

LE DIABLE, PROBABLEMENT

Note sur une image écrite

Très tôt, dans *Le Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos, le prêtre reçoit une lettre de son condisciple de séminaire (Dufréty) atteint de tuberculose :

« J'ai donc décacheté l'enveloppe avec le pressentiment d'une mauvaise nouvelle — pis même — d'un enchaînement de mauvaises nouvelles »¹.

De cette lettre il n'est pas fait mention dans le film de Robert Bresson. Tout se passe comme si le cinéaste l'avait enlevée en en conservant l'esprit : le caractère maléfique d'une chaîne d'envois dont le premier serait la prémonition. De cette première lettre (in absentia) à la dernière (du même Dufréty) — qui annonce la mort du curé sur la dernière image du film, en quelque sorte hors-champ du journal lui-même —, à l'intérieur de ce cadre, prennent place d'autres missives. Autant de lettres, autant d'étapes qui mettent en scène les personnages (M^{me} Louise, Chantal, La Comtesse, Dufréty, le curé de Torcy) balisant le chemin de croix du prêtre et dont les enjeux sont toujours des « questions de vie ou de mort ».

Scansions de la lutte du curé contre la mort annoncée, la maladie (la sienne

et celle des autres), les lettres sont aussi le lieu ambigu d'un combat essentiel et sans merci contre le Mal. Dans la lettre de Chantal (n° 2), le suicide est évité (sans doute par le curé qui extirpe la lettre), dans celle de la Comtesse (n° 3) la mort a frappé fort et juste à côté, dans ce cœur rendu à la paix par le curé d'Ambricourt (c'est le contenu de la lettre). La dernière (n° 4) sera l'annonce et le compte-rendu de sa propre mort et de sa dernière parole : « tout est grâce ».

Où l'on découvre que, contrairement aux apparences et à l'idée que se font les personnages « secondaires » (le Comte, le supérieur, Torcy, Chantal) de ses épreuves, le curé a gagné, si l'on peut dire, sur toute la ligne. Lui seul, en ces points précis de son trajet, était sur la Voie de la Vérité « qui ne trompe et ne peut être trompée ». À condition de préciser que cette Vérité s'ignore, s'arrache à chaque instant d'un doute irrémédiable, et qu'en définitive, seules les lettres en authentifient un instant la mesure.

Loin d'être les simples agents d'une propagation du Mal, les lettres seraient donc comme les preuves, les

photographies d'un acte indécidable, d'une plongée dans l'inconnu. Car autant le choix est décisif, sans retour, autant il n'appartient pas au registre de la conscience univoque, de la pensée sûre d'elle-même et du monde. C'est le sens du trouble éprouvé par le prêtre au vu de la première lettre du film : il reconnaît le doute. Le cinéaste va lui donner une résonance particulière. Parmi les quatre lettres du *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson, celle dont je parle ici (anonyme) apparaît comme un avertissement (le texte est explicitement signé : « une personne bien attentionnée »). Elle correspond à la deuxième lettre du livre et apparaît dans l'image, confrontée à un autre texte, une citation dont la référence biblique vaut comme signature.

Voici les deux textes.

À gauche : À qui croirai-je Seigneur, sinon à toi ? Tu es la vérité qui ne trompe pas et ne peut être trompée (Jean XLV).

À droite : Une personne bien attentionnée vous conseille de demander votre changement. Le plus tôt sera le mieux. On vous plaint mais on vous répète : Filez !

Dans l'œuvre de Bernanos ne figure

que le deuxième texte (droite), avec une phrase supplémentaire supprimée par Bresson :

« Lorsque vous vous apercevrez enfin de ce qui crève les yeux de tout le monde, vous pleurerez des larmes de sang »².

Ce qui crève les yeux, c'est la vérité que le curé — tel Œdipe — ne voit pas³, celle des habitants d'Ambricourt, pendant dérisoire mais réel de la vérité divine « qui ne trompe pas et ne peut être trompée ».

La confrontation de ces deux textes (dont l'un seulement est de Bernanos) est donc un apport du metteur en scène. Pourquoi Robert Bresson remplace-t-il « le nom et l'adresse de Mademoiselle — une ancienne adresse probablement — à Charleville (Ardennes) »⁴ par un texte des Évangiles ? Connaissant la rigueur de l'artiste, il ne peut s'agir d'un détail sans importance.

Le plan arrive assez tôt, dans le premier tiers du film (24^e minute). Il est fixe et rapproché, rien ne le distingue d'une photographie filmée. Disposés symétriquement, écrits tous les deux manuellement, les deux textes se font face, légèrement obliques et partagent l'écran en deux parties distinctes comme les deux pages d'un livre ouvert.

Il s'agit de la même main, celle qui a recopié ce texte des Évangiles (pensant peut-être par là qu'il lui était adressé ?) et celle qui a écrit la lettre en occultant sa signature : la main de Madame Louise (personnage qui, d'ailleurs, disparaîtra dans la suite du film).

Au plan énonciatif, les deux messages sont symétriques. Le premier texte est une citation des « Écritures », notée pour soi : il n'est pas adressé à quelqu'un. Le sens, l'impact de ce message sont liés à son origine (divine). Inversement, la lettre est adressée (au prêtre qui la lit) mais sans lieu d'émission (c'est une lettre anonyme).

La symétrie inversée se poursuit si l'on considère le sens, l'injonction de ces deux textes rigoureusement contraires. Celui de Jean est un fait « positif » de croyance au Christ, celui de la lettre un rejet « négatif » du curé, assimilé au

Diabole (voir plus tard la parole de Chantal : « Vous êtes donc le Diabole »). Tout paraît simple, nous avons d'un côté (à gauche) ce qui est bon : la Vérité, l'Amour, l'abandon à cette parole du Christ ; et de l'autre (à droite) ce qui est mauvais : le démon tentateur que l'on doit chasser car il n'est pas dans la Vérité. On le verra plus tard, la première figure (Christique) correspond au regard du curé sur lui-même (il « répète » la Sainte Agonie comme le dit André Bazin), le deuxième correspond à l'image que les autres se font de lui (à tort ou à raison : l'enfer, c'est les « autres »).

Or, l'opposition en miroir de ces deux textes (signifié et énonciation) est neutralisée par la graphie qui les porte. La piste son, par la voix-off du curé commentant l'image, nous le dit : « C'était la même écriture ».

L'image de ces deux textes contredit, par la forme de son expression, le sens radicalement opposé que chacun d'eux transmet. Et cette découverte d'une origine émettrice commune par le curé, renvoie — on l'aura compris —, au thème éternel qui traverse la littérature occidentale d'inspiration chrétienne : celui du choix, du combat et surtout de la confusion entre les forces du Bien et celles du Mal. Le thème est souvent abordé par le cinéaste : Dostoïevsky, Bernanos, tous deux adaptés par Bresson en témoignent⁵. On pourrait dire d'une façon plus générale, que tous les personnages du film se trouvent en passe de devoir choisir l'un de ces deux bords, même si justement leur choix peut paraître ambigu, changeant, incertain, illisible. Et pourtant ce choix ne saurait supporter le moindre compromis (le prix à payer est extrême chez Bresson).

Écoutons, dans cette perspective, ce que dit le prêtre à la Comtesse :

« Le monde du péché fait face au monde de la grâce, ainsi que l'image reflétée d'un paysage, au bord d'une eau noire et profonde ».

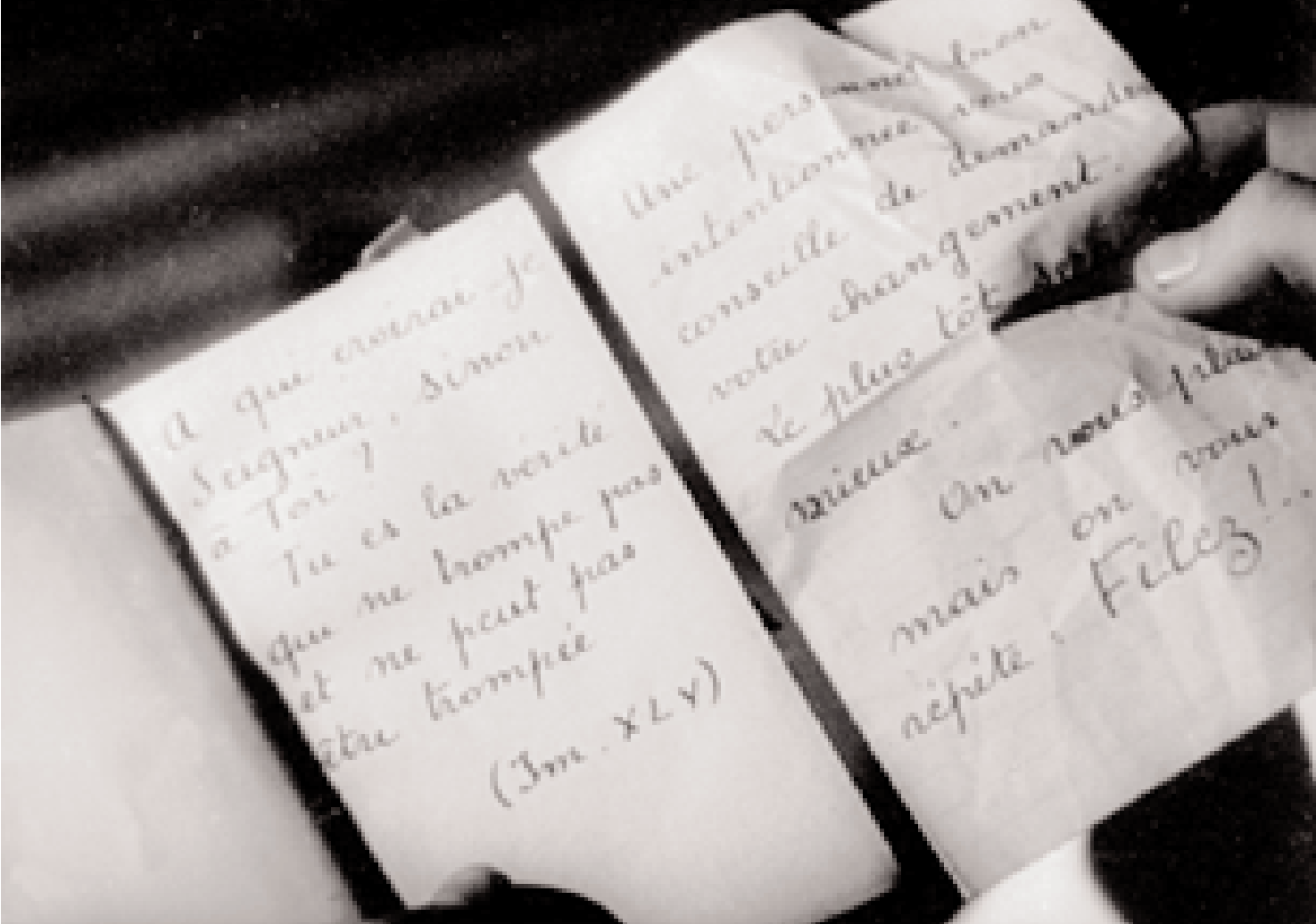
Rigoureusement symétriques et inverses, comme dans cette lettre anonyme, les deux mondes sont différents mais leur

« image » est trompeuse tel un reflet miroitant. C'est une illusion. La nuit, « l'insondable nuit »⁶, lieu privilégié des personnages de Bernanos, la matière dont ils sont faits⁷ favorise les passages, les ambiguïtés. En cela, le metteur en scène reste fidèle à l'esprit de l'écrivain qu'il porte à l'écran, traquant le trafic du mal, sa circulation, même et surtout là où celui-ci se donne comme son « autre ».

« Qui juge la faute ne fait qu'un avec elle, l'épouse »⁸.

En d'autres termes : plus on croit qu'il y a de l'autre — et le Diabole, le méchant, c'est toujours l'autre — plus on se rapproche de lui. Ainsi, l'opposition symétrique des deux textes, de leur énonciation, renvoie-t-elle d'une part au même sujet de l'écriture, à savoir, au plan narratif : la main de M^{me} Louise (hypothèse du prêtre) ; d'autre part au thème, au sujet même de l'écriture : au contenu éthique, aux personnages qui l'incarnent, et à la structure énonciative du film (Lettres / journal intime). C'est par un effet d'« écriture », une ressemblance, que s'exposent les enjeux des forces en présence dont les personnages sont comme les chambres d'écho. L'ambivalence, l'inversion, le jeu de miroir, le va-et-vient à l'œuvre dans ce plan entre ce qui se voit et ce qui se profère, nous renvoient aux personnages, aux choix qu'ils vont effectuer, à la narration qui se constitue autour d'eux, autant qu'au discours qui les façonne à nos yeux dans l'enchaînement des plans.

Les trois lettres suivantes seraient à lire dans cette perspective. Mais restons-en simplement à cette première lettre anonyme. Prise entre le regard du spectateur sur l'image du film et la voix (*off*) du curé, cette révélation abyssale (« la même écriture ») a une valeur principielle, emblématique qui résonne avec le texte de Bernanos⁹ comme nous venons de le voir. Mais elle illustre également une donnée esthétique très bressonienne : l'inversion paradoxale d'un énoncé en vertu du matériau qui le détermine. Ce thème revient comme un leitmotiv dans le livre que Robert Bresson consacre au cinéma et qu'il



Le Journal d'un curé de campagne de Robert Bresson

commence à rédiger pendant le tournage du *Journal* (1950) : *Notes sur le cinématographe*. Un dialogue s'instaure, nous semble-t-il, entre le livre et le film. À cet égard, le terme d'« écriture », employé par Bresson dans son livre, pourrait qualifier cette tentative générique de remonter aux sources de l'antinomie dont nous parlons : non seulement celle de l'image et du son (regard et voix), mais celle de la forme et du contenu, du matériau et du message : « Vois ton film comme une combinaison de lignes et de volumes en mouvement en dehors de ce qu'il figure ou signifie »¹⁰.

C'est exactement ce que fait le curé d'Ambricourt, attentif un instant au stade pré-sémantique du message qu'il reçoit.

Cette visualité première précède le sens, les idées dont l'auteur semble reconsidérer le statut :

« Formes qui ressemblent à des idées. Les tenir pour de véritables idées »¹¹. Enfin, ce plan n'est-il pas l'incarnation « idéale » de la conception du montage cinématographique telle que la définit l'auteur au fil des pages : une façon de rabattre les différences sur un même niveau pour faire émerger une autre singularité, plus profonde, plus originale¹² ? Tout le paradoxe consiste — à l'instar de ce plan d'écriture — dans le fait que les plus grandes différences ne se laissent percevoir qu'alignées sur un même plan de neutralisation, fondues dans une même donnée première. L'« écriture » cinématographique est précisément ce montage qui va « aplatir », « ramener tout à un », par tout un système de « parentés », « liens », « associations internes », « échanges », « relais », etc¹³. L'altérité survient alors dans une rétention, une résistance qui a le don

d'inverser ses effets :

« Donner plus de ressemblance afin d'obtenir plus de différence... »¹⁴

Cela même est l'œuvre du Diable : la ressemblance, un principe d'échange, de déplacement, d'inversion. La coexistence des opposés (dans le « contenu ») se manifeste formellement par son contraire sans qu'il soit possible d'échapper au miroitement incessant entre ces deux niveaux qui ne cessent de s'inverser, de se doubler, de jouer entre eux.

« Dans tout art, il existe un principe diabolique qui agit contre lui et tâche de le démolir. Un principe analogue n'est peut-être pas tout à fait défavorable au cinématographe »¹⁵.

Dans le premier plan du film, l'image écrite du cahier présentait le pacte énonciatif du *Journal*. Déjà l'image nous indiquait une dualité en faisant coexister le buvard taché et la page écrite, symétriquement, comme si l'un recueillait toute la matérialité de l'autre et la brouillait : superpositions d'encre dense, simple dépôt, trace maudite et contiguë, miroir déformant. Dans le plan dont nous parlons ici, le transfert devient équivalence. L'image « montée » s'est « stabilisée », elle induit une sorte de deuxième pacte, éthique et esthétique, peut-être plus spécifiquement lié au cinéma. Si l'on

pense que le *Journal d'un curé de campagne* est le film où se met en place le « système » bressonien, ce plan en serait comme l'annonce et l'image de marque.

Incluse dans l'énoncé général du *Journal*, dans son écriture, il y a donc une autre écriture (l'écriture-même, un montage) qui la double et soutient l'enjeu du film : donner à VOIR l'opposition toujours en train de se défaire entre l'écrit et l'image, le regard et la voix, la matière et le sens, la relation problématique tissée entre les images et dans l'image elle-même, entre le Bien et le Mal, les formes et les idées. L'écriture-même, dans sa ressemblance, est un moment de vérité qui ne trompe pas et ne peut être trompé, un moment de jouissance qui égalise et inonde. Moment originaire, suspension du temps. Ce plan en serait comme l'esprit et la lettre, le symbole et la vérité. Francis Ponge parle très bien de ce moment :

« Lorsque nous en sommes au moment où les mots et les idées sont dans une espèce d'état d'indifférence, tout vient à la fois comme symbole, comme vérité, cela veut dire tout ce que l'on veut, c'est à ce moment-là que la vérité jouit »¹⁶.

Éric RONDEPIERRE

1. Georges Bernanos, *Le Journal d'un curé de campagne*, Gallimard, 1936, éd. Poche, p. 43.
2. Ibid., p. 115.
3. Les premiers plans du film soulignent le caractère œdipien du personnage.
4. George Bernanos, op. cit., p. 123.
5. On se souvient de l'homme d'*Une femme douce* (adapté par Bresson) citant la parole méphistophélique du Faust de Goethe : « Je suis la partie de cette portion du tout qui veut faire le mal mais qui fait le Bien ».
6. Bernanos, op. cit., p. 119.
7. Je suis moi-même nuit. Ibid., p. 118.
8. Ibid., p. 153.
9. Plus tard, dans le livre de George Bernanos, c'est encore d'une bouche que sortira la vérité : « le regard surpris en plein mensonge disait : « oui », alors que l'irrésistible mouvement de l'être intérieur jetait le « non » par la bouche entrouverte » (p. 176). La voix révèle, l'image trahit, trompe ? Cela serait trop simple (le cinéaste s'emploie à réduire cette alternative).
10. Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 92.
11. Ibid., p. 38.
12. Conception à entendre de façon « élargie », comme une manière de faire jouer des éléments entre eux et qui ne s'arrête pas à la juxtaposition pure et simple de plans filmiques. « Égalité de toutes les choses. Cézanne peignant du même œil et de la même âme un compotier, son fils, la montagne Sainte Victoire ». Ibid., op. cit., p. 137
13. Tous ces termes et bien d'autres dans le même esprit ponctuent le livre de Bresson.
14. Ibid., p. 79.
15. Ibid., p. 38. À l'opposé du diabolisme en tant que tel (qui n'intéresse pas Bresson) le cinéaste a toujours eu le projet de faire un film sur la Genèse. C'est dire si, chez lui, l'idée d'origine, de création est toujours présente (bien qu'il n'ait jamais pu faire ce film).
16. Francis Ponge, *Méthodes*, Gallimard, 1961, Folio, p. 212.