

Le cinéaste en « grand magicien et enchanteur » ? Faust à l'écran : 1897-1926

Jean-Michel DURAFOUR

Johann Georg Faust de Knittlingen, occultiste et médecin allemand de la première moitié du XVI^e siècle, aura laissé une œuvre pléthorique d'astrologue et de magicien, comme ses *Tabellae rabellinae Geister-Commando id est Magiae albae et nigrae citatio generalis* de 1501 ou ses *Praxis magica faustania* de 1527, avant de mourir, rapporte-t-on, éparpillé en mille morceaux à la suite d'une explosion alchimique qui aurait mal tourné dans une auberge de Staufen im Breisgau. Il aimait faire apparaître les monstres de la mythologie grecque à l'aide d'une lanterne magique, aussi les héros de l'*Illiade*. Luther et Melanchthon, qui le détestaient, l'accusaient d'avoir contracté avec le diable. L'homme est aujourd'hui oublié. Sa postérité, pourtant, est immense.

Le « mythe de Faust », qui refond également différentes légendes médiévales de pactes avec Satan, s'imposera en deux temps (parallèlement à de nombreux ouvrages d'érudits sur le savant controversé : *Histoire prodigieuse et lamentable de J. Faust, grand magicien et enchanteur* de Palma Cayet en 1598 [une traduction de l'ouvrage de Georg Wiedmann de 1593], *Disquisitio historica de Fausto praestigiatore* de C. A. Heumann en 1683, etc.). Tout d'abord avec le dramaturge élisabéthain Christopher Marlowe, qui écrit en 1589 *La Tragique Histoire du docteur Faust*, d'après l'*Historia von Johann Fausten* publié anonymement par l'éditeur Johann Spies en 1587. Ensuite, et surtout, avec J. W. von Goethe, dont les *Faust*, premier (1808) puis second (1832), précédés d'un fragment de jeunesse de 1790 (rédigé entre 1773 et 1775), allaient initier une longue série d'adaptations et de variations dans tous les arts : théâtre évidemment (Chamisso, Lenau), opéras (Gounod, Berlioz, Busoni), musique symphonique (Liszt, Mahler), peinture (Delacroix), et ainsi de suite, plus ou moins littérales (*Le Portrait de Dorian Gray, Faust et Hélène*).

Faust et le cinéma

Le cinéma n'y échappera pas (dès 1818, le poète anglais Coleridge condamnait le *Faust* de Goethe comme n'étant qu'une succession de « tableaux de lanterne

magique [*magic-lantern pictures*]¹ »). C'est qu'il est un art de la sphère méphistophélique, *lato sensu*, du moins selon l'une des étymologies rivales (« qui n'aime pas la lumière »). Le diable lui-même ne peut, dans la théologie chrétienne, rien faire par soi, le pouvoir créateur appartenant à Dieu seul : il ne peut donc que donner *l'illusion* des effets et présenter à l'esprit de sa victime une succession *d'images* (prises pour la réalité)².

Avant la première réussite majeure de F. W. Murnau en 1926, *Faust, une légende allemande*, on compte plusieurs transpositions, la plupart du temps à partir de Goethe I ou de *La Damnation de Faust*³, principalement dans les catalogues français (Georges Méliès, Alice Guy, Gérard Bourgeois), américain (Edwin S. Porter, Otis Turner, William Wauer) et britannique (G. A. Smith, Challis Sanderson, Bertram Phillips, Cecil M. Hepworth), mais aussi en Allemagne, au Canada ou au Danemark. On trouve également des versions parodiques ou détournées, comme *Mademoiselle Faust* (1909) de Camille de Morlhon, *Le Tout Petit Faust* (1910) d'Émile Cohl, *L'Étudiant de Prague* (1913) de Stellan Rye et Paul Wegener ou *Rapsodia satanica* (1917) de Nino Oxilia⁴. Peter Sloterdijk donne une autre raison, déjà d'essence « magique », pour laquelle le personnage du magicien Faust seyait parfaitement aux espérances petites-bourgeoises de l'essor du capitalisme moderne et des foules courant aux nouveaux divertissements : « Faust est l'homme qui découvre, au cœur de la vie, le truc de tous les trucs : le chemin court vers une richesse libérée du travail, et donc le trajet le plus rapide du désir à la jouissance. Il est le protagoniste de la prétention bourgeoise à l'accès aux moyens de gâterie du présent et de l'avenir⁵. » On dénombre, de 1897 (Georges Hatot pour les frères Lumière) à 1926 (Murnau), plus d'une cinquantaine de versions cinématographiques du mythe de Faust.

Mon but ici est le suivant : retracer, par l'intermédiaire de l'évolution de la représentation du personnage de Faust sur les écrans entre 1897 et 1926, la manière dont se fabrique *filmiquement* une image du magicien en *délégation du*

¹ Cité in F. W. Stokoe, *German Influence in the English Romantic Period 1788-1818* [1926], Cambridge University Press, 2013, p. 140.

² Cf. Henri Institoris et Jacques Sprenger, *Le Marteau des sorcières* [1486], traduit du latin par Amand Danet, Grenoble, Jérôme Million, coll. « Atopia », 1990.

³ Il existe évidemment des exceptions, ainsi *Don Juan et Faust* de Marcel l'Herbier (1922) d'après conjointement le *Don Juan et Faust* (1828) de Grabbe et le *Faust* (1836) de Lenau (et aussi sans doute les fragments sur Don Juan de 1844).

⁴ Pour un point historique assez précis des adaptations de Faust à l'écran, je renvoie à Inez Hedges, *Framing Faust. Twentieth-Century Cultural Struggles*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, pp. 12-43 et pp. 203-206, et à Pia Le Moal-Piltzing, « Le "Faust" de Goethe, tentation du théâtre et du cinéma », in Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Théâtre et cinéma : années vingt. Une quête de la modernité*, tome I, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, pp. 142-163.

⁵ Peter Sloterdijk, *Sphères III. Écumes, sphérologie plurielle*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell, 2005, pp. 696-709.

cinéaste. Celle-ci se manifestera en tant que telle pour la première fois dans *Faust, une légende allemande* de Murnau – à une époque où le chapitre du réalisateur-auteur se construit théoriquement, d’abord dans les textes, et où l’affirmation du cinéma comme un art à part entière est brûlante –, par un certain nombre de déplacements visuels, dans la polysémie de la magie, de la figure *paracelsienne* de l’alchimiste vers celle *houdinienne* du prestidigitateur. Des films antérieurs y ont joué un rôle essentiel. Le cinéma suit ainsi la voie de tous les autres arts qui se sont posé à un moment ou un autre les questions (postromantiques) des modalités de la création et du tempérament de l’individu artiste : Faust y est constamment apparu comme « le maître de la création, l’emblème fascinant du demiurge⁶ ». Cette hypothèse vient renforcer des liens entre cinéma et magie déjà très étroits. D’abord parce que le cinéma, ou le Cinématographe, a d’abord commencé par croître entre les mains de magiciens experts⁷ : l’association entre cinéma et prestidigitation existe très tôt *extra-filmiquement* (tout le catalogue de Méliès, ne serait-ce que lui, en témoigne par sa simple existence). Ensuite parce que, comme toutes les techniques nouvelles impliquant une action à distance, telle la radio ou la direction des satellites⁸, le cinéma a d’abord été perçu par les premiers spectateurs – qui n’étaient pas non plus aussi naïfs qu’on a souvent cherché à le faire accroire pour des raisons mythographiques – comme une forme d’intervention magique dans le monde, au sens strict du terme : comme ce qui vient brouiller la linéarité des causes et des effets.

Mais avant d’en arriver à Murnau, il nous faut d’abord remonter dans l’histoire du cinéma et refaire le chemin qui mène à cette figure du cinéaste-Faust. Je ne chercherai nullement à suivre l’exactitude historique – je ne suis pas historien du cinéma –, d’autant que beaucoup des films dont je vais parler sont perdus ou difficilement visibles. Mon programme n’est que d’essayer de reconstituer par l’enquête filmique la naissance visuelle d’une figure de cinéma à travers quelques étapes principales de son émergence progressive.

Le spectateur d’un numéro de prestidigitation

⁶ Pascal Noir, « Échos de l’*ego*, le démon de Faust ou l’homme et ses démons », in P. Noir (éd.), *Faust 20^e*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « L’Icosathèque (20th) », 2001, p. 36.

⁷ Paul Hammond, *Marvellous Méliès*, Londres, Gordon Frazer, 1974, p. 94. Et d’une manière plus « méta », Edgar Morin : « Si nous nous reportons à Méliès, c’est-à-dire au passage du cinématographe au cinéma, non seulement nous trouvons à l’entreprise des ses films la prestidigitation (trucages) et au résultat la féerie, mais nous découvrons que le premier truc, l’acte opératoire même qui annonce la transformation du cinématographe en cinéma est la métamorphose » (*Le Cinéma ou l’homme imaginaire. Essais d’anthropologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1956, p. 62).

⁸ Cf. notamment René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenèse* [1971], seconde édition revue et augmentée, Paris, Bourgois, 1980, pp. 132-137.

Le Faust et Marguerite du 28 février 1900 réalisé par Edwin S. Porter – il tournera un second *Faust* en 1909 – pour le compte de la Edison Manufacturing Company s’inspire d’un épisode du *Faust* de Gounod (sur un livret d’après Goethe de Michel Carré et Jules Barbier). Ce film court d’une minute présente ouvertement Méphistophélès comme un prestidigitateur de music-hall (chiqué du costume, gestique démonstrative). La représentation du diable vient ici, plus ou moins indirectement, de ce que l’on pouvait trouver en France dans les films de Méliès au même moment (*Le Diable au couvent*⁹), à savoir un prince de l’Enfer passé par le théâtre de vaudeville du milieu du XIX^e siècle puis par la banalisation journalistique ou publicitaire de son image à la Belle Époque (pour caricaturer des hommes politiques, pour vanter les mérites des boissons alcoolisées ou du tabac) : finis les pieds de bouc ou les cornes, il arbore désormais poulaines, rapière, pourpoint et faux mollets. C’est cette image que nous retrouvons, en plus dulcifiée, dans le film Edison.

Tandis que Marguerite est assise sur une chaise au milieu du cadre, Méphistophélès tend à Faust une épée en lui demandant de décapiter sa bien-aimée. Faust refuse. Mais quand Méphistophélès frappe enfin, Marguerite est remplacée par Faust. Aux différents autres coups : ensuite Faust par Marguerite (qui reprend sa place), puis Faust se transforme en squelette. Dans un second temps, l’épée abandonnée, Marguerite disparaît quand Méphistophélès essaie de la toucher, puis c’est au tour du squelette de Faust. Finalement le démon se retrouve seul : survient un officier civil (figure divine), qui le chasse, et Marie Faust et Marguerite réapparus. Comme on peut aisément le voir, le film s’inspire des fausses décollations et des substitutions de personnages par l’arrêt de caméra popularisé par Méliès, mais qu’il n’avait pas inventé (l’anecdote classique de l’omnibus hippomobile de la place de l’Opéra) : la première occurrence s’en rencontre justement dans un film Edison du 18 août 1895, *L’Exécution de Mary, reine des Écossais*, de William Heise et Alfred Clarke, qui reconstituait la décapitation de Marie Stuart condamnée pour trahison en 1587¹⁰.

La technique de l’arrêt de caméra, pour figurer apparitions ou disparitions soudaines, avait déjà été utilisée en contexte faustien par Georges Hatot et Alexandre Promio pour les frères Lumière en 1897 dans la vue 682 du catalogue (*Faust : apparition de Méphistophélès*) et la suivante (*Faust : métamorphose de Faust et apparition de Marguerite*). On la rencontrera dans de nombreux *Faust* postérieurs : *Faust et Méphistophélès* (1903) d’Alice Guy, *Le Tout Petit Faust*

⁹ Méliès, le premier à avoir portraituré le diable à l’écran (1896), a tourné plusieurs films adaptés de la légende de Faust – *Faust aux enfers* (1903), *La Damnation du docteur Faust* ou *Faust et Marguerite* (1904) – ou inspirés par Faust – *Les Quatre Cents Farces du diable* (1905), *Le Chevalier des neiges* (1912). Il y déploie ses trucages habituels : machinerie de scène, surimpressions, effets pyrotechniques, etc. Je n’en parlerai pas car ils restent plutôt iconographiquement conventionnels par rapport à mon projet actuel.

¹⁰ Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, New York, Charles Scribner’s Sons, coll. « History of the American Cinema », 1990, pp. 86-87.

de Cohl (un film de marionnettes), etc. Mais l'on ne trouvait encore rien en 1897 de ce qu'apportera le film de 1900 : *la mise en scène d'un numéro de cabaret*. C'est là une particularité tout à fait étonnante du tableau de Porter qui déplace, pour l'instant exclusivement, le *contexte général* du mytheme faustien tragique vers l'escamotage de spectacle.

Ce transfert n'est pas encore complet, Faust déclinant la proposition du diable d'exécuter *lui-même* le tour. D'ailleurs, ce n'est pas plus Méphistophélès qui dirige le numéro : n'est-il pas le premier surpris et dépité de voir ses victimes échapper à ses coups ? La représentation se fait contre son gré, mais surtout à ses dépens. Pour l'heure, nous tenons donc un tour mais sans prestidigitateur fabulaire, *comme à l'époque il y a film sans que l'on sache très bien où s'en tient l'auteur*¹¹. Pour que la figure du magicien puisse se reporter sur Faust, il faudra en passer par une autre, qui va venir s'y superposer, d'ailleurs au sein du même catalogue Edison. Celle d'une sorte de magicien, mais noir et nécromancien, désormais maître et virtuose de son spectacle. Ce sera le rôle d'un autre docteur : le baron Victor Frankenstein.

Détour par un savant alchimiste

On doit à J. Searle Dawley le premier *Frankenstein* de l'histoire du cinéma, réalisé pour les studios Edison (1910). Le film, d'une douzaine de minutes, est une adaptation du roman de Mary Shelley de 1818 (mâtinée de *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*), dont il laisse beaucoup de côté, évidemment, et qui se concentre exclusivement sur l'épisode suisse chez le baron plutôt fidèlement rendu, *jusqu'à un certain point*, qui pourrait paraître de détail, mais qui est d'une importance décisive et modifie radicalement, tout en s'inscrivant aussi dans sa continuité (on verra comment par la suite), non pas la lettre mais l'esprit même du texte originel : Frankenstein n'y crée pas sa créature par le recours à la moderne électricité – qui a fasciné les jeunes romantiques dont était Mary (notamment sous sa forme fulgurante : « Mon pilote, l'éclair » [Percy Shelley]¹²) – mais par les moyens de la vieille alchimie. Non pas avec des

¹¹ À cette époque, le véritable « auteur » d'un film n'était pas son metteur en scène mais son commanditaire ou son producteur. Comme en atteste le fameux procès qui opposa en 1902 le chirurgien Eugène-Louis Doyen à l'un de ses opérateurs, Ambroise-François Parnaland, qui a disposé du négatif d'une intervention sur les deux sœurs xiphopages, Doodica et Radica Neik, pour le présenter dans des fêtes foraines.

¹² En Suisse, où naît l'idée de *Frankenstein* dans le cercle des époux Shelley (Lord Byron, Polidori), on assiste également aux orages apocalyptiques dus au dérèglement climatique sur l'Europe de l'Ouest suite à l'explosion volcanique du Tambora le 10 avril 1815. Pour une bonne synthèse de cet épisode, cf. Gillen D'Arcy Wood, *L'Année sans été. Tambora, 1816. Le volcan qui a changé le cours de l'histoire*, traduit de l'anglais par Philippe Pignarre, Paris, La Découverte, 2016, pp. 68-70. Cet épisode a renforcé l'attrait des artistes romantiques pour l'orage et l'éclair.

diodes et des générateurs, dont l'imaginaire frankensteinien est d'ordinaire saturé, non pas par la galvanisation des cadavres à la mode au temps des Shelley, mais *dans un chaudron*, lequel n'est pas sans évoquer l'athanor ou n'importe quel autre « four philosophique » permettant d'obtenir la pierre philosophale à partir de la substance contenue dans « l'œuf » – sans insister outre mesure sur tout l'imagerie évidemment charrié de la sorcellerie. On peut y voir un souci commercial d'expurger le récit de ses scènes les plus horribles mais, plus foncièrement, le film actualise ici la présence transversale de l'alchimie dès le texte source : la créature est une manière de Golem et Frankenstein, imité de Johann Conrad Dippel, attribue ses malheurs à sa fascination pour les écrits de Paracelse ou de Cornelius Agrippa. Frankenstein, ce bricoleur qui rafistole des corps en les montant parties par parties pour leur redonner la vie, est en fait un alchimiste. Il est tentant d'y voir une image de l'activité propre à l'illusionnisme cinématographique et à la fabrication photogrammatique du film. Le cinéma est une invention moins scientifique que magique. Et l'instance, quelle qu'elle soit, qu'on place à l'origine des films, lesquels susciteront vite un « culte de l'œil », est un magicien occulte.

La question de la fabrication du film est d'ailleurs explicitement signalée dans la séquence de la naissance du monstre. Compte tenu des moyens techniques et des développements expressifs du cinéma à ce moment-là de son histoire, la solution retenue pour montrer la venue au monde de la créature est à la fois visuellement saisissante, économique et dépositaire d'une sorte de théorie immanente sur les procédés typiquement cinématographiques des images : en plan frontal et unique, apparemment sans montage (au sens esthétique du terme), mais lorsque l'on regarde attentivement toute la séquence est *montée à l'envers*. Quel autre médium que le cinéma, parce qu'il traite avec des images mobiles, peut ainsi remonter le temps à rebrousse-poil ? Pour ce faire, on a enregistré l'embrasement de lambeaux de peau sur un mannequin qui, une fois les photogrammes inversés, donnent l'impression de venir, *a contrario*, se coller sur le squelette pour le recouvrir progressivement tout entier. Et par ce travail d'invention (rapproché de la poterie divine), et non de simple recombinaison combinatoire, c'est tout le travail du cinéma, aussi, qui est connoté comme n'étant pas que la taxinomie des « membres disjoints d'un savoir déjà constitué, au lieu de créer elle-même et du dedans ce savoir¹³ » (c'est le propre de la décadence fin de siècle), comme ne faisant pas que simplement redonner le déjà perceptible, mais comme une *puissance génératrice d'images inédites et idiomatiques*.

La marmite de Frankenstein, dans l'iconographie cinématographique, est avant tout celle de Faust : on la voit, par exemple, très distinctement dans *Faust et Méphistophélès* d'Alice Guy sept ans auparavant, une adaptation partielle du

¹³ Vladimir Jankélévitch, « La décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 55 n° 4, octobre-décembre 1950, p. 337.

premier acte du *Faust* de 1808¹⁴. Ce film, d'un peu plus d'une minute, reprend en boucle, pendant trois tableaux, le trucage des substitutions de personnages ou de décors par l'arrêt de la caméra et les coups d'épée que l'on trouvait dans le *Faust et Marguerite* de Porter, mais avec en fond de scène (tout se passe sur des tréteaux) un gigantesque chaudron, à l'exception du tableau médian. C'est de ce creuset que sort Méphistophélès. Il y retourne au dernier acte pour disparaître, vaincu par l'amour. Le film d'Alice Guy se distingue également par la particularité d'avoir un dénouement heureux non conventionnel – le triomphe de l'amour ici-bas – sans en passer, comme Porter, par le registre parodique.

La présence diffuse du mage alchimiste, on l'a vu, traversait déjà tout le *Frankenstein* de Mary Shelley. Elle passait également, en un autre biais, par un élément qui deviendra l'une des caractéristiques de la technique cinématographique : *l'électricité*¹⁵. À bien des égards, l'électricité était alors perçue comme une manifestation merveilleuse et ésotérique. Georg Matthias Bose, qui a beaucoup popularisé le nouveau phénomène électrique dans les salons européens du XVIII^e siècle, avait imaginé une nouvelle attraction nommée la « Vénus électriée » : une jeune femme chargée à l'électricité sur un support isolant – elle est reliée au générateur primaire de Bose – tend ses lèvres enduites d'une substance conductrice vers un jeune homme sorti de l'assistance. Celui-ci est atteint d'une décharge violente cependant que le public voit un éclair lumineux joindre les deux bouches. Cette expérience est d'abord un tour présenté comme un spectacle de manipulation et d'illusionnisme à des spectateurs ébahis. L'électricité, qui devient l'explication des émotions et des sentiments (elle passe ainsi dans le vocabulaire courant), va rapidement aussi représenter, ou plutôt son « image¹⁶ » (la réalité scientifique allait rapidement décevoir : l'électricité n'est qu'une propriété de la matière), et même si on en reviendra assez vite, l'espoir d'un principe vital unique expliquant la totalité des phénomènes naturels, assurant une réconciliation inespérée de la matière et de

¹⁴ En 1906, Alice Guy réalisera 19 autres films sur Faust produits par Léon Gaumont, à chaque fois sur un scène de la pièce de Goethe, dont *Ô nuit d'amour*, *Scène de l'église*, *Quatuor du jardin*, *Trio du duel 1^{re} partie*, *Trio du duel 2nde partie*, *La Prison* ou *Trio final*. L'Allemagne sera aussi friande de ce type de « numéros » : *Schmuckarie aus « Margarete »* (1907) d'Oskar Messter, sonorisé par le procédé « Biophon », l'anonyme *Cavatine aus « Faust »* (1908), *Quartett aus « Faust »* (1908) d'Alfred Duskes, *Kerkerzene aus « Faust »* (1909) de Franz Porten...

¹⁵ Le Cinématographe n'a pas été immédiatement électrié : contrairement à ses concurrents directs – Eidoloscope des Latham, Vitascope de Jenkins et Armet... – l'appareil des frères Lumière fonctionnait initialement à la main. L'électrification progressive a été l'une des raisons de la disparition inéluctable de son premier avatar ambulant.

¹⁶ Tristan Garcia, *La Vie intense. Une obsession moderne*, Paris, Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2016, p. 66. Pour une histoire détaillée de l'électricité et de ses imaginaires, cf. Alain Beltran et Patrice Carré, *La Fée et la servante*, Paris, Belin, 1991. L'ouvrage a été réédité et augmenté en 2016 chez le même éditeur sous le titre *La Vie électrique. Histoire et imaginaire (XVIII^e-XXI^e siècle)*.

l'esprit : Jean-Paul Marat (*Découvertes sur le feu, l'électricité et la lumière* en 1779), Galvani (*De viribus electricitatis in motu musculari commentarius* en 1791). L'électricité a disparu telle quelle du *Frankenstein* de Dawley. Mais elle amena Edison à vouloir faire un film à partir de *Frankenstein*¹⁷ ; quant à Dawley, il revient sans cesse à son enracinement dans l'imaginaire populaire (qui perdurera longtemps par le relais de l'art, excitation des nerfs, orage romantique, malgré les avancées scientifiques dues à de nombreux savants [Coulomb, Volta, Ampère...]) : l'activité magique et occulte de manipulation générative des corps et de transmission sans contact physique des émotions. Un siècle plus tard, il en ira du même ordre avec les images cinématographiques et leur thaumaturgie double d'action à distance (la projection photoréaliste) et d'électrification (la recomposition du mouvement). Un bel exemple de mise en abyme peut se voir dans *L'Hôtel électrique* (1905) de Segundo de Chomón dans lequel des objets bougent d'eux-mêmes ou assurent seuls leur fonction (valise, parapluie, brosse à chaussures, peigne) par la technique de l'image par image, vantant simultanément les promesses de l'électrification croissante de la vie moderne et la « vie » apparemment autonome des nouvelles images.

Ce film constitue une étape importante en ce qu'il montre un savant assimilé à un mage, œuvrant avec un attribut typiquement alchimiste, dont l'iconographie de Faust avait déjà commencé de s'emparer (Alice Guy) et qui deviendra progressivement récurrent. Mais cet individu n'est pas Faust lui-même. Si le film de Porter avait donné à voir un Faust spectateur d'un spectacle de prestidigitation, mais qui n'occupait pas encore la position du magicien, le film de Dawley propose un savant, qui n'est pas tout à fait Faust, rapporté à un type de magicien qui n'est pas exactement un prestidigitateur (la magie de spectacle). Les deux films ne proposent qu'une partie du puzzle. Il reste à reconstruire à partir d'eux le plus important : *la figure d'un Faust prestidigitateur, et cinéaste.*

Portrait de Faust en cinéaste

En 1910, Pathé Frères sort sur les écrans une adaptation du premier *Faust* de Goethe coréalisée par trois cinéastes : un Français (Henri Andréani), un Italien (Enrico Guazzoni), un Anglais (David Barnett). C'est un film de plusieurs bobines, d'une durée approximative de dix-huit minutes, comme on en faisait en France depuis 1908, beaucoup plus ambitieux que tous ses prédécesseurs : il prolonge ouvertement les prétentions du Film d'Art. Son Méphistophélès

¹⁷ On connaît, par ailleurs, l'intérêt d'Edison pour l'électricité à titre personnel : brevets (améliorations de l'ampoule à incandescence de Swan) et distribution de courant continu, collaboration puis querelle avec Nikola Tesla (défenseur du courant alternatif), exécution de l'éléphante Topsy (filmée dans *Electrocuting an Elephant* en 1903), etc. Pour plus de détails, cf. Jill Jones, *Empires of Light. Edison, Tesla, Westinghouse, and the Race to Electrify the World*, New York, Random House, 2004.

anticipe notamment sur la composition d'Emil Jannings dans le *Faust* de Murnau (la plume sur la coiffe, le cabotinage). On peut y voir pour la première fois le cabinet d'alchimie de Faust dans un tel rendu réaliste – précision des objets ou ustensiles, volumes des meubles, profondeur de l'espace (les personnages se déplacent en obliques) – et l'on mesurera à profit la différence avec la toile peinte et l'action « plate » du *Faust et Méphistophélès* d'Alice Guy. On peut y apercevoir un crocodile naturalisé accroché au plafond, un complexe alambic, des fioles de tailles multiples, ou encore une tenture au subtil drapé. Le trucage magique du « tour de manivelle » y est de nouveau utilisé pour les apparitions et disparitions. Dans ce film, Méphistophélès mène entièrement le jeu : il fait surgir l'image de Marguerite à son rouet dans le cabinet, il oblige Faust à signer le pacte fatidique et lui redonne sa jeunesse, il transforme en fût de vin la table de l'épisode dans la taverne d'Auerbach, il tient le miroir magique qui montre Marguerite à Faust, etc. Tout cela est parfaitement canonique. Faust n'est que le suiveur de Méphistophélès : même le meurtre de Valentin par Faust, le frère de Marguerite, est – conformément à la source goethéenne – rendu possible par l'intervention du démon. Faust ne pourra rien changer au sort fatal de Marguerite. Il ne lui reste, dans le dernier plan, que ses yeux pour pleurer.

L'épilogue ne donne pas même à voir la gloire parmi les anges qui atténue *in extremis* la victoire complète du cruel Méphistophélès (c'est le fameux vers du premier *Faust* de Goethe : « Elle est sauvée ! »). Telle est la trame – que ne suivait pas le dénouement parodique du *Faust et Marguerite* de Porter – que l'on retrouve tout au long des années 1910, et encore au-delà, dans la plupart des adaptations de plus en plus complexes dont presque rien n'est – à ce jour – parvenu jusqu'à nous : *Faust et Marguerite* (1911) de Jean Durand, *Faust* (1917) de William Wauer, *Faust* (1922) de Gérard Bourgeois, *La Damnation de Faust* (1925) de Victor Charpentier et Stéphane Passet (un film en stéréoscopie expérimentale), parmi d'autres. La montée rédemptrice au paradis, quant à elle, se rencontre dans certains cas (Morlhon, Cohl, Murnau), dans d'autres non. Pour avoir une issue différente, il faut, comme chez Porter, s'en remettre au genre comique : dans *Faust and the Lily* (1913) de Dell Henderson, par exemple, nous assistons de nouveau à la défaite du démon et à l'union terrestre de Faust et Marguerite. Le *Faust et Méphistophélès* d'Alice Guy ne semble pas avoir eu de descendance directe. Mais comme chez Porter également, il n'est pas non plus possible de rapporter la déconvenue de Méphistophélès à une prise en mains expresse par Faust de la situation : celui-ci reste une figure passive. C'est précisément cela que le Faust de Murnau va changer, en installant le personnage de Faust comme *figure déléguée du cinéaste dans le récit*.

Murnau et ses scénaristes, Hans Kyser et Gerhard Hauptmann, restent très proches, dans ce qui est incontestablement le premier chef d'œuvre du « genre » dans l'histoire du cinéma, du premier *Faust* de Goethe, bien qu'ils y ajoutent par places des références à Marlowe et aux anecdotes imprimées par Spies. Le film

fait admirablement la synthèse de la tragédie initiale et des expériences comiques cinématographiques antérieures par le truchement du personnage de la tante Marthe persuadée d'être courtisée par Méphistophélès (chez Goethe, c'est une voisine, et le dessein est plus rapidement abandonné). Il réintroduit également l'un des trois archanges du « Prologue dans le ciel » (Michel), contrairement à ses prédécesseurs qui avaient délaissé ce passage sans doute trop dispendieux à mettre en scène et dont l'intrigue pouvait aisément se passer. D'une manière générale, l'adaptation de Murnau se signale par le gigantisme des moyens mis au service d'une réalisation somptuaire (deux millions de deutschemarks, un tournage de six mois, deux caméras en permanence sur le plateau, etc.). *Faust, une légende allemande*, produit par Erich Pommer, a largement été pensé, en pleine République de Weimar, comme un « méga-film » nationaliste exaltant sur le marché international les capacités économiques et l'énergie artistique de la Universum Film AG¹⁸.

L'important est pour nous ailleurs. Au début du film, Faust donne un cours d'astronomie devant ses étudiants. Il évoque alors en gros plan la question du Bien et du Mal. Une fumée est soufflée par la machinerie, qui masque son visage, et la séquence raccorde sur un plan de nuées où vont s'affronter l'Archange Michel et Méphistophélès. Ce seul commencement – auquel je dois me limiter ici – renferme toute l'originalité sans précédent du film (du moins dans l'état actuel des archives) : Méphistophélès, et avec lui toutes les aventures qui s'en suivront, est montré comme s'enracinant dans une *possible projection mentale de Faust* (les cieux sont de la même fumée que celle enfermée dans son alambic). Cette lecture était déjà celle proposée par le *Frankenstein* de Dawley dans la scène où Elizabeth, l'épouse de Frankenstein, et la créature sont présentées successivement, dans la même composition, par leur entrée en scène *exclusivement* spéculaire (ils se reflètent dans un grand miroir en face de lui), comme des diapositives antipodales de l'esprit de Victor affalé dans son fauteuil. On voit combien est sans cesse plus intense la filiation entre les deux films¹⁹. Avec Murnau, Méphistophélès, bien qu'il semble mener la danse, engendrer les leurres visuels (image de Faust rajeuni à la surface de l'eau, apparition de Marguerite, effets pyrotechniques, voyage dans les airs, etc.) et

¹⁸ On a beaucoup écrit sur ce double sujet, ainsi que sur l'art de Murnau dans ce film et ses ascendants picturaux. Cf. chronologiquement : Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque* [1952], édition définitive, Paris, Le Terrain vague, 1965 ; L. Eisner, *F. W. Murnau*, Paris, Le Terrain vague, 1964 ; Éric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Ramsay, 1991 ; Klaus Kreimeier, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*, Paris, Flammarion, coll. « Cinémas », 1993 ; Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After : Germany's Historical Imaginary*, London/New York, Routledge, 2000 ; Helmut Schantze, « On Murnau's *Faust* : A Generic *Gesamtkunstwerk* ? », in Dietrich Scheunemann (éd.), *Expressionist Film. New Perspectives*, Rochester, Camden House, 2003, pp. 223-235 ; Elena Greminigi, *Il Faust di F. W. Murnau*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, coll. « Cinema », 2007.

¹⁹ Méphistophélès apparaîtra dans une série d'éclairs.

tout mettre en scène, se dématérialise originellement au profit de *la vision créatrice d'images* de Faust. D'un Faust alchimiste devenu illusionniste. Murnau aurait pu s'écrire comme le Flaubert légendaire : « Faust, c'est moi ! »

*

Après une première tentative ratée d'adaptation dans les années 1950 (donnée dans *Metaphors on Vision*), Stan Brakhage réalise entre 1987 et 1989 *Four Film Faust*, d'après Marlowe, Goethe et le livret de *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938) de Gertrude Stein. Brakhage y récapitule les récents développements de sa conception du film comme « lumière se déplaçant dans le temps [*light moving in time*]²⁰ » ainsi que ses thèmes récurrents sur la culbute des conventions visuelles du spectateur et la vision hypnagogique (qui comporte de nombreux points communs avec les observations de la *Théorie des couleurs* de Goethe [1808-1810] sur les « couleurs psychologiques » produites par la rétine en réaction à de fortes stimulations visuelles) : Faust, déplacé d'un personnage de la *narration* à l'incarnation d'une *expérience* sensible, ne fait plus qu'un avec « les cellules hypnagogiquement visibles de sa vue sensorielle [*receptive sight*] et de son mode de connaissance interne [*inner cognition*]²¹ ».

Cet exemple, parmi d'autres – je pense notamment à *L'Atelier du Dr Faust* (1956) de Peter Weiss, mais aussi au *Faust* (2011) de Sokourov, *Brecht Urfaust* (1953) de Syberberg ou *Phantom of the Paradise* (1974) de De Palma – montre l'importance de la postérité de l'invention du film de Murnau : la figure de Faust en « proto-cinéaste » ou, comme je préfère le dire, de Faust en *puissance filmante*, dont ce texte aura cherché à proposer une manière de généalogie.

²⁰ S. Brakhage, *Telling Time. Essays of a Visionary Filmmaker*, New York, McPherson & Co, 2003, p. 50 (je traduis).

²¹ Stan Brakhage, « Faust 4 », *Film/Video Catalogue 7*, San Francisco, Canyon Cinema, 1992, p. 57 (je traduis). Pour approfondir, cf. R. Bruce Elder, « Goethe's Faust, Gertrude Stein's *Doctor Faustus Lights the Lights*, and Stan Brakhage's Faust Series », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 14 n° 1, mars 2005, pp. 51-68 ; Inez Hedges, « Stan Brakhage's Film Testament : The Four Faust Film », in Alexander Graf et Dietrich Scheunemann (éd.), *Avant-Garde Film*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, pp. 165-180.