

Les Diables de Ken Russell à l'aune de Michel de Certeau : protester par les corps

David El KENZ *

Résumé : *Les Diables (The Devils)* de Ken Russell (1971) est un film sulfureux, un film fondateur de la « nonnesploitation » et un film culte. Adapté librement du roman des *Diables de Loudun. 18 août 1634* d'Aldous Huxley (1952), le film retrace cette affaire démoniaque de Loudun qui en 1634 fit scandale. Le curé fut exécuté pour avoir envoûté la prieure des Ursulines. Ken Russell fit de ce fait divers un film politique pour dénoncer les abus de pouvoir. Cette étude mobilise notamment l'œuvre de l'historien Michel de Certeau, auteur d'une monographie sur l'affaire de Loudun, pour examiner les motifs religieux du film : les crises de possession démoniaque versus les exorcismes, les manipulations et le martyre de Grandier, le prêtre. Loin de réaliser un film antireligieux, Russell exploite les ressources les plus spectaculaires de son art pour valoriser la rédemption par l'amour, marque de la liberté individuelle face à la raison d'État.

Mots clés : possession démoniaque, exorcisme, martyre, cinéma, Ken Russell, Michel de Certeau

Les Diables (The Devils) de Ken Russell, sorti en 1971, est à la fois un film sulfureux, un film fondateur du cinéma d'exploitation ayant pour sujet des scandales dans les couvents, la « nonnesploitation » (*nunsplotation*), et un film, aujourd'hui, culte

* David El Kenz est maître de conférences en histoire moderne à l'Université de Bourgogne-Europe et membre du Laboratoire interdisciplinaire de recherche « sociétés, sensibilités, soin » (LIR3S).

pour la critique et l'histoire du cinéma¹. En 2002, dans une consultation décennale des critiques britanniques par la *Sight and Sound*, une revue académique du cinéma anglais, Alex Cox et Mark Kermode ont désigné *Les Diables* comme l'un des dix films les plus importants de l'histoire du cinéma britannique (Petley, 2015). Le onzième film de Russell est une adaptation libre des *Diables de Loudun. 18 août 1634 (The Devils of Loudun)*, une étude d'histoire et de psychologie d'Aldous Huxley, publiée en 1952, et de la pièce de théâtre de John Whiting, jouée pour la première fois à Londres en 1961.

Le film retrace une affaire démoniaque à Loudun en 1634 qui, à l'époque, fit scandale dans toute l'Europe. Jeanne des Anges, mère supérieure du couvent des ursulines, accusa Urbain Grandier, curé de l'église Saint-Pierre-du-Marché et notable de la ville, de l'avoir envoûtée pour la séduire. À sa suite, d'autres religieuses dénoncèrent le présumé sorcier. Le commissaire royal Jean Martin de Laubardemont conduisit le procès dans un contexte troublé, marqué par une épidémie récente de peste, par la perte récente des privilèges militaires de la cité en raison de la présence d'une forte minorité protestante et par des exorcismes publics spectaculaires. En dépit de la résistance de Grandier et de ses partisans, le curé fut brûlé sur la place publique le 18 août 1634.

L'affaire connut une nouvelle actualité dans la culture européenne des années 40 aux années 70 du siècle dernier. En Europe de l'Est, le roman *Mère Jeanne des Anges (Matka Joanna od aniolów, 1943)* du Polonais Jaroslaw Iwaszkiewicz est adapté au cinéma par Jerzy Kawalerowicz en 1961, dont le film sera primé au Festival de Cannes. À l'ouest, le texte de l'auteur du *Meilleur des mondes* est adapté au théâtre, puis à l'opéra par le Polonais Krzysztof Penderecki à Hambourg en 1969 et enfin sur les écrans par Ken Russell, en 1971, déjà reconnu par la critique internationale pour *Women in Love* (1969). Sur la base du roman, ce dernier présente une conjuration guidée depuis Paris pour abattre Grandier, porte-parole des défenseurs de l'autonomie de Loudun.

¹ Plusieurs éditions des *Diables* en DVD sont disponibles. La plus académique est celle de 2012, éditée par la British Film Institute. Cependant, en l'état actuel, la version la plus complète, projetée au National Film Theatre en 2004, n'est toujours pas accessible officiellement en raison du refus de Warner Bros, le studio américain producteur du film (Petley, 2015).

Le crime de sorcellerie permet de l'éliminer et de détruire l'enceinte fortifiée de la cité. Les crises de possession démoniaque des ursulines et les exorcismes s'avèrent des preuves de la culpabilité de l'adversaire politique. Ainsi, les diables ne sont pas là où la puissance répressive l'affirme.

Bien que censuré au nom de la décence, entre 4 minutes et 20 secondes et 8 minutes, *Les Diables* provoqua des manifestations de rue en Angleterre, fut interdit dans 17 villes et sur les écrans italiens. Cependant, malgré un accueil critique médiocre, le film remporta un succès certain auprès du public anglais. Il finit l'année 1971 à la quatrième place du box-office (Petley, 2015). Au tournant des années 70, on observait ainsi un rejeu du scandale du XVII^e siècle, mais cette fois sans exécution physique.

Au moment où *Les Diables* sort, le cinéma britannique et américain change dans son rapport à la violence et à la sexualité. *Orange mécanique* (*Clockwork Orange*) de Stanley Kubrick et les *Chiens de paille* (*Straw Dogs*) de Sam Peckinpah défraient la chronique. L'un et l'autre posent un regard sans concession sur la violence sociale dans le contexte de la guerre du Vietnam, de l'assassinat de Sharon Tate mais aussi de la violence politique télévisée qui fait irruption dans les foyers. Les deux films sont interdits au moins de 17 ans aux États-Unis (« R ») et aux moins de 18 ans au Royaume-Uni (« X »). Cependant, Richard Crouse, auteur d'une monographie récente sur *Les Diables*, note avec raison que ceux-ci n'ont pas connu le destin funeste de l'exploitation des *Diables*. Pour le critique, la raison est que dans ce dernier, la violence et le sexe sont associés à la religion (Crouse, 2022 : 134).

Russell, catholique depuis sa conversion en 1953, avance pourtant que son œuvre est une leçon religieuse sur la transcendance. Il se présente lui-même comme « un catholique qui plane à 10 000 mètres » (*ibid.* : 56). Jeanne des Anges et Urbain Grandier aspirent l'un et l'autre à l'amour, aspiration contrariée par les normes sociopolitiques du temps. Par son style outré, Russell traite du désir religieux comme d'une libération à la fois charnelle et spirituelle, empêchée par des institutions qui n'hésiteront pas à recourir à l'oppression, qu'elle soit religieuse, médicale ou judiciaire.

Les Diables a été étudié comme le film qui lança la mode du cinéma d'exploitation de religieuses, cinéma érotique dont les

producteurs italiens furent des spécialistes dans les années 70 (Nakahara, 2004). Le film a retenu l'attention pour le scandale qu'il provoqua en Angleterre. Julian Petley (2015) montre comment le film fut victime de l'activisme d'associations religieuses chrétiennes pourchassant le blasphème dans la culture pop britannique des années 70. Dans sa monographie, Richard Crouse (2022) souligne le malentendu entre le cinéaste et la critique. D'un point de vue esthétique, des travaux ont souligné l'hybridation stylistique propre à Russell, empruntant au cinéma d'horreur, dont la Hammer Films Production dominait alors le marché, au film de costumes à gros budget et à la modernité artistique, tant dans les décors que dans l'utilisation de la musique (Kolassa, 2021 ; Cloarec, 2003 ; Wymer, 2014). À cet égard, le film est une illustration de l'émergence du médiévalisme cinématographique si prisé aujourd'hui dans les plateformes. En France, un numéro récent d'*Avant-Scène Cinéma* lui consacre un dossier avec un remarquable découpage plan par plan, réalisé par l'historien du cinéma et critique Sylvain Angiboust (*L'Avant-Scène Cinéma*, 2023).

Il nous semble pertinent d'éclairer *Les Diables* à l'aune des travaux de l'historien Michel de Certeau qui, quasi au même moment, publie *La possession de Loudun*, en 1970, dans la nouvelle collection Archives de Gallimard. Celle-ci avait pour objectif de donner la parole aux « invisibles » de l'histoire. Le livre ne sera traduit en anglais qu'en 1994 et n'a donc pas été lu par le cinéaste. Cependant, notre étude entend montrer les convergences entre le propos de l'historien et l'œuvre de Russell, bien que de Certeau, comme nous le verrons, n'appréciât pas le film.

Dans ses recherches sur le XVII^e siècle, de Certeau insista sur le corps à la fois comme métaphore d'une société, comme objet où des discours se croisent et parfois s'affrontent et enfin comme un outil de résistance face au pouvoir, à l'image des dévotes du siècle des Saints (de Certeau, 1982). L'affaire de Loudun en est un parfait exemple dans la mesure où l'autorité politique se sert des corps souffrants des religieuses pour établir un nouvel ordre théologico-politique. Le curé local en fera les frais. Or dans *Les Diables*, Russell développe cette centralité corporelle, que certains commentateurs dénonceront comme complaisante et commerciale, à travers le filmage des exorcismes et des crises de possession démoniaque. La critique a souligné la plus spectaculaire, passée à la

postérité sous le nom du « viol du Christ » (*Rape of Christ*), devenue sur la Toile une « vidéo grossière » (*nasty video*), obscène et provocatrice (Kolassa, 2021 : 143).

Dans la première partie de cette étude, il nous semble pertinent de réinscrire cette thématique des corps malmenés à travers l'évolution de Jeanne des Anges, depuis son coup de foudre divin pour Grandier jusqu'à ses manifestations diaboliques. Dans un deuxième temps, nous questionnerons l'image du pouvoir politique et religieux que le film délivre. Si l'historien français y voit un manichéisme outré entre dominant et dominé, nous ferons valoir, au contraire, que Russell joue sur les ambiguïtés de la toute-puissance politico-religieuse, à la fois terrifiante et grotesque. Par les ressources de la mise en scène, le cinéaste ridiculise le complot machiavélique envers Grandier.

Enfin, dans un troisième temps, nous montrerons qu'à travers le martyre de Grandier, Russell rejoint la thématique d'une histoire dont les marginaux constituent le moteur. Pour de Certeau en effet, l'affaire de Loudun révèle la crise d'une société en quête d'unité. Pour retrouver sa cohésion :

[elle] a créé un « déviant » et se l'est sacrifié. Elle se reconstitue en l'excluant. [...] Vieux réflexe social, qui fonctionne d'autant plus sûrement que l'incertitude est plus grande. La mort du « sorcier » (il y en a de toute sorte) satisfait le groupe, dieu anonyme qui a pris la place des dieux antiques et reçu d'eux ses besoins et ses plaisirs. (de Certeau, 1970 : 277.)

Nous montrerons qu'à travers le procès et l'exécution de Grandier, Russell exalte la contre-culture antitotalitaire des années 60, personnifiée en un individu héroïque.

De la vision mystique à la possession démoniaque : les corps malmenés

Les scènes d'exorcisme sont rares dans l'histoire du cinéma. En 1896, dans *Le Manoir du diable*, George Méliès conclut son court métrage par la victoire du héros qui parvient à repousser Méphistophélès à l'aide d'un crucifix. Dans *De la crèche à la croix* (*From the Manger to the Cross*, 1912) de Sidney Olcott, Jésus soigne un démoniaque. La scène spectaculaire a contribué au

succès du film. En 1922, dans *Haxan. La sorcellerie à travers les âges*, le cinéaste danois Benjamin Christensen présente des religieuses possédées par le Malin. En 1927, Cecil B. DeMille ouvre *Le Roi des rois* (*The King of Kings*) par un Jésus qui chasse sept démons de Marie-Madeleine (Crouse, 2022 : 134–135). Toutefois, Russell est le premier cinéaste à donner une telle importance au filmage des exorcismes et des crises de possession. L'un des arcs narratifs de *Les Diables* est l'évolution de Jeanne des Anges confrontée au désir qu'elle éprouve pour Urbain Grandier : vision de Jésus-Christ sur la croix qui se transforme en une obsession démoniaque et qui s'achève en une possession collective avec d'autres religieuses. Ce sont ces séquences qui furent les plus autocensurées et censurées.

L'expérience mystique

Par un soupirail du couvent, Jeanne des Anges observe Grandier à la tête d'une procession. Elle subit alors une vision : à l'image de Jésus, le prêtre, vêtu d'une simple robe blanche, marche sur l'eau. Une bosse apparaît soudain sur le dos de la prieure, à la vue des nonnes, qui s'en gaussent. Cette malformation dorsale est en réalité un handicap congénital. Quelque temps plus tard, Jeanne des Anges, en pleine oraison dans la salle du chapitre, connaît une révélation. À genoux, elle avance péniblement vers un impressionnant crucifix. Elle récite le cinquième mystère du rosaire, qui a trait aux souffrances du Fils : « Songez à son corps sublime... percé de clous... Au sang coulant de ses mains que crispait chaque coup de marteau ». Une image en insert montre alors la main du Christ réellement frappée par l'outil.

Dans la séquence suivante, sur le Golgotha, Marie-Madeleine apparaît au milieu de la foule dans une posture similaire à la mère supérieure. Une musique cacophonique et stridente tonne. Puis, le visage du Christ se révèle être le visage de Grandier.

Retour sur la religieuse. La pécheresse penche sa tête dans son bras droit pour se détourner de cette vision coupable. Puis, de nouveau au Golgotha, le Christ/Grandier se détache de la croix pour s'avancer vers Marie-Madeleine/Jeanne des Anges. Il lui tend ses mains blessées, que la fidèle lèche. Puis, l'amoureuse

l'embrasse d'un baiser sensuel et se penche, de manière suggestive, sur le corps de Grandier. Le couple s'enlace charnellement.

Des plans en insert reviennent sur Jeanne au couvent, se tordant à la fois de douleur et de plaisir. Ses mains sont maintenant ensanglantées à cause du rosaire trop fortement empoigné. Elle dissimule ces stigmates aux yeux des couventines, puis fuit le lieu, souillée par cet accouplement coupable imaginé.

La séquence de la vision prend tout son sens avec celle qui la précède et celle qui la suit, un tête-à-tête entre Grandier et Madeleine de Brou, sa future épouse secrète. Dans la première séquence, le prêtre rejette violemment la soupirante avant d'admettre qu'il est en train de céder à la jeune fidèle. Un plan sur un crucifix achève la scène pendant qu'en voix *off*, Grandier implore le Seigneur de lui montrer le chemin à suivre. Dans la seconde séquence, qui suit immédiatement l'extase coupable de la prieure, le curé justifie le mariage des prêtres, en premier lieu pour sa propre personne. Cet épisode annonce que l'on trouvera chez Grandier un *Traité du célibat des prêtres*, pièce à charge lors de son procès. Puis, Grandier goûte un grain de raisin que la jeune femme s'appropriait à manger. Celle-ci lui dit que sa conscience est désormais « presque » apaisée et ses scrupules, disparus !

À travers ces trois séquences, Russell distingue deux formes d'amour. La première présente un amour partagé, charnel et librement consenti entre Grandier et Madeleine. Le vin et le raisin à l'écran renvoient à une dégustation sensuelle sous l'invocation d'un Christ bienveillant. La séquence de l'extase de la mère supérieure évoque, au contraire, l'amour coupable. Une triple transgression caractérise celui-ci : la divinisation du mortel Grandier, l'amour sexualisé d'une nonne, pratiqué, en outre, en public, et dans le contexte de la Passion. De fait, le spectateur est conduit à hiérarchiser les deux amours : l'un est heureux alors que l'autre est douloureux. Cependant, l'un comme l'autre se réclament de la même puissance catholique à travers les saintes Écritures, l'iconographie et le Seigneur. D'ailleurs, le spectateur est plus enclin à la pitié qu'au mépris à l'égard de l'élan de la religieuse pour le Christ/Grandier. Le sentiment de culpabilité de la religieuse ne prend-il pas la forme d'une crise démoniaque en raison de l'agression des exorcistes ?

Le « viol de Jeanne des Anges »

Les crises de possession démoniaque sont le résultat d'exorcismes. Le démon ne se manifeste que sous l'agression du rituel. Ce dernier consiste en un ensemble de prières, de conjurations au nom de Dieu et d'aspersion d'eau bénite. Le but est de contraindre le diable et ses suppôts à libérer leurs victimes en quittant leur corps. L'exorcisme est ainsi un rituel sacerdotal qui répète le combat de Jésus, relayé désormais par les agents de l'Église, jusqu'au dernier combat contre l'Antéchrist, à la fin des temps (Miquel, 2002).

Dans son ouvrage, de Certeau va à l'encontre de l'opposition entre un discours scientifique qui dénoncerait la possession démoniaque comme une superstition et le discours théologique qui, au contraire, l'accréditerait. Au XVII^e siècle, la question ne porte pas sur l'existence ou non du diable et de ses suppôts, mais sur la distinction des causes naturelles et des causes surnaturelles au phénomène démoniaque (de Certeau, 1970 : 161–180). Lors de l'examen, il y a donc collaboration entre médecin et clerc. Le premier identifie les symptômes et tente de les soigner par ses remèdes, notamment des purgatifs, réputés assainir le sang de ses humeurs corrompues. Si la médecine du corps s'avère inefficace, place alors à l'exorciste.

Dans *Les Diables*, lors du premier exorcisme, Russell présente cette collaboration entre les deux institutions, religieuse et scientifique. L'abbé Barré, l'exorciste en chef, portraituré en vedette de glam rock, venu expressément à Loudun pour cette affaire, incarne la première. Un barbier et un apothicaire, ennemis de Grandier, représentent la seconde. Ceux-ci, imbus de leur savoir, dont un crocodile symbolise le ridicule, portraiturés en personnages moliéresques, se sont promis la perte de Grandier.

Le premier exorcisme a lieu dans une salle close du couvent, en présence des religieuses et du public, situé derrière une grille. Il ne vise pas la guérison de Jeanne des Anges, mais cherche à prouver que la religieuse est une victime de l'envoûtement de Grandier. Russell dénonce cette collaboration entre médecine et théologie à travers l'exhibition d'un chariot médical rempli d'un tas d'instruments redoutables, dont de gigantesques clystères. Barré saisit la patiente, lui ordonne d'avouer qui la possède et la contraint de s'allonger sur un autel. Le barbier la pénètre à l'aide d'une

immense seringue remplie d'eau bénite pour un lavement vaginal. Enfin, Jeanne, exténuée, avoue que le responsable de la possession est Grandier. Le piège contre le curé loudunois se referme.

Cet exorcisme est une séquence extrêmement violente. On pourrait à bon droit la nommer le « viol de Jeanne des Anges », comme l'exorcisme suivant sera surnommé le « viol du Christ ». La salle conventuelle est constituée de carreaux blancs. Derek Jarman, le décorateur du film, s'est inspiré d'un passage de l'ouvrage d'Huxley dans lequel il écrit que cet exorcisme « équivalait à un viol dans les toilettes publiques » (Huxley, 2011 : 144) : « L'impersonnalité de tout cela, explique l'assistant de Russell, est restée dans mon esprit. C'est pourquoi j'ai opté pour des carreaux blancs pour le couvent » (Wymer, 2014 : 346).

Le « viol du Christ »

Le second exorcisme est la séquence la plus spectaculaire du film. Il est entrecoupé de scènes bucoliques où Grandier communie seul dans la campagne, puis avec Madeleine. On retrouve donc la même structure d'enchâssement que la vision mystique opposant la violence d'une sexualité réprimée chez Jeanne des Anges et l'harmonie romantique du couple Grandier et Madeleine.

Dans le roman d'Huxley (2011 : 181), l'exorcisme public est décrit en une phrase : « Pendant une heure ou deux l'église fut semblable à un mélange de fosse aux ours et de bordel ». Dans la séquence, non seulement Jeanne, mais aussi d'autres ursulines sont désormais possédées. C'est donc une sorte d'amplification du premier exorcisme jusqu'à un acmé orgiaque.

La séquence considérablement mutilée par la censure passa à la postérité sous le nom de « viol du Christ » (*Rape of Christ*). La scène dans laquelle des nonnes dénudées se masturbent avec un crucifix notamment, réalisée d'après la crucifixion iconique du *Retable d'Issenheim* de Mathias Grünewald, a été coupée. La centaine de mètres de pellicule, disparue pendant trois décennies, causa plus de problèmes à Russell que tout le reste de sa filmographie (Crouse, 2022 : 108).

Russell défendit la séquence parce qu'il la considérait comme « le nœud du film ». Le Christ devait y être avili par l'exorcisme et « être vu » comme avili (Wymer, 2014 : 340). Le studio Warner

Bros, producteur du film, et le British Board of Film Censors voulaient retirer la totalité de la séquence (*L'Avant-Scène Cinéma*, 2023 : p. 10–13). Il n'en reste que des bribes qui la rendent, en 1971, quelque peu confuse.

L'orgie démoniaque est une sorte de ballet conçu par le cinéaste, danseur au début de sa carrière. La séquence renvoie à la théâtralité des exorcismes publics loudunois qui eurent lieu au printemps 1634 dans différentes églises de la ville. Ceux-ci étaient organisés comme de véritables spectacles qui pouvaient attirer plusieurs milliers de personnes venues de toute l'Europe (de Certeau, 1970 : 129–160). Cette théâtralité est réinterprétée à l'aune de la contre-culture du « *Swinging London* » (des années 1960 et 1970). Russell filme la séquence avec une caméra frénétique, accompagnée d'une bande sonore de plus en plus cacophonique, dominée par un ensemble de percussions comprenant des sifflets de police, un couteau sur plaque et une feuille de tonnerre (Kolassa, 2021 : 143). De retour de son voyage à Paris pour plaider la cause de sa ville contre l'ordre de destruction des remparts, Grandier découvre comment les possédées sont exhibées dans l'église. Il s'exclame dans la version française : « Vous [les exorcistes] avez fait de la maison du Seigneur un cirque, et de ses servantes des clowns. Vous avez séduit le peuple ».

Russell attaquait ainsi frontalement l'institution ecclésiastique et sa collusion avec le pouvoir politique, dénonçant la perversion de ses rituels et la manipulation des masses. Des greffiers notent soigneusement tout ce qui s'y déroule, à la manière d'un interrogatoire judiciaire. Si l'on suit la problématique de l'institution oppressante de de Certeau, Russell associe dans la séquence les trois pouvoirs de la théologie, de la science et du droit, qui disposent du corps des religieuses pour leur propre bénéfice.

Un film manichéen ?

À la sortie du film sur les écrans français, une critique de Michel de Certeau est publiée dans *Le Monde*, le quotidien le plus prestigieux du pays (de Certeau, 1971). Le spécialiste, qui vient de sortir un ouvrage sur l'affaire de Loudun, reproche au cinéaste une interprétation simplificatrice : « Ces tableaux sont pourtant installés dans le cadre d'une histoire inerte. C'est une diablerie sans

équivoque. Tout y est clair » (de Certeau, 1971). Sous le titre « Une fête prisonnière », il y dénonce des « certitudes » qui caricaturent les protagonistes : le curé Grandier en « amoureux et patriote », Jeanne des Anges en « hystérique, lucide et perverse », Laubardemont en « exécutant sadique » et le cardinal de Richelieu en « grand vizir d'un Louis XIII oriental » (*ibid.*).

Pourtant, comme l'historien, Russell voit dans Loudun une machination complexe. Il déclara même que *Les Diables* fut le « seul film politique » de sa filmographie (Diken, 2015 : 19). Peter Maxwell Davies, compositeur de la bande originale, se souvient que le cinéaste insistait sur la thématique de la persécution, au croisement du religieux et du politique (Crouse, 2022 : 142). Dans la seconde partie du film, à travers les conjurateurs, notamment Laubardemont, Russell présente la duplicité du pouvoir. Ceux-là manipulent la mère supérieure et ses religieuses, pour faire tomber Grandier pour crime de sorcellerie, alors qu'en réalité, son crime est de défendre les privilèges de la ville. Il nous semble qu'au-delà de ce malentendu entre un cinéaste et un historien, l'un et l'autre discutent de manière éclairante des stratégies du pouvoir.

Michel de Certeau face aux Diables de Russell

Aux yeux de de Certeau, le sujet de l'affaire est une « énigme », ce que le mot « Diable » indique : « l'ambiguïté même, l'indécision entre le réel et l'imaginaire, l'impossibilité de "classer" les phénomènes » (de Certeau, 1971). Le film polonais *Mère Jeanne des Anges* (*Matka Joanna od aniołów*) de Jerzy Kawalerowicz, traitant des exorcismes de la religieuse par le père Jean-Jacques Surin, à la suite de la mort de Grandier, aurait bien mieux valorisé cette ambiguïté. Le cœur du film est, en effet, le sacrifice de Surin, qui sauve sa patiente en endossant les démons de la nonne.

Le Britannique, au contraire, aurait livré une histoire de conspiration à la manière « d'une histoire de Barbarella », dont l'adaptation cinématographique par Roger Vadim en 1968 associe le kitch du *Comics* et l'héroïsme de la *Fantasy*. À travers le « pouvoir magique des couleurs », « les coups du son » et le déploiement des « audaces des feux et des corps », Russell a emprisonné son sujet dans un style superficiel : « On est secoué ou ébloui, mais pas inquiété », conclut de Certeau (1971).

Cependant, il nous semble que *Les Diables* évoque bien la complexité des pouvoirs et leur intrication à travers Laubardemont, incarnation de la raison d'État. Celui-ci est le trait d'union entre le pouvoir parisien – Louis XIII et son principal ministre, Richelieu – et les notables loudunois. Il parvient à fédérer des haines particulières contre Grandier : celle de la prieure à qui le curé a refusé la direction spirituelle, celle des médecins, celle de Philippe, sa maîtresse éconduite, bien qu'enceinte de ses œuvres et du père de celle-ci, celle des clercs locaux, jaloux de son succès, etc. L'officier du roi, maître d'œuvre machiavélien du piège, ira jusqu'à offrir un os calciné de Grandier, en forme de godemichet, à la prieure. Russell aime parsemer son film de virgules ironiques et d'humour noir.

Russell converge ainsi avec l'un des thèmes du livre de de Certeau : le « glissement progressif d'un pouvoir détenu jusque-là sans partage par la théologie et qui revient de plus en plus au politique » (Dosse, 2002 : 253). Laubardemont est « le ministre d'un nouveau pouvoir sacré » (de Certeau, 1970 : 277). Sa mission est d'éradiquer toute velléité de rébellion à Loudun, cité à forte minorité protestante et bien protégée par ses hautes murailles médiévales. Toute opposition revêt désormais le visage du démon (Dosse, 2002 : 259). Au début du film, avant l'incrustation en lettres rouges du titre, Richelieu annonce à Louis XIII que désormais, « [l']Église et l'État ne feront plus qu'un ». Le souverain s'incline, baise la main de son cardinal et principal ministre et prononce un « amen » d'acquiescement.

Pouvoir et mascarade

Dès l'ouverture des *Diables*, Russell présente la nature du pouvoir monarchique. Un ballet baroque, *La Naissance de Vénus*, dans lequel Louis XIII joue lui-même la déesse mythologique, allégorie de l'harmonie du royaume, est présenté à la cour. L'exercice du pouvoir royal repose ainsi sur une autocélébration festive. Cependant, il cache une face sombre bien plus dramatique. Dans la séquence suivante, Richelieu justifie sa décision de destruction des remparts de Loudun. Louis XIII semble distrait, occupé qu'il est à chasser des merles, en réalité des prisonniers huguenots costumés en oiseau. Pour Bülent Diken, auteur d'une

étude sur la conception de la souveraineté dans le film, on a là une définition du pouvoir : le prince dispose de la vie de ses sujets en raison de sa capacité à leur ôter la vie, d'où la métaphore de la « chasse à l'homme » (Diken, 2015 : 21). Cette chasse aura lieu dans la cité poitevine à travers les exorcismes et leur cible, Grandier.

Lors de la séquence du « viol du Christ », Louis XIII vient en majesté pour observer de lui-même le triomphe de l'Église contre Satan. Il prête un reliquaire de la chapelle royale au père Barré pour exorciser Jeanne. La religieuse semble effectivement libérée grâce à la sainte intervention. Toutefois, comme un *deus ex machina*, le roi ouvre le reliquaire qui, en réalité, est vide. À première vue, le spectateur doit comprendre que Louis XIII ne croit pas à ces diableries et demeure favorable à la défense de Grandier, protégé par ailleurs par l'un des favoris du souverain. L'invention dramatique de Russell est d'avoir choisi le roi pour cette anecdote. Dans le roman d'Huxley, c'est le prince de Condé qui s'amuse à cette supercherie (Huxley, 2011 : 180). D'ailleurs, c'est ce qu'indique le sous-titre français du film, alors qu'à l'écran, c'est bien le roi que nous voyons !

En réalité, parmi les Grands, Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, est effectivement venu à Loudun mais seulement lors de l'exorcisme privé de sœur Agnès, une comparse de Jeanne des Anges, en 1635, après l'exécution de Grandier (Mandressi, 2006 : note 29). Dans une relation de l'affaire de Loudun, largement postérieure, publiée en 1693, le curé loudunois Nicolas Aubin attribue la manipulation d'une fausse relique à Timoléon de Daillon, comte du Lude (Aubin, 1752 : 306–308).

Bülent Diken interprète ce parti pris scénaristique comme un moyen de dénoncer la nature du pouvoir. En plaçant Louis XIII dans l'exorcisme collectif, Russell montre que le pouvoir, au lieu de délivrer la vérité, l'obscurcit (Diken, 2015 : 31). La puissance souveraine n'est qu'un simulacre théâtral. La réalité des possessions tout comme la culpabilité de Grandier ne sont qu'accessoires.

Une esthétique oppressante

Les décors réussissent à donner une cohérence esthétique à un film dont les énergies sauvages et les censures imposées menacent sans cesse de rompre le récit. La volonté de représenter une ville moderne en rupture avec l'habituelle vision cinématographique de la ville ancienne à travers le pittoresque des ruines aboutit à ce que le public ne renvoie pas la tragédie à un temps passé ou exotique. Russell a obtenu de la Warner Bros que Jarman fasse construire un décor *ex nihilo* plutôt que d'utiliser des décors que le studio conservait dans ses entrepôts pour les films de costumes (Wymer, 2014 : 345).

Dans un article portant sur l'esthétique des *Diabls*, Nicole Cloarec a montré comment le décor et l'usage de la caméra concourent à manifester la toute-puissance de l'autorité sur les protagonistes. Jarman a unifié le décor à travers une stylisation de la ville close de Loudun, inspirée des architectures de Claude-Nicolas Ledoux notamment. La ville est construite dans des briques d'un blanc éclatant, marquées par des jointures noires. Les costumes des personnages ont la même chromatique noire et blanche.

Ce « damier impeccable » efface l'intérieur et l'extérieur de l'espace comme si les corps étaient enfermés dans cette prison géométrique. Ainsi, Jeanne des Anges, affligée de sa bosse, doit maintenir sa tête sur le côté à 45° dans sa cellule monastique comme si elle était contrainte à se plier sous l'architecture en forme de demi-arche. L'usage extensif des contre-plongées, donnant à la fois une impression emphatique des personnages tout en les limitant aux architectures, amplifie cette « subordination des corps au décor » (Cloarec, 2003 : 218).

La complaisance, dénoncée par certains critiques, à filmer la cruauté des exorcismes et des tortures infligées à Grandier, participe à cette mise en scène insistante sur le travail des corps tantôt maquillés outrageusement, tantôt distordus (Cloarec, 2003 : 216).

Les Diabls offre une galerie de protagonistes institutionnels. La variété des motivations de chacun révèle la fluidité de l'autorité tantôt religieuse, tantôt scientifique, tantôt judiciaire. Le choix de les filmer avec emphase permet de dénoncer leur capacité

propagandiste, parfois de manière comique, à l'exemple du reliquaire vide. Ces agents institutionnels sont bien des diables, des séducteurs et des menteurs !

Urbain Grandier : un martyr moderne

À travers le personnage de Grandier, Russell dessine un bouc émissaire, sorte de « dissident » des années 60, dont le procès, les tortures durant les interrogatoires et l'exécution adoptent la forme traditionnelle du martyr (Leclercq, 1932). Le cinéaste adopte le registre de l'héroïsme chrétien pour délivrer un discours de liberté individuelle contre les institutions. Grandier protestera, et témoignera de son innocence jusqu'à la fin plutôt que de se plier devant le tribunal et de se soumettre à Barré, sur le bûcher. Par sa mort, il proclamera la force de son amour rédempteur pour Madeleine contre le cynisme des autorités répressives. Ainsi témoigne-t-il de la puissance du Christ salvateur par l'amour et la mort, aux antipodes du Dieu des institutions. D'un côté, nous avons la foi portée par la force mélodramatique du récit et de l'autre, la raison d'État et de l'Église, à la fois terrible et grotesque.

La foi, moteur de l'élévation humaine

Russell insiste sur la distinction de l'Église – les exorcistes – et de la foi – Grandier. Aussi son projet est-il profondément religieux, bien qu'antieléréal. Cette distinction entre institution et force spirituelle est déjà dans le roman d'Huxley. L'écrivain y dénonçait une instrumentalisation politique de la possession. C'est pourquoi il avait réorganisé la chronologie en plaçant la destruction des remparts de la ville après l'exécution de Grandier, alors qu'en réalité, la destruction eut lieu en 1632, deux années avant le début de l'affaire démoniaque. D'un point de vue dramatique, il était en effet plus efficace de voir la destruction des remparts comme le succès de la conspiration tendue contre Grandier.

Cependant, Huxley ne limite pas l'affaire de Loudun à une opération cynique. La possession démoniaque proprement dite n'est pas, aux yeux de l'écrivain, une simple superstition à rejeter au nom de la science moderne. Fasciné par la littérature mystique, Huxley croit à une énergie cosmique pouvant se transformer en

processus mentaux. Il a publié une anthologie des principaux textes spirituels de toutes les grandes religions. Dans sa demeure à North Kings Road à Los Angeles, il organisait des soirées d'initiation au magnétisme et à l'hypnose (Todorovitch, 2000).

Pour Huxley, Jeanne des Anges tout comme Urbain Grandier aspirent à une transcendance sans toujours pouvoir reconnaître précisément ce désir. La possession démoniaque révèle chez la première la tentative d'une femme disgracieuse de se délivrer de ses frustrations. Le second, frustré de son état de roture, essaie également de sortir de sa condition, par des études brillantes, la fréquentation de la notabilité locale, la séduction des femmes avant d'être réellement amoureux et converti à la monogamie. L'un et l'autre illustrent ainsi l'évolution humaine de la bête au sublime (Vitoux, 2002 : 300–314).

Autrement dit, l'affaire de Loudun démontre à la fois la quête de tout être humain à s'élever, mais aussi la perversion de cette aspiration quand elle est dévoyée par un langage dogmatique, celui qui dominait au XVII^e siècle et encore au XX^e siècle. Le roman s'achève par cette formule définitive : « Toute idole, si élevée soit-elle, se révèle à la longue être un Moloch avide de sacrifices humains » (Huxley, 2011 : 403).

Le martyr Grandier

Dans une interview, Russell explique que le destin de Grandier est celui « d'un prêtre insignifiant devenu bouc émissaire d'un conflit politique, qui a perdu sa bataille et la vie, mais a remporté la guerre » (Crouse, 2022 : 58). Cette attention aux vaincus s'inscrit dans une historiographie des années 50 et 60 qui s'intéresse à ceux considérés comme des marginaux par leurs contemporains. Dans le domaine sociopolitique, les historiens anglais Eric Hobsbawm, auteur *Des primitifs de la révolte dans l'Europe moderne (Primitive Rebels, 2012)* et Edward Thompson, auteur de *La formation de la classe ouvrière anglaise (The Making of the English Working Class, 2017)* restituent un sens à l'action des humbles, au sens général, face à la domination des élites. Ce type de démarche en histoire religieuse a également été adopté par l'historien anglais Christopher Hill qui, dans *Puritanisme et révolution : études d'interprétation de la révolution anglaise du 17^e siècle (Puritanism*

and Revolution : Studies in Interpretation of the English Revolution of the 17th Century, 1958), associe le radicalisme des sectes millénaristes à une protestation sociopolitique.

Bien que Grandier ne soit pas un « pauvre », il demeure un parvenu dont le comportement trouble la société dominante. Sa vérité est que l'amour terrestre, celui de Madeleine en l'occurrence, n'est pas un péché. De même, bien qu'ecclésiastique, il se félicite que la paix religieuse règne à Loudun entre catholiques et protestants, alors que Richelieu et Louis XIII entendent convertir les hérétiques à la foi romaine, de gré ou de force.

Dans la revue américaine *Fangoria*, spécialisée dans le cinéma d'horreur, le critique Chris Alexander explique de manière pertinente le scandale que *Les Diables* suscita. Au-delà des réactions épidermiques face au mélange de religion, de sexe et de violence, le public fut déstabilisé par le personnage d'Urbain Grandier. Ce libertin auquel il est invité à s'identifier n'est pas sympathique. Il ne se cache pas d'être orgueilleux, méprisant avec sa maîtresse Philippe et égoïste : « Si Grandier était prêtre à une époque plus contemporaine, il ferait la une des journaux » (Crouse, 2022 : 165) !

Toutefois, le chemin de croix transforme Grandier en un héros atemporel face aux abus du pouvoir. Lors de la séance de torture, Laubardemont demande au prêtre de collaborer à la réussite de son exécution, c'est-à-dire faire amende honorable pour le bien de l'Église (El Kenz et Doyon, 2010). L'argument de l'officier du roi est précisément celui utilisé par les interrogateurs communistes du vieux bolchevik Roubachof dans *Les ténèbres à midi* (*Darkness at Noon*, 1940) d'Arthur Koestler, cette fois pour la gloire du parti (Wymer, 2014 : 345). Grandier répondra avec ironie qu'aujourd'hui, « [il] n'aime plus l'Église » !

Le filmage du procès est donc plus proche d'un débat politique contemporain que de la réalité judiciaire d'Ancien Régime. Au XVII^e siècle, une audience pénale avait lieu à huis clos. Russell prend le parti cinématographique de filmer les réactions de l'opinion grâce à un public, installé sur de spectaculaires tribunes. Grandier y plaide sa cause, à la manière d'un martyr, dénonçant un procès politique. Russell considérait le cas Grandier comme le premier des procès politiques bien documentés de l'histoire (*ibid.*).

La fête macabre

Le procès de Grandier recourt à une imagerie inquisitoriale anachronique. En effet, l'Inquisition n'existe pas dans la France du XVII^e siècle. Dans le film, les magistrats sont recouverts du capirote blanc – symbole d'humilité – des ordres pénitentiels, dont ils étaient souvent issus. Néanmoins, ce n'était pas le couvre-chef lorsqu'ils siégeaient au tribunal.

Une croix rouge sur la capuche parfait l'évocation de la violence de l'Église à travers une allusion à la croisade. L'accoutrement renvoie également au costume du Ku Klux Klan. Grandier est vêtu d'une robe de bure sur laquelle une même croix rouge est apposée. L'harmonie chromatique symbolise la machine judiciaire à laquelle l'inculpé ne pourra échapper.

Ce choix esthétique s'inscrit dans le succès de deux films « médiévalistes » avant l'heure, *Le Grand Inquisiteur* (*Witchfinder General*) de Michael Reeves en 1968 et *The Mark of the Devil – La Marque du Diable* – de Michael Armstrong en 1970. Ces films exploitent la thématique des chasses aux sorcières pour terroriser un public en mal de sensation forte, notamment par des scènes de torture à la fois cruelles et érotiques (Petley, 2015). Pour Jonathan Raban, critique au *New Statesman*, le seul à avoir été totalement élogieux au sujet des *Diabls* dans la presse britannique, Russell rompt avec l'humanisme que l'on avait dans le roman et dans la pièce de théâtre, au profit d'un spectacle gothique dont les codes sont proches de la Hammer Film, société de production britannique spécialisée dans le cinéma d'horreur, ayant connu son âge d'or dans les années 60 (Petley, 2015).

L'exécution sur la place publique est présentée comme une foire sanglante. Dans l'arène, Grandier ne cessera de protester de son innocence. D'une part, il clame qu'il est un homme du Christ, converti à l'amour sincère de son épouse Madeleine et d'autre part, il invective la foule, qui, s'il est condamné, perdra sa propre liberté. Par un plan subjectif, le martyr s'exclame : « Luttez... ou devenez leurs esclaves ».

Face à Grandier, Barré hystérique crie : « L'ennemi [le diable] parle encore » ! Ainsi, Russell renvoie l'exécution à un ultime exorcisme. Il y introduit des éléments grotesques, telle la foule clamant un « Kiss Kiss » pour encourager en vain Barré à offrir le baiser de paix au supplicié, incantation reprise par un couple de

comédiens grimés en un Grandier et une nonne et par les conjurateurs tous réunis au balcon surplombant la place. Le nouveau-né de Grandier et de Philippe y est brandi : « On ne voit pas chaque jour brûler son papa », s'esclaffe celui qui le porte !

Par la farce, Russell accentue le drame du martyr de Grandier. Il associe une protestation anhistorique, celle de la défense de la liberté individuelle, hier contre Richelieu, aujourd'hui contre le totalitarisme, avec un spectacle dont le rire rend dérisoire le pouvoir malgré sa cruauté. Aussi rend-il vaines les gesticulations des agents institutionnels devant la force pathétique de Grandier, qui par sa mort, exhibe sa liberté, celle de l'accomplissement pour l'amour de Madeleine et au nom du Seigneur.

Conclusion

Dans un texte sur l'institution, de Certeau désigne les laissés pour compte par le terme « pourriture ». Il écrit : « Il n'y a de bonne institution que celle qui reconnaît sa pourriture et le fait qu'elle soit corrompue » (de Certeau, 1987). *Les Diables*, nous semble-t-il, répond à ce défi. N'est-ce pas ce que Russell met en scène ? Dans l'exorcisme de Jeanne des Anges, le cinéaste montre de manière spectaculaire l'instrumentalisation du religieux à des fins de domination sur le corps des femmes, devenu instrument de la raison d'État. On peut d'ailleurs noter qu'à la fin de la scène, Jeanne défèque sur l'autel. Mais le plan fut coupé (*L'Avant-Scène Cinéma*, 2023 : 10–13). La même année que *Les Diables*, Ken Loach sortait *Family Life*, l'histoire de Janice Baildon, une jeune femme trop libre et rejetée par sa famille, qui s'enfonce peu à peu dans la schizophrénie. Traitée par des électrochocs, elle finira en poupée sans défense.

Russell présente un pouvoir plus politique que religieux, mais qui exploite les ressources du second, pour accomplir sa mission de sujétion des masses. Le cinéaste emprunte les codes du cinéma horrifique pour en révéler la spectaculaire cruauté, mais aussi ceux de la liturgie catholique, particulièrement cinématographique. Cependant, il offre également une réflexion sur la manière dont la souveraineté exerce son autorité, contraire à la vérité. Cette opposition, certes manichéenne, s'inscrit dans l'héroïsation de celui qui incarne cette dernière, le martyr Grandier. Ce martyr dont le

message est un éloge de l'amour sensuel, monogame et rédempteur contre les cyniques, d'où qu'ils viennent.

Le malentendu de *Les Diables* est qu'il fut interprété comme un film antichrétien, ce qui provoqua la colère désespérée de Russell. Lors de sa sortie anglaise, le film devint même le symbole du combat de la « Fête nationale de la lumière » (*Nationwide Festival of Light*), mouvement évangélique et conservateur dont l'objectif était le réarmement moral de la société par la Bible. L'exploitation du sexe dans les médias était l'une de leurs cibles. En 1972, le mouvement comptait environ 1 250 000 membres. Il mena une campagne de presse pour inciter les conseils municipaux à interdire localement la diffusion du film. Soixante-dix rassemblements se tinrent dans le pays. Au-delà du film, l'objectif était l'indépendance de la censure britannique, par trop liée à l'industrie cinématographique et accusée de laxisme (Petley, 2015). *Les Diables* paya donc des luttes politiques qui le dépassaient, comme Grandier les avait subies en 1634. Il remporta néanmoins le succès public au box-office britannique et le prix du meilleur film étranger à la Mostra de Venise.

Bibliographie

- AUBIN, Nicolas. 1752 [1689]. *Histoire des diables de Loudun, ou de la possession des religieuses Ursulines et de la condamnation & du supplice d'Urbain Grandier, curé de la même ville : cruels effets de la vengeance du Cardinal de Richelieu*. S.l. : Aux Dépens de la Compagnie.
- L'Avant-Scène Cinéma. 2023. « Les Diables de Ken Russell » (novembre/décembre), no 707/708, p. 4–181.
- CLOAREC, Nicole. 2003. « Spectacles et mises en scène dans *The Devils* de Ken Russell (1971) et *The Baby of Macon* de Peter Greenaway (1993) ». *La Licorne*, no 66, p. 215–224.
- CROUSE, Richard. 2022 [2012]. *Les Diables de Ken Russell. Coulisses d'un film maudit*. Paris : Aadvark Éditions.
- DE CERTEAU, Michel. 1970. *La Possession de Loudun*. Paris : Gallimard.
- . 1971. « Une fête prisonnière ». *Le Monde* (28 octobre).
- . 1987. « L'institution de la pourriture : Luder ». Dans *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, p. 148–167. Paris : Gallimard.
- DE CERTEAU, Michel *et al.* 1982. « Histoire de corps. Entretien avec Michel de Certeau ». *Esprit* (février), vol. 62, no 2, p. 179–187.
- DIKEN, Bülent. 2015. « Political Spirituality. The Devils, Possession, and Truth-Telling ». *Cultural Politics*, vol. 11, p. 18–35.
- DOSSE, François. 2002. *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*. Paris : La Découverte.
- EL KENZ, David et Julie Doyon. 2010. « L'amende honorable : rituel de conversion (16^e-18^e siècles) ». Dans *Justice et religion. Regards croisés : histoire et droit*, sous la dir. d'Éric WENZEL, p. 257–276. Avignon : Éditions universitaires d'Avignon.
- HILL, Christopher. 1958. *Puritanism and Revolution : Studies in Interpretation of the English Revolution of the 17th Century* (*Puritanisme et la Révolution : études en interprétation de la révolution anglaise du 17^e siècle*). Londres : Panther History.
- HOBBSAWM, Eric. 2012 [1959]. *Des primitifs de la révolte dans l'Europe moderne*. Paris : Pluriel.
- HUXLEY, Aldous. 2011 [1952]. *Les Diables de Loudun. 18 août 1634*. Paris : Tallandier.
- KOLASSA, Alexandra. 2021. « A Crazy Clutter of the Mediaeval, Medical Mind : Ken Russell, Peter Maxwell Davies and Modernist Medievalism in *The Devils* ». *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 147, no 1, p. 135–170.
- LECLERCQ, Henri. 1932. « Martyr ». Dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, sous la dir. d'Henri LECLERCQ et Fernand CABROL, vol. 10 (2^e partie, p. 2359–2511). Paris : Letouzey et Ané.

- MANDRESSI, Rafael. 2006. « Les médecins et le diable ». *Chrétiens et sociétés*, no 13, p. 35–70.
- MIQUEL, Pierre. 2002. « Exorcisme ». Dans *Dictionnaire des miracles et de l'extraordinaire chrétiens*, sous la dir. de Patrick SBALCHIERO, p. 276–277. Paris : Fayard.
- PETLEY, Julian. 2015. « Witch-Hunt : The Word, the Press and The Devils ». *Journal of British Cinema and Television*, vol. 12, p. 515–538.
- NAKAHARA, Tamao. 2004. « Barred Nuns : Italian Nunsplotation Films ». Dans *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, sous la dir. d'Ernest MATHIJS et Xavier MENDIK, p. 124–133. London : Wallflower Press.
- THOMPSON, Edward. 2017 [1963]. *La formation de la classe ouvrière anglaise*. Paris : Édition du Seuil.
- TODOROVITCH, Françoise B. 2000. *Aldous Huxley. Le cours invisible d'une œuvre*. Paris : Édition Salvator.
- VITOUX, Pierre. 2002. *Aldous Huxley. Romancier et critique de la modernité*. Montpellier : Publications de l'Université Paul-Valéry, Montpellier III.
- WYMER, Rowland. 2014. « Derek Jarman's Renaissance and *The Devils* (1971) ». *Shakespeare Bulletin*, vol. 32, no 3, p. 337–357.

Abstract : Ken Russell's *The Devils* (1971) is at once an infamous film, a founding film of "nunsplotation" and, today, a cult film. Loosely adapted from Aldous Huxley's *The Devils of Loudun* (1952), the film recounts a demonic affair in Loudun in 1634 that caused a scandal at the time. a local priest was executed for having bewitch the prioress of the Ursuline convent. Ken Russell turned the event into a political trial to denounce the abuse of power. This study draws on the work of historian Michel de Certeau, author of a monograph on the Loudun affair, to examine the film's religious motifs: bouts of demonic possession versus exorcisms, politico-religious manipulations and the priest, Grandier's martyrdom. Far from being an anti-religious film, Russell exploits the most spectacular resources of his art to promote redemption through love, a sign of individual freedom when confronted with the prerogatives of the State.

Keywords : demonic possession, exorcism, martyr, cinema, Ken Russell, Michel de Certeau
