Matières filmées et matières filmiques dans le Faust d'Alexandre Sokurov : une filiation équivoque au Faust goethéen

Maria Mari

▶ **To cite this version:**

Maria Mari. Matières filmées et matières filmiques dans le Faust d'Alexandre Sokurov : une filiation équivoque au Faust goethéen. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01212475

HAL Id: dumas-01212475

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01212475

Submitted on 6 Oct 2015

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.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

UFR 4

Master 2 Cinéma Audiovisuel :

Esthétique, analyse création, parcours Recherche

Année universitaire 2014 – 2015

Mémoire dirigé par Joseph Moure

Maria Mari

Matières filmées et matières filmiques dans le *Faust* d'Alexandre Sokurov : une filiation équivoque au *Faust* goethéen

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
UFR 4

Master 2 Cinéma Audiovisuel :

Esthétique, analyse création, Parcours Recherche

Année universitaire 2014 – 2015

Mémoire dirigé par Joseph Moure

Maria Mari

Matières filmées et matières filmiques dans le *Faust* d'Alexandre Sokurov : une filiation équivoque au *Faust* goethéen

Adresse : 18 rue colonnella 20200 Bastia

Téléphone : 06.25.61.21.14

Mail : mariateresia.mari@gmail.com

Ce travail a pour objectif de déterminer les rapports de filiation entre le film *Faust*, réalisé par Alexandre Sokurov en 2011, et la pièce de théâtre magistrale qui a rendu populaire le mythe du Docteur Faust, rédigée par Johann-Wolfgang Von Goethe en 1808. Plus largement, l'enjeu de ce mémoire est de comprendre l'héritage artistique du film germano-russe, tout en définissant le prisme particulier que le cinéaste adopte pour actualiser un mythe adapté de nombreuses fois dans l'histoire de l'art. L'analyse des différentes « matières » dans le *Faust* d'Alexandre Sokurov - matières charnelles, organiques, géologiques, mais aussi matières de l'image, textures, formes – permettra alors de comprendre la filiation du film au *Faust* de Goethe et en même temps son indépendance.

Par ailleurs, le film est qualifié par Alexandre Sokurov lui-même, comme étant le dernier volet de sa « tétralogie sur le pouvoir ». Ainsi, *Faust* sera analysé en regard des trois autres oeuvres *Moloch*, *Taurus* et *Le Soleil,* réalisés respectivement en 1999, 2000 et 2005, ce qui permettra de comprendre comment un mythe médiéval mettant en scène un Docteur frustré en quête du savoir absolu, peut offrir une lecture de l'histoire politique du 20ème siècle.

Mots-clés : *Faust*, Alexandre Sokurov, *Moloch*, *Taurus*, *Le Soleil*, Tétralogie sur le pouvoir, Johann-Wolfgang Von Goethe, Matières, Adaptation cinématographique

INTRODUCTION

Le film *Faust,* réalisé par Alexandre Sokurov en 2011[1], est proche de l'œuvre théâtrale du même nom, écrite par Johann-Wolfgang Von Goethe en 1808[2]. Parmi les nombreuses similitudes entre les deux interprétations du mythe médiéval, nous en retenons principalement une : la figure de Marguerite. L'auteur allemand est le premier à avoir ajouté le personnage féminin à l'histoire populaire de Faust[3]. La présence de la jeune fille dans le film de Sokurov est alors une preuve de la référence au *Faust* de Goethe. Demoiselle pauvre, aimante et virginale, Marguerite incarne la féminité. Jacques Le Rider n'hésite pas à utiliser le terme «Eternel Féminin» à propos de la Marguerite du film[4], formule d'habitude employée par Goethe pour qualifier la Marguerite de son *Faust*[5]. Ce personnage absolument goethéen, que l'on retrouvera aussi repris par Paul Valery ou Boulgakov[6], une fois transposé dans l'univers de Sokurov, rayonne dans une matière d'image souvent lumineuse, choix esthétique fidèle à la description que

[1] Sokurov Alexandre, *Faust*, 2011. Voir la fiche technique du film en Annexe 1.

[2] La première partie de la tragédie a été publiée pour la première fois en 1808, puis la seconde en 1832. [2] La pièce de Goethe est en fait une œuvre composite, qui comporte trois éléments : la première partie de la tragédie publiée en 1808 est la plus connue, grâce aux lithographies de Delacroix, aux tableaux d'Ary Scheffer, à la musique de Berlioz et notamment à l'opéra de Gounod. La deuxième partie, le *Second Faust*, est publiée en 1832 et accueillie par les contemporains avec perplexité. Elle conduit Faust dans le « grand monde » : à la cour de l'Empereur d'Allemagne, puis proche d'Hélène de Troie dans le monde antique, ensuite le transforme en chef d'armée et colonisateur criminel. Le troisième élément de l'œuvre est *l'Urfaust*, découvert par hasard à la fin du XIXème siècle et publié en 1887. Elle est une première version en prose et en vers de *Faust*. A propos du contexte de création de ces trois versions, lire l'Introduction « Un mythe contemporain » du *Faust* traduit par Jacques le Rider et Jean Lacoste.
Goethe Johann-Wolfgang, *(Urfaust, Faust I, Faust II)*, trad. Lacoste Jean et Le Rider Jacques, Bartillat, Paris : 2009.

[3] Au sujet des ajouts de Goethe dans sa version du mythe, lire : Bricout Bernadette (sous la direction de), « Les Avatars de Faust », *Le regard d'Orphée : les mythes littéraires de l'Occident*, Seuil, Paris : 2001. p. 147.

[4] Tézénas du Montcel Anne, *Entretien avec Jacques Le Rider* (support dvd), Blaq out, Paris : Août 2012.

[5] Dans le final du second Faust, le *Chorus Mysticus* clame que « L'Éternel féminin Nous attire vers le haut » (V. 12110. 12111. P.775. *Op. Cit. P.1*). Pour Goethe, l'Eternel féminin est une figure majeure, car elle représente le monde céleste, le monde d'en haut. Intéressé par l'œuvre de Goethe, Henry Corbin en donne une définition: « Un Eternellement-Féminin, antérieur même à la femme terrestre, parce qu'antérieur à la différenciation du masculin et du féminin dans le monde terrestre ». Corbin Henry, *Corps Céleste et Terre Céleste*, Buchet/Chastel, Paris : 1979, p. 94.

[6] Valéry Paul, *Mon Faust : Ebauches*, Folio Essais, Paris : octobre 1988 et Boulgakov Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, trad. Claude Ligny, Robert Laffont, coll. Pocket, 1994,

Goethe peut faire de la jeune fille : elle est pure, et tire Faust vers la lumière. Afin d'asseoir définitivement sa filiation avec l'oeuvre allemande, Sokurov reprend trait pour trait l'évolution de la relation de Marguerite avec le Docteur Faust : elle est déshonorée et laissée à l'abandon après que Faust ait acquis ce qu'il désirait ardemment, passer une nuit avec elle. Par cette reprise active de la relation entre ces deux personnages, Sokurov manifeste donc l'attachement, reliant son oeuvre avec le *Faust* goethéen.

Pourtant, ce serait nier l'évidence de ne pas constater que Sokurov, tout en s'inspirant librement de l'oeuvre théâtrale de Goethe, s'en éloigne avec la même liberté, notamment en inscrivant son *Faust* dans une synthèse de quatre films qu'il nomme lui-même: « tétralogie sur le Pouvoir ». Pour la première fois dans l'histoire de l'Art, le mythe du Docteur Faust est adapté en regard de trois autres œuvres, qui, en termes d'espace et de temporalité, s'éloignent considérablement de l'œuvre de Goethe. En effet, *Moloch, Taurus* et *Le Soleil*[7], mettent en scène la décrépitude des grands dictateurs du 20ème siècle. *Moloch*, réalisé en 1999, suit les extravagances d'Adolf Hitler. Présenté comme un didacteur groteste, malade jusqu'au délire, pouvant tenir à table des propos allant du végétarisme à la matière fécale, le dictateur divague sur le mont Kehlstein, lors d'un bref passage qu'il fit en 1942 dans son « Nid d'aigle » à Berchtesgaden[8]; *Taurus*, réalisé en 2001, retrace les derniers jours de Lénine en Janvier 19248. Sénile, impotant, luttant contre la mort, entre sa chambre d'hôpital et le parc avoisinant, l'ancien chef du parti bolchevique entamera durant les 94 minutes que dure l'oeuvre, une réflexion pathétique sur le pouvoir et la possible immortalité des corps[9]; enfin, *Le Soleil*, réalisé en 2005, restituera le renoncement au droit divin de l'empereur du Japon à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Le monarque Hirohito est présenté

[7] Alexandre Sokourov, *Moloch*, 1999 ; *Taurus*, 2000 ; *Le Soleil*, 2005. Voir les fiches techniques des films dans les Annexes 2, 3 et 4.
[8] Pour la biographie détaillée du dictateur, voir : Burrin Philippe, « HITLER ADOLF (1889-1945) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/adolf-hitler/
[9] Pour la biographie détaillée du dictateur, voir : Werth Nicolas, « LÉNINE (1870-1924) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lenine/

comme un introverti , passionné d'hydrobiologie, sujet au solipsisme, un rêveur infantilisé, isolé dans son Palais impérial[10]. Dès lors, quel lien est-il possible d'établir entre le mythe du Docteur Faust traitant de problématiques métaphysiques et religieuse propre au Moyen-Age et les trois autres films de la tétralogie mettent en scène le rapport entre un homme et le Pouvoir au 20ème siècle ?

Mettre en perspective un personnage de crève-la-faim comme Faust vivant d'expédients avec les dictateurs contemporains évoluant dans le luxe, permet en fait à Sokurov de se détacher de l'œuvre goethéenne; c'est pourquoi considérer le statut particulier de son *Faust* par rapport aux trois autres films de la tétralogie permettra de comprendre l'éclairage particulier que Sokurov donne au mythe médiéval. Par ailleurs, il sera indispensable d'étudier *Faust*, relativement à sa situation dans la tétralogie, c'est à dire en tant qu'il clôt la série de films en nous invitant à interpréter une nouvelle fois les trois précédents. Le réalisateur nous propose ainsi un exercice d'interprétation original qui consiste à imaginer une courbe dont les points partiraient du mythe médiéval pour s'élancer jusqu'aux différents dictateurs du 20ème Siècle. Par conséquent, la tétralogie nous propose d'une part d'adopter un point de vue sur le mythe de Faust en regard des tyrans du 20ème Siècle, et, d'autre part, exige une nouvelle prise en compte de ces mêmes tyrans dans la perspective du mythe médiéval.

En effet, en terminant sa tétralogie avec *Faust* dont l'action se déroule au Moyen-Age, le réalisateur impose au spectateur un mouvement de pensée rétrospectif, et ne fait pas se succéder chronologiquement les films de la série. Au lieu de proposer un déroulement chronologique linéaire, la tétralogie ne suit pas le schéma d'une flèche et adopte plutôt une forme circulaire, dont la boucle se clôt avec *Faust*. De par sa situation dans la tétralogie, il est donc intéressant de

[10] Pour la biographie détaillée du dictateur, voir : Sato yugi, « HIRO-HITO (1901-1989), Empereur du Japon (1926-1989, ère de SHŌWA) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hiro-hito/

questionner le statut particulier et le rôle donnés à *Faust* : qu'est-ce que ce retour en arrière chronologique apporte dans la compréhension des premiers films ? A t-il pour fonction de montrer les fondements, l'origine, les caractéristiques des hommes de Pouvoir ? Comment Sokurov peut-il mettre en lumière une partie de l'histoire contemporaine grâce à un mythe du Moyen-Age, qui met en scène des problèmes propres à son époque ? Par conséquent, quel éclairage particulier le mythe de Faust peut-il donner sur l'histoire du 20ème siècle? Pour appréhender la perspective particulière que Sokurov donne à l'histoire du Docteur Faust, il sera indispensable d'étudier le film relativement à sa situation particulière dans la tétralogie, en tant qu'il clôt une boucle.

Par ailleurs, il faudra comprendre comment le réalisateur articule ces problématiques politiques, historiques, propres à sa version, et les problématiques religieuses, métaphysiques caractéristiques de la pièce de théâtre de Goethe. Ces interrogations permettront de déterminer à la fois la spécificité du *Faust* de Sokurov, et à la fois les motifs de l'œuvre goethéenne réemployés par le réalisateur. La réponse à ces interrogations, en plus de définir la perspective singulière et le nouveau prisme que le réalisateur adopte pour comprendre le mythe de Faust, apportera une compréhension précise des motivations du réalisateur, qui l'ont incité à traiter du mythe en regard de l'histoire de trois grands dictateurs de la première moitié 20ème siècle.

Dès lors dans cette introduction, pour défricher les rapport possible entre le docteur Faust, désireux de tout connaître, et la politique menée par Lénine, Hitler et Hirohito, il nous faut intégrer dans un cercle historique précis les projets menés par ces trois homme de Pouvoir. On remarque d'emblée, qu'à travers *Moloch, Taurus* et *Le Soleil*, Sokurov a choisi de mettre en scène trois tyrans qui s'adonnèrent tous, chacun à leur manière, à une forme d'eugénisme[11]. En effet,

[11] A ce sujet, il est intéressant d'étudier la *loi eugénique* de 1948 (Loi n°156 du 13 Juillet 1948 sur le Protection eugénique. A ce sujet, lire : Riallin Jean-Louis. « La prévention des naissances au Japon :

leur pouvoir despotique dépassait le domaine politique : limitation et contrôle des naissances, stérilisations forcées, procréations imposées dans le but de créer une nouvelle « race » humaine[12]. Hitler, Lénine et Hirohito exerçaient leur pouvoir jusque dans la sphère biologique, au delà des frontières politiques, jusqu'à projeter la création d'un nouvel homme, post-humain. Or, dans les trois films, les personnages sont montrés comme effrayés par la biologie et par le destin naturel que la matière nous impose fatalement. Hitler, par exemple, est accablé par les souffrances que lui impose son corps malade. Lénine, quant à lui, est moribond et redoute son décès au plus haut point. En fait, les trois personnages sont montrés comme craintifs du destin mortel de la matière et cherchent à en limiter l'action mortifère. Toujours dans *Moloch*, Hitler veut exercer un contrôle absolu sur la mort en essayant de lutter contre le devenir matériel ; il affirme à la fin de *Moloch :* «La peste aura bientôt disparue. Nous vaincrons la mort». Les trois films présentent chacun à leur manière, les dictateurs dans des espaces clos comme le palais Japonais, le Nid d'Aigle luxueux ou bien la chambre d'hôpital Russe asceptisé, bien qu'une humeur vaporeuse et moribonde envahisse le désir d'éternité des dictateurs. La matière est source d'effroi.

Inversement, dans *Faust,* bien que Sokurov propose un univers médiéval traversé par la mort et la peste, il nous présente également une matière abondante qui jaillit et engloutit tous l'espace filmique jusqu'au paroxysme. La matière est encombrante et débordante comme le montre la première séquence, où le Docteur Faust, aidé de son assistant Wagner, dissèque un cadavre humain dans le

---

politique, intentions, moyens et résultats ». In: *Population*, 15e année, n°2, 1960), visant à limiter et maîtriser les naissances au Japon. En plus d'imposer la stérilisation à certains individus malades, la loi autorisait l'avortement forcé dans le cas où une grossesse était jugée comme présentant un risque de faire naître un enfant anormal. Elle n'envisage alors pas seulement de limiter les naissances par leur nombre, mais également de sélectionner les individus jugés comme présentant une infériorité[11]. L'intention d'améliorer les naissances telle qu'elle est défendue par la loi eugénique, est à l'image de la volonté du dictateur d'avoir un contrôle absolu de la matière Du côté nazi, Hitler a, entre autre, encouragé la procréation des Allemands « racialement sains », en même temps qu'il a fait voter une loi pour la stérilisation obligatoire de personnes malades ou dont l'hérédité était « déficiente ». Pour aller plus loin, lire : Sutter Jean. « Les stérilisations et les avortements eugéniques au Japon ». In: *Population*, 4e année, n°4, 1949 pp. 768-770, et *Op. Cit*. p.2.

but d'y découvrir l'emplacement de l'âme humaine. Les deux hommes dépouillent peu à peu le cadavre de ses entrailles en ne trouvant rien, et surtout pas l'âme. Les plans très serrés sur les poils et les organes du mort permettent seulement à Sokurov de mettre en lumière la peau en putréfaction et la morbidité de la chair froide. De plus, la proximité physique de tous les corps de la séquence (celui de Faust, de Wagner et du cadavre) dans chaque plan, donne le sentiment que la matière est imposante et grouillante. Cet effet est récurrent tout au long du film, notamment grâce au format de l'image : carré, comme une petite fenêtre qui enserre les corps, presse les visages et les foules lourdes et agitées des ruelles du village. Ce format unique resserre toutes les images du film et rend abondantes la présence des corps. Les ruelles étroites et les chambranles de portes où les hommes s'entassent sont autant d'élément indiquant qu'il y a toujours 'trop' de corps, et plus généralement 'trop' de matière. D'ailleurs dans cette logique de surcharge de matière à l'image, le réalisateur ne s'arrête pas à la matière corporelle ou charnelle. La matière organique et géologique a aussi une place prépondérante à l'image. Dans l'ultime séquence, où le Docteur Faust et Mauricius gravissent une montagne, les plans sont obstrués par les roches grises et abondantes, par le sol comparable à un cratère et par les geysers émergeant du sol. Ainsi, la matière « jaillit » dans *Faust*, qu'elle soit organique, géologique, corporelle ; contrairement aux trois premiers films, où les tyrans essayent d'en avoir une maîtrise totale car trop paniqués par l'idée qu'elle engloutisse tout et conduise inévitablement à la mort. L'extrême attention portée à la matière apparaît donc comme un élément décisif, un point d'entrée spécifique pour pénétrer la spécificité du *Faust* de Sokurov.

D'autant plus que ce traitement matériel des objets filmés rejoint l'importance que le réalisateur accorde à la matière même du film, en tant qu'elle est texture de l'image par exemple. Sokurov l'orchestre et la façonne, notamment grâce à de nombreuses lentilles optiques (anamorphoses ; étirements de la perspective qui affectent la symétrie des plans), ou grâce au travail de la couleur et de la lumière

(palettes et dégradés de couleurs qui évoluent au long des séquences ; progression précise de la lumière dans un même plan). Un intérêt particulier est accordé à la matière formelle et audiovisuelle, comme si celle-ci faisait écho à l'abondance des corps, des chairs organiques et géologiques. Le rapport entre la matière des objets filmés, et la matière même du film, c'est-à-dire la matière audiovisuelle, est plus qu'un simple parallèle. Un réel rapport de cause à effet semble lier la matière de ce qui est mis en scène devant la caméra, et la matière de l'image. Par exemple, lorsque Marguerite et Faust se trouvent pour la première fois tous les deux dans la chambre du Docteur, la peau lisse, unie et claire, de la jeune fille, puis l'apparente douceur de son épiderme, semblent affecter toute la texture de l'image où elle figure. Les bords du plan sont floutés par une brume lisse et douce, et le filtre or unifiant la couleur de tout le cadre, donnent l'impression que l'épiderme-même de l'image est transformé par la texture de la peau de la jeune fille. A l'inverse, dans la séquence de la dissection, la matière dégoulinante et décomposée des organes du mort accompagnent la texture « putréfiée » de l'image, notamment par le travail d'une lumière jaune qui tire vers le verdâtre. L'étude du caractère abondant et oppressant de la matière dans *Faust*, nécessitera donc de s'intéresser à la relation que celle-ci entretient à la matière du film. Plus largement, l'analyse de la matière dans *Faust*, implique de s'intéresser à une question particulière, relative à la conception que le réalisateur s'en fait. L'étude des corps filmés, de l'organique et du géologique, abondants face à la caméra, mènera à comprendre que c'est l'idée de finitude de la matière qui est véhiculée dans le film, comme l'illustre la première séquence. En effet, tous les corps semblent être voués à la décomposition, au pourrissement, c'est le caractère faillible de la matière qui est mis en scène. Pourtant, en considérant la manière dont Sokurov manipule la plastique du film, il semble que la matière audiovisuelle soit un puits de possibilités infinies. Il la façonne, l'orchestre, et affirme sa positivité en montrant qu'elle est une source inépuisable d'expression. De ce point de vue, la matière est à la fois finitude, montrée sous son caractère le plus moribond, et à la fois riche, positive, en ce

qu'elle permet à l'artiste de s'exprimer de manière unique. Dans le film, il y a donc un conflit entre la représentation de la matière filmée, décrépie, mortifère, et la représentation de la matière filmique, source de tous les possibles.

Puisqu'apparait clairement une attention soutenue de Sokurov concernant toutes les matières qui jalonnent son film, il nous faut maintenant commencer à établir des distinctions. En effet, dans *Faust*, le concept de matière est considéré en plusieurs sens. D'un côté il s'attache à la chair, aux corps - humain, animal, végétal – aux organismes biologiques. D'un autre côté, la matière filmée est plus largement substance, au sens de matériau, et fait référence aux quatre éléments principaux (eau, air, terre, feu), aux minéraux. D'un autre côté, le problème définitionnel relatif au concept de matière affecte plus largement les procédés audiovisuels, la « matière filmique ». Comme Jacques Aumont le précise[13], le travail de la matière de l'image peut se faire à divers niveaux: au niveau de l'image imprimée sur la pellicule (résultant elle-même de différents facteurs, comme la lumière qui entre dans la caméra, l'objectif – pouvant être déformant, recouvert de substances diverses - variation de focale) ; au niveau du support, pellicule ou numérique (grain, mélanges d'images, substance visuelle en général de l'image) ; ou encore de la projection, même si la marge effective d'intervention reste moindre. La question est donc de savoir si le terme de matière s'attache à l'image même, et donc aux effets de lumières, de lentilles, relatifs aux procédés utilisés pendant le tournage du film, ou s'il s'attache plutôt aux effets produits par le support lui-même, numérique dans le cas de *Faust*. Etudier la matière - filmée et filmique - dans *Faust*, nécessite donc de se demander en quel sens est considéré le concept de matière, qui peut avoir plusieurs sens contradictoires[14]

[13] Jacques Aumont, *Matière d'images, Redux*, Les Essais, Edition de La différence, Paris : 2009, p. 20-21.
[14] La question de la projection ne semble pas pouvoir être traitée dans l'étude de *Faust* de Sokourov, dans la mesure où il n'y a eu aucune intervention dans la qualité de projection lors des séances publiques.

Dans *Faust*, la matière est le motif caractéristique de l'adaptation du mythe de Faust par Alexandre Sokurov. De ce fait, la perspective donnée à ce travail est de déterminer en quoi la matière lie les problématiques relevant de l'œuvre propre du réalisateur russe et les problématiques relatives à l'histoire du Docteur Faust rédigée par Goethe. En quoi s'intéresser à la matière dans *Faust* permet de comprendre l'articulation entre les problématiques politiques, historiques propres à l'adaptation de Sokurov, et les problématiques métaphysiques, spirituelles relatives à la pièce de Goethe ? Autrement dit, l'enjeu sera de comprendre, par l'étude de la matière, comment le film *Faust* est lié aux trois autres œuvres *Moloch, Taurus* et *Le Soleil*. A propos de la tétralogie « sur le pouvoir », Jeremi Szaniawski interroge le point de vue spécifique par lequel Sokurov examine l'Histoire, en montrant que le réalisateur articule un dialogue entre le temps proprement historique des films, et une autre histoire, celle de la destinée de l'âme humaine[15]. Relativement à ce travail sur *Faust*, il faudra donc définir la manière dont s'articule le dialogue entre ces deux éléments, montrant à la fois ce qui rapproche le film de l'œuvre de Goethe et ce qui l'en éloigne. Plus précisément, il faudra comprendre comment, dans *Faust*, la matière est le motif liant qui polarise les questionnements historiques, politiques, puis les problématiques métaphysiques, spirituelles.

Cette problématique aura pour enjeu de déterminer le statut précis de l'adaptation sokurovienne du *Faust* de Goethe, alors difficile à définir. Est t-il à proprement parlé une adaptation cinématographique du *Faust* goethéen, ou ne fait t-il simplement que la citer et la mentionner ? Puisqu'il ajoute des sphères historiques et politiques à l'histoire du Docteur Faust, serait-il plutôt une réécriture de la pièce ? D'autre part, ces questions permettront de déterminer jusque dans quelle mesure Sokurov est empreint de l'héritage du mythe populaire

[15] «W*e will see how Sokurov invistigates history from a most perspective, articulating a dialogue between a properly historic time (in all its complexity, expressed in the director's audio-visual treatment of space and time in these films) and a history and destiny of the human soul. »*
Szaniawski Jeremi, *The cinema of Alexander Sokurov : figures of paradox,* Wallflower Press Book, Columbia University Press, New York : 2014, Introduction, p. 4.

de Faust, et pas seulement de l'œuvre goethéenne. Le réalisateur russe réemploie certains éléments populaires du mythe, comme le caractère même du Docteur Faust par exemple. Dans le film, c'est un personnage désireux de « tout » connaître, insatisfait des limites de ses connaissances, qui est lancé dans une aventure, autant spirituelle que sensuelle du Savoir ; la séquence d'ouverture en est alors l'exemple parfait, puisqu'accompagné de son assistant, il recherche le siège de l'âme à l'intérieur des entrailles d'un cadavre. Cette frustration, insatisfaction chronique de Faust est caractéristique du mythe populaire du Docteur, et pas uniquement de l'œuvre goethéenne. Reprenant des problématiques sensuelles, métaphysiques et spirituelles caractéristiques de la pièce de Goethe, Sokurov montre ainsi qu'il hérite non seulement du *Faust* goethéen, mais plus largement du mythe de Faust, tel qu'il a été rédigé premièrement dans le *Volksbuch* (récit populaire allemand racontant les faits et gestes du Docteur, dont les versions se multiplient à partir de 1580[16]), puis plus tard par Christopher Marlowe (entre les années 1588 et 1592), ou encore par Lessing (vers 1760-1770)[17]. De ce fait, il sera indispensable de comprendre l'héritage du film de Sokurov pour déterminer l'autonomie de son *Faust*.

Par ailleurs, la question de l'autonomie du film par rapport à l'œuvre de Goethe, est liée à un problème plus général, celui de l'indépendance des différentes formes artistiques. Considérer que le *Faust* de Sokurov est une version du récit de Goethe, implique de penser que le cinéma et la littérature sont deux arts communiquant, dont les frontières se mélangent et fusionnent. Inversement, en étudiant l'autonomie du film *Faust*, la manière dont il développe des problématiques propres au réalisateur, et plus particulièrement en analysant les

[16] Le *Volksbuch*, n'est pas seulement un livre écrit pour le peuple, mais aussi écrit par le peuple, comme le défend Rhénan Görres, ce qui est une preuve de la popularité et de la notoriété de l'histoire du Docteur Faust. A propos de la tradition du *Volksbuch*, lire : Lefebvre Joël. « Les 'Volksbücher' (livres populaires) au XVIe siècle d'Eulenspiegel à Faust » In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*. Numéro spécial Tome II. N°11, 1980. La littérature populaire aux XVème et XVIème siècles. Actes du deuxième colloque de Goutelas, Septembre 1979. pp. 180-187.

[17] Marlowe Christopher, *La Tragique Histoire du Docteur Faust* (trad. Danchin F. C.), Les Belles Lettres, Paris : 1991 et Lessing, Gotthold Ephraïm, *Théâtre complet de Lessing* (trad. Salles Félix), Charpentier et Cie, Paris : 1886.

procédés esthétiques proprement cinématographiques employés par Sokurov (lentilles optiques, durée des plans, relation son/image), c'est l'indépendance du cinéma qui est mise en valeur. Comprendre que la valeur du film n'est pas nécessairement liée au rapport que celui-ci entretient à l'œuvre de Goethe, permet de considérer le cinéma comme un art ayant ses moyens propres d'expression, et qui possède une valeur spécifique, indépendante de tout autre art. Par conséquent, déterminer l'autonomie du film par rapport au *Faust* de Goethe, impliquera de définir l'autonomie de l'art cinématographique relativement aux autres arts, notamment la littérature. Dans un premier temps, il sera donc nécessaire d'étudier la manière dont Sokurov travaille la matière du film, à travers la lutte esthétique entre la lumière et les ténèbres. Le rapport entre ces deux pôles, thème majeur de l'œuvre goethéenne, permet au réalisateur russe de développer des problématiques métaphysiques et spirituelles, empruntées au mythe de Faust rédigé par Goethe. Ainsi, en étudiant la manière dont Sokurov a réemployé ce thème goethéen - autant dans la matière filmée à l'écran, que dans la matière même de l'image du film - le cinéma paraîtra nécessairement influencé par la littérature, comme si ces deux différents arts n'avaient pas de sphères indépendantes, et étaient même en rapport de dépendance l'une avec l'autre. Pourtant, en analysant la matière du film, comme texture, épiderme de l'image, sans cesse affectée par la morbidité de la matière des objets filmés, il semble que Sokurov développe des problématiques plus politiques, qui sont absentes de l'œuvre goethéenne. L'étude de la matérialité excessive et morbide du film *Faust*, permettra donc de comprendre l'autonomie de l'œuvre, dont la valeur ne dépend pas du rapport qu'elle entretient à la pièce de Goethe. L'indépendance de l'œuvre de Sokurov, sera alors à l'image d'une indépendance plus générale : celle de l'art cinématographique, qui possède ses moyens d'expression spécifiques. La matière, dans un troisième temps, sera enfin comprise comme étant le motif central qui met en lumière le problème du pouvoir, et permet donc d'unir le *Faust* avec les trois autres films de la tétralogie. A travers l'étude du *Faust II* allemand, il sera indispensable de comprendre que le problème du

pouvoir développé par Sokurov s'inscrit dans la continuité de l'œuvre de Goethe[18]. De ce fait, affirmer que le cinéma est régi par des lois spécifiques, différentes de celles qui régissent l'art littéraire, n'empêchera pas de penser, dans cette dernière partie, que le cinéma et la littérature peuvent influer l'un sur l'autre.

[18] Lors d'une présentation de son film au Capitole, Alexandre Sokurov a affirmé n'avoir que « continué ce que Goethe avait pressenti des siècles auparavant ».

I. La lumière et l'obscurité dans le *Faust* d'Alexandre Sokurov: une lutte formelle et spirituelle

I. Le rapport de force entre la lumière et l'obscurité, un motif goethéen

Le *Faust* d'Alexandre Sokurov, un combat entre deux pôles d'éclairage

Le travail de l'éclairage opéré Bruno Delbonnel instaure un fort contraste entre l'obscurité et la lumière. Par exemple, lorsque Mauricius et le Docteur Faust pénètrent l'enceinte de l'église (01:25:37), tous les murs du bâtiment sont immaculés, et occupent les trois-quarts des plans. Ils sont si blancs et lumineux qu'ils en deviennent presque aveuglants.

L'image semble voilée, comme si un filtre blanc et brumeux avait été ajouté sur l'image, ce qui éclaircit encore plus la luminosité des plans. Les couleurs sombres des vêtements de Mauricius, de Faust et du curé contrastent alors avec la blancheur immaculée de l'enceinte de l'église. De surcroît, l'extrême luminosité qui émane du plafond de l'église, met en valeur les noirs des vêtements et des bancs, si bien qu'un rapport de force semble s'établir entre les tons clairs et obscurs. De la même manière, dans la séquence du lavoir (00:37:00), une opposition s'établie entre les deux pôles d'éclairages, que sont la lumière et l'ombre. Les plans où Mauricius Müller apparaît sont très sombres ; mais à l'intérieur de cette obscurité, des contrastes s'opèrent grâce à des sources de

lumière ponctuelles. Par exemple, bien que le plan où il enlève ses habits pour se baigner dans le lavoir sont plutôt obscurs, l'ouverture qui fait dos au personnage est un puits de lumière, et contraste avec l'ensemble sombre de l'image.

Ainsi, la découverte de la monstruosité du corps de l'usurier accompagne l'obscurité du plan. La difformité du personnage, que le spectateur entrevoit pour la première fois dans ce plan, semble elle-même apporter les ténèbres dans l'image, comme si sa monstruosité était la source d'obscurité. Dans le long plan où il s'assoit après sa baignade, les deux pôles d'éclairage sont encore plus contrastés. L'image, obscurcie dans son ensemble, se confronte à la lumière émanant des deux extrémités latérales du cadre, et à la luminosité éclatante du linge pendu au banc.

L’obscurité plus intense de l’image, ajoutée à l’aveuglante luminosité de certains points précis, montre alors la lutte réelle qui s’opère entre ces deux pôles d’éclairage. Certains points éblouissants (le linge pendu par exemple) percent l’obscurité qui entoure le personnage, comme s’ils essayaient d’illuminer l’ombre dans laquelle est plongée Mauricius. Ainsi, les plans de la séquence se partagent sans cesse entre ces deux pôles d’éclairage. Un contraste est permanent dans chaque plan, entre les extrémités sombres, ténébreuses, et l’intérieur de l’image lumineux. Alors que les contours sont toujours opaques et sombres, le centre des plans est lumineux, comme voilé par une brume claire.

Ce contraste esthétique permet d’illustrer la confrontation entre les personnages de Marguerite et Mauricius. Le personnage féminin, contrairement à l’usurier, est toujours représenté dans la lumière, au centre de l’image qui est l’endroit le plus lumineux du plan. Par exemple, à la 39ème minute, Marguerite, qui s’avance dans l’eau pour rejoindre ses camarades, est montrée sous une aura lumineuse et claire, au milieu de l’image qui contraste avec les contours obscurs.

Sa situation centrale dans la composition du plan, et l’aura de clarté qui l’entoure, créent l’illusion que la lumière provient de son corps lui-même. De la même manière, Mauricius, lui, est toujours situé à l’endroit le plus sombre des plans où il apparaît, si bien que c’est tout autour de lui que l’obscurité est la plus perçante. Le travail de l’éclairage est tel, que la lumière et les ténèbres semblent émaner

des personnages eux-mêmes, comme s'ils généraient respectivement la clarté et l'ombre. Mauricius et Marguerite ne sont pas plongés dans l'obscurité et la lumière, non, ils semblent eux-mêmes être la source de ces deux pôles d'éclairage. Au sein des plans, la lutte entre la lumière et les ténèbres est donc mise en valeur par le contraste entre le modèle féminin de grâce, de pureté, de candeur incarné par Marguerite, et le modèle de perversion qu'incarne Mauricius. De ce fait, dans l'image s'opère un réel combat entre la lumière et l'obscurité, renforcé par l'opposition entre les personnages de Marguerite et de Mauricius. Or, ce rapport de force entre la clarté et l'ombre rappelle explicitement le thème de la lutte entre la lumière et l'obscurité évoqué par Goethe. Dans le film, l'éclairage est travaillé en tant qu'il est constitué de deux pôles principaux, de deux forces dynamiques qui se confrontent, c'est pourquoi, en analysant l'image du film, Sokurov semble s'être imprégné de l'œuvre de Goethe, pour qui l'opposition entre la lumière et l'ombre est un thème majeur.

La lumière et l'obscurité chez Goethe : deux pôles en lutte

Dans son *Faust*, Goethe fait de nombreuses références aux concepts de lumière et d'obscurité. Dès le Prologue dans le ciel[19], le Seigneur, les trois archanges et Méphistophélès évoquent la lutte qui s'opère entre la lumière et l'obscurité. Les deux personnages principaux, le Seigneur et le Diable, font référence au choix que devra faire le Docteur entre l'obscurité et la lumière ; Méphistophélès étant le représentant des voies sombres de la tentation, du péché, et le Seigneur celui du chemin lumineux de la foi.

« Même si, pour le moment, il ne me sert que confusément,

[19] Le Prologue dans le ciel succède au Prologue sur le théâtre (P. 189 à 195), et précède à la Première partie de la tragédie. Pp. 196 à 201. *Op. Cit.* p.1.

Je vais bientôt le conduire à la clarté. »[20]

Cette tirade du Seigneur à propos de Faust, montre l'assimilation de cette entité divine à la lumière. Au contraire, en parlant de « ses voies »[21], Méphistophélès fait référence au chemin opposé à celui dont parle le Seigneur. Ainsi, par opposition à la clarté des voies du Seigneur, les « voies » évoquées par Méphistophélès sont obscures et sombres. Le personnage du Seigneur fait référence à tout un champ lexical du bien (« Qu'un homme bon » vers 327, « juste chemin » vers 328) tandis que les paroles de Méphistophélès renvoient à une idée du mal. Dans son avant dernière tirade, il exprime son désir de pervertir Faust :

« Il faut qu'il mange la poussière, et avec délice,
Comme mon cousin, le célèbre serpent. »[22]

La référence au serpent de la Bible (Genèse, 3, 14) montre que le diable veut conduire Faust vers le péché, reproduisant le péché originel d'Adam et Eve. La lumière et l'obscurité sont donc comparées à des idées religieuses du bien et du mal. De ce point de vue, la lumière et l'obscurité sont comme deux pôles au milieu desquels les personnages sont sans cesse tiraillés ; Méphistophélès tirant les personnages dans ses voies basses, Le Seigneur tirant en direction inverse. L'opposition entre ces deux pôles est assimilée à une lutte religieuse, celle de la recherche de la foi. Cette lutte entre la lumière et l'obscurité est évoquée tout au long du texte, par exemple, au moment précédant la lutte entre Valentin, frère de Marguerite, et Faust[23].

« Par la fenêtre de la sacristie, là-bas,

[20] V. 308. 309. P. 199 *Op. Cit*. p. 9.
[21] « Que Pariez-Vous ? Celui-là, vous le perdrez encore, Si Vous m'autorisez À le conduire doucement dans mes voies. » V. 311. 314. P. 199. *Ibid.*
[22] V. 334. 335. P. 200. *Ibid*.
[23] Nuit. Une rue devant la porte de Marguerite. P. 342, 348. *Ibid.*

On voit briller de l'intérieur la clarté de la lampe éternelle ;
Elle vacille et pâlit, de plus en plus faible,
Et les ténèbres la pressent de tous côtés ;
C'est ainsi qu'il fait nuit dans mon cœur » [24]

Dans cette tirade, Faust exprime son égarement à travers une métaphore évoquant la tension entre la lumière et les ténèbres. La résistance de la lampe, source lumineuse, pour essayer de ne pas laisser l'obscurité gagner sur elle, montre la lutte qui s'opère entre les deux pôles d'éclairage. La qualification « éternelle » montre l'assimilation de cette lutte à une tension spirituelle ou religieuse propre au Docteur Faust. La lumière pouvant être comparée à la foi, à la croyance en Dieu, les vacillements et la faiblesse de la lampe concernent alors l'impuissance de la foi, qui peut être confrontée au doute. Par conséquent, les deux pôles de lumière et d'obscurité sont à l'image des deux pôles religieux : la foi, assimilée à la luminosité des cieux, et le doute, l'impiété, qui se confond avec l'obscurité du monde « d'en bas ». Ainsi, la lumière et l'obscurité, qui semblent être deux axes tiraillant d'un côté et de l'autre le Docteur, illustrent les tiraillements spirituels et religieux du personnage.

Dans *Faust*, Goethe fait une référence constante à ces concepts pour traiter du problème de la fragilité de la croyance en Dieu, sans cesse soumise au doute. De la même manière, dans sa version de *Faust*, Sokourov établit une confrontation visuelle entre la lumière et l'obscurité, qui est à l'image, comme chez Goethe, d'une opposition religieuse. Dans le film, la confrontation esthétique entre la lumière et l'obscurité est à l'image, comme dans le *Faust* de Goethe, d'une confrontation entre les modèles de foi et d'impiété, incarnés respectivement par Marguerite et Mauricius. Dans la séquence du lavoir, le montage alterné entre les plans de la jeune fille et les plans de l'usurier, illustre alors cette opposition religieuse. Le personnage de Marguerite, croyante, respectueuse et fidèle

[24] V. 3450. 3654. P. 343. *Ibid.*

s'oppose à celui de Mauricius, qui cherche à pervertir autant de personnages qu'il peut. Le contraste à propos du rapport que les deux personnages entretiennent à la religion est mis en valeur par l'alternance entre les plans lumineux, irradiant Marguerite, et les plans d'obscurité où l'on voit Mauricius. Plus précisément, la lumière dont Marguerite semble être la source dans certains plans, entre en rapport de force avec l'obscurité, qui paraît provenir du corps de l'usurier. Le montage alterné entre ces différentes images illustre alors cette confrontation entre les deux sources respectives d'obscurité et de lumière, que semblent être respectivement la jeune fille et Mauricius. Ainsi, le contraste esthétique entre les deux pôles d'éclairage est à l'image de l'opposition narrative entre la religiosité de Marguerite et la perversité de l'usurier. La luminosité des plans où la jeune fille très pieuse figure, fait référence à l'assimilation de la foi à la lumière, évoquée par Goethe notamment le Prologue dans le ciel de son *Faust*. L'obscurité des images où apparaît Mauricius, modèle de perversité et de déloyauté, renverrait inversement à la comparaison entre les ténèbres et l'impiété, telle que Méphistophélès l'énonce dans le même Prologue. Cependant, la lumière et l'obscurité, avant de pouvoir être assimilés à des concepts religieux, sont deux pôles qui ont une réalité optique. Ce couple de concepts est évoqué par Goethe en termes esthétiques et optiques principalement dans son *Traité des Couleurs*. Ainsi, en plus de toucher au domaine religieux de la foi, la lutte entre la lumière et l'obscurité s'étend au domaine esthétique dans l'œuvre de Goethe. Pour l'auteur allemand, ce couple de concept est central, dans la mesure où il polarise plusieurs problèmes - spirituel, religieux et esthétique.

Dans le *Traité des Couleurs*, à travers une étude physiologique, physique et chimique des couleurs, Johann Wolfgang Von Goethe traite des conditions d'apparition de celles-ci. Dans l'avant-propos, l'auteur affirme que les couleurs nous éclairent sur la nature de la lumière, et plus précisément que « les couleurs

manifestent comment la lumière agit, comment elle pâtit »[25]. Implicitement, pour Goethe, parler des couleurs signifie parler de la lumière. Par conséquent, pour comprendre le rôle de l'obscurité et de la lumière en termes esthétiques, il est nécessaire de s'intéresser à ce traité. L'introduction rédigée par Goethe nous informe de l'importance de ces deux pôles pour donner naissance à la lumière :

« Pour naître, la couleur exige lumière et obscurité, clarté et ombre, ou si l'on veut user d'une expression plus générale, lumière et non-lumière. » [26]

La couleur, alors considérée comme une qualité, ne peut se manifester que lorsque la lumière rencontre un obstacle, une « contre-force » : les ténèbres. En termes d'optique et d'esthétique, la lutte entre la lumière et l'obscurité doit alors être considérée en ce qu'elle permet de donner naissance aux couleurs. Dans le deuxième chapitre sur les couleurs dioptriques, Goethe évoque une autre condition à la naissance des couleurs : que le milieu dans lequel elles apparaissent soit incolore. La couleur exige un milieu translucide, transparent, de manière à ce que la lumière puisse le traverser et ainsi permettre d'apercevoir les couleurs. Cette nouvelle condition confirme le rôle nécessaire que joue la lumière dans l'apparition des couleurs : si elle ne peut pas traverser un milieu trop opaque, les couleurs ne pourront nécessairement pas apparaître. En plus d'affirmer que le rapport entre la lumière et l'obscurité est une condition d'apparition des couleurs, Goethe, dans son Introduction, défend que toutes les couleurs ne sont que « des demies-lumières » et « des demies-ombres ». Les couleurs, en plus d'avoir essentiellement besoin de ces deux pôles, se réduisent à n'être que des corrélats de lumière et d'obscurité. Cet argument met en valeur le rôle nécessaire que jouent ces deux éléments, dans la mesure où les couleurs n'auraient pas d'existence séparée de la lumière et de l'obscurité. Ainsi, chez Goethe, le thème de la lutte entre la lumière et l'obscurité est un des thèmes

[25] Goethe Johann-Wolfgang, *Traité des couleurs*, trad. Bideau Henriette, ed. Triades, Paris: 1973. Avant-propos, p. 71.
[26] Introduction, p. 82. *Ibid*.

fondamentaux de son œuvre, dans la mesure où il polarise plusieurs problèmes: le problème religieux de la foi et de l'impiété, puis le problème esthétique de la création des couleurs. Dans le film, cette lutte entre le clair et l'obscur fait donc écho à l'ensemble de l'œuvre goethéenne, qui accorde une importance considérable au rapport entre la lumière et l'ombre.

Les deux versions de *Faust*: une conception du beau partagée

Chez Goethe, les concepts de lumière et d'obscurité sont assimilés à des jugements de beau : la lumière est associée à ce qui est harmonieux, tandis que l'obscurité est jointe à la représentation du laid.

« Plus son visage est affreux,
Plus elle cherche la lumière du jour. »[27]

Valentin, parlant de sa sœur Marguerite, évoque une opposition entre « l'affreux » et « la lumière du jour ». Or, bien qu'ils soient mis en comparaison, ces groupes nominaux font référence à deux groupes d'éléments différents : le terme « affreux » renvoie à un jugement de goût, concernant la définition de ce qui est laid, puis « la lumière » renvoie à une réalité physique, de l'ordre de l'optique. De ce point de vue, la tirade du jeune soldat signifie implicitement que le « visage affreux » de la jeune fille se situe dans l'obscurité. A l'inverse, en allant jusqu'au bout de l'image véhiculée par cette phrase, on peut dire que les visages qui se situent dans la lumière du jour sont beaux. Par conséquent, une assimilation est établie entre les pôles de lumière et d'obscurité, et les jugements de beau et de laid. Ainsi, la lutte entre le clair et l'obscur est à l'image de la confrontation le beau et le laid. De la même manière, dans l'image du film *Faust* s'établit un rapport de comparaison entre la lumière, l'obscurité, et les

[27] V. 3746. 3747, p. 347. *Op. Cit*. p. 9

représentations du gracieux et du disgracieux. La séquence du lavoir est significative, dans la mesure où elle met en scène une foule de corps dénudés, partagée entre les corps harmonieux des femmes lavant leur linge, et le corps monstrueux de Mauricius Müller. La mise en scène du moment où l'usurier entre dans le bain, au milieu de la foule féminine, montre le contraste brutal entre la laideur de Mauricius et la grâce des autres personnages, principalement de Marguerite. Le montage alterne des portraits du corps graisseux, lourd, de l'usurier, et des plans de la jeune fille.

Cette alternance de plans exclut alors le personnage de Mauricius du reste de la foule, où figurent uniquement des femmes dénudées et gracieuses. Le plan

suivant, où Mauricius est montré avec les femmes, met en scène l'exclusion du personnage : plus l'usurier s'avance vers elles, plus le groupe se resserre pour ne former qu'une unité.

Les exclamations d'horreur, à propos de l'étrangeté du corps de l'usurier, montrent la répulsion qu'il provoque chez elles. La tension entre ces deux représentations du beau et du laid est alors à l'image de la tension entre la lumière et l'obscurité, dans la mesure où les plans sombres de Mauricius contrastent avec les plans lumineux des femmes et de Marguerite. Le corps lourd de Mauricius Müller est assimilé à l'obscurité, de la même manière que Goethe compare implicitement « l'affreux » à l'ombre dans son *Faust*. A l'inverse, le corps harmonieux et gracieux de Marguerite est toujours dans la lumière, ce qui renvoie à la comparaison évoquée par Goethe, entre la beauté et la lumière.

Ainsi, dans cette séquence précise, le rapport de force entre la lumière et l'obscurité rejoint la confrontation entre les corps beaux et laids, comme l'exprime la tirade de Valentin dans l'œuvre de Goethe.

Plus largement, dans le film, cela signifie que les matières charnelles mises en scène, qui ont rapport au corps des personnages, sont corrélatives aux matières de l'image du film. Sokourov semble effectuer un parallèle entre les matières mises en scène, qui sont corps, et les matières audiovisuelles. Ce parallèle illustre une théorie affirmée par Jacques Aumont dans *L'attrait de la lumière*[28]. Pour que la matière d'un film soit en parfait équilibre, la matière de la pellicule, qui dépend notamment de la lumière entrant dans l'objectif, doit s'accorder avec la matière des objets représentés (chairs, corps, substances organiques) ; l'une ne doit pas gagner sur l'autre[29]. Il doit y avoir une balance entre les deux. En liant le jeu entre la clarté et la lumière avec la matière des chairs, en liant les matières audiovisuelles et les matières filmées, le réalisateur établit donc un équilibre subtil dans la matière de son film. Penser que les deux pôles de lumière et d'obscurité constituent la matière de l'image a des répercutions sur la définition du concept de matière. Comme l'affirme Jacques Aumont[30], la matière constituée par la lumière est matière de la pellicule elle-même, ou, dans ce cas précis, de l'image numérique[31]. Par conséquent, elle n'est ni matière déposée sur la pellicule, ni matière de l'objet filmé : elle est image enregistrée par la caméra, qui dépend elle-même de plusieurs facteurs, comme celui de la lumière entrant dans l'objectif. Le thème de la lutte entre la lumière et l'obscurité manifeste l'influence de Goethe dans le *Faust* de Sokourov. Dans les deux œuvres, ce thème est fondamental dans la mesure où il est le cœur de différents problèmes: le problème religieux de la foi et de l'impiété, le problème esthétique de la perception des couleurs, et enfin celui de la représentation du beau et du laid. En

[28] Aumont Jacques, *L'attrait de la lumière*, Yellow Now, Paris : 2010.
[29] p. 70. *Ibid*.
[30] p. 69. *Ibid*.
[31] *Faust* a été entièrement tourné avec une caméra numérique, sans avoir jamais recours à la pellicule.

montrant la confrontation entre la lumière et l'ombre, les deux auteurs expriment en fait le caractère indissociable de ces deux pôles. La tirade de Valentin parlant de sa sœur Marguerite en est la preuve : il présuppose que « l'affreux » recherche inévitablement la lumière et montre par conséquent l'attraction entre les deux pôles opposés ; le fait qu'ils sont nécessaires l'un à l'autre.

II. « Une partie des ténèbres qui donne naissance à la lumière »[32]

Deux pôles aussi indissociables dans le texte de Goethe…

Dans le *Traité des couleurs*, Goethe exprime le caractère inséparable de la lumière et de l'obscurité, pour montrer que les deux sont nécessaires à l'apparition de la couleur. Dans la Préface à la première édition[33], l'auteur explique en quoi toute qualité de couleur ne se manifeste que lorsque la lumière rencontre un obstacle : les ténèbres. Dans la mesure où la lumière ne se confronte pas à cette contre-force, la couleur ne peut pas apparaître. Ces deux pôles sont donc indissociables, au sens où c'est uniquement de leur union que peut naître la couleur. Méphistophélès affirme lui-même l'indissociabilité de ces deux contraires, lorsqu'il se présente à Faust dans le cabinet d'études du Docteur[34].

« Je suis, moi, une partie de la partie qui au commencement était tout,
Une partie des ténèbres qui donne naissance à la lumière. »[35]

Le diable évoque ici le lien nécessaire qui unit la lumière aux ténèbres, l'un ne pouvant naître sans l'autre. Méphistophélès fait référence à une théorie cosmogonique que Goethe exprime dans *Poésie et Vérité*[36], défendant que la lumière serait née de l'obscurité première. Par conséquent, le rapport de force entre ces deux pôles, manifeste précisément la dépendance qu'entretiennent la lumière et les ténèbres. Dans sa version de *Faust*, Sokurov fait explicitement référence au lien nécessaire qui unit la théorie de Goethe concernant l'ombre et la lumière.

[32] P. 70. *Op. Cit.* p. 1.
[33] P. 10-12. *Op. Cit*. p.4
[34] Cabinet d'étude I. P. 233. *Op. Cit*. p.1.
[35] V. 1348. 1350 P. 239. *Ibid.*
[36] Goethe Johann-Wolfgang, *Poésie et Vérité*, II, 8.

… Que dans l'image du film.

Jacques Aumont exprime la nécessité d'avoir recours à la fois lumière et à la fois à l'obscurité pour créer un film. Dans *L'attrait de la lumière*[37], il défend que tous les films ont besoin de lumière pour exister, au niveau de l'image enregistrée par la caméra, mais également au niveau de la projection, dans la mesure où la pellicule passe devant une forte lumière qui « transporte » l'image sur l'écran. Cette thèse affirme l'importance de la lumière au cinéma. Dans un autre ouvrage intitulé *Le montreur d'ombre*[38], il montre en quoi le cinéma a nécessairement rapport à l'ombre. En démontrant cette thèse, il assure explicitement que l'ombre est une conséquence de la lumière. En mettant en relation ces deux ouvrages, il semble que Jacques Aumont défende la nécessité, pour le cinéaste, d'utiliser conjointement les deux pôles que sont la lumière et l'ombre. Ces deux théories avancées par l'auteur sont une preuve que pour un réalisateur, la lumière et l'obscurité sont inséparables. Dans le *Faust* de Sokourov, bien que la lumière et l'obscurité semblent être en rapport de force, comme s'ils s'affrontaient, les deux pôles d'éclairage se côtoient, si bien qu'à l'image, ils paraissent inséparables l'un de l'autre. Comme si la lumière ne pouvait pas apparaître à l'écran sans son contraire. Prenons pour exemple la séquence où Marguerite rencontre le Docteur Faust dans sa chambre mansardée (01:36:50). Dans un même plan, des changements d'intensité de lumière apparaissent, donnant l'impression que la luminosité et l'obscurité gagnent l'ensemble de la pièce de manière alternée. Ainsi, alors que les plans sont plutôt sombres, une lumière blanche éclatante peut subitement envahir la chambre du Docteur, pour être remplacée tout aussi soudainement par une obscurité générale. L'image précédant les plans rapprochés des deux personnages est significative.

[37] *Op. Cit.* p. 24.
[38] Aumont Jacques, *Le montreur d'ombre*, Vrin, Paris : 2012.

Une lumière très directe, tirant vers le jaune pâle provient soudainement de la lucarne, illuminant Marguerite. Pourtant, précédemment, la fenêtre laissait entrer une lumière douce et claire, qui n'était pas agressive. De la même manière, une lumière aveuglante irradie *crescendo* Marguerite, qui, juste avant de partir, s'est arrêtée devant la porte. Aussi rapidement que cette lueur apparaît, elle disparaît, laissant place à une obscurité perçante.

Ainsi, l'éclairage de la séquence est à l'image d'une balance, qui penche tantôt vers la clarté, anéantissant les tons sombres, et tantôt vers l'obscurité, engloutissant les tons lumineux. Les moments de clarté éblouissante sont ainsi toujours guettés par des moments d'obscurité, comme si ces deux pôles ne pouvaient pas apparaître l'un sans l'autre. Par ailleurs, la luminosité arrive à son paroxysme au moment où le visage de Marguerite apparaît en gros plan.

En plus d'être baigné d'une lumière éblouissante très claire, le plan est irradié peu à peu d'une couleur or. De la même manière que cette couleur apparaît *crescendo* dans l'image, elle disparaît peu à peu pour laisser place à la lumière blanche et incolore. Ainsi, pour reprendre la théorie des couleurs de Goethe, la couleur inondant Marguerite semble naître de la lumière éblouissante du plan, puis de la lutte qui s'est opérée entre la clarté et l'obscurité dans les plans précédents. Plus précisément, c'est comme si le mélange de la lumière et de l'obscurité, observable dans toute la séquence, atteignait son point culminant dans ce plan précis, laissant apparaître une couleur jaune-or, coloris pouvant être associé à quelque chose de précieux. Or, grâce à la mise en scène, Marguerite est montrée comme le cœur de la séquence, elle le centre de l'intérêt du Docteur. Les images qui précèdent et succèdent au plan rapproché de Marguerite mettent en valeur le regard de Faust, toujours dirigé vers la jeune fille. Tous les plans de la séquence semblent tendre vers ce plan rapproché du visage de Marguerite, de la même manière que la lutte entre la lumière et l'obscurité y atteint son paroxysme, en laissant jaillir une couleur dorée irradiant toute l'image. Le ralentit qui rompt le rythme général de toute la séquence, invite à accorder une attention particulière au plan, et sacralise ce qui y est représenté. Cette image est alors le point culminant de toute la séquence.

En considérant le traitement de la lumière et de la couleur propre à ce moment du film, on peut imaginer que Sokourov fait référence à la théorie des couleurs de Goethe, affirmant que la couleur naît de la rencontre entre la lumière et les ténèbres. Dans un entretien réalisé par Cyril Béghin à l'occasion de la sortie du film *Faust*, Sokourov affirme lui-même s'être imprégné du traité de Goethe.

« - Aviez-vous en tête le *Traité des couleurs* de Goethe pendant le travail ?[39]
- Sans aucun doute. C'est l'un des traités esthétiques fondamentaux qui possède, à mes yeux, une grande valeur pratique »[40]

La « valeur pratique » dont parle Sokourov, prouve que le traité esthétique de Goethe a été un outil réel dans la création de son film. La théorie des couleurs goethéenne a laissé son empreinte dans l'esthétique de *Faust*. En étudiant les planches de couleurs produites pas le réalisateur et destinées à l'étalonnage du film, l'intérêt qu'il accorde au rapport entre la lumière et les couleurs est évident. Bruno Delbonnel, le chef opérateur, commente ces planches dans le numéro 679 des *Cahiers du Cinéma.* Le technicien explique comment il a manipulé les éclairages, pour travailler la couleur du film. Il emploie des adjectifs de couleurs pour qualifier la lumière du film, et parle de « lumière jaune-verte »[41]. Comme il le montre, le travail colorimétrique est indissociable du travail de la lumière et de l'ombre, ce qui rejoint la théorie des couleurs de Goethe. Ainsi, autant au niveau narratif qu'esthétique, l'auteur allemand a une influence majeure dans l'œuvre de Sokourov. L'idée que l'œuvre de Goethe laisse son empreinte dans le film de Sokourov, implique une conception très particulière de la communication entre les différentes formes d'arts. Elle signifie que les sphères de la littérature, du théâtre et du cinéma se rencontrent nécessairement et s'entrechoquent. Affirmer le lien entre le *Faust* de Goethe et celui de Sokourov sous-entend que les limites

[39] L'interview concerne exclusivement le film *Faust*. Par conséquent, "pendant le travail" sous-entend "pendant l'écriture et le tournage de *Faust*".
[40] Béghin Cyril, " Alexandre Sokourov, peintre de la couleur", Entretien avec Alexandre Sokourov. *Les Cahiers du Cinéma*, n°679, Paris: Juin 2012.
[41] *Ibid*.

de ces différentes formes d'expression artistiques, que sont la littérature et le cinéma, se confondent entre elles, se mélangent. Penser l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre correspond à une conception singulière de l'art, qui considère qu'il y a fusion entre les différents médiums artistiques.

III. *Faust*: un film- testament de la religion de l'art d'Alexandre Sokurov

Quand le cinéma devient « littérature audiovisuelle »

Comme il a été montré précédemment, *Faust* de Goethe a laissé son empreinte dans le film de Sokurov. L'oeuvre allemande a eu une influence si conséquente, que l'adaptation cinématographique du mythe est qualifiée, par le réalisateur lui-même, de « littérature audiovisuelle »[42]. L'œuvre, ultime volet de la tétralogie « sur le pouvoir », ne peut pas être étudiée indépendamment des trois autres films. Ces derniers, qui mettent en scène la fin de vie de trois grands dictateurs du 20ème siècle[43], se referment sur *Faust*. Le film étudié ici clôt alors la série en forme de boucle. Par ailleurs, comme il a été développé en introduction, *Faust* se déroule vers la fin du Moyen-Age, dans un petit village, ce qui impose un retour en arrière temporel à la série de film. De ce point de vue, les quatre films forment un ensemble, une unité, dont *Faust* est le dernier chapitre, et donne la cause des grands maux historiques dépeints dans les trois précédents. Parce qu'il clôture l'œuvre et parce qu'il se présente comme une explication des premiers films, la structure de *Faust* évoque celle d'une œuvre littéraire. Dans son ouvrage, Jeremi Szaniawski défend que le script et la structure du scénario ont la forme d'un roman, plus que d'un film[44]. Plus précisément, *Faust* est un film « littéraire », en ce que le spectateur est confronté à la complexité, à la multiplicité des personnages d'un roman. La littérature n'est donc pas seulement une inspiration, elle a un rôle fondateur dans l'œuvre de Sokourov. En étudiant le rapport entre la pièce de théâtre et le film *Faust*, les deux médiums que sont la littérature et le

[42] « *Four different fragments combine to create a highly superior autonomous whole – a portrait of the human soul, in history and beyond, within a new forme that Sokurov calls 'audiovisual literature'* », p. 262. *Op. Cit.* p. 9

[43] Pour rappel, *Taurus* illustre la fin de vie de Lénine, *Moloch* celle de Hitler, et *Le soleil* celle de Hirohito.

[44] « *Indeed, the film's script and its structure evoke a novel rather than a traditional cinematic treatment* », p. 262. *Op. Cit.* p. 9.

cinéma semblent être en dérivation constante l'un vers l'autre. Ils fusionnent ensemble comme si l'art littéraire et l'art cinématographique n'avaient pas de frontières. Par ailleurs, l'opposition esthétique entre la lumière et l'obscurité, observable à l'image dans *Faust*, prouve que le film ne s'élargit pas seulement à l'art littéraire. Le rapport qu'entretient l'image à la lumière et aux ténèbres montre l'influence de la peinture dans le film.

L'adaptation cinématographique du *Faust* de Goethe : une œuvre picturale

L'image de film *Faust* semble être travaillée comme une peinture. Les plans, construits en à-plats, sont considérés comme des unités à part, séparées du montage général, ce qui permet au réalisateur de composer l'image comme une toile. Ainsi, c'est parce qu'il travaille l'espace dans sa bi-dimensionnalité, laissant parfois de côté la profondeur, que le cinéaste peut montrer une lutte formelle entre la lumière et l'obscurité. En effet, Sokurov semble établir un rapport entre ces deux pôles d'éclairage qui s'assimile à celui que la peinture entretient avec le clair et l'obscur. La preuve se situe dans les similitudes entre des plans précis du film et certaines peintures de l'Age d'Or flamand. Dans sa manière d'opposer la lumière et l'obscurité, ou plus précisément dans sa façon de trouver la lumière dans l'ombre, de nombreuses œuvres de Rembrandt peuvent être comparées à des images précises du film *Faust*[45]. Plus précisément, son estampe représentant le Docteur Faust est significative[46]. Outre le thème abordé qui est le même que celui du film, c'est le traitement de la lumière qui renvoie au travail de Sokurov. Les contrastes entre le clair et l'obscur sont mis en valeur, grâce à l'arrière plan très sombre et au globe qui est la source lumineuse de

[45] A propos du rapport de Rembrandt avec la lumière et l'obscurité, deux ouvrages sont très pertinents : Molinié Anne-Sophie, *Rembrandt : d'ombre et de lumière*, ed. À propos, Paris : 2006 et le catalogue de l'exposition « Rembrandt : la lumière de l'ombre » tenue à la Bibliothèque Nationale de France en Octobre 2006.

[46] Rembrandt, *Le Docteur Faustus*, Vers 1652, Eau forte pointe sèche et burin, 21x16cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France. Voir. Annexe 7.

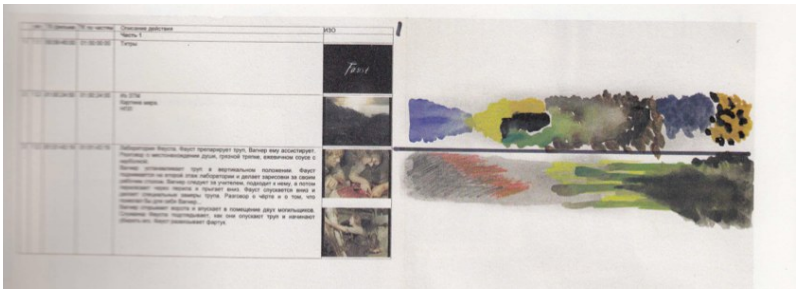
l'image, laissant jaillir un éclat éblouissant. Cette estampe évoque nécessairement une peinture très connue de l'artiste, nommée le *Philosophe en méditation*[47]. Mettant une nouvelle fois en scène un savant, le peintre articule une réelle opposition entre la lumière et les ténèbres. Comme il le fait dans l'estampe, il situe en deux points précis des sources éblouissantes de lumières (la fenêtre et le feu), qui contrastent intensément avec les trois-quarts du tableau plongés dans l'obscurité. Parce qu'elles mettent en scène la solitude d'un savant du 17ème siècle, et parce qu'elles articulent une lutte esthétique entre la clarté et les ténèbres, ces deux œuvres rappellent certains plans de la séquence du film, où Faust se trouve dans sa chambre mansardée. Par exemple, lorsque l'usurier monte dans la chambre du Docteur, plusieurs images précises rappellent les œuvres de Rembrandt ; c'est le cas du plan où Mauricius s'approche de la fenêtre pour regarder par la lunette du télescope. Le fort contraste entre la lumière projetée sur le mur, et l'ombre de Mauricius, évoque la lutte entre le clair et l'obscur, observable dans l'estampe. Le plan est partagé en deux, entre la forte luminosité provenant de la fenêtre, et l'obscurité entourant l'usurier, comme le Docteur Faustus dans l'estampe de Rembrandt. Le globe, caractéristique de cette estampe, fait penser au plan subjectif de Mauricius qui regarde par la lunette : la circularité du cadre, comme la forme sphérique d'une planète, ou d'un globe (00:27:15)

[47] Rembrandt, *Le Philosophe en méditation*, 1632, Huile sur bois, 28x34cm, Paris, Musée du Louvre. Voir Annexe 7.

Plus largement, l'espace entier de la chambre du Docteur rappelle les cabinets de scientifiques peints dans les œuvres de Rembrandt. La pièce mansardée, sombre et étroite, éclairée ponctuellement par la lucarne, est le lieu de l'isolement d'un Docteur en quête du Savoir, comme le Philosophe de la peinture, en méditation solitaire sous un escalier obscur.

Par ailleurs, ce sont les planches produites par Sokourov et destinées à l'étalonnage, qui prouvent que le réalisateur travaille l'image de son film comme un peintre[48]. Dans un premier temps, elles montrent que chaque plan doit être le résultat d'un travail spécifique de la couleur et de la lumière. Par exemple, analysons le premier plan de la séquence d'ouverture, relativement la planche 1, qui correspond à la première séquence du film. L'étude de la courbe colorée peinte par Sokourov permet de comprendre l'orientation précise de la couleur dans ce premier plan : elle est dominée par un ton jaune-vert, et ponctuée par des apparitions de rouge-sang qui évoluent vers le jaune quand la porte est ouverte.

[48] Béghin Cyril "Le champs de la couleur", *Les Cahiers du Cinéma*, n°679, Paris: Juin 2012.



Document de travail pour l'étalonnage de Faust. Planche 1. Aquarelle et crayon.

Au contraire, en comparant le dernier plan du film avec la planche 31, ce n'est pas, comme dans la première planche, l'obscurité des couleurs qui est mise en valeur, mais la luminosité du jaune or et du gris roche.

Document de travail pour l'étalonnage de Faust. Planche 2. Aquarelle.

Lorsqu'ils sont étudiés en regard des planches d'étalonnage, les plans acquièrent une valeur propre[49]. Chaque image du film est comme une peinture, tant

[49] Pour voir toutes les planches destinées à l'étalonnage du film, voir l'Annexe 6.

l'orientation de la couleur et de la lumière y est précise et subtile. D'autre part, les planches d'étalonnage montrent que les textures de chaque plan ont été travaillées comme des textures picturales. Le tableau destiné à l'étalonnage confronte chaque plan du film à une courbe de couleurs précise, conçue avec plusieurs techniques picturales: l'aquarelle, la gouache, le crayon. Sokurov montre le lien que doit tisser l'image de son film avec la peinture, comme si la texture de ses images devait s'assimiler à la texture d'une toile, qui change selon la méthode employée: la fluidité et la transparence de l'aquarelle ; l'opacité et la matité de la gouache; le tracé net et déterminé du crayon. Par exemple, dans la planche destinée à l'étalonnage de la première séquence du film, le réalisateur a utilisé du crayon et de la peinture. L'image, dont le grain est consistant et épais, rappelle alors les traits énergiques du crayon et l'opacité de la gouache. Les courbes opaques, consistantes de peinture et de crayon font penser à la texture dense, non aérée de l'image, qui accompagne l'espace confiné et encombré de la séquence, puis la sensation générale de lourdeur qui pèse sur le spectateur. Au contraire, pour la planche 31, l'utilisation de l'aquarelle correspond à une texture fluide et aérée, observable dans la dernière séquence du film. La translucidité de l'aquarelle donne une impression de légèreté, qui correspond à la matière des dernières images du film : les contrastes vifs du début du film s'atténuent, pour laisser place à des couleurs passées, presque délavées. Cette texture particulière accompagne le sentiment d'apesanteur et de légèreté qu'impose le dernier plan du film. De ce fait, il semble que chaque technique utilisée dans ces planches illustre une texture précise que doit adopter l'image du film. Ces planches montrent qu'à chaque plan du film concorde une matière précise, qui doit s'apparenter à des matières employées dans la peinture. En effet, le crayon s'assimile à des couleurs vives, à des contrastes dynamiques dans l'image; la gouache correspond à une texture granuleuse, encombrée; et l'aquarelle coïncide à un travail fluide, aérien de la matière de l'image. Ainsi, *Faust* peut-être qualifié de film « pictural » pour deux raisons : parce que chaque image est travaillée dans son unicité et dans sa bi-dimensionnalité, en tant

qu'elles sont séparées du montage général ; puis parce que la texture de chaque plan se compare à des textures picturales[50]. D'ailleurs, l'image de *Faust* est souvent comparée à des œuvres d'art. Sokourov parle explicitement de ses influences, qu'il a puisées dans les peintures germaniques des trois premières décennies du 19ème siècle[51].

« La religion de l'art » d'Alexandre Sokurov

Le rapport de force entre la lumière et les ténèbres, dans l'image de *Faust*, permet de comprendre la proximité du film avec deux autres formes artistiques : la littérature et la peinture. Plus largement, il illustre la conception de la création artistique soutenue par le réalisateur. Le cinéma d'Alexandre Sokurov est en constante dérivation vers les trois grands parents du cinéma : la littérature, la peinture et la musique.

Pour Jeremi Szaniawski, *Faust* est alors à l'image de « la religion de l'art » du réalisateur, dans la mesure où il confronte le spectateur à la complexité, à la profondeur psychologique des personnages d'un roman; à la richesse visuelle d'une peinture de l'Age d'Or allemand ; et à la dynamique symphonique d'une

[50] Dans un article paru lors de la sortie du numéro 531 des *Cahiers du Cinéma*, Jacques Rancière semble défendre que le cinéma doit conquérir sa dignité d'art en s'inspirant de la peinture. Il fait référence à la thèse, affirmant que le cinéma doit s'emparer de l'espace strictement bidimensionnel de l'écran. Comme il l'exprime, le 7ème art devrait alors s'intéresser à la façon dont il occupe consciemment son espace propre, comme une surface sans profondeur à la manière du tableau. L'auteur va même jusqu'à défendre que le cinéma doit commencer par répudier « le réalisme et l'illusion de la troisième dimension ». Cependant, la référence à cette thèse n'est qu'un moyen pour Jacques Rancière de définir plus précisément le cinéma de Sokourov, et de montrer que son art ne se limite pas à une imitation de la peinture, qui nierait les moyens propres à l'art cinématographique. Dans ses films, l'imitation de la peinture est bien plus que l'imitation d'une série de procédés, c'est pourquoi, la peinture reproduite par le réalisateur n'est pas la « peinture des peintres », mais plutôt celle des pictorialistes.
Rancière Jacques, « Le cinéma comme la peinture ? » dans *Les Cahiers du Cinéma*, n°531 Janvier 1999.

[51] Il affirme s'être inspiré non pas des grands chefs d'œuvres de la peinture allemande, mais d'œuvres plus modestes, qui « dépeignant la vie quotidienne », puis « observent et recréent des moments simples, avec des détails précis » (P. 364. *Op. Cit*. p. 9). Plus largement, il semble avoir tiré son influence de certains peintres flamand. Vermeer, Bruegel et Bosch, mentionnés par Bruno Delbonnel dans l'article « Le champs de la couleur » (*Op. Cit*. p. 8).

pièce romantique[52]. Pour Szaniawski, la musique originale composée par Andrey Sigle, s'inspire directement de la musique romantique du 19ème siècle. Il la qualifie même de « pastiche » de la musique de Tchaïkovski et Bedrich Smetana[53].

Reprendre un thème majeur du *Faust* de Johann Wolfgang Von Goethe, à savoir la tension entre la lumière et les ténèbres, est une manière, pour Alexandre Sokurov, d'exprimer le rapport de filiation qu'entretient son film avec la pièce de théâtre allemande. Or, c'est par la compréhension de ce lien filial précis entre le film et la pièce de théâtre, que le rapport de communication entre les différentes formes artistiques, le cinéma et la littérature, peut être considéré. Comprendre la référence que fait Sokurov à Goethe, à travers l'étude de la lumière et de l'obscurité, signifie donc défendre l'absence de frontières entre les différents arts. Cependant, la conception décloisonnée des différentes formes artistiques peut être aisément réfutée. En 1937, bien qu'il n'aborde pas la question du cinéma, André Gide défend le cloisonnement des différents arts et condamne l'inexistence de frontières entre eux. En définissant leurs rapports d'indépendances, la spécificité de chacun, il souligne le caractère singulier des différentes formes artistiques, surtout de la peinture et de la poésie[54]. De la même manière, il est possible de considérer le cinéma et la littérature comme deux sphères différentes, qui n'entretiennent aucun lien entre elles. Tout au long des années 1920, la défense de l'autonomie du cinéma vis-à-vis des autres formes d'art fut au coeur des débats. En 1926 notamment, dans son article

[52] P.263. *Op. Cit.* p. 9.
[53] « *The neo-romantic pastiche of Tchaïkovski and Smetana* » P.264. *Op. Cit.* p. 9.
[54] « Je tiens pour néfaste toute confusion, tout empiètement d'un art sur un autre et proteste tout aussi bien devant le «*ut pictura poesis*» que devant le «*ut poesis pictura*». Chaque art dispose de moyens propres, d'une éloquence spéciale, de procédés d'expression particuliers. Je pousse ce besoin de différenciation si loin (mais ici je fais part d'une profession de foi artistique toute personnelle) que, sans parti-pris précis du reste et plutôt par une sorte d'instinct, j'ai banni de mes romans ou récits à peu près toutes descriptions de paysages ou de personnes, qui me paraissaient plutôt appartenir à la peinture. »
Gide André, *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts* (1937), Fontfroide, Fata Morgana, Paris : 2011, p.8.

« L'autonomie du cinéma »[55], Jean Prévost estime que le cinéma a désormais acquis son indépendance face au théâtre et à la peinture :

« Heureusement que le cinéma peut prouver aujourd'hui qu'il n'est ni un théâtre muet, ni une peinture à multiples exemplaires : il a découvert des effets qu'il est seul à pouvoir produire, qu'aucun art n'a donnés ; avant d'aller reprendre son bien dans le domaine actuel, des autres arts, c'est en utilisant des moyens nouveaux, ces procédés pour lesquels il n'a pas de maître, que le metteur en scène affirmera l'autonomie de son art et la conscience qu'il en prend » [56] .

En effet, le cinéma est régi par des lois spécifiques, et fonctionne de manière autonome, grâce à des moyens qui lui sont propres. Sokurov le montre en manipulant les matières et textures propres à l'image filmique. Ainsi, dans *Faust*, bien qu'il garde l'empreinte de la peinture flamande, de la littérature goethéene - et même, comme l'affirme Jeremi Szaniawksi, de la musique – Sokurov affirme l'indépendance du cinéma. D'ailleurs, même si l'adaptation de Sokurov fait de nombreuses références à la pièce de théâtre goethéenne, elle n'hésite en même temps pas à s'en détacher. Contrairement à la pièce de théâtre, dans le film, tout semble contaminé, si bien que même la lumière semble affectée : les tons verdâtres qu'elle dégage invitent à penser qu'elle n'est plus, comme chez Goethe, la lumière de la « lampe éternelle », celle des cieux assimilée à la figure du Seigneur. Elle est malade, comme vaincue par l'obscurité ; Bruno Delbonnel parle même de « lumière pourrie », tant son halo est altéré et ternie. De ce point de vue, l'autonomie de Sokurov et les libertés prises dans son adaptation, qui manifestent la valeur propre au film germano-russe, illustrent plus largement l'autonomie de l'art cinématographique, qui possède ses moyens d'expression propres.

[55] Prévost Jean, « L'autonomie du cinéma », dans *Les Nouvelles littéraires*, 14 avril 1926.
[56] *Ibid.* p.7.

II. Textures et états de l'image. Un film de matières, sans vide.

I. *Faust* d'Alexandre Sokurov : une œuvre « matérielle »

Un espace obstrué par la matière.

Dans l'espace du film, la matière joue un rôle majeur. Dans de nombreuses séquences les personnages sont confrontés à des cadavres, à des corps décomposés ou malades. C'est principalement l'encombrement organique qui est mis en scène : le premier plan séquence du film, qui suit le prologue, s'ouvre sur un plan rapproché des organes génitaux d'un cadavre, que le Docteur Faust et Wagner vident de ses organes (00:01:25). Dans la mesure où il est le premier plan du film, après le prologue, il montre la place prépondérante accordée à la matière organique, et illustre ce qui sera montré tout au long du film : une matière abondante et débordante. Par ailleurs, dans cette première image, la matière est chair « morte », comme la couleur de peau du cadavre et de son sexe le montrent. Sa peau oscille entre le jaunâtre, le vert, et le gris.

Le sexe masculin, symbole d'énergie et de puissance, est ici réduit à n'être qu'un morceau de chair vidé de toute vitalité. Le suite du plan permet de confirmer cette première perspective donnée à la matière organique. Par un changement de focale, la caméra dévoile ce qui se passe en arrière plan : le Docteur Faust et son

assistant Wagner vident le cadavre de ses organes, pour chercher le « siège de l'âme ». La matière n'est alors plus seulement une peau froide et sans vie, elle devient suintante, humide, par l'abondance de sang notamment. Le travail de la lumière fait reluire les boyaux en donnant au sang une couleur entre le brun et le rouge vif.

Cette séquence plutôt brutale visuellement, ne fait que manifester l'état de la matière qui est mise en scène tout au long du film. En plus d'être abondante et encombrante, elle est décomposée, putréfiée. D'ailleurs, les personnages sont confrontés plusieurs fois à des corps malades ou morts : au tout début du film, lorsque Faust est confronté aux malades dans le cabinet de son père médecin ; après la séquence du lavoir, lorsqu'il assiste, avec Marguerite, au transport d'un cadavre ; après avoir tué Valentin, le frère de sa bien-aimée, quand le Docteur et Mauricius observent le corps du défunt traîné jusque dans la maison des deux femmes ; aux portes de la ville, lorsqu'un homme accompagne sa fille à l'allure de squelette. De surcroît, la matière organique ne se réduit pas aux seules représentations du corps. De nombreux plans rapprochés montrent le sol « organique » : la terre par exemple, ou la boue dans laquelle patauge Faust à l'intérieur de la baignoire de sa chambre. Ainsi, cette matière organique abondante, sa présence dans toutes les séquences du film, est comme une

mauvaise augure qui guette les personnages. Elle montre ce à quoi ils ne pourront échapper, et plus précisément leur destin voué au devenir matériel. L'existence des personnages semble réduite à la matière, comme s'ils n'étaient rien de plus qu'une chair soumise à la décomposition. La matière organique, qui se définit par son caractère cyclique (elle passe par différentes phases, différents cycles de décomposition) laisse place au fur et à mesure à un autre type de matière : une matière solide et rocheuse.

La matière organique dégoulinante, suintante du premier plan se transforme au fur et à mesure en une matière géologique lourde, sèche et froide, jusqu'à la séquence finale, où elle s'est entièrement minéralisée. Ce changement correspond au moment où le Docteur Faust et Mauricius entament l'ultime partie de leur errance dans la montagne rocheuse (01:54:30). Cette dernière partie du chemin, qui s'ouvre par la séquence où les deux personnages sont aux portes du village, est caractérisée par l'encombrement de roches à l'image. C'est toujours l'abondance de matière qui est montrée : les roches colmatées obstruent, bouchent et encombrent les plans. Elles empêchent même les personnages de continuer leur chemin. Après avoir abandonné leurs chevaux, lorsqu'ils sont encore vêtus de leurs armures, le Docteur et l'usurier essayent de passer entre deux grands rochers. L'encombrement géologique est alors à son paroxysme : les personnages, ne pouvant traverser l'intervalle qui sépare les roches, demeurent bloqués au centre d'une image complètement obstruée par la matière rocheuse.

Le sentiment d'entrave que provoque l'encombrement de roches, est accru notamment par les plans rapprochés sur les vêtement lourd des deux personnages - une armure de fer - qui cogne brutalement contre la pierre.

Dans cette séquence, la matière a un rôle majeur, elle est entrave à la route des protagonistes, comme le montrent les plans rapprochés sur le fer et la pierre, matériaux froids, secs, caractérisés par leur solidité et leur rigidité. Le contraste avec la première séquence du film est significatif : bien que la matière soit toujours encombrante et obstruante, dans cette dernière séquence, elle devient froide, solide et rigide. Ce n'est plus une matière organique vivante, elle est dans un état figé, inchangeable. Il y a une évolution dans la représentation de la matière, car elle passe d'un état de décomposition, qui va se désagréger par différentes phases, à un état solide, inflexible, car composée de substances non vivantes. Les plans montrent de plus en plus de roches, en commençant par la séquence où Faust et Mauricius sont aux portes de la ville, qui introduit le moment final où la matière organique s'est entièrement minéralisée. Cette solidification de la matière correspond un état particulier de Faust : la cristallisation du personnage, qui réussit à dépasser sa destinée, soumise, au début du film, au devenir de la matière organique. Son affranchissement est symbolisé par l'abandon de Mauricius, que le Docteur laisse périr sous un tas de cailloux. La libération du personnage semble cependant restreinte, entravée, comme le montre les plans obstrués et bouchés. La matière rocheuse est

encombrante, et n'est pas légère, comme l'imposerait une image montrant l'affranchissement total du personnage.

La matière de l'image même du film se minéralise : elle devient froide, sèche, comme si elle se solidifiait. La séquence où les personnages sont aux portes du village le montre parfaitement (01:52:27). Le plan est filtré par une couleur oscillant entre le gris et le vert, comme si l'image elle-même prenait la couleur de la roche, donnant un ton d'ensemble plutôt froid. Tout semble se figer à l'image (d'ailleurs, les mouvements de caméra se stabilisent), autant que les roches sont immobiles et rigides. Pour montrer la matière minérale, la texture du film est travaillée dans son ensemble, comme un tout uniforme : le flou et le brouillard unifient l'image et la « figent », comme une roche rigide. Au contraire, pour montrer la matière organique (composée de substances vivantes), la texture du film est travaillée dans le détail. Elle est « piquée », et le mélange de différents détails donnent du grain à l'image, comme si elle aussi était composée d'une susbtance vivante grouillante. Cette évolution de la matière est manifeste en regard des planches produites par Alexandre Sokurov, destinées à l'étalonnage de *Faust*[57]. La première correspond aux plans de dissections de la première séquence du film ; et la seconde aux dernières, lorsque le Docteur Faust et l'usurier sont dans la montagne rocheuse[58].

[57] *Op. Cit.* p. 35.
[58] Pour comprendre l'évolution de la matière de *Faust*, particulièrement de la couleur et de la texture des images, voir toutes les planches d'étalonnage dans l'Annexe 6

Planche n°31

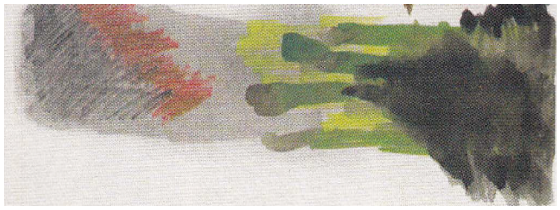


Planche n°1

En opposant l'image de la première séquence à celle de la dernière, Bruno Delbonnel parle des plans qui se « minéralisent » à la fin du film[59]. Il parle également des intentions du réalisateur : Sokurov voulait trouver « une sècheresse et une vitesse » à l'image[60]. Le chef opérateur explique alors ce qui crée formellement cette impression finale, conduite progressivement par tout le film. Le monochromatisme principalement et la netteté des plans, produisent cet effet minéral, qui s'accroît dans l'ultime séquence[61]. Dans les dernières images, la couleur disparaît presque totalement, laissant place à un ton gris uniforme. Par opposition, au début du film, la matière de l'image est évolutive, et semble en perpétuelle transformation (autant que les mouvements de caméra sont instables,

[59] « A la fin, c'est très beau, les couleurs ressemblent à des couches géologiques » P. 17. *Op. Cit.* p. 8
[60] *Ibid*.
[61] Bruno Delbonnel dit même qu'ils sont « très propres aussi, un peu ennuyeux. » *Ibid.*

tremblants et vascillants). En fait, de la même manière que la matière organique passe par différents cycles de décomposition, la matière de l'image traverse différents états.

Les différents états de l'image : une multiplicité de textures.

La matière même de l'image semble cyclique. Son état ne semble pas stable, mais en perpétuelle mutation. Par exemple, les différents cycles de l'eau correspondent à des états particulier de la matière de l'image. Dans la séquence du lavoir, Sokurov filme l'évaporation et la condensation de l'espace. Il montre la chaleur et l'humidité, en procédant à une « texturisation » de l'atmosphère de la scène, où l'air semble presque palpable.

L'image est embuée : elle est granuleuse et voilée. Des nuées traversent l'image, comme si des vagues de condensation passaient à travers l'écran. Cette condensation se transforme presque en fumée, tant elle est épaisse et dense dans certains plans. L'image se « gazéifie », donc, au même titre que l'eau du lavoir, comme si la chaleur et l'humidité de la scène affectaient aussi l'écran. Dans une autre séquence, lorsque Marguerite et le Docteur sont devant le lac, l'eau n'est plus à l'état gazeux, liquide (01:47:15). Elle est paisible, flottante ; par exemple quand Faust traverse le lac d'huile pour rejoindre sa bien aimée.

Les ondulations de l'eau, correspondent à une image fluide, presque liquoreuse, donnant par là l'impression que cet instant est suspendu, hors du temps.

Le travail du son, qui laisse seulement entendre les bruits de flottement et d'ondoiement de l'eau, participe à cette impression générale de fluidité. Encore une fois, ce qui est devant l'image, à savoir une matière liquide et ondoyante, affecte l'image elle-même, devenue tout aussi fluide. De surcoît, l'état de cette image ne se limite pas à être gazeux ou liquide : certains plans semblent être en état de fusion. A plusieurs reprises, l'image « fond », se « liquéfie », comme si elle perdait de sa solidité pour devenir liquide.

Par exemple, quand Mauricius et le Docteur observent Marguerite partir, après avoir quitté le lavoir, les distorsions affectant la symétrie laissent à penser que l'image « fond », comme si soumise au procédé de fusion, elle passait d'un état

solide à un état liquide (00:40:55). C'est notamment grâce à une lentille optique particulière, que l'image anamorphique donne l'impression de se liquéfier.
Ainsi, la matière même du film est soumise au devenir et aux changements de cycles, les images étant sans cesse transformées et modifiées. Les mutations de l'état de l'image sont permanentes: elle passe de l'état gazeux, à l'état liquide, jusqu'à l'état solide à la fin du film, où toute l'image se minéralise. Elle semble même être soumise à la fusion, quand la symétrie des plans est affectée par des lentilles optiques. Ces mutations perpétuelles de textures de l'image montrent que la création cinématographique ne peut pas non plus échapper à la destinée infligée par la matière, au devenir qu'elle impose. Le cinéma serait alors un art essentiellement matériel, dans la mesure où l'image travaillée par le réalisateur serait soumise à la transformation, à la mutation permanente. En effet, le cinéaste façonne l'image, en utilisant divers procédés et techniques qui affectent la matière filmique. Par exemple, Sokurov emploie de nombreuses lentilles anamorphiques, qui donnent cette impression de « fusion » de l'image. Jacques Aumont défend la matérialité de cet art dans *Matière d'images*[62], en affirmant que le cinéma est essentiellement visuel, et non narratif. Autrement dit, c'est parce que le réalisateur a principalement à faire à l'image, que le cinéma serait par essence matériel. Mauro Carbone[63] exprime lui aussi le rôle fondamental joué par la matière dans l'art cinématographique, en défendant qu'il a donné de nouvelles manières de produire et de présenter les images.

Un d'atomes et sans vide.

L'encombrement de la matière - la multiplication des matérialités de l'image, l'espace obstrué - prouvent que le cinéma de Sokurov ne laisse aucune place au vide. Chaque espace libre a besoin d'être comblé, bouché. La séquence où

[62] Aumont Jacques*, Matière d'images Redux*, ed. Broché, Paris : 2009.
[63] Carbone Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin. Paris : 2011.

Mauricius, dans sa taverne, cherche une bourse d'or est l'exemple parfait, l'obstruction de l'espace étant à son paroxysme (00:56:00). Le lieu lui-même, une cave, fait allusion à un espace sans air : obscurité, espace qui n'a aucune ouverture vers l'extérieur et qui n'est pas aéré. Les plans resserés sur l'énorme tas d'argent, à l'intérieur duquel les personnages s'insèrent, sont significatifs de l'encombrement et de l'étroitesse de l'espace. Les images montrent alors Mauricius, à l'intérieur de la caverne de trésors poussiéreuse, qui lutte pour se frayer un chemin au sein de ce tas.

Autour de sa figure comprimée, des nuages de sable et de poussière volent et entravent l'artère dans laquelle il se faufile. L'argent, qu'ils cherchent à l'intérieur de ce mont de tissus et de bourses, est alors aussi une matière encombrante. Des pièces tombent du haut de la caverne, sur la tête des personnages ; elles gênent le chemin de Mauricius et de Faust. L'argent est une matière obstruante, qui bouche l'espace, au même titre que les tas d'étoffes poussiéreuses. Plus largement, la matière de l'image elle-même est encombrée : elle est granuleuse, comme si elle n'avait pas droit non plus à la légèreté. L'écran semble envahit d'une poussière épaisse, par des nuées de résidus.

Cette matérialité de l'image et des objets mis en scène, peut alors évoquer certaines philosophies matérialistes, défendant la composition essentiellement

matérielle des choses. Dans son *De la Nature*[64], en mêlant à a fois physique et poésie, Lucrèce cherche à définir la nature du monde, et nous apprend qu'elle est constituée de deux éléments: le corps et le vide[65]. Pour le philosophe, ce sont deux choses qui se délimitent l'une et l'autre à l'infini, la nature n'étant alors que la manifestation de l'unité de ces deux constituants[66]. L'atome, mêlé au vide, devient le principe caché de la nature, c'est pourquoi le monde décrit par l'auteur semble se réduire entièrement à la matière :

« Tout se ramène aux corps premiers et au vide. »[67]

Cependant, le rôle majeur qu'il accorde au vide, dans la constitution de toutes choses, montre que la matérialité de la nature qu'il décrit est « aérée ». L'atome a besoin d'espace pour être dans le mouvement, c'est pourquoi dans toute son œuvre, Lucrèce évoque la matérialité de la nature, non sans lyrisme et poésie. Par ailleurs, ces corps constitutifs de la nature ont une qualité principale : l'invisibilité. Pour faire admettre l'existence de ces « corps invisibles », l'auteur parle donc du pouvoir du vent, en affirmant que sa puissance et sa violence (« cingle la mer en rafales, coule les grands navires et chasse les nuées » ; « dévaste les hauteurs d'un souffle, fléau des forêts »[68]) est en fait causée par les corps invisibles qui constituent ce souffle. Autrement dit, Lucrèce défend la matérialité de la nature et de ses forces, en parlant du vent, qui, par définition est une force invisible. De ce point de vue, la matière constitutive de toute chose, est assimilée à quelque chose d'aéré, de libre, et non à quelque chose d'encombrant et de lourd. Les atomes ont besoin du vide, et sont eux-mêmes invisibles, c'est pourquoi la matérialité défendue par le poète, n'obstrue pas, ne bouche pas. D'ailleurs, l'emploie de la forme poétique pour parler de problèmes physiques,

[64] Lucrèce, *De la nature* (trad. Kany-Turpin José) ed. Aubier bibliothèque. Paris : 2001
[65]« La nature entière, donc, est fermée de ces deux choses : le corps et le vide » *Ibid*. p.75
[66] Voir : I, p.445-449, *Ibid*.
[67] « En plus du vide et des corps, il ne demeure au nombre des choses aucune autre nature qui tombe à jamais sous nos sens ou qu'un esprit parvienne à découvrir par le raisonnement. » P. 75, *Ibid*.
[68] P. 67, *Ibid*.

prouve que la nature matérielle dont il parle est légère et aérée. Par opposition, la matérialité du film *Faust* est source d'encombrement et d'obstruction, elle n'est en aucun cas filmée avec lyrisme. Relativement à la mise en scène et à l'image elle-même, il semble n'y avoir aucune place pour le vide, si bien que tous les corps sont coagulés, comme si les atomes n'avaient aucun espace libre pour circuler. On pourrait dire que dans *Faust*, la nature est constituée d'atomes, sans vide. A l'image de ce conglomérat d'atomes, qui n'ont aucun espace libre pour se mouvoir, il faut évoquer les plans sur les foules entassées au cœur des ruelles étroites du village (00:20:17). L'espace vide est absent dans ces images, si bien que les corps attroupés sont dans l'impossibilité de se mouvoir.

En d'autres termes, on peut dire que l'espace du film, est un espace « sans air », où il n'y a aucune place libre entre les sujets de l'image et la caméra. La proximité entre le cadreur et les acteurs est alors, entre autres, à l'origine de cette sensation d'encombrement. Dans le film qu'il consacre à Andrei Tarkovski, Chris Marker définit le rapport que doit entretenir le cadreur ou photographe avec l'air, en affirmant que celui-ci doit être assez éloigné du sujet de manière à laisser l'air « entrer » dans l'image.

« Et l'air qui enveloppe le tout, signifié par cet espace, cet éloignement des bords qu'en langage de photographe, on appelle justement l'air. » [69]

Ainsi, « filmer l'air », c'est accorder un espace suffisant entre les personnages figurant sur le plan et le cadreur, comme fait notamment le cinéaste Andrei Tarkovski[70]. Sokurov, lui, particulièrement dans *Faust*, n'accorde aucun espace libre entre les personnages, les objets filmés et la caméra.

Au contraire, « l'espace », « l'éloignement » dont parle Chris Marker, est remplacé dans *Faust* par une étroite proximité entre la caméra et ce qui est filmé, ce qui produit cette sensation désagréable qu'il y a « trop » de corps, et plus généralement « trop » de matière (eau, terre, roches)[71]. Ce parti pris de filmer un espace obstrué, où la matière organique, minérale et géologique tient une place étouffante, est précisément ce qui manifeste la liberté de Sokurov dans son adaptation du *Faust* de Goethe. Rien ne semble se cacher derrière cette matérialité excessive, comme si le monde entier qu'il décrivait se réduisait à n'être que matière. Au contraire, la pièce allemande, elle, est ponctuée de certains élans lyriques[72]. Dans l'œuvre de Goethe, tout ne se réduit pas à la matière et à la terre, une sphère céleste plus haute que celle des hommes existe.

---

[69] Marker Chris, *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, Collection « Cinéma de notre Temps », Mai 2000

[70] Pour parler de l'air dans le cadre, Chris Marker décrit un des derniers plans du *Sacrifice*, lorsque la maison brûle au bord de l'eau.

[71] La filiation entre Sokurov et son prédécesseur le réalisateur Andrei Tarkovski est souvent évoquée. En effet, ils ont un rapport commun à la mystique russe d'avant le communisme, puis à un imaginaire traditionnel hérité au romantisme littéraire et musical du XIXème siècle. Cependant, leur dissemblance est évidente, en observant notamment leur traitement respectif de l'espace. Chez Sokurov, surtout dans *Faust*, l'espace est obstrué par la matière et l'air ne circule pas. Au contraire, Tarkovski accorde une grande importance à l'espace libre laissé entre ses personnages et la caméra ; il semble « filmer l'air ». Cela ne veut pas dire que le défunt cinéaste se décharge de la nécessité de travailler la matière du film, au contraire (il transforme souvent la pellicule avec des produits chimiques, par exemple, pour produire un effet sépia), mais son traitement de la matière impose une certaine légèreté, contrairement à Sokurov.

[72] C'est par exemple le cas dans la scène d'ouverture de l'Acte I *du Faust II*. Le Docteur, couché dans l'herbe fleuri, est entouré d'un cercle d'esprits et de figures qui planent autour de lui. Ariel et le Chœur chantent et parlent à Faust endormi.

II. Le film, une peinture de la matérialité du monde

Entrailles, boyaux et viscères, ou la recherche du « siège de l'âme »

L'espace obstrué de matière, son encombrement organique et géologique, permet à Sokurov de décrire un monde réduit à une matérialité profonde, morbide. Pour Jacques Le Rider, la scène de dissection du cadavre, où Faust et Wagner recherchent le « siège de l'âme », est à l'image d'un matérialisme le plus élémentaire, poussé à son paroxysme[73]. En effet, quoi de plus matérialiste, que de penser trouver, dans les entrailles d'un cadavre, le lieu secret où l'âme tient son siège ? Ce n'est pas pour autant une conception « matérialiste » de l'âme, tels que pourrait la défendre les matérialistes antiques par exemple. Lucrèce défend que l'âme est inhérente au corps et mortelle :

« L'âme se mêle tant aux veines, chairs, nerfs et os que même les dents partagent la sensation. »[74]

Comme il l'explique, elle est enchevêtrée au corps, et ne peut en sortir, mais elle n'a pas de siège précis. Elle est un souffle de chaleur diffus dans tout le corps, quelque chose de léger. Au contraire, dans le film, c'est au milieu d'une matière organique abondante et dégoulinante, que le Docteur et son assistant poursuivent leur quête. L'âme est alors mêlée à cette représentation décomposée et encombrante de la chair. Elle n'est pas un assimilée à un « souffle diffus », non, elle n'est rien de plus que les boyaux sanguinolents montrés en gros plans. De ce point de vue, la matérialité est poussée à son paroxysme, dans la mesure où l'âme aussi est soumise à la destinée qu'impose la matière, qui, de surcroît, est encombrante et obstruante. Elle n'est plus l'âme platonicienne, impérissable, qui

[73] Tézénas du Montcel Anne, *Entretien avec Jacques Le Rider* (support dvd), Blaq out, Paris : Août 2012.
[74] P. 219. *Op. Cit*. p. 37

attend d'être libérée parce qu'emprisonnée par le corps, non. Elle est une matière soumise au devenir et à la mutation, autant que la chair qui l'emprisonne. Ce monde, où tout est périssable, où rien n'échappe à la décomposition, est la preuve, pour Jacques Le Rider, d'un « matérialisme triomphant »[75]. En effet, le village médiéval est entièrement soumis à l'animalité la plus répugnante, et les quelques apparitions de spiritualités sont égarées et marginales[76].

Ainsi, l'adaptation sokurovienne du *Faust* de Goethe a gagné en liberté, dans sa description d'un monde sans Dieu, où les personnages sont abandonnés par toute instance divine. Le Prologue dans le ciel, repris de la pièce de théâtre, montre alors le parti pris du réalisateur dans son adaptation. Cette première scène, dans le livre de Goethe, présente Le Seigneur, qui, accompagné de ses archanges, dialogue avec Méphistophélès. Elle amorce l'action proprement dite de la pièce, avec une discussion théologique entre Le Seigneur et Méphistophélès, sur la valeur de la création et de la condition humaine. Après que les deux instances divines aient trouvé un accord, à propos du sort du Docteur, le drame de *Faust*, la Première Partie peut enfin commencer. Ainsi, dans la mesure où il introduit l'histoire du Docteur Faust, le Prologue dans le ciel montre que la petite société des personnages de la pièce est subordonnée à une sphère céleste plus grande, qui la domine. Au contraire, dans le film, le Prologue dans le ciel a une fonction complètement différente: il montre l'absence d'une quelconque instance divine, plus précisément, un abandon du Seigneur et de ses archanges. Le long plan-séquence s'ouvre sur une image nuageuse du ciel, et virevolte pendant quelques minutes dans les airs, à travers les nuages menaçants (00:00:00). Par les mouvements de caméra, basculant l'image de gauche à droite, comme un pendule suspendu dans les airs, Sokurov nous montre le vide, l'absence d'une quelconque

[75] *Entretiens*. *Ibid.*

[76] Cette particularité du film *Faust*, est à l'image de la différence entre Alexandre Sokurov et Andreï Tarkovski : Tarkovski prêche pour un cinéma mystique, qui se délivre de la matière, alors que Sokurov, surtout dans *Faust*, s'inscrit dans une matérialité excessive, qui montre que le monde entier se réduit à la matière, que rien ne demeure derrière elle. Ces différences sont expliquées par le fait que Sokurov s'inscrit dans une temporalité très précise, en traitant de problèmes politiques contemporains. Ses films traitent d'histoire, et donc font référence à un temps proprement historique, alors que Tarkovski cherche à atteindre le spirituel dans ses films. Il y a quelque chose d'atemporel qui est en dehors de l'histoire, et qui correspond à une sphère plus large.

instance divine dans le ciel. Les basculements de l'image, donnent l'impression que la caméra « cherche » quelque chose à travers ce ciel nuageux et menaçant. Le Prologue montre alors un ciel abandonné, quitté par toute entité divine et par Dieu. Dans les cieux, plus rien de divin, mais seulement un miroir, un miroir suspendu qui balance au gré du vent, comme si l'homme, en regardant vers le ciel, ne voyait plus rien que lui-même.

En fait, cet objet est significatif de l'absence de Dieu, dans la mesure où il montre que le ciel est devenu le miroir de l'homme, qui ne voit plus rien de divin en observant les cieux. Le travail des couleurs sombres des nuages, qui ne laissent passer aucune luminosité, insiste sur l'effet menaçant du ciel et donne l'impression que la lumière l'a définitivement quitté. Ainsi, le ciel devient un cloisonnement, un cadre, dans la mesure où il ne renvoie à l'homme plus que sa propre image. La plongée qu'effectue ensuite la caméra, rapprochant de plus en plus le spectateur du village médiéval emmuraillé, est significative de l'orientation de l'adaptation de Sokurov. Le rapprochement progressif de la caméra vers la petite bourgade du Moyen-Age, éloignant peu à peu le spectateur du ciel et des nuages, est à l'image de la version réalisée par Sokurov, qui a délaissé l'aspect religieux du mythe, pour se concentrer sur la mise en scène matérielle du monde.

Ce prologue, et précisément ce plan, montrent que le monde mis en scène dans le film n'est subordonné par aucune sphère céleste plus grande, contrairement au monde du *Faust* goethéen. Le long plan d'ouverture montre que les hommes, enfermés à l'intérieur de ces fortifications, sont livrés à eux-mêmes, sans aucune instance divine pour définir leur route, par opposition au Prologue de la pièce[77]. Pour Jacques Le Rider, le *Faust* de Sokurov serait donc une adaptation nietzschéenne de l'œuvre de Goethe, une adaptation « d'après la mort de Dieu », où l'ombre du divin est incarnée dans « l'humain, trop humain »[78]. Cet « humain, trop humain » est notamment illustré par le motif du miroir, qui revient à plusieurs reprises dans le film (notamment dans la séquence de la signature du contrat) : l'homme est abandonné de Dieu, et ne voit plus que son propre reflet.
Dans le film, toute instance divine a disparu, si bien que même la figure même du diable est absente. Mauricius, qui incarne le Méphistophélès de Goethe, n'est

[77] Friedrich Wilhelm Murnau, lui, est fidèle à la pièce de théâtre écrite par Goethe : il met en scène le dialogue entre le Seigneur, accompagné de ses trois archanges et Méphistophélès (Murnau Friedrich Wilhelm, *Faust, une légende allemande*, Septembre 1926). Le réalisateur travaille ce Prologue relativement aux pôles de lumières et d'obscurité, le Seigneur apparaît ainsi au centre d'une aura lumineuse éblouissante, et le Diable dans l'obscurité (Voir les photogrammes à l'Annexe 8). Contrairement à Alexandre Sokurov, le cinéaste allemand montre donc des pôles religieux qui ont de la valeur, comme le veut le *Faust* goethéen.

[78] L'universitaire fait notamment référence au *Gai Savoir* de Friedrich Nietzsche (Broché : Paris : 2007), et plus précisément au paragraphe 125 ("Le dément"): « Où est passé Dieu? [lança le dément], je vais vous le dire! Nous l'avons tué, vous et moi! Nous sommes tous des assassins! »
« Ne sentons-nous rien encore de la décomposition divine? les dieux aussi se décomposent! Dieu est mort! Dieu demeure mort! Et [c'est] nous [qui] l'avons tué! »
Nietzsche précise cette idée au paragraphe 343 (« Ce que signifie notre gaieté d'esprit ») : « Le plus grand événement récent, le fait que 'Dieu est mort', que la croyance au dieu chrétien a perdu toute crédibilité commence déjà à répandre sa première ombre sur l'Europe. [...] »

plus un diable à craindre, un diable charismatique et tentateur. Le pouvoir qu'il a dans la pièce de théâtre, n'a plus aucune valeur chez Sokurov. Le personnage incarne une figure grotesque par excellence, comme Jeremi Szaniawski l'affirme[79]. Pour lui, rien n'est plus grotesque, que Mauricius lui-même.

« Quand il se déshabille au bain, dévoilant son corps estropié et difforme, avec un pénis sortant du bas de son dos, son apparence physique monstrueuse atteint au moins un point commun avec sa personnalité lubrique. » [80]

Dans cette séquence, le pouvoir charismatique du diable perd en effet toute sa consistance. Il est réduit à n'être qu'un marginal, fuit de tous, comme la mise en scène le montre. C'est notamment la nudité des corps féminins gracieux et jeunes, qui met en valeur la monstruosité physique du personnage. Dans cette scène, il est le seul personnage masculin qui se déshabille : l'attention de la foule est donc entièrement tournée vers lui, tels que le prouvent l'orientation des regards, toujours dirigés en hors champs dans la direction de l'usurier.

[79] P. 256. *Op. Cit*. p. 7.
[80] « *None is more grotesque, of course, than Mauricius himself. When he undresses at the bath, revealing his mangled misshapen body with a penis growing out of his lower back, his monstruous physical appearance reaches at least a common note with his lewd personality* » p. 256

Ainsi, par le jeu des regards, Sokurov met en scène l'exclusion, la mise à l'écart de Mauricius Müller. A ce moment là, il n'est alors plus le diable tentateur et charismatique, comme le veut le protagoniste de la pièce de Goethe. Au contraire, le diable du *Faust* goethéen est une menace, notamment de par son pouvoir de séduction. C'est un diable coquet: justaucorps rouge et plume au chapeau, barbe en pointe et sourire sardonique. Méphistophélès revêt ses célèbres oripeaux de damoiseau médiéval. Son charisme tentateur est alors une source de danger pour Faust. Le danger que représente Mauricius, lui, ne se situe pas dans son charisme, dans son pouvoir de séduction. C'est un personnage dont les émotions et affects sont bels et bien humains : il est libidineux, à la recherche de sensualité, comme le montre toujours la séquence du lavoir. Avant de rentrer dans le bain chaud, il taquine des jeunes filles, et semble chercher à pervertir les demoiselles, en n'hésitant pas à rentrer en contact physique avec elles[81].

Abolir la figure tentatrice et séductrice du diable, c'est enlever de la valeur au danger que peut représenter le personnage. Sokurov discrédite la figure menaçante du diable, contrairement à Goethe, qui lui laisse son pouvoir séducteur et tentateur. Il semble, plus largement, que ce contraste entre les deux

[81] Pour Jeremi Szaniawski, la figure sociale et romantique de Mauricius dans *Faust*, peut être comparée aux figures diaboliques de la littérature française du 18ème siècle, et notamment au diable dans le *Diable amoureux* de Jacques Cazotte. Le démon y apparaît d'abord sous l'apparence d'une chienne mignonne. Dans le film, Faust réprimande Mauricius parce qu'il pleurniche comme « un caniche mouillé », et en effet, l'usurier gémit et geint quand le Docteur l'abandonne.

représentations du diable soit à l'image du crédit accordé à la religion dans les deux œuvres. Le mythe de Faust, depuis la pièce de Christopher Marlowe[82], a toujours remis en question l'idéologie religieuse. Le premier *Doctor Faustus* ne glorifie pas Dieu en effet, mais il le méconnaît, l'affronte et le redoute. Goethe poursuit cette logique, en reversant l'idéologie religieuse, tout en ne la ruinant pas pour autant. Le détournement du célèbre « Au commencement était le verbe » du Quatrième Evangile selon Saint Jean (1,1) en est la preuve parfaite. Faust, en lisant le texte sacré, propose une révision de la fameuse formule :

« Il devrait y avoir 'Au commencement était la Force' !
Cependant, tout en écrivant ceci,
Quelque chose me dit que je ne dois pas en rester là.
L'esprit me vient enfin en aide ! D'un coup, je vois la solution,
Et j'écris avec assurance : 'Au commencement était l'Action' ! »[83]

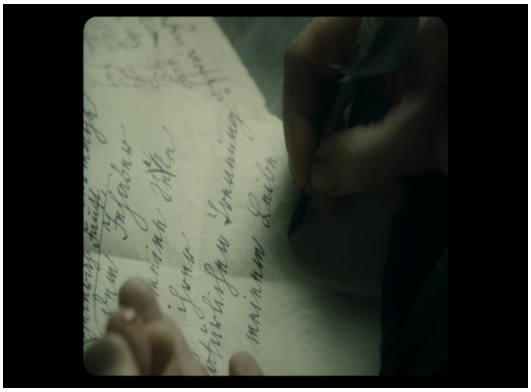
Ce renversement donne une nouvelle lecture d'un des textes fondateurs de notre culture occidentale, où l'esprit ne prime plus sur l'action. Cependant, bien qu'il remette en question cette idéologie religieuse, revisitant le fameux *logos* platonicien, Goethe ne détruit pas pour autant la théologie chrétienne, comme le montre le Prologue dans le ciel, où les instances divines du Seigneur et du Diable parient sur le Docteur Faust. La marginalisation et la décrédibilisation du spirituel dans le film *Faust* semblent alors prendre leur source dans les premières versions du mythe. Cependant, Sokurov radicalise cette remise en question de l'idéologie religieuse, en rendant ridicule et absurde les rares apparitions de spiritualité. Par exemple, dans la séquence de l'église, le curé semble être en rapport intime avec Mauricius. Ce dernier lui enlève d'ailleurs tout son crédit, lorsqu'en montant les escaliers il lui pince l'arrière-train. La religion est anéantie, détruite, alors que dans les autres versions, elle est seulement renversée.

[82] Marlowe Christopher, *La tragique histoire du Docteur Faust*, trad. Danchin Fernand-C, Ed. Les Belles Lettres, Paris : 2014.
[83] V. 1233 à 1237. *Op. Cit*. p.1.

La matérialité extrême et morbide : une perte de repères

Pour Jacques Le Rider, la description d'un monde livré au matériel, est à l'image de la perte de repères que donnaient les constructions religieuses à l'homme. Ces repères, à propos du bien et du mal, sont en effet absents dans le film. Dans la pièce de Goethe, la signature du contrat est significative du choix auquel est soumis Faust, entre d'un côté la proposition alléchante et séduisante de Méphistophélès (l'éternelle jouvence en échange de son âme), puis de l'autre la sagesse de demeurer dans le doute et la vieillesse. Ces deux voies qui s'ouvrent à lui sont à l'image d'un choix entre le bien (la sagesse d'accepter sa condition) et le mal, ce dernier étant incarné par le personnage-même du diable. Sokurov, lui, a décidé de montrer un Faust qui n'a pas le choix entre ces deux voies, comme le montre la scène de la signature du contrat. D'ailleurs, cette signature arrive à la fin du film, alors qu'elle se trouve au tout début de l'œuvre de Goethe. Dans la pièce de théâtre, la scène du pacte permet à toute l'action de se dérouler, et détermine l'association de Méphistophélès et Faust ; elle est l'ouverture dramatique de l'œuvre. Au contraire, dans le film, le contrat ne détermine pas l'association du Docteur et de Mauricius. Les personnages se suivent l'un l'autre sans même avoir évoqué le pacte. L'association du Docteur et de l'usurier semble alors subie par Faust, dans la mesure elle n'est pas le résultat d'un choix, comme le montre la mise en scène. Sokurov montre un Mauricius parasite, qui semble suivre Faust tel un vagabond sans but. Plus précisément, c'est le moment-même de la signature qui illustre le parti pris du réalisateur, de montrer l'association des deux personnages, comme étant subie par le Docteur Faust. Premièrement, d'un point de vue narratif, parce que cette séquence arrive à la fin du film (01:43:00), elle ne détermine pas leur affiliation, comme dans la pièce de Goethe. Le contrat devient presque superflu, dans la mesure où les personnages semblent ne pas avoir besoin de pacte pour se suivre l'un l'autre. Le pacte lui-même perd sa valeur dramatique, puisque comme Faust dit « il est bourré de fautes d'orthographe ». Ainsi, avant de signer, plutôt que de réfléchir au conditions du

contrat, comme dans la pièce de Goethe, le Docteur corrige une par une les erreurs de Mauricius, comme si son choix était implicitement déjà déterminé. D'autre, part, c'est précisément la mise en scène de cette séquence, qui montre le non choix de Faust, dans la signature. Mauricius enlace le Docteur assis au bureau, pour prélever une goutte de son sang et signer le contrat à sa place.



L'enchevêtrement des corps impose au spectateur une confusion, qui ne sait plus à quel personnage appartient la main qui signe. Le plan rapproché de la signature, en plongée sur la main tenant la plume, ne permet pas de déterminer qui est à l'origine de la signature. Au contraire, il induit le doute, en montrant l'entremêlement des bras et des mains de Mauricius et Faust, comme s'ils formaient un tout, une unité. Cette image illustre alors l'annihilation du libre arbitre du Docteur, sa voie est déjà déterminée, principalement par Mauricius[84]. La mise en scène et les plans de cette séquence, montrent que l'association entre le Diable et Faust dans le film n'est pas à proprement parlé un « pacte », dans la mesure où Faust n'a pas le choix entre le bien et le mal ; il semble prédéterminé.

La matérialité morbide et encombrante du film de Sokurov conduit à cette description d'un monde « par delà Bien et Mal », abandonné de Dieu et de toute

[84] Cette séquence montre alors une autre face du personnage de l'usurier. La découverte de sa détermination (à savoir posséder l'âme du Docteur) l'éloigne de l'image du vagabond graisseux et libidineux de la première moitié du film.

instance divine[85]. Tout se réduit à la matière, et c'est en ce sens que le cinéaste s'autonomise de l'œuvre goethéenne. Le réalisateur se détache du *Faust* de Goethe, pour donner un nouvel éclairage au mythe : à travers un travail précis et méticuleux de la matière des objets filmés et de l'image du film, il montre un monde qui a littéralement cédé à la matérialité, au « monde d'en bas » et à ses vices. Le film possède donc une valeur propre, en dehors de la pièce de théâtre, ce qui permet d'affirmer que les deux arts - le cinéma et la littérature - sont deux moyens d'expression différents. Ainsi, le travail de la matière proprement cinématographique, par l'emploi de procédés propres au cinéma, est une des raisons qui justifie l'autonomie de l'œuvre de Sokurov, par rapport à celle de Goethe.

[85] Pour Jacques Le Rider, le « matérialisme » poussé à son paroxysme correspond à la perte des valeurs qui auraient dû guider les civilisations occidentales selon les promesses des Lumières. Cette théorie pourrait renvoyer au refus nietzschéen des valeurs humanistes des Lumières, à qui il reproche d'inculquer aux hommes un rêve pour fuir la réalité, en promettant le bonheur par la raison. Il compare ainsi le communisme et l'humanisme, qui sont pour lui des idoles fabriquées par les hommes.

III. *Faust*, un film autonome

Vous avez dit « adaptation cinématographique » ?

Sokurov ne fait que des références éparses au *Faust* goethéen, en mélangeant notamment le *Faust I* et le *Faust II*. Tout le film renvoie principalement au *Faust I* : la rencontre avec le Diable, la signature du pacte, l'histoire d'amour avec Marguerite. Pourtant, quelques séquences font explicitement référence au *Faust II* de Goethe, comme la scène de l'homonculus, où l'on découvre Wagner exposant sa création artificielle. Cette séquence précise reprend l'Acte II du *Faust II*, où le Docteur retrouve son famulus en train de créer un homme composé à partir de matière organique. Pour Jacques Le Rider, à la fin du film, au moment où Faust est face au glacier, Sokurov reprend encore une fois le *Faust II* goethéen, quand le Docteur est dans les nuages. Aussi, quand les deux personnages du film entament la dernière partie de leur marche, une tirade de Mauricius fait précisément référence au *Faust II* :

« - Où tout cela nous mène t-il ?
- Chez les grecs ! »

La réponse de l'usurier, pour Jacques Le Rider, se réfère à la Nuit de Walpurgis Classique du *Faust II*, qui met en scène Méphisto et Faust se rendant en Grèce Antique pour y rencontrer Hélène. Sokurov fait donc des références constantes à la fois au *Faust I*, et à la fois au *Faust II*, sans pour autant suivre précisément la structure dramatique d'un des deux. Il procède à un mélange de la première et la deuxième partie du texte, c'est pourquoi il semble que son film ne soit pas à proprement parlé une adaptation. En effet, *Faust* n'est pas une adaptation littérale du texte de Goethe, dans la mesure où il s'inspire également d'autres œuvres

littéraires, comme le *Lenz* de Büchner[86]. La dernière partie du film principalement, sur les hauteurs des montagnes enneigées, rappelle expressément la nouvelle allemande. Faust lui-même rappelle le personnage de Lenz, qui marche sur les monts[87]. D'ailleurs, Mauricius crie à plusieurs reprises « Lenz ! » dans cette dernière partie du film, ce qui prouve la référence explicite faite par Sokurov à la nouvelle allemande. *Faust* semble donc être moins une adaptation réelle qu'une alliance de diverses influences provenant principalement de la littérature germanique. Comme le dit Jeremi Szaniawski, le *Faust* de Sokurov apparaît moins comme une adaptation, que comme « une expression cinématographique des rêves du réalisateur à propos du texte allemand »[88]. Autrement dit, le film ne serait pas une répétition littérale de l'œuvre de Goethe, mais plutôt une recomposition à partir du texte, sous une forme plus onirique.

Pour parler de l'adaptation, Jacques Feyder parle de « transposition visuelle ». Il refuse le terme « d'adaptation cinématographique », et préfère celui de « transposition visuelle ». Il permet de se démarquer des connotations dévalorisantes de l'adaptation, qui réduit le cinéma au rang de médium et atteste l'inévitable altération de la substance littéraire. Parler de « transposition audiovisuelle » est un moyen de défendre l'autonomie et la spécificité esthétique du cinéma. Traitant par ses moyens propres cette substance littéraire, le cinéma serait un homologue, et non un serviteur de la littérature[89]. Le défunt cinéaste utilise même le terme de « traduction » pour parler de l'adaptation, mais il l'emploie seulement par métaphore. Il désigne par là l'inévitable altération (voire déformation) de substance, qu'implique le passage d'une langue à une autre au même titre que le passage des mots à l'image, de la littérature au cinéma. Le

[86] Büchner Georg, *Lenz*, trad. Bruder Lou, Ed. Rivages, Paris : 1998.

[87] Dans une lettre envoyée de Strasbourg (où il se trouve en exil) à sa famille, Büchner affirme s'être inspiré d'un ami de Goethe appelé Lenz, poète devenu fou. « Je me suis procuré ici toutes sortes de notes intéressantes sur un ami de Goethe, un malheureux poète nommé Lenz, qui a séjourné ici en même temps que Goethe et qui est devenu à moitié fou. »
Büchner Georg, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, Seuils, Paris : 1988, p. 543.

[88] « *Faust appears not so much as an adaptation of a text as a cinematic expression of an artist's dream of the text, mulled over for years and re-emerging in this most unique form* ». p. 254

[89] Serceau Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Editions du Céfal. Paris : 1999. P. 14

travail du cinéaste est comparé à celui du traducteur. Il est amené à « recréer totalement », voire à refondre totalement le sujet, c'est un changement assumé. Ainsi, les différences entre le film de Sokurov et le texte de Goethe pourraient s'expliquer par le changement de support, de l'écrit à l'audiovisuel ; c'est pourquoi le cinéaste en reprenant le texte de Goethe, ne nie pas la spécificité de son art. Au contraire, bien qu'il réemploie des passages du texte goethéen, le film *Faust* montre que l'art cinématographique répond à des lois et moyens propres.

Sokurov, un chef qui orchestre la matière audiovisuelle.

Dans *Faust*, le traitement de la texture des images, qui renvoie aux matières des choses filmées, montre que le cinéaste procède à un réel travail de la matière proprement filmique de l'œuvre. Michel Estève compare le travail du réalisateur à celui d'un chef d'orchestre, qui manipule la matière audiovisuelle, en la composant, en la triturant, presque à la manière du compositeur Olivier Messiaen, qui composait des mélodies en retranscrivant des chants d'oiseaux[90]. Son rapport à la matière de l'image fait de son film une œuvre « totalisante ». Tous les sens du spectateur sont monopolisés : la vue et l'ouïe bien-sûr ; mais également l'odeur, le toucher, puis le goût. La texturisation de l'image et des objets donne cette sensation au spectateur de pouvoir effleurer la « peau » des plans et des sujets filmés, leur grain épais ou non. La séquence où Faust se réveille près de Marguerite, à la fin du film (01:45:18), illustre parfaitement cette idée : le plan rapproché sur la main du Docteur caressant la peau de la jeune fille, montrent un épiderme froid, comme si elle était devenue de marbre, statue de pierre.

[90] Estève Michel, Albera François, *Cinémaction n°133 : Alexandre Sokourov*, Ed. Charles Corlet. P. 37.

La caméra qui survole son ventre et sa peau glaciale, donne au spectateur le sentiment d'effleurer l'épiderme minéralisé de Marguerite, et met en éveil le toucher. A un autre moment, lorsque Faust rend visite à son père médecin, un autre sens du spectateur est monopolisé. Son géniteur est en train d'avaler goulument un en-cas modeste, que Faust scrute avec envie (00:09:45). Les aliments sont le cœur de l'image, notamment grâce au regard des deux personnages dirigés vers la nourriture qu'ingurgite le médecin. Sokurov travaille particulièrement la texture de ces aliments : les miettes qui tombent sur la table, les morceaux que le médecin manipule avec ses doigts épais. Les plans serrés sur la gamelle montrent les aliments en gros plans, et surtout les mains qui prennent les morceaux de viande coupés.

La longueur de l'image impose alors au spectateur de déterminer le type de nourriture qu'il ingurgite (des œufs, de la viande), sous quelle forme elle est présentée (elle est coupée en morceaux petits), et sa texture (la chair est plutôt lisse). Malgré lui, le spectateur est presque invité à goûter le repas ingurgité par le père de Faust. Il est presque possible d'avoir un odeur de son repas, tant l'image insiste sur la matière, la texture de ces aliments. Or, ce caractère « totalisant » d'une l'œuvre est propre à l'art cinématographique. C'est parce qu'il fait appel à l'image et au son, à la durée et au mouvement, que le cinéma peut monopoliser, en même temps, plusieurs sens du spectateur. Ainsi, par le travail de la matière, en employant des procédés caractéristiques de l'art cinématographique, Alexandre Sokurov autonomise son *Faust* de la pièce de théâtre allemande.

Dans l'œuvre de Goethe, selon Friedrich Von Schiller, le personnage du Docteur Faust est défini par une double nature, qu'il appelle « duplicité »[91]. L'unité de sa personnalité est caractérisée par la coexistence en lui de deux âme, de deux pôles : l'une vers la perfection et la lumière, l'autre vers la terre, le monde d'ici bas. Comme le défend Jacques Le Rider[92], le personnage est poussé par un instinct vers la lumière et la vérité, mais aussi attaché par toutes les fibres de son être à la terre et aux joies qu'elle offre. Le personnage de Goethe est caractérisé par ce combat permanent qui s'opère entre ces deux pôles. Dans l'œuvre d'Alexandre Sokurov, ces deux pôles coexistent, mais un pôle est dominant sur l'autre : la lumière semble complètement affectée, malade et vaincue[93]. La polarité est déséquilibrée, la balance a penché dans le côté sombre, et c'est exactement ce que montre la matérialité extrême et morbide qu'il met en scène. L'abondance de matière organique puis géologique, n'est qu'une manière d'illustrer l'absence de toute forme de spiritualité, et l'abandon aux instincts matériels, à la chair. La tirade du moine venant apporter des victuailles au père

[91] Von Schiller Friedrich, *Lettre de Juin 1797.*
[92] Introduction au *Faust I*, Le Rider Jacques, p. 178. *Op. Cit.* p. 1
[93] Jacques Le Rider dit que c'est une lumière « de la décrépitude et de la pourriture ». *Op. Cit*. p.1

médecin de Faust est significative. « C'est l'appel de la chair ! » dit-il. La figure ecclésiastique elle-même a cessé de renoncer à ses instincts d'en bas, qui le rattachent à la terre. Cette contamination de la matière, affecte également la forme du film : elle est en perpétuelle mutation d'un état à un autre, elle est changeante. Elle ne semble pas faire référence à quelque chose d'éternel et d'immuable comme l'imposerait une image du divin ou du spirituel (la caméra est d'ailleurs en mouvement permanent, elle vacille, tournoie, allant même jusqu'à donner le vertige dans certaines séquences[94]). Réduire tout son film à la matière, annihiler toute possible rédemption, est ainsi un parti pris de Sokurov, qui éloigne son œuvre de celle de Goethe.

Bien qu'il hérite d'éléments majeurs de la pièce de théâtre, comme il a été démontré en première partie, le film germano-russe gagne cependant en autonomie. Or, cette autonomie, par rapport au *Faust* goethéen, prouve que l'art cinématographique n'est pas dans la dépendance avec d'autres formes d'art, comme la littérature. Au contraire, le cinéma est régi par des lois spécifiques et fonctionne de manière autonome. Ainsi, affirmer que le langage écrit et le langage cinématographique peuvent être complémentaires, n'exclut pas de penser qu'ils obéissent à des logiques distinctes, comme le défend Kamilla Elliott[95]. Le *Faust* goethéen et le *Faust* d'Alexandre Sokurov ne seraient alors pas dans un rapport de dépendance, mais plutôt de complémentarité, au sens où le film ajoute des sphères d'interprétations nouvelles à l'œuvre première.

---

[94] De tels mouvements de cadre sont effectués grâce au *steadicam*, petite caméra accrochée au torse du cadreur, qui permet des mouvements amples et fluides. C'est le cas par exemple lorsque Wagner rencontre Faust, devant la porte de l'église, pour lui parler de ses inquiétudes à propos de l'usurier. La caméra tournoie autour des deux personnages et de la femme qui écoute indiscrètement leur conversation. Elle virevolte, tournille autour d'eux, basculant d'une grande proximité à un éloignement conséquent, allant ainsi jusqu'à donner le vertige au spectateur.

[95] « *At the heart of the novel and film debate lies a particularly perplexing paradox : on one side, novels and films are diametrically opposed as "words" and "images", at war both formally and culturally. On the other side of the paradox, novels and films are integrally related as sister arts sharing formal techniques, audiences, values, sources, archetypes, narrative strategies, and contexts*. » Elliott Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press : 2003, p.1.
A propos du lien entre cinéma et littérature, lire également: « L'encre et l'écran à l'œuvre. Interactions et échanges entre littérature et cinéma » dans *Interférences littéraires*, textes réunis et présentés par Abadie Karine et Chartrand-Laporte Catherine, n°11, Octobre 2013 ; Cléder Jean, *Entre littérature et cinéma*. *Les affinités électives*. Armand Colin. Paris, 2012.

III. Les différentes matières du film :

Une mise en valeur du problème du pouvoir.

I. *Faust*, un film prométhéen

A chaque pouvoir, sa matière

Dans *Faust*, Sokurov met en scène différents types de pouvoirs : le pouvoir sensuel d'un homme (le Docteur) qui veut « posséder » sa conquête (Marguerite), le pouvoir scientifique d'un homme qui veut engendrer un autre homme (Wagner qui crée un *homonculus*). « Pouvoir », de ce point de vue, est compris en un sens précis, en tant que puissance, autorité que détient une personne pour agir sur quelqu'un ou quelque chose, que ce soit Faust dans sa relation avec Marguerite, ou Wagner avec sa création. Le pouvoir sensuel et scientifique, incarnés respectivement par les personnages de Faust et de Wagner, sont représentés formellement grâce la mise en valeur d'une matière particulière. L'avidité du Docteur, qui exerce une sorte d'autorité sur Marguerite, dans l'intérêt explicite de passer une nuit avec elle, est montrée parfaitement dans la séquence où il se réveille auprès d'elle, à la fin du film (01:48:00). Caressant le corps inanimé de la jeune fille une dernière fois, comme pour essayer de profiter une dernière fois de ce corps, il l'abandonne ensuite aux monstres fantomatiques qui envahissent la pièce. L'image de Faust quittant la chambre est précédée par des plans rapprochés de la peau de Marguerite. Le ventre et la vulve de la jeune fille sont donc les toutes dernières images que le film montre d'elle. Le réalisateur ne filme aucun plan de son visage, seules les parties sensuelles de son corps sont montrées, comme si Marguerite dans cette dernière séquence, se réduisait à n'être qu'une chair. Ainsi, le spectateur est presque rendu complice du comportement cynique du Docteur, puisque, comme Faust, il ne voit Marguerite qu'en tant qu'elle est corps et matière sensuelle. A ce moment précis, la matière charnelle, corporelle, est montrée comme le mobile principal de Faust, qui l'a motivé a séduire Marguerite, et a prendre le pouvoir sur elle. De la même manière, la forme de pouvoir qu'exerce Wagner en créant l'*homonculus* à partir d'un

mélange de substances, est lié nécessairement à la maitrise de la matière. Dans la séquence où le *famulus* du Docteur Faust expose à Marguerite l'être vivant qu'il a reproduit (01:27:35), le travail formel de la texture et de la matière de ce petit être mis dans un bocal, montre que le pouvoir scientifique de Wagner s'exerce à partir de la matière organique. Lorsque le récipient se fracasse sur le sol et se brise, un plan rapproché montre cet « homme créé par l'homme »[96]. L'*homonculus* est alors présenté comme un conglomérat de matière humide, moite, et informe.

Formellement, Sokurov travaille en précision la texture de cette chose, pour montrer qu'elle est le résultat d'une manipulation organique. Grâce au travail de la lumière, le réalisateur met en valeur des détails sanguinolents, formant tout un réseau de veines, puis l'aspect reluisant, presque suintant de sa chair[97]. Wagner, voulant prouver le génie de sa création à Marguerite, lui fait part de sa recette et dévoile alors l'importance de la matière organique dans son expérience scientifique. L'*homonculus* étant le résultat d'une alliance de végétaux et d'organes animaux, un mélange « d'huiles essentielles d'asparagus et de

[96] Expression utilisée par Wagner lui-même pour qualifier *l'homonculus*. Il le qualifie même de « surhomme ».
[97] Par ce travail formel, le cinéaste évoque ainsi la séquence de la dissection, où la lumière verdâtre met en valeur les organes dégoulinants d'un cadavre, manipulé par Faust et Wagner.

léontodon, avec le foie d'une hyène », sa recette résulte effectivement d'une manipulation de différentes matières organiques. Ainsi, le pouvoir sensuel et le pouvoir scientifique sont tous deux montrés comme le résultat d'une manipulation de la matière, charnelle ou organique, que Sokurov a chacune mise en valeur grâce au travail formel de la lumière. Ce travail de l'éclairage laisse alors à penser que le réalisateur manipule la matière de son film, comme Faust et Wagner manipulent respectivement la matière organique et la matière charnelle.

Le cinéaste : un artiste démiurge

La manipulation de la matière organique (« Un mélange d'huiles essentielles d'asparagus et de léontodon avec le fois d'une hyène ») dans le but d'engendrer un petit homme, rappelle le comportement du réalisateur, qui manipule une matière autre pour engendrer son oeuvre. Sokurov, à travers son travail précis et méticuleux de la matière audiovisuelle, que ce soit au niveau de l'image générale (lumière, couleur), ou au niveau la texture des plans, montre donc que l'artiste est poussé par une sorte de pulsion démiurgique, qui l'incite à créer quelque chose. Le réalisateur serait comme Wagner, qui essaye de se faire l'égal de Dieu, en concevant une œuvre à partir du mélange de plusieurs matières, dans la mesure où il manipule la matière audiovisuelle d'une façon particulière. Il la triture, il l'orchestre, et teste ses limites, comme le montre le plan fixe de 45 minutes du 1er Chapitre de *Voix Spirituelles*[98], réalisé par Alexandre Sokurov en 1995. Cette image figée montre un paysage enneigé, où seules s'opèrent d'imperceptibles transformations visuelles, des variations subtiles de couleurs, de lumières et de tonalités. Le plan se transforme alors en espace plastique, qu'il travaille notamment à l'aide de la palette informatique. Cette évolution délicate et lente de la matière, qui ne va pas sans plonger le spectateur dans un état à la fois

[98] Sokurov Alexandre, *Voix Spirituelles*, 340 mn, 1995

hypnotique, contemplatif et comateux, montre que le cinéaste travaille son image comme un chef d'orchestre, qui compose et triture les éléments visuels et sonores du film. Sokurov se montre alors presque comme un dieu démiurge, qui engendre une oeuvre à partir de la matière.

« En créant un film, nous interférons avec l'œuvre de Dieu – nous créons un monde différent »[99]

Ces paroles de Sokurov, lors de l'entretien dirigé par Jeremi Szaniawski, illustrent clairement la conception du cinéma véhiculée par le réalisateur et de l'acte créateur du réalisateur, conçu comme un acte presque divin. Cette vision rappelle la conception mystique du cinéma défendue par Andrei Tarkovski, qui fait le lien entre la création artistique et la création divine, notamment dans *Le Temps scellé* :

« L'art, c'est la capacité de créer, c'est le reflet, dans le miroir, du geste du Créateur. Nous, artistes, ne faisons que répéter, qu'imiter ce geste. L'art est l'un des moments précieux où nous ressemblons à ce Créateur : c'est pourquoi je n'ai jamais cru à un art indépendant du Créateur suprême, je ne crois pas à l'art sans Dieu »[100]

Autrement dit, l'acte créateur du réalisateur pourrait être comparé à l'acte Créateur divin, c'est pourquoi Sokurov, semble manipuler la matière du film comme un démiurge qui façonne le monde. Cette comparaison entre la création artistique et la Création, telle qu'elle peut être attribuée à une entité divine, est présente dans l'œuvre de Goethe. Le Prologue sur le théâtre, qui précède au Prologue dans le ciel, montre que l'auteur allemand compare l'art poétique à un

[99] « *By creating a film, we interfere with the work of God – we are creating a different world. It is not a human privilege – let's not forget about that* » P. 304. *Op. Cit.* p. 9.
[100] Tarkovski Andreï, *Le Temps scellé*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris : 2004, p. 280.

art divin[101]. En un premier sens, parce que les deux Prologues se succèdent, Goethe nous pousse à mettre en rapport de comparaison les gens du théâtre et les divinités respectivement mis en scène dans les deux ouvertures de la pièce. Deuxièmement, le poète du premier Prologue se réfère lui-même au fait que son acte créateur a à voir avec les affaires divines:

« Qui assure l'Olympe ? Qui assemble les dieux ?
La force de l'homme, par le poète révélée. »[102]

Goethe exprime le statut indispensable du poète, qui permet à l'homme d'entretenir de bons rapports avec les dieux. Le rapport entre la création artistique et le divin, tel qu'on peut l'observer dans la relation qu'entretient Sokurov avec son film, semble alors être un héritage goethéen. Or, pour le cinéaste russe, le problème du pouvoir ne concerne pas seulement l'artiste. Etudié en regard des trois autres films de la tétralogie, *Faust* se montre comme une réflexion politique et historique sur le pouvoir.

[101] Prologue sur le Théâtre. P. 189. *Op. Cit*. p. 1.
[102] Vers 155 à 156. *Ibid*.

II. Le problème du pouvoir, une réflexion sur l'Histoire

L'origine du pouvoir : l'union des quatre films de la tétralogie

En étudiant le film relativement à toute la tétralogie « sur le pouvoir », il semble évident que Sokurov développe un autre type de pouvoir dans son œuvre : le pouvoir de l'homme politique, qui dirige tout un peuple. Ce pouvoir précis semble différent des autres mis en scène dans *Faust*, au sens où il implique tout un ensemble de personnes ; c'est un pouvoir plus collectivisant. Le pouvoir des dictateurs qu'il met en scène s'exerce à grande échelle, c'est un pouvoir collectif. Au contraire le pouvoir de Faust et de Wagner est singulier, dans la mesure où il n'implique pas un grand nombre de personnes, et s'exerce dans une sphère plus personnelle. Cette mise en relation de la volonté de pouvoir de Faust et Wagner, avec celle des grands dictateurs du 20ème siècle, montre l'importance, pour Sokurov, de mélanger les problématiques du singulier et du collectif[103]. Le réalisateur mêle les questions liées à l'Histoire (d'un peuple, d'un pays : de l'Allemagne, de la Russie et du Japon), avec les questions liées à l'histoire (l'histoire et le destin individuel d'un personnage, comme celui de Faust par exemple, et d'Hitler, Lénine et Hirohito[104]), c'est pourquoi Sokurov ne s'empêche pas de mettre en scène les trois dictateurs des premiers films, au sein de leur sphère intime. Par exemple, dans *Moloch*, filmant une journée du quotidien d'Eva Braun et d'Adolf Hitler, autours des années 1942, Sokurov montre l'autorité chancelante du dictateur nazi au sein de sa propre demeure. Dans les trois premiers films de la tétralogie, le réalisateur russe, montre ainsi la

[103] Alexandre Szaniawski fait de cette tension la problématique de tout son ouvrage sur le réalisateur russe. *The cinema of Alexander Sokurov : figures of paradox,* Jeremi Szaniawski, Wallflower Press Book, Columbia University Press, New York : 2014, Introduction, II, p.4.

[104] D'ailleurs, Sokurov s'efforce de montrer dans ces trois premiers films, le face « humaine » des dictateurs ; à quel point ils sont soumis à des pulsions, à tensions et à une animalité caractéristiques, selon le réalisateur, de l'être humain. « *By looking at Hitler, I want to see that man, what he has in common with us* » (Cit. Lemarié, Yannick, « *Moloch* : c'était un homme », dans Albera François et Estève Michel, *Alexandre Sokourov*, Ed. Charles Corlet, Condé-sur-Noireau. P. 112-118)

manière dont les trois grands dictateurs du 20ème siècle (Hitler, Lénine et Hirohito) exercent leur pouvoir dans leur intimité. Sokurov établit donc un parallèle entre le pouvoir exercé à petite échelle, et le pouvoir exercé à grande échelle, sur un ensemble d'individus. Ainsi, avec *Faust*, le réalisateur semble mettre en comparaison la volonté d'autorité, de puissance de Faust et Wagner, avec celle des dictateurs criminels des trois premiers films. Ce qui motive le Docteur et son assistant à prendre le pouvoir sur ce qui les entoure, serait donc identique à ce qui motive les grands dictateurs à dominer tout un peuple. La même volonté de prendre le pouvoir unit les personnages de *Faust* et les personnages de *Moloch, Taurus, Le Soleil*, comme l'exprime Sokurov.

« Faust utilise Marguerite, comme Hitler, Lénine ou Hirohito ont utilisé leur peuple. En quel sens est-il différent de ces dictateurs ? Chacun, à leur manière, ont fondamentalement exploité. »[105]

Le Docteur Faust et Wagner chercheraient à exercer le même pouvoir que les dirigeants politiques mis en scène au début de la tétralogie. Ainsi, les crimes causés respectivement par chaque personnage des quatre films, seraient identiques, qu'ils impliquent des milliers de morts, un seul mort, ou même aucun. Les trois premiers films sont donc unis au dernier *Faust*, en ce qu'ils montrent tous les quatre la prise de pouvoir d'un seul homme. Le pouvoir singulier d'un homme est alors comparable au pouvoir collectif exercé par un chef d'état sur un peuple. Au même titre que Faust essaye d'avoir la maitrise de ce qui l'entoure (il veut « tout » connaître ; expliquer et rendre raison de chaque phénomène et chose ; il veut posséder Marguerite), Lénine, Hitler et Hirohito commandent de manière tyrannique leur peuple. Cette comparaison est mise en lumière par le travail respectif de la matière dans *Faust* et *Moloch*. La dernière séquence de *Faust*, où la texture de l'image semble se minéraliser, fait écho à la première

[105] « *He uses Margarete, much as Hitler, Lenine or Hirohito used their people, and moves on. In what way is Faust different from these dictators ? Each in their own way have been basely exploitative* » P. 302. *Op. Cit.* p. 9.

séquence de *Moloch*, où Eva Braun danse sur les balcons et remparts de la forteresse. Les plans qui se figent sur les roches de la montagne brumeuse rappellent explicitement les premiers plans gris sur la muraille de l'immense demeure. Les murs de pierre de la forteresse encombrent toute l'image de la séquence, et les plans semblent eux aussi affectés par la rigidité, la raideur et la lourdeur de la roche : les mouvements de caméra sont lents, s'enfonçant toujours plus dans la profondeur du gris des murs.

L'unité esthétique qui unit les premiers plans de *Moloch* et les derniers plans de *Faust*, grâce à la prédominance de la roche et de la brume qui encombrent les plans, donne le sentiment que les deux films se suivent, comme s'ils étaient en rapport de filiation. Ainsi, dans le dernier plan où il court en quittant la montagne rocheuse, le personnage de Faust semble se diriger plus symboliquement vers le pouvoir, le pouvoir dominant et dictatorial des personnages de *Moloch, Taurus* et *Le Soleil.*

Hitler, Lénine et Hirohito ne seraient alors que l'aboutissement, l'état « accompli » de ce qui était en puissance chez le Docteur. La roche de la fin du film *Faust*, montrée sous sa forme naturelle, soit en éboulis, soit en cavité, soit en gros bloc informe, devient au début de *Moloch,* une matière carrée, symétrique, dont les lignes et faces sont travaillées.

De la même manière que la roche, à la fin de *Faust*, est montrée à un état brut, désordonné, le pouvoir que cherche à exercer le Docteur est encore indéterminé et confus. Inversement, la forme élaborée et sophistiquée de la pierre, au début de *Moloch*, est à l'image du pouvoir déterminé et organisé que cherche à exercer le personnage d'Adolf Hitler, dont la trajectoire est orientée vers un but précis.

Hitler, Lénine et Hirohito : des personnages en fuite de la matière

La matière abondante, désordonnée et mortifère de *Faust* semble être ce que les grands dictateurs des trois premiers films de la tétralogie essayaient de fuir. Etant mis en scène à la fin de leur vie, ils sont montrés comme craintifs et inquiets à propos du sort que leur impose la matière. Dans *Moloch* par exemple, Hitler est souffrant, et son corps malade est une source inépuisable d'angoisses pour le personnage. D'un point de vue historique, ces tyrans du 20ème siècle voulaient avoir un contrôle absolu de la matière : contrôle de l'héritage génétique des enfants à venir, expériences concernant la sélection de gènes et de caractères humains très précis[106]. De ce point de vue, dans *Faust*, Sokurov montre une matière incontrôlable, encombrante et abondante, pour représenter ce sur quoi de grands dictateurs, comme Lénine, Hitler ou Hirohito ont essayé de prendre le pouvoir ; c'est pourquoi, esthétiquement, la roche symétrique, les arêtes dessinées et anguleuses de *Moloch*, s'opposent à la roche brute, sauvage et lourde de *Faust*. Le caractère incontrôlable de la matière, telle que Sokurov la montre dans le dernier film (elle sembler tantôt exploser, tantôt dégouliner et tantôt déborder), est à l'image de ce que les dictateurs auraient essayé de fuir.

De ce point de vue, la série de films donne l'impression de former une boucle, au sens où *Faust* peut aussi bien ouvrir la tétralogie, en montrant les prémisses du pouvoir dictatorial qui est mis en scène dans les films suivant ; et la clore. Le film servirait alors à éclairer, à donner une interprétation nouvelle à un problème historique du 20ème siècle, mis en scène dans *Moloch, Taurus* et *Le Soleil*. En élargissant l'histoire du Docteur Faust à une sphère historique, Sokurov fait donc du problème du pouvoir le point central de son adaptation de l'œuvre

[106] Dans l'Allemagne nazie, l'eugénisme fut le plus virulent : quatre cent mille personnes furent stérilisées entre 1934 et 1945, soixante dix-mille furent gazées entre 1940 et 1941 dans des centres spéciaux. Même si ces centres fermèrent en 1941, l'extermination reprit sous d'autres formes, et selon André Pichot, elle fit probablement entre quatre-vingts mille et cent trente mille autres victimes. Cette extermination ne faisait que prolonger les mesures eugéniques visant à « purger » la société de ses « sous-hommes ». L'eugénisme a avoir directement avec le contrôle de la matière, puisque cette idéologie devait améliorer l'espèce humaine, ou empêcher sa dégénérescence, en contrôlant et maîtrisant le jeu de l'évolution.
A propos de l'eugénisme, lire Pichot André, Testart Jacques, Universalis, « EUGÉNISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/eugenisme/

goethéenne. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, même si Goethe ne s'est pas directement intéressé au problème du pouvoir politique, il a abordé dans son *Faust* le motif de l'*hubris*, ce qui permet de comprendre que Sokurov s'inscrit dans la continuité de ce que l'auteur allemand avait pressenti dans sa pièce de théâtre. Autrement dit, Sokurov prolonge le bilan que l'auteur allemand avait commencé à établir à travers sa version de *Faust*. D'ailleurs, il affirme sa volonté de montrer « comme Goethe avait raison à propos des siècles à venir »[107].

[107] Sokurov a parlé du rapport qu'entretient son film avec le *Faust* de Goethe, lors de la présentation en avant-première de son film au cinéma du Capitole (Cinémathèque Suisse), le 24 Septembre 2013.

III. La version sokurovienne du mythe : une réécriture du *Faust* goethéen

Faust de Goethe : une réflexion sur l'*hubris* humaine

Le *Second Faust,* rédigée par l'auteur allemand, traite explicitement de l'orgueil et de la démesure de l'homme. Goethe montre où conduit l'*hubrys* de l'homme, à travers trois faits principaux : le désir ardent du Docteur de posséder la belle Hélène puis la provocation d'une explosion à la cour de l'Empereur d'Allemagne à l'Acte I; et enfin la création scientifique de Wagner, un petit être humanoïde à l'Acte II. Dans le *Faust I*, le Docteur évoque l'Esprit de la Terre mais ne peut le retenir, il aime et séduit Marguerite, mais la néglige par la suite. Cette succession permanente, de catastrophes et digressions où la volonté de domination des personnages est mise en scène, n'a finalement pas grande conséquence dans l'œuvre, qui demeure avant tout optimiste. Pour Jacques Le Rider, Goethe fait simplement entendre un avertissement, qui expose là où serait conduit l'homme, poussé par l'orgueil et la démesure[108]. D'ailleurs, l'auteur allemand laisse même entrevoir la possibilité que cette volonté de pouvoir aboutisse à quelque chose de mieux : une meilleure maitrise du monde, d'une culture ; c'est là tout l'enjeu de la dernière scène du *Second Faust*, où le Docteur, devenu aveugle, pense assister à la construction d'un monde meilleur et entrevoit la possibilité d'un bonheur collectif, d'un peuple libre, alors qu'en réalité seul le bruits des Lémures creusant leurs tombes se font entendre[109]. Sokurov, lui tire un bilan plus pessimiste de sa réflexion sur le pouvoir, en inscrivant son *Faust* dans une sphère historique, à travers les trois premiers films de la tétralogie. Contrairement à Goethe, le réalisateur russe fait du problème du pouvoir la ligne directrice de sa version du mythe de *Faust*.

[108] Introduction au *Faust I*, p. 129. *Ibid*.
[109] Grande avant cour du Palais. Acte V. P. 752. *Ibid.*

Le film *Faust*, une relecture de l'histoire

De sa mise en scène du pouvoir, Sokurov ne montre pas d'issue possible. A travers les trois premiers films de la tétralogie, Sokurov met en scène les conséquences de l'*hubris* humaine. Il semble que le réalisateur russe ait poussé l'avertissement de Goethe - au sujet des tendances orgueilleuses et démesurées de l'homme - à son paroxysme. Le film *Faust*, en élargissant l'histoire du Docteur à une sphère politique et historique, ne peut alors pas être qualifiée d'adaptation, mais dans la mesure où il développe des réflexions qui ne sont que prémisses dans l'œuvre de Goethe, il pourrait plutôt être une réécriture du *Faust* goethéen. Ainsi, on comprend l'importance de considérer le contexte historique dans lequel chaque œuvre a été créée. Goethe n'avait pas encore connaissance des drames historiques du 20ème siècle, qui ont montré jusqu'où l'avidité de pouvoir pouvait conduire un homme. Sokurov a réalisé sont *Faust* avec la connaissance de ces événements qui ont poussé jusqu'au bout la prise de pouvoir démesurée et tyrannique, c'est pourquoi il filme un monde plongé dans une matière maladive, mortifère, où chaque chose tend nécessairement à la décomposition. Le devenir de la matière, sa vocation à la mutation et au pourrissement est à l'image de ce à quoi se destine l'homme : sa propre destruction. A partir de la pensée de Goethe sur l'*hubris* humaine, Sokurov voyage dans le temps, et revisite l'histoire du 20ème siècle. Jeremi Szaniawski qualifie même le réalisateur de « revisiteur du passé :

« Sokurov voyage dans le temps, pas seulement comme un prophète, également comme un 'revisiteur' du passé »[110]

Autrement dit, le cinéaste propose une nouvelle lecture de l'histoire grâce à son *Faust*, qui s'inscrit dans la lignée de ce que Goethe avait pressenti dans sa propre version.

[110] « *Not only as a prophet, but also as re-visitor of the past* » p.7, *Op. Cit.* p. 9.

CONCLUSION

Le double travail de la matière du film, montre la relation entretenue par le réalisateur avec le *Faust* goethéen. L'éclairage, travaillé en terme de polarité dynamique entre la lumière et l'obscurité, est une reprise directe de la pièce de théâtre allemande, et plus largement de toute l'œuvre de Goethe, en ce qu'il polarise plusieurs problèmes : esthétique, celui de la naissance des couleurs ; religieux, dans la mesure où il est à l'image des deux pôles de foi et d'impiété. Alexandre Sokurov emploie ce couple esthétique, comme Johann Wolfgang Von Goethe, pour représenter plus largement le tiraillement du Docteur Faust, caractéristique du personnage dépeint dans l'œuvre allemande. Dans le film, comme dans la pièce de théâtre, ces deux pôles de lumière et de ténèbres sont à l'image des deux axes majeurs au centre desquels le Docteur est en lutte : Marguerite et l'usurier Mauricius Müller, qui sont respectivement des représentations du monde « d'en haut », à l'image du ciel lumineux du Prologue dans le ciel goethéen, puis du monde « d'en bas », à l'image des nombreux espaces souterrains du film, grottes, cavernes et caves. Etudier le rapport qu'entretient Alexandre Sokurov à la lumière et à l'obscurité, travaillés comme des pôles esthétiques en rapport de force, permet alors de comprendre la référence que fait le cinéaste russe aux autres arts : premièrement à la littérature, puisqu'il empreinte cette lutte à Goethe avant tout, mais aussi à la peinture, dans la mesure où ce rapport entre les deux pôles d'éclairage montre la picturalité du film.

Le travail de la matière dans *Faust*, en tant qu'elle est texture, épiderme de l'image, confirme à l'inverse l'indépendance du *Faust* de Sokurov, par rapport au *Faust* goethéen, et plus largement par rapport à la littérature et à la peinture. Les matières des objets filmés font écran aux matérialités de l'image, si bien que cette dernière semble affectée tout au long du film par les différentes matières

mises en scène. L'image passe alors de l'état gazeux à l'état fluide, en passant par la fusion, pour devenir complètement minérale dans la dernière séquence du film. L'image affectée, sans cesse soumise à des changements d'états, représente plus généralement le monde mis en scène par Alexandre Sokurov, où tout semble maladif et moribond. Contrairement au *Faust* goethéen, le film montre un lieu abandonné de toute instance divine, où tout est réduit au devenir de la matière. Or, cette orientation particulière donnée au mythe de Faust ne peut être comprise sans l'étude de la tétralogie « sur le pouvoir ». Parce que les trois premiers films de la tétralogie montrent trois dictateurs dont le pouvoir est en déclin : Hitler malade et affaibli dans *Moloch*, Lénine mourant dans un hôpital dans *Taurus*, et Hirohito à la fin de son règne dans *Le Soleil*, Alexandre Sokurov, dans *Faust*, montre en quoi leur pouvoir était voué à l'effondrement, à travers une matérialité abondante et moribonde. Le contexte historique de la création du film, justifie alors en quoi le cinéaste russe s'est servi du mythe de Faust pour montrer l'effondrement du pouvoir: il réalise son œuvre en regard des événements historiques du 20ème siècle, tandis que Johann Wolfgang Von Goethe rédige son Faust antérieurement à ces événements.

Ainsi, alors que le *Faust* de Goethe est une prédiction sur l'histoire à venir, celui de Sokurov se montre plutôt comme étant une relecture du passé. Le film *Faust* se veut donc être dans la continuité de l'œuvre de Goethe, l'aboutissement de son raisonnement, dans la mesure où il adapte à l'histoire contemporaine les prémisses de la réflexion goethéenne sur le pouvoir. Tout en affirmant ses similitudes avec la pièce de théâtre, il s'en éloigne en même temps en élargissant son champ de travail à la sphère historique. Dès lors, il semblerait que le cinéma emprunte aux autres arts, sans pour autant perdre en détermination propre.

« *Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il*

opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes »[111]

[111] Badiou Alain, *L'art du cinéma* n°4, Mars 1998, Paris.

ANNEXE 1

Fiche Technique de *Faust*

Réalisateur : **Alexandre Sokurov**

Adaptation : **Yuri Arabov**

Scénario : **Alexandre Sokurov / Marina Koreneva**

Dicteur de la photographie : **Bruno Delbonnel**

Direction artistique : **Elena Zhukova**

Costume : **Lidia Krukova**

Montage : **Jörg Hauschild**

Maquillage : **Tamara Frid**

Musique originale : **Audrey Sigle**

Producteur : **Audrey Sigle**

Lieux de tournage : **Berlin / Prague / Islande**

Fiche Artistique de *Faust*

Faust : **Johannes Zeiler**

L'usurier : **Anton Adansinskiy**

Margarete : **Isolda Dychauk**

Wagner : **Georg Friedrich**

Valentin : **Florian Brückner**

Mère de Margarete : **Antje Lewald**

Père de Margarete : **Sigurdur Skulasson**

Ami de Valentin : **Maxim Mehmet**

ANNEXE 2

Fiche technique de *Moloch*

Réalisateur : **Alexandre Sokurov**
Scénario : **Yuri Arabov / Marina Koroneva**
Photographie : **Aleksey Fyodorov / Anatoly Rodionov**
Directeur artistique **: Sergey Kokovkin**
Costume : **Lidia Krukova**
Montage : **Leda Semjonova**
Ingénieurs du son **: Vladimir Persov / Sergey Moshkov**
Musique originale : **Richard Wagner**
Producteur : **Lenfilm/ Zero Film / Fusion Product / Arte**
Lieux de tournage : **Russie / Allemagne**

Fiche Artistique principale de *Moloch*

Eva Braun : **Elena Rufanova**
Adolf Hitler : **Leonid Mozgovoy**

ANNEXE 3

Fiche technique de *Taurus*

Réalisateur : **Alexandre Sokurov**

Scénario : **Yuri Arabov**

Photographie : **Alexandre Sokurov /Anatoly Rodionov**

Directeur artistique **: Natalia Kochergina**

Costume : **Lidia Krukova**

Ingénieur du son : **Sergey Moshkov**

Montage : **Leda Semjonova**

Musique originale : **Andey Sigle**

Producteur : **Lenfilm / Ministère de la Culture de Russie**

Lieux de tournage : **Russie**

Fiche artistique principale de *Taurus*

Lénine : **Leonid Mozgovoy**

Nadejda Kroupskaïa : **Maria Kuznetsova**

Natalia Nikulenko

Staline : **Sergey Razhuk**

Le Docteur : **Lev Eliseev**

ANNEXE 4

Fiche technique du *Soleil*

Réalisateur : **Alexandre Sokourov**

Scénario : **Yuri Arabov**

Photographie : **Anatoly Rodionov**

Directeurs artistiques **: Elena Zhukova / Yuri Kuper**

Ingénieur du son : **Sergey Moshkov**

Montage : **Sergey Ivanov**

Musique originale : Andrey Sigle

Producteurs : **Igor Kalenov / Andrey Sigle / Marco Muller**

Lieux de tournage : **Russie / France / Italie / Suisse**

Fiche artistique principale du *Soleil*

L'Empereur Hirohito : **Issei Ogata**

Le Général Douglas MacArthur : **Robert Dawson**

L'Impératrice Kojun : **Kaori Momoi**

ANNEXE 5

Traduction de la première partie de l'interview menée en 2013 par Jeremi Szaniawski, auteur du livre *The Cinema of Alexander Sokurov : figures of paradox*[112]

Première partie

JS : Alexander Nikolaevitch, huit années se sont écoulées depuis notre dernière rencontre. J'ai une montagne de questions à vous poser.

AS : Très bien, commençons à creuser cette montagne !

JS : Votre dernier film, *Faust*, est un autre bijou de votre couronne cinématographique. Vous m'aviez dit que vous travailliez dessus quand nos chemins se sont croisés ce jour de Juillet 2005, à St. Petersburg, et maintenant, le film est là. Il a gagné le Lion d'Or à Venise, et ses premières ont duré longtemps à Bruxelles.

AS : Oui. Ce fut un processus long et difficile.

JS : Ecartons-nous vite de cette voie : nous savons que Vladimir Poutine a soutenu le projet en grande partie, ce qui pose un grand nombre de questions. Puis-je avoir votre version de l'histoire ?

AS : Bien-sûr. Je n'ai jamais soutenu Poutine. J'ai refusé de supporter sa campagne présidentielle dans le passé. Pourtant, en Russie, le gouvernement a

[112] La première partie est la seule à traiter du film Faust. Interview des pages 301 à 306. *Op. Cit.* p. 9.

des subventions pour soutenir les arts. Donc, en 2008, quand il a été premier ministre, et que les fonds étaient rares à cause de la crise économique, j'ai été directement le voir pour lui demander son aide. Nous nous sommes rencontrés à sa résidence, près de Moscou. J'étais bien préparé à cette rencontre – j'ai emmené des esquisses, des dessins ; il était très bien préparé aussi, il avait lu une version du script. Tout s'est passé très vite.

JS : Comment expliquez-vous cela ?

AS : Je ne sais pas. Je pense que c'est parce que Poutine connaît très bien l'allemand et la culture allemande. Je pense qu'il a compris l'importance d'avoir une conception plus large des arts.

JS : A t-il aimé le film ?

AS : Je ne sais pas. Nous n'avons pas parlé de ça. Mon sentiment est qu'il ne l'a pas aimé du tout. Mais c'est un homme très réservé. Je connaissais Boris Yeltsin très bien. Il était un homme plus ouvert. Poutine est très différent. Mais c'est un homme très sérieux.

JS : N'étiez-vous pas inquiet qu'il vous demande quelque chose en retour de ce soutien financier ?

AS : Vladimir Poutine n'est pas le genre d'homme qui vous '*blackmail'*. Il n'est pas primitif. Il a plusieurs raisons d'être rancunier envers moi. Je suis très critique de la politique de mon pays. Il pourrait me détruire. Il ne le fait pas. Pourquoi il a donné de l'argent pour ce film ? Cela reste un mystère pour moi.

JS : Quelle est votre position à propos du conflit géopolitique en Syrie ?

AS : Je pense que Poutine a fait une bonne proposition : que la Syrie délaisse ses armes chimiques. Quand la guerre en Irak a commencé, moi-même et plusieurs autres artistes voulions faire appel au gouvernement américain, pour leur dire de ne pas mettre de bombes sur ce pays. C'est une telle épreuve pour l'histoire et la culture. Cette guerre a causé tant de conséquences… les musées ont été brulés, ont fermés et ont été volés… les sites archéologiques aussi. Poser des bombes en Syrie aurait été un désastre : ce pays a une histoire tellement riche, à la fois visible et invisible, sous la terre. Ce serait une grande erreur de poser des bombes sur ce pays.

JS : Beaucoup de gens vous ont déjà posé cette question: pourquoi clore la tétralogie avec un personnage fictionnel, quand les trois premiers films ont affaire à des figures historiques ?

AS : Bien. Avant tout, ce n'est pas le point final de la tétralogie. Le film est chronologiquement le dernier épisode, mais cependant, la tétralogie est circulaire. Il n'y a pas de point de départ ou d'arrivée *per se*. Vous ouvrez *Moloch*, faîtes le cercle complet, et vous finirez sur *Moloch*, en passant par *Taurus*, *The Sun* et *Faust*… C'est un cercle vicieux, également un cercle maléfique, de vanité. Deuxièmement, Faust pourrait être une figure légendaire, mais il était à l'origine un personnage réel. Un mystique, un charlatan ! Au 16ème siècle, il était juste ça, un voyou mesquin. Son nom signifie « poing » en Allemand, après tout… Au 17ème et 18ème siècles, son histoire se s'est répandue, suscitant de plus en plus d'intérêt… pièces et livres ont été écrits… Et Goethe transforma cette figure de commérages, de grande fascination, en intellectuel et adulte, mais qui pourtant commet les crimes les plus triviaux. Il utilise Marguerite, comme Hitler, Lénine ou Hirohito ont utilisé leur peuple. En quel sens Faust est-il différent de ces dictateurs ? Chacun, à leur manière, ont fondamentalement exploité. Ils pensaient qu'ils étaient libres de toutes barrières morales. C'est du mal et du dommage que ces hommes ont commis. Les

dictateurs historiques ont causé des millions de morts. Faust abandonne Marguerite. Ils sont tous immoraux. Mais ils sont prisonniers du cercle. Et ils sont malheureux.

JS : Assimilez-vous Faust à ces dictateurs qui ont conduit des millions de personnes à leur mort ?

AS : Faust est un scélérat. Il laisse cette jeune femme – il l'abandonne. C'est un crime. Ca n'a pas d'importance si le crime est personnel ou historique.

JS : Donc quand on entend sa voix à la fin, il la fuit, il n'est pas guidé par elle ?

AS : Bien sûr que non. Elle est au paradis, elle est partie. Il s'intéresse à d'autres choses. Vous voyez, la tétralogie traite de l'être humain : tous les personnages, Hitler, Lénine, Hirohito… Qui sont-ils ? Ils sont tous des êtres humains, des êtres médiocres. On a quelques représentations de Faust – l'homme. On ne sait pas beaucoup de sa vie. Et je voulais créer un homme réel, de chair et de sang. De plus, le film traite du masculin, du problème de la psychologie virile, de l'homme qui est conduit à prendre le pouvoir sur quelqu'un, sur ses responsabilités, sa culture… et cette responsabilité apparaît avec des conséquences dramatiques. Et pour gagner quoi ?
Ça n'a pas d'importance de qui vous parlez. Ce peut-être Faust, ou Hitler, ou un chancelier, ou le Pape… Tous les hommes sont guidés par des pulsions, par leur caractère. Ils prennent souvent leurs décisions indépendamment de leurs conseillers, ils agissent avec leur instinct, leur caractère. Je l'ai vu avec Boris Yeltsin.

JS : Donc le thème central est le mal, causé par les tendances primitives de la psychologie masculine?

AS : Oui. Je ne dis pas que le pouvoir devrait par discrimination être remis aux femmes, bien-sûr. Mais je voulais transformer Faust en un homme du début du 19ème siècle et poser toute cette charge sur ses épaules, tous les péchés des hommes qui causèrent tant de maux – maux que nous observons au 21ème siècle et que nous continueront à observer dans le future.

JS : Une sorte de mal banalisé, comme il était à cette époque.

AS : Oui. Ces hommes, qui sont simplement humains, ils sont des insectes dans le grand schéma des choses… ils sont insignifiants, ils sont personnes qui pourraient être remplacés facilement… et pourtant ils causent des traumatismes gigantesques. Hitler avec le Nazisme… Lénine qui a conduit l'idée du socialisme à sa mort… Hirohito qui a conduit les Japonais à croire qu'ils étaient une nation supérieure… comme les Nazis… Toute cette agression, cette violence, ces millions de victimes. La violence ne résout jamais rien.

JS : Je sens que ces idées ont été brassées dans votre for intérieur pendant longtemps. Et vous avez fait mention du projet de *Faust* au début des années 1980…

AS : En effet. L'idée première était de créer un film qui aurait combiné le *Faust* de Goethe et le *Docteur Faustus* de Thomas Mann. Mais ce n'était pas faisable, pour diverses raisons, techniques, financières… Ces grands artistes nous ont montré un homme du futur. L'œuvre de Goethe a atteint un futur lointain. On voit que toutes les questions que la pièce phénoménale présente n'ont pas eu encore de réponses, les problèmes avec lesquelles elle a à faire sont encore insolubles. Goethe est le Michelangelo, le Leonardo de notre temps. Il y a tout dans sa pièce. Et sans Michelangelo ou Leonardo, il n'y aurait pas eu de Goethe. Sans Goethe, il n'y a pas de littérature russe. C'est très important pour un artiste de ressentir, de comprendre cette loi. Goethe est toujours notre contemporain.

J'espère que nous verrons l'émergence d'un autre grand écrivain, d'une autre grande figure qui recueillera le projet de Goethe et aidera à projeter ses idées loin dans le futur.

JS : La connexion que je vois entre les quatre protagonistes, c'est un manque de créativité. Ils sont des artistes ratés, ou de grands amoureux de l'art frustrés.

AS : C'est normal. Ceci est compréhensible. Chaque état totalitaire a besoin d'art. Les dictateurs l'ont bien compris. C'est pourquoi les régimes totalitaires ont de si solides industries du film. C'est un moyen de contrôler les gens. Une nation, un gouvernement démocratique pourrait exister sans art. Un régime totalitaire, jamais.

JS : Etes-vous nostalgique de la période décrite dans *Faust* ?

AS : Avec les mêmes modes de vie, absolument pas. Imaginez une période, où, dès que le soleil se couche, les gens se barricadent dans leurs maisons et attendent à l'intérieur par peur de se faire agresser. Pas de police, aucun moyen de régulariser les crimes… il y avait des bandits partout, volant et tuant des personnes. C'était une période terrible à vivre, tant que la vie quotidienne était un souci. Cependant, il y avait une communauté artistique énorme, l'art avait une place bien plus importante dans la vie des gens. Aujourd'hui, on a le confort et l'art en souffre.

JS : Vous accordez une grande attention à la reconstruction historique des trois premiers films de la tétralogie. Mais cette vie de tous les jours se reflète bien dans *Faust*, aussi, où des détails historiques remarquables coexistent avec une caractérisation fantasque et grotesque. Etiez-vous inspiré par les écoles Allemandes et Flamandes pour réaliser ceci ? Bruegel, Bosch ?

AS : Pas vraiment, j'ai puisé la plupart de mon inspiration dans des peintures germaniques des trois premières décennies du 19ème siècle, qui dépeignent la vie quotidienne. Tous ces détails précis. Nous avons parcouru d'énormes distances pour reconstruire ceci. Nous avons même trouvé des rouleaux de fabrication, vieux de deux cent ans, que nous avons utilisé pour nos costumes. Ces rouleaux de fabrication, toujours en bon état aujourd'hui, étaient étalés partout et les gens les ont oubliés. Nous avons été capables de ramener ça à la vie. Nous avons reconstruit trois villes médiévales, tous les intérieurs, c'était une énorme entreprise…

JS : C'est certain. Il y a tellement de résonnances avec les peintures allemandes et flamandes… dans les lumières… ou Mauricius. Il est tout droit sorti d'un portrait grotesque de la peinture flamande !

AS : Peut-être, peut-être… ces choses, ces influences ont coulées dans mon âme pendant tant d'années… Mais la référence et source d'inspiration majeure était la peinture allemande commune, pas les grands chefs d'œuvres. Les travaux d'artisans qui observent et recréent des moments simples, extraits de la vie de tous les jours.

JS : Technologiquement parlant, avec chaque film, vous réussissez à utiliser de nouvelles lentilles, de nouvelles méthodes… C'est vraiment frappant dans *Faust*…

AS : Oui, nous avons utilisé une lentille unique – très large (à la taille d'un large écran de télévision). Ça crée des perspectives inversées. C'est très difficile à exploiter, et il n'y a qu'un seul modèle dans le monde. On l'a utilisée dans les scènes entre Faust et Marguerite… quand il confesse le meurtre de Valentin…

JS : Oui, leurs visages sont très distordus…

AS : … et la scène de la chambre, avant qu'ils tombent dans l'eau.

JS : Cette scène fait partie des moments les plus beaux et les plus étranges de l'histoire du cinéma.

AS : Elle n'arrive pas comme ça. Tout le film vous conduit à ce moment. C'est un tout.

JS : En effet. Le film entier, pas seulement cette scène extraordinaire, est très onirique. C'est presque comme si la pièce avait été digérée par le subconscient et que le rêve qui en résulte, avait été recréé en version filmique. Cette idée était-elle présente dans le script que vous avez écrit avec Yuri Arabov ?

AS : Je dois mentionner ici le rôle de Marina Koreneva, une traductrice germaniste, élève de la Maison Pouchkine, avec qui j'ai eu l'honneur de travailler tant d'années. Elle est une grande spécialiste, une grande, un extraordinaire être humain, une bénédiction. Elle m'a tant aidé sur ce film. Si elle n'est pas créditée pour les scripts de *Moloch* et *Faust*, c'est pour des raisons administratives. Elle a vraiment été co-auteure de ces scripts, et si ces films sonnent aussi bien en allemand, c'est grâce à elle. Je n'aurais pas pu réussir ça tout seul. J'étais terrifié. Je me sentais faible, sachant que j'allais m'attaquer à Goethe pour ce film. Je me suis dis à moi-même : comment oses-tu te confronter à lui… Comment oses-tu ? Pendant le tournage, j'étais vraiment effrayé, parce que les conditions étaient difficiles. Une règle est universelle : qu'importe la préparation, qu'importe les moyens, tu ne sais jamais comment un film va se terminer. Elle m'a aidé à dépasser ça. J'ai honte qu'elle doive travailler dans le cinéma. Quelqu'un de son niveau, de son talent. Elle le fait pour gagner un peu d'argent. Elle soutient sa famille. Elle est une personne importante. Sa contribution, son influence dans ces films est énorme. Yuri ne comprend pas

ceci : ce n'est pas tant dans la traduction du script dans une autre langue. C'est plus qu'une langue. C'est la naissance d'une autre qualité, de nouveaux dialogues, nouveaux sujets. Nous avons travaillé avec les sons de la langue. Et quand nous avons fait la partie sonore du film, nous avons en plus changé les dialogues. Nous sommes finalement revenu au texte original. Et nous avons pris beaucoup de Goethe, avec l'aide de Marina. Je regrette qu'elle doive travailler dans le cinéma, c'est un monde de fainéants. C'est triste et j'en ai honte. Elle devrait être traductrice de grande littérature, une professeur dans les meilleures écoles et dans les meilleures conditions.

JS : Aidez-la, alors.

AS : Je ne suis pas de ce milieu. Tout ce que je peux faire, c'est l'employer sur mes films. Les traducteurs ont un rôle énorme et sous estimé dans la culture russe. Ils fondent la Russie, dans un contexte culturel – nous donnant de la littérature de France, d'Angleterre, d'Allemagne, d'Italie… Ils nous fondent comme une nation de culture.

JS : Et ils excellent dans cet art. Peu de personnes peuvent traduire Shakespeare. Mais Pasternak peut.

AS : Un langage est plus qu'un langage. C'est l'âme, l'identité nationale de tout un peuple. Je sais que l'allemand peut sonner lourd, dur… Il porte le poids du nazisme… Mais quand on revient vers Goethe, c'est une période complètement différente, une histoire différente. On peut seulement s'incliner et employer le seul langage pouvant exprimer le mieux ce texte unique.

JS : Il y a quelques moments sibyllins dans le film, qui sont des grandes reprises de la pièce, et peut-être même de Goethe. La scène de l'homonculus, cette curieuse reprise du motif de *Faust II*, arrive de nul part… Avez-vous filmé de

quelconques scènes que vous n'avez pas incluses dans le film, où nous aurions pu en apprendre plus de Wagner et de l'homonculus ?

AS : Pas du tout. Tout est dans le film tel que vous l'avez vu. Wagner espionne Margarete, Faust… Vous pouvez voir ce qu'il se passe là…

JS : Pourtant, on ne comprend pas bien cet épisode. Wagner a quelque chose, et il est là avec l'homonculus que l'on imagine volé de Faust. Il essaye d'usurper son identité ? Le ton de cette scène est difficile à comprendre.

AS (commençant à être irrité) : Vous n'avez besoin de rien d'autre. Tout est dans le film. Il regarde Faust, le suit comme une ombre, écoutant ses conversations avec Mauricius. La mention de l'homonculus est faite entre eux. Tout est là.

JS : Je sentais que c'était un aspect différent, qui donnait au film la plume d'un autre genre…

AS : Parce que c'est une chose différente. C'est vraiment différent. C'est différent maintenant de ce que c'était avant. Ce n'était pas possible. Cette idée, de créer artificiellement la vie, était courante dans les premières années du 19ème siècle – c'était une obsession, ça avait une valeur.

JS : Et que signifie ce coche que Faust et Mauricius rencontrent dans les bois ?

AS : Ça a à voir avec l'idée que les occidentaux se faisaient des russes voyageant en Europe au début du 19ème siècle. Les gens avec de l'argent, les marchands. C'est un marchand russe, voyageant à Paris avec sa servante (Selifan). Et ce marchand est ennuyé, il boit tout le temps, et, comme la coutume le voulait, il aime inviter les gens dans sa voiture, pour parler avec eux, tant il est ennuyé. Il

dit à sa servante : « Si tu vois des personnes intéressantes ou élégantes, invite-les. Nous nous assiérons, boirons, parlerons ensemble. » C'était caractéristique de cette époque : les gens voulaient communiquer avec les autres. Et Mauricius emmène Faust dans ce coche pour lui imposer une autre situation déplaisante, inconfortable. Ils commencent une lutte, etc. C'est une provocation.

JS : Vous avez travaillé sur ce film avec Bruno Delbonnel, à la surprise de beaucoup. Le résultat est surprenant. Aimeriez-vous parler de cette collaboration ?

AS : Bruno Delbonnel est l'expression la plus fine de la culture de l'Europe occidentale : il est quiet, tolérant, patient, travailleur, et très bien éduqué. Son goût est exquis. '*Maestro*' est trop faible pour le décrire. Je voulais travailler avec lui depuis *Father and Son*, sur lequel il ne pouvait pas travailler finalement. Nous avons eu cette attraction professionnelle. C'était un rêve devenu réalité de travailler avec lui. Il a rempli toutes les tâches que je lui ai demandées, et de la meilleure manière.

JS : Travaillez-vous avec lui sur votre nouveau projet ?

AS : En effet, et cela me procure un immense plaisir et confiance.

JS : Pouvez-vous m'en dire plus à ce sujet ?

AS : Nous sommes en train de tourner au Louvre, c'est l'histoire de Jacques Jaujard, qui était le conservateur du musée pendant la Deuxième Guerre Mondiale, et de son rapport avec Merrernich, un officier nazi en charge de la culture. Mais le film va aussi inclure des épisodes avec des personnages historiques, comme Napoléon. Il va combiner fiction et documentaire.

JS : Que pensez-vous du Musée des Beaux Arts de Bruxelles ?

AS : C'est une bâtisse magnifique, une belle collection. Mais il est vraiment petit, très modeste comparé à l'Hermitage ou aux collections du Louvre.

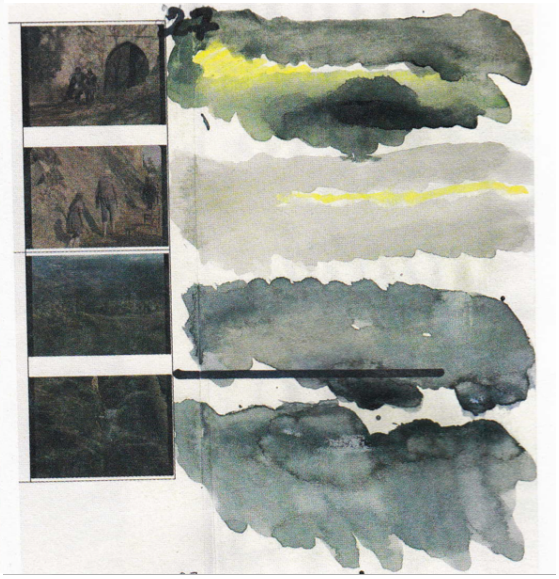
JS : La Belgique est un petit pays… et nous avons plusieurs musées des beaux arts dans cette même ville. Vous devriez revenir pour les visiter.

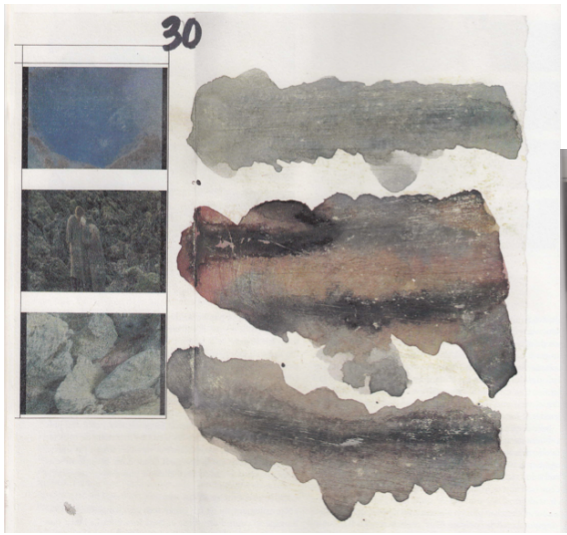
ANNEXE 6

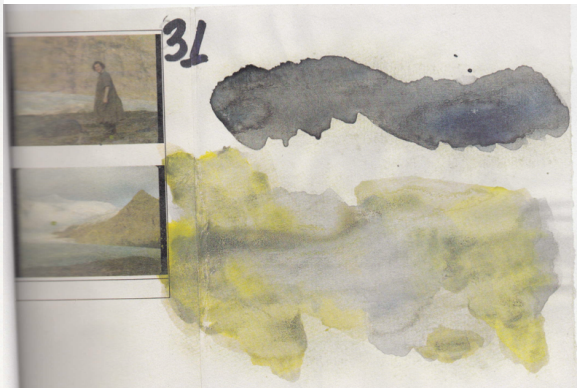
« Le champs de la couleur », *Les Cahiers du Cinéma* n°679.

Planches destinées à l'étalonnage de *Faust*, produites par Alexandre Sokurov.

20


27


30


31

ANNEXE 7

Tableaux dont le *Faust* de Sokurov semble s'être inspiré

Rembrandt*, Le Docteur Faustus*, Vers 1652, Eau forte pointe sèche et burin, 21x16cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Rembrandt, *Le Philosophe en méditation*, 1632, Huile sur bois, 28x34cm, Paris, Musée du Louvre.

ANNEXE 8

Photogrammes du film réalisé par Friedrich Wilhelm Murnau :

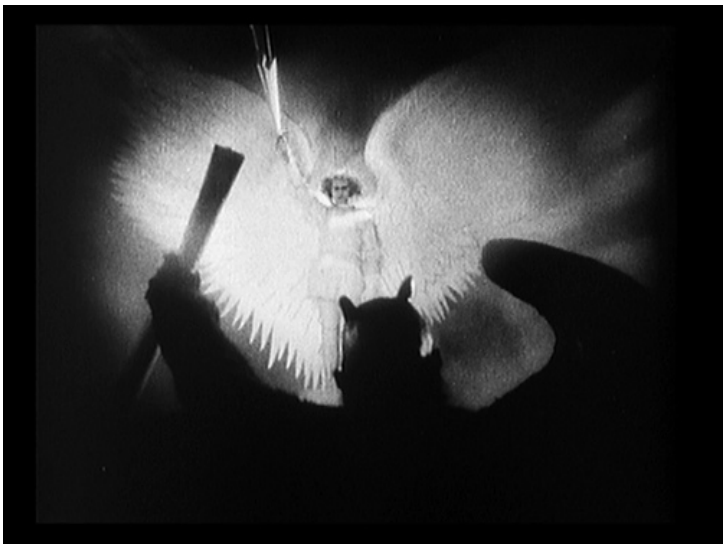
Faust, une légende allemande (1926)

Le Prologue dans le ciel

00:02:33

Méphistophélès face au Seigneur

00:02:55



La rencontre entre Le Seigneur et Méphistophélès :
Une lutte entre la lumière et les ténèbres

BIBLIOGRAPHIE

Sur Alexandre Sokurov

- Albera François, Michel Estève. *Cinémaction : Alexandre Sokourov* (n°133). Ed. Charles Corlet. Paris : 2001.
- Arabov Yuri, « The Director becomes the Author » in *The Cinema of Alexandre Sokurov*, Beumers Birgit et Condee Nancy, London : 2011.
- Arnaud Diane, *Le cinéma de Sokourov: figures d'enfermement*, ed. L'Harmattan. Paris: 2006.
- Szaniawski Jeremi, *The cinema of Alexander Sokurov : figures of paradox,* Wallflower Press Book, Columbia University Press, New York : 2014.
- Tézénas du Montcel Anne, *Entretien avec Jean Lacoste: Sokourov, voyageur dans l'oeuvre de Goethe* [Vidéo], Blaq out, Paris: Aout 2012.
- Tézénas du Montcel Anne, *Entretien avec Jacques Le Rider* [Vidéo], Blaq out, Paris: Aout 2012.
- Sur Faust : *Les Cahiers du Cinéma*:
    - Béghin Cyril "Comment Faust passa la montagne", "Le champs de la couleur", n°679, Paris: Juin 2012
    - Le Rider Jacques "Entre Goethe, Murnau et T. Mann", n°679, Paris: Juin 2012
    - Rancière Jacques "Le cinéma comme la peinture?", n°531, Paris: Janvier 1999

Sur le mythe de Faust

- « Les 'Volksbücher' (livres populaires) au XVIe siècle d'Eulenspiegel à Faust » In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*. Numéro spécial Tome II. N°11, 1980. La littérature

populaire aux XVème et XVIème siècles. Actes du deuxième colloque de Goutelas : Septembre 1979.

- Boulgakov Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, trad. Claude Ligny, Robert Laffont, coll. Pocket, 1994, p. 332.
- Bricout Bernadette (sous la direction de), « Les Avatars de Faust », *Le regard d'Orphée : les mythes littéraires de l'Occident*, Seuil, Paris : 2001. p. 147.
- Dabezies André*, Le thème de Faust dans la littérature européenne, Les lettres modernes*, Paris : 1951-1957.
- Dabezies André, *Visages de Faust au XXème siècle. Littérature, idéologie et mythe*. PUF, Paris : 1967.
- Lecourt Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein : fondements imaginaires de l'éthique*, Bibio Essais, Paris : 1996.
- Lessing Gotthold Ephraïm, *Théâtre complet de Lessing* (trad. Salles Félix), Charpentier et Cie, Paris : 1886.
- Mann Thomas, *Docteur Faustus* (trad. Servican Louise), ed. Albin Michel, Paris: février 1983.
- Marlowe Christopher, *La Tragique Histoire du Docteur Faust* (trad. Danchin F. C.), Les Belles Lettres, Paris : 1991.
- Peslier Julia, « Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann », *Littérature* 4/2007 n° 148, p. 77-97.
- Valéry Paul, *Mon Faust : Ebauches*, Folio Essais, Paris : octobre 1988.

Sur le *Faust* de Johann-Wolfgang Von Goethe

- Corbin Henry, *Corps Céleste et Terre Céleste*, Buchet/Chastel, Paris : 1979, p. 94.
- Deghaye Pierre, « L'homme qui voulait être le Tout. La leçon de l'Esprit et de la terre », dans *l'Un, l'Autre et le Tout*. Klincksieck, Paris : 1999.

- Goethe Johann-Wolfgang, *(Urfaust, Faust I, Faust II)* (trad. Lacoste Jean et Le Rider Jacques), Bartillat, Paris : 2009.
- Goethe Johann-Wolfgang*, Poésie et Vérité : Souvenirs de ma vie,* Editions Aubier, 1992.
- Hadot Pierre, *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels.* Albin Michel. Paris : 2008.
- Le Rider Jacques, « Le Second Faust : le dernier mot de Goethe sur le monde moderne » dans *Faust ou la mélancolie du savoir, Desjonguères, Paris* : 2003.

Sur la lutte entre la lumière et l'obscurité

- Alekan Henri, *Des lumières et des ombres*, F Editions, Paris : 1985.
- Aumont Jacques, *L'attrait de la lumière*, Yellow Now, Paris : 2010.
- Aumont Jacques, *Le montreur d'ombre*, Vrin, Paris : 2012.
- Goethe Johann-Wolfgang, *Traité des couleurs*, trad. Bideau Henriette, ed. Triades, Paris: 1973.
- Kandinsky Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Dubrand Nicole et Du Crest Bernadette, ed. Gallimard (Folio Essais), Paris: Janvier 1988.
- Lacoste Jean, *La nostalgie de la lumière*, Belin, Collection Littérature et politique, Paris : Juin 2007.
- Milner Max, *L'envers du visible : essai sur l'ombre*, Editions du Seuils, Paris : 2005.
- Minazzoli Agnès, *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée.* Les éditions de Minuit. 1990.
- Molinié Anne-Sophie, *Rembrandt : d'ombre et de lumière*, ed. À propos, Paris : 2006.
- Païni Dominique, *L'attrait de l'ombre*, Crisnée, Yellow Now, 2007.

- Revault d'Allones Fabrice, *La lumière au cinéma*, Cahiers du Cinéma, 1991.
- Steiner Rudolf, *Nature des couleurs*, trad. Bideau Henriette, ed. Anthroposophiques Romandes, Genève: 1978.
- *Triades:*
    - Steffen A, "La progression des couleurs", Paris: été 1960
    - Vallée L, "Notes sur la théorie des couleurs", Paris: hiver 1955/56
    - Wilson M, "Introduction à la théorie des couleurs", Paris: hiver 1967/68

Sur les matières de l'image

- Aumont Jacques, *Matière d'images, Redux*, Les Essais, Edition de La différence, Paris : 2009.
- Aumont Jacques, *L'oeil interminable: cinéma et peinture*, ed. Séguier, Paris: 1955.
- Carbone Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin. Paris : 2011. Jacques Aumont, Matière d'images.
- Lacoste Paul, *Cinéma et matière : filmer la matière, rematérialiser le film* (thèse), Université Toulouse 2, 1994.
- Lee Nara, *Matière-fluidité dans le cinéma contemporain : Stanley Kubrick, Alexandre Sokurov, Tsai Ming-Liang, Gus Van Sant* (sous la direction de Mottet Jean), Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2014.
- Lista Giovanni, *Peinture et cinéma*, ed. Ligeia, Paris: 2007.
- Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris : 1964.
- Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris : 2006.

Sur le matérialisme et la perte de valeurs

- Cogniot Georges, *Matérialisme et Humanisme : Démocrite, Epicure, Lucrèce, Goethe, Marx*, Ed. Temps des cerises, Pantin : 1998.
- Hubert Vincent, *Art, Connaissance et Vérité chez Nietzsche,* Presses Universitaires, Paris : 2007.
- Le Rider Jacques, *Nietzsche en France : de la fin du XIXème au temps présent*, Presses Universitaires, Paris : 1999.
- Lucrèce, *De la nature*, trad. Kany-Turpin José, ed. Flammarion. Paris : 1997.
- Nietzsche Friedrich, *Gai Savoir,* trad. Poche, Wotling Patrick, Paris : 2007.
- Nietzsche Friedrich, *Humain, trop Humain*, trad. Kremet-Marietti Angèle, Ed. Poche, Paris : 1995.

Sur le contrôle de la matière

- Andrieu Bernard, *Les avatars du corps*, Liber, Montréal : 2011.
- Aziz Philippe*, Les camps de l'Apocalypse, Le massacre des innocents*, Ed. Idegraf et Vernoy, Genève, 1980.
- Bachelard-Jobard C. , *L'Eugénisme, la science et le droit*, P.U.F., Paris, 2001.
- Braunstein Jean-François, *La philosophie de la médecine d'Auguste Comte,* P.U.F, Paris : 2009.
- Goliszeck Andrew, *Au nom de la science*, Trad. Le Ven Pauline et Dumont Véronique, Ed. Télémaque, Paris : 2005.
- Kleinpeter Edouard, *L'humain augmenté*, Editions CNRS, Paris : 2013.
- Koyré Alexandre, *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVIème siècle allemand*, ed. Gallimard, Paris: 1971.
- Meyrinck Gustav, *Le Golem*, trad. Lefebvre Jean-Pierre, ed. Flammarion (Garnier Flammarion), Paris: Janvier 2013.

- Pichot André, Testart Jacques, « Eugénisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
- Riallin Jean-Louis. « La prévention des naissances au Japon : politique, intentions, moyens et résultats ». In: *Population*, 15e année, n°2, 1960.
- Shelley Mary, *Frankenstein ou le Prométhée Moderne*, trad. Rocartel Eugène et Cuvelier Georges, ed. Pocket, Paris : 2007
- Sutter Jean « Les stérilisations et les avortements eugéniques au Japon ». In: *Population*, 4e année, n°4, 1949.
- Weingart P. , *L'Hygiène de la race, hygiène raciale et eugénisme médical en Allemagne*, 1870-1945, 2 vol., La Découverte, Paris 1998-1999.

Sur le cinéaste démiurge

- Henry Michel, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Ed. Seuil, Septembre 2000.
- Prigent Pierre, *Ils ont filmé l'invisible : la transcendance au cinéma*, Ed. du Cerf, Paris : 2003.
- Tarkovski Andreï, *Le Temps scellé*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris : 2004
- Tarkovski Andreï et Giovanni Chiaramonte*, Lumière instantanée*, Ed. P. Rey, Paris : 2004.

Sur l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire

- Büchner Georg, *Lenz*, trad. Bruder Lou, Ed. Rivages, Paris : 1998.
- Büchner Georg, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, Seuils, Paris : 1988
- Cléder Jean, *Entre littérature et cinéma*. *Les affinités électives*. Armand Colin. Paris, 2012.

- Cléder Jean, « Ce que le cinéma fait de la littérature ? » dans *Fabula LHT (Littérature, Histoire, Théorie*), n°2, décembre, URL : // www.fabula.org/lht/2/Cleder.html
- Clerc Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris: 2004
- Elliott Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press : 2003, p.1.
- Elliott Kamilla, *A Companion to Literature and Film* (s. dir. Raengo Alessandra et Stam Robert), Blackwell, Malden : 2005.
- Frisvold Hanssen Eirik (sous la direction de), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, Bloomsbury, London: 2013.
- Helbo André, *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Ed. Armand Colin, Paris : 1997.
- Hutching Stephen C. et Vernitski Anat, *Russian and Soviet film adaptations of literature, 1900-2011 : screening the word*, RoutledgeCurzon, London, New-York : 2005.
- Laib Ahcene, « L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de L'opium et le bâton" dans *Synergies Algérie* n°13, 2011.
- Lu Shenghui, *Transformation et réception du texte au film : pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Ed. Berne, paris : 1999.
- Marcus Laura, *The Tenth Muse. Writing About Cinema in the Modernist Period*, Oxford University Press, Oxford : 2007.
- Serceau Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*. Editions du Céfal. Paris : 1999.
- Serceau Michel, *Le remake et l'adaptation*, Ed. Corlet, Télérama, Paris : 1989.

Sur l'autonomie des arts

- Abadie Karine et Chartrand-Laporte Catherine, « L'encre et l'écran à l'œuvre : interactions et échanges entre littérature et cinéma », dans *Interférences littéraires*, n°11, Octobre 2013.
- Badiou Alain, *L'art du cinéma n°4*, Mars 1994, Paris
- Badiou Alain, « Le cinéma comme faux mouvement », dans *L'art du cinéma*, n° 4, Paris, mars 1994
- Badiou Alain, « Peut-on parler d'un film ? », dans *L'art du cinéma*, n° 6, Paris, novembre 1994.
- Bazin André*, Qu'est-ce que le cinéma*, Editions du Cerf, Paris : 2011.
- Carrière Jean-Claude*, Raconter une histoire*, Ed. Institut de Formation et d'Enseignement pour les métiers de l'image et du son, Collection Ecrits Ecrans, Paris.
- Gide André, *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts* (1937), Fontfroide, Fata Morgana, Paris : 2011.
- Lévy Denis, « Badiou, l'art et le cinéma », *Appareil* [En ligne], mis en ligne le 29 septembre 2010, http://appareil.revues.org/873
- Prévost Jean, « L'autonomie du cinéma », dans *Les Nouvelles littéraires*, 14 avril 1926.

FILMOGRAPHIE

Filmographie principale :

- Sokurov Alexandre, *Faust*, 140mn, 2011

Filmographie secondaire :

- Murnau Friedrich Wilhelm, *Faust, une légende allemande*, 85 mn, 1926
- Sokurov Alexandre, *Voix Spirituelles*, 340 mn, 1995
- Sokurov Alexandre, *Moloch,* 108 mn, 1999
- Sokurov Alexandre, *Taurus*, 104 mn, 2001
- Marker Chris, *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, 55mn, 2000
- Sokurov Alexandre, *Le Soleil*, 110 mn, 2005

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION … **P. 5**

I. La lumière et l'obscurité dans le *Faust* d'Alexandre Sokurov: une lutte formelle et spirituelle … **P. 17**

I. Le rapport de force entre la lumière et l'obscurité, un motif goethéen
II. « Une partie des ténèbres qui donne naissance à la lumière »
III. *Faust* : un film-testament de la religion de l'art d'Alexandre Sokurov

II. Un film de matières, sans vide. Textures et états de l'image … **P. 47**

I. *Faust* d'Alexandre Sokurov : une œuvre « matérielle »
II. Le film : une peinture de la matérialité du monde
III. Un film autonome

III. Les différentes matières du film : une mise en valeur du problème du pouvoir … **P. 77**

I. *Faust*, un film prométhéen
II. Le problème du pouvoir, une réflexion sur l'Histoire
III. La version sokurovienne du mythe : une réécriture du *Faust* goethéen

CONCLUSION … **P. 91**

ANNEXES … **P. 94**

BIBLIOGRAPHIE