aient l'obligeance de m'expliquer ce qu'un hélicoptère vient foutre dans un conte de fées! Auraient-ils trop fumé? mangé de l'ergot de seigle au petit-déjeuner? Ah! c'était bien la tendance, l'époque baba-cool, les années 70, jean-foutres! Moi, l'Hélicoptère, le premier qui fut! Pas du toc! pas le petit tacot Easyjet, Air France, bon marché, cassable au premier coup de vent! Non! Bolide fulgurant! Émule des comètes! Derrière-moi Pégase n'est qu'une petite jument poussive! J'ai bravé tous les climats, les autans, les tempêtes, les tornades! J'ai exploré des contrées terribles aux peuplades cannibales et idolâtres! Durant

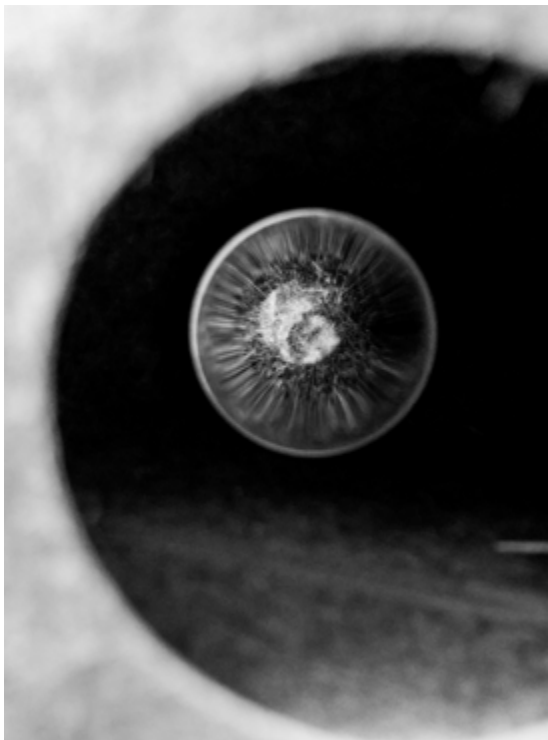
dix jours, j'ai remorqué le soleil qui ne se levait plus, et quand je sillonnais le ciel, terrible et superbe, le bruit de mon hélice effrayait les autochtones, qui allaient se terrer à mon passage! C'est moi qui ai visité Neptune, et les satellites de Jupiter! et chaque soir j'allais susurrer le nom des étoiles, et des constellations à l'oreille de Galilée... Hélas! malgré mes jours de gloire, je connus aussi maintes tribulations et accrocs... Vous savez, c'est cette fée maléfique. Elle abuse sans scrupule de mon moteur pour voyager dans le temps et l'espace! Du pléistocène au mésozoïque, elle me satellise à travers les éons, la poufiasse! N'avais-je cependant pas toujours été prompt à partir à l'aventure? Mon cœur ne battait-il pas toujours dans l'anticipation de nouveaux exploits? Oui, j'acceptais d'entreprendre tous ces voyages, mais à quel prix? Celui de ma jeunesse emportée dans le tourbillon incessant de mes hélices fourbues.

En y repensant, il vaut peut-être mieux que je demeure parqué dans la boue d'une écurie, comme une grosse mule, parmi les chevaux cagneux et les vieux baudets... Ô Peau d'Âne, Ô Prince Charmant, Ô Jacques Demy et toute son équipe de tournage, versez une larme en pensant à ma triste destinée!...

Portfolio : comme par image

L'anagramme est la figure par laquelle les mots jouent, en permutations multiples, la diffraction de leur propre reflet. Par l'image, c'est la magie – du moins les traces affleurantes de son pouvoir – qu'œuvrent à révéler six participantes à l'atelier « reportage photographique » au catalogue automne 2025 des activités culture de l'Université : Dorina Bohançov, Ludovic Delavrière, Chiara Haldemann, Rime Madani, Julia Ojeda et Adélie Vineis, avec le soutien de Jörg Brockmann et Denis Ponté, photographes.

La Revue cinéma de l'Université livre ici quelques aperçus de leurs séries photographiques qui sont exposées en leur version intégrale dans le cadre du Festival Histoire et cité, édition « comme par magie ».



Mathémagie

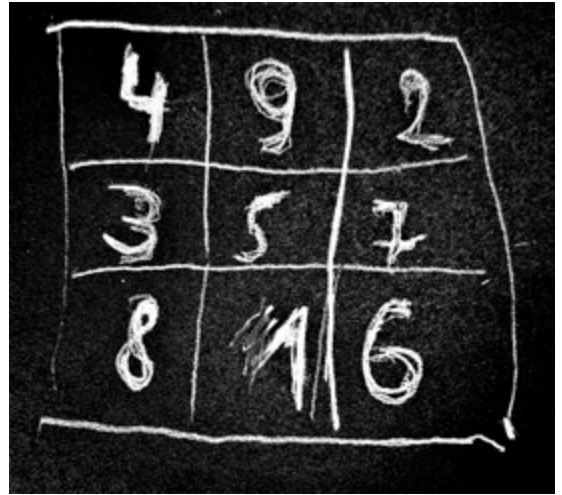
Rime Madani

À la frontière de l'invention et de la découverte, les mathématiques, extraordinaire énigme, ne cessent de surprendre. De leur langage, Galilée prétend qu'il « est humainement impossible d'en comprendre un mot », dont les mystères égalent ceux du langage de l'univers et de la nature.

Entre rigueur et imagination, entre principes ancestraux et les postulats modernes, des mathématiques on ne trace que fugacement les secrets : les capacités humaines peinent à déchiffrer le Pi, à modéliser les équations, à représenter les théorèmes, à rendre sensibles les paradoxes...



Les mathématiques émeuvent le réel d'où émerge une part d'au-delà. Science ou art divinatoire, elles ne cessent d'émerveiller par ce qu'elles révèlent ou laissent entrevoir quand on tente de les figurer.



3	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
7	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
15	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
15	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
14	15	14	15	16	17	18	19	20	21	22



En apnée

Chiara Haldemann

Une allée, un plongeon, une immersion

Entre deux

En miroir, aérien et aquatique

Corps flottant, sans gravité

Calme, lenteur, volupté

Une goutte, un filet de perles, une danse de bulles

Une ondulation, une vague

Une profondeur trouble

Un reflet, un scintillement, un éclat

Une aspiration

Puissante, pénétrante, éphémère

La légèreté



Conte de fées

Julia Ojeda

Il était une fois une petite fée qui habitait la forêt, parmi les souffles des animaux et le murmure des feuilles. Elle veillait sur chaque brin de vie, comme si la nature était un fragile secret à protéger.

Elle avait pour elle la liberté et la sérénité. Pourtant, au creux de son cœur, une absence demeurait. Même dans les jours clairs, une ombre subsistait, un vide discret, installé dans une quiétude lourde. Sa solitude lui tenait compagnie, posée sur elle comme un souffle léger.

Il arriva que la lumière se fit rare. L'hiver étendit son règne sur la forêt, et le froid porta avec lui une tristesse lente.

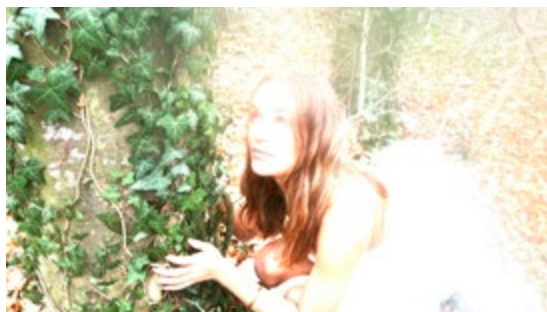
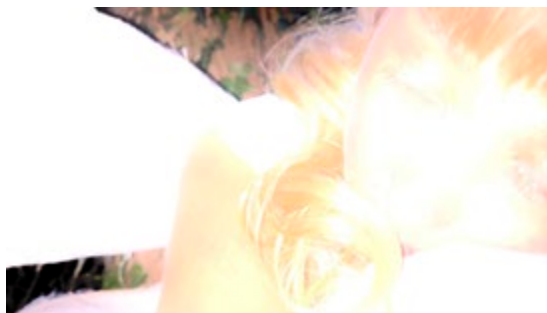
La petite fée sentait sa chaleur se retirer, comme si son cœur se couvrait de givre. Cherchant refuge, elle s'assit contre un vieil arbre et lui confia ce poids invisible qui l'alourdissait. L'arbre, dans une attente paisible, laissa couler en elle un souffle tiède, assez pour empêcher le froid de l'emporter.

C'est alors qu'une autre fée apparut entre les branches, venue d'un ailleurs inconnu. Leurs paroles s'élevèrent timidement, pour s'accorder avec évidence, comme appelées l'une vers l'autre.

Jadis, un arbre lui avait enseigné le chemin, murmuré entre ses racines. Comme si les arbres, gardiens de secrets anciens, lisaient les lignes fragiles du destin et rapprochaient celles qui se répondent en silence.

Le froid dominait, quelque chose de plus fort était né entre elles, leurs deux cœurs avaient trouvé refuge dans leur rencontre seule.

Depuis lors, elles veillent ensemble sur leurs forêts, sans promesse autre que celle de partager le passage des saisons.



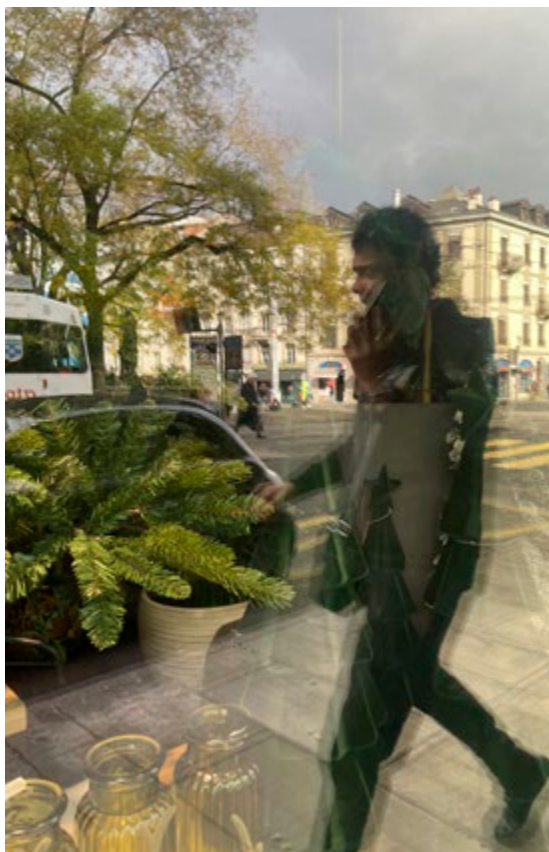


Magie au miroir

Dorina Bohançov

Se laisser glisser dans une douce suspension des étages et des perspectives. Se plonger dans la profondeur des reflets imprévisibles... Étrangetés touffues de figures paradoxales, recouvrement de spectres sans reliefs, confondus dans une continuité fluide.

Moi, diffusément. Observatrice, absorbée par cette fuite renversante des espaces et du temps. Saisie comme par magie.







Hydromancia

Adélie Vineis

L'hydromancie est l'art de la divination par l'eau, une forme de voyance apparue il y a environ 3000 ans avant notre ère, d'abord dans la civilisation sumérienne de Mésopotamie, puis reprise dans la mythologie grecque. L'eau agit comme un portail vers le subconscient et permet la réception de messages divins ou de prophéties. En fixant longuement la surface de l'eau, la perception se trouble et donne l'impression de basculer dans un autre monde. Avec patience, des formes étranges émergent, des visions se manifestent. Elles peuvent être porteuses de signes ou révéler les profondeurs de l'âme.

L'eau devient médium de lecture. Le visage n'est plus un simple portrait, mais une représentation abstraite et mouvante. À travers le verre, la transparence, les bulles et les distorsions, il se transforme, se fragmente ou se dissout selon la forme du contenant et l'épaisseur de la matière.

Aussi ne s'agit-il pas de voir clairement, mais d'interpréter. De prendre son temps, d'accepter l'ambiguïté et de laisser son imagination construire sa propre lecture des images.



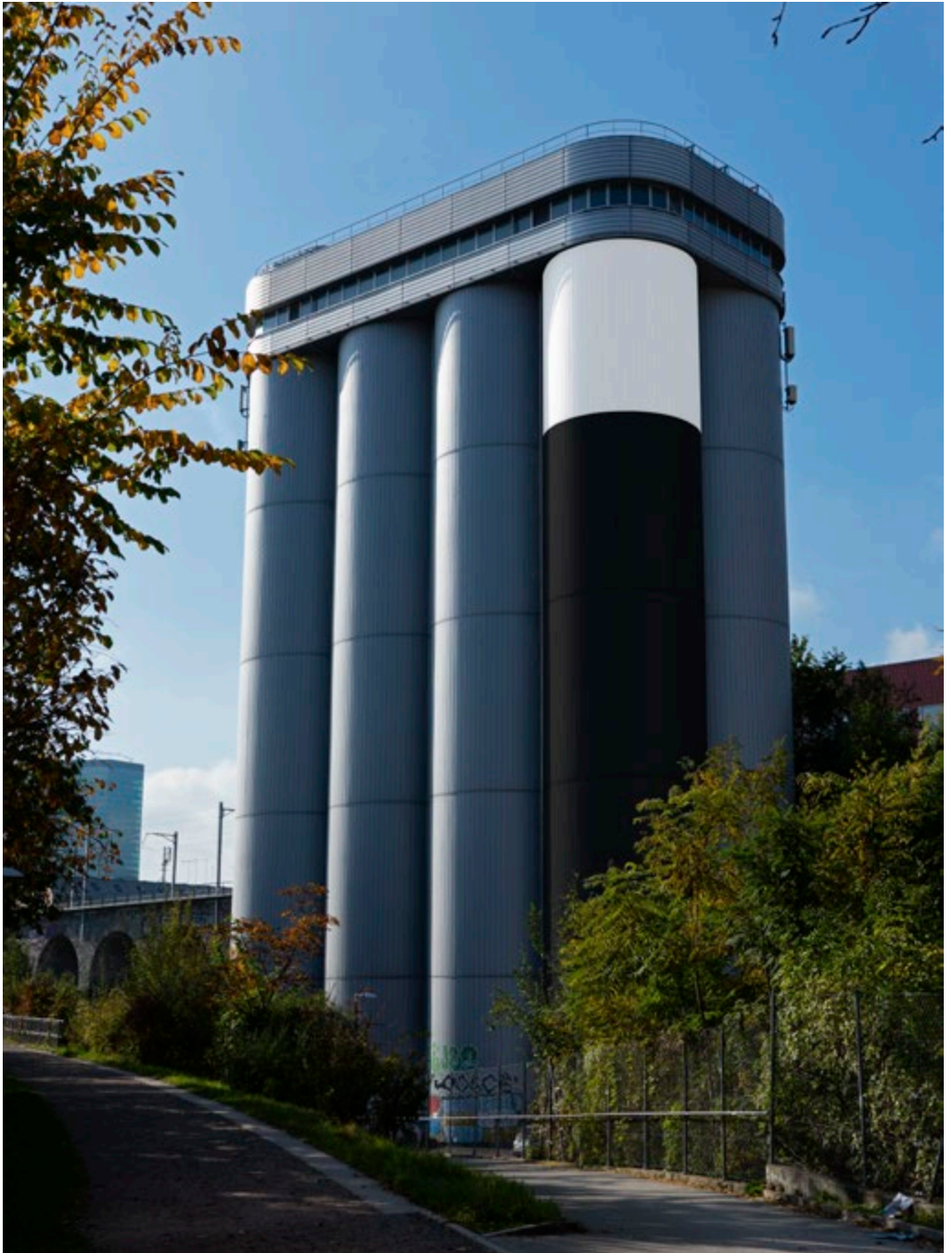
Tours de magie

Ludovic Delavière

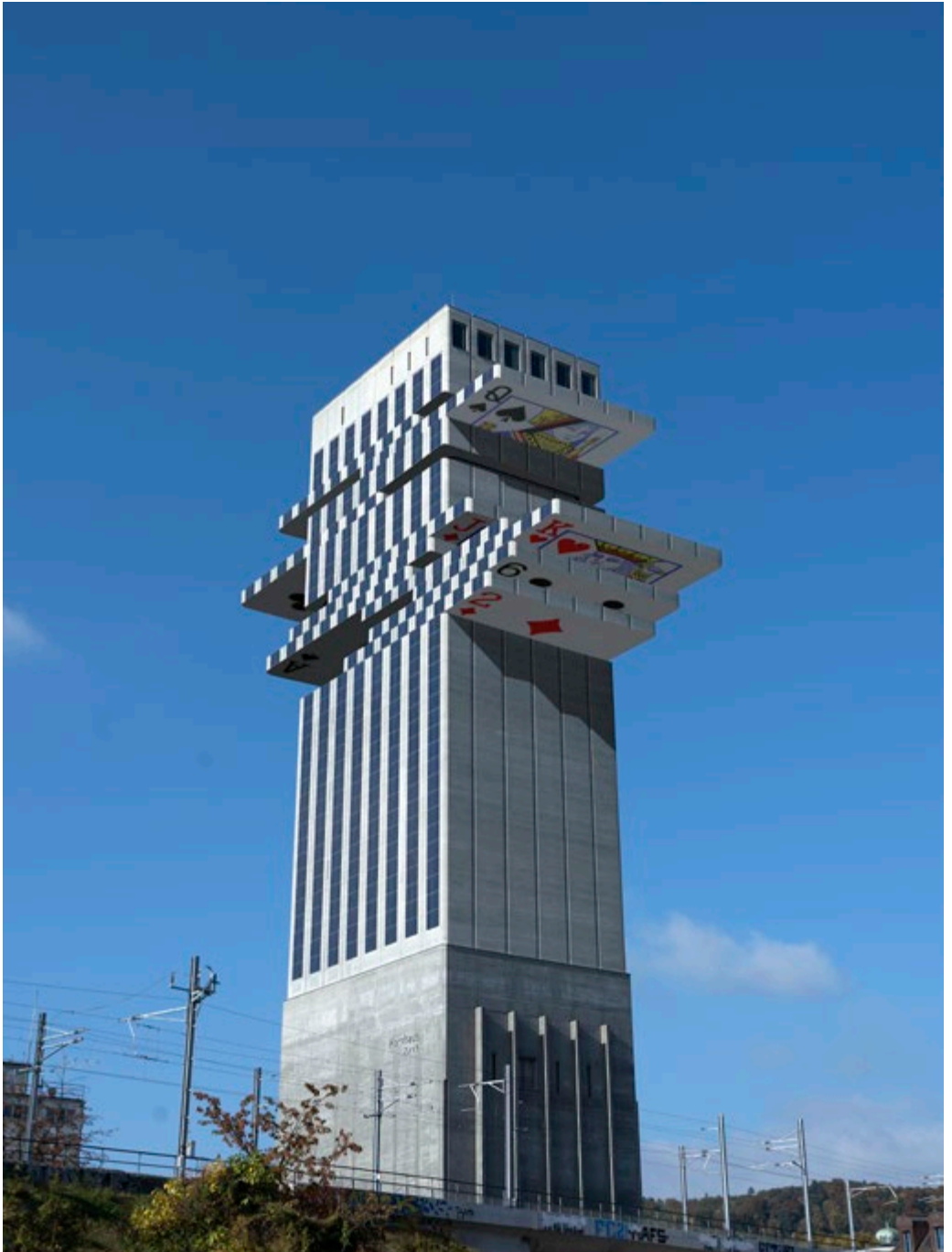
La photographie est magique en elle-même : ce que l'œil a mis des millions d'années pour apprendre à voir, voilà qu'un petit appareil industriel d'à peine deux siècles permet non seulement de voir, mais de regarder, de re-garder, là où un œil aura déjà perdu la mémoire. Photographie doublement magique quand elle image une autre magie. Un exemple : Internet abonde en images de nuages où les gens voient des formes, des animaux, des têtes, des corps. C'est poétique, féérique : comment quelques gouttelettes peuvent évoquer tel personnage, tel oiseau, telle fleur. On regarde, il n'y a rien, et tout à coup – « comme par magie » – on voit, et on ne peut pas ne pas voir, ne plus voir, autre chose – c'est là, soudain, évident et inoubliable.

Je me suis posé le défi de retrouver un peu de cette magie, défi démultiplié pour moi qui cherche d'habitude des sujets plus ancrés, moins insaisissables. La magie est un instantané, volatile et évanescent, et ce n'est pas ce que mon œil sait voir.

Car je ne vois jamais rien dans les nuages. Je me reporte ailleurs, pour un peu de magie dans ce que je connais mieux, l'urbain et ses bâtiments. Mes « Tours de magie » cherchent à créer une illusion, un petit tour de passe-passe, comme un sortilège urbain. J'espère y être parvenu.



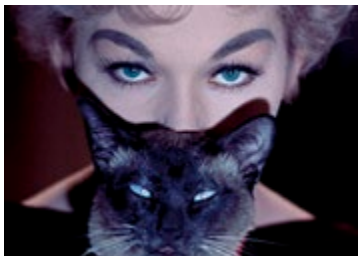




Festival Histoire et Cité

20 – 29 mars 2026

Les films au programme



Crédit: Park Circus

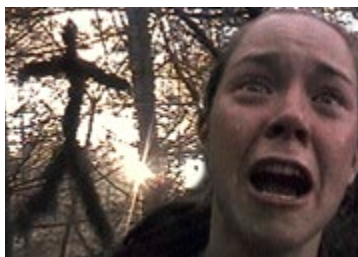
L'adorable voisine

de **Richard Quine**

USA, 1958, COUL., 106', VO ST FR

Gillian Holroyd, jeune sorcière new-yorkaise, rencontre un charmant nouveau voisin, Shepherd Henderson, sur le point d'épouser son ennemie d'enfance. Par vengeance et jalousie, Gillian jette un sort à Shepherd pour qu'il tombe amoureux d'elle. Mais attention, si une sorcière tombe elle-même amoureuse, elle risque de perdre ses pouvoirs... Cette comédie hollywoodienne s'inscrit dans une lignée de « films de sorcières » à l'ambiance malicieuse et cosy.

Samedi 28 mars à 14h30
Genève – Fonction:Cinéma



Crédit: Filmbank media

The Blair Witch Project

de **Daniel Myrik et Eduardo Sánchez**

USA, 1999, COUL., 81', VO ST FR

En 1994, trois adolescent-es tournent un documentaire sur la sorcière Blair, qui hanterait la forêt de Burkittsville. Un an plus tard, seul leur caméscope est retrouvé. *The Blair Witch Project* brouille les frontières entre réel et fiction, créant l'indécision dans l'esprit des spectateurs et des spectatrices. Avant même sa sortie, l'histoire devient virale grâce à Internet. Ces images amateur basées sur la suggestion opèrent une magie inédite : dérouter le public et faire naître la peur des tréfonds de son imagination.

Vendredi 27 mars à 21h
Genève – Fonction:Cinéma



Crédit: Park Circus

Excalibur

de **John Boorman**

USA, GBR, 1981, COUL., 140', VO ST FR

Librement inspiré du *Morte d'Arthur* de Thomas Malory (15^e siècle), *Excalibur* ne correspond pas à ce Moyen Âge d'opérette qu'Hollywood a souvent associé aux romans de la Table Ronde. Y cohabitent la religion du Dragon, culte originaire imaginé par John Boorman, et celle du Graal, dans un monde où la magie reste une force opérante. Pourtant, la religion primitive se meurt. Ultime film d'avant les effets numériques, *Excalibur* déploie encore cette vieille magie théâtrale, qui s'apprécie désormais avec nostalgie.

Samedi 28 mars à 20h
Genève – Fonction:Cinéma



Crédit: Feelsales

Fenómenos naturales

de **Marcos Antonio Díaz Sosa**

CUB, MEX, ARG, FRA, 2024, COUL., 80', VO ST FR

À Cuba, en 1988, l'utopie révolutionnaire se désagrège. Vilma, infirmière et tireuse d'élite, vit dans une ferme isolée avec son mari handicapé et rêve d'un endroit meilleur pour élever son futur enfant. Or, ses compétences ne la soustrairont pas à ce quotidien asphyxiant, jusqu'à ce qu'un phénomène naturel l'emporte, comme dans *Le magicien d'Oz*. Vilma se réveille alors dans un lieu magique, où ses désirs semblent pouvoir s'accomplir, avant de virer au cauchemar.

Samedi 28 mars à 17h

Genève – Fonction:Cinéma

[Discussion avec Aline Helg](#)



Crédit: Park Circus / Warner Bros

I Walked with a Zombie

Vaudou

de **Jacques Tourneur**

USA, 1943, NB, 70', VO ST FR

Betsy Connell, nurse canadienne, rallie l'île caraïbéenne de St. Sebastian pour soigner Jessica, épouse du planteur Paul Holland. Éprise de son patron, elle fait face à un dilemme : laisser périr Jessica et gagner un mari ou la soigner et le perdre. La malade serait envoûtée aux dires de sa femme de chambre, qui persuade Betsy de la mener auprès du sorcier-guérisseur du Vaudou. Au son des tam-tams et en présence de zombies hagards, le prêtre profère des incantations. Les morts vivants auront-ils le dernier mot ?

Vendredi 27 mars à 18h30

Genève – Fonction:Cinéma

[Discussion avec Michel Porret](#)



Crédit: 1998 Kirikou, Michel Ocelot

Kirikou et la sorcière

de **Michel Ocelot**

FRA, BEL, LUX, 1998, COUL., 70', VF

Petit garçon curieux et rusé, Kirikou vit dans un village d'Afrique de l'Ouest intemporel, victime des maléfices de la sorcière Karaba. Pour sauver son village en proie à la tyrannie, il part à la recherche de la vérité. Inspiré librement d'un conte africain, porté par des acteur/rices et des instruments locaux, Michel Ocelot a su ancrer son histoire dans les riches traditions du continent. L'union du conte et du cinéma d'animation nous transporte au-delà du réel, dans un monde déployant tout son pouvoir magique.

Mercredi 25 mars à 14h45

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Michel Simon

En partenariat avec Le Grand Écran pour les enfants, programme jeune public des Cinémas du Grütli

[Sur inscription : https://cinemas-du-grutli.ch](https://cinemas-du-grutli.ch)



Le magicien d'Oz

de **Victor Fleming**

USA, 1939, COUL., 102', VF

Arrachés à leur Kansas natal par une violente tempête, Dorothy et son chien Toto sont projetés dans le royaume merveilleux d'Oz où ils rencontrent un épouvantail, un bûcheron en fer blanc et un lion peu ordinaires. Ils rejoignent la Cité d'Émeraude pour solliciter l'aide du mystérieux Magicien d'Oz. Adapté du roman éponyme de L.F. Baum, ce film offre un moyen d'évasion à l'époque de la Grande Dépression comme aujourd'hui.

Samedi 21 mars à 14h15

La Chaux-de-Fonds – cinéma ABC

En partenariat avec le Centre de culture ABC

Projection suivie d'un atelier enfants animé par le Musée international d'horlogerie, limité à 10 places, sur inscription : info@mih.ch



Les maîtres fous

de **Jean Rouch**

FRA, 1955, COUL., 36', VF

«Tourné en un seul jour, le film révèle les pratiques rituelles d'une secte religieuse, les Haoukas. À ceux-ci se rattachent deux significations qui ne sont pas anodines : les Haoukas sont à la fois les génies, "maîtres de la folie", et les "maîtres européens", perçus comme fous. Apparus vers 1927 dans les danses de possession, ces génies très particuliers étaient inspirés directement par l'armée et les administrations française et britannique. Les travailleurs émigrés, à l'époque où a été tourné le film, résolvaient par ces crises de possession violentes mais maîtrisées leur adaptation au monde moderne.»

Judi 26 mars à 18h

Genève – Fonction:Cinéma

Discussion avec Andrea Carlino



Crédit : Ciné-Tamaris

Peau d'Âne

de **Jacques Demy**

FRA, 1970, COUL., 91', VF

Peau d'Âne est la merveilleuse adaptation cinématographique du célèbre conte de Charles Perrault. On se souvient de l'intrigue : un roi, dont la femme vient de mourir, décide d'épouser sa fille, qui n'a d'autre choix, pour lui échapper, que de prendre la fuite, dissimulée sous une peau d'âne...

Mercredi 25 mars à 18h

Genève – Fonction:Cinéma

Projection suivie d'une lecture des textes créatifs des ateliers d'écriture du Département de langue et littérature françaises modernes (UNIGE)



Le sang du condor

Yawar mallku

de **Jorge Sanjinés**

BOL, 1969, NB, 70', VO ST FR

Ignacio est le mallku du village andin de Kaata, c'est-à-dire le chef de la communauté indigène. Accompagné de sa femme Paulina, il va enterrer des petites poupées au sommet d'une montagne en souvenir de leurs trois enfants morts lors d'une épidémie.

Lundi 23 mars à 16h30
Fribourg – Cinéma Arena 7

En partenariat avec le FIFF

[Discussion avec Cyril Cordoba et Lucia Leoni](#)



La Taranta

La tarentule

de **Gianfranco Mingozzi**

ITA, 1961, NB, 19', VO ST FR

« En été 1961, Gianfranco Mingozzi se rendit à Galatina, dans les Pouilles, en compagnie de l'opérateur Ugo Piccone, pour y filmer les possédées de la tarentule, enregistrant le traitement domiciliaire du mal par la musique et le pèlerinage des tarentulées à la chapelle de Saint Paul, le 28 et le 29 juin. La démarche du cinéaste reposait sur *La terre du remords*, une étude qu'allait publier Ernesto De Martino après une campagne ethnographique pluridisciplinaire menée dans le Salento. Y avait participé notamment l'ethnomusicologue Diego Carpitella, dont les enregistrements figurent dans le montage de *La Taranta*. Pour le commentaire, Mingozzi s'adressa au poète Salvatore Quasimodo, qui avait reçu le prix Nobel de littérature en 1959. L'écrivain composa un texte qui répercute sa dense formulation sur les images inoubliables de Piccone, dans une lecture du phénomène inspirée par les analyses de De Martino. »

Jeudi 26 mars à 18h
Genève – Fonction:Cinéma

[Discussion avec Andrea Carlino](#)



Trance and Dance in Bali

de **Margaret Mead et Gregory Bateson**

USA, 1952, NB, 22', MUET

Court-métrage documentaire, *Trance and Dance in Bali* met à l'écran les rituels balinaïses que les anthropologues Mead et Bateson ont capturés durant les années 1930, constituant ainsi l'un des premiers comptes-rendus sur les trances et artifices de possession de l'histoire du cinéma.

Judi 26 mars à 18h

Genève – Fonction:Cinéma

[Discussion avec Andrea Carlino](#)



Crédit : Tamasa

The Wicker Man Le Dieu d'osier

de **Robin Hardy**

GBR, 1973, COUL., 94', VO ST FR

Policier puritain, Neil Howie débarque à Summerisle, îlot des Hébrides, enquêtant sur la mort trouble d'une adolescente, Rowan Morrison. Au cœur d'une population hostile, de fausses pistes en trompe l'œil, le policier découvre la persistance de rites celtiques aux antipodes du christianisme. La jeune femme a-t-elle été immolée aux dieux païens de la fertilité ? Sous la coupe de Lord Summerisle, les insulaires soumettent le policier au feu d'un glorieux rituel.

Judi 26 mars à 20h30

Genève – Fonction:Cinéma

[Discussion avec Michel Porret](#)



The Witch

de **Robert Eggers**

USA, CAN, 2015, COUL., 93', VO ST FR

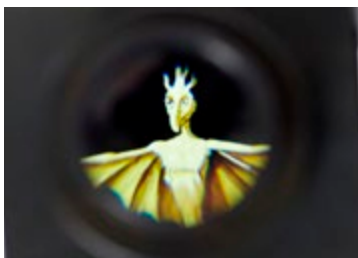
Dans les années 1630, la magie noire s'acharne sur une famille de colons de La Nouvelle-Angleterre, bannie par la communauté puritaine. Installée à la lisière d'une forêt, elle se trouve confrontée à une force maléfique. Alors qu'une partie de ses dialogues est inspirée de documents historiques, ce film d'horreur dissèque avec habileté les peurs de cette époque.

Mardi 24 mars à 20h30

Neuchâtel – Cinéma Studio

En partenariat avec le Cinéclub Halluciné

[Discussion avec Lorena Schwabe et Olivier Silberstein](#)



Crédit : Y.V.O.N.

Incroyables fantasmagories

avec **Y.V.O.N.**

La fantasmagorie – « l'art de faire parler les fantômes en public » – consiste à projeter et à animer sur un écran de toile ou de fumée des tableaux miniatures. Issues de la lanterne magique, ces performances, à la frontière de la magie et de la réalité, visaient à confondre le public. Découvrez le spectacle de fantasmagories imaginé par les participant-es à l'atelier. La séance sera suivie d'une brève conférence et d'une présentation de lanternes magiques.

Samedi 28 mars à 16h

Genève – Bibliothèque de la Cité | Le Multi

En partenariat avec la Bibliothèque de la Cité

Sur inscription : <https://bm-geneve.ch>



Crédit : Cinémathèque Méliès

La magie en sons et lumières

par **Bertrand Bacqué et Youri Volokhine**

Après avoir revisité les films de Jean Painlevé dans le cadre de la programmation « Animal » (Festival Histoire et cité 2025), le binôme Bertrand Bacqué à l'image et Youri Volokhine à la bande-son récidive à l'occasion d'un montage autour de la magie. Sont convoqués différents films muets de Georges Méliès – n'oublions pas qu'avant d'être cinéaste il fut illusionniste –, mais aussi des classiques du cinéma : du *Golem* de Paul Wegener à *La momie* de Karl Freund, en passant par *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene.

Mardi 24 mars à 20h30

Genève – Uni Dufour | hall

Programme

SAMEDI 21 MARS

14:15 Cinéma ABC, La Chaux-de-Fonds
Le magicien d'Oz Victor Fleming (USA, 1939, 102') Projection suivie d'un atelier enfants, sur inscription : info@mih.ch

LUNDI 23 MARS

16:30 Cinéma Arena 7, Fribourg
Le sang du condor Jorge Sanjinés (BOL, 1969, 70') Discussion avec Cyril Cordoba et Lucia Leoni

MARDI 24 MARS

20:30 Cinéma Studio, Neuchâtel
The Witch Robert Eggers (USA, CAN, 2015, 93') Discussion avec Lorena Schwabe et Olivier Silberstein

20:30 Uni Dufour, Genève
La magie en sons et lumières Bertrand Bacqué, Youri Volokhine

MERCREDI 25 MARS

14:45 Les Cinéma du Grütli (salle Michel Simon), Genève
Kirikou et la sorcière Michel Ocelot (FRA, BEL, LUX, 1998, 70') Sur inscription : <https://cinemas-du-grutli.ch>

18:00 Fonction:Cinéma, Genève
Peau d'Âne Jacques Demy (FRA, 1970, 91') Projection suivie d'une lecture des textes créatifs des ateliers d'écriture du Département de langue et littérature françaises modernes de l'Université de Genève

JEUDI 26 MARS

18:00 Fonction:Cinéma, Genève
SOIRÉE COURTS-MÉTRAGES
Trance and Dance in Bali Margaret Mead, Gregory Bateson (USA, 1952, 22')
Les maîtres fous Jean Rouch (FRA, 1955, 36')
La Taranta Gianfranco Mingozzi (ITA, 1961, 19') Discussion avec Andrea Carlino

20:30 Fonction:Cinéma, Genève
The Wicker Man Robin Hardy (GBR, 1973, 94') Discussion avec Michel Porret

VENDREDI 27 MARS

18:30 Fonction:Cinéma, Genève
I Walked with a Zombie Jacques Tourneur (USA, 1943, 70') Discussion avec Michel Porret

21:00 Fonction:Cinéma, Genève
The Blair Witch Project Daniel Myrick, Eduardo Sánchez (USA, 1999, 81')

SAMEDI 28 MARS

14:30 Fonction:Cinéma, Genève
L'adorable voisine Richard Quine (USA, 1958, 106')

16:00 Bibliothèque de la Cité, Genève
Incroyables fantasmagories Y.V.O.N. Sur inscription : <https://bm-geneve.ch>

17:00 Fonction:Cinéma, Genève
Fenómenos naturales Marcos Antonio Díaz Sosa (CUB, MEX, ARG, FRA, 2024, 80') Discussion avec Aline Helg

20:00 Fonction:Cinéma, Genève
Excalibur John Boorman (USA,GBR, 1981, 140')

**La programmation cinéma « Comme par magie »
est une production du Festival Histoire et Cité.**

Partenariat

Bibliothèques municipales de la Ville de Genève
Les Cinémas du Grütli
Fonction: Cinéma
Cinéclub Halluciné (Neuchâtel)
Centre de culture ABC (La Chaux-de-Fonds)
Musée international de l'horlogerie (La Chaux-de-Fonds)
Festival International du Film de Fribourg (FIFF)

Coordination

Jennifer Barel

Moyens techniques

Service audiovisuel de l'Université

Programmation

Bertrand Bacqué, Jennifer Barel, Ambroise Barras,
Noémie Baume, Ailén Bilat Giorgis, Cerise Dumont,
Sébastien Farré, Naïma Maggetti, Michel Porret,
Youri Volokhine

Remerciements

Natacha Allet, Lila Jane Areddy, Max Belember,
Pierre Bellon, Anne-Laure Beuret, Dorina Bohançov,
Amaryllis Bosson, Pandore Brocher, Jörg Brockmann,
Thalia Campanale, Andrea Carlino, Sabrina Carvalho,
Cyril Cordoba, Ludovic Delavière, Eléonore Devevey,
Quentin Dos Santos, Sarah Garrouge, Chiara Haldemann,
Aline Helg, Schéhérazade Hellal, Pauline Lebet,
Lucia Leoni, Rime Madani, Julia Ojeda, Chiara Pagliarulo,
Denis Ponté, Mathias Popee, Aurélien Rochet,
Pauline Rugg, Paola Savoca, Lorena Schwabe,
Olivier Silberstein, Denislava Stavreva, Adélie Vineis,
Marko Vučetić

Entrée libre

Fonction: Cinéma
rue Général-Dufour 16, Genève

Les Cinémas du Grütli | salle Michel Simon
rue Général-Dufour 16, Genève

Uni Dufour | hall
rue Général-Dufour 24, Genève

Bibliothèques de la Cité | Le Multi
place des Trois-Perdrix 5, Genève

Cinéma ABC
rue du Coq 11, La Chaux-de-Fonds

Cinéma Studio
faubourg du Lac 7, Neuchâtel

Cinéma Arena 7
avenue de la Gare 22, Fribourg

Informations

histoire-cite.ch
histoire-cite@unige.ch

**Le numéro «Comme par magie» du Festival Histoire
et Cité est une publication de la *Revue cinéma
de l'Université* (mars 2026, n° 2).**

Édition

Ambroise Barras

Image de couverture

Mathilde Veuthey

Composition

Anne Zanelli

Production

Festival Histoire et Cité
Programme Savoirs et culture
de l'Université de Genève

La Revue cinéma de l'Université, 2026, n°2
— Comme par magie
ISSN 2813-5016 (print)
ISSN 2813-5024 (online)
© Université de Genève | mars 2026