



**HAL**  
open science

## Sous le Soleil de Satan : Notes sur une adaptation

Paul Léon

► **To cite this version:**

Paul Léon. Sous le Soleil de Satan : Notes sur une adaptation. Loxias, 2009, Programme d'agrégation 2009 et programmes de littérature des concours, 23. hal-04540725

**HAL Id: hal-04540725**

**<https://hal.science/hal-04540725v1>**

Submitted on 19 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## ***Sous le Soleil de Satan* : Notes sur une adaptation**

**Paul Léon**

### **Résumé**

« Parce qu'il (Bernanos) parle de l'intérieur de la théologie, les lecteurs, surtout les plus jeunes, se sentent désarçonnés » fait remarquer l'écrivain Michel del Castillo à propos de *Sous le soleil de Satan*. Les « notes » ci-dessous font le pari que l'adaptation cinématographique inspirée de Maurice Pialat, est l'une des voies possibles d'entrée dans ce roman difficile, dans la mesure où tout récit filmique est naturellement contraint d'élaguer, et d'aller, dans le meilleur des cas, à l'essentiel.

### **Mots-clés**

Georges Bernanos, Maurice Pialat, *Sous le soleil de Satan*, adaptation cinématographique

« Un roman au cinéma, ça n'existe pas, ce qui existe, c'est un cinéaste qui a lu<sup>1</sup> » déclare le jeune cinéaste Christophe Honoré à l'heure où paraît sa singulière actualisation de *La Princesse de Clèves*<sup>2</sup>.

Posons comme corollaire que toute adaptation cinématographique, pour peu qu'elle procède d'une lecture avisée, appartient de droit au corpus critique de l'œuvre souche : une « critique littéraire en action », comme disait Proust à propos du pastiche<sup>3</sup>.

Il se trouve que l'œuvre de Georges Bernanos, outre qu'elle a suscité l'un des plus grands opéras français du XX<sup>e</sup> siècle, *Le Dialogue des Carmélites* de Francis Poulenc (1957), a, pour ce qui concerne sa partie romanesque, inspiré par deux fois le cinéaste Robert Bresson (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1945, et *Mouchette*, 1967), ainsi que, plus récemment, un autre cinéaste français d'importance, Maurice Pialat (*Sous le soleil de Satan*, 1987)<sup>4</sup>.

Soixante années séparent donc la parution du roman de Bernanos *Sous le soleil de Satan* (1926) de sa transposition à l'écran par Maurice Pialat. Reste dans les mémoires l'image d'un homme au poing levé, recevant la Palme d'Or du quarantième Festival de Cannes sous les huées. Depuis, Pialat est mort, et la postérité a su rendre justice à l'un de ses films majeurs. Les sifflets de 1987, quant à eux, quoique mal inspirés, s'expliquaient aisément : dans un monde ouvertement déchristianisé, il y avait en effet quelque apparence de provocation à infliger au spectateur, plus d'une heure et demie durant, les ratiocinations torturées d'un prêtre, incongrûment interprété, de surcroît, par un Gérard Depardieu qu'on avait connu dans de tout autres compositions. En cette fin des années quatre-vingts, la soutane se porte mal. Ce

---

<sup>1</sup> *Le Magazine littéraire*, n° 478, septembre 2008, p. 22.

<sup>2</sup> *La Belle Personne* (2008).

<sup>3</sup> Proust cité par Yves Sandre, Notice des « Pastiches et Mélanges » in *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade 1971, p. 685.

<sup>4</sup> Il est à noter que *Sous le soleil de Satan* avait été, une première fois, adapté pour la télévision par Pierre Cardinal en 1971.

que confirmera quelques années plus tard, l'écrivain Michel del Castillo dans sa préface à une nouvelle édition des œuvres romanesques de Bernanos :

Parce qu'il parle, en toutes circonstances, de l'intérieur de la théologie, les lecteurs, surtout les plus jeunes, se sentent désarçonnés. Ils n'entendent plus de quoi il est question dans ses romans. Ayant perdu la clé qui ouvre la porte, ils restent médusés devant ce grenier encombré de reliques<sup>5</sup>.

Faisons l'hypothèse que Maurice Pialat a précisément eu l'ambition de donner à sentir à son public « de quoi il est question » et de fournir une clé possible – celle d'un agnostique – à la lecture de Bernanos.

\*

\*

\*

Car si la « mort de Dieu » a maille à partir avec le XIX<sup>e</sup> siècle, force est de constater que le XX<sup>e</sup> siècle aura été celui de la montée en puissance de son rival de toute éternité, Satan. C'est sans doute ce que ressent confusément Pialat, et c'est ce qui le résout à se mesurer, à ses risques et périls, à un texte difficile autour duquel il tourne depuis longtemps. Sans compter que, comme le suggère à nouveau Michel del Castillo :

C'est rien dire que d'affirmer que Dieu est mort car, mort ou vivant, un dieu reste un dieu ; la lumière noire de son deuil tourmente encore les consciences. Plus radicale, l'absence produit le désenchantement. [...] Il reste l'utilitarisme et la consommation. [...] Notre monde fait plus qu'ignorer celui dont Bernanos était le héraut : il le méprise et il le hait<sup>6</sup>.

Le paradoxe, ou l'ironie, ce fut que, dans un monde vide de Dieu, la présence beaucoup plus tangible du diable, eut alors pouvoir de redonner, le temps d'un film, quelque actualité à l'œuvre de Bernanos. De ce point de vue, les débats et combats des personnages de Pialat n'ont que peu à voir avec ce qu'un critique de Bernanos semblait réduire à un « drame sacerdotal<sup>7</sup> ». Le choix de confier les rôles de Donissan et de Menou-Segrais à des acteurs *a priori* aussi peu prêtres que possible (Pialat lui-même dans celui de Menou-Segrais), est le symptôme sûr qu'au-delà de leur statut d'hommes de Dieu, très crédibles au demeurant, le cinéaste voit en eux de plus ordinaires spécimens de ce que Bernanos nomme, au début de son livre, « la troupe humaine », aux prises avec les forces du Mal. Le film s'ouvre sur cet exergue : « Tu la sens, l'immense tromperie de la vie ? Tu l'entends le rire de celui qui te trompe ? », et cette interpellation s'adresse à chacun des spectateurs.

\*

\*

\*

Le film, donc, fut chahuté, et la critique divisée à l'instar du public de Cannes. Passons sur différents « papiers » d'humeur : pour exemple, celui de Gérard Lenne qui dans la très « laïque » revue *Revue du Cinéma* expédiait le film en quelques lignes : « Le râleur impénitent, parfait mécréant, peintre tendre et mordant de notre société, nous sert un étrange salmigondis de bondieuserie et de diablerie millésimé 1926.<sup>8</sup> » Injuste propos, totale méprise, et néanmoins mesure de l'accueil ordinaire qui fut fait dans un premier temps à l'entreprise de Pialat.

---

<sup>5</sup> Georges Bernanos, *Toute l'Œuvre romanesque suivi de Les Grands Cimetières sous la lune*, préface de Michel del Castillo, Plon/Omnibus 1994, p. 13.

<sup>6</sup> Georges Bernanos, *Toute l'Œuvre romanesque suivi de Les Grands Cimetières sous la lune*, préface de Michel del Castillo, Plon/Omnibus 1994, p. 14.

<sup>7</sup> « Le drame sacerdotal fait l'unité de la production romanesque de Georges Bernanos. » in Jacques Vier, « *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos », *La Littérature à l'emporte-pièce*, Éditions du Cèdre 1958, p. 11.

<sup>8</sup> *La Revue du Cinéma*, n° 429, juillet-août 1987, p. 44.

Plus attendues, s'agissant de l'adaptation d'une œuvre littéraire, furent les critiques qui pointaient, sans méconnaître les qualités esthétiques du film, la faiblesse de la « lecture » de Pialat. Presque un *topos* en ce domaine. Ainsi du jugement, au demeurant argumenté, de Michel Estève qui, dans la vingtième livraison des *Études bernanosiennes*, écrivait, avec un recul de trois années : « Séduit par la puissance du roman de Bernanos, il n'a pu mieux faire que de demeurer à la surface du chef-d'œuvre bernanosien.<sup>9</sup> »

Mais le film ne manqua pas non plus d'admirateurs, ni même de quelques enthousiastes, qui soulignèrent, à juste titre, à quel point la beauté du film était redevable d'un combat acharné avec le texte bernanosien (« Pialat a pris le livre par les cornes » écrivait joliment Serge Toubiana<sup>10</sup>) autant qu'avec la matière cinématographique. S'agissant du dernier plan du film, le cadavre de Donissan dans son confessionnal, le même pouvait conclure :

Pour en arriver à ce plan lumineux, le film pendant une heure et demie a dû se battre contre le corset qui le sangle (le passage obligé, fait de douleur et de jouissance, par l'œuvre de Bernanos), les forces des ténèbres et le doute. À la fin du film, le doute n'est plus de mise : *Sous le soleil de Satan* est un joyau<sup>11</sup>.

Les quelques notes ci-dessous n'ont de visée que d'interroger l'adaptation de Pialat du point de vue de ce qu'elle éclaire de l'œuvre de Bernanos. Car l'un des mérites, et non des moindres sans doute, de Pialat, a été de « tailler » dans l'œuvre touffue du maître – « traité(e) comme à coups de serpe, sauvagement tailladé(e), en un travail qui, loin d'en trahir l'esprit, en exacerbe au contraire les points les plus forts<sup>12</sup> » –, de rebâtir l'ensemble de la structure, de ramener la foule des personnages à quelques-uns, surtout, d'unifier le ton – le roman de Bernanos navigue entre récit naturaliste, conte fantastique, prose d'introspection –, bref, d'épurer un « premier roman » si étrangement construit que la pertinence de l'agencement de ses « trois » parties (Histoire de Mouchette, La Tentation du désespoir, Le Saint de Lumbres), a pu être contestée au vu dudit *manuscrit Bodmer*, et présentée comme « une trahison de l'auteur<sup>13</sup> ». Nous n'entrerons pas dans ce débat de spécialistes. Il n'est désormais, et définitivement, qu'un seul *Sous le soleil de Satan*. Sauf à prendre la peine de jeter un regard sur son rejeton cinématographique.

\*

\*

\*

Au commencement, une terre et un ciel. Sans doute ont-ils compté dans la décision de Pialat de mettre en images le roman : poésie rude de ce pays d'Artois auquel est attachée l'enfance de Bernanos, « pays de grands bois et de pâturages, où j'ai plus ou moins fait vivre depuis tous les personnages de mes romans<sup>14</sup> ». Car le livre refermé, ce qui continue d'habiter durablement le lecteur, comme par rémanence, ce sont les flaques des chemins creux, les étendues détrempeées, les ciels brouillés, « l'immense plaine qui, tracée de chemins difficiles, balayée d'une bise aigre, descend de la crête de la vallée de la Canche à la mer.<sup>15</sup> » Un pays

<sup>9</sup> *Études bernanosiennes 20, du roman au film Sous le soleil de Satan*, La Revue des Lettres modernes, Minard 1991, p. 98.

<sup>10</sup> « Un film de foudre », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 397, juin 1987, p. 7.

<sup>11</sup> « Un film de foudre », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 397, juin 1987, p. 7.

<sup>12</sup> Alain Philippon, « Description d'un combat », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 399, septembre 1987, p. 3.

<sup>13</sup> Cf. les articles d'Astrid Heyer, « *Sous le soleil de Satan*, une structure dénaturée », et de Pierre Gille, « Faut-il retoucher *Sous le soleil de Satan* ? », in *Études bernanosiennes 20, du roman au film Sous le soleil de Satan*, La Revue des Lettres modernes, Minard 1991, p. 7.

<sup>14</sup> Georges Bernanos, « Notice biographique », *Toute l'Œuvre romanesque suivi de Les Grands Cimetières sous la lune*, préface de Michel del Castillo, Plon/Omnibus 1994, p. 1429.

<sup>15</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 94.

où la difficulté de vivre semble *coller* – comme des pieds qui pataugent, comme les lèvres du maquignon à celles de Donissan – aux ornières et aux talus. Une terre déshéritée dont l'unique lumière serait celle du crépuscule, et novembre l'interminable saison. C'est à la musique d'Henri Dutilleux<sup>16</sup>, autant qu'à ses propres images, que Pialat choisira de confier, au fil des plans, la représentation de ces étendues du Boulonnais qui parlent à sa sensibilité : *terre* « bachelardienne » dont la substance primordiale est la boue, le limon, la fange où s'enlisent les corps, la vase des mares stagnantes, celle où Mouchette nettoiera, sous la lumière glaciale de l'aube, ses chaussures souillées du sang de Cadignan.

Ce faisant, il suffit le plus souvent à Pialat de reprendre *in extenso* les descriptions et les dialogues de Bernanos pour réexposer le thème : « Je voyais comme je te vois, dit Mouchette à son amant, un coin de la mare du Vauroux, près de la ferme sous les deux saules, où j'allais me jeter<sup>17</sup> », et l'adolescente d'agiter la menace de « sa chère petite bouche pleine de boue bien muette<sup>18</sup> ». Autre reprise, parmi de nombreuses, cette très symbolique évocation, par la même Mouchette, des insectes de la mare du Vauroux : « Un instant tu les verras flotter à la surface limpide de l'eau. Puis ils s'enfoncent tout à coup et, à leur place, monte un nuage de boue.<sup>19</sup> » Une image que Donissan saura lui retourner : « Remue ton limon, le vice dont tu te fais honneur y a pourri depuis longtemps<sup>20</sup> ». De fait, le film autant que le roman, ne cesse de *remuer* ces visions : la boue du dehors, la boue du dedans.

\*

\*

\*

Liés à cette terre, tout un réseau serré de lieux-dits, de bourgs, de hameaux, toute une toponymie que le roman se plaît à décliner (Terminques, Wadicourt, Beaugrenant, Hauburdin, Verlimont, Campreneux, Chavrances, Luzarnes, Étaples, etc.) De ces « noms de pays », le film retient les deux plus significatifs, assurément : *Campagne* et *Lumbres*. *Campagne* qui a d'emblée le mérite de sa genericité (du « vicaire de Campagne » au « curé de campagne » du *Journal* du même nom, il n'y a que l'écart d'une majuscule), et *Lumbres* qui donne si fort à entendre *l'ombre*, mélange de *lumière* et de *ténèbres*, comme la boue de terre et d'eau.<sup>21</sup>

Un cadre, donc, lié à une onomastique cohérente, tel est sans doute le socle des grandes œuvres. C'est en ces termes que Roland Barthes expliquait le « démarrage » de la *Recherche* proustienne<sup>22</sup>. Cela vaut aussi pour le cinéma. Le mérite de Pialat, est d'avoir su doublement se limiter dans ce domaine. S'agissant du cadre, il fait le choix, nous l'avons vu, d'homogénéiser la lumière du Nord : lumière gris bleu d'un éternel automne de pluie. Nul plan d'extérieur qui ne baigne dans ce *climat*, en dehors des scènes nocturnes, alors même que le romancier s'était plu à évoquer tel « après-midi d'août qui siffle et qui bourdonne<sup>23</sup> » ou tel « matin du mois de juin [...] si clair, si sonore<sup>24</sup> ». Chez Pialat, plus que chez Bernanos, une sorte de morte saison métaphysique prend en écharpe la totalité du récit. S'agissant de

---

<sup>16</sup> *Intermezzo* de la Première Symphonie.

<sup>17</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 59.

<sup>18</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 62.

<sup>19</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 63.

<sup>20</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 164.

<sup>21</sup> Peut-être faut-il de ce point de vue, avec l'auteur de *Monsieur Ouine* (monsieur oui-non), écouter également de près le vrai nom de Mouchette, *Germaine Malhorthy*, où s'inscrit le *germe* du *mal*. Quant au nom *Donissan*, donnerait-il à entendre d'emblée le *san*, le saint ?

<sup>22</sup> « Proust et les noms » in *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil/Points 1972, p. 132.

<sup>23</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 14.

<sup>24</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 18.

l'onomastique, elle résonne d'autant plus pertinemment que le nombre des lieux et des personnages, nous l'avons dit, se trouve résolument réduit.

\*

\*

\*

*Sous le soleil de Satan*, témoigne Pascal Mériegeau, est un des livres auxquels (*Pialat*) pense depuis toujours. [...] *Monsieur Ouine* également, ou *Un crime*, d'autres encore, mais toujours Bernanos, mais *Satan*, surtout. Un exemple ? « Ca me tient depuis dix ans, l'abbé Donissan, on a l'impression que ça a été écrit pour Depardieu. Il pourrait être étonnant là-dedans. Quant à Sandrine Bonnaire, bien qu'elle n'ait pas ce côté chat maigre, elle ferait sûrement une Mouchette intéressante. » Déclaration faite à *Positif*, en 1983<sup>25</sup>.

Au commencement donc, comme souvent au cinéma, l'attrait d'un texte et l'évidence de comédiens. Pour le reste, Pialat n'a guère d'idée arrêtée sur ce qu'il souhaite (re)créer. Aucun parti pris de « lecture », aucun avis particulier sur le roman de Bernanos, sinon l'écho qu'il a en lui, sinon, peut-être, ses propres interrogations sur la question du Mal. Sa collaboratrice, Sylvie Danton, est mise au travail d'écriture : la tâche est rude. Or, c'est en cours de tournage, et plus encore de montage, que sur la base d'un scénario au départ beaucoup plus conforme au récit bernanosien, l'œuvre va prendre la forme qu'on lui connaît. C'est que « *Satan* », comme il nomme son film, aura été l'un des plus difficiles par lui jamais entrepris. Très éprouvant pour lui-même qui menaça maintes fois de déclarer forfait, très éprouvant pour une équipe continûment malmenée, dont plusieurs membres, techniciens ou acteurs, seront congédiés, quelquefois brutalement : tous les témoignages concordent. Brutalité à la mesure d'une souffrance. Pialat, un soir, aurait eu ce mot à l'adresse d'une équipe qui avait osé faire preuve de belle humeur après plusieurs jours de crise et de paralysie : « Et pendant ce temps, moi, je suis seul avec Satan.<sup>26</sup> » Il est vrai, fait remarquer avec humour Pascal Mériegeau, « qu'il existe des lieux de séjour plus riants que le Boulonnais en octobre, novembre et décembre.<sup>27</sup> » ! Mais cela, Pialat l'avait voulu.

\*

\*

\*

Que tour à tour, en cours de tournage, Pialat ait pu récuser une figure du cinéma aussi indiscutable que Claude Berri, parfait dans le rôle du docteur Gallet, au profit de Yann Dedet, son monteur (lequel sera pressenti par la suite pour reprendre le rôle de Cadignan, confié initialement au régisseur Alain Artur un instant récusé au profit de Bernard Le Coq qui ne viendra pas, puis de Jean-François Stévenin qui quittera le film, etc. !), qu'il ait retiré du film les scènes finales où le grand Alain Cuny incarnait l'écrivain Saint-Marin (ç'aurait pu être là l'un de ses derniers grands rôles<sup>28</sup>), montre à l'évidence que Pialat est embarrassé par ce carrousel de personnages secondaires – ou par lui jugés tels – qui peuplent le récit de Bernanos. Il n'est pas jusqu'à la scène du maquignon qu'il n'ait songé dans un premier temps à évacuer du scénario. Mais les héritiers veillaient qui ne cédèrent pas sur ce point. Jean-Christophe Bouvet s'y colla donc, et ce fut pour lui, le diable, un vrai calvaire ! « Depardieu a pris Bouvet en grippe, rapporte à nouveau Pascal Mériegeau, [...] le secoue, le soulève de terre, le traite de tous les noms ; quand il se tient dos à la caméra, il exhorte son partenaire : mais dis-le ton texte, dis-le !<sup>29</sup> » Tel est l'envers du décor qui ne nous intéresse que dans la mesure

<sup>25</sup> Pascal Mériegeau, *Pialat, la rage au cœur*, Ramsay Poche Cinéma 2007, p. 253.

<sup>26</sup> Pascal Mériegeau, *Pialat, la rage au cœur*, Ramsay Poche Cinéma 2007, p. 268.

<sup>27</sup> Pascal Mériegeau, *Pialat, la rage au cœur*, Ramsay Poche Cinéma 2007, p. 256.

<sup>28</sup> Symptomatiquement plusieurs filmographies d'Alain Cuny actuellement disponibles mentionnent : « 1987, *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat – Scènes coupées au montage. »

<sup>29</sup> Pascal Mériegeau, *Pialat, la rage au cœur*, Ramsay Poche Cinéma 2007, pp. 263-264.

où tout indique que le film que Pialat a en tête est en réalité centré sur deux figures, deux des comédiens que, par ailleurs, il admire le plus, Gérard Depardieu et Sandrine Bonnaire. Au fond, c'est aux deux personnages qu'ils incarneront que se réduit pour lui l'histoire de « *Satan* ». Et ce n'est peut-être pas si mal vu. Car tous ceux, innombrables dans le roman, qui gravitent autour d'eux, sont, de par leur commune médiocrité, comme les faire-valoir de ces êtres d'exception. Pialat ne sauvera, d'une certaine façon que Menou-Segrais, par la manière qu'il aura de l'incarner, peut-être même par le seul fait d'avoir choisi de l'incarner... Et c'est toute une galerie d'ecclésiastiques, les Demange, les Sabiroux, sortes de prêtres fonctionnaires qui ne croient guère aux miracles et moins encore au diable, qu'il évacuera pratiquement du récit.

Exit, également, donc, l'écrivain Antoine Saint-Marin, membre de l'Académie française, dont la figure occupe toute la fin du roman, personnage repoussoir qui représente tout ce que Bernanos peut détester, mais personnage somme toute anecdotique : Pialat renoncera finalement à entrer dans un règlement de compte sans actualité (Bernanos – Anatole France), ou d'une actualité trop intimement brûlante. Bruno Durier fait remarquer avec à propos que le ressentiment de Bernanos à l'endroit de ceux qui « n'ont d'autre espoir en ce monde que de pousser leur crotte aigre<sup>30</sup> », est celui, exactement, que remâche Pialat à l'endroit de quelques uns de ses confrères.<sup>31</sup>

En somme, ne subsistent dans son film, de ces figures qui n'ont d'autre fonction, dans le roman de Bernanos, que d'instruire le procès des mœurs sociales et ecclésiastiques, que celles qui ont une incidence directe sur le destin des deux héros. Concernant Donissan : Menou-Segrais et le maquignon, concernant Mouchette : Cadignan et Gallet. En son état définitif, le script du film de Pialat, également dégraissé au montage de différentes séquences qui ne mettaient en présence que des « seconds rôles » (Cadignan s'entretenant, par exemple, avec le père Malorthy), ou de plans inutilement explicatifs (le même nettoyant et armant son fusil avant l'arrivée de Mouchette), a dès lors la sobriété d'un texte dramatique où la quasi-totalité des scènes (le plus souvent traitées en plans serrés) repose sur la confrontation de deux personnages.

Il est, de ce point de vue, intéressant de noter que les « seconds rôles » en question, seront finalement confiés pour l'essentiel à des non-comédiens : Yann Dedet, monteur (Gallet), Alain Artur, régisseur (Cadignan), Brigitte Legendre (Madame Malorthy) et Corinne Bourdon (Madame Havret), recrutées sur place, respectivement pharmacienne et élèveuse de chevaux. À ce point, Pialat rencontre Bresson.

\*

\*

\*

Mais revenons au personnage central. Nous l'avons dit, la figure de Gérard Depardieu s'est imposée d'emblée à l'esprit du cinéaste. Elle constitue sans doute la raison principale d'un « passage à l'acte » longtemps différé. C'est que l'homme correspond en effet trait pour trait à la description qui inaugure l'entrée de Donissan dans le récit de Bernanos :

---

<sup>30</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 272.

<sup>31</sup> « Sous le soleil de Satan de Bernanos à Maurice Pialat ou d'une écriture à l'autre », in *Études bernanosiennes 20, du roman au film Sous le soleil de Satan*, La Revue des Lettres modernes, Minard 1991, p. 69.

un grand garçon aux larges épaules, d'une bonne volonté ingénue à faire grincer des dents, plus assommant encore d'être discret, de dérober ses mains rouges, d'appuyer prudemment ses talons ferrés, d'adoucir une voix faite pour les chevaux et les bœufs [...] D'éducation, pas l'ombre<sup>32</sup>.

Grand garçon aux larges épaules, douceur de la voix, manières frustes, Pialat, comme Saint-Marin dans le roman, « tient son saint » : athlète et ascète selon la formule. Et il en découle cette conséquence capitale que, dessiné de telle façon, l'athlète en question, s'il peut souffrir les affres de la maladie, ne souffrira pas celles de la vieillesse. Entre le moment où le personnage de Donissan apparaît dans le film, en l'occurrence le premier plan (Menou-Segrais lui rase la tonsure, signe d'allégeance et d'humilité), et le dernier, celui de son visage sans vie, le corps est resté, contre toute vraisemblance, le même. Par contrecoup, Menou-Segrais qui est présent au moment de la mort et lui ferme les yeux, n'a pas vieilli non plus. Il est pourtant censé être déjà un vieux prêtre lorsque débute le récit (« J'arrive au port les mains vides », dit-il dès la première scène). Or, conformes en cela à la chronologie bernanosienne, les années de vicariat à Campagne, la retraite de plusieurs années à la Trappe et le ministère de Lumbres, ont bel et bien été signifiés. En dépit de quoi, le metteur en scène fait le choix, parfaitement non réaliste, mais esthétiquement et philosophiquement pertinent, de la permanence physique des personnages. Pialat « tenait » son saint, tout de fragilité enclose dans un corps massif, il n'était pas envisageable de le grimer, de le voûter, de le délabrer. Le corps d'un saint, on le sait, est imputrescible, d'où l'expression « être en odeur de sainteté »... Quant à Menou-Segrais, Pialat lui fait dire au moment de l'adieu : « Comme je me sens vieux, comme je me sens peu fait pour l'être, jamais je ne vais savoir être vieux. » Il est significatif que seule une très discrète fermeture au noir articule le dernier plan du ministère de Campagne avec le premier de celui de Lumbres, et que la musique de Dutilleux court sur les deux plans : nul indicateur visuel ou sonore de l'ellipse temporelle.

Du coup, l'aventure de Donissan est une aventure qui échappe au temps humain, une aventure tout intérieure : l'une des caractéristiques du film de Pialat, c'est de la désancrer du temps social et sacerdotal où l'immergeait Bernanos. Il se trouve que, ce faisant, Pialat se tient en réalité au plus près de l'esprit de l'écrivain si tant est que les personnages bernanosiens les plus proches de la sainteté (Donissan, Chevance, le curé d'Ambricourt, Chantal de la Clergerie) sont tous, et au premier chef, ainsi que le faisait remarquer Albert Béguin, « des êtres restés enfants, sans habileté, sans grande clairvoyance dans la lutte pour l'existence, plutôt maladroits même...<sup>33</sup> » Tel était bien apparu au lecteur de Bernanos le jeune vicaire de Campagne lors de son entrée dans le récit, telle est demeurée chez Pialat la « sentinelle » foudroyée du confessionnal.

\*

\*

\*

Autre figure essentielle, Mouchette. L'autre Mouchette, celle de la *Nouvelle histoire*, avait été incarnée chez Bresson par une toute jeune fille, presque une enfant. Sandrine Bonnaire, âgée de vingt ans à l'époque du film, est une jeune fille au physique de femme. Elle s'impose à Pialat comme la seule comédienne du moment capable de « tenir tête » au colosse Depardieu. Elle vient tout juste de s'illustrer dans *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, et ce seul film l'a placée, une fois pour toutes, au côté des grands « tempéraments » du cinéma. Pour qu'ait un sens la violence du combat de celui qui cherche à arracher l'infortunée Mouchette aux griffes de Satan, il faut que, face à lui, résiste une nature de même trempe. Pialat a vu juste, et la scène de la rencontre Donissan - Mouchette est l'une des plus fortes du film. Le doute, si

<sup>32</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, pp. 77-78.

<sup>33</sup> Albert Béguin, *Bernanos par lui-même*, Seuil/Écrivains de toujours 1954, p. 42.

doute il put un instant y avoir quant à la pertinence du choix de ces deux comédiens d'exception, aura plutôt été que les deux forces ne s'annulent.

Pialat donne donc à Donissan une « partenaire » à sa mesure. Du coup, il réintègre plus décisivement que ne le fait en apparence Bernanos, le personnage de Mouchette dans l'aventure spirituelle du vicaire de Campagne, futur curé de Lumbres. Chez Bernanos, l'« Histoire de Mouchette » relève d'un « prologue » où il n'est fait nulle mention de celui qu'elle est appelée à rencontrer<sup>34</sup>. De la même façon, l'histoire de Donissan qu'inaugure cette seconde partie du roman intitulée « première partie », est déjà largement avancée, semble même avoir dépassé ce qui pourrait en constituer l'acmé aux yeux du lecteur, la rencontre diabolique, lorsque se produit celle de Mouchette, et c'est Mouchette qui interpelle l'homme de Dieu :

Hé là ! dit une voix de femme, très jeune, mais assourdie, un peu tremblante [...] De cette ombre mystérieuse, à quelques pas, et se rapprochant sans cesse, *il ne connaît rien*<sup>35</sup>, bien qu'il sût déjà d'une certitude calme, absolue, pleine de silence, que *cela* qui montait et clapotait doucement dans la boue était le dernier et suprême acteur de cette inoubliable nuit...<sup>36</sup>

Chez Pialat, le spectateur est déjà entré dans l'intimité du personnage de Donissan, posé comme personnage principal, lorsque Mouchette apparaît. Et cette apparition est mise en scène par le cinéaste à travers une sorte de coup de force (ou de génie) cinématographique. L'un des codes les plus intériorisés par le spectateur ordinaire du cinéma est le jeu du champ-contrechamp. Un personnage cadré de face, situé dans un espace donné, manifeste, par le regard, la présence de quelque chose ou de quelqu'un. Le plan suivant, précisément appelé contrechamp, montre alors au spectateur ce que le personnage a vu, et qui se situe dans son vis-à-vis.

Soit donc, ici, Donissan de face, au pied de l'autel, donnant la communion aux fidèles qui s'avancent. La tête s'incline, la bouche prononce les paroles rituelles, la main délivre l'hostie. Un instant, les yeux du prêtre se lèvent et avisent la gauche du cadre, appel explicite, on vient de le voir, au jeu du contrechamp. Le contrechamp, en l'occurrence, cadre, dans l'axe du regard, une jeune fille, à ce point du récit inconnue, et qui s'avance. Un fragment de seconde de plus, et ce qui est montré déjoue l'impression première : la jeune fille ne s'approche nullement de l'autel, elle pénètre dans un salon, celui de son amant qui l'accueille. Un « faux raccord », en somme, mais puissamment réussi, qui suffit à lui seul à poser la première apparition de Mouchette sous le regard en quelque sorte télépathique de Donissan. Peuvent ensuite advenir, au plus près du roman, dialogues compris, les deux nuits funestes de Mouchette, celle qui se termine par le meurtre de Cadignan et celle qui se termine, auprès de Gallet, par une crise de démence. Mais ces deux nuits ont été virtuellement placées d'emblée sous le regard de Donissan.

Du coup, le « Ah ! ce n'est donc que vous ! » par lequel Mouchette aborde le prêtre au sortir de sa nuit d'enfer, littéralement repris du roman<sup>37</sup>, se charge d'une forte signification : les deux personnages ont déjà partie liée.

---

<sup>34</sup> Ce qui, néanmoins, ne doit pas tromper le lecteur sur le fait que Mouchette est au cœur du récit bernanosien : « Mouchette dont le personnage est une telle offense à la sécurité des sots, que de pieux critiques, en grand nombre, m'ont prié de le supprimer, n'est pas seulement nécessaire à l'équilibre intérieur du roman, elle est cet équilibre même. » in Bernanos, *Essais et écrits de combat 1*, Bibliothèque de la Pléiade 1971, p. 1100.

<sup>35</sup> Nous soulignons.

<sup>36</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 152.

<sup>37</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 152.

Une procédure équivalente du point de vue de la transgression des codes sera mise en œuvre par Pialat au moment du suicide de Mouchette. Pialat n'a pas voulu de cette scène si peu crédible où Mouchette s'étant tranché la gorge (la mort est dans ce cas immédiate), est traînée moribonde jusqu'à l'église par un Donissan averti « de l'extérieur » (« M<sup>lle</sup> Malorthy vient de se périr [...] Elle s'a ouvert la gorge avec un rasoir...<sup>38</sup> »). À peine vient-elle de s'égorger dans l'intimité de sa salle de bain, que Donissan, averti, en quelque sorte « de l'intérieur », fracasse la porte, recueille la jeune morte baignant dans son sang, et va la déposer au pied de l'autel. Chez Pialat, Donissan a eu la vision du drame qui se jouait, lui qui avait « prophétisé » au petit matin : « D'autres épreuves vous attendent, sûrement plus dures. »

\*

\*

\*

Le film s'ouvre nous l'avons dit sur ce couple que forment en Dieu le jeune vicaire et le vieux doyen. Premières paroles de Donissan, qui sont les premières paroles du film : « Quand je suis avec vous, tout me paraît simple, quand je suis tout seul, je ne vauds rien. Je suis comme le zéro qui n'a de valeur qu'à côté des autres chiffres. » L'abbé quant à lui, d'abord sur ses gardes, ne tardera pas de reconnaître : « Vous m'avez retourné comme un gant. C'est vous qui me formez, j'ai besoin de vous. » Dès lors, Pialat choisit très logiquement de mener ces deux-là jusqu'au bout du chemin. Et c'est Menou-Segrais, venu, comme par pressentiment, visiter le saint de Lumbres dans sa cure le dernier jour de sa vie, qui sera appelé, nous l'avons dit, à lui fermer les yeux.

Une construction circulaire, donc, très resserrée sur les épisodes essentiels, dont voici la distribution générale que l'on pourra mettre en regard de l'organisation du roman :

- Ouverture : Donissan s'épanche auprès de Menou-Segrais ; demande à être déchargé de son ministère : rappel à Tourcoing ou retraite à la Trappe (« La Trappe n'est pas une infirmerie ! ») ; le confort de Menou-Segrais, les mortifications de Donissan.

- Séquence de transition : la messe (ici, le « faux raccord » sur Mouchette).

- Mouchette chez Cadignan (« Je ne coucherai pas à Campagne ce soir ! — Couche où tu veux ! ») ; Mouchette menace de trouver refuge auprès de Gallet (« Ton père vend de la mauvaise bière, toi tu vends ce que tu as... ») ; amorce et ellipse d'un intermède amoureux ; les hostilités reprennent ; Mouchette s'empare d'un fusil qui traîne sur la table (« Pose ça tu es insupportable ! ») et tire sur son amant.

- Scène de transition : dans la lumière du petit matin, Mouchette nettoie ses chaussures dans un trou d'eau.

- Mouchette chez Gallet (« Je suis enceinte ! ») ; elle avoue finalement que Cadignan est le géniteur et qu'elle l'a tué ; (« Tu es folle, je ne crois pas un mot de cette histoire ! ») ; long cri de démente de Mouchette.

- Séquence de transition : sortie de messe ; Menou-Segrais sollicite de son vicaire qu'il s'en aille assister le curé d'Étaples dans ses confessions (trois lieues à pied par la route).

---

<sup>38</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 193.

- Errance de Donissan dans la campagne ; longs plans sur un paysage changeant, toujours plus austère, la lumière baisse ; Donissan sent qu'il est suivi, la nuit tombe, entrée en scène du maquignon ; le long calvaire de sa présence, son baiser (« Regarde-moi bien en face, tu vas te reconnaître, vois comme tu es transparent ! — Retire-toi Satan ! ») ; l'homme disparaît.

- Séquence de transition : au petit matin, assistance d'un jeune carrier qui tend une gourde à Donissan et le remet sur son chemin ; retour à Campagne.

- Rencontre avec Mouchette ; Mouchette provoque (« Dieu, quelle rigolade, Dieu, ça veut rien dire ! ») ; Donissan la met face à elle-même (« Cherche, remue dans ta boue... »).

- Scène de transition : Menou-Segrais : « Vous êtes déjà de retour ? — Oui, j'ai été ridicule comme toujours, je me suis perdu... » ; Donissan confie alors le don qu'il a reçu de « voir les âmes » ; Menou-Segrais : « Vous en rendrez compte à votre évêque. »

- Mouchette sur son lit, puis au pied de son lit ; elle pénètre dans la salle de bain, saisit le rasoir ; Donissan défonce la porte ; il conduit le corps de Mouchette jusqu'à l'autel ; la mère s'interpose ; Menou-Segrais : « Vous êtes fou, vous êtes un dangereux fou, qu'est-ce que vous avez fait ? — Je voulais la rendre à Dieu. »

- Scène de transition : Donissan fait ses valises pour la Trappe ; Menou-Segrais : « L'espérance est presque morte en vous, sur la route que vous avez choisie, vous serez seul. » ; ils s'embrassent, se donnent mutuellement la bénédiction.

- Donissan, à présent curé de Lumbres, observe les paroissiens à travers la fenêtre de sa cure : « Pauvre curé de Lumbres... je n'aime plus... ma vie a-t-elle un sens... jamais de repos... mourir... mourir... » ; il se retourne : vision de Mouchette près du petit bureau qui le regarde et qui s'avance, visage de Donissan, nouveau contrechamp, Mouchette a disparu ; Donissan descend : « C'est monsieur Havret qui est venu pour son garçon qui est malade... — Mais Luzarnes n'est pas ma paroisse, que va dire monsieur le curé de Luzarnes ? »

- Scène de transition : le départ de Donissan pour Luzarnes, des paroissiens lui tendent des images pieuses qu'il bénit.

- Dans la maison Havret, désespoir de la mère, l'enfant est mort ; le prêtre de la paroisse invite Donissan à entrer : « Vous allez entrer derrière moi, vous irez dans la chambre mortuaire. [...] Allons rendre le petit mort à sa mère. — Ne me tentez pas ! » ; chambre noire et lit blanc, Donissan prend l'enfant dans ses bras, le soulève, les yeux de l'enfant s'entrouvrent, la mère : « Ah ! il est vivant, il vit, vous êtes un saint ! », et elle s'effondre.

- Scène de transition : Donissan dans la campagne, ciel noir, plans semblables à ceux de la terrible nuit : « Mon Dieu, ne m'abandonnez pas... »

- Menou-Segrais en visite chez Donissan, la gouvernante le reçoit, l'abbé découvre la pauvre chambre, le bureau ; pendant ce temps, Donissan de retour pénètre dans l'église, les fidèles l'attendent pour la confession, il confesse une femme ; quelques moments plus tard, Menou-Segrais s'avance vers le confessionnal, ouvre la porte, Donissan est mort, il lui ferme les yeux ; Menou-Segrais remonte de dos la nef jusqu'à l'autel ; dernier plan sur le visage de Donissan auréolé de lumière.

\*

\*

\*

Dans cette reconstruction de l'œuvre, une seule scène s'écarte résolument du récit initial, c'est la dernière. En revanche, plusieurs disparaissent, nous l'avons dit. Sont largement gommées les scènes qui concernent la critique des mœurs modernes, essentiellement présente au début et à la fin du roman. Des scènes pourtant directement greffées sur l'action comme celle de la rencontre du père Malhorty et de Cadignan, ou celle, plus extérieure, de la visite de Saint-Marin, initialement prévues et tournées, seront supprimées au montage. Autre gommage, la galerie des portraits des gens d'église (pas moins de quinze noms de prêtres dans le roman). Ces figures sont absentes du film pour l'essentiel. Il suffit à Pialat de mettre en vive lumière l'opposition et la complémentarité du couple Donissan – Menou-Segrais.

Moins attendu, l'inspiration fantastique du roman (laquelle l'inscrit dans la lignée des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly<sup>39</sup>) est farouchement tenue à distance, et ce n'est pas le moindre paradoxe de cette adaptation cinématographique. Le texte de Bernanos fournissait, comme le ferait un scénario, la description précise de ce qu'on nomme au cinéma des « effets spéciaux ». Pialat les évite soigneusement. Que l'on relise à cet égard, s'agissant de la scène centrale de la rencontre avec le maquignon, des notations du genre : « L'affreuse créature fit un bond, tourna plusieurs fois sur elle-même avec une incroyable agilité, puis fut violemment lancée, comme par une détente irrésistible, à quelques pas...<sup>40</sup> », ou encore : « Au même instant, ce qui se tenait devant lui s'effaça, ou plutôt les lignes et contours s'en confondirent dans une vibration mystérieuse, ainsi que les rayons d'une roue qui tourne à toute vitesse. Puis ces traits se reformèrent lentement.<sup>41</sup> » Il y a là comme une invitation à la « mise en scène » à laquelle Pialat ne cède pas : son maquignon, détestable, persifleur (mais exempt de ce « rire du Diable » auquel invitait le cliché autant que le texte de Bernanos : « L'écho du rire parut retentir jusqu'à l'extrême horizon<sup>42</sup> »), gluant autant qu'il est possible, ne perd pourtant à aucun moment son visage d'homme, et c'est à la manière d'une scène d'agression, presque de viol, que la confrontation est traitée. Telle est la leçon du cinéaste : si le diable existe, il est parmi nous, c'est un être ordinaire.<sup>43</sup>

Et s'il n'existe pas ? semble tout aussi bien objecter Pialat l'agnostique. Alors, c'est à une tout autre approche des personnages de Bernanos que son film laisse la voie libre : une histoire humaine, trop humaine, d'êtres épuisés, écrasés par la vie : psychisme profondément dépressif de Donissan, hystérie pathologique de la jeune fille. De fait, la toute première parole de Menou-Segrais adressée à Donissan qui vient de témoigner de son découragement, est celle-ci : « Vous êtes fatigué... ». Plus tard : « Vous êtes fou, vous êtes un dangereux fou... ». Même « traitement » du cas Mouchette, et c'est elle-même qui le suggère : « Je suis folle, je crois que je suis folle [...] Je mens tout le temps... », ce que confirme doublement son amant : « Tu es folle, je ne crois pas un mot de cette histoire... Tu as fait un mauvais rêve... Tu es si nerveuse, si impulsive en ce moment... »

<sup>39</sup> Cf. Note de Michel Estève in Bernanos, *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade 1961, pp. 1775-1776.

<sup>40</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 138.

<sup>41</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 140.

<sup>42</sup> Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Le Livre de Poche, n° 227, p. 137.

<sup>43</sup> En cela, sans doute, Pialat est-il en réalité fidèle à l'esprit de Bernanos au sens où Michel Estève pouvait ainsi commenter la scène du roman, en dépit des « effets spéciaux » signalés : « L'originalité de Bernanos est ici de présenter Satan sous l'apparence d'un maquignon, un homme que nous pourrions nous-mêmes rencontrer dans notre vie. » in Bernanos, *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade 1961, p. 1784.

Rien n'est tranché, rien n'est imposé au spectateur, il n'est pas jusqu'à la scène du miracle qui n'ait prêté à la sortie du film à des lectures contradictoires. *Les Cahiers du Cinéma* de l'époque ouvrent leur « dossier Pialat » sur une photographie pleine page de Donissan tenant l'enfant mort dans ses bras, et la légende est la suivante « L'enfant (Vincent Peignaux) ressuscité par Donissan (Gérard Depardieu).<sup>44</sup> » Dans le roman, très explicitement, le miracle échoue.

\*

\*

\*

Il suffira d'attendre 1991 et la sortie de cet autre grand film de Pialat, *Van Gogh*, pour mesurer à quel point la thématique, toute profane, d'une vie vécue comme un épuisant combat est au centre des préoccupations de Pialat : à tous égards Van Gogh autant que Donissan est travaillé par le désespoir. Une malédiction dont ni Bernanos, ni Pialat, n'auront été totalement exemptés.

### **Paul Léon**

Maître de conférences à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, il enseigne la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle et le cinéma. Membre du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature, ses travaux portent pour l'essentiel sur la relation de l'écrit et de l'image. Dernières contributions dans ce domaine : « Renaud Camus voyageur achrien : visages dans le paysage, agencements », in *Le Trait, de la lettre à la figure, vol. 1*, L'Harmattan 2007 ; « Iconotextes, le jeu des images et des mots » in *Comprendre le cinéma et les images*, Armand-Colin 2007, traduction portugaise éd. Texto & Grafia 2008 ; « Chrono(photo)graphie de la Passion » in revue du CADIR *Sémiotique et Bible* n° 127, septembre 2007 ; « Du Roi Cophetua à Rendez-vous à Bray : André Delvaux lecteur de Julien Gracq », Revue *Loxias* n° 19, 2007 ; « L'écrivain et ses images : le paratexte photographique » in Actes du colloque de Cerisy *Littérature et photographie*, Presses Universitaires de Rennes 2008 ; « Flatters, peintre et psychagogue, personnage camusien par l'écrivain lui-même » in *Les Spirales du sens chez Renaud Camus*, à paraître aux éd. Rodopi (Amsterdam).

---

<sup>44</sup> *Les Cahiers du Cinéma*, n° 399, septembre 1987, p. 2. Nous soulignons.