



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

LA NARRATIVITE AU CINEMA - UNE ETUDE
DU MYTHE DE FAUST

par

Chandrika MATHUR

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D.



Chandrika Mathur, Ottawa, Canada, 1992



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-75091-X

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

A mes directeurs de thèse Sylvain Simard et Denis Bachand qui ont guidé cette thèse avec patience et enthousiasme. Leurs conseils et leurs exigences de travail clairement communiqués et leur disponibilité pendant les moments difficiles de la recherche et de la rédaction m'ont été d'un soutien précieux, qu'ils en soient remerciés. Sans leur intérêt poussé cette étude ne serait jamais parvenue à terme.

A mon frère et ma mère dont le support matériel et émotif ne m'a jamais fait défaut dans l'adaptation à un pays nouveau et un mode de vie étranger qu'impliquait le processus de la préparation de cette thèse.

Je voudrais remercier Claire, Micheline et Monsieur Blais de l'audiovidéothèque de l'Université d'Ottawa qui ont bien voulu m'aider à trouver la documentation filmique dont j'avais besoin.

J'aimerais remercier Jocelyne, secrétaire du département qui m'a grandement aidé pour la présentation finale de ce travail.

INTRODUCTION GENERALE

Peut-on aujourd'hui séparer le narratif du cinématographique? Au cours du développement du septième art, le versant narratif l'a en effet remporté sur les tentatives - d'ailleurs assez ponctuelles et éparses - de réaliser des films non-narratifs. Et ceci pour la simple raison que les films non-narratifs n'ont point su trouver la faveur auprès du public de cinéma. Ainsi, dès la plus jeune enfance, nous apprenons à nous attendre à une "histoire" lorsque nous nous trouvons devant l'écran. Cette narrativité, qui s'avère être inséparable du cinéma, va constituer le sujet de notre interrogation au long de cette thèse. La question théorique de la narrativité au cinéma sera envisagée dans les limites très précises d'un corpus de trois films ayant un sujet commun: le mythe de Faust.

Même si en cette fin du vingtième siècle une grande majorité de personnes préfèrent regarder un film plutôt que lire un roman pour se divertir, le cinéma, avouons-le, n'a pas le monopole de raconter des histoires: le roman, la pièce de théâtre, la peinture, la musique, la danse, l'opéra, etc ont adéquatement assumé ce rôle pendant des siècles. Dans les années plus récentes, la photographie, la bande-dessinée, le journal, la radio et la télévision etc. continuent à l'assumer. En réalité, la totalité des moyens de

communication ainsi que des médiums d'expression artistique ont cette capacité de narrer des histoires.

Le cinéma est né assez tardivement, si on le compare à la plupart des autres médiums d'expression, mais grâce à la technologie il arrive à reproduire, au moins techniquement, la réalité expressive de tous ces médiums. Le cinéma peut recréer une représentation dramatique ou un spectacle d'opéra; il peut donner à voir des peintures, des dessins ou des fresques (ex: le Mystère Picasso); il peut exploiter les couleurs avec autant d'habileté que n'importe quelle peinture; il peut incorporer dans sa propre texture divers airs de musique (ex: les comédies musicales); il peut présenter un spectacle de danse dans tous ses détails (ex: Le French Cancan); il peut même citer directement un roman ou un journal en montrant l'image matérielle du livre ou du journal en question (ex: début de A Tale of Two Cities pour le roman; Citizen Kane pour le journal); ni la langue écrite ni la langue orale ne sont hors de la portée du langage cinématographique. En somme, grâce aux procédés techniques qui consistent à reproduire de façon visuelle et sonore une réalité extérieure donnée, le cinéma, pour raconter une histoire, jouit d'un potentiel formidable d'"intertextualité" avec d'autres formes artistiques.

Toutefois, le cinéma connaît ses propres limites. La représentation d'une pièce de théâtre, d'un opéra, ou d'une danse peut fort bien bâtir ses propres significations en exploitant matériellement l'espace de la scène, et en forgeant des rapports entre la scène et la salle de façon tangible et concrète. Or, le cinéma, lui, n'a pas cette présence matérielle immédiate. Faite d'ombres et de lumières, l'image cinématographique ne peut que re-présenter/re-produire l'espace en en créant l'illusion; quant à l'espace qu'il produit, sans l'immédiateté matérielle de l'espace théâtral, celui-là reste spécifiquement cinématographique et donc illusoire. Que cette illusion ait bien souvent plus de pouvoir d'émouvoir qu'une réalité concrète particulière - rappelons-nous Cinéma Paradiso - informe, plus qu'autres choses, de la magie qu'exerce ce médium. A la différence d'un roman, auquel rien n'impose une limite de longueur, un film occidental dépasse rarement la durée de deux heures et demie. A la différence d'une toile où le peintre peut choisir les dimensions physiques de son oeuvre à son propre gré, les réalisateurs de cinéma sont contraints de fonctionner avec des pellicules de taille et de qualité plus ou moins uniformes. A la différence du roman, du texte théâtral, ou du tableau, qui sont, la plupart du temps l'oeuvre d'une seule personne, le cinéma, en raison même de son infrastructure technique et artistique, doit son effet final, non seulement à l'esprit créateur d'une personne mais aussi au travail collectif d'une équipe nombreuse.

Le point focal de cette thèse sera ce récit particulier qui résulte de l'interaction du caractère polyvalent du cinématographe et des contraintes que ce médium impose. Dès ses débuts, le septième art a largement emprunté à des traditions littéraires, théâtrales, musicales, et picturales, mais s'est forgé petit à petit sa propre tradition narrative en adaptant celles-là à sa spécificité spatio-temporelle, éthique et cognitive.

Le contenu ainsi que la forme, les articulations, et les enjeux de ce récit "polyphonique" (au sens concret) du film constitueront le corps de notre interrogation sur la narrativité cinématographique. Le groupe d'Entrevernes nous définit la narrativité comme

le phénomène de succession d'états et de transformations, inscrits dans le discours, et responsables de la production de sens¹.

Etudier la narrativité reviendra donc à tenter de dégager les articulations principales de cette succession d'états et de transformations. Nous tâcherons de démontrer comment et dans quelle mesure la spécificité technique et esthétique du cinéma, ainsi que les conditions de réception du film déterminent les structures narratives propres à celui-ci, privilégient certaines péripéties au détriment des autres, imposent le choix de certains thèmes plutôt que d'autres.

En effet rien au cinéma ne "va de soi" alors qu'en regardant un film le spectateur a souvent l'impression d'être en présence d'un monde tout à fait naturel voire "réel". Démystifier ce "naturel" du récit cinématographique, dévoiler son intentionnalité - c'est à dire les choix narratifs de contenu et de forme, analyser ses fondements spécifiques en rapport avec la visée esthétique et idéologique de son réalisateur est la tâche que nous nous proposons de faire dans cette thèse sur la narrativité au cinéma. Et ceci contribuera, à notre avis, à l'épistémologie générale de la spécificité du mode narratif au cinéma.

C'est la "forme du récit" qui nous intéresse. Aussi avons-nous cru pertinent d'avoir un corpus continu, qui, tout en présentant une thématique commune et une base de péripéties comparables, permettrait de voir un échantillon important des variantes narratives d'une seule problématique tant au niveau de succession de péripéties qu'au niveau de formes dont celles-ci peuvent se revêtir. C'est dans cette perspective que nous avons choisi le mythe de Faust comme thème reliant les films de notre corpus.

Pourquoi le mythe de Faust? Le thème faustien a connu un développement historique extrêmement important dans le médium cinématographique depuis les débuts du cinéma jusqu'aujourd'hui. Comme l'atteste la filmographie établie par André Dabezies², le premier film tourné autour de ce mythe date de 1896, coïncidant avec la naissance même du

cinéma. Par la suite, différentes parties de ce mythe ont continué à attirer les cinéastes, et le film le plus récent sur ce mythe, Angel Heart date de 1987. Une telle prolifération de films traitant de ce mythe atteste amplement de l'intérêt qu'il offre aux cinéastes; des cinéastes d'époques différentes, de nationalité et de cultures très diverses ont trouvé et ont exploité le potentiel narratif de ce mythe en termes cinématographiques. Pour étudier la problématique de la narrativité au cinéma, les versions filmiques du mythe de Faust semblaient donc offrir un terrain fécond de recherches comparatives.

Pour amorcer cette recherche, il a fallu localiser ces films portant sur le mythe de Faust. Or, plusieurs films parmi les plus anciens ont été perdus et, malheureusement, il n'en reste plus aucune trace. Certains rares spécimens ne peuvent ni voyager, ni être projetés sur leur support actuel. D'autres sont inaccessibles tout simplement parce qu'ils n'ont plus de distributeurs, ou que la question de leurs droits d'auteurs n'est pas réglée. En exploitant les ressources qui nous étaient accessibles³, nous avons pu localiser et visionner les films suivants:

- Der Student von Prag de Stellan Rye, 1913.
- Faust de Friedrich Wilhelm Murnau, 1926.
- La Beauté du Diable de René Clair et Armand Salacrou, 1949.
- Marguerite de la Nuit de Claude Autant-Lara, 1955.

- Faust (le Premier Faust de Goethe filmé) de Gustav Grundgens, 1960.
- Docteur Faustus de Richard Burton, 1967.
- Le Maître et Marguerite d'Alexandre Petrovic, 1972.
- Mephisto d'Istvan Szabo, 1981.
- Angel Heart d'Alan Parker, 1987.

Par ailleurs, nous avons trouvé un documentaire très intéressant intitulé Faust in Film, produit par le "Deutsch Institut für filmkunde", qui attestait qu'il y a eu à peu près cent films tournés au sujet du mythe de Faust. Ce documentaire contenait des extraits des films suivants:

- Faust production Pathé, 1904
- Faust avec disques de Gounod (non-identifié)
- Le tout petit Faust, film de marionnettes d'Emile Cohl, 1911
- Faust und Marguerite d'Hans Slava, film tchécoslovaque
- Faust de F.W. Murnau, 1926.
- Doktor Faustus de Rosenthal, film de marionnettes, 1953.
- Faust (le Premier Faust de Goethe filmé par Grundgens) 1960.

Nous avons évidemment dû faire des choix dans ce vaste corpus de films traitant du mythe de Faust. En fonction de leur disponibilité, et surtout de la problématique théorique de la narrativité cinématographique que nous nous proposons d'approfondir, nous avons finalement décidé de travailler de façon détaillée sur trois films, qui, à notre avis, représentaient parfaitement trois

étapes importantes dans l'évolution de l'esthétique de la narration cinématographique: le cinéma muet, le film parlant en noir et blanc de texture classique, et le film moderne en couleur, avec un style de montage brusque et rapide. Il s'agit des trois films suivants: Faust de F.W. Murnau (1926), La Beauté du Diable de René Clair (1949), et Mephisto d'Istvan Szabo (1981).

Afin de faciliter l'analyse détaillée de ces films nous avons travaillé sur une copie VHS, demi-pouce de chacun de ces trois films. Les références et citations tirés des films viennent des sources suivantes: Pour Faust nous nous sommes servi du découpage établi par Eric Rohmer⁴. La copie du film auquel nous avons accès était la version bilingue allemand-anglais. Pour La Beauté du Diable nous disposions d'une version française avec des sous-titres anglais. Nous nous sommes servi du scénario publié dans Comédies et Commentaires⁵. Mais comme ce scénario variait souvent des dialogues utilisés dans le film, nous avons préparé une transcription de la piste sonore nous-même et nous utilisons une source ou l'autre pour citer des extraits de ce film. Quant à Mephisto, il n'existe pas, à notre connaissance, de scénario ni de découpage publié. La copie à notre disposition était la version doublée en allemand avec les sous-titres anglais. Toute citation provenant de ce film présente donc ces sous-titres anglais, dont nous avons préparé également une transcription intégrale. Il faut bien avouer que ce n'est pas très commode de travailler avec des traductions mais comme bon nombre de spectateurs de

Faust et de Mephisto se trouvaient dans une situation pareille à la nôtre, nous ne croyons pas tout à fait oiseux le fait d'étudier ces films à partir des traductions. Pour la commodité du lecteur, nous avons préparé un montage vidéo des principales séquences étudiées au cours de cette thèse. Des notes en bas de page renverront le lecteur à ce montage, qui servira ainsi de citation véritable du film.

En parcourant la littérature considérable consacrée à la narrativité cinématographique nous avons eu l'impression d'un clivage entre la théorie et la pratique. D'un côté il y avait de très bons ouvrages théoriques par des auteurs comme Christian Metz, Francis Vanoye, François Jost, André Gaudreault, Mieke Bal, Edward Branigan, David Bordwell, Jacques Aumont, Michel Marie, etc. Et de l'autre côté il y avait des analyses de films, parfois faites par les mêmes auteurs, parfois par d'autres. Or, ces analyses restaient toujours très partielles, soit parce qu'elles ne traitaient qu'une séquence isolée d'un film, soit parce qu'elles n'analysaient qu'un seul film, coupé de son contexte de production. A notre connaissance, il n'y a pas eu d'analyse narratologique sur un corpus thématique continu. Cette thèse, d'après son intitulé même, contient deux orientations majeures: une théorique et l'autre appliquée.

En prenant appui sur de nombreux travaux théoriques appartenant à la tradition française ainsi qu'anglo-saxonne, nous avons cru utile de proposer, dans un premier chapitre, l'état de la question de la narratologie cinématographique. Pour mieux saisir les enjeux des films tournés sur le mythe de Faust, il nous a paru également important d'esquisser, dans le chapitre suivant, l'historique du développement du mythe de Faust à travers les siècles dans les divers médiums expressifs comme la littérature, la peinture, la musique. Une fois ce travail de mise au point théorique et mythique accompli nous pourrions nous consacrer à l'analyse de la structure narrative des films choisis.

Dégager la structure narrative d'une oeuvre quelconque implique deux orientations bien distinctes: prêter attention à la narrativité du contenu d'un côté, et s'arrêter également sur la narrativité du médium ou de l'expression de l'autre. Ces deux axes fondamentaux⁶, qui reflètent en fait les deux voies distinctes qu'a prises la sémiologie narrative, s'inspirent, dans le premier cas, de l'oeuvre de Greimas et dans le deuxième, de l'oeuvre plus récente de Gérard Genette. Loin d'être contradictoires, ces deux orientations réussissent à cerner, de façon assez efficace, toute la problématique de la narratologie générale. Et nous nous proposons d'articuler notre étude de la structure narrative des films en question sur ces deux axes de narrativité de contenu et d'expression.

Le troisième chapitre sera consacré à la narrativité du contenu où, en nous inspirant du travail des structuralistes, tel A.J. Greimas, nous tenterons de préciser les programmes narratifs ainsi que les schémas actanciels des trois films étudiés ici. Cette analyse permettra non seulement de mieux appréhender les variations narratives apportées par les divers cinéastes au mythe de Faust, mais nous conduira également aux fils constants qui soutiennent les trois films faustiens.

Afin de dégager la narrativité d'expression, nous avons pu identifier quelques noeuds modaux tels le temps et l'espace qui concourent à la création du monde de la fiction par le cinéma. Aussi, dans le quatrième chapitre, nous étudierons le déploiement de l'espace et du temps dans chacun des films choisis. Quelles instances narratives contribuent à créer cette illusion d'un espace continu et d'une temporalité réaliste? Quelle esthétique régit la manière dont l'espace et le temps sont présentés? Ce sont autant de questions auxquelles nous tenterons d'apporter des réponses. Du point de vue théorique, nous nous appuyerons sur les travaux de Genette en ce qui concerne la temporalité et nous utiliserons les schémas d'analyse proposés par André Gaudreault pour interroger l'espace-temps dans le récit filmique. A travers des analyses précises nous tâcherons de faire ressortir les éléments qui définissent la spécificité du déploiement spatio-temporel dans un film donné.

Le dernier chapitre s'attachera à cerner la spécificité narrative de chacun des films, tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme. A cette fin, nous analyserons trois séquences, tirées des trois films, traitant de la même péripétie mythique et nous examinerons leurs traitements divergents. Ce sera l'occasion de nous arrêter sur la spécificité du mode narratif qui résulte directement de l'époque de la production du film: des éléments d'ordre technique, comme l'absence du son ou la polyvalence de l'éclairage, ou bien ceux d'ordre esthétique, comme une vision classique du narratif, ont un rôle important à jouer dans la narrativité d'un film donné.

Une telle approche qui tient compte de la macro-structure ainsi que de la micro-structure de chacun des films étudiés, et qui incorpore un va-et-vient constant entre la théorie et les analyses appliquées apportera, croyons-nous, un meilleur éclairage sur la problématique théorique de l'analyse du cinéma ainsi que sur l'évolution du mythe faustien au cinéma.

NOTES

1. Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes; introduction, théorie, pratique, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 14.
2. Voir Filmographie en Annexe XVI à la fin de la thèse.
3. Il s'agit des ressources suivantes: l'audio-vidéothèque de l'Université d'Ottawa et son réseau d'emprunts entre-bibliothèques; la Cinémathèque québécoise à Montréal; les magasins de location de vidéo à Ottawa; les chaînes de télévision.
4. Eric Rohmer, "Faust - découpage intégral après visionnage plan à plan à la moritone, L'Avant-Scène Cinéma, numéro 190-191, juillet-septembre, 1977.
5. René Clair, Comédies et Commentaires, Paris, NRF, Gallimard, 1959.
6. Gérard Genette propose, dans le Nouveau Discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 12, la distinction entre "narratologie modale" et "narratologie thématique". Plus tard, André Gaudreault propose, dans Du littéraire au filmique - Système du récit, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 42, la distinction entre la "narratologie de l'expression" et la "narratologie du contenu".

CHAPITRE I

EVOLUTION DES ETUDES SUR LE MODE NARRATIF AU CINEMA

INTRODUCTION

Il existe une grande diversité d'approches pour étudier le mode narratif. Par mode narratif nous entendons la manière dans laquelle une histoire s'organise comme telle dans l'esprit d'un interlocuteur et se constitue en discours intelligible afin d'être appréhendée et reconstruite par un interlocuteur. Comme il est possible de raconter des histoires par des modes de communication fort différents - langue écrite et orale, danse, mime, peinture, etc. - la narrativité peut être appréhendée selon les modalités propres à diverses formes d'expression. Le cinéma en particulier offre un champ tout à fait propice à l'étude du narratif puisqu'au cours de son histoire c'est ce mode particulier qu'il a privilégié.

Discipline relativement récente, l'étude du mode narratif connaît un très grand essor depuis les années soixante: des néologismes comme "narratologie" et "narrativité" ont vu le jour en France. Le terme "narratologie" a été utilisé par les structuralistes français pour désigner l'étude de la structure narrative des textes. Les critiques français utilisent actuellement les termes "narrativité" ou "narratologie" indifféremment pour se référer au fonctionnement narratif.

Avec Robert Scholes nous aimerions suggérer de rajouter la notion suivante à la définition du terme "narrativité":

I should like to suggest that we employ the word "narrativity" to refer to the process by which a perceiver actively constructs a story from the fictional data provided by any narrative medium¹.

Puisqu'ainsi est réhabilitée la place du récepteur en tant qu'agent actif du processus narratif.

"Où en est la narratologie cinématographique? Entre sémiologie et théorie littéraire²" - un tel titre d'article témoigne de l'incertitude théorique qui entoure le domaine véritable de la narratologie cinématographique. A cheval sur la théorie littéraire et la sémiologie, les approches narratologiques actuelles comprennent également les perspectives plus récentes de la psychanalyse en ce qui a trait à l'implication du spectateur. Tout en intégrant dans son sein la tradition de la théorie cinématographique ainsi que l'analyse textuelle des films dans la lignée des analyses pragmatiques et discursives, la narratologie cinématographique se présente aujourd'hui comme un domaine hétérogène en pleine expansion. Dans le présent chapitre, nous nous efforcerons de retracer brièvement les parcours qu'ont suivis les études en narratologie cinématographique. Tâche d'autant plus difficile qu'elle devrait justement rendre compte de cette variété d'approches dont je viens d'esquisser la liste.

L'origine de l'étude du narratif remonte probablement jusqu'à l'antiquité dans la théorie du discours formulé par Platon et Aristote. Le couple notionnel de mimésis et de diègèsis avancé dans les oeuvres de ces deux philosophes grecs pose effectivement le fondement de cette science puisqu'en distinguant une narration médiatisée de celle qui ne l'est pas ils attirent l'attention du critique sur le choix qui s'offre au narrateur de la façon de raconter son histoire, et font ressortir de cette manière "l'aspect singulier, artificiel et problématique de l'acte de narrer³". Notons toutefois à la suite d'André Gaudreault que l'épopée grecque sur laquelle portaient les remarques de ces deux philosophes appartenait à la tradition orale de raconter des histoires; ainsi l'étude du narratif se serait d'abord appliquée à la description du fonctionnement du discours oral.

Plus tard, la domination du scriptural a fait en sorte que tout questionnement relatif à la narration s'est porté automatiquement sur la littérature écrite; et vers la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième c'est effectivement la critique littéraire qui s'est mise à étudier la façon dont le récit transmet son message ainsi que les enjeux qui en déterminent la forme et le fond. Or, si pour ces premiers théoriciens de la narrativité, le champ d'interrogation était homogène (le roman), une très grande diversité d'approches des principes ainsi que des concepts caractérise les perspectives narratives qui se sont développées dans différents pays. Cette

diversité d'approches est en soi révélatrice de la complexité des problèmes soulevés par la narrativité.

Comment traiter synthétiquement d'un champ aussi diversifié que celui des études consacrées au mode narratif? Faut-il procéder par un genre de résumé des théories proposées par chaque narratologue? La liste en est longue et une telle méthode risquerait d'être non seulement laborieuse et ennuyeuse mais surtout extrêmement répétitive. Faut-il en traiter de façon chronologique? Souvent les narratologues formulent leurs pensées en réponse à d'autres théories ou bien avec des retouches constantes à leurs premières formulations. Dans un tel état de choses, reconstruire le tracé chronologique pourrait donner lieu à un bilan embrouillé et mêlé et ne nous avancerait donc guère. Une autre possibilité est celle adoptée par Françoise Van Rossum-Guyon dans son excellent article récapitulatif paru dans Poétique⁴ où elle présente les travaux narratologiques selon une répartition nationale (des pays) dans une perspective diachronique. Or, si une telle approche était valable et faisable en 1970, il serait bien plus difficile de s'en tenir aux frontières nationales en 1990: une plus grande collaboration au niveau international pour des projets de recherche et d'ouvrages rend cela peu efficace - comment rendrait-on compte des ouvrages comme Le Récit cinématographique⁵ où un Français et un Canadien collaborent à mesure égale pour présenter un système

cohérent d'appréhension du récit cinématographique? Et il y aurait plusieurs autres exemples du même type.

Ce chapitre se donne pour but essentiellement de préparer le terrain du point de vue méthodologique pour les analyses ultérieures. Alors en abandonnant toute prétention à l'exhaustivité ou à l'objectivité le présent chapitre a été organisé surtout en fonction des éléments et des perspectives pertinents dans le contexte de cette étude bien spécifique. La volonté de rester aussi clair dans nos propos que le sujet le permet nous a poussé à traiter du mode narratif en deux temps avec des va-et-vient constants entre les deux: le narratif dans le champ littéraire et le narratif dans le champ cinématographique. Nous sommes bien conscient du fait que les théories relatives au premier ont été appliquées telles quelles dans bien des cas aux corpus qui n'ont rien de littéraire. La recherche portant sur la narrativité cinématographique pourrait fort bien inspirer des analyses dans les domaines autres que le cinématographique. Et ce serait là un juste et fécond retour des choses.

Une place importante est réservée ici à la section narrativité littéraire. Un examen préalable des approches diverses du mode narratif en littérature s'impose ici en raison même de la spécificité de cette thèse intitulée "La Narrativité au cinéma - une étude du mythe de Faust". Il s'agit dans cette

étude d'interroger la narrativité au cinéma à travers un corpus de films bien précis traitant tous du mythe de Faust. Or, ce mythe a connu un très grand développement dans le roman ainsi que le théâtre et il ne sera pas possible de faire abstraction de ce fond littéraire et théâtral. De plus, la narrativité littéraire a fortement influencé l'étude du narratif au cinéma, et il y a fort à parier que les études cinématographiques influenceront les théories du littéraire à l'avenir.

Par souci d'économie, nous avons choisi, pour traiter de la narrativité littéraire, des concepts de base tels "auteur versus narrateur", "narrateur et perspective narrative", "temps" et "espace". Et nous tâcherons d'esquisser, dans le cadre de ces quelques concepts, un profil aussi détaillé que possible des théories proposées par des narratologues différents. Comme l'analyse structurale des récits qui a connu, malgré ses limites, un succès fulgurant fera l'objet du troisième chapitre, où nous tâcherons d'associer la théorie à la pratique pour dégager les diverses métamorphoses du mythe au cinéma, nous nous abstenons de l'évoquer ici. En ce qui concerne la narrativité cinématographique, nous présenterons successivement l'apport des structuralistes, post-structuralistes, et psychanalystes et nous nous arrêterons en particulier sur l'apport de Christian Metz. Puis nous proposerons une lecture sommaire de quelques narratologues contemporains.

ETUDES DU NARRATIF DANS LE CHAMP LITTERAIRE

Les préoccupations, les objectifs ainsi que les résultats de recherches des narratologues travaillant au sein même du champ littéraire sont extrêmement divergents et en faire un bilan succinct n'est pas tâche facile. Si parfois ce n'est qu'une question de nomenclature qui rend le travail d'un analyste différent de l'autre, parfois les divergences sont bien plus fondamentales et en rapport étroit avec les buts poursuivis et les conceptions esthétiques spécifiques à chacun d'entre eux.

Pour orienter cette section nous retenons trois concepts principaux régissant l'énonciation narrative: le statut de l'auteur versus celui du narrateur, le narrateur et la perspective narrative, et l'organisation spatio-temporelle du récit. Et nous verrons les prises de position des divers narratologues face à ces concepts.

Statut de l'auteur versus celui du narrateur

Deux théoriciens principaux se sont préoccupés de ce problème du statut véritable de l'auteur de l'oeuvre de fiction par rapport à celui du narrateur: Wayne C. Booth, théoricien anglais et Gérard Genette, narratologue français. Rappelons brièvement le cadre intellectuel dans lequel ils travaillent:

Booth ainsi que Genette traitent, tous les deux, de la même problématique essentielle de la communication narrative mais leurs approches et leurs résultats de recherches ne se recourent pas toujours.

Booth se donne pour objectif principal l'examen de l'effet produit sur le lecteur. Son oeuvre s'intitule de manière significative The Rhetoric of Fiction⁶ et il entend par rhétorique "l'ensemble des techniques mises en oeuvre par le romancier pour communiquer avec ses lecteurs, c'est à dire pour leur imposer son monde fictif". Il s'agira dans son étude de repérer les "moyens" grâce auxquels l'auteur parvient à "contrôler son lecteur" de façon à lui faire partager son système de valeurs.

Quant à Genette, son oeuvre célèbre intitulée Figures III⁸ présente une étude du récit dans l'oeuvre proustienne A la recherche du temps perdu. Toutefois, malgré la spécificité du sujet, Genette tente de mettre au premier plan, les questions plus générales relatives à la théorie du récit ou à la narratologie. Son étude, munie de multiples exemples puisés dans un corpus d'oeuvres de fiction très varié, cherche, en fin de compte, une méthode d'analyse du récit et c'est à ce titre qu'elle prend toute son importance.

Booth ainsi que Genette nous signalent qu'il faut se garder de confondre auteur et narrateur. Tandis que le terme "auteur" désigne un être humain

véritable qui mène une vie autonome en dehors de l'oeuvre imprimée, le terme "narrateur" ne saurait s'appliquer qu'à un être de papier, en tant qu'il se mêle à la fiction. Pour reprendre l'exemple célèbre de Genette, Marcel, le narrateur d'A la recherche du temps perdu ne devrait pas être confondu avec Marcel Proust, auteur du même livre.

Dans ce contexte, Genette concède que la confusion existant entre le narrateur et l'auteur serait légitime peut-être dans le cas d'un récit historique ou autobiographique réel... encore que l'on pourrait objecter en décelant même là une instance narratrice distincte de la personne réelle. Or, chose certaine, lorsqu'il s'agit de l'oeuvre de fiction, il faut se garder de confondre l'auteur réel de l'oeuvre avec le narrateur, même si dans une oeuvre on a l'impression que le discours du narrateur jouit de la pleine caution de l'auteur ou bien le répète carrément. Pour les deux critiques l'oeuvre de fiction est un lieu de confusion potentiel et donc il importe d'y déceler cette première distinction afin d'entrer dans les modalités de la mise en récit. Mais c'est là où s'arrête la similarité des approches.

Si Genette pense que la narrativité peut très bien fonctionner sans aucun intermédiaire entre le narrateur explicite (attesté comme tel) et l'auteur (réel et concret), Booth développera justement la notion d'une instance intermédiaire appelée "auteur implicite" (ne serait-il pas celui-là même qui agit en auto-bio-

graphe?). Afin de faire ressortir la passion qu'une telle distinction a pu soulever il est utile de citer un court extrait du Nouveau discours du récit de Genette:

Il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court), et il me semble, disait déjà Platon, que cela suffit⁹

La notion d'auteur implicite que Booth avait élaborée est en contradiction avec la prise de position de Genette. L'auteur implicite se distingue clairement de l'être de chair dont la vie est indépendante de l'oeuvre de fiction. Sans être explicitement représenté dans le texte, l'auteur implicite y joue le rôle d'organisateur des diverses tranches du récit. C'est une instance supra-diégétique que l'auteur crée, souvent à sa propre image. Mais c'est une image qui est en quelque sorte plus parfaite que l'homme réel. L'auteur implicite peut être

(...) caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes ou comme dit Joyce, de dieu indifférent curant silencieusement ses ongles¹⁰.

C'est cet auteur implicite qui organise les différentes péripéties de l'intrigue, c'est lui qui prend les décisions importantes comme le degré de médiatisation dans le récit, etc.

Dans la mesure où le texte romanesque ne témoigne jamais de façon ostensible la présence de l'auteur implicite, il n'existe pas, selon Booth, de différence entre lui et le "narrateur implicite" ou le "narrateur non représenté" qui ne seront alors que les synonymes de la même réalité intrinsèque. Nous devons comprendre qu'il est un peu plus que le narrateur omniscient que vont distinguer Todorov et Genette puisque sa description des tâches comporte non seulement la perspective de connaissance de tout le récit mais aussi celle de son organisation. Pour Genette, il n'existe pas, dans le cas d'un roman sans narrateur attesté, de véritable distinction entre auteur et narrateur et il utilise souvent le premier ou le deuxième terme sans faire une distinction quelconque.

Plus tard nous verrons que cette notion d'auteur implicite - qui constitue une distinction théorique assez souple pour permettre de nuancer les diverses instances - sera à la base du concept de "grand imagier" élaboré par Albert Laffay dans sa Logique du Cinéma¹¹ et du "méga-narrateur désanthropomorphisé" inauguré par André Gaudreault.

Narrateurs, Points de Vue et Perspectives narratives

Henry James et Friedrich Spielhagen ont été parmi les premiers à s'interroger en détail sur la question du point de vue. James identifie la

narration "authorial" et la narration "à la première personne". Dans le cas du premier le narrateur "authorial" raconte l'histoire sans s'y mêler toutefois et ne fait aucun commentaire au sujet de l'histoire et n'utilise jamais la première personne "je". Il adopte le point de vue d'un seul personnage et ne présente aucun renseignement auquel celui-là ne pourrait avoir accès.

Quand Percy Lubbock publie son livre The Craft of Fiction¹² en 1921 il reprend à Henry James quelques-uns des principes fondamentaux sur l'art du roman pour les appliquer à d'autres oeuvres comme Guerre et Paix, Madame Bovary, La Foire aux vanités, Les Ambassadeurs, Eugénie Grandet. Sa méthode est donc inductive: il part de la lecture de ces oeuvres pour repérer leurs caractéristiques. Il distingue une présentation panoramique, scénique, dramatique ou picturale des événements. Chacun de ces modes de présentation présuppose un point de vue: le panoramique appelle un auteur omniscient; le dramatique et le scénique présupposent que l'auteur soit absent de son oeuvre; la présentation picturale exige que les événements soient filtrés par la conscience soit d'un narrateur présent dans le texte, soit d'un personnage.

Lubbock soutient, au cours de son ouvrage, quelques principes de base sur l'art d'écrire un roman: le livre bien fait est celui où le sujet et la forme coïncident parfaitement; la meilleure forme est celle qui développe au

maximum les potentialités du sujet; l'auteur devrait rester fidèle à la méthode qu'il a décidé d'adopter tout au long de l'oeuvre; le roman doit être conçu par l'auteur comme quelque chose à montrer et qui devrait s'imposer de soi-même.

Norman Friedman, dans son article intitulé "Point of View in Fiction: The Development of a critical Concept"¹³ ne fait que raffiner quelque peu le concept de point de vue élaboré par Lubbock à la suite de James. Le principe de classification est de nouveau fondé sur l'opposition "dire" et "montrer" et celle-ci se fait en fonction du degré d'"objectivité" recherché. Le degré de réalisme est un des critères importants pour l'adoption d'un point de vue ou d'un autre. Nous n'énumérons pas ici les huit types de points de vue possibles proposés par Friedman puisque dans leur essence ils n'innovent pas particulièrement par rapport à Lubbock.

En ce qui concerne la classification des narrateurs à la première, deuxième et troisième personne Booth s'exprime en ces termes:

Il me semble que la catégorie dont on a le plus abusé soit celle de personne. Dire d'une histoire qu'elle est racontée à la première ou à la troisième personne, puis regrouper les romans dans l'une ou l'autre rubrique, ne nous apprendra rien d'important; à moins de devenir plus précis, et de décrire les qualités particulières des narrateurs, en liaison avec certains effets souhaités¹⁴.

Malgré une telle condamnation de la classification des narrateurs en terme de première, deuxième et troisième personnes, ces catégories continuent à être utilisées pour fins d'analyse et des narratologues filmiques tentent de les appliquer même à un corpus de films.

Le succès de cette classification en analyse filmique est probablement dû au fait qu'issue de James, elle envisage le monde fictif du roman en termes de mimétisme (showing), de vision, et d'espace. Une telle assise théorique semble être valable et même bien plus pertinente quand il s'agit d'analyser les films. Au départ les métaphores optiques de Friedman semblaient parfaitement adaptées pour être utilisées dans le champ cinématographique mais leur application réelle lors des analyses précises du film démontre leur caractère incommode et peu utilisable. Cependant, malgré le fait que le langage cinématographique ne possède aucun équivalent exact des pronoms personnels "je", "tu" ou "il", ceci n'a pas empêché la floraison d'une quantité d'analyses tentant de déterminer le type spécifique de narrativité justement en termes de cette catégorisation pronominale, surtout dans le domaine de la critique anglaise et nord-américaine. Ainsi quantité d'analystes comme Richard Stromgren, Martin Norden, Gerald Barrett, Julio Moreno, Bruce Kawin, tentent de trouver une réponse à la question: "le film peut-il ou ne peut-il pas raconter à la première, deuxième ou troisième personne?" Et ils se retrouvent avec des résultats fort différents et même, parfois, en

contradiction, l'un avec l'autre. Tout ceci pour dire jusqu'à quel point la catégorisation en termes de personnes pronominales a suscité des analyses, des controverses, voire des chocs émotifs! Et le dernier mot n'a certainement pas été dit à ce sujet, au moins en ce qui concerne l'étude cinématographique.

Booth propose de son côté d'autres catégories de narrateurs: "narrateurs dignes de confiance" (reliable narrator) et "ceux qui ne le sont pas" (unreliable narrators). A la question des différentes "visions" ou "points de vue" il substitue la problématique des diverses "voix de l'auteur". Il examine en détail les divers types de commentaires ainsi que de silences de l'auteur. Manifestement, ce qui lui importe, ce n'est pas tellement les rapports du narrateur avec son histoire, ni les structures internes du récit mais bien le rapport qu'entretient l'auteur avec son lecteur. Le "comment écrire" prend son sens en fonction du "pour qui" écrire.

En suivant une telle approche il est naturel que Booth se dresse contre toute approche normative telle qu'avancée par des critiques comme Percy Lubbock et Ford Maddox Ford en ce qui concerne la supériorité du "showing" versus "telling". The Rhetoric of Fiction présente une analyse du récit comme narration, faisant état des diverses options narratives de l'auteur, options déterminées, en partie du moins par le destinataire, et par l'effet qu'il s'agit de produire sur lui¹⁵.

La distinction fondamentale que Booth opère porte sur le narrateur non représenté et représenté. Le premier, comme nous l'avons expliqué dans la section précédente, peut être l'auteur implicite. Parmi les narrateurs représentés, Booth distingue des classifications qui ne se situent pas toujours au même niveau d'analyse. Il faut également ajouter que souvent le narrateur représenté, c'est-à-dire le personnage à travers qui nous voyons les différentes péripéties de la trame, n'est pas identifié comme le narrateur, quoiqu'il en joue le rôle. Il devient alors une conscience focale à travers laquelle l'auteur implicite filtre ses pensées - une sorte de foyer de narration. Souvent, dans un roman, un personnage joue ce rôle pendant quelques pages pour redevenir ensuite un simple personnage. Parmi les narrateurs représentés, Booth distingue également celui qui est digne de confiance de celui qui est indigne de confiance. Par cela, il évalue le narrateur sur l'étalon de son conformisme avec les normes proposées par l'auteur implicite. Le narrateur indigne de confiance ne s'y conforme pas.

Il est intéressant de rappeler ici que d'autres narratologues comme Gérard Genette en France et F.K. Stanzel¹⁶ en Allemagne font une pareille distinction entre le narrateur représenté et non représenté. Une brève présentation de l'oeuvre de Stanzel s'impose ici: Stanzel propose une théorie et une classification des situations narratives en tenant compte des acquisitions de la critique anglo-saxonne. Son corpus est large, comprenant des oeuvres

célèbres de la littérature anglaise et allemande du XVIIIème jusqu'au XXème siècle. Sa base théorique est formaliste, spécifique aux genres et s'inspire seulement occasionnellement des concepts linguistiques et philosophiques.

La notion du narrateur représenté et non représenté, inauguré par Booth, réapparaît dans les travaux de Genette et de Stanzel mais la terminologie et les présupposés méthodologiques diffèrent toutefois: Genette, en tirant sa terminologie des sources grecques, parle des narrateurs "homodiégétiques" (c'est à dire faisant partie de l'histoire et qui sont alors "représentés") et "hétérodiégétiques" (c'est à dire ceux qui restent en dehors de l'histoire et qui sont alors "non représentés")¹⁷. Dorrit Cohn, dans un article qui s'efforce de présenter l'oeuvre de Stanzel en la comparant à la théorie de Genette, note avec justesse la similarité des concepts de "Ich-Erzählung" (first-person or I-narration) et "Er-Erzählung" (third-person or He-narration) avec les catégories genettiennes de narrateur homodiégétique et hétérodiégétique:

(...) What matters is that Stanzel endows his pronominal terms with rigorous meanings, and that these meanings correspond exactly to Genette's Greek neologisms: his Ich-Erzählung is a narrative that posits the identity of the narrators and the characters' realms of existence (homodiegetic type), his Er-Erzählung a narrative that posits the non-identity of these realms (heterodiegetic type)¹⁸.

Le tableau comparatif¹⁹ suivant que Cohn propose résume de façon synthétique les parallèles entre les deux systèmes proposés par Stanzel et Genette:

STANZEL		GENETTE	
<i>Category</i>	<i>Opposition</i>	<i>Category</i>	<i>Opposition</i>
Person	First Person vs. Third Person	Voice: Person	Homodiegetic vs. Heterodiegetic
Mode	Narrator vs. Reflector	Mode: {	Distance Diegesis vs. Mimesis
Perspective	External P. vs. Internal P.		Focalization Zero+ External F. vs. Internal F.

Comme on peut le voir, les catégories ne peuvent pas se superposer: Stanzel en propose trois (personne, mode, perspective) tandis que Genette en voit deux (voix et mode) et Genette définit "mode" en termes de "distance" et "focalisation". Genette postule que tandis que l'absence est absolue, la présence du narrateur a ses degrés. Probablement en raison de son corpus proustien, Genette étudie de façon détaillée le narrateur homodiégétique et laisse quasiment à l'écart de son étude la catégorie du narrateur hétérodiégétique.

Dans la catégorie des narrateurs homodiégétiques il décèle des niveaux différents: il y a des narrateurs qui sont les héros des histoires qu'ils racontent - ceux-là marquent une présence forte de l'homodiégétique et seront appelés

autodiégétique comme Meurseault dans l'Etranger. Par contre, il y a des récits où le narrateur joue un rôle secondaire d'observateur à distance ou de témoin - celui-là marque une présence faible de l'homodiégétique. On peut citer comme exemple de ce type Lockwood de Wuthering Heights.

Par ailleurs, dans le chapitre sur le mode de narration, Genette propose une typologie des situations narratives. Ici il reprend les classifications avancées par d'autres narratologues comme Jean Pouillon, Tzvetan Todorov et même Percy Lubbock mais en modifiant légèrement la terminologie utilisée. Voulant s'écarter des termes "trop visuels" de vision et de point de vue, Genette propose une typologie des situations narratives en se servant du terme "focalisation". Le récit à focalisation zéro ou récit non focalisé correspond à "la vision par derrière" de Pouillon ou à la formule "narrateur > personnage" de Todorov. Le récit à focalisation interne - qu'elle soit fixe ou variable - reprend la formule "narrateur = personnage" ou bien "la vision avec" ou encore le "récit à point de vue" selon Lubbock. La troisième et dernière catégorie genettienne est celle de "focalisation externe" qui est équivalente à ce que Todorov qualifiait de "narrateur < personnage" ou la "vision du dehors" de Pouillon ou encore le récit "objectif" ou "béhavioriste" de la tradition anglo-saxonne. Vu la notoriété dont jouissent ces concepts il est inutile de s'étendre davantage ici sur ces catégories.

Le problème du statut ou de la description du narrateur semble être sous-tendu par plusieurs préoccupations: qui raconte? qui voit? qui organise le récit? Et ces trois questions impliquent à la fois les catégories primordiales du diégétique versus le mimétique avec la notion de médiatisation. De l'autre côté ces trois questions mettent en valeur les notions de "voix" de "focalisation" et de "source" du récit.

Organisation spatio-temporelle du récit littéraire

Tout récit crée, de façon immanente, son monde diégétique avec son propre temps et espace. L'étude de la narrativité s'intéresse donc à la façon dont cette organisation spatio-temporelle se fait d'abord à l'intérieur de l'oeuvre de fiction aux deux niveaux de l'histoire et du discours mais aussi en rapport avec le temps et l'espace du locuteur et de l'interlocuteur du récit - que ce dernier soit lecteur, auditeur, ou spectateur. Nous allons présenter à tour de rôle le temps et l'espace dans l'oeuvre littéraire et les modes d'analyse les plus courants qui existent pour les décrire. L'observation suivante de Branigan cristallise bien le problème du temps et de l'espace dans le récit littéraire face au récit pictural:

(...) in a verbal narrative the temporal determinations of the narrating act are more salient than the spatial determinations. By contrast, this dissymmetry is exactly reversed in pictorial narration. A picture initially is atemporal and will remain so unless the discourse assigns it a

temporal reference; nevertheless, a picture invariably discloses its spatial determinations for the reason that the picture must necessarily be taken from some angle and location²⁰.

Le Temps

Genette propose un cadre d'analyse fouillé en ce qui concerne la temporalité du récit et, depuis, plusieurs théoriciens ultérieurs - qu'ils travaillent dans le domaine du littéraire ou du cinématographique, se basent sur ses catégories pour envisager la temporalité du récit. Genette part de l'hypothèse proposée par Christian Metz que "le récit est une séquence deux fois temporelle... il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)²¹". Son analyse se divise en trois parties: les problèmes d'ordre, de durée, et de fréquence.

En vue de discuter de l'ordre temporel du récit, Genette met en parallèle la succession des événements dans la diégèse et dans le récit: en d'autres termes, il répartit le contenu de l'oeuvre littéraire sur l'axe de la fiction et sur l'axe de la narration. Et il envisage, à un niveau abstrait, un degré zéro du récit où il y aurait parfaite coïncidence entre l'ordre des événements de la diégèse et l'ordre adopté dans le récit. Or, cela arrive très rarement et, souvent, le narrateur est amené à s'éloigner de ce degré zéro de la fiction - c'est ce déplacement que Genette appelle "anachronie". Il qualifiera

de prolepse, le fait de raconter d'avance un événement ultérieur et d'analepse, le fait de l'évoquer après coup. On peut trouver les exemples de ce genre de disposition anachronique des événements de la diégèse dans le récit de n'importe quel roman. Les romans policiers comme ceux d'Agatha Christie par exemple sont fondés sur l'existence de ces anachronies dans le récit.

Pour traiter de la durée, Genette compare la durée variable d'un segment diégétique et l'espace textuel qui lui est accordé. N'oublions pas qu'au moment de la lecture cet espace sera traduit en durée de lecture. Il relève les techniques du sommaire, de la pause, de l'ellipse et de la scène comme celles ayant plus particulièrement trait à la question de la durée. Dans le sommaire le narrateur résume en une ligne ou en un paragraphe l'écoulement de tout un mois, d'une saison, d'une année ou même de plusieurs années. La pause marque une suspension temporaire de la trame pour broser une description d'un lieu ou d'un personnage. L'ellipse se caractérise par un saut diégétique où quelques détails de l'action sont volontairement supprimés. Du point de vue de la durée, la scène reproduit le plus fidèlement le temps diégétique en discours narratif.

Il serait utile d'ajouter ici que Booth parle aussi de certaines notions comme "sommaire" et "scène" mais il les envisage du point de vue spécifique de la distinction entre "telling" et "showing" et se dresse contre toute approche

normative selon laquelle l'un serait mieux que l'autre dans une oeuvre de fiction. Il affirme que la mise en contraste des notions de "sommaire" et de "scène" est fort peu utile à moins que l'on ne précise le genre de narrateur qui s'en sert.

Genette consacre une partie importante de son oeuvre à l'étude de la notion de fréquence dans une oeuvre de fiction. Ici il s'intéresse à la capacité de répétition de l'histoire et celle du récit. En premier lieu il envisage le cas d'un récit où le narrateur "raconte une fois ce qui s'est passé une fois"²². L'aspect singulier de l'événement dans l'histoire est maintenu également au niveau du discours narratif. Deuxièmement il dégage le cas d'un récit où l'on "raconte n fois ce qui s'est passé n fois"²³. Mais il relie cette dernière partie à la première puisque cela revient finalement au même, étant donné que l'aspect répétitif de l'événement diégétique est redoublé au niveau de la narration. En troisième lieu, il distingue le cas d'un récit où le narrateur "raconte n fois ce qui s'est passé une fois"²⁴. Le discours narratif prend le pas sur l'événement diégétique. Un roman épistolaire comme Les Liaisons dangereuses de Laclos nous fournit bien des exemples du même événement décrit plusieurs fois mais vu à travers les yeux des différents personnages comme la Présidente de Tourvel, Cécile de Volanges, le Vicomte de Valmont etc. En dernier lieu, Genette décrit le cas d'un récit où l'on "raconte une fois ce qui s'est passé n fois"²⁵. Souvent, ce genre de narration est introduit par

des formules synthétiques de temps comme "tous les jours" "en quelques jours" et une seule émission narrative prend en charge ainsi plusieurs occurrences d'un même événement.

L'espace

La notion d'espace n'a pas fait l'objet d'études détaillées ou systématique dans le champ littéraire et il faudra attendre les analyses cinématographiques pour voir accorder une place vraiment importante à l'espace au sein du mode narratif. Un tel état de choses est en consonnance avec la supposition que le roman est un art temporel tandis que le film est un art spatio-temporel. Après tout, l'espace s'impose quand il s'agit d'un film puisqu'il faut placer la caméra quelque part. L'espace est donc un élément qui relève surtout du cinématographique, quoique, comme nous allons essayer de le montrer, le roman moderne, innove en autant qu'il investit la narration avec une perspective spatiale bien précise et repérable à la lecture.

Le roman réaliste du XIXème siècle présente de façon tout à fait spécifique la perspective spatiale: le récit est suspendu pendant la description et "l'auteur"/"l'auteur implicite"/"narrateur auctorial" procède à la description d'une chambre, d'un salon ou d'une maison à la suite de laquelle les personnages entrent dans ce décor et la dynamique du récit s'engage. Avec

Flaubert, on voit un changement sensible dans la présentation de l'espace et celui-ci a dès lors partie liée avec le regard d'un personnage ou bien l'espace est intégré depuis le début à la dynamique du récit. Avec le nouveau roman, chez Alain Robbe-Grillet par exemple, la perspective spatiale prend une pré-éminence dans le discours narratif et l'auteur s'efforce de bien préciser les rapports spatiaux qui se tissent entre les divers objets d'un côté et entre le regard du personnage et d'autres objets ou personnages de l'autre. Un tel souci d'une plus grande perspectivisation de l'espace témoigne de la tendance dans la littérature écrite d'imiter un idéal cinématographique.

A la fin de cette partie nous aimerions évoquer une autre proposition pour l'analyse de l'espace-temps formulée par Mikhail Bakhtine²⁶ et qu'il a baptisé le "chronotope", ce qui veut dire littéralement "temps et espace":

Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu (...) Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret²⁷

Le chronotope détermine l'unité de l'oeuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité. Bakhtine distingue quelques chronotopes en particulier pour des types de romans spécifiques: la route, le château, le salon, etc., caractérisent à tour de rôle le roman d'aventure, de chevalerie, le roman réaliste du type stendhalien, etc. Le lieu a pour fonction non seulement de servir de cadre spatial mais également et intégralement celle d'indice temporel.

Ce survol, limité aux concepts essentiels, reste sommaire, compte tenu de la variété et de la quantité de théories existantes. Nous n'avons pas abordé jusqu'à maintenant des propositions d'analyse de récit formulées par Greimas, par Barthes, et leur raffinement postérieur par le groupe d'Entrevernes. Ces notions seront traitées de façon détaillée dans le troisième chapitre lorsque nous aborderons la narrativité du contenu des trois films Faust de Murnau, La Beauté du Diable de René Clair et Mephisto d'Istvan Szabo. Signalons dès ici que l'étude des structures de surface et des structures profondes du récit, telle qu'elle a été conçue par les structuralistes comme Greimas relève plutôt du domaine de la narration de "contenu" et peut donc s'appliquer non seulement aux récits littéraires mais au mythe, au récit folklorique, au cinéma, etc.

ETUDE DU NARRATIF DANS LE CHAMP CINEMATOGRAPHIQUE

Comme nous l'avons vu même dans le domaine littéraire, la critique contient souvent les germes de la théorie puisque critiquer implique une certaine connaissance de ce qu'un médium peut et ne peut pas faire. On peut retracer la "pré-histoire" des théories du mode narratif au cinéma dans la critique du film qui existait avant les structuralistes. Rappelons-nous toutefois que l'étude véritable du dispositif narratif en soi a commencé, au cinéma du moins, surtout avec la vague structuraliste.

Théories pré-structuralistes du fonctionnement narratif du film

La critique du film s'est amorcée d'abord en URSS avec les écrits de Lev Kuleshov en 1917. L'atelier de Kuleshov à Moscou comptait des élèves devenus célèbres par la suite comme Pudovkin et Eisenstein. Kuleshov a fait maintes expériences dans le domaine du montage qu'il a tenté de définir comme "le fait de relier les plans dans un ordre prédéterminé", "l'alternance des plans", et "l'organisation du matériel cinématographique". En juxtaposant le même plan rapproché du visage neutre d'un acteur d'un côté et trois plans différents représentant à tour de rôle un bol de soupe, une femme dans sa bière, et une petite fille avec son jouet, il a pu exprimer les sentiments aussi divers que la faim, la tristesse face à la mort de sa mère, la joie à la vue de sa petite fille, dans cet ordre. Et il a prouvé ainsi que le montage pouvait effectivement modifier la réalité objective par les liens qu'il est en mesure de tisser.

Kuleshov admirait le montage développé aux Etats-Unis par Griffith. Pour lui le montage est l'essence même de l'art du film, lequel est bien plus le résultat d'une "construction" rigoureuse faite à partir des plans disponibles que du simple fait de photographier. Pudovkin a continué les recherches de Kuleshov. Or, quoique la théorie de Kuleshov jouisse encore aujourd'hui d'une valeur certaine, il ne serait pas injuste de signaler que certaines de ses

prémises ont donné naissance à des idées assez erronées en ce qui concerne le langage filmique: son adéquation un peu trop simpliste du plan au mot et de la séquence à la phrase a grandement limité le potentiel propre au plan et à la séquence.

Quant à Eisenstein, le montage, à ses yeux, n'était pas tellement une question de combiner les différents plans ni de les faire alterner. Il voulait les juxtaposer afin qu'il en naisse une réalité entièrement nouvelle. Pour lui, la juxtaposition du visage d'un homme et l'image d'un renard, devait faire ressortir l'idée de la ruse. L'image du renard ne ferait pas partie intégrante de la narration ici mais jouerait plutôt le rôle de la métaphore. C'est ce qu'il nomme le montage des attractions:

Au lieu du "reflet" statique d'un événement où toutes les possibilités d'expression sont maintenues dans les limites du déroulement logique de l'action, apparaît une nouvelle forme - le montage libre d'attractions indépendantes et arbitrairement choisies indépendantes de l'action proprement dite (choisies toutefois selon la continuité logique de cette action) - le tout concourant à établir un effet thématique final, tel est le montage des attractions²⁸.

Dès ses tout premiers pas, le cinéma tend à se développer dans deux directions principales: le réalisme et l'expressionnisme. Et en France les films des frères Lumière et ceux de Georges Méliès incarnent en gros ces deux tendances divergentes. Il faut toutefois se garder de trop schématiser puisqu'il ne s'agit là que de tendances vers ces deux pôles et qu'il n'existe que rarement

des films entièrement réalistes ou complètement expressionnistes. Il serait utile également de mettre en valeur le fait que "réalisme" ne veut point dire "réalité", qu'il est question surtout d'un certain style, et que la réalité ou la réalité truquée fournit, de toute façon, le matériel de base aux films réalistes aussi bien qu'expressionnistes. Différents théoriciens se sont expliqués sur ces deux approches - expressionniste et réaliste - et il convient d'en rappeler l'essentiel.

Rudolf Arnheim, dans son livre Film as Art²⁹, publié pour la première fois en 1933, c'est-à-dire à une époque où le son et la couleur étaient encore à leurs débuts, a expliqué les fondements de l'esthétique expressionniste. Il fonde sa théorie sur la prémisse essentielle que l'art du film est profondément enraciné dans la différence entre la réalité physique et la réalité cinématographique. Il explique que le réalisateur du film exploite fondamentalement les limites de ce médium - l'absence de son, de couleur, de profondeur et de continuum espace-temps par exemple - afin de produire un monde qui ne ressemble à un monde réel que dans un sens extrêmement restreint: "Art begins where mechanical reproduction leaves off"³⁰, affirme-t-il. L'art du cinéma ne consiste pas en une copie ou une reproduction de la réalité mais en une certaine "transposition" des phénomènes observés et leur adaptation au médium du cinéma.

La perception de l'expérience constitue un des soucis majeurs d'Arnheim et sa théorie est basée sur les écarts entre le mode de perception de la caméra et celui de l'oeil humain. Arnheim, comme tous les autres théoriciens de l'expressionnisme au cinéma, exalte ces différences et souligne le fait que ces mêmes limites qui rendent impossible une reproduction parfaite de la réalité, déterminent et donnent libre cours aux formes artistiques au cinéma.

C'est sans doute pour cette raison que les expressionnistes ont accueilli avec une certaine méfiance les nouveautés technologiques comme le son, la couleur et le grand-écran. Ces innovations techniques allaient miner le caractère expressif du cinéma, croyaient-ils, en raison même de l'aspect encore plus réaliste qu'ils y introduisaient.

Arnheim souligne le fait que des écarts importants existent entre l'image créée par la caméra d'une réalité donnée et la perception qu'en a l'oeil humain. Le réalisateur fait a priori un choix du point de vue adopté par la caméra. Or le point de vue le plus clair ou le plus facilement perceptible ne correspond pas nécessairement à la caractéristique la plus importante de cette réalité ou de cet objet au niveau de la narration. Une prise de vue oblique se servant d'un angle très bas ou bien un plan tourné à partir d'un hélicoptère sont

capables de suggérer respectivement l'idée de la puissance, de l'éloignement ou encore de la menace tout en représentant la même réalité empirique.

Dans la vie réelle, nous percevons les objets dans leur profondeur et nous pouvons pénétrer l'espace qui nous entoure. Dans un film, l'espace n'est qu'une illusion, puisque l'écran ne possède que deux dimensions - un fait qui permet aux réalisateurs d'exploiter les objets et la perspective d'une façon artistique. Les objets importants peuvent, par exemple, être placés au premier plan, là où le spectateur serait à même de les remarquer facilement. Les objets ayant peu d'importance peuvent être relégués à l'arrière-plan ou être placés carrément hors champ. Le cadrage lui-même n'a aucun équivalent dans la perception humaine du monde réel étant donné la qualité infime du mouvement rapide de l'oeil.

Dans la vie réelle, le temps et l'espace constituent un phénomène continu mais la technique du montage permet aux réalisateurs de morceler le temps et l'espace en vue de le rendre immédiatement significatif. Comme d'autres artistes, le réalisateur fait un choix impératif des détails expressifs à partir d'un fonds riche d'éléments de la réalité physique. En juxtaposant ces fragments d'espace-temps, le film en fait jaillir une continuité qui est entièrement étrangère à la réalité de la nature brute. En cela, les

expressionnistes rejoignent bien sûr la position des théoriciens soviétiques du montage.

De plus, Arnheim souligne le fait qu'il existe au cinéma des modes mécaniques de perception qui n'ont aucun équivalent dans le monde réel: nous ne pouvons guère percevoir les événements réels au ralenti, en accéléré, en marche arrière ou en cadre figés!

Pour résumer, Arnheim, comme tous les autres expressionnistes, se réclame d'abord d'une esthétique voulant que l'acte même de photographier implique a priori une distorsion profonde de l'objet filmé par rapport à sa réalité intrinsèque. Le film ne peut alors imiter stérilement le réel; il lui incombe de l'interpréter et de le nuancer.

Siegfried Kracauer a posé les fondements de la théorie réaliste du film dans son livre rendu célèbre: Theory of Film: The Redemption of Physical Reality³¹. Le postulat de base s'appuie sur le rapprochement qu'il établit entre le film et la photographie: le film n'est, d'après lui, que l'extension de la photographie et partage ainsi avec cette dernière la propriété intrinsèque d'enregistrer les phénomènes visibles du monde qui nous entoure.

Le cinéma, selon Kracauer, se caractérise par certaines propriétés intrinsèques: il croit que souvent ce sont les objets trouvés dans leur état naturel c'est-à-dire sans une mise en scène ou un arrangement quelconque, qui proposent les meilleurs sujets à être photographiés. Il affirme que le film est un moyen par excellence d'enregistrer les détails de la nature qui nous échappent souvent dans la vie réelle, tel le tremblement d'une feuille ou le gazouillement de l'eau. Il considère que les meilleurs films sont ceux qui nous proposent un sens de "l'infini", qui sont des "tranches de vie", des "fragments" plutôt que d'être un tout unifié et fermé.

Or, Kracauer s'achemine non pas vers la représentation de la réalité mais plutôt vers sa rédemption ou son rachat:

But in order to make us experience physical reality,
films must show what they picture (...) ³²

Il fait la distinction entre le cinéma et les autres arts en soulignant le fait que la littérature, la peinture, le théâtre, etc. s'ils se servent des éléments de la nature pour bâtir leurs oeuvres, ne la représentent pourtant pas dans le produit fini. Il affirme alors que:

Indeed, along with photography, film is the only art which exhibits its raw material. (...) The film artist is a man who sets out to tell a story but, in shooting it, is so overwhelmed by his innate desire to cover all of physical reality - also by a feeling that he must cover it in order to tell the story, any story, in cinematic terms - that he ventures ever deeper into the jungle of material phenomena in which he risks becoming irretrievably lost if he

does not, by virtue of great efforts, get back to the highways he left³³.

Kracauer ne parle donc pas du simple enregistrement de la réalité mais de sa "rédemption". Par "rédemption de la réalité" il entend le dégagement de la réalité ou bien l'acte de délivrer la réalité du chaos, de l'oubli ou de l'obscurité de la vie quotidienne.

Kracauer semblerait admettre le précept d'Aristote que l'art tend à "imiter" la nature. La photo d'un visage est une véritable copie de l'original. Il valorise fondamentalement la qualité de la caméra de capter et de reproduire la nature. Il insiste sur le fait que les films qui essaient de mettre en oeuvre trop d'artifices, perdent leurs "caractères cinématographiques" essentiels³⁴. Le spectateur prend conscience de l'artifice et cela diminue le plaisir qu'il éprouve à regarder le spectacle.

Kracauer semblerait sous-estimer, dans son exégèse, la flexibilité de la réponse du public. En regardant un film le public croit et ne croit pas au spectacle tout à la fois. Son attitude reflète parfaitement l'équivoque du médium. Il est conscient d'assister à quelque chose qui n'est pas la réalité. Brecht, par exemple, a exploité pleinement cette double existence du public pour mettre en valeur sa théorie de distanciation. Jean-Luc Godard insiste sur le fait que le spectateur ne devrait jamais oublier que ce à quoi il assiste n'est pas la réalité mais une image manipulée de la réalité.

Il faudrait admettre que la théorie de Kracauer ne pourrait pas réussir à expliquer l'efficacité des films expressionnistes. Par contre, elle explique avec beaucoup de sensibilité les causes de la réussite et du charme des films réalistes.

Pour illustrer une grande partie de sa théorie, Kracauer puise dans le corpus des films italiens néo-réalistes. Le néo-réalisme est à la fois une façon particulière de tourner le film et un mouvement cinématographique spécifique qui s'est amorcé en Italie vers la fin de la seconde guerre mondiale. En tant que mouvement, il s'est éteint presque entièrement avant la fin des années 50 mais en tant que style, il s'est répandu dans plusieurs autres pays. En Inde, par exemple, les films de Satyajit Ray, de Shyam Benegal et de Girish Karnad reflètent les tendances néo-réalistes.

Contrairement aux films classiques style hollywoodiens des années 30 à 50, dans les films néo-réalistes, la trame tendait à avoir une moindre importance afin de pouvoir mettre en valeur les structures ouvertes, de suggérer les "fragments de vie" plutôt que de présenter les trames toutes structurées avec une exposition, un noeud et un dénouement. La manière de photographier les personnages devenait plus franche, moins truquée. Les thèmes évoqués relevaient des problèmes vécus comme la guerre et l'après-

guerre avec tout ce qu'elle amène dans sa suite: pauvreté, chômage, prostitution, marché noir, etc.

Vers le milieu et la fin des années 50, Les Cahiers du Cinéma, prestigieuse revue cinématographique française, a radicalement changé le ton de la critique existante en introduisant le concept de "la politique des auteurs". Quoique cette théorie ne représente pas dans ses éléments essentiels des notions particulièrement révolutionnaires - au moins en rétrospective - le ton extrêmement polémique de la plupart de ses jeunes porte-paroles a réussi à offenser une grande partie des metteurs en scène des générations précédentes. En partie, une révolte contre le système existant de l'organisation hiérarchique du monde du cinéma qui était dominé par les hommes d'affaires plutôt que par les artistes, et en partie une réaction contre la trop grande importance accordée aux scénaristes, la théorie des auteurs proposait la thèse suivante: les plus grands films sont ceux qui sont dominés par la vision personnelle de leur metteur en scène. Et cette vision se fait sentir par l'examen de la totalité du film qui se caractérise par une unité profonde entre le thème et le style. Le rôle du scénariste est minimisé. Il faudrait désormais juger un film non pas en fonction des thèmes mais plutôt par la façon dont ceux-ci sont traités. A la manière des expressionnistes, les "auteuristes" se réclamaient de l'idée que ce qui détermine la qualité d'un film n'est pas sa thématique mais plutôt le

traitement que subit celle-ci. Et c'est justement le metteur en scène qui définit, formule et met en oeuvre ce traitement.

Parmi les porte-parole de la théorie de l'auteur en France, on reconnaît des noms célèbres comme François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, etc. La critique ou la théorie ne leur a servi que d'étape avant de tourner leurs propres films. Cette mise en vedette du metteur en scène a déclenché la publication d'une série de livres, de monographies, de biographies et d'interviews au sujet des réalisateurs célèbres tels Hitchcock, Orson Welles, Jean Renoir, Jean Cocteau, etc. Du côté de la théorie du film à proprement parler le groupe de filmologie et surtout l'oeuvre de Jean Mitry a préparé le terrain pour une étude systématique du fait cinématographique.

Une connaissance des grands théoriciens du cinéma que j'ai évoqués jusqu'à maintenant, semble être le fondement indispensable pour quiconque s'intéresse aux modes d'appréhension du narratif. Toutefois il faudrait toujours garder à l'esprit l'objectif et la visée de ces auteurs: si pour les uns, il s'agissait de définir une esthétique du cinéma, pour d'autres il était question d'exploiter les possibilités de ce médium par le développement des procédés de manipulation de l'image comme celles du montage, et pour d'autres encore il était surtout question de dégager et de libérer les capacités réalistes de ce médium. Le problème particulier de la façon dont le film conçoit, articule et

communiqué une chaîne de péripéties repérable par le récepteur comme un récit cohérent n'a pas vraiment été posé avant Metz. Donc, tout en réitérant l'utilité de la connaissance des théories du film antérieures à Christian Metz, nous voudrions, pour des raisons de spécificité même du domaine narratologique, nous arrêter particulièrement à la contribution de Metz dans le développement de l'étude du mode narratif au cinéma.

Les Structuralistes et les Sémioticiens

Le mouvement structuraliste (qui a connu son apogée en France vers le milieu des années soixante) s'est intéressé à analyser des phénomènes divers relevant de disciplines hétérogènes - anthropologie, sociologie, philosophie, littérature, filmologie, etc. - en opérant sur leurs objets d'analyse une lecture faite à la lumière du concept de "structure" dégagé de la linguistique structurale classique. La définition des structures linguistiques, essentielle au structuralisme en général et à la théorie filmique en particulier, s'appuyait sur les propositions de Ferdinand de Saussure avancées dans son Cours de Linguistique générale publié en 1915. Saussure envisage le langage comme un système clos et abstrait formé d'éléments divers qui, presque de manière mathématique, peut générer un nombre illimité de phrases. La vision qu'a Saussure du langage est profondément dualiste: le langage est à la fois un fait individuel (parole) et un fait social (langue); c'est un système établi et un

système en évolution; la langue est une alliance de "sons" et d'"idées". La conception selon laquelle dans la langue il n'y a que des différences (un signifiant linguistique se définit surtout par ce qu'il n'est pas) est à l'origine de la thèse selon laquelle Saussure serait le fondateur du structuralisme en linguistique (notons que Saussure n'a jamais parlé lui-même de "structures" mais il évoquait plutôt la notion de "système"). La linguistique étudie les relations différentielles selon deux axes: l'axe syntagmatique (axe horizontal réel de combinaison d'éléments) et l'axe paradigmatique (axe vertical virtuel proposant des choix pour chacun des éléments phrastiques). Le point de départ théorique pour l'analyse saussurienne est une conception discontinue de l'objet à analyser: la langue est composée d'unités discrètes qui définissent une combinatoire et l'unité fondamentale de la langue est le signe. Le signe unit un signifié (concept) et un signifiant (image acoustique).

Les structuralistes et les sémioticiens ont inauguré une nouvelle façon d'analyser les films. L'analyse sémiotique se sert inévitablement de la linguistique, de l'anthropologie, et de la psychanalyse, etc. La sémiotique met en valeur la façon dont le film transmet son message, elle en cherche les codes et les signes. L'analyse sémiotique se veut plus précise, plus scientifique et plus systématique que les méthodes d'étude filmique déjà en existence.

Christian Metz pose les fondements de l'analyse sémiologique des films dans son livre Langage et Cinéma. Il explique son entreprise dans l'introduction dans les termes suivants:

Le seul principe de pertinence susceptible de définir actuellement la sémiologie du film est (...) la volonté de traiter les films comme des textes, comme des unités de discours, en s'obligeant par là à rechercher les différents systèmes (qu'ils soient codés ou non des codes) qui viennent informer ces textes et s'impliciter en eux. Si l'on déclare que la sémiologie étudie la forme des films, ce doit être sans oublier que la forme n'est pas ce qui s'oppose au contenu, et qu'il existe une forme du contenu, tout aussi importante que la forme du signifiant³⁵.

Metz inaugure, dans ses propres mots, l'étude "scientifique du cinéma". Dans sa critique de l'oeuvre de Jean Mitry, Metz lui reproche surtout l'aspect trop général et des affirmations qui sont basées sur les impressions et les intuitions plutôt que sur l'analyse précise. Quoique reconnaissant le fait qu'une telle approche soit non seulement nécessaire mais même souhaitable dans les premières années du développement de la théorie, il souligne l'importance de réorienter les recherches futures. Metz lance alors une étude précise et rigoureuse des conditions matérielles qui permettent au cinéma de fonctionner. Son but n'est rien moins que la description exacte des processus de signification au cinéma. Dans la lignée de Peirce et de Saussure, il nomme cette entreprise la "sémiotique du cinéma".

La pensée de Metz se présente comme une pensée en évolution. Ce qui fait qu'il y a de constants retours en arrière, révisions, re-précisions ou reformulation des notions. Sa démarche se lit en deux temps:

1. poser les fondements d'une science du cinéma
2. analyser des aspects ponctuels des films à l'aide de cette science.

Selon une ancienne distinction entrevue par le théoricien français Gilbert Cohen-Seat, Metz opère un clivage entre le filmique et le cinématographique. Le filmique concerne ce domaine illimité des questions traitant des relations entre le film et d'autres domaines. Cela touche également les champs qui sont impliqués dans le processus de fabrication d'un film - telles la technique, l'organisation industrielle, les biographies des réalisateurs etc; le filmique concernerait également tout ce qui entoure l'existence même des films - comme la censure, l'accueil du public, le culte de vedettes. Le cinématographique est un domaine plus restreint au film en soi, divorcé en quelque sorte des "entours" qui l'ont fait naître et qui en résultent. On définira le cinématographique, à la suite de Christian Metz, non pas comme tout ce qui apparaît dans les films, mais comme ce qui n'est susceptible d'apparaître qu'au cinéma, et qui constitue donc, de façon spécifique, le langage cinématographique au sens étroit du terme.

C'est au cinématographique que la sémiologie va s'intéresser. La sémiologie est, de façon générale, la science de la signification et la sémiotique du cinéma propose de construire un modèle global capable d'expliquer dans quelle mesure un film comporte des significations et surtout comment il les communique à son public.

"Le discours cinématographique inscrit ses configurations signifiantes dans des supports sensoriels de cinq ordres: l'image, le son musical, le son phonétique des "paroles", le bruit, le tracé graphique des mentions écrites"³⁶.

Et le sémioticien du cinéma s'intéressera uniquement aux significations provenant du mélange de ces cinq matériaux. De façon intéressante, Metz ne fait pas de distinction entre cinéma et télévision au niveau du matériel d'expression. Leur seule différence tient plutôt du fait culturel et non pas sémiotique puisque les deux emploient les mêmes supports sensoriels qui sont au nombre de cinq. Metz se montre assez neutre sur la question de l'importance accordée à l'image. A la différence des théoriciens qui prétendent que le cinéma c'est d'abord et avant tout un art d'images soutenu par la piste sonore, Metz s'efforce d'accorder la même importance à tout ce qui émane de ces cinq réseaux de communication.

La sémiotique du cinéma prend ses sources dans la linguistique. Metz pose, dès ses premiers travaux, la question suivante: dans quelle mesure et

jusqu'à quel point est-ce que le cinéma ressemble à une langue verbale quelconque?

Il concède la difficulté d'établir une analogie entre la langue et le cinéma à cause de plusieurs raisons. Dans une langue naturelle, le rapport entre le signifiant et le signifié est arbitraire et la langue est doublement articulée, c'est-à-dire au niveau phonétique et au niveau de la signification. Au cinéma, le signifié et le signifiant sont fortement motivés: l'image est une représentation réaliste et le son est une reproduction quasiment exacte de ce à quoi il se réfère. On ne peut repérer au cinéma des unités minimales de signification comme on peut le faire avec des phonèmes et des monèmes dans une langue naturelle. Ce qui est représenté dans un film ne peut pas être réduit à des monèmes parce que tout objet, aussi petit soit-il, une fois représenté dans un film, ne fonctionne plus comme un nom mais comme une phrase (par exemple le gros plan d'un livre dans un film ne veut pas seulement indiquer "livre" mais plutôt toute la phrase "voici un livre!"). Le cinéma n'a pas de grammaire puisqu'on ne peut qualifier rien au cinéma d'agrammatical. Si la langue sert à une communication à deux sens, le cinéma s'oriente surtout comme un message allant d'une source à une cible. Au cinéma on ne peut faire la distinction entre dénotation et connotation pour la simple raison que toute image comporte déjà en elle le reflet de l'attitude du réalisateur vis-à-vis d'elle. A l'instar de Mitry et même de Bazin à qui il s'oppose sur bien des points,

Metz affirme la qualité expressive du cinéma. Le film serait donc plutôt un moyen d'expression qu'un système de communication. Le réalisateur du film ne bâtit point la signification de toutes pièces tel un utilisateur d'une langue naturelle, mais il organise, pointe du doigt et déclenche l'expression propre au cinéma.

Toutefois, Metz propose une argumentation tout aussi cohérente pour affirmer que le cinéma fonctionne effectivement comme un langage. D'ailleurs il semble que l'attaque préalable contre la conception du cinéma comme langage ait été surtout motivée par une volonté de se défaire des anciens débats à ce sujet afin de rebâtir à zéro sa propre théorie. Il est vrai que le cinéma n'est pas ce système de combinaison mathématique qu'est le langage naturel; il semble que le cinéma soit un lieu de significations plutôt qu'un moyen de signification. Comme les concepts linguistiques se réfèrent à une théorie générale de communication, Metz se sent justifié de les appliquer au cinéma. Des notions tels que phonèmes, monèmes, etc., ne trouveront pas leurs équivalents au niveau filmique puisqu'ils se réfèrent au matériau d'expression spécifique au langage. Pourtant, d'autres termes comme code, message, système, texte, structure, paradigme peuvent fort bien servir aux théoriciens du cinéma puisqu'ils sont valables pour tout système de communication, quoiqu'ils aient surtout été exploités par la linguistique. Presqu'entre les lignes, Metz trace une définition du mot "signification": c'est

le processus par lequel un message est communiqué à un spectateur. La sémiotique s'intéresse uniquement à la signification telle qu'elle est constituée par des messages communiqués systématiquement à travers un code dans un texte.

Ce code est distinct du message: c'est la relation logique qui permet aux messages d'être compris. Les codes n'existent pas dans des films mais ils constituent les règles qui régissent les messages filmiques. Le réalisateur du film se sert des codes pour communiquer son message. Le travail du sémioticien va dans le sens contraire: il se sert du message filmique afin de reconstruire les codes qui transcendent en quelque sorte le message lui-même. Les codes sont dotés de trois caractéristiques: 1) ils ont un degré de spécificité; 2) ils ont des niveaux de généralité; 3) ils peuvent être répartis en sous-codes. Le mouvement d'appareil cinématographique, l'échelle des plans, le rapport champ-hors champ, le montage des images sont quelques uns des codes spécifiques du cinéma. Il importe également de noter que les codes et les messages ne se trouvent jamais en état d'isolement: ils sont toujours tissés avec d'autres pour former un texte. Le texte est le lieu de la rencontre de nombreux messages.

Le film dans sa totalité ne marque pas nécessairement les frontières du texte pour le sémiologue. Car celui-ci peut ne considérer qu'une séquence du

film, ou bien tout un genre, ou encore l'oeuvre entière d'un cinéaste comme un texte. Ce qui veut dire foncièrement que le texte n'est qu'un système cohérent qui sert à voir le fonctionnement des codes et comment ceux-ci déclenchent le message dans un contexte préétabli. Le texte organise le message filmique selon deux axes: syntagmatique et paradigmatique. L'axe syntagmatique permet aux messages de couler de façon horizontale, liés les uns aux autres dans la chaîne textuelle. L'axe paradigmatique constitue un axe vertical de sélection à partir de différents éléments existant dans la culture, capable de communiquer le même type de message³⁷.

A l'aide du concept de structure, la théorie filmique est arrivée à dessiner, avec une précision remarquable, le profil de la structuration des films de texture classique style Hollywood³⁸ qui prévalaient depuis les années 30 jusqu'aux années cinquante approximativement. Le film classique hollywoodien met en scène des personnages psychologiquement définis; ceux-ci luttent contre un problème bien précis; entrent en conflit avec d'autres personnages ou avec des circonstances extérieures; et l'histoire se termine soit par la réussite soit par l'échec du personnage à atteindre son but. La causalité est le principe d'unification fondamentale des différentes péripéties. La trame classique présente souvent une structure double présentant d'un côté une intrigue romantique hétéro-sexuelle et de l'autre impliquant des sphères d'action diverses comme la guerre, le travail, une mission ou une quête, ou

d'autres rapports personnels. Les deux intrigues sont distinctes mais inter-dépendantes et souvent elle se rejoignent aux moments d'apothéose. Le film classique délimite ses scènes selon les critères de l'unité du temps, de l'espace et de l'action. Le début et la fin de la séquence sont assez bien démarqués par une ponctuation standardisée comme le fondu enchaîné, le fondu, le fondu au noir ou un pont sonore constitué d'un morceau de musique signalétique. Quant au segment classique, celui-ci n'est pas une entité fermée. Il peut être "fermé" au niveau temporel ou spatial, mais reste ouvert au niveau de la causalité. Raymond Bellour note que le segment classique tend à se définir au niveau micro-cosmique (par une répétition interne de fond ou de forme) et au niveau macro-cosmique (avec des parallèles avec d'autres segments similaires). Chaque scène est constituée de trois étapes: exposition (où l'on présente les données nécessaires comme le lieu, le temps et les personnages), milieu de la scène où les personnages font diverses actions pour atteindre leurs buts (ils opèrent des choix difficiles, se donnent des rendez-vous et des dates limites, ils planifient l'avenir etc. etc.). Pendant ce temps la scène classique résoud d'autres chaînes d'action (type cause-effet) qui n'avaient pas trouvé leurs dénouements dans des scènes précédentes. Mais, ce qui est vraiment important, c'est qu'au moins une chaîne d'actions soit laissée ouverte; d'où l'inlassable linéarité de la structure du film classique. Comment en finir avec une telle histoire? Le dénouement des films classiques peut être la terminaison logique de ce que la trame a si minutieusement préparé; mais il peut aussi

bien être un dénouement orchestré par un "deus ex-machina", un rétablissement arbitraire de l'ordre dans le monde ébranlé par les diverses péripéties du film.

La narration tend à être omnisciente dans un film classique. Le narrateur (souvent non représenté) connaît bien plus que la plupart des personnages; il ne tente pas de cacher ce qu'il connaît (sauf bien sûr ce qui va se passer après); et le narrateur ne s'avoue pas comme tel dans son discours. Evidemment les "genres" modifient ces préceptes légèrement: par exemple, une comédie musicale, par le biais de l'artifice des chansons, tend à attirer l'attention sur le processus de narration; ou bien souvent le début et la fin du film portent les traces d'un narrateur "représenté" ou bien qui parle directement au spectateur.

On peut voir d'après ce sommaire de quelques-unes des structures caractéristiques des films classiques que le discours filmique exige, de la part du spectateur, une certaine reconstruction cohérente: une forte causalité et des parallélismes flagrants impliquent le spectateur dans un jeu constant de vouloir/pouvoir prévoir à l'avance ce qui va se passer après. La narration encourage le spectateur à reconstruire un temps et un espace cohérent de l'action. Le cinéma classique n'encourage pas les innovations en ce qui concerne les normes établies de la narration. Le discours narratif reste assez

similaire et donc reconnaissable d'un film à l'autre. L'innovation consiste fondamentalement à trouver de nouvelles "histoires", c'est donc surtout au niveau du contenu que les films varient et non pas à celui de la forme. La "systématicité" que l'analyse structurale soulignait et exigeait a rendu possible, on le voit, l'approfondissement des analyses relatives au cinéma classique. Il est devenu possible d'identifier et d'interroger un texte classique selon un axe de quelques caractéristiques communes. Et même si celles-ci ne sont pas toutes présentes dans un film donné, elles constituent, malgré tout, une gamme de possibilités que vont exploiter les cinéastes. A titre d'exemple on peut noter: une économie des formes narratives; une transparence stylistique qui assure que les éléments constitutifs du film servent surtout à ancrer la trame et le personnage; et une réutilisation régulière de certaines figures de mise-en-scène, de photographie, de montage, et/ou de genre à l'intérieur de chacun des films et à travers le système des films classiques pris comme une totalité.

Le plus grand inconvénient de cette théorie s'est avéré être sa relative circularité quant aux questions d'analyse pratique et sa terminologie complexe qui ne fait que proliférer pour rendre compte de chaque nouveau cas. Or, il est utile de souligner que l'importance de l'analyse sémiologique des films a apporté une rigueur analytique inconnue jusqu'alors dans la critique cinématographique. Les sémioticiens ont proposé également des grilles et des

cadres d'analyse extrêmement minutieux pour l'étude de certains films en particulier. Aujourd'hui il est pratiquement impossible d'évoquer l'étude cinématographique sans faire référence aux travaux des sémioticiens.

Approches récentes de la narrativité au cinéma

L'appréhension du film comme un système "clos" témoignant d'une linéarité tenace que le structuralisme tendait à encourager contenait justement les germes de son dépassement. Et dans la phase post-structuraliste, l'accent s'est déplacé de ce système clos pour mettre en valeur le "sujet", alimenté en cela par les apports des théories psychanalytiques et idéologiques. Les critiques ont vu la nécessité de dépasser ce système totalisant qui ne voyait que les catégories de "normes" et d'"écart par rapport à la norme". Des éléments qui affichaient une certaine hétérogénéité, qui se montraient incohérents dans ce système unifiant méritaient également d'être étudiés. Et les théoriciens ont commencé à interroger la narrativité filmique à partir de la perspective de la position du sujet. Le Signifiant imaginaire de Metz marque l'évolution de sa pensée dans ce sens et sa base théorique change sensiblement, s'éloignant de ses prémisses linguistiques, et adoptant celles d'ordre psychanalytique telles que formulées par Freud et Lacan.

D'autres recherches ultérieures ou parallèles qui se sont intéressées aux questions de la théorie de la narrativité - que ce soit d'un point de vue linguistique, psychanalytique ou idéologique, ont été publiées de temps en temps dans des revues de cinéma comme Cahiers du Cinéma, Ça Cinéma, Iris, Protée etc., et du côté de la presse anglophone Film Quarterly Review, Camera Obscura, Film Criticism Journal, Screen etc. De l'autre côté des propositions d'analyse pratique des films, selon des critères linguistiques ou autres, continuaient à contribuer à l'épistémologie du mode narratif au cinéma. Parmi ces oeuvres nous pouvons compter notamment le travail de David Bordwell et d'Edward Branigan qui proposent des synthèses intéressantes du cours qu'ont pris les études narratologiques ainsi que des hypothèses de travail fécondes du point de vue du développement de la pensée dans ce domaine. La distinction utile entre "Point of View" et "Point of View shot" n'est qu'un exemple de cela. Du côté français, l'ouvrage de Vanoye propose une mise au point importante des notions de base utiles pour tout chercheur en narratologie. Et l'ouvrage de Gaudreault marque un pas important puisque son argumentation, remontant aux sources grecques des termes clés comme ceux de diégèse et de mimésis, apporte des précisions à des termes déjà usés.

Selon Gaudreault le film recèle en réalité deux étapes assez spécifiques de sa genèse: il relève à la fois d'un procédé qui est celui du cinématographe, c'est-à-dire l'appareil de mise en images, et d'une procédure qui implique les

activités d'assemblage, de montage et d'enchaînement des différentes images. Gaudreault baptise le premier de procédé de monstration et le deuxième de procédure de narration. La mise en récit filmique se composerait alors de la fusion de ces deux activités de monstration et de narration qui sont prises en charge par une grande instance organisatrice que Gaudreault appelle le "méga-narrateur". Le schéma que nous présentons en annexe II³⁹ apporte des précisions à ce que je viens d'expliquer.

Précisons davantage les deux notions de "monstration" et de "narration" qui vont constituer le fondement de tout le travail ultérieur de Gaudreault. La monstration est un mode de communication d'une histoire qui consiste à "montrer les personnages qui agissent plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent⁴⁰". Le monstreur filmique se charge du "filmique", c'est-à-dire du processus d'impression de l'image sur le film, de l'articulation d'un photogramme à un autre photogramme. Or, le "profilmique", c'est-à-dire toute l'organisation antérieure au tournage, tombe également dans le domaine du monstreur. Donc le décor, l'emplacement des objets, des interprètes, le degré et la manière d'éclairage, etc., relèvent, à proprement parler, du domaine du monstreur. Comme l'indique clairement le schéma, toute activité du monstreur appartient au domaine de l'uniponctualité et, par extension, du présent parce qu'on ne peut pas avoir montré en montrant. Par

uniponctualité, on entend aussi qu'au niveau du monstateur, il ne saurait y avoir de sauts temporels, d'ellipses etc.

Quoiqu'à un niveau purement abstrait, le travail du narrateur filmique commencerait là où s'arrête celui du monstateur filmique, il ne faut jamais perdre de vue le fait qu'à un niveau pratique, le tournage lui-même se fait en fonction du montage. On connaît des metteurs en scène comme Hitchcock, qui planifiait avec tellement de minutie le tournage qu'il lui restait, au moment du montage, très peu de film impressionné non-utilisé. Soulignons le fait que c'est au narrateur filmique que revient la tâche d'introduire la pluri-ponctualité que nous prenons aujourd'hui comme "allant de soi" dans un film. En fait, rien dans un film ne "va de soi" et Gaudreault tente de démontrer jusqu'à quel niveau la réalité filmique, si cohérente et continue dans le produit final, est finalement éloignée de plusieurs degrés du réel tangible.

Une autre notion également fondamentale qu'il convient de préciser ici est celle qui explique le caractère "désanthropomorphe"⁴¹ du narrateur. S'inspirant en partie de la notion d'"auteur implicite" que Wayne Booth avait dégagée dans The Rhetoric of Fiction, Gaudreault élabore dans la lignée du "grand imagier" d'Albert Laffay, cette notion clé de la narrativité filmique. "Désanthropomorphisation" du narrateur, c'est-à-dire la perte de l'anthropos, d'un corps physique, humain. Le narrateur, dans l'optique de Gaudreault,

n'est pas une personne mais une instance. Etant donné que le processus de la mise en discours filmique implique un travail d'équipe, une telle notion me semble être non seulement une innovation intéressante mais une façon tout à fait pertinente d'aborder la notion complexe de la narration filmique. Cette "désanthropomorphisation" opère alors un éclatement de la catégorisation traditionnelle de cette personne que l'on avait coutume d'appeler le "narrateur", si bien que dégager le narrateur devient une tâche extrêmement difficile et on ne pourrait le repérer désormais que par ses fonctions d'organisation, de mise en image, de structuration etc. Soyons claire, cela n'empêche évidemment pas l'existence des instances narratives à l'intérieur du film - des narrateurs dramatisés en somme, mais ceux-ci se situeront à un autre niveau puisque pour communiquer leur message, ils se serviront de la langue parlée et non pas du langage cinématographique. L'instance qui prend en charge la narration dans un film se dessine alors comme une présence intermédiaire entre le cinéaste et l'acteur d'une part et le spectateur de l'autre, véritables entités tangibles.

Comment s'opèrent les processus de discursivisation dans le film? Gaudreault fait ressortir le fait que le cinéma n'est pas aussi différent de l'oeuvre littéraire de fiction qu'on pourrait penser puisque ces deux modes de communication partagent des éléments communs assez remarquables: les deux ont besoin d'un support matériel pour la communication de leur message

- le livre d'un côté et la pellicule de l'autre. Mais il y a un autre élément bien plus fondamental par lequel ces deux se relient: le monde narré, dans le récit scriptural ainsi que filmique, est le fruit d'un regard intermédiaire. Et c'est précisément ce regard intermédiaire dont la présupposition nécessaire implique l'existence d'un "temps de réflexion" de la part de l'instance narratrice - temps qui se situe obligatoirement entre le moment où les événements ont lieu/ou sont censés être arrivés et celui où ils sont appréhendés par le narrataire. C'est l'activité produite dans ce "temps" qui va nous intéresser dans cette partie de notre étude puisque c'est autour d'elle que vont s'articuler les opérations des processus de discoursivisation du filmique.

Dans la lignée de Tom Gunning, Gaudreault décèle trois étapes dans le champ de l'intervention de ce regard intermédiaire. Le discours filmique serait le résultat de l'interaction de trois niveaux de discoursivisation:

le dispositif profilmique qui implique la "mise en scène" au sens propre;

le dispositif de prise de vue qui implique la "mise en cadre" et le tournage;

le dispositif de traitement des images (déjà tournées) que l'on pourrait appeler la "mise en chaîne" ou le montage⁴².

Le premier et le deuxième relèvent du champ du monstreur filmique décrit plus haut; et le troisième tombe sous la juridiction du narrateur filmique - le tout émanant bien sûr du regard structuralisant du méga-narrateur filmique.

Répetons que la classification proposée par Gaudreault nous paraît être une méthodologie utile et utilisable pour l'analyse d'un texte filmique et nous allons nous en servir pour mieux cerner la narrativité des trois films à l'étude. En faisant disparaître la notion d'anthropos de la classification des instances narratives Gaudreault fait un grand pas puisque cela résoud d'un côté le problème de la responsabilité collective propre à tout effet filmique et de l'autre cela remet en vedette la fonction narrative plutôt que la personne du narrateur. Les catégories de monstrateur profilmique, filmographique et de narrateur filmographique ont le mérite d'être fondées sur les diverses articulations du discours filmique. Ce ne sont d'ailleurs pas des catégories étanches qui bannissent toute interpénétration. Nous avons essayé de faire ressortir justement le fait que souvent l'une peut déborder sur l'autre. Mais elles proposent l'avantage d'être assez précises pour faire ressortir les mécanismes divers de la mise en discours du récit filmique.

Tout au long de ce chapitre, quand il était question de la narrativité dans le champ littéraire et quand nous évoquions le champ cinématographique, le fil qui sous-tendait cet exposé était la notion fondamentale du "texte" littéraire ou filmique. Cette catégorie même de "texte" semble éclater depuis quelques années avec la notion d'intertextualité inauguré par Julia Kristeva en 1967 mais qui a connu un développement sous la plume de critiques aussi célèbres que Gérard Genette⁴³ et Michael Riffaterre⁴⁴.

Qu'est-ce que l'"intertextualité"? Il ne serait pas inutile de prendre comme point de départ l'étymologie du mot précisée par Hans George Ruprecht:

SUBSTANTIVATION de l'adjectif composé intertextuel, le nom abstrait intertextualité est de formation récente (cf. J. Kristeva. 1967, 1969).

(Le préfixe inter- dénote, en français moderne, un rapport de réciprocité de même que le suffixe -té désigne une qualité et un certain degré d'abstraction.)

L'étymon dérive du verbe latin texere, transit., "tisser", "tramer", soit: intertexto (var. intexo), -ui, -tum, -ere, "tisser dans", "entremêler en tissant", "entremêler par le tissage", fig. "entrelacer", "assembler", "combiner"⁴⁵.

Quand, pour dépasser un certain structuralisme "clos", Julia Kristeva estime nécessaire de "situer la structure littéraire dans l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel"⁴⁶, elle pose les fondements de la notion d'intertextualité. L'intertextualité désigne aujourd'hui, parmi d'autres choses, les relations de pastiches ou de parodies qui peuvent exister dans un texte donné vis-à-vis d'autres textes. Quoique ce soit un concept introduit pour parler du fait littéraire au départ, nous croyons que cette notion d'intertextualité peut fort bien être transposée dans le champ cinématographique et elle fournira des aperçus intéressants sur la genèse de l'étude du mode narratif au cinéma et nous nous y intéresserons à ce titre plus loin dans notre interrogation de la narrativité au cinéma.

NOTES

1. Robert Scholes, "Narration and Narrativity in Film", Quarterly Review of Film Studies, Vol , Numéro 3, New York, August 1976, p. 286.
2. François Jost, "Où en est la narratologie cinématographique? Entre sémiologie et théorie littéraire", CinémAction, Paris, Cerf, Numéro 20, 1982, p. 114-117.
3. Gérard Genette, "Frontières du récit", Communication numéro 8, Paris, Seuil, 1966, p. 152.
4. Françoise Van Rossum-Guyon, "Point de vue ou Perspective narrative - Théories et Concepts critiques", Poétique, Paris, numéro 4, 1970.
5. André Gaudreault et François Jost, Le Récit Cinématographique, Collection "Cinéma et Récit - II", Paris, Nathan, 1990.
6. Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
7. Ibid., Préface.
8. Gérard Genette, Figures III, collection "Poétique", Paris, Seuil, 1972.
9. Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, p. 102.
10. Wayne C. Booth, "Distance et Point de vue", Poétique du récit, Paris, Seuil, 1972, p. 77.
11. Albert Laffay, Logique du Cinéma, Paris, Masson, 1964.
12. Percy Lubbock, The Craft of Fiction, New York, The Viking Press, 1957.
13. Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a critical Concept". P.M.L.A., numéro LXX, décembre, 1965.
14. Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", paru originellement dans Essays in Criticism, XI (1961); version française parue dans Poétique, 4, 1970. La présente citation est tirée de Poétique du récit, collection "Points", Paris, Seuil, 1977, p. 91.

15. The Rhetoric of Fiction n'est pas encore traduit en français à notre connaissance mais une grande partie du chapitre VI de ce texte, qui traite surtout des catégories narratives (et auquel nous allons nous référer dans cette partie de notre travail), est parue en français sous le titre de "Distance et Point de vue - essai de classification" dans la revue Poétique 4 en 1970 et a été republiée dans Poétique du récit, collection "Points", Paris, Seuil, 1977.
16. F.K. Stanzel Theorie des Erzählens Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen, 1979. Traduit en anglais par Charlotte Goedsche et publié sous le titre de A Theory of Narrative, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
17. Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 252.
18. Dorrit Cohn. "The Encirclement of Narrative", Poetics Today, Hiver, 1981, p. 164.
19. Ibid., p. 160.
20. Edward Branigan, Point of View in the Cinema, Berlin/ NewYork/ Amsterdam, Mouton, 1984.
21. Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma dans Figures III, op.cit., 1972, p. 77.
22. Gérard Genette, Figures III, op. cit., p. 146.
23. Ibid., p. 146.
24. Ibid., p. 147.
25. loc. cit.
26. Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman, traduit par Daria Olivier, Paris, NRF Gallimard, 1978.
27. Ibid., p. 237.
28. S.M. Eisenstein, Le film, sa forme/son sens, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 17.
29. Rudolf Arnheim, Film as Art, Berkeley, University of California Press, 1974.
30. Ibid., p. 133.
31. Siegfried Kracauer, Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, New York, Oxford University Press, 1965.

32. Ibid., p. 300.
33. Ibid., p. 302-303.
34. Kracauer utilise les termes anglais "cinematic" et "uncinematic".
35. Christian Metz, Langage et Cinéma, Paris, éditions Albatros, 1971, p. 14.
36. Ibid p. 10.
37. Nous présentons en Annexe I la grande syntagmatique du cinéma que propose Metz.
38. Cette section est essentiellement basée sur l'article de David Bordwell, "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures" dans Narrative Apparatus and Ideology - A Film Theory Reader, édité par Philip Rosen, New York, Columbia University Press, 1986.
39. André Gaudreault, Du Littéraire au filmique - système du récit, op. cit., p. 116.
40. Ibid., p. 91.
41. Pour une discussion détaillée de cette notion voir André Gaudreault, "Narrator et Narrateur", dans Le Cinéma aujourd'hui: films, théories, nouvelles approches, publié sous la direction de Michel Larouche, Montréal, les éditions Guernica, 1988, p. 173-184.
42. Id., Du Littéraire au Filmique, op. cit., p. 118.
43. dans Gérard Genette, Palimpsestes. La Littérature au second degré, collection "Poétique", Paris, Seuil, 1982.
44. dans Michael Riffaterre, Sémiotique de la Poésie, Paris, Seuil, 1983.
45. Hans-George Ruprecht, "Intertextualité", Texte - Revue de Critique et de Théorie littéraire. L'Intertextualité: intertexte, autotexte, intratexte, numéro 2, Canada, 1983, p. 13.
46. Julia Kristeva, "Problèmes de la structuration du texte", La Nouvelle critique, numéro spécial, "Linguistique et littérature". Colloque de Cluny, du 16 au 17 avril 1968, 1968. p 61.

CHAPITRE II

HISTORIQUE DU MYTHE DE FAUST

INTRODUCTION

Faust a été un des héros culturels de l'Occident depuis la Renaissance. Dans les quatre siècles qui ont suivi le premier Faustbuch de John Spiess publié en 1587 et le Tragical History of Doctor Faustus¹ de Christopher Marlowe, l'histoire de Faust a été racontée sans cesse en diverses langues, sous diverses formes littéraires et par divers moyens de communication.

Qui est donc ce Faust? Des mentions écrites attestent la présence d'un Faust historique, homme mineur et indésirable qui aurait vécu en Allemagne dans la première moitié du XVIème siècle. Or, qu'est-ce qui fait que le nom d'un individu de peu d'importance qui a vécu au Moyen Age fasse surface encore aujourd'hui dans la page éditoriale du New York Times sous le titre "Doctors' Faustian Deal²"? La persistance du mythe - que ce soit sous les traits du personnage type anti-héros dans la bande-dessinée Captain America, que ce soit inscrit dans les titres célèbres de la "grande littérature" signés du nom d'un Goethe, d'un Thomas Mann, ou d'un Valéry - ne saurait être mise en doute. Malgré la date relativement récente de l'apparition du mythe, en faire la part de la réalité et de la fiction se révèle être une tâche bien difficile et même impossible.

Or, ce flou réalité-fiction ne relève-t-il pas à proprement parler du caractère fondamental du mythe? Citons Schérer à ce sujet:

Aristote a fondé toute notre logique sur l'incompatibilité absolue entre le vrai et le faux. Le faux est le contraire du vrai, toujours - sauf en mythologie et peut-être, plus généralement, en art. Le vrai et le faux n'apparaissent comme conciliables que dans l'art; mais là ils le sont absolument, totalement³.

Toutes les péripéties que nous racontent les versions diverses du mythe se valent alors. Tous les attributs dont se revêtent les personnages au cours des siècles ont leurs propres valeurs dans la mesure où ils s'inscrivent dans la tradition mythique. C'est dans cette perspective que s'acheminera notre bilan des transfigurations du mythe de Faust.

En vue d'étudier la narrativité au cinéma nous cherchions une thématique qui servirait de fond commun à un corpus important de films et le mythe de Faust semblait effectivement nous la fournir. Toutefois sa richesse fait qu'il n'y a pas un seul mythe de Faust mais autant de mythes qu'il y a d'auteurs qui veulent en traiter. Comme le dit Georges Sadoul

Venu des brochures populaires et des marionnettes, né avec la Renaissance, dont il incarne le plus haut esprit, Faust a connu des nouvelles aventures fantastiques chaque fois que ses personnages et ses mythes furent confrontés avec un nouvel auteur, une nouvelle époque⁴.

Avant d'entrer dans le cœur de notre interrogation sur la narrativité au cinéma, nous avons cru utile de "préparer le terrain" en présentant un

"historique" qui nous permettrait d'évoquer les adaptations les plus connues du mythe de Faust. Il ne saurait être question ici d'exhaustivité en ce qui concerne les innombrables versions du mythe - cela n'est ni le but de ce chapitre ni celui de cette thèse (d'ailleurs, il existe d'excellents ouvrages sur ce sujet qui sont indiqués dans la bibliographie). Ici, il sera plutôt question de faire un tour d'horizon assez sommaire des divers manifestations, ajouts, transformations voire transmutations qu'a vus le mythe au cours des siècles des formes d'expression aussi diversifiées que le théâtre, la musique, le roman, la peinture ainsi que le cinéma. Et ceci afin de familiariser le lecteur avec ce fonds incroyablement riche d'anecdotes, de péripéties et de thèmes dont se sont nourris les Murnau, Clair et Szabo dans leurs conceptions filmiques du mythe.

GENESE DE LA LEGENDE ET DU MYTHE DE FAUST

Le mythe de Faust trouve ses racines dans la vie d'un personnage historique - un Georg ou Johannes Faustus qui aurait vécu en Allemagne dans la première moitié du XVIème siècle et qui est vraisemblablement mort vers 1540. Or, l'imaginaire populaire ainsi que littéraire s'en empare bien vite pour le transformer et l'ancrer dans la lutte classique d'un personnage tragique aux prises avec les limites que lui impose la condition humaine, cherchant à se libérer des contraintes imposées par la religion chrétienne, en quête d'un

absolu de compréhension et de savoir. Afin de réaliser de telles aspirations, Faust lutte en opérant un choix conscient et meurt. Telle est la dynamique de base d'un thème qui relève à la fois du mythe et de la légende et qui a fait couler beaucoup d'encre depuis ses origines. Faust est le type par excellence d'un homme qui "agit dans un univers dont il cherche à connaître la raison d'être, pour en déduire la sienne"⁵.

Faust relève donc à la fois de la légende (puisqu'il se base sur une personne qui est supposée avoir existé historiquement) et du mythe (comme il est difficile de faire la part entre le personnage imaginaire et la personne réelle). Il est vrai qu'un Faust a existé dans l'histoire mais cet enracinement dans le réel n'a pas empêché le développement de péripéties purement imaginaires dans les versions littéraires, dramatiques, musicales et cinématographiques ultérieures; on voit ainsi dès l'abord la co-existence des éléments de la légende et du mythe dans la genèse de l'intrigue. Paradoxalement, ce thème qui traite essentiellement des questions des limites du savoir humain a attiré d'abord la culture populaire du théâtre des marionnettes ambulantes de l'Allemagne, attestant ainsi des racines populaires propres à la légende. Toutefois la "grande littérature" s'est longuement intéressée à ce thème faustien l'inscrivant ainsi dans la tradition plutôt savante ou mythique. Or, le mouvement perpétuel de l'intrigue, dont ce chapitre voudrait rendre compte, atteste de la dynamique du thème qui s'est prêté

depuis ses débuts à de multiples changements, ajouts voire renversements des péripéties des versions initiales. C'est en vertu d'une telle esthétique de foisonnement perpétuel du thème de Faust que nous penchons plutôt à le qualifier de mythe puisqu'à l'instar de Jacques Schérer nous pensons qu'"il faut le considérer (c'est à dire considérer le mythe) comme un récit en fusion, toujours capable de se transformer"⁶.

Selon Geneviève Bianquis⁷ il existerait en gros trois sources distinctes de la légende: les souvenirs des humanistes; la tradition luthérienne de Mélanchthon et de ses disciples; les traditions légendaires ou semi-légendaires de la haute vallée du Rhin, d'Erfurt et de Nuremberg. Le Volksbuch, la première forme littéraire connue de la légende est paru en 1587 chez l'éditeur luthérien Spiess sous le titre d'Histoire du docteur Johann Faust, célèbre magicien et enchanteur, etc. L'auteur anonyme de ce livre aurait pris connaissance des trois sources différentes de la légende pour rassembler son propre récit.

Le Volksbuch se divise en trois parties. Dans la première partie Faust est présenté comme le fils d'un paysan pieux qui fait de brillantes études à Wittenberg, mais abandonne la théologie pour mener une vie immorale, étudier la magie, l'astrologie et la médecine. Il invoque le diable, lui propose ses exigences, accepte celles du démon et conclut un pacte avec

Méphistophélès. Faust interroge d'abord le diable sur la forme de l'enfer, les anges, les anges déchus, la puissance du diable etc. Il se sent ébranlé lorsque Méphistophélès lui répond en citant la Bible et les manuels de théologie et ajoute que s'il le pouvait, il ferait tout pour rentrer dans la grâce divine. La deuxième partie du Volksbuch est essentiellement constituée des questions relatives à l'astrologie que Faust pose à Méphistophélès, de ses divers voyages et de ses expériences en cosmologie. Faust interroge Méphistophélès sur les saisons, le ciel, la création etc. Il entreprend des voyages dans des lieux assez différents: il va jusqu'à l'enfer pour rencontrer d'autres démons, puis monte aux étoiles; il parcourt toute l'Europe y compris Rome et Constantinople et joue des tours au Pape et au Sultan, et il arrive même à jeter un regard sur le paradis et ses quatre fleuves; il parle aussi des comètes, des étoiles, des "esprits élémentaires", des étoiles filantes et du tonnerre. La troisième partie relate les tours et les farces que Faust joue à divers personnages, soit par représailles soit par goût de mal faire, soit simplement par besoin d'étonner le public. Tantôt, pour se venger d'un seigneur il lui plante des cornes de cerf sur le front; tantôt il engloutit une charrette de foin avec les deux chevaux, le char et le paysan; tantôt il transporte, sur son manteau volant, de jeunes étudiants nobles qui veulent aller à Munich aux noces d'un Prince. Dans la cour de Charles Quint, Faust fait apparaître Alexandre et sa maîtresse; à la demande des étudiants, Faust fait apparaître Hélène de Troie. Ces farces et tours sont interrompus quand, persuadé par un voisin de se convertir, Faust songe pendant un instant

au repentir. Mais Méphistophélès le terrorise, le malmène et l'oblige à signer un nouveau pacte, plus rigoureux et irrévocable. Alors Faust reprend sa vie antérieure de plaisirs. Dans la dernière année, il épouse Hélène dont il a un fils, qui est doué d'omniscience dès le berceau. Vers la fin, Faust laisse ses biens, ses pouvoirs et même un "esprit" à son disciple Wagner. Il s'inquiète de plus en plus de la fin qui l'attend. Au terme des vingt-quatre années du pacte Faust meurt de façon effroyable et horrible. Hélène et son fils disparaissent alors mystérieusement.

FAUST AU THEATRE

Ces récits, qui ont commencé comme des épisodes assez hétéroclites, se sont construits, petit à petit, en une histoire suivie, et ont connu une fortune énorme surtout au théâtre. Pour traiter de façon exhaustive de toutes ces versions de Faust au théâtre il aurait fallu étudier un grand nombre d'oeuvres dramatiques produites par des dramaturges de plusieurs pays dans plusieurs langues - tâche non seulement difficile mais presque inabordable. Trois oeuvres ressortent cependant de cet ensemble et valent qu'on s'y attarde dans le contexte de la présente étude: Doctor Faustus de Christopher Marlowe⁸ (publié probablement vers 1590), Les Deux Faust de Goethe dans la traduction de Gérard de Nerval⁹ (traductions publiées entre 1823 et 1827), et Mon Faust de Paul Valéry¹⁰ (publié en 1946). Ce choix tente de réfléchir le caractère

européen du mythe par la présence d'une pièce anglaise, allemande et française. Les pièces choisies représentent évidemment les périodes importantes pour le développement du théâtre occidental: l'époque élizabéthaine, le pré-romantisme et l'esthétique théâtrale du XXème siècle. De plus, ces oeuvres marquent des points forts dans le développement de la tradition mythique faustienne. L'influence générale qu'ont exercée ces oeuvres sur la culture occidentale, leur popularité et leur célébrité font qu'une thèse portant sur le mythe de Faust, même si elle s'intéresse en particulier aux versions de ce mythe au cinéma, se doit d'évoquer les pièces de Marlowe et de Goethe qui ont, sans aucun doute, nourri les versions filmiques ultérieures. Les trois traitements varient sensiblement en raison des paramètres esthétiques propres aux époques qui les ont produits mais aussi en raison des préoccupations différentes de leurs auteurs.

Marlowe, Goethe et Valéry présentent à la fois des points communs et d'énormes différences. Si les textes de Marlowe et de Goethe traitent en effet de l'épisode central du mythe (le pacte du personnage principal avec le diable), il n'en est point question dans l'oeuvre valérienne. Comme l'indique son titre, il s'agit non pas de Faust mais de Mon Faust, c'est-à-dire de Faust tel que Valéry se l'approprie. Il serait utile de passer en revue les péripéties principales de ces trois oeuvres l'une après l'autre. Le résumé de l'intrigue de la pièce de Marlowe peut paraître long et détaillé mais ces péripéties initiales

serviront de points de comparaison et de repères dans l'analyse des autres pièces.

La pièce de Marlowe ne nous est parvenue que dans une version sensiblement altérée. Le temps de fiction embrasse vingt-quatre années et l'action semble se diviser en trois grands mouvements: l'évocation du diable et le pacte avec lui; les aventures et les voyages de Faust et de Méphistophélès; et en troisième lieu la mort et la damnation de Faust.

Au début de la pièce, nous voyons le personnage principal dans la salle d'étude où il fait le bilan de sa vie et passe en revue les différentes disciplines qu'il a étudiées et maîtrisées sans pour autant en ressentir une quelconque satisfaction. Il se résoud alors à essayer la magie et s'entretient avec deux magiciens, Cornelius et Valdes, qui vantent les mérites de la magie pour accomplir les tâches ardues.

A l'aide de la magie, Faust fait venir le diable qu'il renvoie aussitôt, le trouvant trop laid à contempler, et il lui commande, fidèle en cela à la légende, de revenir sous la forme d'un prêtre franciscain. Toujours en accord avec la légende et le Volksbuch, nous voyons ici un Méphistophélès adouci qui regrette presque son statut de déchu. Le recours aux services de l'enfer est

une initiative qui revient à Faust et non à Méphistophélès comme on le verra chez Goethe.

Faust signe alors le pacte avec le diable par lequel il obtient tous les services qu'il voudra de l'enfer pour une durée de vingt-quatre années; après quoi le diable viendra revendiquer son âme. Il convient de souligner ici la présence du mauvais et du bon ange qui apparaîtront ponctuellement, l'un pour maintenir Faust sur la voie du pacte avec le diable et l'autre pour l'en détourner. C'est cette présence qui fera ressortir le combat déchirant à l'intérieur du personnage pour ou contre son propre salut.

Le deuxième mouvement est constitué par les aventures et voyages de Faust. Il me semble pertinent de signaler que le pacte chez Marlowe n'implique pas le rajeunissement du personnage principal. Après avoir voyagé dans le monde et l'avoir vu de loin, Faust exprime le désir de participer à l'action et les deux compagnons se présentent à la cour du pape où ils jouent toutes sortes de tours et libèrent Bruno, le prétendant que le pape avait arrêté. Avec ce dernier, Faust et Méphistophélès arrivent à la cour de l'empereur d'Allemagne où ils reçoivent beaucoup d'honneurs. Là, ils s'amuse et amusent tout le monde avec leurs tours de magie; ils plantent des cornes sur le front d'un noble qui se montrait sceptique envers leur art et font toutes sortes d'autres farces.

A la demande d'un savant de la cour qui désire voir, de ses propres yeux, Hélène, le parangon de la beauté classique, Faust fait venir, à l'aide de Méphistophélès, la belle Hélène de la Grèce antique. Attiré par la beauté de cette figure sortie des enfers, Faust désire la revoir et demande à Méphistophélès de faire apparaître Hélène de nouveau. Il se joint alors à elle dans un baiser étrange échangé entre un homme vivant et une figure imaginaire conjurée par la magie. C'est après cet épisode que le vieil homme, qui jusqu'à maintenant conseillait à Faust d'abandonner la voie qu'il suivait, se désespère et le quitte.

Les dernières scènes traitent de la damnation et de la mort de Faust qui n'a plus d'espoir d'être pardonné par Dieu:

But Faustus' offence can ne'er be pardoned: the
serpent that tempted Eve may be saved, but not
Faustus¹¹.

Il attend sa mort et en avertit ses collègues. La fin, lorsque le diable vient réclamer son corps et son âme, suscite effectivement de l'horreur, fidèle en cela au style des tragédies élizabéthaines.

Goethe a consacré presque sa vie entière à l'élaboration de ses deux Faust. Ces oeuvres ont connu un énorme succès et elles comptent parmi les grands chefs d'oeuvres de l'humanité. Les deux parties sont conçues comme des pièces de théâtre mais il y a de rares metteurs en scène qui s'aventurent

à les monter, toutes les deux ensemble. Leur longueur et leur complexité spatio-temporelle les rendent bien difficile à produire en spectacle théâtral.

Par rapport à l'oeuvre de Marlowe, Goethe garde certains épisodes tel le pacte avec le diable, il en développe certains autres plus profondément comme la rencontre avec Hélène qui occupera une grande partie du second Faust. Il innove en ajoutant le thème du rajeunissement et l'épisode de Marguerite. Il retranche en éliminant l'épisode dans la cour du pape et il renverse complètement le dénouement où Faust sera éventuellement sauvé par le seigneur. On voit ainsi l'évolution de l'intrigue mythique dans une oeuvre qui jouit même aujourd'hui d'un très grand prestige.

Chez Goethe le mouvement de l'intrigue est sensiblement modifié par la présence de deux facteurs essentiels: le prologue et l'épilogue dans le ciel et le redoublement de l'intrigue amoureuse incarnée par les aventures avec Marguerite et Hélène. Ceci donne un aspect circulaire à la pièce - la boucle est bel et bien bouclée à la fin. Le drame de Goethe s'éloigne des farces amusantes et des tours espiègles de Marlowe et, comme nous l'avons déjà indiqué, l'amour y joue un rôle très important - l'amour d'abord d'une femme bien terrestre, vivant dans son petit monde domestique et en second lieu l'amour d'une figure nébuleuse, déjà morte, sortie des abîmes de l'imaginaire - pure illusion enfin qui se montre parfaitement éphémère. De plus, Faust

essaie aussi de mettre la main aux finances en prônant avec Méphistophélès l'utilisation du papier-monnaie - ce qui s'avère être une solution également éphémère. La politique n'en est pas exclue et Faust joue un rôle assez douteux sur le champ de bataille. Toutefois Faust retrouve quand-même le salut à la fin et va rejoindre Marguerite au paradis.

Le prologue dans le ciel campe le drame bien au-delà des péripéties banales de la vie d'un homme et nous place d'emblée en plein milieu d'un pari que se proposent de jouer le seigneur et Méphistophélès. Rien d'étonnant alors à ce que le seigneur soit victorieux à la fin!

Le rôle de Méphistophélès se trouve amplifié par rapport à celui de l'humble serviteur de Lucifer que nous avons vu chez Marlowe. Goethe développe admirablement ce personnage diabolique. Celui-ci s'humanise quelque peu grâce à ses petites faiblesses, à ses traits de caractères engageants, et surtout à son sens de l'humour. S'il se met au service de Faust, il participe également de façon active à l'action, donnant de temps en temps un coup de pouce à Faust lorsque celui-ci hésite à prendre des décisions.

Dans presque toute la première partie le drame respecte les lois temporelles qui nous sont familières. Mais le monde de l'enfer, à peine effleuré chez Marlowe, se trouve ici pleinement dramatisé. Il serait intéressant

de signaler les mouvements dialectiques des deux pièces: si chez Marlowe l'enfer se déplaçait pour venir égayer Faust jusque sur cette terre, chez Goethe Méphistophélès n'hésite pas à inviter Faust à entreprendre le voyage vers les lieux diaboliques tels la cuisine des sorcières.

Dans la seconde partie de la pièce de Goethe, l'espace dramatique quitte le monde terrestre pour pénétrer de plus en plus le royaume des morts. Les cultures païennes et chrétiennes sont en parfaite symbiose ici. La descente de Faust chez les mères rappelle en bien des points le voyage orphique dans le royaume d'Hadès en quête de la bien-aimée. Il y a oscillation constante entre le monde réel et tangible et l'espace merveilleux de l'intemporel où entrent et d'où sortent les personnages principaux à leur guise. Méphistophélès lui-même est amené à se déguiser en Phorkyas afin de toujours rester le compagnon fidèle de Faust dans un royaume où il n'a absolument pas droit d'accès.

Cette analyse sommaire de la pièce de Goethe fait ressortir ses éléments essentiels, toujours dans l'esthétique de l'activité de foisonnement à l'intérieur de l'élaboration d'une tradition mythique. Dans un tout autre registre, l'oeuvre de Valéry fera faire au mythe un retournement complet.

Mon Faust de Valéry présente un Faust qui a apparemment vécu toutes les aventures que la tradition faustienne littéraire - déjà assez importante au moment où il commence la rédaction de la pièce - avait l'habitude de lui attribuer à savoir le pacte avec le diable, l'aventure avec Marguerite, la conversation comique entre Méphistophélès et le nouvel étudiant, etc. etc. Or, vieilli de nouveau, Faust vit comme un professeur et songe à écrire sous forme de traité ses propres mémoires mêlés de ses souvenirs vrais et faux. Le premier fragment qui s'intitule Lust ou la demoiselle de Cristal a presque l'air d'une anti-pièce puisque toute action y est résolument refusée: si Faust veut écrire un livre, celui-ci ne s'achèvera pas, du moins dans la pièce; s'il propose un pacte avec le diable, la conclusion de celui-ci sera interrompue par l'arrivée d'un personnage; si l'étudiant tombe amoureux de Lust, il sera éconduit par celle-ci; si Méphistophélès tente de corrompre Lust et l'étudiant, il n'y parviendra pas. Dans Le Solitaire ou les Malédictiones d'Univers - Féeries dramatiques on a l'impression de s'éloigner de plus en plus du monde tangible pour se retrouver dans un monde fantasmagorique de rêves ou de cauchemars. Après une ascension pénible des montagnes et des rochers, Méphistophélès quitte Faust. Dans la solitude absolue, ce dernier est confronté alors avec un être bizarre qui refuse la co-existence même d'un autre être. Parodiant presque Pascal, le Solitaire lance à Faust: "Donc Va-t-en. Tu es. Tu souilles. Va" et bientôt il le poussera dans l'abîme. Le rideau tombe et le prochain acte s'ouvre sur Faust étendu évanoui par terre. L'allusion au début

du second Faust de Goethe est trop forte pour ne pas être remarquée. Les fées rappellent Ariel qui tente de réveiller et de ressusciter Faust. Elles lui offrent la possibilité de se défaire de sa vie passée et de vivre désormais comme un roi. Mais las de vivre, Faust choisit de tout nier et cet acte de négation, de répudiation du choix d'agir clôt la pièce valérienne. Nous avons de la peine à y reconnaître le Faust goethéen qui proclamait après bien des délibérations "Au commencement était l'action¹²".

Evoquons brièvement le ton de chacune des pièces analysées. Celui-ci varie presque autant que le contenu lui-même. La pièce de Marlowe, s'inscrivant bien dans le courant du théâtre élizabéthain, se caractérise par un mélange constant du tragique et du comique. Ce mélange se traduit autant par le langage utilisé que par le contenu même des scènes. Les parties tragiques, comme celle mettant en scène le pacte avec le diable, alternent avec des interludes comiques comme l'échange entre le clown Robin et un autre domestique Dick. L'oeuvre de Goethe présente une tonalité générale de tragédie: aucune farce et pas de personnage comique; la magie elle-même est relevée au niveau du tragique. Quant à la pièce de Valéry, celle-ci se présente d'abord et avant tout comme une parodie du mythe. Une certaine ironie se manifeste dès la première lecture de la pièce. La reprise systématique de bon nombre d'éléments propres au mythe et leur renversement burlesque ne fait que renforcer la première impression de lecture.

Après ce bref survol de l'intrigue des trois pièces arrêtons-nous un peu sur le personnage principal de ce mythe et tentons d'en dégager le développement général au théâtre. Souvent, les héros mythiques, tels Oedipe, Orphée, Dom Juan etc, dominent les oeuvres dramatiques qui leur sont consacrées et celles-ci s'articulent alors exclusivement autour d'eux. Le personnage principal de Faust se présente dans les trois versions à l'étude comme une figure centrale qui domine les autres personnages par sa présence scénique extrêmement importante - d'où justement la nécessité de le regarder de près.

Rappelons brièvement l'origine historique de Faust. La majorité des sources attestent que Georg ou Johannes Faustus aurait vécu près de Wittemberg ou d'Ingolstadt. Plusieurs sont d'accord pour dire qu'il a étudié la magie à Cracovie parce que c'était là une des rares universités où cette "science" était enseignée. Un tel intérêt pour la magie - un savoir par excellence de la transgression religieuse, surtout à une époque où les sorciers étaient sévèrement punis - aurait dû jouer un rôle considérable dans la genèse populaire initiale de la légende, et encore aujourd'hui on caractérise souvent le mythe de Faust comme étant celui de l'apprenti-sorcier. Une autre version veut que nous retrouvions dans ce personnage l'inventeur de l'imprimerie que les moines auraient calomnié puisqu'il mettait par son invention en grave danger leur gagne-pain, à savoir faire des copies des manuscrits. Quoiqu'il en

soit, la tradition orale et écrite multiplie les tours et les prodiges du sorcier. Le Volksbuch ou le théâtre des marionnettes qui s'est intéressé très tôt à la légende y introduit le récit de l'Hélène classique que Faust aurait évoquée.

En raison de la problématique centrale de la damnation ou du salut que la trame principale orchestre, toute interrogation sur Faust implique d'emblée l'esthétique chrétienne et il serait alors intéressant de voir quelle est la prise de position des différents héros face à la religion. Cette question devient d'autant plus intéressante que la genèse de la légende a eu lieu au XVIème siècle, époque charnière de la Renaissance qui a entamé justement la lente remise en cause de la toute-puissance de l'Eglise catholique et a mis en valeur l'initiative de l'homme pour contrôler son propre destin. Christopher Marlowe présente ainsi avec beaucoup de sympathie son héros savant et ambitieux, fortement sceptique et irréligieux et facilement enclin au blasphème. Selon le discours de Méphistophélès, c'est parce que Faust a renié Dieu que Lucifer a envoyé Méphistophélès à Faust:

For when we hear one rack the name of God,
Abjure the scriptures and his saviour Christ,
We fly in hope to get his glorious soul;
Nor will we come unless he use such means¹³;

Ainsi ce n'est pas vraiment le pouvoir des discours de la magie qui a fait venir Méphistophélès mais la répudiation de Christ. La position du héros est donc sans ambivalence.

Chez Goethe, loin d'être un athée, Faust ouvre justement le saint Evangile avec l'intention de le traduire en allemand. Contrairement au personnage de Marlowe Faust ne cherche pas à rencontrer le diable et tente même de le menacer par le feu sacré. Il se croit être fait à "l'image de dieu"¹⁴ et d'ailleurs le seigneur lui-même est convaincu de son adhésion religieuse jusqu'au point où il est prêt à miser sur lui.

Chez Valéry on note une certaine ambiguïté: bien que plein d'allusions au jansénisme pascalien ainsi qu'à la méthode déductive de Descartes, aux textes religieux tels que le décalogue et aux événements de la Bible, il y est rarement question de la croyance au christianisme dans cette pièce. De même que le diable qui semble démodé à Faust, la question de la croyance religieuse aussi semble être anachronique pour l'oeuvre où la religion n'entre en cause qu'en tant que référence culturelle. On voit ainsi que les trois personnages différents se déterminent de façon tout à fait particulière face à cette question essentielle de la croyance religieuse.

La notion du savoir intellectuel de Faust domine l'arrière-fond de ce mythe. C'est justement cette qualité d'un intellectuel exceptionnel qui fait l'unité du personnage principal chez les trois dramaturges. Faust est un savant fort respecté de la société, dont la renommée est grande et que viennent voir les étudiants d'assez loin. Or, le savoir de Faust se distingue en quelque

sorte du savoir hermétique et stérile pratiqué par beaucoup de savants de l'époque. C'est en se servant de ce savoir que Faust veut atteindre ses divers buts: que ce soit la conquête du pouvoir et de la nature comme chez Marlowe, que ce soit l'appréhensions exhaustive des forces de la nature chez Goethe, ou bien la recherche minutieuse des replis de l'intérieur de l'homme chez Valéry.

Le monologue initial de Faust chez Marlowe où il juge les sciences, sonde leur profondeur et s'impatiente de leurs limites, transforme la légende en un drame du savoir. C'est cette soif de connaissance et de pouvoir absolu sur les forces de la nature qui mène le personnage sur la voie de la magie. Nous retrouvons dans la pièce de Goethe ces mêmes éléments de la quête de la connaissance suprême et de la compréhension absolue comme les sentiments générateurs de révolte intellectuelle qui consiste à demander de l'aide à Méphistophélès. A quelques termes près les premières lignes du monologue de Marlowe et de Goethe réitèrent exactement les mêmes sentiments. Si chez les Faust antérieurs l'objet du savoir était à l'extérieur de l'homme, Valéry nous présente un Faust dans une contemplation narcissique de la connaissance de soi. Tout comme cet autre personnage valérien monsieur Teste, Faust voudrait sonder ici les vastes replis de la conscience qui se trouvent à l'intérieur de l'homme. Le désir d'écrire un traité autobiographique qui mêle les vrais et les faux souvenirs s'inscrit parfaitement dans ce cadre de la connaissance de soi.

Evoquons brièvement le thème de l'amour qui, quoi que présent à dose faible dans les trois oeuvres, ne prend son élan véritable que dans la pièce de Goethe qui appartient de façon significative à l'époque pré-romantique. La tendresse que prêtent les épisodes de Marguerite et d'Hélène au personnage jusqu'alors austère et savant préfigure la fioraison du mode lyrique au XIXème siècle. En fait, l'épisode romantique avec Marguerite a fortement contribué au succès étonnant du mythe de Faust - que l'on songe au succès de l'opéra du Faust de Gounod!

Nous avons noté, au début de cette partie, l'importance du personnage de Faust dans les trois traitements du mythe à l'étude. Il serait quand même dommage de conclure sans évoquer brièvement un autre personnage qui détient un rôle fondamental dans le mythe, sans lequel le mythe de Faust ne pourrait exister - Méphistophélès. Celui-ci pose le contrepoint essentiel au personnage de Faust - tantôt ami, tantôt adversaire, conseiller, guide - dans ces divers rôles il reste malgré tout le compagnon fidèle de Faust dans les pièces de Marlowe et de Goethe. En réalité, Faust ne se précise en tant que personnage mythique que par sa confrontation avec Méphistophélès dans ces deux pièces. Alors le changement est fort sensible chez Valéry: moins dépendant de lui, Faust s'avance seul vers le Solitaire dans une région que Méphistophélès n'a pas les forces de pénétrer. Eloignement significatif puisque Faust se sent enfin capable de confronter ses propres énigmes tout

seul. Mais c'est là un traitement tout à fait particulier et conforme aux préoccupations propres à Valéry. Méphistophélès continuera à exercer une fascination pour l'homme du XXème siècle. Et nous le verrons sous un jour nouveau dans les versions filmiques ultérieures.

Nous n'avons évoqué jusqu'ici que les dramaturgies les plus célèbres du mythe de Faust. D'autres versions théâtrales du mythe ont connu une fortune considérable. Au XVIIème et au XVIIIème siècle le théâtre forain de la Haupt-und Staatsaktion puis le théâtre de marionnettes (le Puppenspiel) a continuellement mis en scène l'histoire du magicien et de ses tours prodigieux, mêlant les clowneries anglaises (dérivées de Marlowe) au spectacle à l'italienne avec musique et feux d'artifices. En Angleterre, en 1684 l'acteur William Mountford mettait en scène la Vie et la Mort du docteur Faustus agrémenté et ponctué par les farces d'Arlequin et de Scaramouche. C'est Lessing qui récupéra Faust pour la "littérature" au début du XVIIIème siècle. Les ébauches et fragments qui ont subsisté de l'oeuvre de Lessing innoverent sur la tradition mythique existante puisque Faust y est sauvé. Dans la lignée des rationalistes allemands Lessing considère que Faust n'est pas coupable: l'aspiration au savoir et l'ambition intellectuelle, aussi extrêmes qu'elles soient, sont légitimes. Ce drame préfigure en quelque sorte le dénouement heureux du Faust pré-romantique de Goethe.

FAUST EN MUSIQUE¹⁵

Des versions poétiques ou théâtrales du mythe de Faust sont parfois liées de façon inextricable aux compositions musicales qu'elles ont inspirées. Ainsi le Faust de Nikolaus Lenau, poète d'origine hongroise de la première moitié du XIX^{ème} siècle, a été rendu immortel par le Mephisto Waltz et Der nächtliche Zug de Franz Liszt.

Le Faust de Lenau (daté de 1840) diffère radicalement de l'oeuvre de Goethe et s'éloigne considérablement de la tradition légendaire. Ce n'est plus ni le même ton ni la même construction et l'oeuvre de Lenau constitue en quelque sorte une réaction romantique à l'optimisme de Goethe. Autant le Faust de Goethe était optimiste et affirmait la vie et l'action en dépit de toutes les déceptions autant celui de Lenau est pessimiste, enclin au suicide, persuadé de l'inutilité de tout et du mal radical qui triomphe de l'univers. Chez Lenau, le protagoniste principal est un romantique par excellence: il rejette la religion ainsi que la science. Si Faust, chez Goethe, se tourne toujours vers le monde extérieur en vue d'y trouver une raison et un sens de sa propre existence, chez Lenau le héros est foncièrement replié sur lui-même et sa quête reste toujours intériorisée. L'oeuvre de Lenau est complètement dépourvue de l'humour qui caractérisait la pièce de Marlowe ou le ton de badinage léger qui fait parfois

surface chez Goethe mais un tel ton va de pair avec le désespoir métaphysique de ce Faust qui finira par se suicider.

On ne peut s'empêcher de se demander ce qui a donc pu attirer Liszt à mettre en musique les morceaux de Faust en s'inspirant de Lenau plutôt que de Goethe? D'abord, il faut se rappeler que Liszt a mis en musique plusieurs poèmes de Lenau et était attiré de façon générale par le style de ce poète. La qualité musicale des poèmes de Lenau aurait certainement attiré le compositeur: la musique était souvent un élément intégral de ses poèmes et il essayait également d'accommoder des cycles rythmiques musicaux au mètre de la poésie. La nature musicale de la poésie de Lenau est surtout évidente dans la scène "dans l'auberge du village", une des deux scènes ayant vu une interprétation musicale de Liszt: Faust et Méphistophélès entrent dans une auberge où l'on danse et Méphistophélès prend un violon et commence à en jouer. Il ne serait pas inutile de rappeler ici que traditionnellement le diable était représenté comme un violoniste. René Clair ne l'oubliera pas non plus et l'on verra Michel Simon jouer, lors d'une brève scène, un air languoureux au violon dans La Beauté du Diable lorsqu'il s'attribue le rôle d'"entremetteuse" dans l'amour d'Henri pour la princesse. La nature épisodique de l'oeuvre de Lenau aurait pu également se prêter plus aisément à une mise en musique; l'oeuvre de Goethe, justement à cause de sa cohérence formelle trop serrée, se serait mal prêtée à une interprétation musicale. De par

sa nature la musique se doit d'être sélective dans son adaptation du matériel littéraire puisqu'à la différence de la prosodie qui fonctionne par dénotation, la musique, elle, a une qualité plutôt symbolique voire connotative.

Richard Wagner a écrit un premier mouvement pour une symphonie de Faust. Plus tard, en suivant les conseils de Liszt, il a considérablement transformé cette symphonie et elle est finalement devenue le Faust Overture. Vers la même époque, aux environs de 1843, Richard Schumann, autre musicien de la période romantique, a composé la musique de chœur, d'orchestre et de soliste pour donner l'accompagnement musical à l'oeuvre de Goethe.

Hector Berlioz présente une image parfaite d'un Faust romantique français. Le thème de Faust préoccupait Berlioz dès 1826 quand il a pris connaissance de la traduction par Gérard de Nerval du chef d'oeuvre goethéen. De 1826 à 1828 il laissa mûrir le thème, admirant les lithographies de Delacroix illustrant une édition du Faust de Goethe et en 1829 il donna Huit scènes de Faust, suite lâche d'épisodes, d'airs, de duos, de chœurs et de symphonies. Rien n'est conclu et il s'agit vraisemblablement d'une ébauche qui demande à être complétée. 8 scènes y sont mises en musique: Chant de la fête de Pâques, Paysans sous les tilleuls, Concert de Sylphes, Ecot de joyeux compagnons, Chanson de la puce, Ballade du roi de Thulé, Romance de

Marguerite, Sérénade de Méphistophélès. Plus tard, en 1846, aura lieu la première représentation de La Damnation de Faust. Dans l'avant-propos de la partition, Berlioz indique qu'il ne se fonde pas sur l'idée principale du chef d'oeuvre de Goethe, puisque, chez celui-ci, le héros est finalement sauvé. Il déclare qu'il a retenu pour sa composition un plan personnel et des scènes "dont la séduction sur son esprit était irrésistible".

L'opéra de Berlioz¹⁶ se divise en quatre parties avec un épilogue à la fin. La première partie se situe quelque part en Hongrie au début du printemps. Faust erre tout seul dans les plaines, sensible aux mille bruits de la nature. Plus loin, une armée passe, fière et héroïque mais cela laisse Faust indifférent. La deuxième partie est plus proche du drame de Goethe en ce qu'elle est située dans le laboratoire de Faust. En proie à l'angoisse et au pessimisme qui le ronge, il lève la coupe empoisonnée à ses lèvres mais à ce moment même le chant de la fête de Pâques retentit et Faust retrouve dans ces hymnes les souvenirs de la pureté de son enfance. Maintenant Méphistophélès se présente à lui, ironique, railleur et il lui promet tout: "le bonheur, le plaisir, tout ce que peut rêver le plus ardent désir". Faust suit son guide qui le mène dans la cave d'Auerbach. Faust ne s'y plaît guère et alors Méphistophélès l'entraîne sur les bords de l'Elbe et l'endort sur un lit de roses. Dans son rêve il voit l'image radieuse de Marguerite et à son réveil il ne cherche qu'à la rejoindre. Faust et Méphistophélès se dirigent alors vers la ville. La troisième

partie commence par Faust qui pénètre prudemment dans la chambre de Marguerite au moment du crépuscule. Caché, il assiste au retour de Marguerite; elle aussi, est obsédée par l'image de Faust qui lui est parue en songe. Elle chante la vieille ballade du Roi de Thulé puis s'endort. Pour la railler et la rendre encore plus vulnérable, Méphistophélès chante une sérénade sarcastique louant la vertu. Côte à côte, Faust et Marguerite se déclarent leur amour réciproque. Mais leur extase est brève puisque Méphistophélès fait irruption aussitôt dans la chambre pour séparer les amants. Méphistophélès entraîne Faust à s'enfuir tandis que les voisins narguent la mère de Marguerite. Dans la quatrième partie, Marguerite, délaissée, pleure son amour perdu. Faust est bien loin, et de nouveau confronté à la nature, il élève un hymne superlyrique où il exprime ses propres tourments. Méphistophélès le rejoint pour lui apprendre que Marguerite incarcérée est condamnée à mort pour matricide. Il rappelle également à Faust que c'était ce dernier qui avait remis le narcotique qui a tué la mère. Reconnaisant ses responsabilités, Faust exhorte Méphistophélès à sauver Marguerite. Voici le moment que le démon attendait et il lui demande de signer "un vieux parchemin" pour s'accaparer de l'âme de Faust. Faust est entraîné dans le fond de l'enfer et l'on fête Méphistophélès pour la réussite de sa mission. En épilogue, comme les hurlements des démons s'apaisent, quelque part dans le ciel, Marguerite est accueillie par les anges.

Voici une version qui diffère sensiblement de la tradition mythique établie par Goethe: les personnages sont peu nombreux; les péripéties grandement réduites; ici Méphistophélès apparaît à Faust sans que celui-ci l'ait invoqué; la signature du pacte est retardée jusqu'à la quatrième partie et à la fin Faust est damné. Cependant la prédisposition au suicide dans la deuxième partie, l'aventure avec Marguerite, ainsi que la signature du pacte assurent une continuité avec la tradition dramatique du mythe. A tout cela s'ajoute un lyrisme particulier face à la nature, une certaine mélancolie et un sens du désespoir qui caractérisent la période romantique en France. L'opéra de Berlioz n'a jamais joui d'un succès aussi franc auprès du public que celui de Gounod qui lui est postérieur de quelques années, mais il n'en reste pas moins que c'est une oeuvre importante du répertoire opératique français.

Faust de Charles Gounod (1859)¹⁷ est sans aucun doute l'adaptation musicale la plus problématique de la première partie de la pièce de Goethe et l'opéra le plus célèbre et le plus souvent joué de l'histoire. L'Avant-Scène Opéra¹⁸ nous apprend que le nombre total de représentations de Faust de Gounod affiché par l'Opéra de Paris entre mars 1869 et juin 1975 s'élève à 2,541. Mais malgré toute la popularité dont il a joui, le Faust de Gounod est généralement jugé comme une perversion vulgaire de l'oeuvre de Goethe présentant si peu de ressemblances à son original que dans les pays où l'on parle allemand on s'y réfère d'habitude par le titre de Margarete. L'opinion

qu'émet Peter Conrad à ce sujet résume la position la plus usuelle sur cet opéra:

No romantic opera did justice to (Goethe's) Faust. Gounod makes the philosophical questor languishing and love-sick and turns Mephistopheles into a moustache-twirling dandy with a plume in his cap¹⁹.

Gounod n'est pas entièrement responsable de la qualité superficielle de son opéra puisque le livret a été rédigé par l'équipe célèbre de Jules Barbier et Michel Carré. Mais ceux-ci ont vidé l'opéra de toute préoccupation philosophique, de la quête faustienne pour le sens de la vie et de la lutte de son âme pour focaliser quasi-exclusivement sur la tragédie de Gretchen.

L'opéra est divisé en cinq actes: fidèle à l'oeuvre goethéenne d'une certaine façon, on retrouve au premier acte le Docteur Faust dans son cabinet, se lamentant sur sa vie manquée et résolu au suicide. Mais un chœur de jeunes villageois qui chante la nature et le créateur le fait hésiter. Il invoque Satan qui se manifeste aussitôt. Faust va droit au but en demandant de Méphistophélès la jeunesse et l'amour. Méphistophélès la lui offre pour "presque rien": "Ici je suis à ton service, mais là-bas... tu seras au mien". Voyant l'hésitation manifeste de Faust, Méphistophélès fait surgir l'image de Marguerite. Faust cède et Méphistophélès le rajeunit en lui faisant boire non pas la coupe de la mort mais celle de la vie. Le deuxième acte est situé lors des festivités de kermesse: la ville est en fête; Valentin, le frère de Marguerite

part à la guerre en demandant à Siebel, son ami de veiller sur sa soeur. Un peu plus tard, dans une rue, Marguerite paraît. Faust reconnaît en elle la vision de ses rêves et lui offre le bras pour "faire le chemin" mais elle refuse. C'est au troisième acte situé dans le jardin de Marguerite que celle-ci chante la déjà célèbre ballade du roi de Thulé. Faust, aidé par Méphistophélès réussit à faire parvenir une cassette de bijoux à Marguerite qui est toute réjouie de les voir et elle chante l'air des bijoux. Dame Marthe, sa voisine, s'extasie devant ces bijoux mais Méphistophélès la prend à part laissant Faust et Marguerite s'avouer leur amour. Plus tard Méphistophélès encouragera Faust à s'élancer dans la chambre de Marguerite par la fenêtre ouverte. Au quatrième acte, Marguerite seule, délaissée par Faust pleure tout bas. Siebel lui offre son amitié. Marguerite se rend à l'église pour tenter par ses prières d'obtenir le pardon du Seigneur. Mais Méphistophélès la maudit et elle s'évanouit. Valentin est de retour et quand Faust se présente chez Marguerite il s'ensuit un duel entre lui et Valentin au cours duquel ce dernier est tué mais non sans avoir d'abord maudit sa soeur Marguerite. Au cinquième acte Méphistophélès entraîne Faust dans les montagnes où ils célèbrent la nuit de Walpurgis. Or, l'image de Marguerite apparaît à Faust et il veut la rejoindre. Ensuite, c'est la scène de la prison. Accablée par des malheurs intenses, maudite et repoussée par ses compagnons, Marguerite a perdu la raison et elle a tué son enfant. Dans son cachot elle revit ses souvenirs de la première rencontre avec Faust et puis le jardin où Faust pénétrait chaque soir. Faust et Méphistophélès

s'introduisent dans la cellule pour sauver Marguerite mais elle reconnaît le diable et comme le jour se lève elle meurt en chantant "Anges purs, anges radieux, portez mon âme au sein des cieux..."

On voit ainsi que depuis le début jusqu'à la fin c'est l'histoire sentimentale de Faust et de Marguerite qui préoccupe l'auteur de cet opéra. En éliminant le "Prologue dans le Ciel" Gounod enlève le pari entre le Seigneur et Méphistophélès. De plus, le désespoir de Faust naît du manque de compagnie humaine et non pas de l'incertitude intellectuelle et de l'insatisfaction spirituelle. L'amour et la jeunesse, voilà tout ce que cherche le Faust de Gounod. Toutes les scènes, qui chez Goethe étaient sous-tendues par des questionnements essentiellement philosophiques sont ici présentées dans leur immédiateté matérielle la plus anodine. Toutefois, le mérite d'avoir popularisé le mythe revient malgré tout à Gounod dont l'air "Je ris de me voir si belle dans ce miroir" s'est forgé le chemin jusque dans les bandes-dessinées: dans les aventures de Tintin Bianca Castafiore le chante avec panache... Au cinéma, Murnau lui même ne saura résister à certaines scènes de Gounod, surtout celles qui montrent Marguerite dans son cachot. Carmine Gallone, réalisateur italien, s'inspirera essentiellement de l'opéra de Gounod pour présenter sa version de La legenda di Faust en 1949 où les voix des acteurs sont doublées par celles des chanteurs.

Mefistofele d'Arrigo Boito (1868; révisé en 1875), compositeur italien, est probablement la tentative la plus hardie de mettre en musique le Faust de Goethe. Contrairement à Gounod, Boito voulait présenter les deux parties de Faust. Ceci allait lui causer d'énormes difficultés de représentation et la version originale de Mefistofele durait six heures. Par la suite Boito fut forcé de sabrer massivement son texte original qu'il réduit finalement de moitié. Malheureusement il a détruit les parties qu'il avait élaguées et il n'en reste plus aucune trace.

Comme le titre l'indique l'accent sera mis ici sur Méphistophélès au dépens de Faust et en cela la musique préfigure l'orientation que va suivre le cinéma. Faust, chez Goethe, cherchait des débouchés pour son énergie créatrice mais chez Boito il cherchera surtout la résolution de ses conflits intérieurs. Le livret de Mefistofele, tout en présentant des divergences par rapport à l'oeuvre de Goethe, démontre une qualité littéraire indéniable. Boito a voulu souligner des aspects subtils de l'oeuvre goethéenne et a même retenu, dans la version originale, le "Prologue sur le théâtre". Il a rompu nettement avec la tradition établie par Gounod en omettant des scènes qui se résumaient en des chansons comme celle de "Marguerite au rouet". Ceci expliquerait la déception des spectateurs habitués à entendre des sections purement lyriques. Mais cela avait également pour effet que le drame de la lutte entre Faust et Méphistophélès pour la possession de l'âme du premier est rendu encore plus

aigu et immédiat. La version finale de l'opéra présente des scènes très judicieusement sélectionnées du Faust de Goethe: première Partie - Prologue dans le ciel, Devant la porte de la ville, une partie du Cabinet d'études, Un Jardin, Walpurgisnachtsraum, Cachot; deuxième Partie - la nuit de Walpurgis classique de l'Acte II, les sections avec Hélène de l'Acte III, une version transformée de l'Acte V. Une innovation importante vis-à-vis du Faust goethéen réside dans le fait qu'ici c'est Faust lui-même qui prie pour son salut à la fin et son salut final est dû à sa propre initiative et non pas à un destin pré-établi.

L'opéra de Ferruccio Busoni intitulé Doktor Faust (1924) constitue le point culminant d'une vie entière consacrée à la musique ainsi qu'aux questions philosophiques. Busoni était son propre librettiste et il a terminé le libretto de Doktor Faust plusieurs années avant la musique. Son opéra rend compte de la psychologie des personnages, du rapport ambivalent qui existe entre Faust et Méphistophélès, et il rétablit l'importance intrinsèque du chœur. Busoni connaissait à fond l'oeuvre de Goethe et dans sa jeunesse il était ami de Boito et a assisté aux répétitions ainsi qu'à la représentation de Mefistofele et il était donc conscient des difficultés que ce dernier a eues lors de son adaptation de Goethe. Busoni a décidé de baser son oeuvre sur la tradition "Puppenspiel" (théâtre des marionnettes) plutôt que sur l'oeuvre goethéenne. La quête faustienne devient ici une aspiration à un niveau plus élevé

d'existence intellectuelle et éventuellement à une connaissance-de-soi plus profonde.

L'action est extrêmement serrée et toute péripétie superflue est consciemment omise. Le prologue au public présente en vers la philosophie de l'opéra de Busoni. Après cela les événements se succèdent rapidement. D'abord on voit Faust dans son cabinet où trois étudiants de Cracovie lui rendent visite et lui remettent un livre de magie, une clé, et un acte attestant qu'il en est le propriétaire. Ensuite Faust invoque le diable; celui-ci paraît sous six formes différentes, la dernière étant celle de Méphistophélès. Après que Faust eut demandé l'aide de Méphistophélès pour se débarrasser de ses créanciers le pacte est signé avec, comme accompagnement musical ironique, la musique de chœur de Pâques. Dans une chapelle romanesque Faust tue Valentin, le frère d'une fille que Faust a séduite (dans l'opéra Marguerite n'apparaît pas et n'est pas nommée). Ensuite Faust et Méphistophélès s'introduisent dans la cour lors des festivités des noces du duc de Parme. Faust y fait apparaître les images de la reine de Saba, de Samson et de Dalila, de Jean le Baptiste, et de Salomé et il enlève la duchesse avant que le mariage se termine. Ensuite on passe à une taverne à Wittenberg où deux groupes d'étudiants - des protestants et des catholiques - tiennent un débat intellectuel. Faust pense à la duchesse qu'il a abandonnée. Méphistophélès arrive et lui annonce que celle-ci est morte et que Faust a eu un enfant, dont il dépose le

corps sans vie devant Faust. Puis il transforme le cadavre en paille, qui, en brûlant se transforme en une vision d'Hélène de Troie. Cette vision disparaît lorsque Faust tente de l'embrasser. Les trois étudiants de Cracovie reviennent et demandent les articles magiques qu'ils avaient remis à Faust mais ce dernier n'est plus en mesure de les retourner, les ayant perdus quelque part. Les trois repartent mais avant ça ils prédisent la mort de Faust à minuit. Dans la dernière scène on voit que Wagner est nommé Recteur de l'Université et habite l'ancienne demeure de Faust. Dans une rue enneigée Faust rencontre une mendicante qui se révèle être la duchesse. Elle lui donne son enfant mort et lui dit qu'il reste encore du temps pour compléter ses devoirs. Mais quand Faust s'agenouille devant une croix pour prier il ne se rappelle plus les mots de la prière. Dans un cercle magique Faust rend la vie à son enfant qui s'éveille et se dirige vers la ville. A la fin Faust se meurt et Méphistophélès vient le regarder sous l'habit du veilleur de nuit.

La très grande réduction des péripéties dans l'opéra prête de nouvelles dimensions assez intéressantes au mythe. La séduction du personnage de Gretchen/Marguerite a lieu avant le commencement de la trame de l'opéra. Ceci réserve une importance plus grande à l'amour entre Faust et la Duchesse de Parme. L'amour, chez Busoni, transcende la sentimentalité pure (que représente l'épisode de Marguerite) et atteint un niveau plus conforme au caractère intellectuel et philosophique de Faust.

La véritable signature du pacte, au lieu d'être un temps fort de la tragédie, devient ici presque banale: la signature du pacte n'amène pas une nouvelle série d'actes maléfiques et ne constitue pas un changement de train de vie de Faust. Il s'agit de la conclusion logique de quatre actions entreprises par Faust, qui peuvent, chacune, constituer une signature du pacte avec le diable. Ces quatre actions sont: séduire une fille, faire des dettes et commettre d'autres crimes avant même l'amorce de l'action de l'opéra; ensuite, accepter le livre de magie, la clé et l'acte de propriété des étudiants; troisièmement invoquer le diable et en renvoyer cinq manifestations avant de choisir Méphistophélès; et quatrièmement demander à Méphistophélès de tuer ses créanciers avant même d'avoir signé le pacte. Busoni a pris grande peine pour démontrer que la signature du pacte n'est pas un effet de magie, ni d'une argumentation habile de la part du diable, mais que c'est le résultat logique d'une suite d'actions auxquelles Faust a participé de son propre gré. Faust se révèle être un homme qui sait agir de sa propre volonté et n'a pas besoin de l'intervention divine.

Bien d'autres compositeurs et musiciens ont abordé ce mythe - mais un relevé exhaustif de leurs oeuvres ne saurait trouver place dans ce résumé forcément bref et dans lequel notre souci principal est surtout de montrer les versions narratives différentes du mythe et la vaste gamme de péripéties qu'il offre. Schumann, Bach et bien d'autres musiciens ont tenté de mettre en

musique tel ou tel aspect de ce mythe et il a trouvé en musique un terrain fécond de développement.

FAUST - DU LITTERAIRE AU FILMIQUE

Adalbert von Chamisso est un poète du début du XIXème siècle et c'est lui qui nous a laissé le premier Faust romantique (il précède de quatre ans la première édition complète du premier Faust de Goethe). Le Faust de Chamisso, un fragment de quelque trois cents vers, présente Faust en méditation dans son cabinet d'études, en proie aux suggestions de son Bon et de son Mauvais Génie. Faust est l'intellectuel pur, le savant qui recherche avant tout non pas cette vie puissante et totale que réclamera le Faust de Goethe mais la vérité intellectuelle, et la connaissance qui ferait son seul bonheur. Mais à la suite de Kant il est persuadé que "l'homme ne peut rien connaître parce qu'entre le monde et lui s'impose un triple écran: le mensonge des sens, les lois de la raison, les formes du langage²⁰". Le Faust de Chamisso est le premier qui manifeste le goût de la mort-anéantissement.

Docteur Faustus de Thomas Mann (1947)²¹ raconte la vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn, qui ressemble à la fois à Faust et à Nietzsche, et incarne - au moment de la débâcle de l'Allemagne à la suite de la seconde guerre mondiale et son expérience avec le nazisme - le génie

allemand et son malheur. Un lien tenace entre cause et effet qui régit le développement de l'histoire et le déclin d'une civilisation sous-tend cette oeuvre. Le roman de Mann, de par ses très grandes dimensions et sa portée sur un plan philosophique ainsi que littéraire demanderait une exégèse détaillée. Il suffit ici de l'évoquer comme un des romans qui a investi le mythe de Faust avec le sens d'un déterminisme historique tenace et incontournable.

Le mythe de Faust soustend toute une pléthore d'oeuvres en prose - conte, roman, nouvelle etc - qui même si elles n'utilisent pas les noms de Faust, Marguerite et Méphistophélès se rapprochent sensiblement de la tradition faustienne. Nous nous limiterons dans cette section à évoquer quatre oeuvres littéraires qui se basent sur le mythe de Faust, soit directement soit indirectement, et qui ont fait l'objet d'une adaptation filmique²² ultérieure:

Oeuvre littéraire

Film

Peter Schlemihls wundersame Geschichte de Chamisso

Der Student von Prag de Stellen Rye avec le scénario de H.H. Ewers

The Devil and Daniel Webster de Stephen Vincent Benet

The Devil and Daniel Webster or All that Money can Buy de William Dieterle avec le scénario préparé conjointement par l'auteur Stephen Vincent et Dan Totheroh

Marguerite de la Nuit de Pierre MacOrlan

Marguerite de la Nuit de Claude Autant-Lara

Falling Angel de William Hjortsberg

Angel Heart d'Alan Parker

Chamisso dont le Faust est largement resté dans l'oubli général a créé un autre héros, Peter Schlemihl²³, qui rappelle le Faust mythique sur bien des points. Chamisso s'inspire ici vraisemblablement de la tradition du Volksbuch faustien et les aventures d'un jeune homme qui vend son ombre au diable rappellent très fortement les leitmotifs essentiels du mythe à savoir la magie, le pacte, le rapport entre la figure Méphistophélesque et Faustienne et celui entre Faust et sa contre-partie féminine (Hélène ou Marguerite). Peter Schlemihl, jeune étudiant, arrive à une soirée et il est complètement ébloui par des objets divers qu'un homme en gris arrive à faire sortir de ses poches: télescope, tapis, grosse tente, même trois chevaux - la nature fantastique de ces objets crée l'atmosphère de contes de fée qui caractérise l'histoire de Faust dans la tradition du volksbuch. C'est pour obtenir les richesses que Peter vend son ombre. Or, les choses ne tournent pas exactement comme Peter l'aurait voulu puisque la société, au lieu de le fêter pour ses nouvelles richesses, commence à se méfier d'un homme qui n'a pas d'ombre. Mina, dont le personnage est conçu à l'image de Gretchen, aime Peter malgré tout mais elle ne pourra pas le sauver. Der Student von Prag est une adaptation du conte de Chamisso et appartient foncièrement à la tradition des films se basant sur le mythe faustien. La relation entre Baldwin (héros faustien) et Scapinelli (figure du diable) est parfaitement développée ici. Mais le film

excelle surtout dans le développement du rapport entre Baldwin et son reflet dans le miroir qui se sépare carrément de lui et se met au service de Scapinelli (ici le héros vend son reflet dans le miroir et non pas son ombre). L'utilisation de la technique de l'écran divisé (split screen) offre un intérêt particulier du point de vue de la monstration filmique. L'atmosphère fantastique que crée le film le campe fortement dans la tradition du volksbuch faustien.

The Devil and Daniel Webster de Benet (1937)²⁴ puise encore dans la tradition faustienne pour sa dialectique essentielle du conflit entre les forces du bien et du mal. Une innovation d'intérêt particulier est l'insertion d'un personnage historique connu aux Etats-Unis au XIXème siècle: Daniel Webster. Il s'agit ici d'un paysan, Jabez Stone, qui vend son âme à un personnage de réputation douteuse, Scratch, pour des richesses sans limites. Et ce sera un jury qui décidera du sort ultime de la légalité du pacte. Or, le but final de Scratch (nouvelle figure méphistophélèsque) n'est rien moins que d'obtenir l'âme de Webster lui-même. L'auteur du texte littéraire a collaboré dans la préparation du scénario de la version filmique de 1941 qui est également distribué sous le titre All That Money Can Buy. Il ne serait peut-être pas sans intérêt de signaler que le réalisateur de ce film, William Dieterle, avait joué le rôle de Valentin dans le Faust de Murnau. L'âme de Stone sera sauvée dans ce film par l'appel patriotique que lance Daniel Webster à son jury de damnés.

Le film présente un mélange intéressant de personnages relevant de l'histoire et du folklore américain.

Marguerite de la Nuit, roman de Pierre MacOrlan (1924)²⁵, nous présente un Faust âgé qui habite une chambre poussiéreuse. Léon, le personnage représentant le diable n'est pas ouvertement démoniaque mais il est impliqué dans le trafic de drogue dans un bar. Le rituel du pacte n'a rien d'horrible ici et la magie est plus comique que menaçante. C'est le personnage de Marguerite qui joue le rôle central quand transformée par sa liaison sentimentale et sexuelle elle est amenée à transcender ses propres limites et met sa signature au bas du pacte pour sauver l'âme de Faust. Le film de Claude Autant-Lara réalisé en 1955, basé sur le roman de MacOrlan, porte le même titre que ce dernier et le suit d'assez près. Ce n'est pas la première fois que le réalisateur participe à un film sur le mythe de Faust: il avait été costumier pour le film Don Juan et Faust réalisé par Marcel L'Herbier en 1922. Marguerite de la Nuit suit d'assez près son modèle littéraire et le réalisateur rend hommage à toute la tradition opératique du mythe en présentant comme scène liminaire la dernière scène de l'opéra de Gounod. Des décors hautement stylisés forment le cadre de cette version filmique du mythe. Le diable, quoique très mondain et moderne, est malgré tout rattaché aux symboles qui l'entourent traditionnellement: la flamme qu'il arrive à allumer sans briquet, sa cigarette qui brûle éternellement, sa démarche boiteuse l'ancrent

parfaitement dans la tradition occidentale des figures du diable. Or, il est présenté sous un jour bien plus sympathique que Faust qui apparaît ici comme un personnage hautement égoïste et pétulant et qui ne ressemble absolument pas aux Fausts du volksbuch, de Marlowe ni de Goethe. Les protagonistes principaux de ce film sont effectivement Marguerite et Léon. La grande innovation du roman et du film réside dans l'épisode où Marguerite reprend à son compte le contrat de Faust, sacrifie son âme au diable pour sauver celle de son bien-aimé. Sadoul note avec une grande perspicacité:

L'épisode n'avait pas été créé (même implicitement) par Goethe. Est-ce Mac Orlan qui l'inventa en 1924? Ce mythe nouveau s'est en tout cas intégré à la légende et René Clair, en 1950, ne put lui échapper: dans son film, Méphisto proposait la signature à la jeune femme, toute prête à accepter. Mais elle ne savait pas écrire, cette proche parente de l'homme heureux (qui ne porte pas de chemise)²⁶.

Falling Angel de William Hjortsberg (1978)²⁷ est un roman qui s'inspire plutôt de la vision d'horreur que nous présentait le dramaturge élisabéthain Christopher Marlowe. La légende faustienne est traitée ici dans le style "roman d'épouvante". Harry Angel, le personnage faustien, nous est présenté comme un détective privé qui a comme mission d'aller à la quête de Johnny Singer, ancien chanteur, qui est en réalité Angel lui-même. Son client, qui lui demande de faire cette recherche est évidemment un personnage méphistophélesque Louis Cyphre. L'ironie réside dans le fait qu'Angel est à

la recherche de lui-même mais tue toute personne qui risque de le lui révéler. Angel sera damné à la fin dans le style sanglant de la tragédie de Marlowe. Angel Heart, le film d'Alan Parker qui est basé sur le roman de Hjortsberg, suit son archétype littéraire et s'éloigne de la tradition romantico-politique établie par Goethe et qui a servi de modèle à la plupart des films s'inspirant du mythe de Faust. Manifestement c'est la tradition dramatique inaugurée par Marlowe qui sert ici d'inspiration visuelle ainsi que thématique. La quête faustienne prend ici la forme d'une quête d'identité. Le pouvoir de Louis Cyphre qui n'est, en fait, autre que Lu-ci-pher apparaît sous sa forme effectivement démoniaque et meurtrière. Le film mélange le style "film noir" au genre "film policier" et "d'épouvante" et crée une atmosphère opprimante, menaçante et lourde de suspense.

FAUST AU CINEMA

Nous avons souligné à plusieurs reprises le fort ancrage du mythe dans la culture populaire folklorique de l'Allemagne. Et vu l'orientation de cette recherche, il est important de noter que le cinéma - un autre art "populaire" s'est fortement intéressé à ce thème depuis ses débuts. Le seul article, à notre connaissance, consacré aux traitements filmiques de Faust est de Georges Sadoul intitulé "Soixante années de Faust"²⁸. Il donne des renseignements très utiles surtout concernant les tout premiers films tournés sur ce mythe. Il nous

raconte - non sans un certain mépris pour la grossièreté narrative de ces premiers essais filmiques - que:

Les premiers FAUST du cinéma, furent les films de Georges Hatot, pour Lumière (1897), de Georges Méliès (1897-1898), de G.-A. Smith (1897). Dans ces drames minutes, avec trucs, Méphisto apparaissait avec son contrat et l'image de Marguerite, pour permettre à Faust, après signature, d'abandonner sa barbe d'étaupe²⁹.

Or, quelque sommaire que soit ce résumé des films eux-mêmes très simples, pour ne pas dire simplistes, on voit qu'ils atteignent, en ce qui concerne la narrativité, un seuil minimal d'acceptabilité. Et à la suite d'André Gaudreault³⁰ (en substituant à son exemple de L'Arroseur arrosé le nôtre) on peut affirmer - même sans avoir eu la chance de voir ces films, et rien qu'en nous basant sur la description de Sadoul citée plus haut, que l'adéquation de ces-films à la séquence narrative minimale est optimale. L'articulation logique de ces Fausts/Urfausts fait passer l'action d'un état d'équilibre initial (Faust dans son cabinet - que l'on présume, puisque de par sa nature l'image filmique exige une inscription spatiale, et le cabinet semble être le choix de lieu logique) à un état de déséquilibre (Méphistophélès fait irruption avec son contrat et l'image de Marguerite) puis, finalement, à un état d'équilibre terminal (le vieux Faust se défait de sa "barbe d'étaupe" et se rajeunit par ce biais)!

Sadoul nous apprend que presque tous les Urfausts cinématographiques, qui s'inspiraient du libretto assez féroce de Barbier et

Carré pour l'opéra de Gounod, sont actuellement perdus. Parmi ces tentatives, les films de Méliès intitulés Faust aux enfers et Faust et Marguerite méritent d'être mentionnés. Ils constituent, sans doute, les premières tentatives de l'opéra filmé.

Faust aux Enfers (1903) inspiré par l'opéra de Berlioz mettait en scène une suite de quinze tableaux:

- la route des abîmes de perdition
- la chevauchée fantastique
- le passage dangereux
- la cataracte
- l'entrée dans les régions inférieures
- la grotte merveilleuse
- les stalactites de cristal
- le trou du diable
- la caverne de glace
- les déesses de l'antiquité
- la cascade souterraine
- les nymphes souterraines, le dragon à sept têtes, les démons
- la descente dans le domaine satanique
- la fournaise
- le triomphe de Méphistophélès. Apothéose³¹.

C'est évidemment le fantastique qui prime dans ces scènes démarquant l'itinéraire de Faust jusqu'aux enfers. Méliès avait déjà exploité avec son Voyage dans la Lune la capacité du médium cinématographique de recréer l'illusion de continuité par la juxtaposition des tableaux présentant des lieux divers et il continuera à expérimenter avec cette idée dans Voyage à travers l'impossible (1904). L'intérêt cinématographique de ce Faust, dont la

narrativité se base essentiellement sur l'exploitation de l'espace filmique aurait été énorme, mais il est, semble-t-il, perdu.

Avec Faust et Marguerite (1904) Méliès continue son exploration du mythe de Faust au cinéma. Une sélection des morceaux les plus célèbres de Gounod était proposée aux pianistes pour accompagner le film et certaines salles ont utilisé le phonographe pour faire entendre la musique au public. "Salut demeure chaste et pure" ou "Je ris de me voir si belle dans ce miroir" auraient sûrement figuré dans ces films. En 1942 Sadoul a confronté les photos de ce film avec la représentation que donnait le Capitole de Toulouse de l'opéra de Gounod, suivant avec fidélité les traditions de sa mise en scène Second Empire. Et il constate que Méliès a copié fort exactement dans son studio de Montreuil les décors, les costumes, les jeux de scène tels qu'ils étaient pratiqués dans les théâtres lyriques représentant le Faust de Gounod.

D'autres films faustiens ont succédé, mais faute de les avoir conservés il devient assez difficile d'avoir des renseignements exacts à leur égard. En 1910 Andréani en association avec Georges Fagot a réalisé un nouveau Faust en s'inspirant du premier Faust de Goethe. Laissons Sadoul parler de ce film:

Le film fut réalisé aux environs de Nice. Méphisto, démon nordique, se trouvait mal à l'aise au pied de l'Olympe, pour la nuit du Walpurgis classique. Andréani trouva naturel d'installer sous les oliviers provençaux les bourgeois et les paysans germaniques.

Ses sorciers du Brocken accomplirent leurs trucs
entre les aloès et les cactus³².

Malgré ce jugement un peu sévère et ironique Sadoul loue la scène de "La nuit en Plein Champ" en ajoutant toutefois que "De ce bref miracle il faut remercier les vertus propres au cinéma, plutôt que les réalisateurs".

En 1911, Emile Cohl réalise Le Tout Petit Faust où des poupées interprétaient les rôles des divers personnages, continuant en quelque sorte la tradition du théâtre des marionnettes jusqu'au cinéma.

En 1923, le réalisateur italien Parolini expérimente, avec son film Faust (inspiré de Gounod), le procédé de films en relief: il semble que les scènes étaient interprétées sur fond noir par des personnages vêtus en blanc. Ensuite, ces scènes étaient projetées sur un écran translucide, découvrant un décor construit en profondeur, sur une scène, et dans lequel les personnages semblaient évoluer. Le film a eu un certain succès, mais le procédé de films en relief est tombé dans l'oubli.

Don Juan et Faust de Marcel l'Herbier inspiré de la pièce de Grabbe fait rencontrer ces deux grands personnages mythiques dans un rapport de rivalité pour l'amour d'Ana. Les extérieurs du film ont été tournés en Espagne (Segovie, Avila, Pedrasa, Lagranja). Il n'y avait pas de Mephisto auprès de ce Faust mais Wagner, devenu valet, en tenait lieu. Nous avons déjà mentionné

que Claude Autant Lara collaborait à ce film en qualité de costumier - il n'avait alors que 18 ans et c'est à lui que l'on doit des costumes de style expressionniste allemand, en blanc et noir, avec des déformations systématiques et raffinées. Il semble aussi que c'est Lara qui a contribué à l'atmosphère et aux éclairages expressionnistes du laboratoire faustien (plutôt que le décorateur Jules Garnier).

L'intérêt principal s'est successivement déplacé, même au cinéma, pour privilégier l'un ou l'autre aspect du mythe. L'aspect spectaculaire de la magie attire d'abord les cinéastes de l'époque du film muet comme Méliès qui a tourné six films sur ce sujet. Par la suite, le thème de Marguerite devient très important dans les films de Murnau et de Claude Autant-Lara Marguerite de la Nuit. Mais plus près de nous c'est certainement le personnage du diable qui semble intéresser le plus les cinéastes et les spectateurs. René Clair présente dans les termes suivants La Beauté du Diable:

Le personnage qu'est Faust s'éclaire étrangement à la lumière de notre époque. Le grand courant d'activité intellectuelle qui poussait les alchimistes à la recherche de la pierre philosophale et des secrets de la matière s'est continué jusqu'à l'âge des découvertes atomiques. Et nos contemporains ont le privilège d'assister au spectacle étrange d'une humanité qui, ayant vendu son âme à la science, cherche à prévenir la damnation du monde vers laquelle l'entraînent ses propres travaux³³.

Clair lance une idée qui trouvera son plein épanouissement dans une version ultérieure du mythe lorsqu'il "juge "objectivement remarquable" l'idée que

Méphisto devienne Faust (et réciproquement). Puisque c'est Faust qui l'invoque, c'est de Faust lui-même qu'il est l'image". Effectivement Faust disparaît dans le Méphisto d'Istvan Szabo. S'il y a pacte, on ne sait pas qui reconnaître comme le diable ni comme Faust. Est-ce l'acteur qui se dépouille de tout ce à quoi il croyait pour se mettre au service des nazis? Or, ne joue-t-il pas le rôle de Méphisto sur la scène? Dans quelle mesure le général est-il une vraie manifestation du diable? Voilà certaines des questions que l'on se pose après avoir vu ce film récent qui a magnifiquement développé et mis en vedette le personnage du diable.

CONCLUSION

Nous avons vu jusqu'ici comment la légende alimente la littérature, inspire la scène, la musique, ou le cinéma. Avant de conclure nous aimerions nous arrêter sur les rapports dialectiques qui se nouent entre le mythe de Faust et la peinture. Les peintres ont souvent trouvé dans les poèmes les sources d'inspiration profonde. Et en ce qui concerne le mythe de Faust, même s'il n'est pas devenu un "grand thème" de la peinture (nous n'en avons trouvé aucune mention dans les diverses encyclopédies de peintures sur les rayons de la bibliothèque) il n'en reste pas moins que ce mythe a donné

naissance à quelques tableaux, gravures et lithographies inoubliables. Rappelons-nous l'oeuvre de Rembrandt intitulé "le Magicien". Sans que le héros y soit nommément désigné, plusieurs critiques ont vu dans cette gravure de fortes références à Faust. Moritz Retzsch et Cornélius, peintres allemands de l'époque du Romantisme nous fournissent d'intéressantes illustrations de ce mythe³⁴. Et puis les 17 lithographies de Delacroix illustrant le drame de Goethe font aujourd'hui partie intégrante de ce fonds mythique sur Faust. Le passage suivant extrait des conversations de Goethe, recueillies par Eckermann témoigne efficacement du rapport dialectique qui existe entre l'oeuvre de Goethe et de Delacroix dans la création d'une sémiologie puissante du mythe:

Goethe me présenta une lithographie représentant la scène où Faust et Méphistophélès, pour délivrer Marguerite de la prison, glissent en sifflant dans la nuit sur deux chevaux, et passent près d'un gibet³⁵. Faust monte un cheval noir, lancé à un galop effréné, et qui paraît, comme son cavalier, s'effrayer des spectres qui passent sous le gibet. Ils vont si vite que Faust a de la peine à se tenir. Un vent violent vient à sa rencontre, et a enlevé sa toque qui, retenue à son cou par un cordon, flotte loin derrière lui. Il tourne vers Méphistophélès un visage plein d'anxiété et semble épier sa réponse. Méphistophélès est tranquille, sans crainte, comme un être supérieur.

Il ne monte pas un cheval vivant: il n'aime pas ce qui vit. Et d'ailleurs il n'en a pas besoin; sa volonté suffit pour l'entraîner aussi vite que le vent. Il n'a un cheval que parce qu'il faut qu'on se l'imagine à cheval; il lui suffisait donc de ramasser, parmi les premiers débris d'animaux qu'il a rencontrés, un squelette ayant encore sa peau. Cette carcasse est de ton clair, et semble jeter dans l'obscurité de la nuit des lueurs phosphorescentes.

Elle n'a ni rênes ni selle, et galope sans cela. Le cavalier supra-terrestre, tout en causant, se tourne vers Faust d'un air léger et négligent; l'air qui fouette à sa rencontre n'existe pas pour lui; il ne sent rien, son cheval non plus; ni un cheveu ni un crin ne bougent.

Cette spirituelle composition nous donna le plus grand plaisir. On doit avouer, dit Goethe, qu'on ne s'était pas soi-même représenté la scène aussi parfaitement.(...)

(...) Je dis alors que de tels dessins contribuaient énormément à une intelligence complète du poème. C'est certain, dit Goethe, car l'imagination plus parfaite d'un artiste nous force à nous représenter les situations comme il se les est représentées à lui-même. Et s'il me faut avouer que M. Delacroix a surpassé les tableaux que je m'étais faits de scènes écrites par moi-même, à plus forte raison les lecteurs trouveront-ils toutes ces compositions pleines de vie et allant bien au-delà des images qu'ils se sont créées³⁶.

Ce chapitre s'est attaché à étudier essentiellement l'évolution et les variations diverses du mythe de Faust à travers les siècles. Divers éléments du mythe ont été exploités non seulement sur la scène mais aussi par des romanciers, peintres, musiciens, et cinéastes. La tradition mythique, on l'a vu, est fondée justement sur la faculté qu'a le mythe de se métamorphoser. D'un seuil minimal d'acceptabilité narrative que démontraient les premières tentatives filmique de Faust jusqu'à l'oeuvre dramatique teintée de nuances philosophiques complexes, du théâtre des marionnettes jusqu'à l'opéra, le mythe de Faust a su se prêter à une gamme incroyablement vaste de

traitements artistiques. Cette faculté qu'a le mythe de Faust de pouvoir être conçu et communiqué par un interlocuteur donné (quel que soit son médium de communication) et reconstruit par un interlocuteur (quel que soit sa culture générale) a sans doute favorisé un si vaste développement de son répertoire. Nous croyons pertinent de souligner cette structure on ne peut plus souple et ouverte du mythe comme un de ses éléments constitutifs essentiels.

De plus, il convient de faire ressortir le public que le mythe de Faust a su attirer: d'un côté, la culture populaire au XVIème et au XVIIème siècle en Allemagne, avec son théâtre des marionnettes ambulantes; et de l'autre côté les dramaturges quelque peu contestataires comme Marlowe, mais aussi les lecteurs cultivés provenant des milieux divers qui lisaient avidement le Faust de Goethe au XIXème siècle - public effectivement très varié par sa provenance sociale ainsi que ses préoccupations politico-économiques. Or, il importe de noter qu'en raison d'un fonds thématique extrêmement riche et souple, ils ont tous pu y puiser un élément qui leur était pertinent. Si l'humanisme et la remise en cause de la religion était au centre des préoccupations de l'homme du XVIème et XVIIème siècle qui traversait une période de crise au sein de l'Eglise catholique, le mythe de Faust a su cristalliser ce problème en une révolte de l'esprit individuel contre les institutions sociales établies. Si l'accent se déplaçait sur la pré-éminence des sentiments lyriques, le mythe de Faust a pu intégrer facilement ce nouvel élan romantique. Au vingtième siècle,

lorsque l'on commençait à s'intéresser de plus en plus aux infimes activités ayant lieu dans les replis des cerveaux humains, le mythe de Faust a toujours su se renouveler - même chez un écrivain comme Valéry qui abordait justement le sujet du mythe avec une certaine répugnance.

Il conviendrait de mentionner également les ramifications philosophico-politiques que le mythe de Faust a suscitées. Oswald Spengler, philosophe et historien du début du XXème siècle, a trouvé dans le personnage du Faust mythique le prototype de son "homme faustien", type constant de l'homme occidental depuis le Moyen Age. Marshall Berman, autre philosophe de la modernité, analyse l'oeuvre de Goethe en vue de démontrer comment dans et par la vision goethéenne du mythe de Faust se dégage un ordre mondial tout à fait moderne:

Faust begins in an epoch whose thought and sensibility are modern in a way that twentieth-century readers can recognize at once, but whose material and social conditions are still medieval; the work ends in the midst of the spiritual and material upheavals of an industrial revolution. It starts in an intellectual's lonely room, in an abstracted and isolated realm of thought; it ends in the midst of a far-reaching realm of production and exchange, ruled by giant corporate bodies and complex organizations, which Faust's thought is helping to create, and which are enabling him to create more. In Goethe's version of the Faust theme, the subject and object of transformation is not merely the hero, but the whole world³⁷.

Tous les types d'idéologie ont pu tirer de ce mythe polyvalent ce qui leur convenait jusqu'au parti national-socialiste de l'Allemagne dont la propagande officielle retient finalement quelques citations de l'oeuvre de Goethe et deux thèmes essentiels: l'aspiration insatiable censée être l'âme même du peuple allemand et le culte de l'action. Nous en verrons les avatars filmiques plus longuement lors de notre analyse du film Méphisto d'Istvan Szabo basé sur le roman de Klaus Mann³⁸, fils de Thomas Mann.

Finalement, pour ce qui nous concerne, l'incroyable richesse que propose ce mythe du point de vue narratif et dont ce chapitre a essayé de broser un tableau, nous servira à examiner et à interroger le système de fonctionnement du récit au sein de la communication à codes multiples que présente le film.

NOTES

1. Christopher Marlowe, The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus, édité par John D. Jump, Cambridge, Harvard University Press, 1965.
2. Marcel J. Sisolwitz, "Doctors' Faustian Deal", New York Times, 10 mars 1988, p. A-25.
3. Jacques Schérer, Dramaturgies d'Oedipe, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 147.
4. Georges Sadoul, "Soixante années de Faust", dans Cinéma, numéro 21, Paris, 1957, p. 33.
5. Ion Omesco, La Métamorphose de la Tragédie, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 92.
6. Jacques Schérer, Dramaturgies d'Oedipe, op. cit., p. 145.
7. Geneviève Bianquis, Faust à travers 4 siècles, Paris, éditions Montaigne, 1955.
8. Christopher Marlowe, Doctor Faustus, op. cit.
9. Gérard de Nerval, Les Deux Faust de Goethe, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1932.
10. Paul Valéry, Mon Faust (Ebauches), Paris, NRF, Gallimard, 1967.
11. Christopher Marlowe, Doctor Faustus, op. cit., Scène XIX, p. 96.
12. Gérard de Nerval, Les deux Faust de Goethe, op. cit., p. 59.
13. Christopher Marlowe, Doctor Faustus, op. cit., Scène III, p. 20.
14. Gérard de Nerval, Les deux Faust de Goethe, op.cit., p. 257.
15. Cette partie est essentiellement basée sur l'oeuvre de William E Grim, The Faust Legend in Music and Literature, Lewiston, New York, The Edward Mellen Press, 1988.
16. L'Avant-Scène Opéra, numéro 22, présente intégralement La Damnation de Berlioz, avec le livret, la partition musicale, et des renseignements divers.

17. L'Avant-Scène Opéra, numéro 2, est consacrée au Faust de Charles Gounod. Le livret, la partition musicale, et des commentaires et documents photographiques y sont présentés.
18. Ibid., p. 83.
19. Peter Conrad, Romantic Opera and Literary form, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 71.
20. Geneviève Bianquis, Faust à travers quatre siècles, op. cit., p. 178.
21. Thomas Mann, Le Doctor Faustus, Paris, Albin Michel, 1950.
22. Cette partie est basée sur la thèse de Robert Lewis Singer soutenue en 1989 à l'Université de New York, The Faust Film Adaptation: A Study in the interrelationship between Literature and Film.
23. Adalbert Von Chamisso, Peter Schlemihl dans Samtliche Werke, Munchen, Volker Hoffman, 1975. Notons que Schlemihl est le surnom yiddish que l'on donne aux faibles et aux maladroits.
24. Stephen Vincent Benet, The Devil and Daniel Webster, dans Selected Works, New York, Holt and Rinehart, 1942.
25. Pierre Mac Orlan, Marguerite de la Nuit, Paris, Bernard Grasset, 1925.
26. Georges Sadoul, "Soixante années de Faust", op. cit., p. 42.
27. William Hjortsberg, Falling Angel, New York, Warner Books, 1978.
28. Georges Sadoul, "Soixante années de Faust", op. cit., p. 33-43.
29. Ibid., p 34.
30. André Gaudreault, Du littéraire au filmique, op. cit., p. 40.
31. Georges Sadoul, "Soixante années de Faust", op. cit., p. 42.
32. Ibid., p. 36.
33. René Clair, Comédies et Commentaires, op. cit., p. 97-98.
34. Voir La Peinture allemande à l'époque du Romantisme, Paris, éditions des musées nationaux, 1976.
35. Voir lithographie présentée en Annexe XV.

36. Théophile Gautier, "Delacroix et Goethe" dans Goethe, Faust et le second Faust, traduction de Gérard de Nerval, Paris, le Livre Club du Libraire, 1957, p. v - vii.
37. Marshall Berman, All That Is Solid Melts Into Air: The Experience Of Modernity, New York, Simon & Schuster, 1982. p. 39.
38. Klaus Mann, Mephisto, New York, Penguin Books, 1977.

CHAPITRE III

ANALYSE DE LA STRUCTURE NARRATIVE DE:

FAUST DE F.W. MURNAU

LA BEAUTE DU DIABLE DE RENE CLAIR

MEPHISTO D'ISTVAN SZABO

INTRODUCTION

Avec ce chapitre s'engage notre propre interrogation relative à la narrativité filmique telle qu'elle se tisse dans les trois films choisis. Dégager la structure narrative d'une oeuvre quelconque implique deux activités bien distinctes: prêter attention à la narrativité du contenu d'un côté et s'arrêter de l'autre à la narrativité de l'expression. Ces deux axes fondamentaux, qui reflètent en fait les deux voies distinctes qu'a prises la sémiologie narrative, s'inspirent, pour le premier, de l'oeuvre de Greimas et pour le deuxième, de l'oeuvre plus récente de Gérard Genette. Loin d'être contradictoires ces axes nous semblent cerner de façon assez efficace toute la problématique de la narratologie générale. Et nous nous efforcerons de garder en vue cette dualité tout au long de nos analyses qui ont pour but de préciser la structure narrative des films à l'étude.

Ce chapitre se place au début même de l'argumentation puisqu'en mettant en relief la structure générale du film, nous aborderons le processus de l'interrogation des trois récits filmiques d'abord au niveau global de la macro-structure. Dans les chapitres suivants nous focaliserons sur des

éléments plus précis et ponctuels relevant des micro-structures narratives de chacun des films.

Le présent examen se donne essentiellement deux buts: dégager les structures narratives de chacun des films; isoler les structures récurrentes de narrativité entre les trois films et préciser leurs métamorphoses et transmutations d'un film à l'autre. En d'autres mots, nous nous efforcerons d'abord d'identifier les éléments comparables entre les trois films afin de pouvoir mieux apprécier ensuite le traitement narratif spécifique qui leur est réservé à trois époques distinctes, par trois réalisateurs distincts, travaillant avec des visées, des techniques et des présupposés socio-culturels distincts.

Une présentation générale de Faust de Murnau, de La Beauté du Diable de Clair, et de Mephisto de Szabo s'impose. Pour le résumé de leurs trames nous invitons le lecteur à se référer aux annexes III, IV et V et ne présentons ici que des éléments indispensables à l'appréciation du film: le moment de production, les sources avouées, ainsi que le fil conducteur de chacun des films en question.

Faust - Eine Deutsche Volkssage, film muet, sorti en Allemagne en 1927 et produit par la compagnie UFA, a été réalisé par F.W. Murnau. Le film de Murnau s'inspire du premier Faust de Goethe quoiqu'il ne suive pas toujours

de très près toutes les péripéties de son archétype théâtral du dix-neuvième siècle. Il s'agit dans ce film d'une belle représentation de tous les thèmes essentiels du mythe faustien: la lutte entre les forces du bien et du mal, le pacte diabolique, le rôle de la magie, Faust et ses rapports avec ses contemporains, le motif de l'amour et de la mort, et évidemment la problématique du salut ou de la damnation.

Avec La Beauté du Diable, film en noir et blanc, sorti en 1949, produit par Franco-London Film, René Clair et Armand Salacrou nous présentent une vision personnelle et assez innovatrice du mythe faustien, cristallisant dans l'interrogation faustienne les soucis de leur propre époque. Le générique annonce les sources du film réalisé "d'après la légende de Faust, l'homme qui vendit son âme au diable". Dès lors le metteur en scène montre ses couleurs - il sera surtout ici question du pacte, son offre, son refus, sa préparation, sa signature ainsi que son reniement final.

L'intérêt de ce thème "d'une richesse inépuisable¹" a sans doute attiré Clair vers ce mythe. Pour lui "Faust personnifie le désir de la connaissance et le désir du pouvoir²". Après la seconde guerre mondiale et la dévastation causée par des armes sophistiquées et surtout par la bombe atomique il n'est guère étonnant que le cinéaste traduise le désir faustien de connaissance et de pouvoir dans la quête scientifique de la technologie atomique. Clair et

Salacrou puisent dans le vieux thème faustien, en empruntent des éléments divers, et y ajoutent des éléments de leur propre cru, modifiant ainsi le mythe en le filtrant à travers leur propre vision du monde.

Aux origines du film "Mephisto" d'Istvan Szabo, sorti en 1981, produit par Mafilm-Objectiv Studio, il y a le roman satirique du même titre de Klaus Mann sous-titré "roman d'une carrière". Il y évoque effectivement la carrière théâtrale de son ex-beau-frère Gustav Grundgens, un des acteurs et metteurs en scène le plus connu du théâtre allemand. Mann présente Grundgens comme un artiste opportuniste qui accepte le rôle d'alibi culturel du pouvoir nazi tout en prétextant un apolitisme de ses pratiques artistiques, et qui reçoit pour sa complicité, gloire et honneurs du parti au pouvoir. Dans la version théâtrale du livre représenté en 1979 par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, chaque séquence, chaque personnage, se voit chargé de références historiques encore plus précises. Deux ans plus tard, Istvan Szabo choisit le parti inverse, conservant toutefois l'arrière-plan historique et politique indispensable à cette trame.

Il est utile de signaler dès l'abord qu'à la différence des deux autres films étudiés ici, "Mephisto" n'est ni une illustration du mythe ni une adaptation de celui-ci aux préoccupations propres à l'époque de son réalisateur. Et pourtant peut-on ignorer le caractère presque allégorique de ce

film vis-à-vis du mythe faustien? La référence essentielle au mythe faustien réside dans le titre Mephisto et dans la pleine adhésion de l'acteur à son rôle de Méphistophélès dans le Faust de Goethe. On ne s'éloigne jamais de certains des thèmes philosophiques traités par la tradition mythique, telle la question du pouvoir et du savoir-faire. Le pacte diabolique - épisode clé du mythe - se transforme ici en une entente aux frontières bien moins nettes et aux implications de nature plus subtile mais toutes aussi percutantes du point de vue de la conscience personnelle de l'individu. Et les préoccupations esthético-morales du réalisateur Istvan Szabo ne semblent jamais laisser très loin celles qui font partie intégrante de la tradition du mythe faustien.

ETUDE DES PROGRAMMES NARRATIFS COMPARES

Si la narrativité est "le phénomène de succession d'états et de transformations, inscrits dans le discours, et responsables de la production de sens³", l'étudier reviendra donc à tenter de dégager les articulations principales de cette succession d'états et de transformation. Un repérage des programmes narratifs successifs nous permettra de dégager un premier niveau d'articulation du récit en question. Nous avons dressé un tableau comparatif des programmes narratifs des trois films à l'étude et nous le présentons ici pour fournir un aperçu global du corpus étudié. Il faut signaler ici qu'en dressant ce tableau nous n'avons gardé que le strict minimum de l'action - ce

qui fait que beaucoup d'éléments de l'intrigue ne trouvent pas de mention ici. Or, une telle approche nous semblait nécessaire en vue de l'objectif qu'on s'était fixé à cette étape de notre analyse à savoir la mise à plat des structures narratives de trois films différents afin d'en dégager des scènes comparables.

Tableau des Programmes Narratifs comparés

Le Programme Narratif 1

<u>Catégorie</u>	<u>F a u s t d e Murnau</u>	<u>B e a u t é d u Diable de Clair</u>	<u>Mephisto de Szabo</u>
<i>Tentative du héros d'atteindre ses objectifs par ses propres moyens</i>	<i>Faust essaie de trouver tout seul un remède qui guérirait la Peste</i>	<i>Faust essaie de trouver par ses propres moyens une méthode pour fabriquer de l'or</i>	<i>Hofgen essaie de trouver de la célébrité en montant à Hambourg le théâtre révolutionnaire</i>

Note:

- Quoique assez hétérogène dans les trois films, ce premier Programme Narratif se montre homogène sur deux plans:

1. Dans les trois cas, on voit le héros, essayer, par ses propres tentatives, d'atteindre ses buts.
2. Dans les trois cas, on voit le héros échouer dans ses objectifs.

- Il est important de noter dès le départ que les buts que se donnent les trois protagonistes principaux sont fort différents: l'un cherche un remède médical, l'autre une formule d'ordre chimique, et le troisième la notoriété comme acteur. L'objet de quête, si différent soit-il, les engagera d'emblée dans une suite de péripéties qui prendra inexorablement un cours semblable.

Le Programme narratif 2.

<i>Offre du pacte</i>	<i>Méphistophélès offre son aide à Faust en lui demandant de signer le pacte par lequel il livrerait son âme au diable</i>	<i>Méphistophélès offre son aide à Faust en lui demandant de signer le pacte par lequel il livrerait son âme au diable</i>
	<i>Faust refuse de signer le pacte</i>	<i>Faust refuse de signer le pacte</i>
	<i>Echec du second programme narratif</i>	<i>Echec du second programme narratif</i>

Note:

- Ce second programme narratif est assez semblable dans les deux premiers films: le programme est amorcé par Méphistophélès et se termine par un échec.
- C'est au niveau de Mephisto de Szabo qu'il offre d'étonnantes divergences en étant complètement absent dans sa forme traditionnelle. Aucun pacte n'est

proposé au héros par une tierce personne maléfique. C'est le protagoniste lui-même qui va monnayer une série d'avantages pour satisfaire ses propres ambitions de carrière: au niveau de la trame, le premier compromis se manifeste lorsqu'on voit Hofgen déclarer son amour à Barbara qu'il connaît à peine. Il l'épousera, même s'il aime réellement Juliette, parce que la famille de Barbara est riche et peut lui procurer des contrats intéressants.

- Le pacte se manifeste dans Mephisto au niveau du compromis des valeurs et des idéaux - affichés par le personnage dans un premier temps - pour obtenir certains avantages matériels. L'étude du programme narratif montre ici ses limites et il devient effectivement difficile de rendre compte d'un élément tangible dans le film, mais difficilement traduisible dans la langue structurale.

Programme narratif 3

Gagner la confiance de Faust.

Méphistophélès offre à Faust son aide gratuitement pour un jour.

Faust réussit à trouver le remède contre la peste

F a u s t e s t reconnu comme étant l'allié du diable

Méphistophélès offre gratuitement à Faust la jeunesse.

Faust se réjouit de son jeune corps, rencontre Marguerite et passe de tendres moments avec elle.

Méphistophélès orchestre les choses de telle

Le théâtre national de Berlin offre un poste à Hofgen

Hofgen a du succès à Berlin

Hofgen est menacé par l'idée d'exil

H o f g e n retourne à Berlin où tout

*F a u s t e s t
menacé par ses
concitoyens*

*Faust veut se
suicider.*

*Méphistophélès
l'en retient en
lui rappelant le
jour d'essai*

*Méphistophélès
rajeunit Faust
et le fait visiter
d e s p a y s
merveilleux sur
un manteau
magique*

*F a u s t
commence à
faire confiance
à
Méphistophélès*

*Méphistophélès
menace de
rendre Faust
un vieillard de
nouveau au
moment où
celui ci est en
train de séduire
une femme*

*façon que Faust
soit menacé par
la faim et
également par
la loi*

*Méphistophélès
l ' a i d e -
gratuitement -
à fabriquer de
l'or.*

*Faust devient
riche et il
t o m b e
amoureux de la
Princesse*

*Faust croit
avoir trouvé le
bonheur et
désire revoir la
Princesse*

*F a u s t
commence à
faire confiance
à
Méphistophélès.*

*Méphistophélès
le replonge
dans l'état où il
était menacé de
pauvreté et de
faim.*

*lui semble être
pardonné*

*H o f g e n
participe à des
pièces -parfois
de bonne et
parfois de piètre
qualité*

*Hofgen arrive à
sauver quelques
uns de ses amis
-Otto, Bock,
Juliette.*

*H o f g e n
commence à
faire confiance
à la bonté du
général*

*Hofgen dénonce
son ancien
ennemi Hans
Miklas et cet
acte cause la
mort de Miklas
On accuse
Hofgen de la
part qu'il a joué
dans la mort de
Miklas*

*Le général lui
offre le choix de
d e v e n i r
directeur du
théâtre national
ou de rester
simple acteur*

Note:

- Il est intéressant de noter qu'au fur et à mesure que le mythe se développe au cinéma, le protagoniste se montre de plus en plus rusé. Il essaie de jouir des bienfaits des puissances maléfiques sans pourtant se lier dans un pacte officiel quelconque.
- Ce qui fait l'unité de ce programme narratif c'est que dans les trois films le jeu de Méphistophélès - ou de sa "figure" dans Mephisto - consiste d'abord à gagner la confiance du héros en l'aidant à atteindre ses objectifs, ensuite, à lui proposer le choix entre la signature du pacte ou la retombée dans sa situation initiale (de manque).
- Il faudrait signaler que dans le Faust de Murnau, l'épisode de Marguerite constitue un dédoublement du programme narratif-3 ou bien un programme narratif-5 de nature régressive puisque Méphistophélès va effectivement aider Faust à séduire Marguerite et continuer ainsi dans son rôle d'adjuvant même après la signature du pacte constitué par le programme narratif-4.
- Dans le film Mephisto, nous voyons, lors de ce programme narratif, l'arrivée d'un nouveau personnage, le général, qui va représenter désormais une nouvelle figure de Méphistophélès, distinct de l'acteur (Hofgen) et de son rôle (Méphistophélès). Formellement, c'est ce nouveau personnage, qui proposera un contrat officiel au protagoniste du film, devenant en quelque sorte une figure synthèse des forces du mal.

Programme Narratif 4

<i>L i e r l e P r o t a g o n i s t e d a n s u n c o n t r a t o f f i c i e l</i>	<i>S i g n a t u r e d u p a c t e</i>	<i>S i g n a t u r e d u p a c t e</i>	<i>H o f g e n a c c e p t e d e g é r e r l e t h é â t r e n a t i o n a l p o u r l e s n a z i s</i>
--	--	--	--

Note:

- Dans les trois films, il s'agit de faire signer un acte officiel à la suite de quoi le héros sera formellement lié aux puissances maléfiques.
- Dans les deux premiers cas les puissances maléfiques réussissent à faire signer le pacte de sang. Quoique dans le troisième film aucun pacte ne soit visiblement signé en sang, les mains de Hofgen s'étaient métaphoriquement salies avec du sang quand il avait provoqué le meurtre de Hans Miklas, scellant ainsi une fois pour toutes son pacte avec les puissances maléfiques.

Programme Narratif 5

<i>L e d é s e n c h a n - t e m e n t</i>	<i>F a u s t s e r e n d c o m p t e q u e M é p h i s t o p h é l è s n e l ' a p a s a v e r t i q u e M a r g u e r i t e s o u f f r a i t</i>	<i>F a u s t s e r e n d c o m p t e q u e s o n p o u v o i r n ' e n t r a î n e r a q u e l a d e s t r u c t i o n e t l e s r u i n e s</i>	<i>H o f g e n s e r e n d c o m p t e q u ' i l n e r é u s s i r a p a s à s a u v e r s e s p r o p r e s a m i s</i>
--	--	--	--

Programme Narratif 6

<i>L e R e n i e m e n t d e s b i e n f a i t s p r o c u r é s p a r l e p a c t e</i>	<i>F a u s t r e n i e l a j e u n e s s e</i>	<i>F a u s t d é t r u i t s o n o e u v r e d e f a b r i c a t i o n d e l ' o r</i>	<i>H o f g e n r e f u s e d ' a d m e t t r e q u e s e s r e s p o n s a b i - l i t é s v o n t a u - d e l à d e c e l l e s d ' u n s i m p l e a c t e u r</i>
--	--	--	--

Note:

- Encore une fois nous notons qu'il est bien plus aisé de segmenter des récits plutôt "traditionnels" type Faust ou Beauté selon les catégories des programmes narratif. Mais dès qu'il s'agit d'une histoire plus éclatée, moins linéaire, de telles analyses arrivent moins facilement à rendre compte de ces récits.

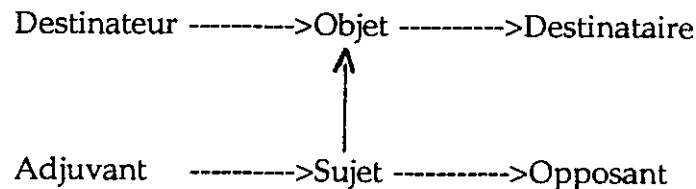
Nous pouvons affirmer, en guise de bilan de cette tentative de segmenter parallèlement les films du corpus en programmes narratifs, le fait que nous sommes effectivement arrivée à isoler un schéma de six programmes narratifs bien distincts, de longueur inégale (du point de vue de l'axe de la narration ainsi que de celui de la fiction), qui existent dans chacun des films étudiés. En d'autres termes, nous avons pu déceler un nombre limité d'étapes selon lesquelles se développent les trames mythiques dans trois récits filmiques⁴. Et, par ce biais, nous avons pu débusquer au travers des variantes multiples un certain niveau de systématisation dans l'élaboration de la trame mythique - compte tenu évidemment des failles évoquées dans les notes. En dernier lieu, nous pouvons dire qu'un tel tableau nous permet effectivement d'apercevoir les scènes comparables d'un point de vue logique, même si au niveau des personnages, des lieux, de l'action et de la tonalité celles-ci sont très divergentes d'un film à l'autre.

Ce parcours très synthétique qu'on vient de tracer à travers notre tableau comparatif fait ressortir les noeuds principaux du récit et nous aide à mieux scander, peut-être justement grâce à son économie flagrante, les liens logiques de celui-ci. Finalement, la dynamique du récit est engagée soit par l'échec soit par la réussite d'un programme narratif donné. Or, si cette analyse nous fait mieux voir les ressemblances et les différences entre la dynamique des intrigues de chacun des films étudiés, il resterait à envisager le rôle changeant des actants principaux de cette intrigue pour cerner, de façon plus précise, le fonctionnement du récit.

ETUDE COMPARATIVE DES ACTANTS DU MYTHE DANS LES TROIS RECITS FILMIQUES

Le mythe de Faust est prioritairement empreint de la thématique de la quête en ce qui a trait à ses deux personnages principaux masculins - Méphistophélès et Faust: l'un est à la recherche de l'âme de Faust tandis que l'autre cherche un absolu de connaissance... Avec une telle dynamique de base du mythe nous croyons qu'il ne serait peut-être pas sans intérêt de distinguer, sur les axes du pouvoir, vouloir et savoir, les rôles actantiels qui leur reviennent. Rappelons brièvement la forme du schéma actantiel telle qu'elle a été définie par Greimas. En se basant sur les analyses de Propp ainsi que de

Souriau, Greimas décèle d'abord six fonctions qu'il subdivise en trois paires selon trois axes:



Nous citons ici l'explication du schéma présenté dans le Dictionnaire du Théâtre de Pavis:

L'axe destinateur - destinataire est celui du contrôle des valeurs et donc de l'idéologie. Il décide de la création des valeurs et des désirs et de leur répartition parmi les personnages. C'est l'axe du pouvoir ou du savoir ou des deux à la fois.

L'axe sujet-objet trace la trajectoire de l'action et la quête du héros ou du protagoniste. Il est jonché d'obstacles que le sujet doit surmonter pour progresser. C'est l'axe du vouloir.

L'axe adjuvant-opposant facilite ou empêche la communication. Il produit les circonstances et les modalités de l'action, et n'est pas nécessairement représenté par des personnages. Adjuvants et opposants ne sont parfois que "des projections de la volonté d'agir et des résistances imaginaires du sujet lui-même" (Greimas, 1966:190) (Cet axe est lui aussi tantôt l'axe du savoir, tantôt celui du pouvoir.)⁵.

A partir de trois tableaux successifs représentant chacun des films choisis, nous nous proposons de présenter simultanément les schémas

actantiels des deux protagonistes principaux. Par une telle présentation nous voyons d'abord une meilleure compréhension de la dynamique des rapports qui régit la définition des deux protagonistes dans chacun des films séparément et ensuite nous voudrions démontrer (ou démontrer) la complexification croissante du rapport entre ces deux personnages au niveau de la monstration ainsi que de la narration. En vue de ce dernier objectif nous allons préciser, dans la colonne du sujet non seulement le nom de l'actant (le nom du personnage dont il s'agit) mais également, celui de l'acteur qui joue ce rôle.

Faust de Murnau

Si l'on examine les schémas actantiels de Faust et de Méphistophélès dans le film de Murnau (Tableau I), nous nous apercevons que les deux personnages agissent et se réalisent selon deux axes parallèles: deux acteurs, Goesta Eckmann et Emile Jannings interprètent les deux rôles de Faust et de Méphistophélès respectivement; et leurs sphères d'action, quoiqu'elles les mettent en rapport de confrontation l'un vis-à-vis de l'autre, restent distinctes, propres à chacun des personnages individuels. Bref, le rapport qui existe entre Faust et Méphistophélès est ici celui de l'altérité.

Faust de Murnau

TABLEAU I Schémas de l'altérité dans les rapports des personnages de Faust et Mephistophélès

(1 acteur <=> 1 rôle)

FAUST		MEPHISTO	
<p>1) Destinataire - Altruisme - Mephistophélès</p> <p>Actant: - Faust</p> <p>Sujet → Objet</p> <p>Acteur: - Goesta Eckmann</p> <p>Remède pour guérir la peste Secourir les malades</p> <p>Destinataire - Société</p>	<p>Actant: - Mephistophélès</p> <p>Sujet → Objet</p> <p>Acteur: - Emile Jannings</p> <p>Maîtrise de la terre Âme de Faust</p> <p>Destinataire Mephistophélès</p>	<p>Adjuvant - Science - Mephistophélès</p> <p>Opposant - Mephistophélès</p>	<p>Adjuvant - Pouvoirs magiques de l'enfer - Faiblesses de Faust</p> <p>Opposant - Foi de Faust - Amour de Faust pour Marguerite</p>
<p>2) Destinataire - Mephistophélès - Désir sexuel de Faust</p> <p>Actant: - Faust</p> <p>SUJET → Objet</p> <p>Acteur: - Goesta Eckmann</p> <p>Jeunesse Apparition féminine Duchesse de Parme Marguerite</p> <p>Destinataire - Faust</p>	<p>Actant: - Faust</p> <p>Sujet → Objet</p> <p>Acteur: - Goesta Eckmann</p> <p>Jeunesse Apparition féminine Duchesse de Parme Marguerite</p> <p>Destinataire - Faust</p>	<p>Adjuvant - Mephistophélès et ses pouvoirs magiques</p> <p>Opposant</p>	<p>Adjuvant - Mephistophélès et ses pouvoirs magiques</p> <p>Opposant</p>

Regardons d'abord du côté de Faust. En suivant la transformation des objets de quête du personnage, nous avons distingué deux schémas principaux pour rendre compte du héros mythique dans ce film. Au niveau de la diégèse, le premier schéma intervient après l'ébranlement de l'état initial dans le bas-monde opéré par Méphistophélès. La peste réclame ses victimes et les villageois se tournent vers Faust pour les secourir. Faust est ainsi investi de son objet de quête à la fois par son propre altruisme mais - et il ne faut jamais le perdre de vue - par toute la machination dont est responsable Méphistophélès. En regardant ce schéma, on se rend compte également que toutes les entrées qui relèvent du libre-arbitre de l'homme (altruisme vis-à-vis de la société, science) sont vouées à l'échec en raison de l'omniprésence de Méphistophélès sur l'axe du pouvoir et du savoir. En réalité, tout en aidant Faust pour trouver un remède contre la peste, Méphistophélès ménage déjà son rôle comme opposant puisqu'il va effectivement contrarier les projets de Faust en les détournant vers des quêtes moins altruistes et grandioses et plus égoïstes et immédiates. D'ailleurs, c'est cela, le trajet de Faust: d'un personnage tourné vers les autres, il va, de plus en plus, être amené à ne penser qu'à lui-même; déjà dans le premier désir qu'il exprime devant Méphistophélès il y a des germes de cette gratification de soi: "Sortir, rien qu'un jour, de cette impuissance!"; finalement, c'est Marguerite qui assurera le salut de Faust, puisque, selon la logique du film, c'est au moment où Faust cesse de penser à soi et se jette sur le bûcher que, primo, Marguerite le

reconnait comme son ancien amant et secondo Faust retrouve son état initial où il se montre capable de distinguer entre le bien et le mal.

Le second schéma témoigne du changement qui s'opère dans Faust: les rôles du sujet, du destinateur ainsi que du destinataire sont assumés par le personnage de Faust. Il assume donc pleinement l'axe du pouvoir et du vouloir. Méphistophélès triomphera sur l'axe du savoir, puisqu'il élimine, de façon efficace, tout opposant et veut s'établir comme le seul ami du protagoniste. La nature de l'objet de quête change sensiblement: d'abord Méphistophélès fait naître chez Faust le désir de se rajeunir en lui montrant le visage rayonnant de la jeunesse; ensuite, en le rajeunissant, il ranime son désir sexuel. Les personnages féminins (apparition féminine, Duchesse de Parme, Marguerite) se révèlent être tout à fait utilitaires et au service du grand projet de Méphistophélès de corrompre Faust progressivement. Il faut quand même faire la distinction entre les deux premières femmes et Marguerite - si celles-là étaient entièrement une création de Méphistophélès, Marguerite n'est point un produit de ses pouvoirs magiques. L'ancrage de Marguerite dans la société est sans ambiguïté. Le metteur en scène prend le soin de nous la montrer (plan 290, 291) avant que Faust et Méphistophélès ne fassent irruption dans sa vie. C'est justement cette qualité qui va la rendre différente des autres femmes que Méphistophélès a pu procurer à Faust.

Passons maintenant au schéma du personnage de Méphistophélès. D'après ce schéma, on voit que dans ce film c'est à Méphistophélès que revient l'initiative véritable de toute la chaîne d'action. C'est lui qui vient perturber l'état initial constitué par le règne du "Seigneur" sur la terre. C'est encore lui qui lance le pari qui consiste essentiellement à pouvoir s'approprier de l'âme de Faust; comme enjeu de ce pari, il se propose d'obtenir la maîtrise de la terre. Ce premier schéma rend compte en fait des quelques premières scènes ou du récit encadrant dans les limites duquel se passeront toutes les autres péripéties. Méphistophélès est le seul personnage qui assure la continuité, au niveau de l'histoire et de la narration, entre ces premières scènes et le reste du film. C'est le seul personnage qui opère le va-et-vient entre le récit encadrant et le récit enchâssé. Ceci lui confère un statut bien privilégié de "super"-actant puisque c'est lui le véritable "tireur de ficelles"; il joue mais en même temps il met en scène. La quasi omniprésence de Méphistophélès dans les catégories du schéma prouve à quel point ce personnage est central au traitement du mythe chez Murnau: à lui seul, il assume l'axe du pouvoir, du vouloir et même du savoir.

D'après l'étude de ces schémas actantiels nous voyons se dessiner un traitement du contenu narratif du mythe de Faust assez particulier chez Murnau. Notons tout d'abord la grande amplification du rôle de Méphistophélès: c'est le seul personnage qui se meut dans le monde d'en haut

et d'ici-bas (l'archange n'apparaît pas dans le monde d'ici-bas). Murnau change carrément la motivation qui pousse Faust à conclure le pacte avec Méphistophélès vis-à-vis de celle des traitements antérieurs de ce mythe: ce n'est plus l'aspiration à la connaissance absolue mais le désespoir de ne point détenir le pouvoir de secourir les autres qui motive Faust en premier lieu à signer le pacte infernal. Un élément dont il serait impossible de rendre compte à travers le schéma actantiel mais qui est malgré tout une arme puissante au service de Méphistophélès c'est la société, incarnée par les scènes de foule, tantôt inoffensive et riante tantôt hostile et peu accueillante pour le couple romantique Faust et Marguerite. Notons en passant que la foule tient lieu ici du rôle traditionnel de "choeur" dans les tragédies classiques. La maîtrise complète qu'a Méphistophélès sur les foules, nous entraînerait par ailleurs à croire qu'effectivement la terre lui appartient.

La Beauté du Diable de René Clair

Le Tableau II décrit en termes actantiels les rapports entre les personnages de Faust et de Méphistophélès dans La Beauté du Diable de René Clair. La première remarque qui s'impose porte sur la démultiplication des personnages de Faust et de Méphistophélès puisqu'il a fallu avoir recours aux services de deux acteurs - Gérard Philipe et Michel Simon - pour représenter un actant. Soulignons dès l'abord le fait que c'est uniquement dans un art de

La Beauté du Diable de Clair

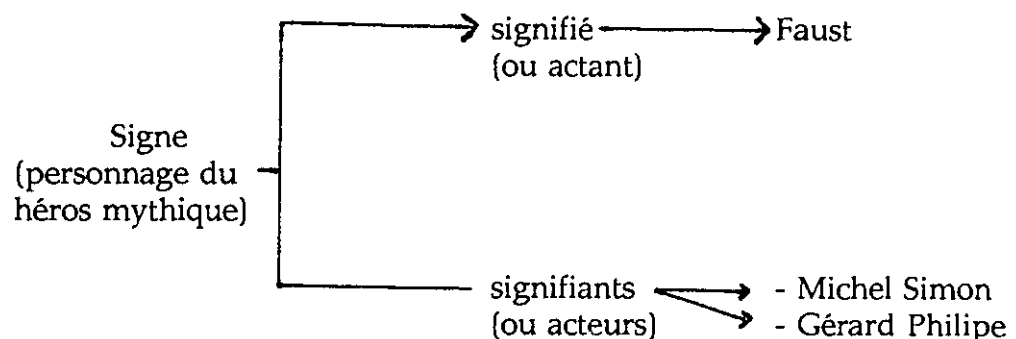
TABLEAU II Schémas de dédoublement dans les rapports des personnages de Faust et de Mephistophélès

(2 acteurs <=> 1 rôle)

	MEPHISTOPHÉLÈS
<p style="text-align: center;">FAUST</p> <p>1) Destinataire - Soif de connaissance - Faust</p> <p style="text-align: center;">Actant: -Faust Sujet → Objet → Fabriquer de l'or Acteur: -Michel Simon -Gérard Philippe</p> <p>Adjuvant - Science - Mephisto/Pouvoirs magiques</p> <p>2) Destinataire - Mephistophélès</p> <p style="text-align: center;">Actant: -Faust Sujet → <u>Objet</u> Acteur: -Gérard Philippe</p> <p>Adjuvant - Mephistophélès</p>	<p>Destinataire - Enfer - Lucifer</p> <p style="text-align: center;">Actant: - Mephistophélès Sujet → Objet → Âme de Faust Acteur: -Gérard Philippe -Michel Simon</p> <p>Adjuvant - Pouvoirs de l'enfer - Soif de connaissance de Faust - Avarice de Faust de jouir des avantages proposés par Mephisto</p> <p>Opposant - Faust</p> <p>Destinataire - Science - Faust</p> <p style="text-align: center;">Opposant - Limites des connaissances humaines</p> <p>Destinataire - Mephisto - Faust</p> <p style="text-align: center;">Jeunesse Nourriture Argent Fabriquer de l'or La Princesse</p> <p style="text-align: center;">Acteur: -Gérard Philippe</p> <p>Opposant - Société</p>

spectacle comme le théâtre ou le cinéma par exemple qu'un tel clivage peut s'opérer sur la notion du personnage. Par cela nous voulons dire qu'au théâtre et au cinéma, le personnage (que l'on peut qualifier de "signe" en termes saussuriens) se réalise sur deux niveaux: au pur niveau de l'histoire, comme actant ayant le pouvoir virtuel d'incarner certaines péripéties (en termes traditionnels, il s'agit là d'un rôle, en termes saussuriens on pourrait parler du "signifié"); pour "réaliser" ce rôle, le théâtre et le cinéma exigent une présence physique qui puisse, par ses traits de visage, son jeu, et sa présence communiquer le rôle au spectateur au niveau du discours (en termes traditionnels il s'agirait là d'un acteur et en termes saussuriens du "signifiant").

Or la spécificité du film de René Clair peut être représentée par le schéma suivant:



Donc pour un signe, il y a un signifié mais deux signifiants. Clair utilise deux acteurs pour représenter un rôle actantiel. Or, ce dédoublement, cette démultiplication ne s'opère pas seulement sur un niveau dans ce film mais sur deux:

1. Un actant (Faust par exemple) est représenté par deux acteurs à tour de rôle (Michel Simon et Gérard Philipe)
2. Un acteur (Michel Simon par exemple) joue le rôle de deux actants (Faust et Méphistophélès) à tour de rôle.

En termes d'évolution de la narrativité du mythe, cette double démultiplication prend un sens spécifique: puisque le metteur en scène utilise les mêmes acteurs (Michel Simon et Gérard Philipe) pour représenter les deux rôles actantiels (de Faust et de Méphistophélès) ceci aura pour effet que les deux actants, qui dans la tradition littéraire ainsi que cinématographique établie se définissaient par une altérité affichée - Méphistophélès incarnait le mal et Faust incarnait le bien - seront désormais rapprochés à tel point que l'on ne pourra plus distinguer physiquement l'un de l'autre. Il s'y opère de cette façon un rabattement identitaire.

Toutefois il importe de souligner que cette confusion qui s'introduit au début du film lorsque Méphistophélès fait irruption dans le cabinet de Faust comme son sosie parfait, n'existe que pour les personnages de la diégèse - ceux-là sont les seuls à être dupes de cette ressemblance entre Faust et Méphistophélès. Comme il s'agit de la narration omnisciente, le spectateur aura l'avantage de connaître bien plus que les personnages eux-mêmes et lui, du moins, n'aura jamais de mal à identifier Michel Simon comme Méphistophélès et Gérard Philipe comme Faust.

Le seul moment où le spectateur peut être confondu par la ressemblance parfaite entre les deux personnages est la séquence où Méphistophélès fait son apparition dans le cabinet d'études du professeur Faust en sosie parfait de celui-ci. Du point de vue dramatique c'est un moment clé du film. Et Michel Simon est magnifique dans les deux rôles - puisqu'il réussit à conserver les traits de caractère propres à chacun des personnages (l'hésitation et l'aspect mal-assuré de Faust et le panache de Méphistophélès) alors même que le jeu dramatique est évidemment construit sur la ressemblance physique. Déjà au niveau de la narration, un tel jeu d'acteurs pose des jalons pour le spectateur qui n'hésitera pas à reconnaître efficacement le personnage dont il s'agit dans chaque plan. Comme le remarque Mitry "Michel Simon y est éblouissant de verve et de truculence, mais, d'un bout à l'autre du film, ce n'est qu'un "numéro Michel Simon"⁶". Le choix du comédien, tant dans son aspect physique que dans ses talents d'acteur, est évidemment très important pour la réussite d'un film et ici Clair ne s'est point trompé.

La superposition de l'aspect physique de Faust sur Méphistophélès est intéressante tant du point de vue dramatique que philosophique. Au sujet de ce problème de l'image du diable Clair s'explique dans les termes suivants:

A quoi peut ressembler le Diable, sinon, dans un spectacle, à l'acteur qui l'incarne? Est-il petit, grand, gros, ou maigre, jeune ou vieux? Nous avons pensé qu'il est le reflet de chacun de nous. Et puisque c'est Faust qui l'invoque, c'est de Faust lui-même qu'il est l'image⁷.

Dans cette idée de Clair de donner à Méphistophélès l'apparence physique de Faust, on retrouve d'un point de vue philosophique, le concept de la réunion des contraires et du mystère de la totalité. Si Faust est fait à l'image de dieu, et si Méphistophélès apparaît à l'image de Faust, voilà qu'on voit réunis les deux pôles du bien et du mal - une telle dialectique rappelle à l'esprit l'observation de Lévi-Strauss selon laquelle le propre du mythe consiste justement à annuler les contraires. Dans une optique théorique différente Mircea Eliade consacre un chapitre entier à ce problème de la "coincidentia oppositorum" dans son livre intitulé Méphistophélès et l'Androgyne⁸. Il commence son interrogation par une impression qu'il a eue en lisant le "Prologue au Ciel" dans le Faust de Goethe d'une "...indulgence, plus encore: la sympathie, montrée par Dieu, à l'égard de Méphistophélès" Il cite la partie du prologue où le Seigneur dit:

Je n'ai jamais haï tes pareils. Entre les esprits qui
nient, l'esprit de ruse et de malice me déplaît le
moins de tous⁹.

Cette sympathie était d'ailleurs réciproque puisque Méphistophélès, une fois resté seul, reconnaît, lui aussi que "J'aime à visiter de temps en temps le vieux Seigneur, et je me garde de rompre avec lui¹⁰".

D'ailleurs, dans l'optique de Goethe cette "sympathie" devient compréhensible puisque pour Goethe, l'erreur et le mal sont nécessaires non seulement à l'existence humaine, mais aussi au Cosmos. Cette sympathie (au

sens de "sym" + "pathos" c'est à dire des sentiments qu'on partage) que l'on peut entrevoir en filigrane dans l'oeuvre de Goethe, cette fusion des identités physiques qui s'opère entre Faust et Méphistophélès dans le film de Clair, sont témoins d'un lien très fort qui rapproche ces deux personnages. Mais ce sera bien plus tard, avec le "Mephisto" d'Istvan Szabo que l'on verra Méphistophélès se fusionner en Faust et vice-versa.

Pour en revenir à l'étude du tableau II, étudions à présent les deux schémas avec Faust comme sujet. On remarque que les objets de quête ne changent pas sensiblement du film de Murnau - si dans celui-là Faust était à la recherche d'un remède médical, dans celui-ci il cherchera une formule chimique lui permettant de fabriquer de l'or. On voit une répétition du trajet évolutif du personnage de Faust, avec quelques différences cependant: d'un objet de quête grandiose, d'un absolu de connaissance que représente au niveau symbolique le pouvoir de fabriquer de l'or, le métal le plus rare sur terre, ce Faust sera également amené progressivement par Méphistophélès à rechercher des objets bien plus immédiats pour pourvoir à ses besoins essentiels d'abri et de nourriture. Si au début (dans le premier schéma), fabriquer de l'or avait un statut symbolisant la transcendance des limites de la connaissance humaine, au cours de la diégèse (dans le second schéma), cette quête même sera ramenée aux dimensions bien plus restreintes de la vile génération des pièces de monnaie. Ce n'est pas sans ironie que Clair montre

cette drôle de machine, qui peut non seulement transmuier le sable en or, mais encore, laisser couler des pièces de monnaie toutes frappées quand on en ouvre le robinet!

Dans les deux schémas qui ont pour sujet Faust, on retrouve le nom de Méphistophélès dans la rubrique "adjuvant". Il est vrai que Méphistophélès est essentiellement l'adversaire de Faust mais il sera également son guide et son adjuvant dans la recherche de l'objet-valeur souhaité par Faust. Evidemment, tout ce qui est rôle d' "entremetteur" pour les aventures amoureuses d'Henri n'est qu'une extension du Méphistophélès de Goethe, qui, lui aussi, se posait comme adjuvant de Faust dans les épisodes de Marguerite et d'Hélène. De façon intéressante, au cours du dialogue Méphistophélès utilise souvent le terme "ami" pour se désigner vis-à-vis de Faust:

Pourquoi voulais-tu être seul? Tu sais bien que désormais tu n'as pas d'autre ami que moi.

Je ne suis pas si méchant que tu crois. Je me suis habitué à toi. Tu es mon ami... Et quand je pense... Une signature faite avec ton propre sang, ça ne s'efface pas, tu sais...

Je suis le professeur Faust, le seul ami d'Henri

Et ce terme n'est pas toujours utilisé ironiquement. Selon le jeu de l'acteur Michel Simon, Méphistophélès est véritablement peiné d'avoir montré à l'avance l'avenir effroyable qui attend Faust. Même les indications du scénario signalent qu'il est supposé pleurer.

Passons maintenant à l'étude du schéma qui a pour sujet le personnage de Méphistophélès. Ici, dans les catégories de destinataire et de destinataire nous avons inscrit "l'enfer" et "Lucifer". A la différence du Méphistophélès de Murnau, mais en accord avec son archétype théâtral de Marlowe, le personnage diabolique de Clair se présente comme un délégué de l'enfer et un envoyé de Lucifer: dans son insistance sur la hiérarchie des diables il rappelle le Méphistophélès de Marlowe qui, lui aussi, s'était présenté en termes pareils:

I am a servant to great Lucifer
And may not follow thee without his leave;
No more than he commands must we perform¹¹.

Dans la même veine, chez René Clair, quand se méprenant sur l'identité de son hôte Faust lui ordonne: "Lucifer, retire-toi!", Méphistophélès répliquera en ces termes:

Je ne suis pas Lucifer. Je ne suis qu'un de ses
humbles lieutenants. Mon nom est
Méphistophélès¹²!

Par d'autres affirmations du personnage nous pouvons également entrevoir cette idée d'un Méphistophélès qui n'est qu'un représentant de l'enfer:

Lucifer, ô mon maître, me permettez-vous de faire
une exception en faveur de ce grand homme?

On voit qu'effectivement c'est l'enfer et Lucifer qui détiennent les rôles de destinataire et de destinataire dans ce traitement du mythe. Ceci a évidemment pour effet de limiter les pouvoirs de Méphistophélès et nous allons voir, à la fin de ce film, que ce personnage va périr justement en raison de cette limite mise sur ses pouvoirs - on est donc loin du Méphistophélès de

Murnau qui semblait pouvoir tout faire et qui aspirait à la maîtrise complète de la terre. Dans la Beauté du Diable c'est en raison même de ces limites inscrites dès le départ dans la définition du personnage qu'est ménagé, à la fin, un "happy-ending".

La quête du Méphistophélès de Clair reste identique à celle de Murnau, à savoir "l'âme de Faust". Nous avons déjà indiqué, lors de l'étude des programmes narratifs, comment cette quête de l'âme faustienne impliquera de nombreuses ruses de la part de Méphistophélès et de façon réciproque, Faust se montrera également de plus en plus rusé à jouir de tout ce que propose d'offrir Méphistophélès sans pourtant signer de pacte aussi longtemps que possible - d'où son inscription dans la catégorie d'opposant. Or, cette avarice de Faust, cette disponibilité à être séduit par Méphistophélès ainsi que sa soif de connaissance traditionnelle joueront justement le rôle d'adjuvant à Méphistophélès dans sa quête de l'âme faustienne. Et dans cela, également, la structure actantielle de la Beauté du Diable se rapproche de celle du Faust de Murnau.

Mephisto d'Istvan Szabo

Le Tableau III présente les schémas des rôles actantiels des deux protagonistes principaux dans Mephisto d'Istvan Szabo. Comme l'indique le

TABLEAU III Mephisto de Szabo Schémas d'éclatement dans les rapports des personnages de Faust et de Mephistophélès (1 acteur => plusieurs rôles)

FAUST		MEPHISTO	
<p>Destinateur Ambition</p> <p>Actant: - Hofgen</p> <p>Sujet -> Objet -> Faire belle carrière comme acteur</p> <p>Acteur: - Klaus Maria Brandauer</p> <p>Adjuvants</p> <ul style="list-style-type: none"> - Personnages féminins: Juliette, Barbara, Dora Martin, Angelika Siebert, Lotte Lindenthal, Nicoletta von Nieburh - Personnages masculins: Otto, Bock, le général <p>Destinataire Hofgen</p>	<p>Destinateur Talent et ambition de Hofgen</p> <p>Actant: - Hofgen dans le rôle théâtral de Mephistophélès</p> <p>Sujet -> Objet -> Célébrité comme acteur</p> <p>Adjuvant</p> <ul style="list-style-type: none"> - Journaliste de «Times» - le général <p>Destinataire Hofgen</p>		
<p>Destinateur Talent et ambition de Hofgen</p> <p>Actant: - Hofgen dans son adhésion personnelle au rôle de Mephistophélès</p> <p>Sujet -> Objet -> Faire belle carrière</p> <p>Adjuvant</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lotte Lindenthal - le général - Nicoletta von Nieburh <p>Opposants</p> <ul style="list-style-type: none"> - Juliette - Barbara - Otto <p>Destinataire Hofgen</p>	<p>Destinateur Talent et ambition de Hofgen</p> <p>Actant: - Hofgen dans son adhésion personnelle au rôle de Mephistophélès</p> <p>Sujet -> Objet -> Faire belle carrière</p> <p>Adjuvant</p> <ul style="list-style-type: none"> - Klaus Maria Brandauer - Barbara - Juliette - Otto <p>Opposant</p> <ul style="list-style-type: none"> - Casar Von Muck <p>Destinataire Hofgen</p>		
<p>Destinateur Le Parti Nazi</p> <p>Actant: - le général</p> <p>Sujet -> Objet -> Se procurer les services d'un bon acteur pour faire la propagande du Parti Nazi</p> <p>Adjuvant</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lotte Lindenthal - Angélika - Hofgen <p>Opposant</p> <ul style="list-style-type: none"> - Barbara - Juliette - Le journaliste - Otto <p>Destinataire Le Parti Nazi</p>	<p>Destinateur Le Parti Nazi</p> <p>Actant: - le général</p> <p>Sujet -> Objet -> Se procurer les services d'un bon acteur pour faire la propagande du Parti Nazi</p> <p>Adjuvant</p> <ul style="list-style-type: none"> - Rolf Hoppe <p>Opposant</p> <ul style="list-style-type: none"> - Barbara - Juliette - Le journaliste - Otto <p>Destinataire Le Parti Nazi</p>		

titre, ce film sera davantage centré sur le personnage de Méphistophélès. Dans les traitements cinématographiques du mythe, nous sommes passés d'un Faust en 1927 à un Méphisto en 1981. Du point de vue de l'évolution de la narrativité du contenu dans les traitements filmiques, notons déjà qu'au niveau du sujet du film on voit un déplacement du centre d'intérêt. Le personnage de Faust se trouve assez peu développé dans Mephisto. Notons que même le nom "Faust" n'est utilisé dans le film que lorsqu'il s'agit de "citer" l'oeuvre célèbre de Goethe et celui-ci ne fait point partie du fil diégétique propre au film. L'actant principal qui incarne le rôle du "héros" s'appelle Hendrik Hofgen. Par contre, du côté de Méphistophélès, nous sommes amenés, en envisageant ce film, à déceler non pas une seule figure de ce personnage mais plusieurs. Par une suite de schémas ayant à chaque fois un sujet différent, nous tenterons de faire ressortir les rapports complexes d'éclatement et de syncrétisme qui se tissent entre les deux protagonistes principaux.

Le dictionnaire de théâtre de Pavis utilise le terme "syncrétisme" par opposition à la "démultiplication" et il définit le syncrétisme par deux possibilités dramatiques que nous citons ici:

- Deux comédiens jouent un personnage ou une facette particulière du personnage (procédé très employé aujourd'hui) (...)
- Un même acteur concentre plusieurs sphères d'action (...) ¹³

Nous retrouvons dans ce film les deux cas de syncrétisme: d'un côté, nous avons deux acteurs - Klaus Maria Brandauer et Rolf Hoppe - qui incarnent le personnage de Méphistophélès de deux façons différentes; et de l'autre côté, il y a Klaus Maria Brandauer qui joue à la fois le rôle de Faust et de Méphistophélès. Ces remarques préalables seront étayées par la suite de notre démonstration.

En regardant le premier schéma, nous voyons de sensibles différences vis-à-vis des films antérieurs: d'abord, le fait même d'aboutir à un seul schéma pour le personnage de Hofgen dans son aspect faustien démontre qu'il n'y a pas de changement véritable d'objet de la quête depuis le début jusqu'à la fin du film pour ce sujet-ci. L'ambition de Hofgen le pousse dès le début du film à chercher à faire une belle carrière dans le monde du théâtre et il ne cessera pas de poursuivre ce but jusqu'à la fin. De même que le héros mythique qui n'a pas su résister aux appâts présentés par Méphistophélès et qui a conclu une entente avec lui, Hofgen se laissera prendre au piège de la gloire que lui promet un état méphistophélique. Les catégories de destinataire et de destinataire sont pleinement et exclusivement assumées par Hofgen lui-même et le narcissisme du personnage - qui s'expriment également dans les nombreuses séquences (6 en tout) lors desquelles Hofgen se trouve devant le miroir - se fait sentir dès ce premier niveau d'analyse actantielle.

Ce qui surprend vraiment dans ce schéma, c'est le grand nombre de personnages rassemblés sous la rubrique d'adjuvant. Hofgen connaît bien l'art de se servir de pratiquement toutes les personnes qu'il rencontre afin de faire avancer sa carrière. De Juliette, son amante et maîtresse, Hofgen apprend la danse, et cela va lui servir lorsqu'il ira à Berlin pour la première fois. Barbara, la femme qu'il épouse uniquement en raison de ses relations familiales, va l'aider, par le biais de son père, à se trouver son premier poste comme acteur au théâtre de Berlin. Dora Martin contribue, elle aussi, à l'obtention de son premier rôle à Berlin. Angélika Siebert, dont Hofgen dédaignait l'aide financière à Hambourg, et qu'il traitait de façon très hautaine, joue un rôle clé (par sa lettre envoyée à Budapest) dans sa décision de retourner dans une Allemagne nazie. Lotte Lindenthal, maîtresse du général nazi, aide Hofgen de plusieurs manières: d'abord en obtenant pour lui la permission de retourner en Allemagne; puis en l'aidant à obtenir le rôle de Méphistophélès dans une production prestigieuse de Faust; ensuite en le présentant au général lui-même qui s'éprendra vite de cet acteur efficace et plein de talent. Nicoletta von Nieburh que Hofgen connaissait depuis sa période d'Hambourg sera également "utilisée" par lui lorsqu'il décidera de se marier avec elle, à la suite de son divorce avec Barbara, essentiellement pour présenter au régime l'image d'un "Allemand parfait".

Le rapport de Hofgen avec les personnages masculins est un peu plus complexe. Otto, l'ami de longue date de Hofgen, l'aide d'une certaine façon à se réaliser comme acteur dans leur tentative de monter une pièce brechtienne. Il l'aide également, de façon indirecte, il est vrai, à justifier sa présence continue dans une Allemagne gouvernée par les nazis. Bock, est un personnage que Hofgen aide franchement en lui donnant abri, et en risquant, par cela, sa propre réputation auprès du parti au pouvoir. Or, la présence de Bock cautionne de nouveau la conduite de Hofgen et l'aide ainsi à tromper les autres et à se tromper lui-même.

Le général est l'adjuvant le plus puissant de Hofgen dans sa quête pour devenir un acteur célèbre. C'est grâce au général que Hofgen gagnera la célébrité, d'abord comme acteur sur la scène, et ensuite comme directeur du théâtre national.

Juliette, Barbara et Otto, s'ils ont été adjuvants de Hofgen dans sa recherche de la gloire dans la première partie du film, vont tous lui conseiller de ne pas s'accommoder vilement du régime nazi. Et en cela ils deviennent ses opposants. Il est utile de mentionner ici que son puissant adjuvant, le général, va orchestrer les choses de telle façon que Hofgen sera progressivement éloigné de ses anciens amis et adjuvants lorsqu'ils se poseront comme opposant: Juliette sera envoyée à Paris et Hofgen sera obligé de couper

net sa liaison avec elle puisqu'elle est noire et de race "impure"; le général va lui conseiller de divorcer de Barbara dont les opinions trop libérales ne peuvent que lui causer des ennuis dans le régime nazi; et Otto sera tué dans un camp de concentration, malgré les interventions de Hofgen auprès du général pour le libérer.

A la différence des deux autres films, ce schéma montre qu'il n'y a aucun rabaissement dans la nature de l'objet-valeur recherché par le sujet - dès le début du film le personnage est suprêmement égoïste. La véritable dégradation du personnage se fait sentir à travers le transfert des trois personnages - Juliette, Barbara, et Otto - de la catégorie des adjuvants à celle des opposants.

Regardons maintenant du côté de Méphistophélès et comment ce personnage se définit et se réalise dans le film. Les trois schémas de Méphistophélès que nous avons tracés ici montrent un "éclatement" du personnage en trois facettes différentes: Hofgen dans le rôle de Méphistophélès; Hofgen dans son adhésion personnelle, ou son intériorisation du rôle théâtral qu'il interprète; le général qui incarne le mal. Les paragraphes qui suivent tenteront d'apporter plus de précisions en ce qui concerne les trois sujets décelés dans les schémas actantiels.

En premier lieu nous identifions comme sujet Hendrik Hofgen dans le rôle théâtral de Méphistophélès dans une production de la pièce goethéenne. L'examen de ce rôle ou de cette facette du personnage est essentiel pour la compréhension générale de ce film - d'abord en raison du fait que le titre du film est essentiellement basé sur cette facette du personnage qui constitue en quelque sorte le fil conducteur de toute la diégèse; l'affiche publicitaire du film (grâce à laquelle le premier contact se crée entre un spectateur potentiel et l'oeuvre de fiction) montre justement ce visage du comédien Klaus Maria Brandauer - d'où son importance; il existe un lien très fort entre la fiction cinématographique et la réalité historique dont la fiction s'inspire - le personnage historique sur lequel est basé le roman de Klaus Mann ainsi que le film de Szabo était effectivement un comédien célèbre qui a interprété le rôle de Méphistophélès. Szabo utilise exprès le maquillage utilisé par cet acteur, rendu célèbre grâce à la production théâtrale de la pièce goethéenne de 1960 qui a été filmée.

Il est relativement facile d'isoler cette facette du personnage parce qu'elle se précise justement par des indices extérieurs et visibles d'un maquillage tout particulier. Or, ce maquillage consiste justement à couvrir le visage de Hofgen d'un masque blanc qui escamote parfaitement le visage réel de l'acteur. Il est intéressant de noter que l'autre personnage qui interprète le rôle de Méphistophélès, le général, va approuver hautement ce masque:

My congratulations. That mask is perfect. It's evil itself. It's sacred evil. Yet seen so close, your eyes are so mild, your handshake is so limp. It's strange. It seems the secret of acting is to portray strength, yet one is weak¹⁴.

En réalité, le général donne là, non seulement une définition du "jeu de l'acteur" de façon générale, mais du jeu particulier dont se sert Hofgen. Hofgen possède justement ce don de pouvoir se "transformer" et d'ailleurs il le dit lui-même au directeur du théâtre lorsqu'il arrive à Berlin pour la première fois:

In real life I may seem a bit non-descript, but not I hope, on stage. My father-in-law once aptly described my ability to transform myself.

Et ceci nous amène à la deuxième facette du personnage de Hofgen: son adhésion personnelle au rôle de Méphistophélès. Depuis la légende, Méphistophélès a toujours été présenté comme un personnage qui n'a justement pas de "forme" définitive. Il est capable de prendre n'importe quelle forme selon les circonstances - si Faust lui demande de venir comme un prêtre franciscain (dans la légende et chez Marlowe) celui-ci n'a pas de mal à se transformer et à prendre la forme que l'on exige de lui. Dans le film de Murnau, on nous le présente sous trois aspects différents: une forme qui rappelle une chauve-souris avec ses ailes, un vieux vagabond et mendiant aux vêtements en loques, et un jeune seigneur. Clair nous le présente comme un jeune étudiant et comme le double de Faust. Notons que parmi les trois séquences de la pièce que Szabo choisit de "citer" dans son film, il y en a une

où Méphistophélès "joue" non pas son propre rôle mais celui du professeur Faust (scène avec l'étudiant qui est montrée d'abord lors de la répétition et ensuite lors de la représentation). Cette capacité de transformation essentielle au rôle de Méphistophélès, Hofgen va l'intérioriser parfaitement, jusqu'au point où il n'aura aucun mal à se transformer d'un jeune acteur de gauche qui hait les nazis, en porte-parole officiel du régime nazi. Et c'est justement dans cette capacité de "transformation" que réside l'adhésion personnelle de Hofgen au rôle de Méphistophélès.

Le troisième schéma n'exige pas d'explications. L'adéquation du général au rôle de Méphistophélès est évidente à plusieurs niveaux: d'abord l'équation est suggérée par la ressemblance physique entre la tête chauve de Rolfe Hoppe et le masque de Méphistophélès; ensuite il représente le mal par son affiliation au régime nazi; et finalement c'est le personnage qui va offrir le pacte diabolique tangible à Hofgen.

CONCLUSION

Dans ce chapitre, il s'agissait prioritairement de démontrer, au niveau de la structure des récits en question, l'évolution/la transformation de la narrativité du contenu dans les trois films. Pour accomplir cela il était essentiel de faire ressortir les ressemblances et les différences qui caractérisaient les trois films étudiés. Dans ce but, les cadres d'analyse proposés par les structuralistes fournissaient une méthode assez efficace pour cerner le récit mythique dans ses articulations générales. Et nous avons pu effectivement débusquer une certaine systématisation du récit mythique (fort différent par ailleurs dans sa réalisation diégétique d'un film à l'autre) à partir de la récurrence des mêmes programmes narratifs dans les trois films.

Or, nous avons vu, au long du chapitre, les limites d'une pareille méthode pour refléter fidèlement la réalité d'un récit dès qu'il quitte le niveau minimal de la narrativité. La preuve en est que les tableaux ou les schémas, à eux seuls, ne sont point efficaces pour rendre compte de la complexité des récits envisagés. Chaque schéma et tableau exigeait de nombreuses notes explicatives, des précisions et des mises en garde, pour justement ne pas fausser le caractère essentiel de l'oeuvre de fiction. Le tableau, s'il permettait une mise à plat des divers récits filmiques, ne pouvait jamais atteindre un statut véritablement synthétique des observations générales et généralisables

au sujet des récits spécifiques. Et c'est probablement là que résident les limites de l'analyse selon les programmes narratifs.

En ce qui concerne les schémas actantiels, ils permettent certes de faire ressortir les rapports de force fondamentaux régissant les divers personnages de la diégèse. Mais en raison même de la (trop grande?) simplicité de son approche, le schéma actantiel se montre assez limité à rendre compte de l'ambiguïté ou de la dualité des rapports qu'une oeuvre de fiction peut contenir. D'ailleurs, pour rendre féconde cette analyse spécifique, il nous a fallu modifier quelque peu, le schéma actantiel traditionnel. Et c'est finalement à partir du clivage opéré sur la catégorie "sujet" que la véritable évolution des rapports entre Faust et Méphistophélès est devenue plus apparente. Et l'on a pu mieux apercevoir et démontrer comment de l'unicité des personnages chez Murnau, on passe à un rapport de simple dédoublement chez Clair pour aboutir par la suite, dans le film de Szabo, à un éclatement complet des personnages de Faust et de Méphistophélès.

En fin de compte nous aimerions dire que ces cadres d'analyse structuraliste sont certes utiles et révélateurs de quelques aspects essentiels des récits, mais à eux seuls, ils sont loin d'être capables d'expliquer et d'explicitier le véritable fonctionnement du récit de fiction. Et il faudra chercher ailleurs pour mieux définir et saisir la narrativité d'une oeuvre de fiction.

NOTES

1. René Clair, Comédies et Commentaires, op. cit. p. 97.
2. loc. cit.
3. Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes; introduction, théorie, pratique, op. cit., p. 14.
4. Pour la commodité de l'analyse, nous avons effectivement dû faire abstraction ici du récit encadrant constitué par le pari entre le Seigneur et Méphistophélès, péripétie qui restera d'ailleurs inconnue du personnage principal tout au long du film dans le Faust de Murnau. Comme il s'agit d'une particularité spécifique du film de Murnau, qui est totalement absente des autres films, nous en avons fait abstraction lors de l'analyse comparative.
5. Patrice Pavis, Dictionnaire de Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale, Paris, Editions Sociales, p. 20.
6. Jean Mitry, "Mais la Parole est d'argent" dans René Clair, Paris, Editions universitaires, NRF Gallimard, 1960, p. 143.
7. René Clair, Comédies et Commentaires, op. cit., p. 168.
8. Mircéa Eliade, Méphistophélès et l'Androgyne, Gallimard, Paris, 1962. p 95-96.
9. Gérard de Nerval, Les deux Faust de Goethe, op. cit., p. 251.
10. loc. cit.
11. Christopher Marlowe, Doctor Faustus, op. cit., Scène III, p. 20.
12. Nous aimerions signaler que cette réplique manque dans le scénario publié dans Comédies et Commentaires. Mais elle est bel et bien là dans la copie du film que nous détenons.
13. Patrice Pavis, Dictionnaire de Théâtre, op. cit., p. 23.
14. Voir Montage-vidéo.

CHAPITRE IV

ORGANISATION SPATIALE ET TEMPORELLE DU MONDE FILMIQUE DE LA FICTION

INTRODUCTION METHODOLOGIQUE

Tout récit, qu'il soit scriptural, théâtral ou cinématographique, se forge en plaçant le récepteur devant un monde virtuel (suggéré par des mots dans le cas d'un récit scriptural), ou bien un monde ludique (représenté dans l'espace de la scène et les péripéties qui s'y jouent) ou un monde réaliste/vraisemblable¹ (recréé par le faisceau de lumière projeté sur l'écran). Dans tous les cas, ce monde, qui structure le récit de fiction (dans ses rapports de temps, et d'espace), reste un monde tout à fait distinct de celui dans lequel nous agissons (au niveau de ses dimensions et sa composition), quoiqu'il soit fait à son image, le redouble parfois et soit régi par les enchaînements logiques qui nous sont familiers.

Or, la lecture du temps et de l'espace dans une oeuvre littéraire ou filmique peut se faire dans des optiques différentes: on pourrait simplement essayer de recenser les espaces représentés dans une oeuvre de fiction afin de dégager leur relative importance au niveau de la structure interne de l'oeuvre ou bien pour y déceler une dynamique particulière. Cette approche est certes éclairante pour l'appréhension générale de la structure de l'oeuvre. Cependant, la narrativité, tout en gardant en vue cet aspect, vise ailleurs.

Notre étude narratologique de l'espace et du temps s'efforcera de rester près de l'instance discursive (dans la mesure où l'on considère le texte filmique comme discours) chargée de leur création.

En lisant les oeuvres des divers théoriciens nous nous sommes aperçue du fait que souvent la notion de point de vue impliquait également le déploiement de l'espace et que l'espace lui-même, en ce qui concerne le récit cinématographique du moins, ne pouvait être appréhendé sans tenir compte du montage. Et le montage, de par son aspect de pluriponctualité (il rétablit l'idée du présent, du passé et du futur aux plans qui ne sont qu'uniponctuels), relève non pas seulement de la notion d'espace mais de celle du temps. Le très grand chevauchement de ces notions, leur lien qui s'avère être fondamental, devrait trouver sa place dans les analyses filmiques elles-mêmes.

Or, sur quel modèle s'appuyer pour faire réfracter dans l'analyse le lien fondamental entre point de vue-espace-temps? Bakhtine, par son concept de chronotope nous donnait des indices sur l'orientation à suivre. Mais la notion de chronotope nous semblait mal cerner la problématique spécifique de la mise en discours, problème qui nous tenait à coeur. Il nous fallait donc chercher notre modèle ailleurs.

L'ouvrage d'André Gaudreault intitulé Du littéraire au filmique², paru en 1988, moment où le travail de cette thèse venait de s'amorcer, a fourni un fil conducteur à toutes nos interrogations ultérieures sur la narrativité. Gaudreault a magnifiquement balayé la confusion existante entre les instances narratives intra-textuelles et l'auteur de l'oeuvre de fiction (forcément extra-textuel puisqu'il ne vit pas dans le monde diégétique posé par la fiction) en insistant sur la nécessaire désanthropomorphisation de toute instance narratorielle. Cette idée de la perte de l'"anthropos" du narrateur devient d'autant plus pertinente qu'il s'agit, dans le cas du récit théâtral et cinématographique, d'une origine collective du discours narratif: le réalisateur, le scénariste, le décorateur, l'éclairagiste, le caméraman etc jusqu'au moindre technicien chargé d'un aspect particulier de l'organisation du plateau, contribuent, d'une manière ou d'une autre au processus final de la mise en discours. Relativisons toutefois les choses; il est évident que la responsabilité du réalisateur et du scénariste est bien plus importante en ce qui concerne la conception même du monde diégétique que celle par exemple d'un costumier; et, de toute façon, c'est le réalisateur qui "impose" ou du moins "suggère" la conception de base de son monde de fiction. Le degré d'implication peut donc être plus ou moins grand, le niveau de responsabilité peut être plus ou moins élevé selon qu'il s'agit d'un réalisateur ou d'un éclairagiste-assistant, mais il n'en reste pas moins que la création du monde diégétique dans un film ne relève pas du domaine de responsabilité d'une

seule personne mais du travail collectif, devrait-on dire, d'une "vision du monde" collective de toute une équipe de personnes. D'où naît la nécessité de répartir les instances narratoriels non pas sur une personne mais sur une fonction. Et c'est cette voie-là que nous aimerions prendre pour préciser davantage le processus de la création du monde de la fiction dans les trois films à l'étude.

Les études narratives se sont naturellement intéressées, dès le début, à la manière dont les rapports de point de vue, de temps, et d'espace se tissent dans le texte narratif. Si la notion de point de vue a été décrite par Booth, elle a fait le sujet de diverses études narratologiques littéraires ainsi que cinématographiques. La terminologie diffère en fonction du narratologue individuel qui s'en sert, mais le "point de vue" de James et de Lubbock, la "focalisation" de Genette ou la "vision" de Todorov, se réfèrent essentiellement à la même notion de la situation/position/point d'origine du discours narratif. Edward Branigan³ apporte un éclaircissement important dans ce domaine en distinguant entre "point of view" et "point of view shot" au cinéma; cependant toutes ses remarques sont subordonnées à l'idée de la création d'une certaine subjectivité dans le texte filmique et la question de l'instance narrative, tout en étant amorcée à plusieurs reprises, ne reçoit pas un traitement spécifique⁴. Dans Figures III⁵ Genette propose une catégorisation importante des rapports temporels qui peuvent exister dans un

récit scriptural. La notion d'espace a été au centre des interrogations de plusieurs analystes divers tels André Bazin, Christian Metz, Seymour Chatman etc travaillant dans le domaine du récit théâtral et cinématographique.

Nous croyons utile de nous arrêter un moment sur ce fameux point de vue/focalisation/vision. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette notion (de "point de vue"), qu'elle soit d'origine scripturale ou filmique a fait le sujet de plusieurs livres théoriques et appliqués venant d'analystes aussi divers que James, Lubbock, Friedmann, Booth, Genette, Todorov, Pouillon, Branigan etc. Si quelques-uns d'entre eux étudiaient l'oeuvre littéraire, d'autres se concentraient sur le texte filmique. Il importe toutefois de noter que si les mots "point de vue"/"focalisation"/"vision" n'existent qu'au sens figuré dans les études narratives littéraires ou même théâtrales, ils se revêtent, lorsqu'il s'agit d'étudier un film, de leur sens propre tout à fait concret de "point-de-vue" c'est à dire du "point d'où l'on voit" ou de la "manière dont on focalise" ou de la "vision qu'on se permet à travers la caméra".

Chaque image filmique émane d'un certain "point de vue", puisque la source de chacun des photogrammes projetés sur l'écran est bel et bien unique (un photogramme est finalement le résultat d'une seule ouverture du diaphragme), "réelle" dans le sens ontologique d'avoir réellement existé (et

non pas seulement vraisemblable ou métaphorique), et finalement, cette source est repérable au fil de l'analyse. Ce point de vue-ci relève, à proprement parler, du domaine du monstateur filmique de Gaudreault. Et à ce niveau de l'analyse, où l'on ne prend en considération que le seul plan, les notions de vision par derrière/focalisation zéro, vision avec/focalisation interne, vision du dehors/focalisation externe, sont, il nous semble, d'une utilité assez restreinte.

Ceci dit, après avoir ramené le "point de vue" du statut grandiose de structuration générale du récit au domaine très limité de plan ou cadre, il est essentiel de rétablir un autre niveau dans la définition de la notion de point de vue. Et comme le lecteur peut fort bien le deviner, il s'agit précisément du niveau de la narration filmique tel que formulé par Gaudreault. Nous évoquons ici le processus du traitement des images, des raccords, des changements de plans, et, en dernier lieu, du montage filmique qui concourent tous à ménager un certain "point de vue". Ces activités du travail post-tournage investissent le récit d'un autre point de vue, parfois sensiblement différent du premier (délimité par le monstateur), et cette fois-ci, le mot point de vue sera effectivement pris au sens figuré, tel qu'il est utilisé par les narratologues littéraires et aussi filmiques. A ce niveau on peut réintégrer les notions de focalisation zéro, externe ou interne avec une certaine fécondité dans les analyses.

Ainsi définie, la notion de point de vue, devient à la fois le regard de la caméra mais aussi le regard structurant du narrateur filmique. Le point de vue sera désormais pour nous non pas une simple catégorie, parmi d'autres, de la narration, mais un élément essentiel du processus de la mise en discours puisqu'il fait partie intégrante à la fois de l'instance monstratrice et de l'instance narratrice. Le point de vue existe au cinéma d'abord dans son sens concret et ensuite figuré. Et nous croyons que la rencontre de la notion de monstre et de narrateur avec celle de point de vue pourrait être révélatrice en ce qui concerne le déploiement de l'espace et le traitement du temps au cinéma.

Or, si la notion de point de vue implique nécessairement la source du regard, il est également important de prêter attention à la "cible" du regard et aux transformations qui y sont opérées par le simple processus d'enregistrement sur pellicule. Marc Vernet nous rappelle avec justesse la transformation essentielle qui s'opère sur l'espace dès qu'il est filmé:

[...]l'espace cinématographique est un espace à deux dimensions, et non à trois. L'illusion de la troisième dimension n'est jamais donnée que par l'instauration et le respect des lois de la perspective, lois qui viennent directement d'Alberti et de la peinture du Quattrocento [...]L'étagement des figures dans la profondeur est ainsi réglé par leur grandeur respective, la plus petite figurant la plus éloignée [...]Notons par ailleurs que la vision monoculaire dispose les éléments de figuration à l'intérieur du cadre par rapport à un "rayon central" qui fixe à la fois le

point de fuite de la perspective et la position du sujet regardant. La scène s'ordonne sur le mode du spectacle en fonction de la place assignée à un seul individu: le spectateur⁶.

De façon générale, c'est le point de vue de l'instance narratrice qui structure la perception qu'a le spectateur de l'espace - le spectateur n'a pas d'autres moyens d'accès au monde diégétique que le point de vue privilégié par la monstration et la narration. L'adéquation célèbre de l'image filmique à une "fenêtre sur le monde diégétique" nous semble être une métaphore tout à fait pertinente pour décrire le processus de la "mise en image".

Que nous dévoile un point de vue donné? (Et nous nous plaçons ici au niveau du plan). L'ouverture du diaphragme de la caméra résulte dans l'impression de la pellicule. Ainsi impressionnée, la pellicule a le potentiel de laisser apercevoir, à partir d'un point de vue donné, les espaces de deux ordres différents:

1. le décor concret (il pourrait être question ici d'un décor complètement artificiel construit en studio ou bien d'un lieu réel filmé par la caméra) cette première catégorie est facilement admissible comme "espace";
2. Nous aimerons également traiter comme espace le corps de l'acteur ou la forme d'un objet quelconque puisqu'en

s'étalant bi-dimensionnellement sur l'espace de l'écran celui-ci s'inscrit dans l'espace cinématographique.

En décrivant l'organisation de l'espace au sein d'un film, Marcel Martin fait ressortir deux processus utilisés par le cinéma pour représenter cet espace:

Le cinéma traite l'espace de deux façons: ou bien il se contente de le reproduire et de nous le faire expérimenter par des mouvements d'appareil ("Avec les mouvements d'appareil, écrit Balazs, l'espace lui-même devient sensible et non pas l'image de l'espace représentée dans la perspective photographique⁷") ou bien il le produit en créant un espace global synthétique perçu par le spectateur comme unique, mais fait de la juxtaposition-succession d'espaces fragmentaires qui peuvent n'avoir aucun rapport matériel entre eux⁸.

Cette distinction entre l'espace reproduit et l'espace produit par le film est particulièrement importante dans notre optique puisqu'ici, de nouveau, nous pouvons déceler le travail d'instances narratoriennes bien distinctes.

Des exemples pris dans les films du corpus nous permettront de décrire en termes narratifs les étapes diverses de la mise en discours au sein du récit cinématographique. Et nous aimerions démontrer par là, comment, la combinaison d'éléments discontinus et épars au départ, peut créer l'illusion d'une réalité spatiale continue et cohérente pour le spectateur. Finalement le monde projeté par ce faisceau de lumières n'existe pas tel quel ailleurs qu'à

l'écran - il n'existe ni dans le scénario, ni dans le studio, ni sur les tréteaux de tournage, ni sur la pellicule impressionnée. Ce monde diégétique où se passent les péripéties diverses, où les comédiens viennent jouer leur rôle dans le cadre des rapports spatio-temporels qui ne semblent pas si loin des nôtres, est en fait une "réalité ontologique" éloignée de la nôtre de plusieurs degrés.

Ce monde se forge d'abord par les relations spatiales et temporelles générées par la narration. A la suite de Christian Metz, Jost et Gaudreault réaffirment la position suivante à laquelle nous allons également souscrire et qui veut que

L'unité de base du récit cinématographique, l'image, est un signifiant éminemment spatial, de sorte que, au contraire de bien d'autres véhicules narratifs, le cinéma présente toujours, on le verra, à la fois les actions qui font le récit et leur contexte d'occurrence⁹.

L'espace jouit ainsi d'une certaine primauté vis-à-vis du temps en ce qui concerne le récit cinématographique. Quant à la notion de temps, elle intervient de façon bien plus discrète dans la mise en discours cinématographique à proprement parler. Le temps s'exprime surtout par la langue naturelle. Or, la langue constitue seulement un des éléments du langage cinématographique. C'est pour cette raison que les considérations au sujet de la temporalité de l'oeuvre cinématographique prennent souvent une seconde place vis-à-vis de l'espace. Et cette structure sera reflétée également dans nos analyses.

Par ailleurs, le mythe de Faust privilégie lui-même l'espace au dépens du temps. Eric Rohmer le note avec beaucoup d'acuité:

L'importance relative du facteur temps et du facteur espace diffère selon les films. Faust est de ceux qui privilégient nettement le second. L'idée de voyage est même consubstantielle au mythe tel qu'il apparaît dans le Volksbuch, le Puppenspiel et le drame de Goethe. Le passage d'un lieu à un autre y est ressort constant de l'action. En revanche la notion de durée est assez floue et n'ajoute rien à l'intérêt dramatique¹⁰.

Toutefois Rohmer modifie quelque peu cette primauté de l'espace dans le mythe faustien en ajoutant en note:

A ne se placer que du point de vue "technique" de la construction de l'intrigue. Mais n'oublions pas que l'idée profonde du Faust, telle que Goethe nous l'exprime, celle du pari, est liée au contraire au temps:

"Si je dis à l'instant qui passe,
Attarde-toi, tu es si beau,

.....

Que l'horloge s'arrête, que l'aiguille tombe,
Que le temps pour moi soit révo!u!"

(vv. 1699-1706)¹¹

Dans ce chapitre nous nous attacherons à cette problématique tout à fait spécifique de l'espace-temps et de la manière dont il se réalise, ainsi qu'aux instances narratoriennes qui en régissent la structuration. Nous interrogerons tour à tour les trois films choisis dans cette optique. Le plan général de notre interrogation sur l'organisation spatio-temporelle sera le suivant: un aperçu général du traitement spatio-temporel dans la totalité du film; étude d'un exemple précis, tiré du film selon trois étapes de la mise en

discours filmique - manipulation du dispositif profilmique, de prise de vue, et de traitement des images (déjà tournées)¹². Et ceci nous amènera au clivage essentiel entre les processus de monstration et de narration.

Un mot s'impose peut-être sur le traitement de la temporalité, qui ne suivra pas, pour des raisons d'économie, le même parcours pour les trois films. Dans l'étude du premier film à savoir le Faust de Murnau, nous allons consacrer toute une partie à la notion de temporalité en envisageant de façon exhaustive les catégories de la vitesse de narration proposées par Genette: chaque catégorie sera expliquée et sa réalisation cinématographique décrite à l'aide des exemples puisés dans le film. Or, une fois ce travail fait, nous voyons peu d'intérêt à redoubler pareille analyse pour chacun des films à moins que cela ne soit justifié par l'importance particulière d'un procédé utilisé. Passons donc à l'étude de l'espace-temps dans le film de Murnau.

ORGANISATION SPATIO-TEMPORELLE DANS LE FAUST

DE MURNAU

Généralités

L'espace joue un rôle fondamental dans le mythe de Faust et cette primauté de l'espace sera reflétée d'une manière ou d'une autre dans les versions filmiques de celui-ci. Quant au Faust de Murnau, le récit y est véritablement structuré par les déplacements dans l'espace des deux personnages principaux. Le récit nous met en face de trois trajets cycliques bien distincts: d'abord c'est le trajet de Méphistophélès jusqu'à la terre et son retour au ciel à la fin du film; ensuite le voyage de Faust sur le manteau de Méphistophélès et son retour à son village; et finalement le second voyage de Faust en compagnie de Méphistophélès et le retour précipité par l'appel à l'aide de Marguerite.

Le film laisse supposer trois niveaux d'espace: l'espace céleste où Méphistophélès n'a pas le droit d'entrer; le domaine de Méphistophélès où il veut constamment attirer Faust; le domaine terrestre où se joue le destin de Faust et vers lequel il est inlassablement attiré.

Sur l'axe temporel de la narration, le premier niveau, c'est-à-dire l'espace céleste, n'intervient que brièvement lors de la première séquence

(d'une durée de 3 minutes 36 secondes) et la dernière (d'une durée d'une minute et 16 secondes) du film. Ce domaine prend son importance non pas en raison de son épanchement dans le temps mais en raison de sa place dans l'histoire: il intervient aux moments forts de la diégèse c'est à dire le début et la fin qui mettent en scène précisément le récit encadrant.

Le deuxième domaine (celui de Méphistophélès) est suggéré par de brèves scènes

Faust est assis, de profil (gauche) sur un sommet rocheux, dans la partie droite du cadre. Des brumes flottent autour de lui. [Séquence 6, plan 280]¹³

En bas à droite, Faust, de profil, assis sur un roc. En haut, à gauche, la tête hurlante de Marguerite passe d'arrière en avant, au milieu des nuées qui se dissipent peu à peu, révélant à l'arrière plan un panorama de pics aigus (...) [Séquence 12, plan 561]

Il est intéressant de noter que le domaine de Méphistophélès se caractérise dans les deux scènes où il est montré par des sommets, des pics rocheux et du brouillard. Il y a peu de mouvements dans ces séquences. La stérilité et le caractère âpre du paysage et l'isolement complet de Faust dans ce domaine reflètent bien les valeurs que le cinéaste associe à ce domaine.

Le troisième niveau, c'est-à-dire l'espace terrestre, est pleinement exploité. Il s'agit d'un hameau médiéval dans un pays que Murnau a choisi d'appeler l'Égypte: "Et ce fut un cri dans toute l'Égypte, car il n'y avait pas

une seule demeure qui ne comptât pas de cadavre" [sous-titre après le plan 47]. L'aspect réaliste n'est certainement pas privilégié puisque par ses traits architecturaux - toits pointus, église gothique, rue en escalier etc - on se croirait dans un village européen. Le paysage enneigé [de la séquence 12] dément également le climat chaud et plutôt tropical de l'Égypte tel que nous la connaissons. Qu'en conclure? Que le metteur en scène s'est trompé pour nommer son cadre? Nous croyons plutôt que le lieu géographique n'a, à la limite, pas d'importance pour le cinéaste. Même ce lieu ayant l'apparence terrestre se trouve en réalité à un niveau fantasmagorique où les réalités géographiques n'ont point d'importance. C'est cette contradiction même entre le nom et le paysage montré qui fait qu'on passe d'un niveau foncièrement concret et délimité à un niveau plutôt mythique et sans frontières.

L'espace joue un rôle primordial dans la conception murnalienne du mythe: le désir de pouvoir de Méphistophélès se définit d'abord et avant tout en termes de maîtrise de l'espace, en l'occurrence, la terre. Ses pouvoirs considérables se manifestent également par une certaine maîtrise de l'espace dont il jouit déjà.

Une image du film qui reste inoubliable dans mon esprit est celle où presque tout l'écran est couvert par le visage menaçant de Méphistophélès

qui épie d'en haut, couvrant plus de la moitié de l'écran; en bas, se trouve le village de Faust:

Le moine, toujours brandissant la croix de la main gauche, tend le bras droit vers le ciel.

PG. La ligne des toits dessine une concavité dans laquelle s'encadre, gigantesque et comme estompé de nuées, le visage de Méphistophélès. [plan 72 et 73].

Cette domination complète de l'espace filmique par Méphistophélès va préfigurer sa domination diégétique sur Faust.

Ce pouvoir de dominer l'espace dont jouit Méphistophélès se traduit également par sa capacité de se déplacer d'un lieu à un autre à la vitesse désirée et par le moyen désiré. La fameuse séquence de l'envolée de Faust et de Méphistophélès sur le manteau magique de ce dernier atteste également, de façon plus concrète, cette idée de la domination de l'espace. Or, dans toute cette séquence une belle harmonie se crée entre la diégèse et le médium narratif. En voyant cette séquence je ne peux m'empêcher de penser à une citation de Jean Cocteau: "Vive la jeune muse Cinéma car elle possède le mystère du rêve et permet de rendre l'irréalité réaliste¹⁴". Dans cette séquence Murnau nous fait voir une variété de paysages que les deux voyageurs survolent: des crêtes, un volcan, des rochers, une cascade, une prairie, etc. Si du point de vue pictural la domination de Méphistophélès est évidente de par la place qu'il occupe dans l'image - le manteau magique se trouve vers le haut ou bien il occupe tout l'écran - cette séquence atteste

également la maîtrise qu'a le cinéaste de son propre médium d'expression. Ces images ne surprendraient peut-être plus le spectateur actuel qui a l'habitude de voir des séquences de construction bien plus complexe et sophistiquée mais en 1927 bâtir une séquence de complexité pareille en utilisant les raccords, les photographies, les dessins, et le mouvement de l'appareil n'était pas peu de choses. Lors de cette séquence en particulier l'écran entier se trouve animé et utilisé au maximum.

La relation entre les espaces diégétiques c'est à dire le monde fictif du film se construit par différents processus filmiques: champ/hors champ, cadre/hors-cadre, montage, raccords divers, travelling, profondeur de champ etc. Ces procédés divers dont se sert le méga-narrateur filmique arrivent à créer, à mesure que le film se déroule, le monde diégétique pour le spectateur. Nous allons tenter de préciser la construction narrative de Faust d'un point de vue spatial en essayant de faire ressortir la présence de ces procédés, toujours dans la perspective du rapport du contenu fictif avec le médium d'expression.

Temporalité dans le Faust de Murnau

Pour voir plus clair dans le traitement du temps au sein du film, j'aimerais commencer par répertorier l'ensemble des indications temporelles

que nous fournit le texte des cartons ainsi que de la bande-image. Il est à noter que la notion de temporalité apparaît surtout dans les intertitres utilisés par le film: ceci est dû au fait que les indications temporelles ne peuvent être que verbales et la notion de temps fait ainsi partie intégrale du système de la langue naturelle. Toutefois, il existe des images, peu nombreuses, il est vrai, qui expriment une idée temporelle et nous allons les étudier également. Ensuite, il faudra voir le lien entre le récit et la narration: le rapport entre la diégèse et la narration impliquera forcément une interrogation sur la "vitesse" même de la narration - les exemples de pause, de scène, de sommaire et d'ellipse seront évoqués dans cette partie. En dernier lieu nous traiterons de la chronologie de l'axe de la fiction (qui reste, et nous voulons vraiment insister sur ce fait, toujours "virtuel" puisqu'il ne s'agit pas de raconter une "vraie" histoire) en autant qu'elle est déformée ou modifiée par l'axe de la narration.

Répertoire des indications temporelles dans le texte filmique

Les indications temporelles sont très peu nombreuses au sein du texte filmique et nous pouvons les classer comme suit:

Les cartons qui offrent des indications franches de temps:

[après le plan 42] Dévastatrice, l'épidémie faisait rage.
En quelques jours, la moitié de la ville mourut.

Le verbe utilisé à l'imparfait a pour effet d'établir l'arrière-plan. Et les mots "en quelques jours" communiquent - de façon assez précise - l'idée que malgré ses puissances surnaturelles cela a pris du temps pour que les tentatives de Méphistophélès aient un effet tangible.

Une séquence qui abonde en indications d'ordre temporel est celle de la signature du pacte. Comme le temps - un jour - joue ici le rôle décisif de déclencheur de l'action il est souligné de plusieurs façons. Pour la commodité de la chose nous n'évoquons ici que l'aspect temporel des cartons dans la séquence à l'étude; le support iconique sera traité un peu plus tard

- [après le plan 137] Sortir, rien qu'un jour de cette impuissance
- [après le plan 139] Un jour! A l'essai!
- Quand le verre se sera rempli... il te sera libre de reprendre ta parole! Signe!
- [après le plan 154] Pour un jour?
- Jusqu'à ce que le verre se soit rempli
- [après le plan 276] Le jour d'essai est fini.

Parfois l'indication temporelle est très vague:

[après le plan 294] La vie est toujours calme: tout est encore comme jadis!

De retour à sa ville natale, c'est Faust qui s'exprime de cette façon. Malgré le fait qu'il y ait ici deux adverbes de temps - "toujours" et "jadis" - cela ne permet d'aucune façon de bien cerner le laps de temps pendant lequel Faust s'était absenté de cette ville. Or, nous avons cru important de nous reporter à ce carton, justement en raison du fait que finalement c'est le seul carton qui assure - malgré son caractère vague - le lien temporel cohérent au niveau du macro-récit. Du point de vue spatial aussi, ce retour à la terre natale marque la fin du premier trajet cyclique de Faust (il va en accomplir un deuxième plus tard) dont la temporalité sera cependant plus précise.

Les cartons dont on peut déduire une indication temporelle:

- [après le plan 287] Il faut que vous arriviez du fond de la Turquie, pour n'avoir pas entendu parler de Pâques.
- [après le plan 542] Et a apporté un petit enfant, au plus profond de l'hiver.

Deux fêtes chrétiennes que l'on peut plus ou moins dater au cours de l'année sont évoquées ici. "Pâques" a souvent lieu vers le début du mois d'avril. Il ne serait pas inintéressant de rappeler ici que le drame de Goethe commence lui aussi au moment de Pâques lorsque le barbet poursuit Faust alors que celui-ci revient de la célébration de cette fête. On ne pourrait méconnaître dans les cartons après le plan 542 l'allusion à Noël - qui a lieu

fin décembre. Le mot "hiver" permet également de situer le spectateur dans le temps diégétique. Effectivement le paysage montré lors des scènes de la rencontre de Faust et de Marguerite porte toutes les marques d'un paysage printanier (le jardin de la dame Marthe). Vu que le mythe est foncièrement un mythe chrétien, cette organisation du traitement temporel du mythe par les deux fêtes les plus importantes de cette religion n'a rien d'étonnant. Par ailleurs, Pierre Maillot note dans L'écriture cinématographique:

Il importe beaucoup en effet, qu'une séquence se situe à telle ou telle période de l'année¹⁵.

Pour traduire cinématographiquement l'intention narrative, le temps et ses couleurs forment un des paramètres scénariques essentiels¹⁶.

Le printemps s'impose alors automatiquement pour les scènes d'amour entre Faust et Marguerite et l'hiver ne serait que le cadre logique à la fin tragique.

L'image propose une cristallisation de la notion de temps:

Toute la séquence de l'invocation du diable par Faust se situe dans un paysage fantastique avec la lune qui brille représentant l'heure nocturne. Cette séquence se trouve bel et bien marquée par le temps (la nuit en l'occurrence) et ceci sans le recours au langage naturel. Cette manière de suggérer le moment de la journée en se servant des sources de lumière se retrouve également dans une autre séquence: celle de la séduction de Marguerite. La fenêtre illuminée [plan 455] évoque déjà la nuit. Et en plus,

la robe de nuit de Marguerite, l'action de dénouer les nattes, etc, suggèrent de nouveau (quoique à un degré bien plus faible), sans l'aide des intertitres, le fait qu'il s'agit de la nuit.

Un autre artifice iconique important qu'il incombe d'évoquer quant aux indices temporels inscrits dans le texte filmique de la bande-image serait le "sablier".

[Plan 139] Méphistophélès lève la main en l'air, doigts écartés, à la hauteur des yeux de Faust. Soudain, un sablier y apparaît.

Ce sablier jouera le rôle important de mesurer le "jour d'essai" du pacte. Or, il est intéressant de noter que rien ne nous indique, d'après le texte filmique du moins, que ce "jour d'essai" sera constitué de 24 heures comme nous avons l'habitude de le supposer. D'ailleurs, lorsque Faust demande à Méphistophélès: "Pour un jour?" Ce dernier lui répond, de façon assez énigmatique: "Jusqu'à ce que le verre se soit rempli". Méphistophélès, a-t-il triché quant à la durée de ce "jour" si important? Rien ne nous permet de l'affirmer de façon convaincante, mais il n'y a rien qui contredirait cette possibilité non plus. Le sablier incarne le temps mais en même temps il contribue aussi à déjouer le temps, à s'esquiver de ses contraintes familières. D'ailleurs cette ambiguïté même installe une certaine poésie dans ces images filmiques.

Vitesse de la narration

Toute oeuvre de fiction implique les deux axes: celui de la fiction et celui de la narration. Etudier la façon dont l'axe de la fiction est assumé par celui de la narration devient alors une manière intéressante d'envisager la narrativité de l'oeuvre. En ce qui a trait à la temporalité, nous nous intéresserons ici surtout aux questions de la vitesse du récit, c'est-à-dire les cas d'accélération ou de décélération au niveau de la narration.

Pause:

Dans le cas de la pause, à une durée déterminée du récit ne correspond aucune durée diégétique¹⁷.

Il s'agit évidemment d'un procédé de décélération. La pause joue souvent un rôle descriptif. Dans Faust nous avons trouvé bien difficile de repérer un exemple de ce procédé puisque de par sa nature c'est un film qui se focalise davantage sur les personnages et sur l'action (vu que c'est un film foncièrement narratif, c'est le "quoi montrer" qui semble ici primer plutôt que le "comment montrer"). Pourtant, au début de la séquence 2, le plan 25 marque pour un bref moment une pause diégétique où la caméra donne un aperçu de "la vue générale d'une petite ville médiévale. Les toits pointus se serrent autour d'une flèche gothique." Il s'agit évidemment d'un "establishing

shot" qui a pour but de bien marquer le lieu où l'action va se dérouler. Au cinéma la pause constitue malgré tout un luxe puisqu'elle va justement à l'encontre de l'économie du récit et de la production. C'est un certain type de cinéma dit "poétique" qui se servira de la pause de façon étendue et continue.

Scène:

(...) la scène présente un cas d'isochronie: la durée diégétique y est réputée identique à la durée narrative¹⁸.

Probablement le meilleur exemple d'une scène serait l'invocation du diable par Faust [du plan 101 au plan 118]. L'axe de la fiction ainsi que celui de la narration vont parfaitement de pair ici. Toutes les actions de Faust nous sont montrées dans leur continuité vraisemblable (nous ne pouvons parler ici de continuité réelle puisqu'on n'a pas les moyens de vérifier la suite des événements au moment du tournage). Il est évident qu'une scène pareille, au niveau de la narration, marque une décélération puisque montrer chaque action dans son continuum réel exige de la place sur la pellicule et une importance au niveau de la durée du film. Il est donc certain que dès le départ le metteur en scène doit choisir quelles parties de son récit "méritent" une scène. Au cinéma, ce n'est pas seulement l'importance diégétique mais aussi l'aspect spectaculaire d'une certaine péripétie qui risque de jouer un rôle

- on ne peut pas nier l'attrait spectaculaire de cette invocation du diable avec les cercles en feu montant et les éclairs qui zigzaguent à travers le ciel. L'élément infernal du "feu" y est pleinement exploité et justement cette capacité du médium iconique de nous donner ces images merveilleuses déterminera également le lieu où la scène doit intervenir. Dans les termes de Gaudreault, la scène relèverait du domaine du monstateur puisqu'il s'agit justement de montrer les péripéties plutôt que de les dire. Dans le cas présent l'utilisation de la scène plutôt que du sommaire ou de l'ellipse contribue également à augmenter le poids discursif du récit puisque "voir" une invocation pareille est bien plus convaincant au niveau de l'adhésion du spectateur à la diégèse que d'en "entendre parler". En fin de compte, la scène, au cinéma, constituerait probablement la partie la moins truquée, au niveau temporel, et se rapprocherait le plus de la réalité temporelle d'une expérience vécue.

Sommaire:

Le sommaire (...) sert à résumer un temps diégétique supposé plus long¹⁹.

Cette configuration temporelle est souvent utilisée au cinéma pour éviter les détails jugés inutiles. Le sommaire peut fonctionner de différentes façons: l'exemple que nous aimerions évoquer dans le film à l'étude est la partie qui montre les souffrances de Marguerite après la naissance de son

enfant. Le temps diégétique supposé pourrait varier ici de quelques jours à quelques semaines: la durée de l'errance de Marguerite et de son enfant n'est pas précisée. Les quelques scènes qui la montrent cherchant en vain abri et nourriture dans un paysage enneigé peuvent à la limite être considérées comme des "exemples" de ses souffrances - cela aurait d'ailleurs été tout à fait inutile si le cinéaste avait choisi d'autres modes d'exposition que le sommaire pour cette partie. Comme le signalent Jost et Gaudreault le sommaire

C'est le principe même de la séquence par épisodes selon Metz et, aussi de la séquence ordinaire²⁰.

Il joue un rôle très utile puisqu'il fait avancer l'action rapidement et efficacement. N'oublions pas que le sommaire devient possible uniquement grâce à la possibilité technique qu'offre le montage.

Ellipse:

(...) L'ellipse (...) correspond à un silence textuel (et, donc, narratif) sur certains événements qui, dans la diégèse, sont pourtant réputés avoir lieu (..) A la différence du sommaire, qui résume une action homogène, l'ellipse est une suppression temporelle qui intervient entre deux actions différentes, entre deux séquences²¹.

On trouve ce type de procédé dans Faust à plusieurs reprises. Le laps de temps suivant la séduction de la duchesse de Parme mais précédant la naissance de l'ennui pour le pays natal chez Faust est effectivement escamoté au niveau de la narration. Méphistophélès nous en informe rapidement en

disant que Faust a "goûté la vie à fond" mais le spectateur n'assiste à aucun de ses exploits. De bien des points de vue l'ellipse se présente comme le contraire de la pause: du point de vue vitesse de la narration, une ellipse constitue évidemment un lieu d'accélération puisqu'en un clin d'œil l'axe de la narration couvre des jours, des mois, des années même de l'axe de la fiction, contribuant ainsi à l'économie de la narration. Cette économie est extrêmement importante au cinéma non seulement en vue des coûts importants de production mais aussi en raison du fait que le film doit se dérouler dans une limite de temps pré-établie. Le lieu de l'accélération et de décélération va souvent de pair avec la thématique que le metteur en scène se propose de privilégier: dans ce film, ce n'est point la corruption progressive de Faust qui est mise en vedette mais plutôt la force de l'amour. Comme on le verra lors de l'étude de Mephisto d'Istvan Szabo, produit plusieurs décennies plus tard, le traitement temporel du mythe sera tout à fait différent puisque cette fois l'accent sera mis sur la corruption du héros.

Ordre chronologique

De façon générale dans ce film l'ordre de la narration suit la chronologie des péripéties de la fiction: du point de vue temporel les événements sont racontés dans leur suite chronologique et logique. Les aventures de Méphistophélès et de Faust sont inscrites dans le tissu narratif

de façon linéaire et sans vrais retours en arrière ni de flash-forward. Genette appellera ces phénomènes "prolepse" et "analepse". Pourtant, nous croyons important de relever et de signaler tout particulièrement une scène où effectivement, pour quelques brefs instants, il y a un retour au passé.

Il s'agit en effet du début de la 13ème et dernière séquence [du plan 569 au plan 572]. Un motif - la couronne en paille - et une attitude du personnage déjà vue par le spectateur lors de la scène au jardin de la dame Marthe - servent à déclencher ici le flash-back. Pour l'amorcer Murnau utilise le procédé usuel de l'époque, si bien décrit par Jost et Gaudreault:

Pour exprimer le retour au passé, le cinéma des premiers temps recourait souvent au regard dans le vide d'un personnage combiné à un fondu au noir ou une surimpression²².

Il est intéressant de noter que déjà, à une étape assez primitive du développement du cinéma, les cinéastes se sont ingéniés à trouver des moyens par lesquels ils s'efforçaient de montrer non seulement la réalité physique mais de communiquer également l'état psychologique des personnages transcendant ainsi en quelque sorte la réalité extérieure pour accéder à une représentation de l'état "intérieur". Le flash-back évoqué ici se situerait donc plutôt du côté de l'illustration de l'état mental de la protagoniste principale, accablée qu'elle est par des circonstances qui la dépassent carrément. La désorientation chronologique du personnage est

amorcée dès les premières images de la séquence en question où Marguerite est vue dans son cachot: elle fait le geste de bercer un nourrisson, puis se rendant compte qu'elle ne l'a pas dans ses bras, elle le cherche désespérément dans la paille. Rappelons-nous que dans la séquence précédente le spectateur avait vu que son enfant était déjà mort. Or, cette désorientation chronologique du personnage laissera place, dans les plans suivants, à un changement de l'ordre chronologique des événements au niveau de la narration filmique. Ainsi les scènes de l'amour de Faust et de Marguerite (amour qui constitue le seul moyen du rachat de l'âme de Faust) occupent une place non seulement à titre d'épisode servant à faire avancer l'histoire mais contribuent, surtout grâce à ce flash-back, à dresser un portrait psychologique du personnage. Quoique le flash-back existe dans d'autres médiums de narration, nous ne pouvons douter de la qualité "immédiate" de l'image qui crée un effet infiniment plus efficace en termes d'identification du spectateur avec ce qu'il voit. L'image augmente nettement le "pathétique" du flash-back en question.

Le flash-back se réalise ici en deux étapes: d'abord, c'est au plan 570 où Marguerite est montrée bien ancrée dans sa réalité présente - la porte sombre, bardée de fer, attestant la prison comme arrière-fond. Le flou de la surimpression signale au spectateur qu'il ne s'agit plus de nouvelles péripéties. Le flash-back est amorcé par l'action de lever lentement une

"couronne en paille" vers la tête. Le spectateur se rappelle évidemment que Marguerite avait tressé une vraie couronne en fleurs pendant ses jeux avec les enfants dans le jardin de dame Marthe quelques instants avant que Faust n'ait surgi dans sa vie. Il n'est donc que "naturel" que cet objet (c'est-à-dire la "couronne en paille"), qui devient ainsi presque une métonymie de l'amour de Faust et de Marguerite, provoque chez ce dernier le souvenir d'un lieu maintenant lointain.

Du point de vue de l'image, celle-ci nous présente la particularité de mettre en scène de manière inextricable et simultanée deux temporalités et deux situations spatiales bien distinctes. Ces images constituant la première partie du flash-back proposent un parallèle entre la Marguerite actuelle aux cheveux défaits, au sourire légèrement dément, et avec des menottes en fer à une autre Marguerite de jadis, jouant dans la fraîcheur du jardin printanier, au beau milieu de la ronde joyeuse des enfants. Ce rapprochement opère le retour en arrière de façon particulièrement réussie parce que deux niveaux temporels - le présent ainsi que le passé - se trouvent juxtaposés au niveau de l'image.

La prochaine partie du flash-back ira encore plus loin: à partir d'une attitude de l'héroïne - mains jointes, tête basse, légèrement penchée en arrière comme pour trouver du soutien - surgiront pour quelques brefs instants les

scènes antérieures où Marguerite se retrouvait dans une attitude exactement semblable. Le retour en arrière y est complet puisque momentanément le spectateur se trouve transporté à une époque antérieure sans aucun ancrage dans la situation présente.

Notons que les plans 570, 571 et 572 sont enchaînés les uns aux autres et que la rapidité avec laquelle ils se déroulent traduit la qualité éphémère et intenable du souvenir. Cette scène qui constitue une rupture dans la chronologie linéaire de l'axe de la narration me semble particulièrement réussie au niveau de la transmission de l'état psychologique du personnage.

Nous l'avons déjà mentionné mais nous croyons utile d'insister sur ce fait que même une réalité foncièrement temporelle comme celle constituée par le "flash-back" ne peut se réaliser au cinéma sans une inscription préalable de l'espace. D'après l'étude de cette scène nous voyons jusqu'à quel point l'espace-temps apparaît comme un phénomène intrinsèquement lié. L'espace-temps constitue en quelque sorte la forme de base sur laquelle se bâtit le monde de la fiction.

Etude spatio-temporelle d'une séquence

Dans un film comme Faust de Murnau, presque chacun des photogrammes présente en soi un intérêt du point de vue spatial. Eric Rohmer a déjà travaillé, pour sa thèse de doctorat sur la problématique de l'organisation spatiale dans ce film et le livre publié d'après cette thèse constitue un outil de travail de base. Il n'est point question ici, ni de résumer ce travail, ni d'en proposer une critique; c'est un des rares livres, possiblement le seul qui soit consacré tout entier à l'analyse d'un film de notre corpus. Appuyé comme il est de nombreux exemples précis, il nous a été d'une très grande utilité²³.

Evidemment, le choix de séquence était difficile. Selon quel critère avait-on le droit d'en choisir une aux dépens de toutes les autres? Nous avons décidé de choisir, en fin de compte, les séquences qui étaient "cinématographiques" en soi, c'est-à-dire, des morceaux de la diégèse qui ne pouvaient exister ailleurs que dans un film, où l'espace diégétique se créait justement grâce à l'espace cinématographique.

Fiche signalétique de la séquence²⁴

Début de la séquence analysée: l'approche des soldats

Fin de la séquence analysée: l'intertitre "Thou hast betrayed me: She suffers!"

Durée de la séquence: cinquante et une secondes approximativement.

Personnages présents: (dans l'ordre de leur apparition)

- Six soldats
- Marguerite
- Faust
- Méphistophélès

Lieux représentés:

- paysage enneigé
- paysage de sapins et de montagnes

Résumé:

Après avoir été arrêtée par les soldats, Marguerite ouvre grand sa bouche et appelle à l'aide Faust, son ancien amant. Eloigné d'elle, du point de vue spatial, Faust entend malgré tout son cri, se rend compte qu'elle souffre et commande à Méphistophélès de le conduire auprès d'elle.

Organisation spatio-temporelle interne

Au niveau temporel il s'agit en général d'une suite de scènes, c'est-à-dire que le temps de l'histoire est égal au temps de la narration.

Toutefois, un plan ne suit pas cette temporalité: c'est le suivant:

GP et en mouvement (surimpression). Emplissant presque tout le cadre, le visage horrifié de Marguerite, voile au vent. Elle ouvre une bouche immense et

noire. A la place du cou et des épaules, défile d'avant en arrière, blanc de neige, un paysage de sapins et de montagnes dont les cimes vont se perdre dans l'ombre de la bouche.

Ici, le temps de l'histoire est évidemment suspendu et le temps de la narration (la durée du film en l'occurrence) est plus long que la durée dans laquelle la réplique aurait été prononcée. Il s'agit alors d'une "pause" en termes genettiens.

De cette pause, de cette suspension de l'histoire et cet étalement de la narration au niveau temporel, jaillit un espace cinématographique tout particulier, qui est fait non pas des chemins et des sentiers, ni des édifices, mais qui se crée, par le biais d'un gros plan en surimpression et en mouvement. Le cri de Marguerite ne se transmet pas de manière physique (une personne entend la voix d'une autre qui est dans le voisinage), ni de manière technique (grâce, par exemple, au câble téléphonique), ce n'est pas non plus de manière métaphysique (puisque cela ne peut pas se visualiser) mais bel et bien de manière cinématographique. Ce cri forge véritablement un espace cinématographique.

Instances narratoriennes responsables de la mise en discours

Dans cette courte séquence nous voyons d'un côté l'espace reproduit (un paysage enneigé, un paysage rocheux) qui a sans-doute existé dans les

studios de Murnau, et un espace produit (par ce mouvement flou du gros plan du visage de Marguerite sur des distances considérables). En appliquant les schémas de la discursivité filmique, il est temps d'envisager le rôle du monstateur et du narrateur dans le système de récit prévalent dans cette séquence.

Selon le tableau présenté en annexe VI, Gaudreault décèle un méga-monstateur filmique responsable de la "mise sur film". Son champ d'intervention est double: le monstateur profilmique et le monstateur filmographique.

Du seul point de vue spatial, dans la séquence à l'étude, il aurait incombé au monstateur profilmique de créer le décor des deux paysages différents. Robert Chessex nous apprend dans ses souvenirs que la production était "réalisée entièrement en studio, même pour les extérieurs (...) ²⁵". Le paysage en neige, selon certains témoignages, était en réalité fait de tonnes et de tonnes de sel! Et l'effet de vent était obtenu par de gros ventilateurs qui soufflaient de l'air et causaient le soulèvement de "neige" pour donner l'illusion d'une tempête. Rohmer présente l'interprétation suivante de ce vent:

Enfin, pendant l'errance de Marguerite sous la neige, le vent prend la signification d'une réprobation de la nature contre la coupable. Et là, son importance est primordiale. C'est lui qui donne à la scène son

tragique. C'est lui qui fait le paysage, au sens matériel du terme, car les tourbillons de neige sollicitent plus notre regard que les quelques motifs architecturaux épars (murs, barrières, arbres). C'est lui qui sculpte les formes humaines, déterminant l'attitude penchée du personnage, disposant les plis de ses vêtements²⁶.

Tout cet effet obtenu lors du visionnement du film a comme origine l'instance du monstreur profilmique qui organise et réalise de tels effets de vent.

Le rôle du monstreur filmographique dans la création du récit filmique est on ne peut plus capital. C'est lui qui opère le transfert d'une réalité ontologique (à trois dimensions) en une réalité filmique (à deux dimensions et faite d'ombres et de lumières). C'est le monstreur filmographique qui détermine l'échelle de plans (plan général --> plan moyen--> gros plan) pour la première partie de cette séquence. Il revient également au monstreur filmographique de déterminer l'angle de la prise de vue ainsi que le point de vue à partir duquel filmer la scène. A ce propos nous aimerions ajouter un petit détail intéressant que raconte Chessex:

(...) toutes les personnes ayant une certaine responsabilité dans la réalisation du film portaient un petit bidule noir, suspendu au cou par un cordonnet en soie; je me renseignai et sus alors que je devais aussi arborer un "Filmglas" si je voulais vraiment faire partie de l'équipe.(...) C'était une petite lentille réductrice biconcave, en cristal d'un bleu violacé sombre, d'un format analogue à celui des images du film, d'environ 5 cm de long, prise dans une monture en celluloïde et qui en réduisant l'image du décor, facilitait le cadrage et permettait aussi d'apprécier le rendu des couleurs claires ou foncées en valeurs noir/blanc sur film orthochromatique²⁷.

L'idée de ce "filmglas" que devait porter chaque membre de l'équipe de Murnau, justifie davantage la substitution d'une instance narratorielle à la personne du narrateur lorsqu'il s'agit d'un film. Chaque membre, muni d'un filmglas pouvait participer à titre égal au processus de la "mise sur film".

Nous avons essentiellement envisagé jusqu'ici l'espace "reproduit". Passons maintenant à l'analyse de l'espace "produit" dans et par le seul médium du cinéma. Comme nous l'avons déjà vu, dans cette séquence, l'espace cinématographique jaillit précisément de l'articulation de plan à plan: le premier gros plan du visage de Marguerite se trouve enchaîné avec le même gros plan, mais cette fois ci, en mouvement et en étant surimpressionné sur un autre plan, déjà tourné, d'un paysage rocheux. Nous présentons en annexe VIII l'analyse précise de ce photogramme du visage de Marguerite en surimpression sur le paysage de montagnes et de sapins. Il explicite de façon très claire comment la contradiction entre le mouvement centrifuge de la bouche et du voile agité par le vent et le mouvement centripète d'avant en arrière, vers l'intérieur de la bouche, crée, à elle seule, le drame. Par le biais de cette juxtaposition et de cette sur-impression - de l'espace constitué par le visage de Marguerite et l'espace du paysage - naît un espace de cinéma pur. Selon le schéma de Gaudreault²⁸, une telle création d'espace cinématographique relève certainement du domaine du narrateur filmique.

L'aspect de pluri-ponctualité qui résulte de cette juxtaposition ayant déjà été traité plus haut nous nous abstiendrons d'en reparler.

Avant de terminer cette analyse des instances narratoriennes, rappelons que le monstreur profilmique et filmographique ainsi que le narrateur filmographique sont finalement sous la régie du méga-narrateur filmique qui est responsable de la "mise en film".

ORGANISATION SPATIO-TEMPORELLE

DANS LA BEAUTE DU DIABLE

Généralités

Un traitement spécial est réservé à l'espace dans la Beauté du Diable. Après le générique, la caméra nous montre, non pas un espace généralisé par un panoramique ou un large contexte spatial représenté par un "establishing shot", mais un espace tout à fait spécifique, le laboratoire du professeur Faust²⁹. Dans un mouvement flou et continu de la caméra, une série de trois espaces distincts sont étalés devant les yeux du spectateur: du cabinet d'études dont les composantes sont dévoilées sélectivement, on passe au personnage d'Antoine, serviteur de Faust, qui balaye cette pièce. Puis, par l'artifice du regard du serviteur (attiré vers la rue en entendant le son des cymbales qui constitue un pont sonore pour passer d'un lieu à un autre) et

avec lui, le spectateur est d'abord amené à regarder à travers une fenêtre barrée qui donne sur une rue dans laquelle passe une caravane de gitans. Mené toujours par le regard de ce caméra-guide, le regard du spectateur traverse la rue pour voir deux jeunes étudiants sur un balcon, sortis voir la caravane foraine. Une nouvelle motivation réaliste est introduite et les étudiants sont rappelés à l'intérieur de l'édifice. Avec eux la caméra ainsi que le spectateur pénètrent de façon tout à fait "légitime" dans la troisième aire à savoir l'amphithéâtre de l'université. Tout au long de cette description de ce premier long travelling, nous avons essayé d'inscrire l'aspect "transparent" du récit cinématographique. Pas beaucoup d'enchaînements non-motivés: chaque changement de plan semble être ancré dans une soi-disant "naturalité" qui veut favoriser l'illusion que le récit filmique va de soi et qu'il est non-truqué. Même dans ce début de film, la médiation de l'instance narrative est occultée au plus haut degré et l'artifice de la mise en discours filmique est habilement caché par une série de procédés tout à fait typiques de la narration classique.

Par ce premier long travelling, trois aires sont présentées individuellement mais aussi dans leur contiguïté spatiale. Le cabinet du professeur Faust, nous le savons maintenant, est muni d'une fenêtre qui donne sur la rue, et la pièce est située en face de l'université où le professeur a travaillé pendant cinquante années. Une telle précision spatiale a pour effet

de faire accroître l'illusion d'un espace réel, ayant existé quelque part et favorise par conséquent l'identification du spectateur avec la diégèse - un tel effet étant parfaitement caractéristique de l'esthétique du cinéma classique.

Schématiquement parlant, les trois espaces relevés plus haut sont représentatifs des trois forces agissantes dans ce film. Le cabinet d'étude symbolise un lieu fermé voué à l'activité intellectuelle. On a nettement l'impression que Clair a voulu investir cette pièce d'un aspect clos et étouffant pas trop éloigné de celui d'une cellule de prison. Au moins à deux reprises on voit les acteurs (Michel Simon et Gérard Philipe) se tenir, le nez contre la fenêtre, rappelant de près la situation des prisonniers³⁰.

Le deuxième espace constitué par la rue est extrêmement valorisé. Le personnage de Marguerite qui y est présent dès la première apparition de cet espace, en constitue un élément essentiel. La rue/la route, c'est le lieu de la vraie liberté et du bonheur, dans le système de valeurs propre au film. Le thème musical, qui accompagnera chaque séquence où la rue apparaît, contribue également à la formulation de cette isotopie. N'oublions pas qu'à la fin, c'est de nouveau sur cette route que Marguerite et Henri s'avanceront joyeusement!

Le troisième espace est symbole de tout ce que Faust a accompli (par ses travaux dans le premier espace). Or, l'aspect qui prime ici, est celui du statut social que lui confèrent ses réalisations. Dans l'amphithéâtre le spectateur apprend, par le discours élogieux (et combien prétentieux!) du recteur, tout ce que Faust a accompli dans sa longue carrière universitaire. C'est l'aire dans laquelle se bâtit le statut social du personnage et dans laquelle il recevra des récompenses. Plus tard dans le film, une fois que le professeur Faust cessera de travailler pour l'université et commencera à servir le prince, cette aire s'étendra et sera représentée par le milieu du "palais".

A mesure que l'histoire progresse, le spectateur verra le professeur Faust attiré tour à tour par les différents domaines (qui, comme nous l'avons déjà fait remarquer, constituent les diverses forces agissantes du film): au début, il est facile de deviner que Faust accorde peu d'importance à la troisième aire (il est prêt à quitter la cérémonie commémorative qui lui est consacrée avant même qu'elle ne se termine) et son champ d'action est concentré surtout dans le premier domaine. Or, après son rajeunissement, il sera inlassablement attiré vers le second domaine et tout ce que cela lui offre (liberté, amitié et amour). Toutefois, il sera vite amené - par les machinations de Méphistophélès - à abandonner la deuxième aire pour se consacrer corps et âme à la troisième (qui, comme nous l'avons déjà dit, s'étend à présent jusqu'au palais). Mais le dénouement (quelque peu inattendu) va le

catapulter de nouveau dans le deuxième domaine (qu'il embrasse avec autant d'enthousiasme...).

Etude spatio-temporelle d'une séquence

La séquence que nous avons choisie d'étudier dans la Beauté du Diable est celle dans laquelle Méphistophélès montre son avenir à Faust dans un miroir. Nous ne pouvons offrir meilleure justification de cet exemple parfait des capacités expressives du cinéma que l'éloge proposé par Jean Mitry à son égard dans un chapitre autrement assez sévère consacré à ce film:

Ceci dit, il faut convenir:
 (...) - que la scène du miroir, si elle est contestable "en soi" constitue, du seul point de vue cinématographique une séquence de cinéma pur; (...) ³¹

Fiche signalétique de la séquence ³²

Début de la séquence analysée:

Henri entre dans la pièce contenant le miroir.

Fin de la séquence analysée:

Henri s'éloigne du miroir et regarde du seuil de la pièce avec le miroir, l'autre pièce où se joue la musique.

Durée de la séquence: 8 minutes approximativement

Personnages présents: (dans l'ordre de leur apparition)

- Henri/Faust
- Méphistophélès/professeur Faust
- la princesse
- les gens de la cour
- le prince
- le surintendant des Finances
- le général
- une série de femmes différentes de la cour que courtise Henri
- les prisonniers et les condamnés à mort
- le peuple

Lieux représentés (dans l'ordre de leur apparition)

- anti-chambre du palais (pièce avec le miroir)
- le miroir
- salon des courtisans du palais
- pièce où se trouve le lit funèbre du prince
- chambre de la princesse
- chambre du prince
- balcon du palais
- couloir du palais
- grand escalier du palais
- dans une plaine, une barrière qui sépare les prisonniers
- cour du palais
- ville
- cité en ruines
- mur d'un amphithéâtre en ruines
- salon de bal du palais
- galerie du palais avec piliers

Résumé:

Insatisfait de sa vie après la signature du pacte, Faust s'en prend à Méphistophélès. Ce dernier, pour le rassurer, lui montre dans le miroir son avenir proche: la princesse viendra le retrouver dans cette pièce-là. Faust veut en savoir davantage et oblige Méphistophélès à lui dévoiler son avenir à long terme. Il apprend qu'il tuera d'abord le Prince, deviendra l'amant de la Princesse, la délaissera pour poursuivre des aventures amoureuses avec

d'autres femmes. Mécontent de cette vie dissolue, Faust demande à Méphistophélès ce qu'il adviendra de son savoir et de son pouvoir. Méphistophélès lui apprend qu'il gouvernera en despote, punissant sévèrement toute opposition, mènera des guerres désastreuses qui le laisseront conquérant des villes entières complètement dévastées par des armes nucléaires. Et au dernier jour de sa vie, Méphistophélès viendra réclamer son âme.

Organisation spatio-temporelle interne

Comme on peut le constater à la longue liste des lieux représentés dans cette séquence, l'exploitation des espaces physiques reproduits est à elle seule assez complexe, sans parler de l'espace cinématographique. Au niveau temporel, en quelque 8 minutes le spectateur apprend le récit de la vie de Faust depuis sa jeunesse (donnons lui 20 ans) jusqu'à sa vieillesse (60 ans), soit une période de 40 ans. De telles acrobaties temporelles et spatiales sont possibles grâce à l'habile combinaison des processus de monstration et de narration qui sont disponibles au cinéma.

Notons tout d'abord la structure "enchâssée" de cette séquence. Faust et Méphistophélès (déjà personnages du film la Beauté du Diable), présents dans un espace donné de ce film-là, assistent à un autre "film" (dont ils sont

à nouveau les personnages et qui traite de leur propre vie) sur un écran improvisé qu'est le miroir. Une telle structure n'a évidemment rien d'étonnant aujourd'hui pour une génération qui a grandi avec les "films de famille super 8" ou les "home-vidéos"... à quelques exceptions près cependant: primo, ici, Faust et Méphistophélès assistent à un film des événements qui n'ont pas encore eu lieu, d'où son statut de "prolepse" sur l'axe temporel de la narration; secundo, le "cadre" de ce récit, s'il est supposé être le miroir tout au long de cette séquence, est en fait en transformation constante puisque le cadre véritable du récit enchâssé se confond en réalité avec celui du film la Beauté du Diable à plusieurs reprises. Et troisièmement, les deux personnages ont la capacité d'intervenir, à tout moment, soit pour arrêter le cours du "film", soit pour le détourner dans le sens qui les intéresse d'où le caractère d'un récit toujours-en-train-de-se-réaliser. Tous ces éléments spécifiques confèrent à cette séquence un statut spatio-temporel extrêmement particulier, d'où son intérêt et son importance au niveau de la mise en discours filmique.

Instances narratoriennes responsables de la mise en discours

Pour analyser cette séquence en particulier nous avons légèrement modifié le schéma d'André Gaudreault en ajoutant deux sous-catégories au narrateur filmographique³³. La séquence choisie est particulièrement

intéressante puisque la narration se fait justement sur deux niveaux: le niveau cinématographique et le niveau langagier. Les interventions ponctuelles de Faust et de Méphistophélès en voix hors-champ offrent un support supplémentaire à toute l'organisation spatio-temporelle de cette séquence. Aussi sommes-nous en présence des images qui montrent les personnages agissant ainsi que des personnages qui, agissant en narrateurs délégués, disent les péripéties qu'ils subissent.

Toute la séquence est bâtie autour du miroir. Or, ce miroir est foncièrement polysémique: parfois c'est un vrai miroir qui reflète l'image de ce qui se trouve en face de lui; parfois il transforme le reflet (image d'Henri qui se détache de lui dans le miroir); et parfois il agit comme écran où se déroulent les péripéties diverses. La valeur polysémique du miroir s'établit grâce au travail du monstreur profilmique mais surtout du monstreur filmographique, qui le montre dans ces aspects différents par le biais de zoom et par d'autres trucages.

Nous aimerions souligner le fait que, dans cette séquence, il existe une dichotomie presque parfaite entre la façon dont se matérialise le temps et l'espace: le temps est presque entièrement pris en charge par la narration verbale et l'espace se réalise quasiment toujours par le moyen de l'image. Il y a peu de chevauchements. Il est certain que l'espace est parfois évoqué

dans les répliques et le temps trouve un certain traitement au sein de l'image, mais, de façon générale deux modes distincts de communication - la bande image et la bande sonore (ou plus précisément la langue naturelle sur cette bande sonore) - qui participent de l'économie générale du médium cinématographique, sont utilisés pour des fins différentes.

Reportons-nous à l'annexe IX et observons la catégorie du narrateur filmographique: nous y avons distingué deux instances: l'une extra-textuelle et l'autre intra-textuelle. La bande image ainsi que la partie de la bande sonore qui n'est pas langue naturelle relèvent du domaine de l'instance narrative extra-textuelle; les répliques prononcées par les personnages de la diégèse (et qui ne sont pas prises en charge par la monstration) relèvent de l'instance narrative intra-textuelle. Il faut avouer que la charge n'est pas équitablement distribuée mais cela montre justement que la parole ne constitue qu'une petite partie (si essentielle qu'elle soit) de la totalité du processus de la narration filmique. Et il serait peut-être utile de préciser ici que dans notre optique, tandis que l'instance extra-textuelle se sert du langage cinématographique pour narrer le récit, l'instance intra-textuelle utilise la langue pour le faire.

Il serait pertinent d'étudier d'abord l'instance intra-textuelle pour analyser cette séquence, puisque dans notre corpus c'est la seule où l'on voit

une intervention spéciale de cette instance. Nous présentons en annexe XI une transcription analytique du discours de cette séquence. Sur le plan discursif, celle-ci rappelle de près la narration orale des récits antiques: notez la structure "question" - "réponse" que nous avons essayé de faire ressortir par les typographies différentes. Comme il n'y a que deux personnages - Faust et Méphistophélès - qui participent au discours langagier de cette séquence, nous avons présenté leurs répliques en deux colonnes différentes. Une telle disposition fait ressortir immédiatement le fait que les différentes parties du récit encadré sont, en réalité, les réponses qu'apporte Méphistophélès/professeur Faust aux questions de Faust/Henri. Chaque question de Faust qui change le cours du récit encadré est présenté en caractères plus grands pour faciliter le repérage de l'articulation discursive de ce récit. Toutes les instances du discours qui ancrent le récit encadrant dans une temporalité bien précise - adverbess de temps, noms qui expriment une notion temporelle, ainsi que tous les verbes exprimant les temps du présent, passé ou futur - sont soulignées. Toutes les répliques qui constituent des dialogues du récit encadré, et qui relèvent donc du monstreur filmographique, sont en caractères gras. C'est la longueur de cette transcription du texte "dit" qui nous a poussé à la mettre en annexe. Or, il ne serait pas inutile de faire ressortir le fait que le film de Clair est particulièrement bavard. Les répliques redoublent, parfois de manière redondante, ce que communique si bien l'image à elle seule. Toutefois, il faut concéder que pour créer une

temporalité aussi complexe que celle présentée par cette séquence, il fallait l'utilisation abondante de la langue naturelle.

Il s'agit d'une structure temporelle effectivement complexe. D'abord, il y a l'ancrage dans l'ici-maintenant des deux énonciateurs: "Viens ici mon ami!" ou encore "Ce soir, je puis voir les événements (...)". Mais souvent la temporalité de la situation énonciative se mêle inextricablement avec celle de l'énoncé lui-même:

Le prince? Dans un an, il sera mort. Le triste événement se sera produit quelques mois auparavant. Si le prince avait des soupçons, il n'est plus en état de t'en faire part. Evidemment on ne peut empêcher des mauvais esprits de penser que le prince n'est pas mort de mort naturelle.

Dans la première partie de cette réplique, des termes comme **dans un an, il sera mort, le triste événement se sera produit**, attestent le fait que la narration se fait à partir de l'ici-maintenant des énonciateurs. Toutefois, la seconde partie de cette même réplique s'ancre dans l'énoncé: **il n'est plus en état de, on ne peut empêcher**. Le présent utilisé déplace l'ancrage énonciatif du récit encadrant et l'établit dans le récit encadré. Il est évident qu'une telle complexité temporelle peut se réaliser uniquement dans et par la langue naturelle.

Il serait utile de nous arrêter maintenant sur l'instance extra-textuelle relevant du narrateur filmographique. C'est celle-ci qui crée véritablement

l'espace-temps de la fiction en opérant des raccords entre les plans différents. Son travail est extrêmement minutieux dans cette séquence présentant une structure très "construite". Une analyse exhaustive d'une telle séquence pourrait constituer, à elle seule, tout un chapitre. Ici, nous nous contenterons d'en évoquer les aspects les plus saillants.

Nous avons parlé jusqu'à maintenant de la structure générale que présente cette séquence de "récit en abyme"; or, de façon plus précise, il s'agit en l'occurrence, d'un "film en abyme". Ce n'est pas le seul fait d'utiliser le miroir comme écran qui nous pousse à affirmer cela. Plusieurs parties de cette séquence sont reliées, les unes aux autres, par un genre de "marche en arrière accéléré" procédé spécifique au fait filmique. Situons de façon précise ces moments de la séquence:

1. Raccord très bref, on ne distingue aucune image. Mais le déroulement du film est tout à fait visible, correspondant à une "marche accélérée" de la pellicule entre les deux bobines. La réplique qui correspond à cette partie est: "Dans un an il sera mort".
2. Lors de la réplique "quand la science permet d'user ... traces" les images se succèdent, bien plus visiblement que la première fois, mais à un rythme nettement plus accéléré que normal.
3. Tout au long de la scène qui montre l'évolution de la vie sentimentale d'Henri, c'est ce même procédé d'accélération du rythme de défilement des images qui est utilisé afin de déplacer la scène d'une partie du décor vers une autre.

4. Lors de la réplique "aux autres, ta bonté donnera le temps de reconnaître leurs erreurs", c'est exactement le même procédé, qui est utilisé encore une fois pour ménager un changement d'espace.

Comme nous l'avons déjà noté, cette accélération du rythme de défilement des images est tout à fait spécifique au cinéma - ni le théâtre, ni le roman, ne peuvent réaliser une accélération pareille: tout spectateur de ce film serait d'accord quand on dit qu'un tel raccord n'a rien de subtil ni de fin. Or, ce n'est pas à n'importe quel moment du récit qu'il est utilisé non plus. La grossièreté du raccord redouble en quelque sorte la grossièreté du récit! Et une pareille utilisation témoigne d'une ironie sous-jacente qu'exprime le méga-narrateur face à cette partie du récit.

ORGANISATION SPATIO-TEMPORELLE DANS MEPHISTO

Généralités

Le film de Szabo présente une structure spatiale très particulière: on y voit tissés inextricablement les espaces de deux ordres différents - l'espace réaliste d'une Europe historiquement datée et l'espace ludique de la représentation théâtrale. Cette dualité naît du fait que le film raconte l'histoire d'un acteur dans sa vie personnelle et professionnelle. Aussi créent deux mondes de niveaux différents: il y a le monde réel, contextuel d'abord, dans lequel vit et agit l'acteur Hendrik Hofgen. Et puis il y a le théâtre et la scène que nous avons appelé espace ludique puisque tout n'y est que jeu.

Nous avons l'impression que le jeu particulier pratiqué par Hofgen de se tromper lui-même et qui devient rapidement un moyen de tromper les autres consiste justement à tirer avantage de cette dualité de l'espace du film. Quand cela lui est commode il pose une altérité totale entre le monde dans lequel il vit et le monde du théâtre. Reportons-nous à un dialogue entre Hofgen et sa femme Barbara qui a lieu à Paris où celle-ci vit en exil politique:

Barbara: I can't understand how you can live in Berlin.
What keeps you there?

Hofgen: Barbara, I live in the theatre.

Barbara: Yes, and its in Berlin.

Hofgen: I don't think you can judge from Paris.

L'accusation essentielle que sa femme lui lance réside dans le fait qu'il appuie effectivement un régime oppresseur par le simple acte de l'accepter et de continuer son train de vie normal comme si rien n'était changé. En réponse à cela Hofgen tente de poser des barrières infranchissables entre le monde du théâtre et le monde réel de domination nazie dans lequel il continue à vivre. Il essaie de dire que l'un ne déborde pas dans l'autre, qu'il peut continuer à exercer son métier d'acteur de la même façon sous un climat politique pourtant fort différent. Or, le cours de sa carrière va démentir une telle position.

Au besoin Hofgen n'éprouve point de mal à inverser ce jeu et il se montre capable de plaider l'argument contraire avec autant de force.

Plusieurs séquences du film nous montrent explicitement que Hofgen se rend bien compte que ces deux espaces ne sont pas aussi étanches l'un vis-à-vis de l'autre qu'il aimerait faire croire. Mais le meilleur exemple en est fourni par Hofgen lui-même: dans l'avant-dernière scène, il convertit le théâtre de Berlin en un salon pour une réception grandiose qui sent la basse courtoisie politique. Il organise au théâtre une fête en l'honneur du général et prononce un discours officiel qui dit clairement que les arts ont besoin de protecteurs:

Mr Prime Minister, Madam, ladies and gentlemen. We are proud to be able to celebrate this day with you in this theatre. Since I have been granted the honour of greeting you on behalf of everyone present I salute the statesman and soldier, friend and generous patron of the arts. We venerate him as our paragon, love him as our friend and obey him as our master, for, without patrons, art is a bird with broken wings.

On n'a pas besoin de souligner le lien explicite qu'établit le discours ainsi que l'action de Hofgen (de fêter l'anniversaire d'un homme politique dans le théâtre) entre l'espace du théâtre et celui du monde "réaliste". Sur le plan narratif, le rapprochement progressif des deux espaces est lui-même révélateur de la corruption du personnage de Hofgen. Vu sous cet angle le déploiement de l'espace acquiert une importance diégétique capitale: ce n'est pas seulement le lieu où se joue le drame mais l'évolution du rapport des deux espaces posés par la fiction qui constitue une partie essentielle de la dynamique du récit en soi.

Parlons maintenant de la manière concrète dont ces deux espaces sont créés par la fiction dans Mephisto. A la différence des deux autres films étudiés, les indications spatio-temporelles sont données à leur état brut, sans que les instances narratoriennes qui en sont responsables, tentent de cacher l'origine de leur discours. Dans un film qui ne souffre pas de limites techniques (comme à l'époque du cinéma muet) le réalisateur a tout de même choisi d'utiliser les intertitres pour préciser le lieu et le temps de l'action de façon tout à fait systématique:

HAMBURG, the end of the twenties

BERLIN, 1930

BUDAPEST, 1933

PARIS, Autumn 1934, German Embassy

BERLIN, 1935

Quoiqu'une telle utilisation des intertitres pour situer le lecteur dans le temps et l'espace de la diégèse au sein d'un film parlant ne constitue pas une innovation, son usage aussi systématique témoigne certainement d'une esthétique contraire à celle de la transparence de la narration pratiquée par le cinéma classique.

Grâce à ces intertitres, le spectateur apprend que l'histoire se passe dans des villes reconnaissables (Hambourg, Berlin, Paris, Budapest) et à une époque tout à fait précise de l'histoire européenne. Les événements qui ont

eu lieu en Allemagne sont mentionnés de façon assez précise (l'arrivée au pouvoir de Hitler - sans pourtant qu'il soit nommé; l'incendie du Reichstag). Il s'agit d'une période historique pas trop éloignée de la nôtre, et dont beaucoup ont encore des souvenirs très clairs. Nous pensons qu'une si grande précision de l'espace (Allemagne) et du temps (les années 20 et 30 qui ont vu la montée du nazisme) est capitale pour que le "message" presque conatif de ce film provocateur soit transmis du narrateur au spectateur.

Il faudrait également évoquer le fait qu'autant les transitions spatiales étaient " bien préparées" par le discours narratif dans les films de Murnau jusqu'à un certain point, et surtout de Clair, dans Mephisto les images présentant un lieu donné cèdent la place à un autre lieu, sans que la "motivation" de ce changement soit ménagée. L'espace, malgré tout son côté réel que nous avons évoqué dans le paragraphe précédent, se présente, dans la fiction, comme fragmenté.

Quant à l'espace théâtral, il est présent dès la première séquence où l'on voit l'actrice Dora Martin interpréter l'opérette "Madame Du Barry". Il s'agit d'une séquence importante puisqu'elle ouvre le film, et le théâtre semble y être un véritable "acteur" principal.

L'inter-pénétration des deux espaces apparaît clairement au niveau de la narration filmique: nous voyons surgir, dans la première séquence qui présente principalement l'espace théâtral, l'information spatio-temporelle suivante "Hamburg, end of 1920s" par l'intermédiaire d'un intertitre. Ce dernier se réfère évidemment à l'espace réaliste et une époque reconnaissable par le spectateur au beau milieu de l'espace théâtral. Lors de la dernière scène du film, c'est l'espace réaliste du stade olympique qui sera transformé en un espace ludique quand le Général demandera à Hofgen d'aller au milieu du stade, tout comme un metteur en scène qui dirige ses acteurs.

Etude spatio-temporelle d'une séquence

La séquence que nous avons choisi d'analyser pour ce film est celle de la première confrontation entre Hofgen et le Général. La rencontre a lieu dans la loge du général et l'intérêt particulier de cette séquence réside dans l'exploitation habile de l'espace théâtral au sein de l'espace cinématographique. Nous avons parlé plus haut de l'aspect ludique qui fait partie intégrante de l'espace théâtral. Or, à l'intérieur même du théâtre, il existe deux espaces distincts: la scène et la salle. La caméra établit la disposition spatiale du théâtre de manière très précise: dès que Hofgen entre dans la loge, le plan filmique nous révèle que les deux pôles d'attention - la scène et la loge - sont situés de façon diamétralement opposée, le parterre étant au

milieu. De façon générale, le "jeu" se passe sur la scène tandis que la salle - le parterre et les loges y compris - en constitue la contre-partie (et pour cette raison les sièges des spectateurs du parterre font face à la scène et non pas à la loge...). Or, dans cette séquence, c'est une partie de la salle, à savoir la loge du général, qui se convertit en scène - c'est là que se passe le spectacle. Et le détournement du regard des spectateurs du parterre de la scène vers la loge atteste de l'inversion. Il sera utile de s'arrêter sur cette séquence pour déterminer de façon précise comment les espaces diégétiques ainsi que cinématographique réussissent à matérialiser une telle transmutation de la loge en scène.

Fiche signalétique de la séquence³⁴

Début de la séquence analysée:

Un aide-de-camp communique à Hofgen l'invitation du général à une visite dans sa loge.

Fin de la séquence analysée:

les spectateurs regardent mesmérés, l'acteur et le général dans la loge.

Durée de la séquence: 2 minutes et vingt-cinq secondes approximativement

Personnages présents: (dans l'ordre de leur apparition)

- aide-de-camp du général
- Hofgen
- Angélika Siebert
- un autre aide du général

- le général
- Lotte Lindenthal
- quelques spectateurs dans la salle
- une femme dans une autre loge
- des spectateurs des loges
- des spectateurs du parterre

Lieux représentés:

- loge de Hofgen
- loge du général et de Lotte Lindenthal
- parterre du théâtre
- scène
- d'autres loges
- vue d'ensemble du théâtre

Résumé:

A l'entr'acte d'une représentation de "Faust" le général fait venir l'acteur qui joue Méphistophélès dans sa loge. Hofgen entre dans la loge du général où Lotte Lindenthal présente l'acteur à l'homme politique. Le général le félicite de son interprétation du rôle de Méphistophélès et de son maquillage. Hofgen affirme que le rôle de Méphistophélès est celui pour lequel il s'est préparé pendant toute sa vie.

Organisation spatio-temporelle interne

Il s'agit d'une séquence assez particulière dans la mesure où elle fonctionne souvent par des gros plans: le visage de l'aide, celui de Hofgen (d'abord dans sa propre loge et ensuite dans celle du général), la tête du général (d'abord en plan extrêmement rapproché et ensuite en gros plan) sont

présentés au spectateur du film de façon très proche. D'ailleurs le premier dialogue qui a lieu entre Hofgen et le général est visualisé dans le film par le procédé du champ - contre-champ des plans extrêmement rapprochés. Le visage de chacun des acteurs y devient l'espace cinématographique puisqu'il couvre l'écran bi-dimensionnellement.

Puisque le visage humain prend une importance si grande il est capital de s'arrêter sur les traits spécifiques de ces visages. Nous aimerions analyser le plan dans lequel Hofgen achève de relever sa tête après avoir fait sa révérence au général comme Lotte Lindenthal le lui présente. Remarquons que dans ce plan la surface entière de l'écran est complètement saturée de visages humains (celui de Hofgen au milieu en premier plan et ceux des deux aides sur les deux côtés en arrière-plan). Ainsi l'effet même de profondeur de champ est obtenu par cette mise en scène et puis par la mise en cadre.

La tête de Hofgen est complètement escamotée par le masque blanc de son maquillage pour le rôle de Méphistophélès: sans chevelure, le front se prolonge dans le crâne, les sourcils réels eux-mêmes sont cachés sous le masque blanc. Les yeux sont lourdement maquillés et de très longs sourcils sont dessinés par un trait de crayon à angle aigu. Les lèvres sont très sanguines. Ce maquillage suggère le mal en cachant systématiquement tout ce qui est naturel dans le visage humain... en le déshumanisant. La rougeur

des lèvres n'est pas sans rappeler l'avidité du sang qui va de pair avec l'idée du diable. Mais surtout c'est un maquillage qui est fait pour frapper le spectateur par ses contrastes extrêmes: blanc, noir, rouge. Ce n'est pas étonnant que pour la publicité du film, on ait choisi précisément cette image d'Hofgen maquillé en Mephisto.

Le visage du général présente des parallèles intéressants avec le maquillage d'Hofgen dans son rôle de Méphistophélès: l'absence d'une chevelure prolonge naturellement le front du général dans son crâne. Le jeu de l'acteur Rolf Hoppe redouble celui de Hofgen/Méphistophélès dans la mesure où les deux visages marquent une absence d'expression et de mouvement, ce qui dans un gros plan peut créer un effet de menace pour le spectateur. D'ailleurs cette absence complète de mouvement pendant quelques secondes rend le regard des deux acteurs encore plus perçant. Rappelons-nous que c'est leur première rencontre, et ils se regardent bien, sans doute pour mesurer la valeur de l'autre...

Cette rencontre de Hofgen et du général - qui constitue la première confrontation, dans ce film, de la figure faustienne avec la figure méphistophélesque - même si elle est ostensiblement provoquée par l'ordre du général à l'acteur, n'a, en réalité, rien de fortuit pour cet acteur lui-même. Cette rencontre avec le général ne s'est pas produite au hasard; ce n'est pas

non plus un événement pour lequel Hofgen ne s'est pas déjà préparé. Une telle rencontre marque une étape importante dans sa quête de reconnaissance, de gloire, et de célébrité. D'ailleurs une remarque passagère que fait Hofgen, à savoir, "it's all going like clockwork", fait penser à un metteur en scène qui, heureux du bon fonctionnement de sa pièce, ferait, dans les coulisses, une pareille remarque. Nous avons déjà parlé, dans le chapitre précédent, de la structure de la mise en abyme qui caractérise le macro-texte de "Mephisto". Ici, au niveau du micro-texte, on retrouve également cette même structure de mise-en-boîte, de théâtre à l'intérieur du théâtre.

Si Hofgen est entré dans la loge du général comme s'il entrait sur scène, la caméra de Szabo, fait effectivement de la loge une scène. On voit petit à petit les spectateurs se tourner pour voir jouer ces deux figures méphistophélesques. Pendant quelques instants la bande sonore se tait et l'image est prise à partir du point de vue du spectateur présent dans la salle pour faire partager au spectateur du film l'impression qu'aurait eue le premier de cette "pièce dans la pièce". L'efficacité du déploiement de l'espace provient justement du point de vue d'où il est filmé. Cette séquence nous présente un exemple parfait du rapport étroit qui existe entre les notions de point-de-vue et d'espace au cinéma.

Que voit-il donc ce spectateur/personnage présent dans le théâtre? L'impression générale qu'il retiendrait (en tenant compte de la grande distance qui le sépare de cette nouvelle scène) serait de la complicité et de la bonhomie qui existe entre l'"humble" acteur et le "grand patron des arts". Il verrait Hofgen/Méphistophélès étendre ses ailes de chauve-souris qu'il porte pour son rôle comme pour envelopper le général dans le costume de théâtre (qui lui irait d'ailleurs à merveille). Il s'établit par l'entremise de ce geste une unité fondamentale entre le Méphistophélès en costume et celui qui ne l'arbore pas. A un niveau symbolique, en faisant ainsi partager au général le costume de Méphistophélès dès sa première entrée dans le texte filmique, le réalisateur semble souligner par un autre moyen le fait que c'est ce nouveau personnage qui jouera le rôle de Méphistophélès dans cette version du mythe.

Un peu plus tard le général dira à Hofgen:

I've discovered your secret, Mephisto. It's the surprise effect. The unexpected. I've been watching the way you appear on the stage; its always different. Sometimes quick, erratic. Then slow, suddenly, when the audience is lulled. But always surprising and unpredictable. Thus you create the feeling of something new and original even if the spectator knows your lines by heart. And your glib tongue, your deliberate pauses, your precise emphasis. I think I'm learning from you.

Toute cette réplique semble faire allusion à un autre niveau de texte: le général parle comme s'il étudiait le rôle de Méphistophélès en double dans

une équipe de théâtre. Il est fort probable que ce soit justement ce qu'il fait afin de se préparer pour son rôle de Méphistophélès contre Hofgen changé en Faust. Ainsi, même si à aucun moment le général ne sera appelé Méphistophélès, le texte filmique fourni est quand même jalonné de multiples indices qui permettent au spectateur de reconnaître dans le général son célèbre prototype.

Au niveau temporel, il s'agit d'une scène et, à part l'ellipse utilitaire du temps écoulé entre la sortie des acteurs de la loge de Hofgen et son entrée dans celle du général, le temps du discours va de pair avec le temps de l'histoire. D'ailleurs, c'est une séquence très lente: le champ contre-champ utilisé au moment où les deux personnages se regardent se réalise très lentement.

Instances narratoriennes responsables de la mise en discours

A la différence de la séquence de la Beauté du Diable celle-ci présente une économie considérable dans l'utilisation de la langue naturelle. De plus, pendant quelques instants la bande sonore se tait complètement pour laisser place au jeu des personnages. D'ailleurs, tout n'y est que jeu des acteurs. Et le cadre en est, comme il se doit, un théâtre.

Le rôle du monstrateur profilmique est très important. D'abord le choix et la préparation d'un tel décor aurait exigé un travail minutieux. (Nous ignorons si la scène a été tournée dans le véritable théâtre de Berlin ou non, mais n'empêche que le décor impressionne par son luxe et ses dimensions). Le maquillage, élément essentiel de cette séquence (déjà décrit dans la section précédente) relève également de l'instance de monstration profilmique.

La monstration filmographique est extrêmement précise. C'est grâce à l'utilisation précise de la caméra que le sens et la visée de cette séquence se bâtissent. Le cadrage, la succession des échelles diverses de gros plans, le point de vue de la caméra dont nous venons de discuter font partie du travail de la mise en discours pris en charge par le monstrateur filmographique.

Au narrateur filmographique revient la tâche de la mise en chaîne cohérente des plans tournés. De façon générale les divers plans sont soit en mouvement ou bien ils sont juxtaposés les uns aux autres. On a vu que la séquence débutait avec une série de gros plans, mais à mesure qu'elle progresse les plans moyens commencent à être utilisés et la séquence se termine par un plan général. Une telle progression n'est pas spécifique à cette seule séquence. La plupart des séquences de Mephisto suivent ce parcours. Et nous croyons que cette dynamique est en consonance avec le

ystème sémiotique du film. Le méga-narrateur se concentre sur le cas d'un acteur, vivant à une époque déterminée et dans un pays précis. Mais par l'hypo-texte mythique il investit cette histoire de la problématique d'un pacte que les individus sont amenés à conclure avec les forces du mal. Or, le film dépasse ce niveau mythique, pour finalement poser les questions d'ordre moral au sujet de la responsabilité de l'individu vis-à-vis de la société dans laquelle il vit.

NOTES

1. Ajoutons tout de suite que le degré de vraisemblance peut varier en fonction de l'esthétique que privilégie le film: esthétique réaliste ou expressionniste par exemple.
2. Evoqué dans le Chapitre I.
3. Edward R. Branigan, Point of View in the Cinema, *op. cit.*
4. Il est bien entendu qu'une mise au point sur la subjectivité était non seulement essentielle mais celle-ci a fortement contribué à l'appréhension de la narrativité comme processus de "reconstruction", par le spectateur, d'un récit donné. Or, dans ce chapitre notre objectif se distingue de celui de Branigan et nous nous efforcerons de découvrir les couches successives de mise en discours qui contribuent à la création de l'espace filmique.
5. Gérard Genette, Figures III, *op. cit.*
6. Marc Vernet, "Espace (Structuration de l')" dans Lectures du Film, Paris, Collection Ça/Cinéma, Editions Albatros, 1980, p. 86-87.
7. (note de Martin): "Le Cinéma, p. 131 (la traduction est de moi)".
8. Marcel Martin, Le Langage cinématographique, Paris, éditions du Cerf, 1985, p. 226.
9. André Gaudreault et François Jost, Le Récit Cinématographique, *op. cit.*, 1990, p. 79.
10. Eric Rohmer, Organisation de l'Espace dans le "Faust" de Murnau, Paris, collection 10/18, Union générale d'éditions, 1977, p 94-95.
11. Ibid., p. 123.
12. Voir tableau présenté en Annexe VI extrait de Du littéraire au filmique, *op. cit.*, p. 120.
13. Eric Rohmer a établi un découpage scénique plan par plan pour le Faust de Murnau, qui a été publié dans l'Avant-Scène Cinéma, numéro 190-191, juillet-septembre 1977. Nous emprunterons à ce découpage les numéros de plans et de séquences pour évoquer ce film.

14. Dans René Gilson, Jean Cocteau, Cinéma d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1964, p. 69.
15. Pierre Maillot, L'écriture cinématographique, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989. p 41.
16. Ibid., p. 42.
17. André Gaudreault et François Jost, Le Récit cinématographique, op. cit., p. 117.
18. Ibid., p. 118.
19. Loc. cit., p. 118.
20. Ibid., p. 119.
21. Loc. cit., p. 119.
22. Ibid., p. 108.
23. Notre propre interrogation diffère de celle de Rohmer sur bien des points essentiels: tandis qu'il propose dans sa thèse une analyse d'un film donné (Faust de Murnau), nous avons comme corpus trois films portant sur le même mythe. Tandis que Rohmer étudie l'organisation de l'espace dans une optique de l'esthétique de la forme au sein du cinéma, pour nous l'espace et le temps sont intéressants en ce qu'ils incarnent et sont révélateurs du processus narratif qui sous-tend un film. Et finalement, en raison de la nature différente du travail (un corpus plus vaste, et le souci théorique ainsi que méthodologique), ce que nous proposons est une analyse d'une séquence choisie à titre d'exemple pour voir les étapes différentes de la mise en discours filmique.
24. Voir Montage Vidéo.
25. Robert Chessex et Roland Cosandey, "En compagnie de F.W.Murnau dans les studios de la U.F.A." dans Archives, Perpignan, numéro de mai/juin 1987, p. 4.
26. Eric Rohmer, Organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau, p 105.
27. Robert Chessex et Roland Cossandey, "En Compagnie de Murnau...", op. cit., p. 4.
28. Voir tableau présenté en Annexe II.
29. Voir Montage Vidéo.

30. Voir Annexe X (photo de Méphistophélès, le nez contre la fenêtre barrée) extrait de R.C. Dale, René Clair, Metuchen/NJ/London, The Scarecrow Press, 1986, Volume I, p. 402.

31. Jean Mitry, "Mais la Parole est d'Argent" dans René Clair, Paris, éditions universitaires, 1960, p. 142.

32. Voir Montage Vidéo.

33. Voir tableau en Annexe VII.

34. Voir Montage Vidéo.

CHAPITRE V

SPECIFICITE NARRATIVE DES TROIS FILMS A L'ETUDE:

FAUST, LA BEAUTE DU DIABLE, ET MEPHISTO

INTRODUCTION

Le cinéma est un art dans lequel les ressources d'ordre technique s'harmonisent avec la faculté humaine d'expression personnelle pour créer une oeuvre de fiction. Dans une certaine mesure, le rythme de développement de la technologie contrôle les capacités expressives du langage cinématographique. Mais ce dernier relève également le défi d'aller au-delà des limites proposées par la technologie. Les trois films à l'étude représentent trois périodes de l'évolution technique et esthétique du cinéma: le cinéma muet, l'âge d'or du parlant, le cinéma moderne moins linéaire, plus éclaté, et en couleur. Il n'en découle toutefois pas que dans chacun des cas ce soit justement la nouveauté technique qui ait donné au film son aspect narratif singulier... cela aurait été trop simple! et en même temps, trop réductionniste. L'évolution technique offre certes une plus grande gamme de ressources de narration disponibles au méga-narrateur filmique mais la conception et la mise en discours du film transcende en quelque sorte l'aspect technique. Concrètement parlant, nous pouvons voir que si l'absence du son caractérise Faust de façon tout à fait spécifique (de par l'intervention graphique d'une langue arbitraire dans un système codé d'images motivées), ce n'est pas l'utilisation d'un film technicolor qui fait à elle seule la spécificité de Mephisto.

Le parlant a manifestement joué un grand rôle dans la narration de la Beauté du Diable (nous en avons même fait remarquer un certain "abus" lors de l'analyse de la séquence du miroir) mais la spécificité de ce film provient de critères autres que la seule existence de la bande sonore.

Le parcours pour dégager la spécificité narrative des films à l'étude sera le suivant: premièrement nous distinguerons dans chacun des films un ou des éléments clé(s) du mode narratif qui le différencie des autres films du corpus et le caractérise de façon continue et soutenue tout au long de la diégèse; deuxièmement nous étudierons de près une péripétie essentielle du mythe de Faust à savoir le pacte avec le diable. Il s'agira d'abord de distinguer cette péripétie dans chacun des films et ensuite de la faire passer au crible de l'analyse.

ELEMENTS NARRATOLOGIQUES SPECIFIQUES A CHACUN DES FILMS

Faust de Murnau

Faust de Murnau date de 1927 précédant d'une année l'arrivée du parlant. Ici, on voit le plein déploiement de toutes les ressources techniques à la disposition des cinéastes de l'époque. A la différence du Dernier des hommes où Murnau s'était volontairement abstenu de se servir des intertitres

(et donc du langage naturel), on en voit dans le film à l'étude une utilisation ample mais en même temps judicieuse: à part les cartons du générique, on compte 164 intertitres pour un total de 620 plans selon le découpage établi par Eric Rohmer¹ - nombre effectivement élevé - mais qui nous permettra justement d'étudier à fond la question du rôle des intertitres dans le processus de la réalisation de la narrativité cinématographique.

Jacques Aumont nous raconte une anecdote intéressante au sujet de l'histoire des intertitres de ce film:

(...) mécontents des cartons de Kyser, les responsables de la U.F.A. ne virent pas d'autre solution que de les faire récrire - très symptomatiquement, par le "premier poète allemand", Gerhart Hauptmann. (...) L'aventure culmine dans la piteuse retraite de la U.F.A., atterrée par les vers pompiers livrés par Hauptmann, implorant ce dernier de "populariser" quelque peu son travail, devant enfin se résoudre, puisqu'ils avaient été payés, à publier ces intertitres sous forme d'une brochure qui fut vendue dans les salles où passait le film².

Les cartons qui furent finalement utilisés dans le film proviennent du scénario écrit par Hans Kyser et l'étude suivante tentera d'en déterminer le rôle dans la narration cinématographique de ce film.

Dans cette partie, il faudra d'abord esquisser le profil esthétique de l'intertitre dans un film muet. Ensuite pour renouer avec la question de la relation qu'entretient l'intertitre avec l'image, nous nous baserons sur la

classification proposée par Gaudreault et Jost dans Le Récit cinématographique
- extrapolant à partir de là avec des exemples précis tirés de Faust.

L'intertitre du film muet est le lieu par excellence de l'intervention de la langue naturelle dans sa forme la plus brute à l'intérieur du langage cinématographique. Le carton de l'intertitre ne contient souvent que le tracé graphique du message linguistique à véhiculer soit entre les personnages de la diégèse soit entre le méga-narrateur et le narrataire. Mais dans la mesure où il est projeté sur l'écran au même titre que d'autres images cinématographiques, il devient impératif de voir les rapports qui se tissent entre l'image et le tracé graphique qui se trouvent tous les deux ensemble sur la pellicule à projeter. François Albéra note par ailleurs le caractère spécifique de l'intertitre:

L'intertitre en tant qu'instance signifiante du film s'oppose deux fois aux codes dominants: sur la seule bande-image, il s'oppose à l'image analogique en tant que tracé graphique (arbitraire); d'autre part il s'oppose en tant que matière visuelle à la matière phonique qu'il est censé transcrire³.

Sans entrer dans des remarques de type évaluatif qui condamneraient l'intertitre en raison du fait qu'il substitue des codes arbitraires aux codes analogiques de l'image, il me semble pourtant important de souligner le fait que c'est justement dans ce caractère qu'il faudrait chercher la spécificité fonctionnelle de l'intertitre. Par ailleurs, l'insertion de l'intertitre dans le continuum de la bande image, quoiqu'elle constitue une interruption de la

réalité iconique, ne saurait être admise comme une pure interruption de la narration filmique; au contraire, elle l'assume pleinement. Et à ce titre, il serait justement intéressant de se pencher sur les questions suivantes: comment l'intertitre s'insère-t-il dans le mode de fonctionnement du récit? Quels rapports se tissent entre l'écrit et l'image? Et, en dernier lieu, comment les deux concourent-ils en vue de produire, de concert, la réalité ontologique qu'est le film muet?

Albéra fait une distinction utile entre l'intertitre diégétique et l'intertitre non-diégétique⁴. Faust ne se sert que du premier type: ceci peut probablement être expliqué par le fait que nous sommes en face d'un film qui utilise la narration omnisciente, s'efforçant en quelque sorte d'établir, en occultant l'instance narratrice, un genre de transparence de récit, qui irait évidemment à l'encontre de tout procédé visant à détourner l'attention du spectateur du récit et à l'attirer sur le processus de la narration. Rappelons-nous cependant que des intertitres du deuxième ordre, c'est-à-dire non-diégétiques, se trouvent dans Mephisto. Dans le chapitre précédent nous en avons fait un recensement. Et là, par leur seule présence, ils attireraient effectivement l'attention du spectateur sur une autre instance, une méga-instance qui organise la narration filmique.

Les intertitres diégétiques, tout en contribuant à faire avancer la diégèse, concourent également à assurer, de maintes manières différentes, la cohérence même du récit. André Gaudreault et François Jost ont proposé une liste très utile des fonctions du carton⁵ dans le cinéma muet sur laquelle je me baserai pour proposer une analyse des intertitres de Faust de Murnau. Ils proposent deux grandes catégories pour les intertitres: ceux à effet langagier et ceux à effet narratif.

Fonctions à effets langagiers

Fonction d'ancrage:

Il (l'intertitre) guide le spectateur parmi les différents signifiés possibles d'une action représentée visuellement⁶.

Nous retrouvons de beaux exemples de cette fonction dans le film à l'étude: (Plan 25-37) La bande image nous montre une ville médiévale dans laquelle se déroule une fête foraine. La silhouette de Méphistophélès fait son apparition et on voit soudain un équilibriste qui se tenait sur les mains s'immobiliser et s'effondrer sur l'estrade. En gros plan, on voit des mains qui relèvent le masque de l'équilibriste et elles découvrent son visage de profil. Il a l'oeil clos. Ces images peuvent suggérer beaucoup de choses: ça pourrait faire partie du jeu de l'équilibriste; ça pourrait également vouloir dire qu'il

souffre d'un malaise quelconque survenu subitement. Or, l'intertitre vient justement guider le spectateur parmi ces différentes suppositions quand il proclame : "La Peste!".

Fonction de consigne:

Il (L'intertitre) donne un sens idéologique, il peut permettre un jugement sur ce que l'image ne peut présenter que de façon assertive; de la sorte, il donne des consignes au spectateur pour interpréter ce qu'il voit de telle ou telle manière⁷.

La fin du film propose un exemple intéressant de cette fonction de l'intertitre. Le dialogue entre l'archange et Méphistophélès donne justement le sens idéologique au récit présenté par Murnau. Aucune image ne saurait traduire le contenu idéologique suivant véhiculé par les derniers intertitres:

- Un mot réduit ton pacte à néant.
- Quel est ce mot?
- Le mot qui retentit joyeux à travers la création, le mot qui apaise toute douleur et tout souci, le mot qui absout toute faute, le mot éternel...Tu ne le connais pas?
- Quel est ce mot
- Amour.

Fonction de nommer:

Il nomme ce que l'image ne peut que montrer: les lieux, les temps, les personnages⁸.

L'intertitre numéro 8 qui dit "As-tu vu Faust?" vient nommer le protagoniste principal après la première apparition de celui-ci en gros plan au plan numéro 10. Cette incapacité de l'image de nommer linguistiquement est justement comblée par l'intertitre.

Discours direct:

Il ajoute à la narration la possibilité du discours direct par la transmission des répliques du personnage⁹.

Le discours direct est souvent fort efficacement traduit par l'intertitre dans le film muet faute de la possibilité, à l'époque, d'enregistrer le son synchronique. Nous ne voyons même pas la nécessité d'en citer ici des exemples, tellement le discours direct est fréquent et évident. L'exemple cité pour la fonction précédente pourrait aussi bien être valable pour celle-ci. Pour relier cette partie au schéma de la narration filmique proposé par Gaudreault, j'aimerais rappeler que ce passage au "discours direct" pourrait aussi être vu comme le passage de la narration à la monstration.

Fonctions à effets narratifs

Les informations verbales contribuent à construire le monde diégétique (...) ¹⁰

Nous avons vu dans le chapitre précédent comment l'image était au préalable investie de l'aspect spatial. Mais l'intertitre peut véritablement pointer du doigt et préciser davantage l'espace représenté dans le film:

Les portes des Ténèbres sont ouvertes et les spectres des nations galopent au-dessus de la terre...

Cet intertitre est un des premiers qui apparaissent dans le film. Il cerne bien l'espace diégétique et met le spectateur en plein milieu du cadre fictif: dans ce cas le parcours spatial est cyclique - l'histoire commence au ciel, se poursuit sur la terre pour enfin se terminer au ciel.

Les cartons résumé des actions que nous ne voyons pas ou, encore, présentent certains plans comme des résumés d'une durée plus vaste¹¹.

On voit dans ce film un exemple qui illustre parfaitement cette fonction qu'a l'intertitre de résumer verbalement les actions auxquelles le spectateur n'a pas assisté - pour quelque raison que ce soit. Après le plan 280, l'intertitre, qui présente une réplique prononcée par Méphistophélès dit:

Tu as goûté la vie à fond! D'ivresse en ivresse, une griserie pourtant sans rivale ne t'apporte aucun apaisement

Cette réplique introduit, dans l'espace de moins d'une seconde, une suite d'activités auxquelles Faust est supposé avoir participé sans que le spectateur ne les voie.

De l'autre côté, l'intertitre peut nous présenter des résumés des actions qui sont seulement partiellement montrées par la bande-image. Après le plan 45, le sous-titre informe le spectateur que:

Pour trouver le remède contre la peste, Faust jour et nuit s'affrontait en prière avec Dieu.

Il est évident qu'au niveau de l'élaboration du récit, l'intérêt de représenter cette action de "prier jour et nuit" dans sa réalité concrète serait nul et le verbe "s'affronter" à l'imparfait exprime de façon synthétique et économique l'aspect répétitif des prières de Faust. Il est évident que c'est uniquement la langue naturelle qui a cette capacité d'indiquer brièvement un tel aspect. La bande image seule aurait bien du mal à l'exprimer - à moins évidemment d'avoir recours à des artifices comme le calendrier, l'horloge, le sablier, etc. L'intertitre constitue un moyen habile de faire avancer rapidement le récit et il est donc un outil important et utile dans les mains du méga-narrateur.

Ils modifient l'ordre temporel de la bande image en anticipant sur la suite du film¹².

Dans Faust, nous n'avons trouvé aucun exemple précis qui changeait l'ordre temporel des événements. Or, ce serait ici le lieu de rappeler que le carton joue un rôle important pour déterminer la temporalité de la diégèse. Tel que l'on vient de voir dans l'exemple précédent, un effet d'accélération au niveau de la narration est produit grâce à l'utilisation de l'imparfait; l'ellipse temporelle qui est réalisée par l'intertitre "Et a apporté un petit enfant au plus profond de l'hiver" permet de passer, en un clin d'oeil, du moment de Pâques

à l'époque de Noël. Notons toutefois que ce changement du moment de l'année est très fortement étayé par la bande-image qui nous montre un paysage hivernal et de vastes étendues de neige. Or, le lien entre l'intertitre et l'aspect temporel du film a déjà été traité dans le chapitre précédent et nous ne voudrions ici qu'en faire un bref rappel.

La dernière fonction que les auteurs ont distinguée tient plutôt de la nature d'effet secondaire de l'intertitre plutôt que de "fonction" à proprement parler. Et dans cette mesure, elle remet à la surface les limites ou les faiblesses du carton. Jost et Gaudreault notent que le carton opère une interruption de la progression visuelle du récit. Ceci est effectivement le cas surtout au moment où l'intertitre traduit les répliques des personnages - au moins pour un bref instant il y a suspension du récit - en raison même du fait que le carton impose la succession de l'information plutôt que la simultanéité des codes visuels et langagiers.

Au fil des rapports divers que l'intertitre forge avec l'histoire et le discours narratif, il fait partie intégrante du processus de la communication de l'histoire provenant d'une instance narratrice et s'acheminant vers un spectateur. Si belles que soient les images, si habile que soit le montage, et si efficace que soit le jeu de ses comédiens, Faust ne peut être compris sans ses intertitres. Ils fonctionnent, de même que tous les autres procédés narratifs,

comme des jalons posés par le méga-narrateur filmique pour faciliter la reconstruction des péripéties du monde de la fiction par le spectateur.

La Beauté du Diable de Clair

A la différence du Faust de Murnau qui constitue une vraie illustration des péripéties romantiques du mythe, rendues populaires par la pièce de Goethe et l'opéra de Gounod, dans la Beauté du Diable les aventures de Faust sont subordonnées à des considérations qui ne relèvent ni du mode mythique ni de la période médiévale dans laquelle le mythe est né. A l'origine Faust était un mythe foncièrement chrétien: la problématique essentielle qu'il pose du salut ou de la damnation de l'âme du héros n'a de sens que dans les limites de la religion chrétienne. Or, à travers les siècles, on a vu le mythe se traduire dans des formes bien différentes et avec la Beauté du Diable nous le voyons radicalement transformé par l'esthétique classique prévalant dans les années trente et quarante.

L'esthétique classique se caractérise par une causalité forte qui étaye tous les enchaînements du récit, une construction dramatique bien serrée, et des transitions fines et souples entre les plans. Dans un récit classique, tout est subordonné à la nécessité de faire avancer la diégèse de façon aussi naturelle que possible. Mais cet effet de récit qui semble "aller de soi" ne

devient possible que grâce à un travail préparatoire extrêmement minutieux. La quête de la "naturalité" du récit amène le méga-narrateur à bien définir les personnages psychologiquement pour que leurs actions paraissent complètement vraisemblables, et à occulter, autant que possible, l'instance narratrice responsable du récit pour que rien ne vienne contrarier la vraisemblance de l'histoire. Cependant, cette règle d'enchaînement logique et d'occultation de l'instance narratrice ne s'applique pas uniformément à toutes les parties du discours classique. Le dénouement peut être le point culminant de toutes les péripéties antérieures mais il peut tout aussi bien être un rétablissement arbitraire de l'ordre dans un monde diégétique ébranlé par les péripéties antérieures.

A l'époque où la Beauté du Diable a été réalisée, en termes techniques, le cinéma a déjà vu son plein développement. Aucun ressort essentiel de la narration ne manquait (sauf peut-être la couleur, et encore, on se demande s'il s'agit là d'un élément essentiel?). Il existe, dans ce film, une souplesse extraordinaire dans la façon de raconter l'histoire: les transitions, les ellipses, la structure narrative elle-même témoignent d'un bel esprit d'invention, d'une habile écriture visuelle et d'un très grand souci de "construction" filmique. La spécificité narrative de cette version du mythe de Faust proviendrait peut-être justement de son inscription dans la tradition des films à texture classique. Et c'est à ce titre que nous allons l'interroger.

Comme l'exige l'esthétique classique, on voit dans la Beauté du Diable deux personnages - Faust et Méphistophélès - s'engager dans une lutte bien définie. Cette lutte les met en conflit avec d'autres personnages et des circonstances extérieures, jusqu'à ce que, à la fin, l'un d'entre eux remporte une victoire décisive sur l'autre. Le protagoniste principal est très minutieusement défini sur le plan psychologique. Pour échapper aux invraisemblances logiques ou psychologiques aperçues dans les "Faust" antérieurs le méga-narrateur de ce film s'est ingénié à trouver des solutions bien élaborées:

Invraisemblances du mythe

1. *Faust est païen ou athée mais croit au diable; ce qui est preuve, par son contraire, de l'existence de Dieu.*

2. *Faust est intellectuel et scientifique mais il conclut quand même un marché perdant qui le rend éligible pour quelques années de plaisirs contre la damnation éternelle!*

3. *La jeunesse, payée si cher (damnation éternelle) Faust la gaspille hâtivement avec la première fille d'auberge venue.*

Solutions de la Beauté du Diable

Faust est croyant et c'est pour cela qu'il hésite à invoquer le diable. Mais son orgueil et sa curiosité seront plus forts que sa crainte et il invoquera le diable en termes suivants:

Je suis Faust, ton égal, et je puis devenir ton maître! (...) je t'ordonne de te montrer!

Faust refuse un tel marché et n'accepte le cadeau de jeunesse que Méphistophélès lui offre qu'après s'être assuré qu'il s'agit vraiment d'une offre gratuite:

Faust: Ton offre cache un piège.

Méphistophélès: Tu ne t'engages à rien, te dis-je. Et je te donne la jeunesse. C'est gratuit.

Cette jeunesse ne lui a rien coûté et sans penser à la gaspiller, il peut se donner tout entier aux premières émotions amoureuses qu'il éprouve pour Marguerite.

4. *Ni les voisins, ni les collègues, ni les domestiques de ce célèbre professeur Faust ne s'inquiètent le moins de sa disparition subite.*

Faust rajeuni, doit subir un procès intenté contre lui par son serviteur qui le soupçonne d'avoir tué le vrai professeur. Il ne sera sauvé que par l'apparition de Méphistophélès sous les traits du vieux professeur Faust.

On voit donc que ce qui prédomine ici, ce n'est pas la métaphysique chrétienne à laquelle était lié le mythe à l'origine mais une logique rationnelle qui sous-tend très fortement tout ce traitement du mythe de Faust. Une telle insistance sur le côté logique est elle-même témoin de l'esthétique classique pour laquelle le principe de causalité est justement très important pour faire avancer l'histoire.

La relation cause-effet est certainement l'élément moteur de la diégèse ici: c'est parce que la jeunesse est gratuite que Faust l'accepte; c'est parce que Faust est devenu jeune et donc méconnaissable par son serviteur que celui-ci le traduit en justice pour avoir tué son maître; c'est parce que Méphistophélès se présente sous les traits du vieux professeur Faust que le jeune Henri est libéré; c'est parce que Méphistophélès lui offre la connaissance universelle et le secret de la transmutation du sable en or gratuitement que le jeune Faust accepte de nouveau la collaboration d'un partenaire diabolique; c'est parce qu'il souffre de l'absence des plaisirs déjà goûtés, et dont il ne peut plus se passer que Faust signe finalement le pacte avec le diable; c'est parce que le pacte le rend maître de Méphistophélès qu'il peut obliger celui-ci à lui dévoiler son avenir; c'est parce que cet avenir le dégoûte qu'il le fuit et retransmue l'or

en sable; c'est parce que le peuple est outré par la perte de ses richesses qu'il fomenté une révolte; c'est parce que le peuple s'empare du pacte infernal signé de la main du professeur Faust qu'il se met à poursuivre le personnage qu'ils connaissent de ce nom, à savoir, Méphistophélès; c'est parce que Méphistophélès est persuadé que "l'enfer est moins cruel que les hommes" qu'il préfère se livrer à la justice de l'enfer et se jette du balcon et meurt. Toutes les péripéties sont ainsi soumises à une relation de cause à effet. La causalité - si détournée et discutable qu'elle soit - fait véritablement articuler toute la progression diégétique de ce film.

Autant certains points de "construction" ou de "conception" (relatifs surtout au dénouement, un peu mal préparé) ont suscité des polémiques au sujet de la Beauté du Diable, autant il serait difficile de trouver à redire quand il s'agit de la façon de raconter l'histoire. En d'autres termes, si la narrativité du contenu a pu donner lieu à des critiques variées, celle de la forme se déploie de manière si souple et fine que l'on ne peut qu'admirer la grande maîtrise que détient le méga-narrateur filmique des processus de monstration et de narration.

Sur le plan profilmique, la richesse, voire la somptuosité des décors dus à Barsacq et Colasanti contribuent à la beauté de l'image filmique. L'instance de monstration filmique en tire le meilleur parti en cadrant le plus souvent en

plans américains larges qui s'appuient à l'occasion sur un travelling combiné de panoramiques. Les costumes eux-mêmes sont à noter pour leur élégance et leur richesse.

Rien de brusque ni de hachuré dans le travail de la caméra: le récit est traité en plans assez longs qui permettent d'une part l'évolution des personnages dans l'espace et d'autre cela facilite le travail de la conception/reconstruction de l'espace filmique pour le spectateur. Nous avons déjà donné un exemple de cela dans le chapitre précédent au moment de la discussion du premier long travelling de ce film.

Si l'effet de fluidité est ménagé par le travail de la caméra dès le niveau de la monstration filmique, la narration filmographique s'efforce également de toujours assurer les transitions sans heurt dans le récit. Tous les moyens - tant visuels que sonores - se mettent au service de cette esthétique d'enchaînements souples par souci d'éviter le dépaysement du spectateur et pour assurer en fin de compte la fameuse "naturalité" du récit cinématographique.

Quelques exemples s'imposent pour illustrer ces enchaînements: après la séquence du repas à l'auberge, tous les gitans et Faust sortent en chantant un air; la séquence suivante, qui marque clairement un changement de lieu (retour au camp de gitans) s'amorce néanmoins par un "pont sonore" puisque

Faust, seul à présent, continue à fredonner le même air, assurant ainsi une continuité vis-à-vis de ce qui précédait.

L'enchaînement se fait parfois par le biais du texte "dit": dans l'amphithéâtre vide le recteur informe le policier qu'"il (Faust) prétendait qu'il était possible de fabriquer de l'or!". La séquence suivante s'amorce par la reprise des derniers mots prononcés dans la scène précédente: "De l'or..." Mais cette fois-ci c'est le procureur qui les prononce dans son propre bureau.

Le raccord classique de faire commencer la musique de la séquence suivante dès les dernières images de la séquence en train d'être projetée à l'écran est utilisé extrêmement souvent. D'ailleurs, les raccords sont si variés et si nombreux qu'il nous faudrait presque citer tous les passages de séquence à séquence pour les couvrir tous.

On ne pourrait discuter de la structure de la Beauté du Diable sans évoquer l'analyse sémiotique tout à fait minutieuse de Bernard Leconte¹³ à son sujet. Leconte part de l'analyse de la première séquence qu'il délimite ainsi:

Il s'agit d'un syntagme autonome formant une unité close (avant, il n'y avait que le générique, hors de la diégèse, après, il va se passer "quelque chose")¹⁴.

Après une analyse segmentaire, plan par plan, étayée par les photogrammes du film, Leconte distingue sept parties consécutives de la séquence qu'il délimite très précisément par des numéros de plans déjà analysés. Les sept parties sont: 1. la demeure de Faust; 2. Marguerite et les étudiants; 3. les docteurs; 4. l'arrivée de Méphisto; 5. le duel Faust - Méphisto; 6. la sortie; 7. la fuite. Il fait ressortir les correspondances et les oppositions sur des axes verticaux et horizontaux de la disposition des plans. Puis il passe au niveau du film et commence à dégager les articulations du récit: il en trouve sept: a. apparition de Mephisto; b. jeunesse et amour de Marguerite; c. procès; d. fabrication de l'or artificiel; e. pacte; f. révélation et rupture du destin; g. disparition de Méphisto. Ensuite il confronte la structure de son corpus (première séquence analysée) à celle du film. Nous présentons en annexe son dernier tableau et les remarques qui l'accompagnent¹⁵. L'analyse de Leconte fait ressortir les faits suivants relatifs à la structure narrative du film:

- a. Sont respectées les règles rhétoriques du début de discours avec une captatio benevolentiae (plans 00-4) et une partitio (plans 5-25).
- b. Corolairement, le début est un microcosme qui annonce et porte en germe le film entier.
- c. La remarque de P. Francastel, notant que "l'esprit du spectateur est aussi actif que celui du cinéaste" s'en trouve, ipso facto, confirmée.
- d. La structure (du début du film) est parfaitement cohérente et symétrique.
- e. Il s'ensuit que par elle se dévoilent similitudes, oppositions et rapports signifiants.

f. Le centre marque ici l'importance¹⁶.

En regardant de près le texte filmique, en dégagant les rapports de symétries et d'oppositions qui sous-tendent la structure narrative de ce film classique, Leconte donne un exemple d'une lecture non linéaire qui non seulement enrichit la qualité de "lecture" de ce film mais qui illustre parfaitement comment la narrativité elle-même réside non pas seulement dans la "mise en discours" mais également dans l'activité du "déchiffrage de ce discours". Le "plaisir du texte" s'en trouve accru.

Mephisto de Szabo

Autant la Beauté du Diable préparait les transitions et les enchaînements entre les séquences, autant dans Mephisto il y a une absence totale de ces "ponts" qui marquent le passage de la cause à la conséquence, qui précisent la raison du déplacement d'un lieu à un autre, etc. Peter Christensen relie très justement cet absence de passages de transition sur le plan de l'expression au contenu même à véhiculer:

To stress the idea of Hofgen's drifting with life's currents, Szabo often excludes motivational bridges between scenes in a sequence, as when Hofgen suddenly appears in Paris, where he has a rendezvous with Juliette, meets with Barbara at a restaurant, and (off-screen) delivers speeches for the Nazi regime¹⁷.

Nous croyons également qu'il ne faut pas confondre ce style de montage abrupt avec l'évolution de l'esthétique narrative. Ce style convient le mieux à l'histoire qu'il s'agit de raconter et son usage est à ce titre non pas symptomatique d'une tendance générale, du moins dans ce film - quoique, nous l'admettons volontiers, bien d'autres films "modernes" s'en servent justement à cet effet. La spécificité narrative de Mephisto réside ailleurs que dans l'enchaînement des séquences.

Elément à part entière du langage cinématographique, l'éclairage répond à une nécessité esthétique du film. Il peut être uniquement utilitaire, dépourvu d'intention signifiante, ou bien au contraire, il peut constituer, à lui seul, tout un paradigme de significations. Grâce surtout aux films fantastiques et de science-fiction, les effets lumineux les plus débridés sont déjà familiers au spectateur. Dans Mephisto Lajos Koltai, chef éclairagiste, opère un travail minutieux sur l'éclairage et celui-ci devient polyvalent et riche en significations d'ordres divers.

La lumière est le plus souvent utilisée pour créer une ambiance. Mephisto rappelle cette convention mais non sans une légère ironie sous-jacente: lorsque Hofgen vient visiter Juliette pour la première fois à Berlin, il y a toute une suite de plans qui s'articulent autour d'une lampe. Celle-ci est éteinte d'abord. Mais Juliette s'approche d'elle et l'allume. Puis elle enlève

son châle et couvre la lampe: en tamisant la lumière l'instance narratrice recrée l'atmosphère que le spectateur, conditionné par des années de visionnement, est prêt à reconnaître comme l'indice d'une scène d'amour en préparation. Comme pour jouer avec les attentes du spectateur, Juliette commence à enlever le foulard de Hofgen tandis qu'il dit "I'd like very much to sleep with you". Et elle répond: "Should I make the bed?" Or, la séquence se termine abruptement et l'image suivante nous montre effectivement Hofgen au lit, mais seul, dans sa propre maison! On reconnaît là un vrai jeu que l'instance narratrice joue avec le narrataire en se servant de l'éclairage comme point d'appui.

Ce jeu avec la lumière redouble humoristiquement parfois les répliques des personnages: nous faisons allusion à la séquence où l'artiste Léni exprime son désir de sculpter le visage de Hofgen et elle se demande en quoi elle devrait sculpter sa tête - en glaise ou en bronze. Et elle relance la question à Hofgen en lui demandant "What is your face made of?" Et à Hofgen de répondre "Perhaps a mixture". A ce moment précis, le réalisateur joue avec la lumière de telle façon qu'il donne au visage de Hofgen d'abord la couleur pâle de glaise, et puis soudain, avec la lumière émanant d'un flash de photographe, devant les yeux du spectateur, ce même visage se transforme en une couleur bronze. Ces images ajoutent évidemment au plaisir du spectateur qui ne peut s'empêcher de sourire au clin d'oeil rendu par l'habileté technique du metteur

en scène. Même s'il s'agit d'une toute petite séquence, durant à peine une seconde, on y voit un travail indéniable sur l'éclairage. Celui-ci rend des effets tout à fait inattendus à ce film qui exploite magnifiquement cette première ressource technique de la narration cinématographique - la lumière.

L'éclairage n'a cependant pas un rôle uniquement ludique dans Mephisto. Le film tout entier se caractérise par un travail absolument minutieux et extraordinaire de l'éclairage - tout, y compris les sources de lumière, la façon d'illuminer et jusque dans les brusques changements de lumière, est mis à contribution. Qui peut oublier le dénouement énigmatique, ambigu, et bizarrement menaçant de ce film? Or, c'est justement au moyen de l'éclairage que le cinéaste arrive à créer ces images magnifiques de la fin où Hofgen tente d'abriter ses yeux contre les rayons de lumière qui le fixent. De plus, c'est également cette lumière aveuglante qui réussit à faire dessiller les yeux de ce personnage qui s'est rendu complaisant dans sa compromission et qui l'oblige à faire enfin le bilan intérieur de sa propre vie.

Dans ce film où le théâtre est non seulement un accessoire de décor mais un véritable actant, il n'est pas étonnant que les feux de la rampe se voient accorder un traitement tout particulier. Dès que le générique - assez menaçant et par la musique et par les lettres en rouge ressortant sur fond noir - laisse place aux images liminaires du film¹⁸ on voit un type d'éclairage tout

particulier: Dora Martin, interprétant "Madame Du Barry" dans un opéra, apparaît sur scène mais elle est isolée sur la scène par un cercle de lumière qui l'éclaire en entier et éclaire partiellement d'autres acteurs qui se trouvent sur scène. A mesure qu'elle descend les escaliers de la scène, le reste du décor se fait visible, mais par d'autres sources de lumière, des chandelles sur les deux côtés de la scène et les feux qui se trouvent directement en bas de la scène. (La dernière scène fera écho à cette première séquence lorsqu'un autre personnage, éclairé par des rayons de lumière blanche, descendra les escaliers. Or, lorsque la caméra cadrera le reste de la scène ce ne sera plus la scène théâtrale qui sera révélée mais un stade réel). Pour revenir à la première séquence, cette lumière qui n'éclairait que le personnage principal féminin au départ, disparaît brièvement quand la caméra cadre le visage attentif d'un spectateur et la prochaine image nous montre toute la scène également éclairée. Les visages des spectateurs que l'on peut à peine distinguer dans la pénombre qui les entoure contrastent étrangement avec la figure bien éclairée de la comédienne. Pendant quelques plans la scène est uniformément éclairée mais à la fin du spectacle, au milieu des applaudissements, le cercle de lumière blanche refait surface et vient comme figer la configuration des personnages sur la scène; le personnage principal n'est plus isolé.

Ce cercle de lumière blanche qui éclaire le personnage principal peut avoir des niveaux bien différents de signification: c'est d'abord la

représentation fidèle de la réalité du spectacle théâtral; or, ombre et lumière sont également les éléments plastiques fondamentaux du cinéma, il le sont également du mythe; mais ce cercle de lumière qui sert d'abord à orienter le regard du spectateur, fonctionne par le noir qui l'entoure, comme une "contre-cache", et attire nécessairement le regard du spectateur au-delà de ce cercle, puisqu'il est presque manipulé, entraîné à vouloir percer par son regard l'espace de l'écran que l'on ne veut justement pas lui montrer. Or, au cinéma l'accès à l'information est tout à fait restreint et le spectateur ne verra jamais ce qu'on a choisi de ne pas lui montrer. Au niveau dénotatif, ce film traite du problème du regard également: Hofgen ne voit même pas ce qui l'entoure. Mais le film, ne contient-il pas un côté presque conatif, quand il force le spectateur, par des moyens divers, à devenir conscient de la manipulation dont il peut, à tout moment être victime? Mais ceci nous éloigne trop de notre propos.

Revenons donc à cette séquence initiale qui présente pour la première fois le personnage principal au spectateur. Cette séquence est essentielle à la compréhension du fonctionnement narratif. De la première séquence à la seconde il n'y a pas de continuité visuelle - on n'est plus dans le même lieu; il n'y a aucun personnage en commun entre la première et la seconde séquence. Pourtant, des applaudissements qui constituaient un son "en-champ" pour ainsi dire, se prolongent dans la seconde séquence en se

transformant en un son "hors-champ". La proximité des deux lieux est ainsi établie. On voit que c'est le raccord par la bande sonore qui établit le relais narratif entre une séquence et une autre. Le cercle de lumière de la première séquence est ici remplacé par deux lampes fluorescentes qui éclairent la pièce d'une lumière crue. Il aurait été extrêmement facile pour le cinéaste d'escamoter ces sources de lumière en cadrant différemment son image. Or, il ne l'a pas fait et pendant les premières images de cette séquence, le regard du spectateur est attiré non pas par la silhouette de l'homme qui tient sa tête dans ses mains mais par ces deux lampes blanches dont la lumière éclaire mais agace, surtout après la beauté somptueuse du plan précédent. Hofgen s'agace autant des applaudissements qui ne sont pas pour lui que de l'absence des feux de la rampe qui lui font défaut à ce moment précis.

Bien plus tard, après l'odyssée de sa carrière sans scrupules, le général l'accablera ironiquement en disant: "Go! Get going! Into the middle! Hendrik Hofgen! Well, how do you enjoy this limelight? This is the real light, isn't it?" Relever la symétrie inversée de ces deux séquences nous donnera la mesure du chemin fait en termes cinématographiques par Hofgen: si dans la séquence du début Hofgen n'occupait que la partie inférieure gauche de l'écran dans la dernière séquence on lui demandera de se placer au milieu; si les applaudissements qu'il entendait au début étaient destinés à une tierce personne, ici c'est manifestement son nom que le général proclame et fait

retentir à travers le stade; si dans la première Hofgen ressortait à peine de la pénombre de son petit coin de coulisse, angoissé à l'idée que les feux de la rampe ne fussent pas pour lui, ici, absolument tous les projecteurs de lumière sont tournés vers lui; si dans la première séquence le cercle de lumière figeait, dans une pause glorieuse, Dora Martin et ses collègues, la dernière image fixe du film cadrera la tête de Hofgen, en une image surexposée par la surabondance de lumière, ce qui n'est pas sans rappeler le masque de Méphisto qu'il arborait au théâtre.

Passons maintenant à l'étude de toutes les séquences filmiques qui traitent précisément de la "signature du pacte infernal", péripétie clé du mythe, puisque sans pacte il ne peut y avoir d'aventures faustiennes. Or, comme nous allons le voir, si la signature d'un document officiel sera certainement présente dans les trois films, le pacte lui-même subira des transformations qui iront d'un document tout à fait concret, tangible et visible dans Faust, à quelque chose de plus conceptuel dans la Beauté du Diable et à un élément qui relève davantage de l'idéologie dans Mephisto.

SIGNATURE DU PACTE DANS FAUST, LA BEAUTE DU DIABLE
ET MEPHISTO¹⁹

L'acte "officiel" de signer un pacte avec le diable selon lequel le personnage faustien scelle son alliance avec les puissances infernales constitue la péripétie centrale du mythe de Faust. Dans tous les films étudiés on en voit un traitement sensiblement différent et il sera intéressant de se pencher sur la mise en discours narratif de cette péripétie. Situons d'abord les séquences choisies dans les trois films à l'intérieur du texte filmique de chacun d'entre eux.

Chez Murnau, c'est uniquement la souffrance de ses concitoyens à qui il veut venir en aide qui pousse Faust à conclure un pareil pacte. Il ne peut voir, sans en être bouleversé, les ravages que cause la peste (semée par Méphistophélès) et à laquelle sa science, acquise au cours d'une longue et ardue carrière en médecine, ne peut offrir qu'un remède inefficace. Face à cette réalité, Faust se décide à conclure le pacte qui lui avait inspiré tant d'horreur au départ. Il est intéressant de noter que dès ce film, le pacte ne sera scellé que dans deux mouvements différents, dans deux scènes différentes: d'abord Faust mettra sa signature à un pacte qui n'est valable que pour 24 heures. C'est seulement au moment où il est sur le point de séduire la duchesse de Parme qu'il va donner son approbation et être ainsi lié "pour

toujours" par ce pacte. Cet éclatement de la signature du pacte en deux temps, rappelons-nous, ne fait pas partie de la tradition mythique à proprement parler.

Chez Clair, la dynamique entière du film est axée sur la signature du pacte: le film avance au rythme des ruses que Méphistophélès emploie pour forcer Faust à le signer, et de l'habileté dont fait montre Faust à toujours s'esquiver de la signature officielle d'un pacte définitif avec le diable. Aussi cet épisode n'intervient-il qu'assez tardivement dans le film puisque selon Clair:"

Si Faust accepte le pacte diabolique dès le début du drame, il n'y a plus de conflit puisque Faust et Méphisto sont alliés et tout-puissants. Il ne reste plus qu'à attendre la fin, c'est-à-dire la mort de Faust et sa damnation (Marlowe) ou son salut (second Faust de Goethe). Mais si Faust n'accepte pas l'offre grossière du Malin, si son intelligence lui permet de déjouer la ruse de son adversaire, un duel s'engage qui donne naissance à une action continue. (...) le diable sait que le commun des mortels ne souffre pas de n'être pas roi. Mais que le roi détrôné souffre d'être un homme comme les autres²⁰.

Or, il nous semble qu'à chaque fois que Faust accepte les bienfaits offerts par Méphistophélès "sans signer de pacte" il se lie de façon de plus en plus étroite au diable, sur le plan conceptuel du moins, même si officiellement il a toujours l'illusion d'être libre. Rappelons-nous, qu'il ne s'agit pas, dans la Beauté du Diable, du premier ingénu venu..., nous avons affaire à un esprit intelligent,

un homme de science, et Faust sait très bien dès le départ que "l'enfer ne fait pas de cadeaux". Ce Faust porterait-il en germes le personnage faustien de Szabo qui va porter à la perfection ce processus d'illusions que se tisse le héros autour de lui en niant toujours son alliance avec les forces du mal?

Chez Szabo, la signature du pacte devient quelque chose de plus idéologique et politique. Ce n'est plus le pacte diabolique signé clandestinement entre deux parties dans un lieu isolé. Le pacte diabolique dont les termes ont toujours promis des avantages extraordinaires au héros en échange de "son âme" (ce qui, en termes non-métaphysiques peut fort bien être lu comme "en échange de sa conscience") est très présent depuis le début de ce film. Le pacte a beau être discret et non-tangible, sa présence se fait quand même sentir avec chaque nouvel anneau qui forme la chaîne de la corruption progressive de Hofgen. Que Hofgen incarne et l'esprit faustien et l'esprit méphistophélesque, nous l'avons déjà démontré dans le chapitre trois, aussi son pacte n'a plus besoin d'être négocié avec autrui. Dès son mariage avec Barbara (un mariage sans amour, au moins de la part de Hofgen) celui-ci s'engage dans un processus douteux qu'il s'entêtera à nier d'autant plus bruyamment qu'il en devient pleinement conscient. Aussi déclare-t-il son amour pour Barbara de cette drôle de façon:

I love you Barbara. Not only your father and grandmother. I love you. I, Hendrik Hofgen.

A deux reprises, Hofgen envoie à deux femmes différentes, le message "Danke" ("merci") accompagné de fleurs. En soi, cela est un geste sans grande importance, mais le méga-narrateur filmique, qui nous pointe du doigt dans la bonne direction, fait de ce geste un acte symbolique, d'abord par le fait qu'il cadre en gros plan le message, et ensuite par la répétition, à deux reprises, d'une seule et même scène. Les deux femmes en question sont Dora Martin et Lotte Lindenthal et le spectateur est en droit de déduire à partir de ces deux scènes que Hofgen est entièrement conscient de sa dette envers elles. Dans le contexte hautement politique de ce film le pacte abandonne ses colorations métaphysiques (Faust) ou scientifiques (Beauté) et il se revêt de connotations politiques et idéologiques. L'acceptation officielle et publique du parti pris du personnage faustien prend alors la place de la signature du pacte avec le diable. Puisque la question essentielle que pose le film c'est celle de la responsabilité individuelle dans une société donnée, il est intéressant de voir que le pacte est constitué par une scène où le personnage faustien qu'est Hofgen est invité à signer un registre officiel des personnes présentes à une exposition de la sculpture nazie. Il faut noter que la figure méphistophélesque ne demande pas au personnage faustien de parapher un document officiel tant que ce dernier ne s'est pas, de par sa propre volonté, rendu porte-parole officiel du régime nazi. En faisant cela, il penche déjà du côté du "diable" et il ne reste plus qu'à signer le papier officiel pour "la forme". Cette scène renvoie aussi à une scène célèbre des actualités cinématographiques

allemandes où l'on voit Adolf Hitler visiter l'atelier du célèbre sculpteur Arno Becker.

Quel est donc le point commun entre ces trois scènes bien différentes par ailleurs du point de vue de leur durée temporelle, du lieu où elles se passent, des personnages qui y sont présents ainsi que du genre de document dont il s'agit? Nous croyons que ce qui nous permet de mettre ces trois scènes différentes à l'intérieur d'un même ensemble, c'est l'acte d'apposer la signature à un document officiel, acte accompli dans tous les cas par le héros faustien. Dans chacune des trois scènes que nous allons examiner en détail, on voit effectivement le docteur Faust, le professeur Henri Faust et Hendrik Hofgen, apposer, de leur propre gré, sans y être forcés, leur signature à un document de type officiel qui est fourni par Méphistophélès dans les deux premiers films et par le général, personnage qui incarne le rôle de Méphistophélès dans le film de Szabo. Passons maintenant à l'étude des trois séquences choisies.

Faust de Murnau

Après avoir invoqué le diable, l'avoir vu et en avoir pris peur, Faust retourne chez lui comme dans un sanctuaire afin d'y trouver refuge... Il est horrifié de voir Méphistophélès assis dans son cabinet d'études. La raison de cette visite est bien simple: tel que le souligne Méphistophélès, "Thou hast

called me. Here I am". Pas de ruses, pas de tromperies, Méphistophélès n'est là que parce que Faust l'a invoqué. Il ne tarde pas à sortir des plis de ses vêtements le fameux pacte et à le montrer à Faust. Ce dernier est d'abord horrifié mais quelques minutes plus tard, il est prêt à signer ce pacte s'il obtient pendant 24 heures le pouvoir d'aider. Lorsqu'il prend sa plume pour signer le document infernal Méphistophélès exige une goutte de sang qu'il tire en se piquant la main.

Observons cette séquence en détail afin de déceler la façon dont les divers codes de narration filmique concourent pour créer un récit cohérent que le spectateur puisse déchiffrer. Chez Murnau nous avons délimité la séquence depuis l'entrée dans le cabinet d'études du Dr Faust jusqu'à la signature du pacte. Le lieu, c'est-à-dire le cabinet d'études, constitue ici la base du découpage de la séquence.

Apeuré, Faust hésite à entrer chez lui et regarde derrière lui comme pour s'assurer que personne ne le suit. Le plan suivant montre le bureau de Faust et une chaise vide. Devant les yeux du spectateur, Méphistophélès fait son apparition magique, surgissant de nulle part et s'asseyant dans la chaise qui était vide quelques instants plus tôt. Il y a manifestement trucage au niveau de la narration filmographique.

Puis le plan change et l'on voit, en gros plan, la porte fermée du cabinet d'études. Faust fait son entrée, vu de dos et pousse la porte à demi. L'instance monstratrice se place en position d'un observateur vraisemblable qui regarderait la scène de l'autre côté de la rue. Notons que ce n'est pas le point de vue du spectateur idéal. D'un geste rapide Faust ouvre complètement la porte, voit Méphistophélès assis devant lui et recule horrifié. Méphistophélès le salue en enlevant son chapeau.

Un nouveau changement de plan. Il s'agit du contre-champ du plan précédent. Et le spectateur voit Faust de face, probablement du point de vue de Méphistophélès maintenant. Sont cadrés un tas de livres empilés jusqu'à la hauteur de la taille de Faust ainsi que le personnage qui est lui-même cadré par la porte derrière lui.

Nouveau contre-champ: la monstration se fait du point de vue de Faust. Le plan est plus rapproché et Méphistophélès est vu de trois-quart face: il sourit légèrement comme pour accueillir Faust.

Une alternance s'établit avec le plan rapproché du visage de Faust. Ses yeux sont grands ouverts. Un plan rapproché montre Méphistophélès relevant légèrement la tête pour parler et puis un carton est intercalé: "Thou hast called

me!". Un nouveau plan rapproché de Méphistophélès assure la continuité diégétique de l'instance discursive et puis un autre carton affiche: "Here I am!"

La caméra recule pour cadrer de nouveau Faust devant la porte avec des tas de livres à côté, mais celui-ci commence à avancer dans la pièce. Ce retour à un cadrage précédent confirme que, malgré l'interruption scénique constituée par les gros plans et les sous-titres, le personnage n'a pas vraiment évolué pendant le temps que la caméra focalisait sur autre chose. Il n'évoluera pas tant que la caméra ne sera pas là pour le filmer.

Un autre contrechamp dévoile ce que voit Faust: Méphistophélès dans le côté bas droit de l'écran, assis de 3/4 face. Une partie du bureau de Faust avec les livres placés pêle-mêle est aussi visible. Faust entre dans ce plan de profil et s'arrête à un pas de Méphistophélès. Avec un rictus Méphistophélès fait le geste de chercher quelque chose dans les plis de son vêtement. En gros-plan le visage de Faust s'intercale, tout attentif.

Méphistophélès étale un parchemin devant lui. Le document occupe plus des trois-quarts de l'écran. La tête de Méphistophélès est au-dessus du document et on voit ses doigts qui le tiennent. Le papier, d'abord blanc, commence à dégager de la fumée et à mesure que la fumée disparaît, on voit apparaître une écriture gauche sur le parchemin. La caméra s'avance pour

montrer le pacte en très gros plan. L'écriture y est lisible. L'aspect magique du pacte est habilement montré grâce aux trucages.

En plan moyen, Faust lève les deux bras, horrifié à la vue du pacte. Il relève imperceptiblement la tête en signe d'indignation et un carton dit: "Get thee hence Satan". Le plan moyen précédent sur Faust est repris et il se retourne confus, ouvre brusquement une petite fenêtre du côté supérieur gauche de l'écran et se penche au-dessus d'elle comme pour respirer de l'air frais. La caméra s'approche de lui. Il ferme la fenêtre, s'incline derrière, s'appuyant contre le mur, comme si les circonstances le dépassaient complètement et le sous-titre suivant apparaît: "To have the power to help! Only for one day!"

La prochaine image montre Méphistophélès en plan moyen. Au bout, le feu brille dans la cheminée. Méphistophélès sort du cadre. En plan moyen encore et appuyant un coude sur la table, dans l'attitude de celui qui raisonne, Méphistophélès dit (par le biais de sous-titre bien sûr): "One day! Well, try it! One day's test!" Il lève ensuite le bras droit et un sablier apparaît soudain dans ses mains. Cette apparition magique est évidemment due au montage. Méphistophélès renverse le sablier et explique à Faust par sous-titre: "When the glass is filled..."

Un très gros plan cadre le visage de Faust et le sablier, ainsi l'écran est équitablement partagé par le visage humain et l'objet magique. Le très gros plan suivant cadre le sablier et le visage de Méphistophélès en disposition symétrique avec celle du plan précédent. La symétrie des plans renforce le lien établi entre les deux personnages par le biais de l'objet. Et le dialogue, en continuité avec le carton précédant les plans symétriques, renforce ce lien: "... then thou canst take the agreement back! Sign it!"

Faust est à présent coincé dans le coin gauche de l'écran, vu de profil et de dos, tandis que Méphistophélès s'avance sur lui, sablier à la main. Le langage iconique redouble le renversement des rapports de force. Faust sera de plus en plus "coincé" et dominé par Méphistophélès. La partie droite de l'écran est vide sauf pour quelques silhouettes.

Le désarroi de Faust se traduit iconiquement par la surimpression de son visage sur l'image de Méphistophélès tenant le sablier. Son visage est vu en plan rapproché de 3/4 face. L'hésitation du personnage se manifeste par l'alternance du plan rapproché de son visage avec celui du pacte. Une lumière balaye le parchemin horizontalement. Le visage et les épaules de Faust sont éclairés par la lumière dansant sur le document et il relève légèrement les yeux.

Un nouveau plan dévoile les bras nus relevés et suppliants qui sortent de la pénombre. C'est un plan qui "décroche" un peu, puisque ces bras sans corps changent quelque peu l'atmosphère jusque là réaliste du film. Ce plan apporte un élément expressionniste à toute la séquence.

Le plan suivant reprend le visage pensif de Faust, qui se retourne vers le côté droit et un carton pose la question suivante: "Canst thou help the hungry and the sick?" A cela Méphistophélès répond en relevant les bras: "I'll grant thy request. Thou art my master. I am thy servant".

Ensuite, en plan moyen, Faust et Méphistophélès sont vus de profil avec le sablier au milieu. Méphistophélès pose le sablier sur la table. La caméra se rapproche et l'angle de prise de vue change peut-être pour préparer la signature finale. Méphistophélès est vu de 3/4 face et Faust de profil. Ils sont à côté de la table et Méphistophélès montre de la main le pacte posé sur la table.

Dans le plan moyen suivant on ne voit plus le visage de Faust mais on le voit prendre la plume sur le bureau pour signer le pacte. Méphistophélès l'en empêche et jette la plume derrière lui. Il sort de ses vêtements une autre plume. Le sous-titre explique: "A drop of blood!" Dans un seul cadrage le spectateur voit: le pacte en bas, sur la table, la main de Faust étalée sur le

pacte, la main de Méphistophélès qui perce la main de Faust et une goutte de sang qui en tombe sur le pacte.

Le visage de Méphistophélès est montré en gros plan à ce moment important qui précède sa victoire et le sous-titre rappelle la tradition mythique de Marlowe et de Goethe quand il dit: "Blood is a juice of the rarest quality!" En plan moyen, Méphistophélès tend la plume à Faust. Celui-ci demande une nouvelle garantie: "For one day...?" Et Méphistophélès répond de manière tout à fait ambiguë: "Till the glass is full!". Faust baisse la tête et signe et Méphistophélès reprend le pacte.

La Beauté du Diable de René Clair

Après avoir connu la gloire, la richesse et l'amour de la Princesse, lorsqu'Henri demande de nouveau à Méphistophélès de l'aider à être seul avec celle-ci, Méphistophélès voit que le moment est propice pour faire signer le pacte. Au lieu de ménager la rencontre de Faust avec la Princesse il refait vivre à Faust les moments les plus angoissants de sa vie: Faust se réveille dans un abri misérable, couché sur la paille, vêtu du costume qu'il portait avant, tandis qu'un rat s'enfuit dans un coin. En se retrouvant dans un état si misérable et vaguement familier (puisqu'il l'avait déjà vécu avant) Henri croit que le bonheur qu'il avait cru goûter n'avait été que l'illusion d'un beau rêve.

Evidemment Méphistophélès ne l'en dissuade point. Or, à présent, Henri veut le bonheur de "son rêve" et il est prêt à l'acheter à n'importe quel prix. Dans un cabaret désert, Henri se coupe la paume de la main avec le verre d'une bouteille de vin et signe le pacte avec le diable.

Nous délimitons cette séquence de la signature du pacte selon le même critère de l'unité de lieu. De façon symptomatique, l'endroit où le pacte est conclu n'est plus un lieu d'érudition comme le cabinet d'études dans le Faust de Marlowe, de Goethe et de Murnau. Rappelons-nous que la première fois que ce pacte a été proposé par Méphistophélès dans ce film-ci, cela s'est passé effectivement dans le cabinet d'études, et le premier maillon de la chaîne qui aboutit dans la séquence à l'étude s'est réalisé justement dans "un lieu d'érudition". Faust gardait-il encore, à ce point-là les liens avec une "âme" véritablement "pure". Or, il a fait du chemin depuis ce début de l'histoire. Et donc il n'est qu'approprié que le pacte se scelle dans un endroit parfaitement désert et aride, un cabaret sombre, où il n'y a point d'autres clients.

Notons que dans une même séquence, le méga-narrateur montre, à tour de rôle, la hâte d'Henri à signer le pacte et l'éveil de ses soupçons en ce qui concerne la bonne foi de Méphistophélès. Ce nouveau Faust est bien imprudent! Mais il se rend compte immédiatement qu'il a été joué... La

séquence dure à peu près trois minutes. Les deux personnages principaux et un personnage secondaire y sont présents.

A la différence des nombreux changements de plans dans la séquence de la signature du pacte que l'on vient d'étudier, celui-ci est presque entièrement filmé en plans-séquences et il y a peu de travail de montage visuel. Ceci va parfaitement de pair avec l'esthétique classique évoquée dans la première partie de ce chapitre. La caméra est bien plus mobile, se rapprochant des visages des personnages, de la main coupée, et du pacte lorsque l'effet narratif l'exige, mais de façon générale, assez discrète dans l'enregistrement d'une scène presque "théâtrale", tant l'unité de lieu est efficacement maintenue. Au niveau temporel, il s'agit d'une scène et le temps de l'histoire est à peu près équivalent au temps de la narration. Le dialogue est presque aussi important que le jeu des acteurs. Le cinéaste utilise, dès le début, un thème musical relié aux puissances infernales.

La séquence commence avec l'entrée d'Henri par la porte du cabaret (il a déjà regardé à travers la vitre, a vu que Méphistophélès était seul, et a pris la décision de signer le pacte). Dans un plan qui continue pendant presque 50 secondes, Henri entre dans le cabaret, s'approche de Méphistophélès qui est assis à une table, accepte sa défaite, et le supplie de lui rendre l'illusion du bonheur, quitte à payer le prix demandé. Méphistophélès fait semblant de ne

pas le comprendre. Alors Faust part vers une table où se trouve une bouteille et la casse.

Le plan change et un plan très rapproché pris de profil montre une partie de la taille et les deux mains d'Henri - l'une qui tient la bouteille cassée et l'autre fermée dans un poing. La caméra se focalise sur le poing serré et suit son mouvement à mesure qu'Henri laisse tomber le bras et le poing s'ouvre, laissant apparaître dans la paume une large entaille d'où coule le sang.

Un plan moyen s'ensuit, cadrant au premier plan Henri, la main levée. Il s'avance encore une fois vers la table de Méphistophélès, d'où ce dernier n'a pas bougé du tout depuis le début de la séquence. La caméra suit Henri et cadre, à présent les deux personnages: Henri debout et Méphistophélès assis à table. Ce dernier est tout à fait prêt, ayant déjà déroulé devant lui le papier sur lequel est écrit le pacte, et tenant une plume d'oie à la main. Quand Henri tend la main, la caméra la montre de nouveau en gros plan, et Méphistophélès trempe la plume dans le sang.

Le plan change à un plan moyen dans lequel on voit d'abord Méphistophélès tenant la plume ensuite la caméra bouge pour montrer Henri, qui s'assied pour signer le pacte. Dès qu'il prend la plume, le thème musical

relié aux puissances infernales commence à se faire entendre et trouve son crescendo une fois que la signature est apposée. Méphistophélès vérifie son document et ensuite se lève pour saluer son nouveau "maître".

Les deux mouvements de la séquence sont habilement enchaînés, l'un à l'autre par un dialogue charnière. La transition se fait lorsque Méphistophélès prononce la réplique "Maître, je suis désormais votre fidèle serviteur". Dès qu'il prononce le mot "serviteur", un "vrai" serviteur entre dans le champ avec une bouteille de vin. Or, Henri ne s'intéresse pas à trinquer avec Méphistophélès et lui demande de partir. En partant Méphistophélès laisse une pièce d'or sur la table comme pourboire. Lorsqu'Henri voit le serviteur l'accepter sans problème il s'étonne puisqu'il se rappelle une scène dans le même cabaret quand il avait lui-même essayé de payer avec une pièce d'or.

Le serviteur lui explique que la pièce est bonne et qu'elle vient de la nouvelle fabrique du Chevalier Henri - toutes choses qu'Henri a cru avoir simplement rêvé. Le serviteur lui apprend "qu'on ne parle de personne d'autre dans toute la ville depuis quelque temps" et lui demande "d'où sortez-vous?". Confus, Henri sort du cabaret.

Mephisto d'Istvan Szabo

La scène se passe lors d'une exposition des sculptures gigantesques et grotesques dont le général fait l'éloge. Ce dernier appose sa signature dans le cahier des visiteurs de l'exposition et ensuite il interpelle Hofgen en l'appellant "Mephisto" et il l'invite à signer ce cahier. Toujours obéissant, Hofgen accepte. Quand il signe son nom les autres s'éloignent de lui et on voit le flash d'un photographe. La séquence continue et Hofgen prononce un discours semblable à celui du général mais en le qualifiant d'opinion personnelle. Ceci atteste le fait que Hofgen et le général font désormais front commun. Quelques plans plus loin, en bon nazi, Hofgen qualifie de traître un ancien collègue qui s'est enfui d'Allemagne sans laisser de traces. Le pacte officiel attestant l'alliance de la figure faustienne avec les puissances maléfiques est bel et bien conclu. L'acte de signer n'étant que l'appui et la prestation officielle authentifiant ses autres actes, et ne laissant pas de doute sur le parti politique et idéologique qu'il prend. Regardons de près cette séquence qui dure à peu près 2 minutes et 50 secondes.

La séquence commence par le mouvement vertical de la caméra vers le bas. Du côté droit de l'écran, une énorme statue massive se dresse de profil. Le reste de la pièce est vu d'en haut, en plongée: beaucoup de personnages regardent la statue, la tête un peu relevée. Le point de vue de la caméra

change. La même statue est montrée de face avec tous les personnages qui se rassemblent autour d'elle vus de dos. Le général prononce son petit discours sur la statue.

Il se dirige ensuite vers une table pour signer un cahier - probablement le cahier des visiteurs. Le plan change et nous voyons Hofgen dans l'arrière-plan avec quelques autres personnages. Le général lui demande de venir signer. Il lui donne le stylo et Hofgen signe.

Plusieurs éléments signifiants qui rappellent le mythe sont présents dans cette scène: d'abord un tas de livres - ni aussi nombreux ni aussi pro-éminents que dans Faust. Mais, par leur seule présence, ces livres font une brève allusion à la tradition mythique. Si chez Clair, une musique lourde et tragique accompagnait la signature du pacte, ici, l'explosion d'un flash de photographe accompagne la signature du cahier. Au niveau réaliste, il est tout à fait naturel qu'un journaliste prenne une photo d'un personnage aussi célèbre que Hofgen, au moment où il signe le cahier des visiteurs. Mais le flash et l'explosion réintroduisent allégoriquement les éléments de la magie, intrinsèque au mythe. Le film fonctionne souvent par allégorie et il serait peut-être ici le lieu de noter que ce film, tourné en 81, peut se permettre une démarche aussi allusive: le spectateur moderne, formé par la "pratique" de visionnement des films, entre dans la salle déjà avec un certain "acquis" cinématographique et est mieux en

mesure de suivre une narration complexifiée par les allusions et les métaphores. Une pareille démarche aurait peut-être été impensable en 1926 quand ce n'était pas seulement la "mise en discours" qui cherchait sa forme d'expression mais également l'esthétique de "lecture" qui cherchait à s'affirmer.

Il est également à noter que les autres personnages s'éloignent de Hofgen lorsqu'il signe. Rappelons-nous qu'au moment de la signature du pacte dans les deux autres films, il n'y avait que les deux personnages principaux (Faust et Méphistophélès). Ici, même si c'est le général (figure méphistophélesque) qui invite Hofgen (figure faustienne) à signer le pacte, au moment de la signature, Hofgen sera tout à fait seul puisqu'en lui se combinent justement les deux personnages du mythe.

Puis, Hofgen vient rejoindre le général qui admire le buste que le sculpteur Léni a fait de lui. En exprimant sa surprise de voir la tête de Hofgen sculptée dans une pierre noire le général met sa main de façon amicale autour du cou de Hofgen. Mais Hofgen ressent ce geste comme un coup violent. Ici le paradigme de signification constitué par le jeu corporel des acteurs est en rapport de contradiction avec le rire général de la bande sonore. Cette main amicale posée sur le cou de Hofgen, est-elle vraiment un geste d'amitié? ou bien une manière de signifier au spectateur que désormais Hofgen ne pourra échapper au général? C'est le jeu de l'acteur qui introduit cette ambiguïté.

Le plan suivant atteste iconiquement de la transformation définitive du personnage: L'énorme drapeau avec la swastika bien en vue devant lequel Hofgen prononce son discours ne laisse plus d'ambiguïté au sujet de son statut dans ce régime. La bande sonore réaffirme cela puisque Hofgen reprend presque les mêmes mots qu'avait prononcés le général, mais en les assumant pleinement à son propre compte cette fois-ci. Comparez la réplique du général "It is a courageous work" avec celle de Hofgen "If I may add a personal word, it is a courageous work. Courageous because it captures our epoch (...)". Ce nouveau Méphistophélès ne tarde pas à mettre son talent au service du régime, pour qu'enfin Faust puisse en tirer profit, tout à fait comme le mythe original. D'ailleurs, une séquence plus tard, Juliette exprimera précisément cette idée quand elle dit: "You're a nicely behaved boy who wants to enjoy the rewards for good behavior"! Ce sont les récompenses qui attirent les personnages faustiens vers les personnages méphistophélesques et cet élément fondamental du mythe est très présent dans toutes les versions cinématographiques étudiées.

Nous avons déjà parlé de l'explosion du flash de photographe. Or, dans cette séquence ces flashes interviennent à quatre reprises, à quatre moments importants: une fois quand Hofgen signe le cahier, deux fois lorsqu'il prononce son discours (on en voit même la fumée) et finalement lorsqu'il rejette son passé à Hambourg et dit "Kroge is a traitor". Ils ponctuent donc de

manière tout à fait cohérente cette séquence qui marque le sommet du processus d'acceptation graduelle du régime nazi par Hofgen.

Une évolution de la notion même du pacte s'esquisse à partir de l'analyse de ces trois séquences filmiques. Dans la tradition théâtrale, chez Marlowe et chez Goethe par exemple, la signature du pacte était préalable au commerce entre Faust et Méphistophélès. Mais déjà dans le Faust de Murnau, quoique le pacte fût signé avant que Méphistophélès ne rajeunisse Faust, ce pacte était "provisoire" puisqu'il était valable pour un jour seulement. Et Faust a déjà commencé à bénéficier des pouvoirs de Méphistophélès avant de signer le pacte définitivement. Dans la Beauté du Diable le pacte se signe assez tardivement, et même là, à coup de ruse et de tromperie. Dans Mephisto ce pacte, qui n'en est pas un, puisque ses termes ne sont pas précisés (tels qu'ils avaient été montrés dans Faust et lus dans la Beauté du Diable). Le pacte lui-même atteint ainsi un statut de métaphore (ou devrait-on dire métaphore filée?) puisqu'il constitue un paradigme tout à fait précis d'éléments mythiques que nous avons relevés au cours de l'analyse.

D'après l'analyse de ces séquences il devient clair qu'au cinéma on ne peut isoler un axe de signification, linéaire, fini et étroitement définissable. La signification jaillit d'un ensemble d'éléments dans leur inter-action avec ce qui est présent dans le texte filmique et ce qui constitue l'acquis du spectateur. La

pluralité des codes utilisés et les couches successives de mise en discours ainsi que les divers niveaux de lecture font en sorte que la notion de narrativité ne peut pas être définie comme quelque chose d'unidimensionnel. Une métaphore qui nous vient à l'esprit est celle du kaléidoscope qui laisse voir autant de dessins que l'on veut en changeant à plaisir les angles pour le visionner. Le texte cinématographique fournit donc des éléments tout à fait tangibles et définis de contenu et de forme et les couches successives de narrativité se dévoilent à mesure qu'on l'examine et l'appréhende.

NOTES

1. Le numérotage des plans se référera, tout au long de ce chapitre, au découpage établi par Eric Rohmer, paru dans L'Avant-Scène Cinéma, op. cit.
2. Jacques Aumont, "Mehr Licht! Sur le Faust de Murnau", dans M Corvin (textes réunis par) Goethe et les Arts du Spectacle, actes du Colloque de Francfort (1982), Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, Bron, 1985, p. 269.
3. François Albéra, "Ecriture et Image - notes sur les intertitres dans le cinéma muet" dans Dialectiques, numéro 9, 1975, p. 23.
4. Albéra qualifie d'intertitres non-diégétiques ceux qui marquent des divisions du récit (parties, chapitres, actes, etc) ou des commentaires du narrateur (jugements, renseignements, etc.).
5. André Gaudreault et François Jost, Le Récit cinématographique, op. cit., p. 70.
6. Ibid., p. 70.
7. Loc. cit.
8. Loc. cit.
9. Loc. cit.
10. Loc. cit.
11. Ibid., p. 71.
12. Loc. cit.
13. Bernard Leconte, "Essai de Lecture d'un Film de Texture classique à partir de l'analyse de son début - La Beauté du Diable de René Clair" dans Films et Documents, numéro 286, Paris, juin-juillet 1972. Republié dans Propositions pour l'analyse de l'image - essai didactique, collection "Les Cahiers de l'audiovisuel", Paris, Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1980.
14. Films et Documents, numéro 286, p. 8.

15. Voir Annexe XII.
16. Films et Documents, op. cit., p. 32.
17. Peter G Christensen, "Collaboration in Istvan Szabo's Mephisto" dans Film Criticism, Vol XII, numéro 3, printemps 1988, p. 22.
18. Voir Montage Vidéo.
19. Voir Montage Vidéo de toutes les trois séquences analysées ici.
20. René Clair, Comédies et Commentaires, op. cit., p. 99.

CONCLUSION

Notre interrogation de la narrativité au cinéma s'est faite dans le cadre tout à fait précis de l'étude de trois films traitant du mythe de Faust. Après une mise en perspective théorique et méthodologique relative à l'étude de la narrativité dans le premier chapitre, nous avons évoqué, dans le second chapitre, les nombreuses autres versions littéraires, musicales, picturales ainsi que cinématographiques de ce mythe. Celles-ci témoignent de l'intérêt que les divers esprits créateurs dont les cinéastes en particulier ont porté à son égard dès les premiers balbutiements de l'expression filmique. La part du spectaculaire, intrinsèque à la trame du mythe et si apte à être manipulée par le cinéma a certainement joué un rôle dans la popularité des aventures de Faust auprès de divers cinéastes. Toutefois, inversement, mais peut-être tout aussi logiquement, l'état de l'évolution du cinéma ainsi que l'esthétique particulière privilégiée par le méga-narrateur filmique ont également imposé leur propre spécificité dans le choix des moyens narratifs utilisés à différentes époques pour présenter la conception du mythe propre à chacun des cinéastes.

Dans le chapitre III, à travers l'étude des programmes narratifs, nous avons vu comment malgré des personnages, des péripéties et des dénouements bien différents, il existait un fond commun de logique mythique qui se répétait d'un film à l'autre. L'étude des schémas actanciels nous a révélé le parcours

évolutif des rapports entre Faust et Méphistophélès. Dans le chapitre IV, nous avons vu jaillir de nouveaux réseaux de significations du texte filmique à partir d'une analyse de l'espace et du temps. Toujours en nous situant dans une perspective de mise en discours narratif, nous avons pu préciser davantage le travail des diverses instances narratrices. Le chapitre V s'est attaché à envisager la spécificité narrative de chaque film au niveau de la mise en discours cinématographique et nous avons vu, à travers la diversité même des phénomènes évoqués, la multiplicité des réseaux significatifs qui peuvent exister dans un film donné.

Nous avons admis, dès le départ, que la réalité du discours cinématographique recèle des niveaux multiples qui vont du simple savoir-faire technique jusqu'aux problèmes de la conception formelle et esthétique. Le caractère foncièrement pluriel de la mise en discours filmique a également été reconnu depuis le début de notre interrogation. Dès lors, on pouvait difficilement admettre - quand il s'agissait de la narrativité cinématographique du moins - la définition générale proposée par le groupe d'Entrevernes, citée dans l'introduction de cette thèse, et qui la qualifiait (c'est-à-dire qualifiait la narrativité) de

phénomène de successions d'états et de transformations, inscrits dans le discours, et responsable de la production de sens¹.

C'est pour cela que nous nous sommes axé, tout au long de cette étude sur une dualité fondamentale du processus de narration, dualité posée par Genette et réaffirmée par Jost et Gaudreault, qui distinguait entre une narratologie de contenu et une narratologie d'expression.

Or, à mesure que nous approfondissions notre analyse selon ces deux axes de narration, un autre niveau de narrativité qui s'esquissait en filigrane commençait à subsumer en quelque sorte les deux axes pré-cités. Cet autre niveau, déjà perceptible dans le texte de chacun des films, débordait celui-ci et établissait des rapports avec d'autres textes (filmiques ou non), élargissant son réseau d'un film à un autre, d'un traitement du mythe à un autre... et ce réseau de relations multiples informait, d'une manière sûre et particulière, la narrativité filmique.

Ce réseau de relations, s'il était déjà présent dans la mise en discours, ne ressortait à la surface qu'au moment de la "réception" du film, de sa reconstruction active de la part du spectateur. Il s'agissait d'une isotopie intertextuelle qui sous-tendait l'élaboration narrative du mythe au cinéma et qui constituait une couche presque tangible de la narrativité elle-même. Au-delà de la problématique de la forme et du contenu se tissait toute une toile de relations implicites sous forme de rappels, de clins d'oeil, de citations, de parodies, de plagiats ou d'allusions, qui, une fois perçues, enrichissaient le

processus du décodage du narratif, et apportaient un nouveau "plaisir du texte". Nous aimerions faire partager au lecteur ce plaisir en évoquant brièvement, avant de conclure, quelques-uns de ces rapports d'intertextualité qui nous paraissent des plus éclairants.

Amorçons l'étude de l'intertexte en citant Genette au sujet de la fortune du héros mythique qui subit une "valorisation primaire":

L'essentiel se passe entre le Volksbuch de 1587, qu'on peut tenir pour l'hypotexte fondamental, et le drame de Goethe. Dans ce Récit populaire^{*2}, Faust n'est qu'un ancien étudiant dévoyé, sombré dans la débauche et la sorcellerie (...)

Le mouvement de valorisation commence avec l'ébauche de tragédie de Lessing (vers 1755-1767), qui envisage apparemment pour la première fois, le salut de Faust (...). Dans le roman de Klinger*, caractéristique d'une interprétation Sturm und Drang, Faust devient un idéaliste, inventeur méconnu de l'imprimerie et philosophe libre-penseur. (...) Avant d'être emporté par les démons, il proteste et se révolte contre l'ordre du monde et l'existence de Dieu.

Ces premiers essais de réhabilitation hésitent donc entre deux motifs un peu contradictoires: circonstances atténuantes et pardon divin ou valorisation du pacte comme symbole de révolte titanesque. Ce sont ces deux motifs que Goethe* s'efforce de concilier en faisant de Faust un véritable héros intellectuel pour qui l'abandon de ses études n'est plus une trahison, mais exprime l'insatisfaction d'un esprit supérieur à l'égard d'une science desséchée, et d'un élan profond vers la vie. (...) Avec ce symbole du dépassement vers le surhumain, on est loin du charlatan dévoyé de l'hypotexte initial^{*3}.

La transtextualité permet à Genette de voir les rapports de greffages et de transformations dans une dialectique de "valorisation" du héros. Il est intéressant de rappeler que si les versions littéraires et théâtrales se sont préoccupées de la "valorisation" du héros mythique, le cinéma s'est attaché, dès le départ, à opérer une valorisation de l'"anti-héros" qu'est le personnage de Méphistophélès. Faust, la Beauté du Diable, et Méphisto marquent, dans l'ordre de croissance, un développement toujours plus ample du rôle de Méphistophélès: notons, rien qu'au niveau des titres, l'insertion de cet anti-héros, insertion qui va d'une absence totale dans le titre du premier film, à une nomination par nom commun dans le second et l'appellation par nom propre (familiarisé) dans le troisième, d'où son importance grandissante. Par ailleurs, même les films qui ne faisaient pas partie de notre corpus comme Marguerite de la Nuit ou Angel Heart témoignent de cette valorisation de l'anti-héros aux dépens du héros.

Puisque le film de René Clair s'intitule la Beauté du Diable, il est légitime de se poser des questions sur ce "diable". Le mot "diable", nous l'avons déjà noté, est un nom commun. Cela pourrait sembler une évidence, mais il vaut la peine de signaler ici que le "diable" n'est pas un personnage unique au mythe faustien. Bien des textes religieux appartenant à la tradition chrétienne ont exploité l'imagerie qui entoure la figure du diable et ont ajouté à son développement. En termes cinématographiques également ce "diable"

se précisera dans le film en tissant des rapports intertextuels non seulement avec le mythe faustien mais avec toutes les valeurs diverses qui entourent ce concept dans la culture chrétienne occidentale.

Les premières images du film après le générique représentent de la fumée et des flammes.

S'agit-il d'un foyer, d'un fourneau, de la représentation de l'enfer, d'une bombe?

Il nous est impossible de préciser actuellement la nature et le sens de cette image.

Le plan 1 nous fera pencher vers la deuxième interprétation (fourneau), le plan 3 vers la troisième (flammes infernales), et l'ensemble du film vers la dernière (bombe) ainsi que vers la liaison unissant le fourneau de l'alchimiste à l'enfer⁴.

Le feu et la fumée sont bien les éléments infernaux par excellence: que l'on se rappelle les cercles de feu qui s'élevaient du sol lorsque le Faust murnalien invoquait le diable. Cela, en combinaison avec le thème musical d'une lourdeur menaçante donne au spectateur, dès cette première séquence, l'impression d'être en présence de puissances maléfiques.

En l'occurrence, les flammes se révèlent émaner du fourneau du cabinet d'études du docteur Faust, parmi tout le bric-à-brac d'équipement pour des expériences scientifiques, des livres et des meubles. On a l'impression que le méga-narrateur filmique veut d'emblée lier l'idée de la quête de la

connaissance à celle du diable. Comme pour souligner cette idée du lien entre les deux, le premier livre que ramasse Antoine, le serviteur de Faust, dévoile un dessin représentant le diable. Effrayé, Antoine remet le livre comme si rien que de l'avoir touché l'avait souillé, et il fait le signe de la croix. D'ailleurs, c'est cette confusion, bien naïve, entre la quête de la connaissance et les influences maléfiques qui vaudra à Clair maintes critiques dont celle de Mitry:

Lorsqu'il (Faust) se rend compte des catastrophes, des ruines, des guerres engendrées par la Science, Faust détruit ses machines et supprime ses découvertes. D'où la condamnation du progrès scientifique en tant que ce progrès contribue à l'asservissement de l'homme. A quoi l'on pourrait répondre: (...) ce n'est pas la Connaissance qui perd les hommes, c'est l'usage qu'ils en font⁵.

Or, du point de vue de la construction dramatique de la première séquence, on voit bien qu'elle contient en condensé toute la vision du monde que Clair veut communiquer à travers son film. Relevons également le fait que lorsque, après la scène du tribunal, Henri est obligé d'errer dans les rues tandis que Méphistophélès s'installe dans sa maison, c'est surtout le cabinet d'études - lieu de la quête de connaissance - que ce dernier veut dominer:

La même nuit, sur la Grand-Place, Henri marche mélancoliquement. Il s'arrête dans la lumière qui vient d'une fenêtre. A l'intérieur de sa maison, le Professeur s'affaire entouré de fioles, de cornues et d'objets étranges. Il tire du four une pelle rougie et examine de petits lingots de métal fumant qu'il prend avec ses doigts sans en paraître gêné⁶.

De nouveau, on voit le souci du méga-narrateur de souligner l'idée que le feu, la chaleur, et la fumée, constituent une isotopie serrée autour de la notion même de "diable".

Revenons, pour l'instant, à l'analyse de la première séquence. Si, par le symbolisme du feu et de la fumée, ainsi que par le dessin, le cinéaste a déjà suggéré l'idée du diable, celui-ci ne fait sa première apparition qu'au plan 14⁷. Il nous semble pertinent de citer l'analyse minutieuse de Bernard Leconte à l'égard de cette première apparition du diable en personne:

Plan 14
3 secondes
Plan rapproché

Méphisto, le lumineux Méphisto cerné de lumière, nonchalamment appuyé à l'encadrement de la porte, les cheveux relevés au dessus des oreilles

Par opposition au plan suivant, Méphisto est ici représenté comme étant cerné de verticales lumineuses; son sourire "démoniaque", ses doigts entrouverts évoquant à la fois griffes et caresses, ses cheveux en forme de cornes (Murnau, dans son Faust avait gratifié P. Jassling (sic) d'énormes sourcils relevés) et son gilet de cuir font incontestablement de lui l'autre pôle de l'attention (...)⁸.

Leconte a très justement relevé les connotations de tout ce qui est coiffure et jeu d'acteur dans cette image, la reliant à la tradition de l'imagerie du diable prévalant dans le monde occidental. Il faudrait y ajouter également le rire ironique de Méphistophélès, rire qui nie du coup toute la contribution

scientifique de Faust que vient d'énumérer le recteur, rappelant en ceci le Méphistophélès de Goethe qui se définit en disant: "Je suis l'esprit qui toujours nie"⁹.

Or, si Clair a choisi de nous montrer une forme du diable en chair et en os, il continue tout de même à dresser des parallèles avec l'image acceptée du diable. C'est le cas lorsque Faust prononce ce discours emphatique qui dit:

Je n'ai pas peur de toi! Je n'ai pas peur des formes
ridicules que tu aimes à prendre! (..) Je n'ai pas
peur de tes grandes cornes, de tes poils rudes, de
tes pieds fourchus, de tes ailes de chauve-souris.

Ce discours verbal est redoublé par la bande image qui montre en gros plan des images imprimées dans le livre que feuillette Faust. D'ailleurs la question de "l'image" du diable est importante dans ce film puisque Faust pose de nouveau la question: "A quoi ressembles-tu?" Et Méphistophélès répond avec un certain aplomb: "Une nouvelle image est sortie de tes livres. As-tu peur de toi-même? Le diable te ressemble et parle avec ta voix...". On voit tissés de cette manière maints éléments relevant de l'imagerie païenne, chrétienne, mythique et sociologique qui, présents dès les premières séquences du film, bâtissent un réseau signifiant qui dépasse celui du dialogue, des péripéties, et des codes isolés utilisés dans le film.

Chez Szabo, Méphisto va constituer le personnage central du film. Mephisto, nous l'avons déjà noté, est l'histoire d'un acteur. Or, dans le titre,

le film ne fait point référence à l'acteur Hendrik Hofgen, ni à son prototype Gustav Grundgens, mais bien à un rôle que cet acteur joue. De plus, ce rôle n'est pas n'importe lequel, mais celui, bien précis du personnage de Méphistophélès dans le Premier Faust de Goethe. Une très forte intertextualité est donc entamée dès le titre du film et elle soutiendra le texte d'un bout à l'autre.

Le nom "Méphistophélès" ne surgit que tardivement dans le film. Arrêtons-nous un instant pour voir à quel moment précis ce personnage fait surface concrètement dans le texte filmique. Le premier compromis de Hofgen amorcé dès l'instant où il décide de se marier avec Barbara, tout en aimant réellement Juliette, a déjà porté fruit: le voilà installé à Berlin grâce aux efforts de son beau-père et de Dora Martin. Il y devient célèbre, reçoit des critiques très favorables dans la presse internationale, et connaît coup sur coup plusieurs succès. Cependant, entre deux scènes où Hofgen fait son numéro d'acteur représentant la gauche, Szabo insère une scène très inquiétante et même proleptique: en rentrant du théâtre, Hofgen voit des soldats brutaliser un pauvre homme en criant à haute voix "Get the jews out of here!" Agissant en lâche, Hofgen écarte cet événement avec l'excuse facile: "They're completely drunk". L'hypocrisie d'une telle affirmation sera d'autant plus choquante pour le spectateur qu'il se rappellera une autre scène où, pour une erreur bien

moins grave, ce même Hofgen a insisté pour que Miklas soit congédié.

Référons-nous maintenant à cette séquence du film:

Miklas: Why, pray, is Lotte Lindenthal in particular a stupid cow? You watch your tongue Hofgen. You won't insult a lady because she's in the Nazi German worker's party and because she's the friend of a German hero.

Hofgen: You won't stand for it?

Ulrichs: Stop it, you're drunk!

Miklas: I'm not. On the contrary. Apparently I'm the only one here with a spark of honour left. Nobody in this Jew-ridden business cares if a lady is insulted.

Hofgen: I'll gladly believe you're not drunk; you won't make that an excuse, then. As for this Jew-ridden business you're in, you won't suffer it much longer. That I promise you.

Le parallèle entre "I'll gladly believe you're not drunk" et "They're completely drunk" est très hautement ironique et on se rend compte que pour Hofgen, tout cela n'est que du verbiage. Il dit des mots qui sont commodes dans une situation donnée. La sincérité n'y est pour rien. Le spectateur commence donc à connaître la méthode particulière que cultive Hofgen pour se tromper et pour tromper les autres. C'est après toute cette exposition du profil du personnage principal qu'on le voit jouer le rôle de Méphistophélès sur scène.

Il s'agit d'un rôle pour lequel, selon l'aveu même de Hofgen, il s'est préparé toute sa vie. C'est un rôle qui lui tient tellement à coeur qu'il n'hésite

pas, en ne voyant pas son nom figurer sur la liste de distribution des rôles après l'installation du régime nazi, à demander une "grande faveur" à Lotte Lindenthal pour qu'il soit choisi pour l'interpréter. Hofgen joue donc le rôle de Méphistophélès dans l'Allemagne de la république de Weimar et celle du Troisième Reich. Mais il le joue en vendant son âme au pouvoir nazi et se revêt donc également du rôle de figure faustienne. Progression intéressante depuis la Beauté du Diable: si dans le film antérieur le diable ressemblait à Faust mais avait quand même une personnalité distincte de lui, ici, Faust et Méphistophélès ne font qu'un. La fusion des deux rôles dans un seul rend le personnage de Hofgen extrêmement complexe.

Et quoi qu'on en dise, il existe un aspect presque "philanthropique" d'Hofgen qui ne peut être dissimulé. Il est vrai qu'en aidant les autres, il se munit d'une belle justification de ses propres ententes douteuses, mais à Paris quand il énumère, parmi ses propres raisons pour rester à Berlin, le fait que: "I can help people who are having a bad time. If I leave nothing better will replace me", on y retrouve des échos du Faust murnalien qui disait également: "Avoir le pouvoir d'aider, rien que pour un jour...!" Il est vrai que les ambitions se sont rapetissées, mais on ne peut pas ignorer cet aspect faustien du personnage complexe qu'est Hendrik Hofgen.

D'ailleurs, ce n'est pas n'importe quel acteur à qui le régime nazi a décidé de faire la cour; de même que ce n'était pas n'importe quel savant à qui Méphistophélès a offert le pacte - Faust et Hendrik Hofgen se ressemblent également par le fait que ce sont de vrais génies, hautement appréciés dans leurs cercles professionnels respectifs, et vénérés par le public. Rappelons-nous les louanges adressées au Faust goethéen lors de la promenade le jour de Pâques:

Un vieux paysan: Monsieur le Docteur, il est beau de votre part de ne point nous mépriser aujourd'hui, et savant comme vous l'êtes, de venir vous mêler à toute cette cohue¹⁰.

Les longs applaudissements qui retentissent dans la salle après les performances d'Hofgen (que la piste sonore prend soin de marquer) attestent la popularité de cet acteur. Istvan Szabo s'est expliqué à ce sujet dans les termes suivants:

Gifted people can be dangerous because they can be seduced. So can the untalented, of course, but what can a director do with a mediocre actor, or what can a general do with a scientist who can't develop bombs? But the inventive scientist or a great actor, that man you try to buy¹¹!

Effectivement, la figure diabolique doit au préalable opérer un choix et c'est pour cette raison que des personnages comme Faust et Hofgen sont les plus vulnérables.

Or, c'est dans le rôle de Méphistophélès qu'Hofgen attire d'abord l'attention du général. Evoquer l'intertextualité de Mephisto avec la pièce de théâtre de Goethe devient d'autant plus important que l'on voit présentés dans le film, à titre de citations franches, des extraits du texte goethéen. Le texte théâtral surgit trois fois dans le film: deux fois en cours de représentation en public assorti du décor et des costumes et une fois lors des répétitions. Aucune scène de la pièce n'est présente en entier, et il y a souvent des sauts à l'intérieur même d'une réplique. Or, à la différence d'une citation écrite qui est supposée marquer les sauts par des points de suspension, rien ici ne permet au spectateur de repérer une coupure, (à moins qu'il ne connaisse par coeur le texte entier de Goethe!). Dès lors, la citation n'a plus le rôle d'attestation du discours premier. Evidemment, en incluant ces scènes tirées de Goethe, Szabo rend hommage au texte le plus célèbre traitant du mythe de Faust (de même que le faisait Autant-Lara en commençant son film Marguerite de la Nuit avec la dernière scène de l'opéra de Gounod (opéra qui a élevé Marguerite au rang des héroïnes célèbres), mais nous croyons bien qu'il y a, dans Méphisto, encore d'autres éléments qui valent la peine d'être évoqués.

En choisissant certaines sections du discours théâtral, et en en gommant d'autres, Szabo insère le discours goethéen dans un nouveau réseau de significations qui est propre à son oeuvre et à ses préoccupations. Et c'est

dans cette optique que les citations de Goethe prennent leur véritable signification.

La première "citation", suivant le style de montage abrupt et sans liens de transition, vient tout de suite après une séquence où Hans Miklas apprend à un groupe de jeunes à faire des louanges du "führer" de façon passionnée. La première image que le spectateur voit du masque de Méphistophélès qu'il reconnaît au préalable, en raison des affiches du film, est accompagnée du mot "Blut", qui veut dire sang et la première ligne que Szabo a choisi de citer du texte de Goethe est "Le sang est un suc tout particulier"¹². La menace de cette phrase ne cessera de se faire retentir tout au long du film. Le jeu dans lequel s'engage Hofgen, celui de poursuivre sa carrière tout en se laissant séduire par les pouvoirs nazis, ne peut rester un jeu innocent qui ne nuit à personne. Méphistophélès est, après tout, avide de sang. Le général le sera également (cf. le meurtre de Hans Miklas et celui d'Otto Ulrichs dans les péripéties du film). Et Hofgen ne restera pas à l'écart de ce drame meurtrier (rappelons-nous que c'est lui qui signe l'arrêt de mort de Miklas lorsqu'il le dénonce auprès du général).

Après cette réplique de Méphistophélès, une bonne partie du discours de Faust est supprimée et l'on reprend son discours au moment où il dit: "Il faut que dans le gouffre de la sensualité, mes passions ardentes s'apaisent".

Ce qu'on a sauté est justement la partie où la grandeur des aspirations faustiennes se fait sentir. Dénué de son contexte philosophique, ce Faust que présente le texte filmique, n'est qu'un vulgaire carriériste qui veut "apaiser ses passions ardentes". Y aurait-il là un jugement de valeur que porte le metteur en scène vis-à-vis de son personnage principal...?

La réplique suivante de Méphistophélès de la pièce goethéenne est présente sans coupures:

Il ne vous est assigné aucune limite, aucun but.
S'il vous plaît de goûter un peu de tout, d'attraper
au vol ce qui se présentera, faites comme vous
l'entendrez. Allons, attachez-vous à moi, et ne
faites pas le timide¹³!

Les sous-titres du film présentent cette même idée en termes suivants:

You'll have no bounds and confines set
Where'er you will, find your pleasure
When you catch your fleeing treasure
May you enjoy the prize you get;
Just help yourself and don't be coy.

Cette exhortation, ces fausses promesses, cette hâte même, que manifeste Méphistophélès, d'obtenir l'adhésion de son auditeur fait penser bizarrement, mais inéluctablement, vu le contexte chronologique du film, à la rhétorique hitlérienne, par laquelle tout un peuple a été impressionné pendant les années trente et la première moitié des années quarante.

Et à Faust de protester (et je cite d'abord les sous-titres anglais du film et ensuite le texte français de Nerval puisqu'il existe des écarts considérables et même révélateurs du point de vue de la construction de sens):

But listen, there's no question here of joy
To Knowledge I'm devoted,
Most painful gratification
Most hateful love, most vexing stimulation

Tu sens bien qu'il ne s'agit pas là d'amusemens
(sic). Je me consacre au tumulte, aux jouissances
les plus douloureuses, à l'amour qui sent la haine,
à la paix qui sent le désespoir¹⁴.

Nous avons l'impression que les sous-titres expriment une vision réduite de l'aspiration grandiose du texte nervalien¹⁵. Par la suite, le film reprend intégralement le texte goethéen.

L'intertexte peut fonctionner par le biais de rappels, de clins d'oeil ou même de plagiat, quoiqu'il soit difficile de parler de ce dernier quand il y a transposition d'un moyen d'expression à un autre. Un heureux hasard nous a fait tomber sur quelques illustrations que nous aimerions présenter au lecteur à titre d'intérêt¹⁶ malgré la piètre qualité de reproduction. Dans le Faust de Murnau, il existe un plan dans lequel Méphistophélès épie d'en haut une ville typiquement gothique aux toits pointus. Le personnage couvre presque les deux tiers de l'écran. Nous avons eu la chance de découvrir une reproduction photographique de la maquette qu'avait préparée Robert Herlth et le photogramme du film avec Emil Jannings¹⁷. Par ailleurs, une

lithographie de Delacroix¹⁸ présentait une scène incroyablement similaire. Notez d'abord la proportion d'espace réservée, et sur la toile et sur l'écran, au personnage et au décor - ce qui fait naître la domination du premier sur le second. Ensuite, les ailes de Méphistophélès, déjà présentes dans la lithographie de Delacroix, s'élargissent davantage dans la maquette de Herlth; mais le photogramme transforme à nouveau la texture de ces ailes, les rendant moins comme celles d'un oiseau et plus chatoyantes en raison de l'étoffe utilisée. Bien plus tard, Szabo n'oubliera pas ces ailes et nous verrons Klaus Maria Brandauer transformer sa cape de Méphisto en des ailes (clin d'oeil à Murnau sûrement!) avec lesquelles il couvrira le général. De la lithographie à une maquette de cinéma, puis un photogramme en noir et blanc, et finalement le photogramme en couleur apparaissant dans deux films assez éloignés dans le temps - l'image a certainement suivi un itinéraire varié! Il n'est point question de plagiat puisque le mode d'expression, quoique iconique partout, varie énormément en raison des matériaux utilisés. Par contre, chaque nouvelle apparition de la première image essentielle ajoute à la précédente ou la transforme. Et le Méphistophélès de Delacroix s'humanise à petites touches. De tels exemples sont preuves de l'émergence d'une narrativité sous-jacente à partir de l'étude transtextuelle des films.

Nous avons cru pertinent de conclure cette thèse intitulée "la Narrativité au cinéma - une étude du mythe de Faust" par une ouverture sur les rapports

intertextuels qui se tissent non pas entre les seules oeuvres filmiques mais entre les divers traitements de ce mythe. Soyons claire, l'intertextualité ne fournit pas les structures nécessaires pour bien cerner le parcours du processus narratif et elle ne saurait prendre la place des analyses précises du type de celles que nous avons faites dans le coeur de cette thèse, puisqu'elle reste une esthétique de lecture et non pas un moyen d'analyse. Mais elle constitue à elle seule une couche de la narrativité et nous l'avons évoquée ici à ce titre.

Il faudrait également se garder de confondre les bonnes vieilles méthodes de "recherche des sources" avec l'esthétique de l'intertextualité, parce que celles-là sont essentiellement vectorielles, linéaires, allant de l'auteur à l'oeuvre, de la source à l'influence subie et elles interdisent le processus créatif lui-même qui consiste justement dans la relecture et la ré-écriture. Citons un exemple du genre de discours dont nous aimerions nous éloigner. Réagissant au sous-titre du film "Eine Deutsche Volkssage" (légende populaire allemande) après la première de Faust en Allemagne, Bernard von Brentano, un critique de l'époque, s'exclamait avec indignation:

Monsieur Murnau ne savait-il pas que dans la légende de Faust il n'y a pas un mot de Marguerite, laquelle est une invention absolument originale de Goethe? Il a enlevé de Goethe ce qu'il ne comprenait pas, et ajouté de son propre cru ce qu'aucun spectateur ne conçoit¹⁹.

Si des remarques de tel type ont le mérite de faire montre de l'érudition du critique, elles sont peu utiles à l'élucidation d'une oeuvre riche et cohérente en

elle-même. D'ailleurs, de quel droit peut-il proclamer, l'auteur de ces lignes, que Murnau ajoute de son propre cru ce qu'"aucun spectateur ne conçoit"! Et, de toute façon, la question capitale de l'évolution narrative du texte filmique est complètement escamotée derrière cette polémique catégorique. Enfin, cela ne sert à rien de s'en prendre à un style de critique qui n'appartient plus à l'époque actuelle. Et cet exemple aimerait illustrer, par son contraire, l'optique que nous avons privilégiée en ce qui concerne la mise en discours narratif.

Le cinéma sur lequel s'est portée notre propre interrogation échappe ipso facto à cette linéarité en posant dès le départ une problématique de la multiplicité et de l'hétérogénéité - problématique que nous n'avons cessé d'évoquer tout au long de cette thèse - et qui se manifeste dans la multiplicité des codes et des instances narratives. La narrativité au cinéma résiderait donc quelque part entre la multiplicité des instances de discours, des codes de discours eux-mêmes et les lectures ou déchiffrements de ce discours.

En tant que couche d'appréhension de la narrativité, l'intertextualité au cinéma implique ce qu'on pourrait appeler la "formation" du spectateur: sa formation culturelle extra-cinématographique d'abord, et puis sa formation cinématographique, acquise au gré de son expérience de spectateur dans les salles de cinéma comme devant l'écran de télévision. Finalement, l'évolution du mythe de Faust qui se laïcise, se complexifie et passe d'un film à un autre,

du stade d'illustration à l'interprétation et finalement à l'allégorie, ne pouvait se faire sans ce fonds de renvois à tout le "contexte mythique" ménagé par les diverses réalisations cinématographiques du mythe. L'altérité entre le "bien" et le "mal" que posait le mythe au départ s'est vue forcément transformée par les réalités d'un monde en crise. Le cinéma l'a bien saisi. La puissance expressive de la narrativité cinématographique évolue tant par sa technique que dans sa conception. Mais, au-delà des moyens mis en oeuvre, elle reflète les grandes tendances esthétiques d'un monde en profonde transformation. Tout comme le mythe de Faust se métamorphose pour refléter des réalités nouvelles, la narrativité devient multiforme, laissant aux spectateurs, plus ou moins riches d'une culture visuelle, la possibilité d'avoir des lectures multiples d'une oeuvre de plus en plus ouverte.

NOTES

1. Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes; introduction, théorie, pratique, op.cit., p. 14.
2. Pour des raisons d'économie nous ne reporterons pas les notes infrapaginales de Genette, mais marquerons d'un * tous les endroits où celles-ci apparaissent.
3. Gérard Genette, Palimpsestes - la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, p. 400-401.
4. Bernard Leconte, "La Beauté...", Films et Documents, op. cit., p. 9.
5. Jean Mitry, René Clair, Paris, Editions universitaires, 1960, p. 141.
6. René Clair, Comédies et Commentaires, op.cit., p. 125.
7. Nous utilisons, pour cette séquence, le numérotage de plans établi par Bernard Leconte dans son article sur "La Beauté ...", op.cit.
8. Ibid., p. 19.
9. Les deux Faust de Goethe, traduction Gérard de Nerval, op.cit., p. 281.
10. Les Deux Faust de Goethe, op. cit., p. 49.
11. Lenny Rubenstein, "Dreams and Nightmares - an interview with Istvan Szabo", dans Cinéaste, Vol XII, numéro 2, 1982, p. 36.
12. Les deux Faust de Goethe, op. cit., p. 291.
13. Les deux Faust de Goethe, op. cit., p. 292.
14. Loc. cit.
15. Il est malgré tout très incommode de travailler avec des traductions, mais puisqu'une bonne partie du public qui a vu "Mephisto" se trouvait dans une situation semblable à la nôtre, nous ne croyons pas tout à fait oiseuse cette tentative d'analyse à partir des traductions.
16. Voir Annexes XIII et XIV.

17. Voir Annexe XIV.

18. Voir Annexe XIII.

19. Frankfurter Zeitung, numéro 776, 18 octobre 1926, dans Jacques Aumont, "Sur le Faust de Murnau", Goethe et les Arts du Spectacle, op. cit., p. 268.

ANNEXES

LA GRANDE SYNTAGMATIQUE DE LA BANDE-IMAGES

(extrait de: Christian Metz, Essais sur la Signification au Cinéma, Paris, Klincksieck, 1968. p. 146.)

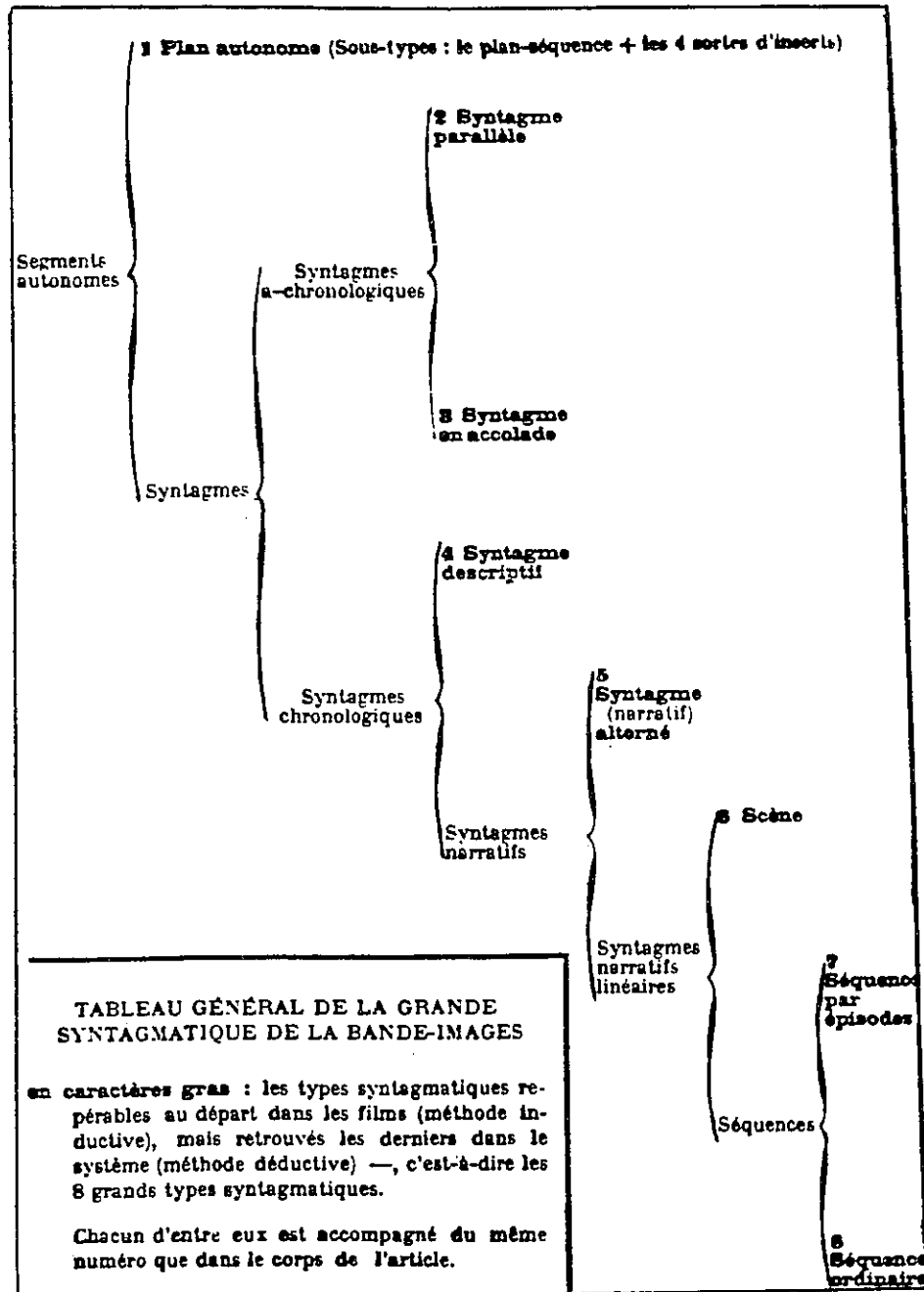


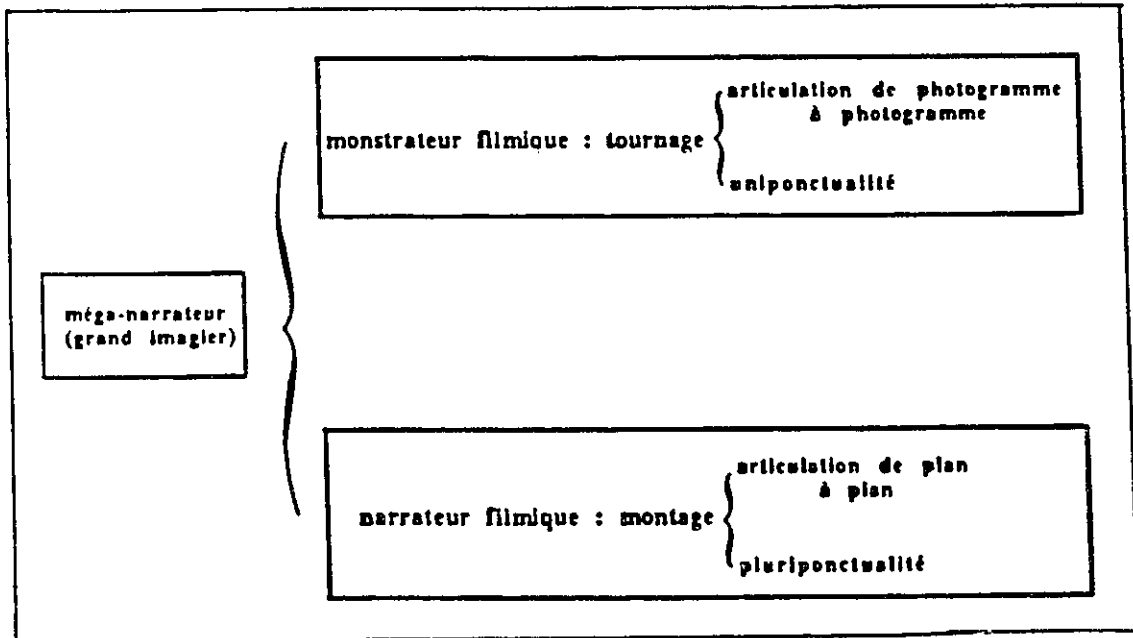
TABLEAU GÉNÉRAL DE LA GRANDE SYNTAGMATIQUE DE LA BANDE-IMAGES

en caractères gras : les types syntagmatiques repérables au départ dans les films (méthode inductive), mais retrouvés les derniers dans le système (méthode déductive) —, c'est-à-dire les 8 grands types syntagmatiques.

Chacun d'entre eux est accompagné du même numéro que dans le corps de l'article.

TABLEAU DES INSTANCES DU DISCOURS FILMIQUE

(extrait de: André Gaudreault, Du Littéraire au Filmique - Système du Récit, Presses de l'Université Laval, Méridiens Klincksieck, 1988. p. 116)



FAUST DE MURNAU - DOCUMENTATION

Allemagne, 1926, 90 minutes approximativement

<u>Réalisateur</u>	Friedrich-Wilhelm Murnau
<u>Production</u>	U.F.A. Films
<u>Scénario</u>	Hans Kyser
<u>Images</u>	Carl Hoffmann
<u>Décors, Paysage et costumes</u>	Robert Hearlth

Interprètes

Faust	Göesta Eckmann
Méphistophélès	Emil Jannings
Marguerite	Camilla Horn
La mère	Frieda Richard
Valentin	Wilhelm Dieterle
Marthe	Yvette Guilbert
Le duc de Parme	Eric Barclay
La duchesse	Hanna Ralph
L'archange	Werner Fütterer

Résumé de Faust de F.W. Murnau

Les premières images du film présentent le Seigneur et Méphistophélès se disputant la maîtrise de la terre. Pour assurer son droit sur la terre, Méphistophélès lance un pari à Dieu: s'il réussit à arracher l'âme de Faust à Dieu la terre sera la sienne. Le Seigneur accepte le pari. Afin de réaliser cet objectif, Méphistophélès répand tout d'abord la peste dans la ville où habite Faust. L'angoisse de ses concitoyens face aux ravages de la maladie pousse Faust à tenter de trouver un remède qui la guérisse. Il a d'abord recours à la prière. Une jeune femme demande à Faust de sauver sa mère, atteinte du fléau. Faust lui administre le remède pour lequel il a demandé la bénédiction divine; la mère succombe tout de même à la maladie. Un moine qui prône la foi dans la puissance divine comme le seul moyen de combattre la maladie et la mort, se meurt, lui-aussi, en apercevant la sombre silhouette de Méphistophélès qui épie d'en haut. Au comble de son désespoir et dans le but d'apporter de l'aide à ses concitoyens, Faust se décide à faire appel aux puissances de l'enfer pour l'aider à trouver un remède. Il invoque Méphistophélès qui apparaît aussitôt. Face à face avec ce délégué de l'enfer, Faust veut renâcler. Or, il aspire malgré tout à obtenir le pouvoir d'aider ses concitoyens, ne serait-ce que pour un jour. Tout à fait obligeant, Méphistophélès lui offre ses services à ces conditions en lui proposant un jour d'essai où Faust pourra jouir des bienfaits de son nouvel allié. Le pacte est

signé avec du sang pour un jour d'essai. A présent, Faust réussit à guérir les malades. Toutefois, les villageois ne tardent pas à se rendre compte que c'est le diable qui est l'allié de Faust et le lapident. Retiré dans son cabinet, Faust tente de se suicider. Méphistophélès l'en empêche en lui rappelant que le jour d'essai n'est pas encore terminé. Las de tout, Faust déclare haïr sa vie. C'est dans son moment le plus faible que Méphistophélès lui montre le visage rayonnant de la jeunesse, éveillant en lui le désir de se rajeunir. Méphistophélès rajeunit Faust à la demande de celui-ci. Le jeune Faust s'apprête à se lancer sur le champ à la poursuite de la vision féminine que Méphistophélès fait apparaître. Faust demande à Méphistophélès de l'aider à l'atteindre. Grâce à son manteau magique, Méphistophélès fait visiter des terres éloignées à Faust. Il l'aide à ravir la Duchesse de Parme. Or, au moment où Faust est en train de la séduire, Méphistophélès l'informe que le jour de l'essai est terminé et qu'il devrait redevenir vieux comme avant. Effrayé à la mémoire de son apparence antérieure et anxieux de s'unir à la duchesse qui l'attend, Faust supplie Méphistophélès de lui laisser sa jeunesse. Alors, Méphistophélès lui accorde cette faveur en échange de son âme pour toujours.

Mais bientôt Faust se lasse de tout ce que Méphistophélès a pu lui procurer et la nostalgie de la terre natale lui fait exprimer le désir de retourner chez lui. Méphistophélès et Faust retournent au village le jour de pâques. Là,

dans une rue, Faust croise Marguerite et tombe immédiatement amoureux d'elle. Méphistophélès fait semblant de l'en empêcher mais en vain. Faust demande de l'aide à Méphistophélès pour séduire Marguerite. Chez elle, son frère Valentin retourne en apportant des cadeaux pour sa mère et sa soeur. Afin d'étendre sa puissance sur elle Méphistophélès place une chaîne en or dans la chambre de Marguerite. Celle-ci trouve la chaîne, et s'en trouve à la fois troublée et réjouie. Elle se rend chez la dame Marthe pour lui faire des confidences. Encouragée par l'enthousiasme de la dame âgée et attirée par le beau bijou, Marguerite essaie la chaîne en or. Toute joyeuse, Marguerite sort participer aux jeux innocents des enfants. Faust s'introduit avec aise dans le jeu et fait la connaissance de Marguerite. Pendant ce temps, Méphistophélès fait la cour à la dame Marthe en lui offrant également une chaîne en or, bien plus grossière que la première, évidemment. Faust et Marguerite tombent amoureux l'un de l'autre. Méphistophélès encourage Faust à s'introduire dans la chambre de Marguerite. Poussée par son nouveau désir, Marguerite le laisse entrer afin de consommer leur amour.

Entretiens, Méphistophélès s'affaire à déclencher la chaîne de la tragédie: il va d'abord annoncer cette nouvelle à Valentin; il réveille également la mère de Marguerite qui, en voyant Faust dans le lit de sa fille, reçoit un choc énorme et en tombe évanouie et mourira sous peu. En retournant chez lui, Valentin arrête Faust dans la rue et le provoque en duel. C'est

Méphistophélès qui tue Valentin de derrière mais il réussit à faire croire à Faust que c'est ce dernier qui en est responsable. Après avoir crié "au meurtre" depuis les toits et rassemblé une foule de gens indignés, Méphistophélès conseille à Faust de prendre la fuite. Avant de mourir, Valentin dénonce publiquement sa soeur, en témoignant que c'est l'amant de celle-ci qui l'a tué. Il la condamne au pilori. Alors commencent les épreuves de Marguerite qui subit la calomnie publique et accablée par la mort de ses proches, se retrouve toute seule en deuil et enceinte: en hiver elle met au monde l'enfant de Faust. Marguerite essaie de trouver abri et nourriture pour son enfant mais cela lui est refusé. L'enfant de Marguerite se meurt de froid et du manque de nourriture. Les agents accusent Marguerite d'infanticide et l'arrêtent. Au comble de son désespoir, Marguerite se souvient de Faust et l'appelle en aide.

Retiré sur le sommet d'une montagne, Faust entend sa plainte et veut venir la secourir immédiatement. Inculpée d'infanticide, Marguerite est condamnée au bûcher. Faust demande à Méphistophélès de le transporter sur le champ auprès de sa bien-aimée. Angoissé par le pressentiment des souffrances de Marguerite, Faust maudit la jeunesse qui lui a causé tant de déboires et il la renie. Comme Méphistophélès était tenu de respecter tous les voeux de Faust, celui-ci redevient vieux. Faust se repent et retrouve Marguerite au bûcher. Méphistophélès réclame la terre en disant que l'accord

était encore valide; mais le Seigneur lui dit que l'accord s'est périmé dès que Faust a reconnu l'amour. Méphistophélès perd ainsi le pari.

LA BEAUTE DU DIABLE - DOCUMENTATION

Italie-France, 1949, 1 heure 31 minutes

<u>Réalisateur</u>	René Clair
<u>Scénario et Dialogues</u>	René Clair et Armand Salacrou
<u>Production</u>	Franco-London Film. Universalia
<u>Assistant-réalisateur</u>	M. Boisrond
<u>Directeur de Photographie</u>	M. Kelber
<u>Musique</u>	Roger Vlad
<u>Décors</u>	L. Barsacq
<u>Conseiller Technique</u>	V. Colasanti
<u>Costumes</u>	Mayo

Interprètes

Méphistophélès-Faust (vieux)	Michel Simon
Faust (jeune)	Gérard Philipe
Marguerite	Nicole Besnard
Le Prince	Carlo Ninchi
La Princesse	Simone Valère
Le Procureur	Paolo Stoppa
Antoine	Raymond Cordy
Le chef des Gitans	Gaston Modot

Résumé de La Beauté du Diable de René Clair

Le professeur Henri Faust, respecté et reconnu dans le milieu universitaire est proie aux doutes et au sentiment de n'avoir rien accompli alors même qu'il prend sa retraite après une longue vie consacrée à la cause de la science. Une voix intérieure lui suggère une autre route à la connaissance, celle éclairée par le diable. Après une période d'hésitation il l'invoque. Sa surprise, et évidemment celle du spectateur est grande lorsque le diable se montre comme son propre sosie. L'offre du pacte diabolique ne tarde pas à venir, mais Faust la refuse. Alors, Méphistophélès utilise une tactique irrésistible et offre gratuitement la jeunesse au professeur Faust de façon à lui donner le temps d'accomplir son grand oeuvre de savant. C'est une offre que le vieux professeur souffrant de la goutte ne pouvait refuser. Il se rajeunit donc et sera appelé "Henri" dans le reste du film.

En tentant en vain de rattrapper le vieux Méphistophélès pour le remercier le jeune Henri s'évanouit dans le camp des gitans. Là, il rencontre Marguerite, est attirée par elle et s'émerveille de toutes les douceurs de la vie auxquelles il n'avait jamais fait attention autrefois. Henri commence désormais à bien apprécier le diable qui l'a rajeuni gratuitement. Or, la jeunesse était gratuite mais rien d'autre ne le serait... Avec sa nouvelle identité personne ne reconnaît plus comme le professeur Faust et lorsque son serviteur

le surprend en train de prendre son propre argent il crie "au voleur". Rajeuni mais appauvri Henri tente de gagner sa vie tant bien que mal en performant pour les gitans mais la police le rattrape bientôt et le traduit en justice pour le crime d'avoir tué le vieux professeur Faust.

Pour se défendre Henri décide à la fin de révéler les événements bizarres qui l'ont conduit à ce changement d'apparence physique mais au moment où il commence à parler Méphistophélès refait surface, cette fois-ci sous l'apparence du vieux professeur Faust et Henri. En retrouvant le professeur sain et sauf, Henri est évidemment libéré. Désormais le clivage physique du personnage du professeur Henri Faust est définitif: le vrai professeur, rajeuni, sera appelé Henri tandis que Méphistophélès prendra le nom du professeur Faust.

Méphistophélès, ayant pris l'apparence du professeur Faust, est libre de jouir de tous les plaisirs qu'une vie de bourgeois riche et célèbre peut lui offrir. Et cela ne lui déplaît guère. Le Prince même lui fait la cour et demande son aide pour secourir l'économie désastreuse du royaume. Le nouveau professeur Faust se montre enthousiaste et optimiste vis-à-vis l'idée de fabriquer de l'or.

Par contre, désœuvré et sans sou, Henri trouve la vie bien difficile. Méphistophélès lui propose de nouveau le pacte qui offre "au lieu d'une longue vie misérable, une longue vie de félicités". Mais Faust/Henri reste encore fidèle à ses principes et affirme que "j'accepterai mon sort sans faiblir".

Inspiré par Lucifer Méphistophélès adopte a présent une nouvelle stratégie: il lui offre une seconde fois de l'aide gratuite à connaître les secrets de la nature ainsi qu'à fabriquer de l'or. Henri/Faust ne refuse pas une offre pareille.

Méphistophélès et Faust font maintenant front commun. Rien ne leur est alors impossible. De la gloire, de la richesse, du succès auprès des femmes - ils obtiennent tout cela et plus. Henri/Faust s'éprend maintenant de la Princesse. A l'aide de son "ami" Méphistophélès/professeur Faust il réussit même à avoir un rendez-vous avec elle.

Mais bientôt il veut la revoir. Cette fois-ci Méphistophélès l'obligera en usant de la ruse à signer le pacte infernal avec son propre sang. Lors d'une scène intéressante Henri fait part des projets scientifiques divers au Prince en énumérant leurs effets bénéfiques pour l'humanité mais Méphistophélès ponctue ce discours en énumérant pour chaque projet les conséquences maléfiques. Le rêve d'Henri, c'est d'"utiliser l'énergie que contient chaque

grain de poussière...". On reconnaît dans cela l'aspiration à la puissance atomique...

Or, même après avoir signé le pacte Henri ne retrouve pas le bonheur que Méphistophélès lui avait promis et il lui en fait remontrances. Alors pour l'égayer Méphistophélès consent à lui montrer, dans un miroir, son avenir: du succès auprès de la princesse, le meurtre du prince, l'inconstance vis-à-vis des femmes, le pouvoir absolu, la torture des opposants, les guerres dévastatrices et la fin solitaire de sa vie quand Méphistophélès vient réclamer son âme - voilà ce que lui réserve son avenir.

Cet avenir le dégoûte et Henri ne peut plus supporter un seul instant la compagnie de Méphistophélès. Il s'enfuit et va retrouver Marguerite. Profondément malheureux mais sans espoir de salut Henri décide que "rien ne (devrait) subsiste(r) de (ses) mes travaux et de cette science qui (l') m'a perdu". L'or redevient du sable. Ceci sème de la panique dans la ville entière. Une foule agitée vient réclamer auprès du Prince sa fortune qui s'est transmuée en sable. Il faut à tout coup punir quelqu'un pour apaiser la foule. On arrête Marguerite et on l'accuse d'avoir pratiqué la sorcellerie. De l'autre côté Méphistophélès tente d'obtenir son âme avec celle de Faust. Mais elle refuse. Quand il tente de la persuader en lui montrant le pacte signé de Faust, elle jette le papier hors de la fenêtre. La foule en bas récupère le pacte et

regarde horrifié le pacte diabolique signé du nom de professeur Faust. Tout leur est mis au clair. C'est le professeur Faust qui est le coupable. Or, ils ne connaissent de ce nom que le pauvre Méphistophélès qu'ils chassent impitoyablement. Méphistophélès se jette d'un balcon et meurt dans une poussée de fumée épaisse et noire. Henri et Marguerite sont à présent libre de s'aimer et vivre heureusement. Telle est l'histoire de la "Beauté du Diable".

MEPHISTO - DOCUMENTATION

Hongrie. 1981. 2h18 minutes. VO et VF Eastmancolor

<u>Réalisateur</u>	Istvan Szabo
<u>Scénario et Dialogue</u>	Istvan Szabo et Peter Dobai, d'après le roman <u>Mephisto</u> de Klaus Mann
<u>Production</u>	Mafilm-Objektiv Studio (Budapest) avec la participation de Manfred Durniok Produktion
<u>Directeur de Production</u>	Lajos Koltai
<u>Photographie</u>	Lajos Koltai
<u>Décor</u>	József Romvari
<u>Montage</u>	Zsuzsa Csakany
<u>Musique</u>	Zdenko Tamassy
<u>Son</u>	György Fek
<u>Assistant réalisateur</u>	Mara Luttor
<u>Costumes</u>	Agnès Gyarmathy

Interprètes

Hendrik Hofgen	Klaus Maria Brandauer
Nicoletta Von Niebuhr	Ildiko Bansagi
Barbara Bruckner	Krystyna Janda
le général	Rolf Hoppe
Hans Miklas	Gyorgy Cserhalmi
Otto Ulrichs	Peter Andorai
Juliette	Karyn Boyd
Lotte Lindenthal	Christine Harbort

Résumé de Mephisto d'Istvan Szabo

"Mephisto" trace l'histoire d'un comédien nommé Hendrik Hofgen. Dans les années 1920, Hofgen se produit au théâtre de Hambourg et dans des productions théâtrales de gauche auxquelles collabore aussi son ami Otto Ulrichs. Les opinions politiques de Hofgen ne sont point dissimulées - on le voit s'en prendre au jeune acteur Hans Miklas, qui se proclame être nazi et anti-sémite: Hofgen utilise son influence considérable auprès du directeur de théâtre pour faire renvoyer Miklas après une légère dispute au bar. Brûlant d'ambition depuis le début du film, Hofgen semble poursuivre le but unique de succès non dépourvu d'un certain narcissisme qu'attestent plusieurs images. Il entretient une relation amoureuse avec Juliette, une danseuse noire. Au théâtre il rencontre Barbara Bruckner, dont la famille est riche et connue, et il l'épouse. Grâce à son beau-père Hofgen décroche un contrat au théâtre d'Etat de Berlin où il jouit d'un succès effervescent. Il y joue également le rôle convoité de Mephisto, dans une production du "Faust" de Goethe.

Lorsqu'il est au comble de sa popularité l'arrivée au pouvoir des nazis vient remettre en question toute la carrière qu'il a pris tant de soin à se bâtir. Sa femme l'encourage à émigrer mais il refuse de le faire, persuadé qu'il est d'avoir besoin de la langue allemande pour être ce qu'il est - un acteur. Un contrat de film lui donne l'occasion de sortir de l'Allemagne et pour quelques

jours il envisage la possibilité de ne pas y retourner. Or, une lettre d'une de ses anciennes collègues le persuade du contraire puisqu'elle l'assure qu'il n'a rien à craindre du nouveau régime et que Lotte Lindenthal, actrice et maîtresse du premier ministre nazi a personnellement donné cette assurance. Hofgen retourne donc en Allemagne et ainsi s'intensifie le processus de compromis et de reniement des valeurs chères au héros. Ni la popularité ni le succès ne lui font défaut. A présent, il lui arrive de temps à autre de se faire la porte-parole du régime devant les journalistes et les étrangers: et il le fait avec toute la fougue et passion que peut ressentir un acteur pour un nouveau rôle. De l'autre côté il réussit à secourir certains de ses amis qui sont traqués et menacés par le nouveau régime. Aussi Hofgen se croit-il encore fidèle à ses principes.

Entretemps, Hans Miklas, rendu à Berlin, a fait le chemin inverse: lui qui était membre du parti national-socialiste et qui s'était disputé avec Hofgen parce que ce dernier avait insulté Lotte Lindenthal à Hambourg et à la suite de cette dispute s'est même vu perdre son emploi, se désespère à présent du régime nazi. Il fait la campagne pour signer une manifestation contre le régime. Hofgen le dénonce auprès du Premier Ministre. Hans Miklas est assassiné. Cet acte accroît la crédibilité de Hofgen dans les cercles du pouvoir. En récompense on lui offre le poste de directeur du théâtre national de Berlin.

Le nouveau poste exige évidemment une nouvelle image: Hofgen se divorce de Barbara; il est obligé de se séparer de Juliette. Mais bientôt il commence à se rendre compte de son impuissance: il ne peut plus rien quand Otto est tué; il n'arrive même pas à engager les acteurs de son choix pour ses pièces; le comble, il donne une interprétation nazi au Hamlet de Shakespeare; et pour plaire à ses supérieurs il organise une fête extravagante à l'occasion de l'anniversaire du Premier Ministre à l'opéra de Berlin. Bref, sa transformation est complète - le régime nazi le dépouille progressivement de sa femme, son amante, ses amis; il réduit l'homme de théâtre en lui au statut de simple marionnette dont le régime tire les ficelles; en organisant une fête en l'honneur du premier ministre Hofgen non seulement souscrit à la philosophie nazi mais l'encourage de façon active. Lors de la dernière scène où il murmure, aveuglé par les lumières des projecteurs, qu'il n'est qu'un simple acteur, le spectateur se demande si c'est pour se persuader ou pour persuader les autres qu'il prononce cette phrase.

TABLEAU DES ETAPES DE LA MISE EN DISCOURS FILMIQUE

(extrait de: André Gaudreault, Du Littéraire au Filmique - Système du Récit, Presses de l'Université Laval, Méridiens Klincksieck, 1988. p. 120)

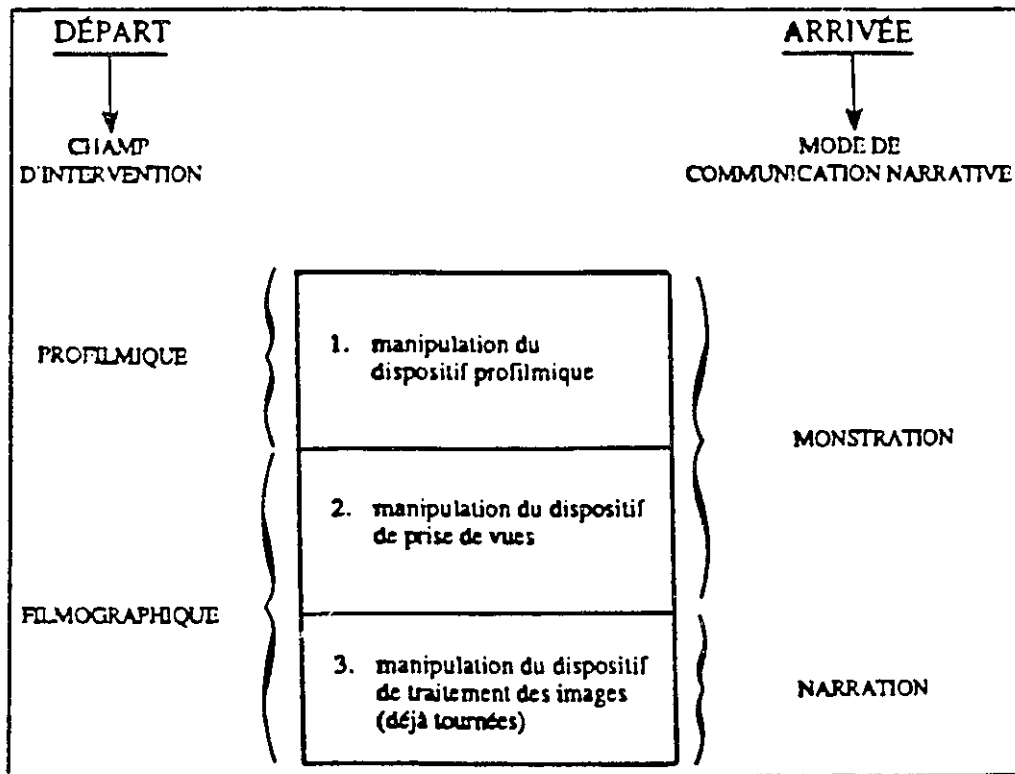
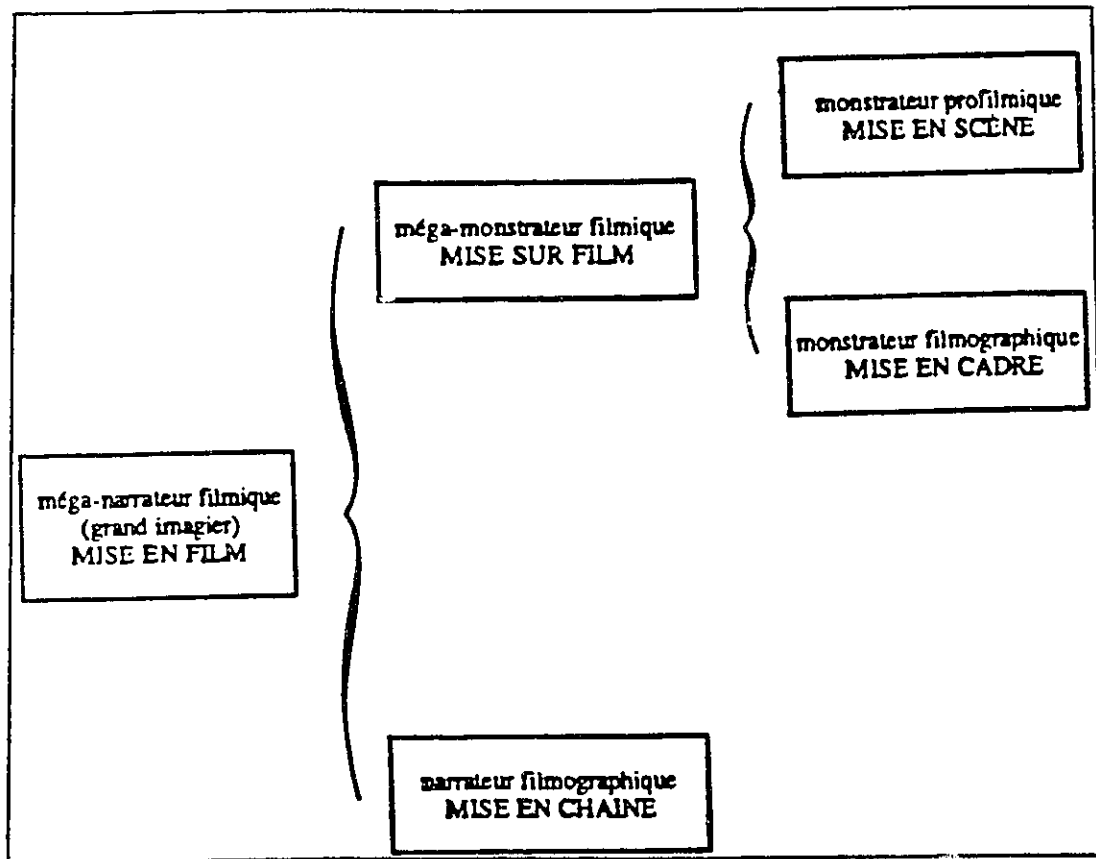


TABLEAU DU DISPOSITIF ENONCIATIF DU RECIT FILMIQUE

(extrait de: André Gaudreault, Du Littéraire au Filmique - Système du Récit, Presses de l'Université Laval, Méridiens Klincksieck, 1988. p. 122.



DEPLOIEMENT DE L'ESPACE DANS UN PHOTOGRAMME DU FAUST
DE MURNAU

(extrait de: Eric Rohmer, L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau, Paris, collection 10/18, Union générale d'éditions, 1977. p 169.)



560-561 – Surimpression du paysage sur la bouche hurlante de Marguerite. Deux mouvements simultanés.

1) Mouvement centrifuge de la bouche et du voile agité par le vent.

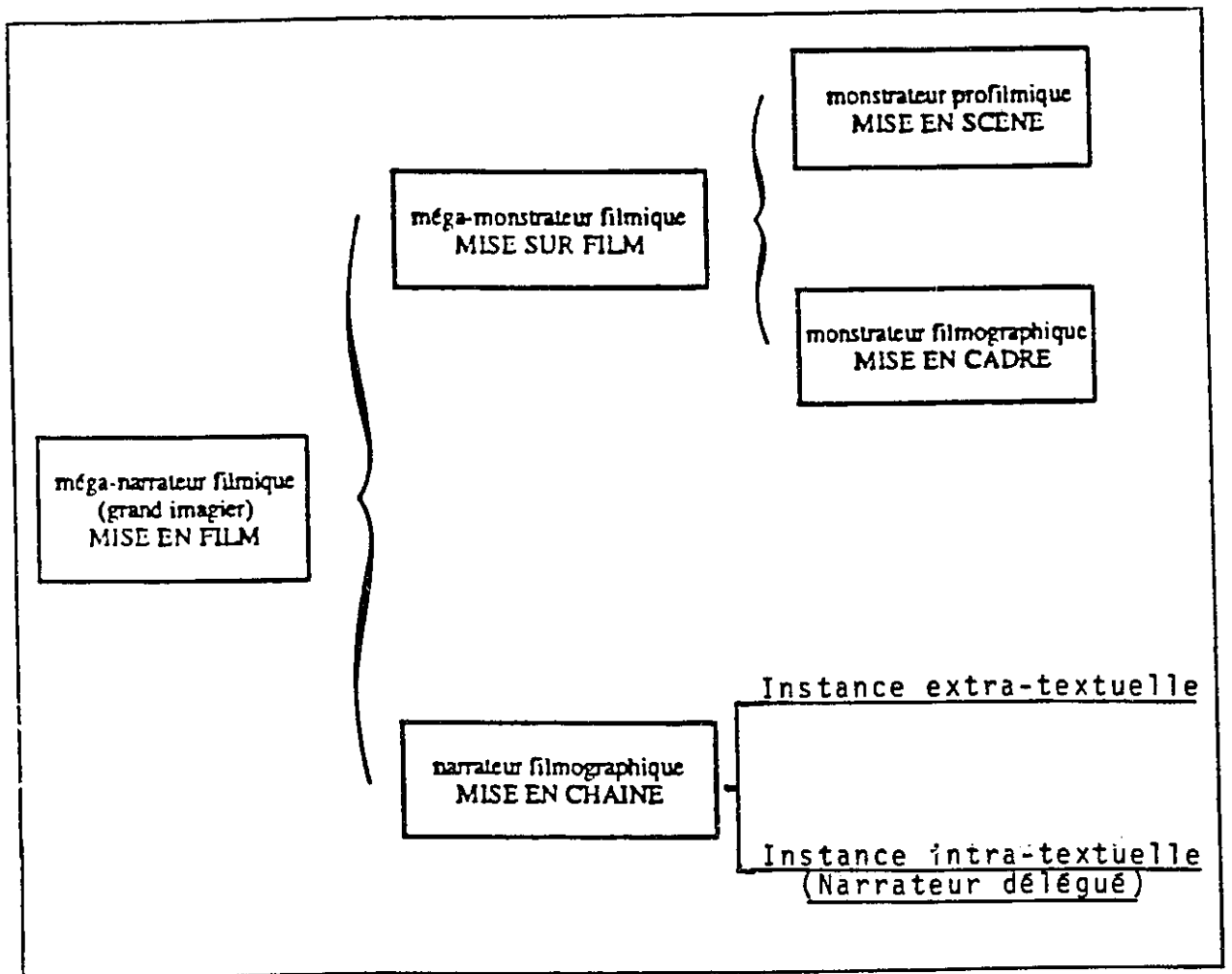
2) Mouvement d'avant en arrière, centripète, vers l'intérieur de la bouche.

La contradiction entre ces deux mouvements crée à elle seule le drame. Le mouvement centrifuge n'est pas bénéfique : idée de « trouée ».

TABLEAU DU DISPOSITIF ENONCIATIF DU RECIT FILMIQUE

(Tableau XV de Gaudreault, légèrement modifié)

(extrait de: André Gaudreault, Du Littéraire au Filmique - Système du Récit, Presses de l'Université Laval, Méridiens Klincksieck, 1988. p. 122.)



MICHEL SIMON, LE NEZ CONTRE LA FENÊTRE BARRÉE

(extrait de: R.C.Dale, The Films of René Clair, Vol I, Metuchen, NJ and London, The Scarecrow Press Inc. 1986. p. 402.)



TRANSCRIPTION ANALYTIQUE DES RÉPLIQUES DE LA SÉQUENCE
DU MIROIR DANS LA BEAUTÉ DU DIABLE DE CLAIR

Comme il n'y a que deux personnages - Faust et Méphistophélès - qui participent au discours langagier de cette séquence nous présenterons leurs répliques en deux colonnes différentes. Toutes les instances du discours qui ancrent le récit encadrant dans une temporalité bien précise - adverbess de temps, noms qui expriment une notion temporelle, ainsi que tous les verbes exprimant le temps - sont soulignées. Toutes les répliques qui sont présentes comme des dialogues du récit encadré sont en caractères gras. Chaque réplique de Faust qui change le cours du récit encadré est en caractères plus grands.

Méphistophélès

Faust

Viens ici mon ami et bois! Ah! je n'aime pas la musique. Elle me fait penser au paradis. Tous ces anges avec leurs harpes.

Méphistophélès, où est ce bonheur que tu m'as promis?

Ne sois pas trop exigeant! Il ne tient qu'à toi d'être heureux. La Princesse va venir te rejoindre bientôt ici même.

Qu'en sais-tu?

Ce soir je puis voir les événements qui vont se produire aussi clairement que tu te vois dans ce miroir.

Est-ce vrai?

Oui!

J'aimerais fort que tu me fasses connaître ce qui va m'arriver dans l'heure prochaine.

Huh, si cela peut te distraire, mon maître, regarde! Regarde ce reflet de toi-même qui se détache de toi et qui s'en va dans le temps

qui vient. Voici l'heure à laquelle la Princesse viendra dans ce salon. Quand elle apparaîtra, tu l'attendras debout près de la porte. Elle te découvrira avec une surprise bien feinte. Tu t'approcheras d'elle. Tu prendras ses mains respectueusement et comme le moment du respect est passé, soudain...enfin, voilà, tu vois que ce ne sera pas difficile. Vous conviendrez d'un autre rendez-vous. Quant au reste, ça te regarde.

Et puis-je connaître la suite de l'aventure?

Ce que tu en as vu te la fais deviner aisément.

Je parle de l'aventure que va être ma vie.

Ne me demande pas cela!

N'ai-je pas le droit de connaître à l'avance ce que j'ai payé si cher?

Tu te gâteras toutes les joies si tu peux les prévoir

C'est un ordre que je te donne! As-tu juré de mettre tout ton pouvoir à mon service?

Je te parle en ami.

Qu'a l'avenir de si effrayant que tu veuilles me le cacher?

Oh rien, rien! Regarde! Une année a passé et voici ce que le miroir reflètera. Vois avec quel respect et quel amour on t'accueillera. Chacun saura que tu es l'amant de la princesse.

Le Prince, le saura-t-il aussi?

Le Prince? Dans un an il sera mort. Le triste événement se sera produit quelques mois auparavant. Si le prince avait des soupçons il n'est plus en état de t'en faire

part. Evidemment, on ne peut empêcher des mauvais esprits de penser que le prince n'est pas mort de mort naturelle.

Il faut bien mourir d'une manière ou d'une autre.

Tu dois avouer que ce prince est un peu gênant de son vivant. Un vieux mari ne pénètre pas dans la chambre de sa jeune femme sans prévenir et un soir, il s'en faudra de bien peu qu'il ne vous surprenne. Heureusement qu'il ne pense pas à regarder derrière le rideau. Mon ami tu perds la tête. Quand la science permet d'user de certaines armes qui ne laissent pas de traces...

C'est celui du fidèle serviteur qui s'est engagé à satisfaire tous tes désirs. Avions-nous besoin de ce prince? Et la princesse qui donne tous les signes d'une profonde douleur sera libre de se consacrer tout entière à son nouvel amour. Ah l'amour éternel, n'est-ce pas ce que ton coeur désire?

C'est à dire qu'il sera tué?

Ne me cache rien!

Qui commettra ce crime? Quelle est cette main?

Tout ce que mon coeur désire, madame, est de rester toujours ainsi auprès de vous.

Après de vous, c'est là seulement que je me sens vivre.

Que m'importe le monde s'il n'est pas reflété dans vos yeux?

Ce sont les mêmes mots mais celle à qui tu l'adresse n'est plus la même. Que veux-tu? Le temps a passé. Cette pauvre princesse devrait bien s'en rendre compte. Mais même le diable ne pourrait lui faire entendre raison. Et voilà que tu dois subir les pleurs d'une femme jalouse. Veux-tu que je te débarasse de celle-ci comme je t'ai débarassé de son vieux mari?

Non!

Ne parle pas si vite! Tu auras bien envie d'être libre, afin, à ton tour, de te consacrer tout entier à ta nouvelle passion. Car c'en est une autre à qui tu jures des sentiments éternels!

Assez! Je n'ai pas besoin de savoir ces choses là par avance.

Je t'avais prévenu!

C'est pas ça qui m'intéresse. Que ferai-je de mon pouvoir?

Ce qu'en font les grands dictateurs. Tu sera le maître absolu. Tu récompenseras ceux qui s'inclineront devant toutes tes volontés. Aux autres, ta bonté donnera le temps de reconnaître leurs erreurs et s'ils sont incorrigibles, vois-tu, les vieilles méthodes sont encore les meilleures.

Je ne ferai pas de cela

C'est qu'il te le faudra bien!

Je ne veux que le bonheur des hommes!

Mais c'est pour leur bonheur que tu devras être sévère. C'est pour leur bonheur que tu travailleras chaque nuit. Faire de l'or était un jeu d'enfant pour nous. Transformer le

monde grâce à la science, voilà le but suprême. Arracher à la matière son secret, utiliser l'énergie que contient chaque grain de poussière. Voilà la découverte qui te vaudra l'aâmirâtion d'un peuple.

Tout ici-bas ne se termine-t-il pas par des cendres et de la poussière?

Ne regarde pas!

Ledit Méphistophélès, le dernier jour de ma vie, prendra possession de mon âme.
Signé: Faust. Tout à fait en règle.

Ainsi, je ne laisserai derrière moi que de la poussière et des cendres

Et au dernier jour de ma vie? Et au dernier jour de ma vie?

Je le veux! Je veux voir mon destin!

Toutes les années que tu m'as données se sont évanouies. Il sera près de minuit. La dernière des nuits que je passerai sur la terre. Pour tous, elle sera semblable aux autres nuits. Pour tous, ce sera une nuit comme les autres, sauf pour moi. Seul je saurai qu'un créancier impitoyable rôde autour de mon âme. Il n'y aura personne parmi ces amis et ces serviteurs dévoués pour partager mon secret. Il n'y aura personne pour savoir que Faust n'a plus qu'un instant à vivre et qu'il va être damné pour l'éternité. L'enfer réclamera son droit. Et il criera "Faust! viens! ton heure est presque arrivée!"

Aah!

**TABLEAU DE CORRESPONDANCES, SYMETRIES,
PREFIGURATIONS ET OPPOSITIONS**

DANS LA BEAUTE DU DIABLE DE RENE CLAIR

(extrait de: Bernard Leconte, "Essai de Lecture d'un Film de Texture classique à partir de l'analyse de son début - La Beauté du Diable de René Clair", Films et Documents, Numéro 286, Paris, juin-juillet 1972.

CORPUS		FILM	
I - Parties du corpus :	II - Plans symétriques remarqués au tableau III :	III - Parties du film :	IV - Coup de théâtre :
1 La demeure de Faust	P. 3 Lucifer	A Apparition de Méphisto	a Méphisto apparaît
2 La place	P. 5 Marguerite sur sa roulotte P. 7 Les étudiants	B La jeunesse et l'amour de Marguerite	b Faust reçoit la jeunesse et part avec Marguerite
3 Les docteurs	P.10 Le recteur - Faust	G Le procès	d Il est accusé d'être son propre assassin e et Méphisto prend les traits de Faust
4 Arrivée de Méphisto	P.13 Arrivée de Méphisto	D La fabrication de l'or artificiel	f Faust reçoit la connaissance universelle
5 Duel Faust-Méphisto	P.16 Eclat de rire de Méphisto	E Le pacte	g Il signe le pacte.
6 Sortie	P.19 Sortie P.20 Croisement docteurs - Méphisto	F Révélation et rupture du destin	h Son avenir lui est révélé. i L'or se change en sable.
7 Fuite	P.23 Fuite cour intérieure	G Disparition de Méphisto	j Le pacte disparaît en fumée.

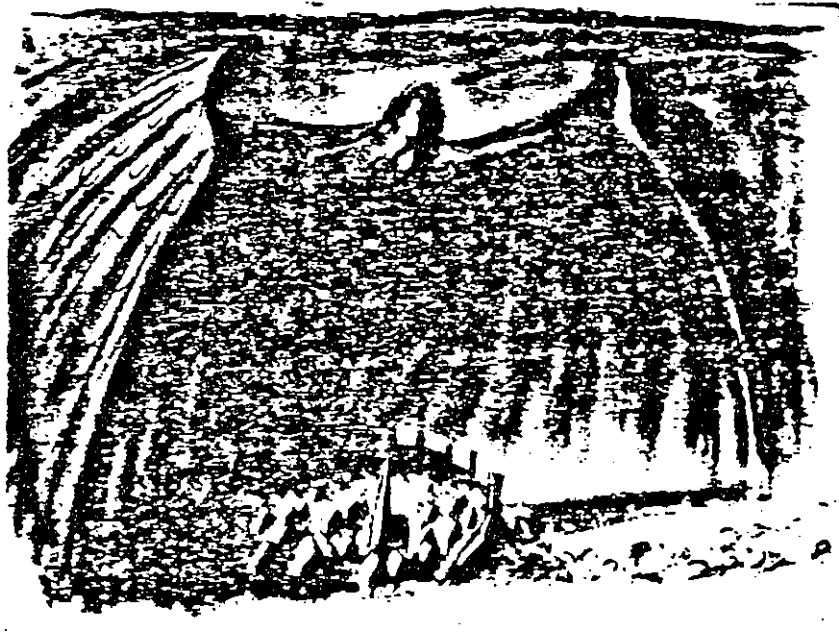
MEPHISTOPHELES DANS LES AIRS, LITHOGRAPHIE DE DELACROIX

(extrait de Jacqueline Armingeat, "On ne se souvient guère du Faust de Delacroix, c'est pourtant l'ancêtre des grands illustrés modernes, L'Oeil, Paris, Numéro 12, 1955.)



MAQUETTE DE ROBERT HERLTH ET PHOTOGRAMME DU FILM

(extrait de Robert Herlth, "La tombe du chien", dans Cinématographe,
Numéro 196, février, 1975.)



FAUST ET MEPHISTOPHELES GALOPANT POUR REJOINDRE
MARGUERITE

(extrait de Jacqueline Armingeat, "On ne se souvient guère du Faust de Delacroix, c'est pourtant l'ancêtre des grands illustrés modernes, L'Oeil, Paris, Numéro 12, 1955.)



FILMOGRAPHIE DE FAUST A L'ECRAN

Filmographie établie d'après:

- DABEZIES André, Le Mythe de Faust, Paris, Armand Colin, 1972, 400p.
- SINGER Robert Lewis, The Faust Film Adaptation: A Study in the Interrelationship between Literature and Film, thèse doctorale soumise au département de Littérature comparée de l'Université de New York, publié par UMI Dissertation Information Service, 1990.

1896	LUMIERE (L et J)	<u>Faust et Méphisto</u> (17 mètres)
1897	MELIES (G)	<u>Faust et Marguerite, les amours passionnés d'un grand savant</u> (20 mètres), d'après Gounod.
		<u>La Damnation de Faust</u> (20 mètres) d'après Berlioz.
		<u>Le Cabinet de Méphistophélès</u> (75 mètres)
1898	SMITH (G.-A)	<u>Faust and Mephistopheles</u> , Angleterre.
1903	MELIES (G)	<u>Faust aux enfers</u> (130 mètres), d'après Berlioz.
1904	MELIES (G)	<u>Faust et Marguerite</u> (290), d'après Gounod.
1906	GAUMONT (L)	<u>Faust</u> avec disques de Gounod.
1908	EDISON (T.A.)	<u>Faust</u> avec disques de Gounod, Etats-Unis.
1909	S E L I G (H) & D A W L E Y (S)	<u>Faust</u> , Etats-Unis.
	MELIES (G)	<u>Faust</u> , d'après Gounod.

1910	MESSTER (O)	<u>Faust</u> , d'après Gounod. Allemagne.
	CASERINI (M)	<u>Faust</u> d'après Gounod, Italie.
	ANDREANI (M) & FAGOT (G)	<u>Faust</u> .
1911	COHL (E)	<u>Le Tout petit Faust</u> , film de marionnettes.
1913	LEE (F)	<u>Faust and the Lily</u> , Etats-Unis.
	RYE (S) & EWERS (H-H)	<u>Der student von Prag</u> , Allemagne.
1914	DINESEN (R)	<u>Faust</u> (en costumes modernes), Danemark.
1922	BOURGEOIS (G) & GRIMOIN-SANSON (R)	<u>Faust</u> , film "en relief".
	L'HERBIER (M)	<u>Don Juan et Faust</u> , d'après Grabbe.
1926	GALEEN (H)	<u>Der student von Prag</u> , Allemagne.
1926	MURNAU (F.W.)	<u>Faust</u> , d'après Goethe, Allemagne.
1929	HACKETT (C)	<u>Faust</u> , Etats-Unis, (titre français: <u>A moi, Satan!</u>).
1941	DIETERLE (W)	<u>The Devil and Daniel Webster</u> , R.K.O. Pictures, d'après le roman de Stephen Vincent Benet du même nom et le scénario écrit en collaboration avec l'auteur du roman et Dan Totheroh et publié sous le titre <u>All That Money Can Buy</u> ou <u>The Devil and Daniel Webster</u>
1949	C L A I R (R) & SALACROU (A)	<u>La Beauté du Diable</u> .
1950	MONICELLI (M)	<u>Faust e il diavolo</u> , Italie.

1952	GALLONE (C)	<u>Faust et Margherita</u> , d'après Goethe et Gounod, Italie.
1955	AUTANT-LARA (C)	<u>Marguerite de la nuit</u> , d'après MacOrlan.
1957	SAENZ DE HEREDIA (L)	<u>Faustina</u> , d'après l'opérette, Espagne.
1959	M A L I K (J) & BEDNAR (K)	<u>Doktor Faust</u> , marionnettes, Tchékoslovaquie.
1960	PODSKALSKY (Z)	<u>Quand le Diable s'en mêle</u> , Tchékoslovaquie.
	GFUNDGENS (G)	<u>Faust</u> , premier <u>Faust</u> de Goethe filmé.
1963	POPESCO-GOPO (I)	<u>Faust in secoluldouazeci</u> , Roumanie.
1967	BURTON (R)	<u>Doctor Faustus</u> , d'après Marlowe, Angleterre.
	DONEN (S)	<u>Méphisto 68</u> , Angleterre <u>Bedazzled</u> (?)
1972	PETROVIC (A)	<u>Le Maître et Marguerite</u> , Russie.
1981	SZABO (I)	<u>Méphisto</u> , d'après le roman de Klaus Mann.
1987	PARKER (A)	<u>Angel Heart</u> , d'après le roman de William Hjortsberg intitulé <u>Falling Angel</u> .

Documentaires

(Notices descriptives tirées de Media Library Catalogue, 1985)

Faust without words (12 minutes)

This film based on the German première of Faust by the Dortmund theatre for the deaf, shows the preparation, rehearsal and the final "show" of this play. Information is communicated relying less on the speech and sound aspect and concentrating more on the visual aspects of body movement, facial expressions and "props" and using procedures on which a deaf and speech handicapped community relies.

Faust in Film (36 minutes)

A documentary on early film versions of Faust in three parts: Faust and the pact with the Devil, Faust and the people around him, and Faust and magic. At the beginning and end of the film, quotations from Goethe's Faust are accompanied by scenes from the 1960 Grundgens production. Footage from the silent screen era, with some films already considered to have been lost.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

La Grande Encyclopédie Larousse, tome 8.

La Grande Encyclopédie Larousse, tome 14.

SADOUL Georges, Dictionnaire des Films, Paris, Seuil, 1981.

SCHERER JACQUES, Dramaturgies d'Oedipe, PUF, 1987.

OMESCO Ion, La Métamorphose de la tragédie, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

Narration - cinéma et littérature

Livres

ANDREW Dudley, The Major Film Theories - An Introduction, London, Oxford University Press, 1976.

Idem., Concepts in Film Theory, Oxford, Oxford University Press, 1984.

ARNHEIM Rudolph, Film as Art, Berkeley, University of California Press, 1974.

AUMONT J. et MARIE M, L'Analyse des Films, Paris, Nathan, 1988.

AUMONT J. et LEUTRAT J.L., Théorie du film, Paris, Albatros, 1980.

BAKHTINE Mikhaïl, Esthétique et Théorie du roman, traduit par Daria Olivier, Paris, NRF Gallimard, 1978.

BELLOUR Raymond, L'analyse du Film, Paris, Albatros, 1979.

BOOTH Wayne C, The Rhetoric of Fiction, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

BRANIGAN Edward R., Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin/ New York/Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.

CHATMAN Seymour, Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca and London, Cornell University Press, 1978.

COLIN Michel, Langue, film, discours, Collection d'esthétique 45, Paris, Klincksieck, 1985.

DE LAURETIS Teresa, Alice Doesn't - Feminism, semiotics, cinema, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

DUDLEY Andrew J., The Major Film Theories, London - Oxford - New York, Oxford University Press, 1976.

EISENSTEIN S.M., Le Film, sa forme/son sens, Paris, Christian Bourgois, 1976.

GAUDREULT André, Du littéraire au filmique - Système du récit, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

Idem., "Narrator et narrateur", dans Le Cinéma aujourd'hui: Films, théories, nouvelles approches, sous la direction de LAROUCHE Michel, Montréal, Editions Guernica, 1988.

Idem., et JOST François, Le Récit cinématographique, Collection Cinéma et Récit - II, Paris, Nathan, 1990.

GENETTE Gérard, Figures III, Paris, Seuil, 1972.

Idem., Palimpsestes - la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

Idem., Nouveau Discours du récit, Paris, Seuil, 1983.

GILSON René, Jean Cocteau, Cinéma d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1969.

GROUPE D'ENTREVERNES, Analyse Sémiotique des Textes, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

HARRINGTON John, Film And/As Literature, New Jersey, Prentice-Hall, Inc, 1977.

HENAULT Anne, Narratologie, Sémiotique générale; les Enjeux de la Sémiotique 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

IDT Geneviève, LAUFER Roger, MONTCOFFE Francis, Le Roman, le Récit non-romanesque le cinéma, Paris, Fernand Nathan, 1975.

- LAFFAY Albert, Logique du Cinéma, Paris, Masson, 1964.
- LINTVELT Jaap, Essai de typologie narrative, Paris, Librairie José Corti, 1981.
- LOTMAN Jurij, Semiotics of Cinema, translated from Russian, with foreword by Mark E. Suino, Michigan, University of Michigan, 1976.
- LUBBOCK Percy, The Craft of Fiction, New York, The Viking Press, 1957.
- MAILLOT Pierre, L'écriture cinématographique, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- MARTIN Marcel, Le Langage cinématographique, Paris, Cerf, 1985.
- METZ Christian, Essais sur la Signification au Cinéma, tome I, Paris, Klincksieck, 1968.
- Idem., Langage et cinéma, Paris, Albatros, 1977.
- Idem., Le signifiant imaginaire, Paris, Collection 10/18, Union générale d'éditions, 1977.
- PAVIS Patrice, Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale, Paris, Editions Sociales, 1980.
- PERKINS V. F., Film as Film, London, Penguin, 1976.
- PHILLIPS William H., Analyzing Films - A Practical Guide, New York, CBS College Publishing, 1985.
- RIFFATERRE Michael, Sémiotique de la Poésie, Paris, Seuil, 1983.
- ROSEN Philip, Narrative, Apparatus, Ideology, A Film Theory Reader, New York, Columbia University Press, 1986.
- ROSS Harris, Film as Literature, Literature as Film, An Introduction to and Bibliography of Film's Relationship to Literature, New York, Greenwood Press, 1987.
- SINGER Robert Lewis, The Faust Film Adaptation: A Study in the Interrelationship between Literature and Film, thèse doctorale soumise au département de Littérature comparée de l'Université de New York, publié par UMI Dissertation Information Service, 1990.

STANZEL F.K., A Theory of Narrative, traduit par Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

VANOYE Francis, Récit écrit, Récit filmique, Collection Cinéma et Récit - I, Paris, Nathan, 1990.

VERNET Marc, "Espace (Structuration de l')", Lectures du Film, Paris, Collection Ca/Cinéma, Albatros, 1980.

WILSON George M., Narration in Light - Studies in Cinematic Point of View, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1986.

Périodiques

ALBERA François, "Ecriture et Image - notes sur les intertitres dans le cinéma muet", dans Dialectiques, Numéro 9, 1975.

ANGENOT Marc, "L'"intertextualité": enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", dans Revue des Sciences humaines, Lille, Numéro 189, 1983.

BOOTH Wayne C., "Distance et Point de vue", dans Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977.

COHN Dorrit, "The Encirclement of Narrative", dans Poetics Today, Vol. 2:2, 1981.

FRIEDMAN Norman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", dans P.M.L.A., Numéro LXX, décembre, 1965.

GAUDREAU André, "Mimèsis, diègèsis, et cinéma", dans RS/SI, Vol. 5, Numéro 1, série spéciale, 1985.

GENETTE Gérard, "Frontières du récit", dans Communication, Numéro 8, Paris, Seuil, 1966.

JOST François, "Où en est la narratologie cinématographique? Entre sémiologie et théorie littéraire", dans CinémAction, Paris, Cerf, Numéro 20, 1982.

Texte, Revue de critique et de théorie littéraire. L'Intertextualité - Intertexte, Autotexte, Intratexte, Numéro 2, Canada, Editions Trintexte, 1984.

TOLTON C.D.E., "Semiotics of Cinema: The State of The Art", dans RS/SI, Vol. 5., Numéro 1, série spéciale, 1985.

VAN ROSSUM-GUYON Françoise, "Point de vue ou perspective narrative - théories et concepts critiques", dans Poétique, Numéro 4, Paris, Seuil, 1970.

Mythe de Faust

Traitements du mythe

BENET Stephen Vincent, The Devil and Daniel Webster, dans Selected Works, New York, Holt and Rinehart, 1942.

BERLIOZ Hector, Damnation de Faust, texte entier reproduit dans Avant Scène Opéra, Numéro 22, 1979.

GOETHE, Faust et le second Faust, traduction de Gérard de Nerval, Paris Le Livre Club du Libraire, 1957.

GOUNOD, Faust, texte entier reproduit dans Avant Scène Opéra, Numéro 2, 1976.

HJORTSBERG William, Falling Angel, New York, Warner Books, 1978.

HYDE Thomas Dewitt III, A Study of authorial vision in the German films of F.W.Murnau, Thèse de doctorat, University of Oregon, 1988.

MAC ORLAN Pierre, Marguerite de la Nuit, Paris, Bernard Grasset, 1925.

MANN Klaus, Mephisto, New York, Penguin Books, 1977.

MANN Thomas, Le Doctor Faustus, Paris, Albin Michel, 1950.

MARLOWE Christopher, Doctor Faustus, édité par John D. Jump, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

MNOUCHKINE Ariane, Mephisto - le roman d'une carrière, Paris, Solin, Théâtre du Soleil, 1979.

NERVAL Gérard de, Les deux Faust de Goethe, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1932.

VALERY Paul, Mon Faust (Ebauches), Paris, NRF Gallimard, 1967.

Analyses du mythe

Livres

BERMAN Marshall, "Goethe's Faust: The Tragedy of Development", All that is solid melts into air: the experience of modernity, New York, Simon & Schuster, 1982.

BIANQUIS Geneviève, Faust à travers 4 siècles, Paris, Editions Montaigne, 1955.

CONRAD Peter, Romantic Opera and Literary Form, Berkeley, University of California Press, 1977.

DABEZIES André, Le Mythe de Faust, Paris, Armand Colin, 1972.

Idem., Visages de Faust au XXème siècle, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

DEDEYAN Charles, Le thème de Faust, tome I, II, III, IV, V, VI, Paris, Lettres modernes, 1954.

GRIM William E., The Faust Legend in Music and Literature, Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1988.

La Peinture allemande à l'époque du Romantisme, Paris, Editions des musées nationaux, 1976.

WEINBERG Kurt, The Figure of Faust in Valéry and Goethe - an exegesis of Mon Faust, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1976.

Périodiques

ARMINGEAT Jacqueline, "On ne se souvient guère du Faust de Delacroix, c'est pourtant l'ancêtre des grands illustrés modernes", L'Oeil, Paris, Numéro 12, 1955.

L'Avant-Scène Cinéma, consacrée au Faust de Murnau, Numéro 190-191, Juillet-Septembre 1977.

L'Avant-Scène Opéra, consacrée au Faust de Gounod, Numéro 2, 1976.

L'Avant-Scène Opéra, consacrée à La Damnation de Faust de Berlioz Numéro 22, 1979.

SISLOWITZ Marcel J., "Doctors' Faustian Deal", New York Times, 10 mars 1988.

Faust de Murnau

Livres

AUMONT Jacques, "Mehr Licht! Sur le Faust de Murnau", dans CORVIN M. (textes réunis par) Goethe et les Arts du Spectacle, Actes du Colloque de Francfort, (1982), Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, Bron, 1985.

BUACHE Freddy, Le Cinéma allemand 1918-1933, Collection 5 continents, Rennes, Hatier, 1984.

COURTADE Francis, "Le Cas Murnau", Cinéma expressionniste, Paris, Editions Henri Veyrier, 1984.

DOMARCHI Jean, "Friedrich W. Murnau", Anthologie du Cinéma, tome 1, supplément à L'Avant-Scène, 1965.

EISNER Lotte, "L'Apogée du clair-obscur", dans L'Ecran démoniaque, Paris, le Terrain vague, 1965.

HOCHMAN Stanley (édité par), "Faust", dans From Quasidimo to Scarlett O'Hara, A National Board of Review Anthology, 1920 - 40, 1982.

MITRY Jean, "L'image filmique", dans Esthétique et Psychologie du Cinéma, tome I, Paris, Editions universitaires, 1963.

ROHMER Eric, L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau, Paris, Collection 10/18, Union générale d'éditions, 1977.

Périodiques

CHESSEX Robert et COSANDEY Roland, "En compagnie de F.W. Murnau dans les studios de la U.F.A.", dans Archives, Perpignan, mai/juin 1987.

HERLTH Robert, "La tombe du chien", dans Cinématographe, Numéro 75, février, 1983.

L'Avant-Scène Cinéma, Numéro 190-91, juillet-septembre, découpage plan par plan établi par Eric Rohmer.

LEVY Denis, "Faust et l'expressionisme", dans Téléciné, Numéro 196, février, 1975.

MAGNY Joël, "Faust, le Cinéma comme transmutation alchimique du réel", dans Cinéma, Paris, Numéro 268, avril 1981.

MOREAU André, "Faust", Télérama, Numéro 1146-1158, 1972.

SADOUL Georges, "Soixante années de Faust", dans Cinéma, Numéro 21, Paris, 1957.

La Beauté du Diable de René Clair

Livres

CLAIR René, Comédies et Commentaires, NRF, Gallimard, Paris, 1959.

DALE R.C., The Films of René Clair, Vol. 1 & 2, The Scarecrow Press inc, Metuchen, New Jersey and London, 1986.

DURANT Philippe, Gérard Philipe, Paris, Editions PAC, 1983.

LECONTE Bernard, "La Beauté (Lecture d'un film de texture classique)" dans Propositions pour l'analyse de l'image - essai didactique, Collection les cahiers de l'audiovisuel, édité par La ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1980.

MITRY Jean, "Mais la Parole est d'Argent", dans René Clair, Paris, Editions universitaires, 1960.

SADOUL Georges, Gérard Philipe, Paris, L'Herminier, 1979.

Périodiques

CHEVALLIER J., "La Beauté du Diable", fiche de cinéma, dans Image et Son, Numéro 165/166, septembre-octobre 1963.

"Essai de Lecture d'un Film de Texture classique à partir de l'analyse de son début - La Beauté du Diable de René Clair", dans Films et Documents, Numéro 286, Paris, juin-juillet 1972.

Note: Cet article n'est pas signé mais manifestement il s'agit d'une pré-publication de l'article de Bernard Leconte, cité au-dessus.

"Fiche Filmographique de La Beauté du Diable", dans Films et Documents, Numéro 272, janvier 1971.

Note: Cet article n'est pas signé mais manifestement il s'agit d'une re-publication de l'étude d'Henri Lanoe, citée au-dessous.

GAUTEUR Claude, "René Clair, Hélas...", dans Image et Son, Numéro 163, juin 1963.

LANOE Henri, "La Beauté du Diable", Analyse des films de René Clair par les élèves de l'IDHEC, Paris, IDHEC, 1965.

Mephisto d'Istvan Szabo

Livres

GERVAI Adras (édité par), Mephisto - Egy Film Dokumentumai, informations publicitaires, Budapest, Nepmuvelesi Propaganda Iroda, 1984.

INSDORF Annette, "The Ambiguity of Identity", Indelible Shadows - Film and the Holocaust, New York, Vintage Books, 1983.

Périodiques

BERUBE Robert-Claude, "Mephisto", Séquences, Numéro 111, 1982-83.

BOTTIGI Bill, "Istvan Szabo", an interview, Films in Review, Vol. 33, Numéro 7, août-septembre 1982.

CHANKO K.M., "Mephisto", Films in Review, Numéro XXXIII/6, June - July 82.

CHRISTENSEN Peter G., "Collaboration in Istvan Szabo's Mephisto", Film Criticism, Vol. XII, Numéro 3, spring 1988.

FONDA-BONARDI Claudia, "Mephisto", Film Review, in Cinéaste, Vol. 12, Numéro 2, 1982.

HUGHES John W., "Mephisto: Istvan Szabo and "the Gestapo of Suspicion", Film Quarterly, Summer 1982, Vol. 35.

"Istvan Szabo: Mephisto", Hungarofilm Bulletin, Numéro 5, 1980.

"Istvan Szabo" extrait d'un entretien avec le réalisateur de "Mephisto", dans Cinéma, Paris, 1982.

JAEHNE Karen, "Istvan Szabo: Dreams of Memories", dans Film Quarterly, Vol. 32, Numéro 1, Fall 1978.

KAEL Pauline, "A Devil without Fire", Taking it all in, Holt Rinehart & Winston, New York, 1980.

KLEINEBREIL O et SAUVAGET D, "Aux origines du film Mephisto: Klaus Mann et Gustav Grundgens", Image et Son, Numéro 368, janvier 1982.

MARTIN M, "Mephisto", Image et Son, Numéro 368, Janvier 1982.

McFARLANE Brian, "Mephisto", Cinema Papers, Numéro 38, juin 1982.

PREDAL René, "Entretien avec Istvan Szabo", dans Image et Son, Numéro 255, décembre 1971.

ROBINSON David, "My Homeland - Mephisto", Sight and Sound, Vol. 50, Numéro 4, Autumn 1981,

ROY Jean, "Mephisto, un film hongrois d'Istvan Szabo", Cinéma, Paris, Numéro 277, 1982.

RUBENSTEIN Lenny, "Dreams and Nightmares", an interview with Istvan Szabo, in Cinéaste, Vol. 12, Numéro 2, 1982.

VEILLON Olivier-René, "Mephisto", Cinématographe, Numéro 73, décembre 1981.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Introduction générale	3
CHAPITRE I	
Evolution des études sur le mode narratif au cinéma	17
Introduction	18
Etudes du narratif dans le champ littéraire	24
Statut de l'auteur versus celui du narrateur	24
Narrateurs, Points de vue et Perspectives narratives	28
Organisation spatio-temporelle du récit littéraire	37
Le Temps	38
L'espace	41
Etude du narratif dans le champ cinématographique	43
Théories pré-structuralistes du fonctionnement narratif du film	44
Les Structuralistes et les Sémioticiens	55
Approches récentes de la narrativité au cinéma	67

CHAPITRE II

Historique du mythe de Faust	78
Introduction	79
Genèse de la légende et du mythe de Faust	81
Faust au théâtre	85
Faust en musique	101
Faust - du littéraire au filmique	115
Faust au cinéma	121
Conclusion	127

CHAPITRE III

Analyse de la structure narrative de: <u>Faust</u> de F.W. Murnau; <u>La Beauté du Diable</u> de René Clair; <u>Mephisto</u> d'Istvan Szabo	136
Introduction	137
Etude des programmes narratifs comparés	141
Etude comparative des actants du mythe dans les trois récits filmiques	149
<u>Faust</u> de Murnau	151
<u>La Beauté du Diable</u> de René Clair	156
<u>Mephisto</u> d'Istvan Szabo	165
Conclusion	175

CHAPITRE IV

Organisation spatiale et temporelle du monde filmique de la fiction	178
Introduction méthodologique	179
Organisation spatio-temporelle dans le <u>Faust</u> de Murnau	191
Généralités	191
Temporalité dans le <u>Faust</u> de Murnau	195
Répertoire des indications temporelles dans le texte filmique	196
Vitesse de la narration	201
Ordre chronologique	205
Etude spatio-temporelle d'une séquence	210
Fiche signalétique de la séquence	210
Organisation spatio-temporelle interne	211
Instances narratoriennes respon- sables de la mise en discours	212
Organisation spatio-temporelle dans <u>La Beauté du Diable</u>	216
Généralités	216
Etude spatio-temporelle d'une séquence	220
Fiche signalétique de la séquence	220

Organisation spatio-temporelle interne	222
Instances narratorielle responsables de la mise en discours	223
Organisation spatio-temporelle dans <u>Mephisto</u>	229
Généralités	229
Etude spatio-temporelle d'une séquence	234
Fiche signalétique de la séquence	235
Organisation spatio-temporelle interne	236
Instances narratorielle responsables de la mise en discours	241

CHAPITRE V

Spécificité narrative des trois films à l'étude: <u>Faust</u>, <u>La Beauté du Diable</u>, et <u>Mephisto</u>	247
Introduction	248
Eléments narratologiques spécifiques à chacun des films	249
<u>Faust de Murnau</u>	249
Fonctions à effets langagiers	253
Fonctions à effets narratifs	255
<u>La Beauté du Diable de Clair</u>	259
<u>Mephisto de Szabo</u>	267

	375
Signature du pacte dans <u>Faust</u> , <u>La Beauté du Diable</u> et <u>Mephisto</u>	275
<u>Faust</u> de Murnau	279
<u>La Beauté du Diable</u> de René Clair	286
<u>Mephisto</u> d'Istvan Szabo	291
CONCLUSION	299
ANNEXES	323
I. Grande syntagmatique de Christian Metz	324
II. Tableau XII de Gaudreault	325
III. <u>Faust</u> de Murnau: documentation et résumé	326
IV. <u>La Beauté du Diable</u> de Clair: documentation et résumé	332
V. <u>Mephisto</u> de Szabo: documentation et résumé	338
VI. Tableau XIV de Gaudreault	342
VII. Tableau XV de Gaudreault	343
VIII. Dessin du plan de la bouche ouverte de Marguerite, établi par Rohmer	344
IX. Tableau XV de Gaudreault légèrement modifié	345
X. Photo de Michel Simon, le nez contre la fenêtre barrée	346

XI.	Transcription analytique de la piste sonore accompagnant la séquence du miroir	347
XII.	Tableau V de Leconte	352
XIII.	Mephistophélès dans les airs, lithographie de Delacroix	353
XIV.	Maquette de Robert Herlth et photogramme du film	354
XV.	Faust et Mephistophélès galopant pour rejoindre Marguerite	355
XVI.	Filmographie	356

BIBLIOGRAPHIE	360
Ouvrages généraux	361
Narration - cinéma et littérature	361
Mythe de Faust	365
Traitements du mythe	365
Analyses du mythe	366
<u>Faust</u> de Murnau	367
<u>La Beauté du Diable</u> de René Clair	368
<u>Mephisto</u> d'Istvan Szabo	369

Chandrika MATHUR

LA NARRATIVITE AU CINEMA - UNE ETUDE DU MYTHE DE FAUST

Ph.D. Lettres françaises

Dès ses débuts le septième art puise aux sources des traditions littéraires, théâtrales, et artistiques pour raconter des histoires. Le film de fiction se rapproche donc indéniablement de la forme dramatique ou romanesque, picturale ou scripturale mais s'en distingue sur bien des points essentiels. Or, en raison de sa spécificité spatio-temporelle, éthique et cognitive, le cinéma impose ses propres structures narratives et le récit qui résulte de l'interaction du caractère polyvalent du cinématographe et des contraintes que ce médium lui impose constitue le point focal de cette thèse. Le contenu ainsi que la forme, les articulations, et les enjeux de ce récit "polyphonique" (au sens concret) du film sont au coeur de cette interrogation sur la narrativité cinématographique.

C'est la "forme du récit" qui nous intéresse. Aussi avons-nous cru pertinent d'avoir un corpus continu, qui, tout en présentant une thématique commune et une base des péripéties comparables, permettrait de voir un échantillon important des variantes narratives d'une seule problématique tant au niveau de successions de péripéties qu'au niveau de formes dont celles-ci peuvent se revêtir. L'examen de la question théorique de la narrativité au cinéma se fait dans le cadre bien précis d'un corpus de trois films ayant un sujet commun: le mythe de Faust. Il s'agit du Faust de F.W. Murnau (1926), de La Beauté du Diable de René Clair (1949) et de Mephisto d'Istvan Szabo (1981).

Etudier la narrativité implique deux questions: quoi narrer? et comment narrer? Ces deux orientations ont été distinguées par Gérard Genette, et d'autres narratologues travaillant dans le domaine cinématographique comme François Jost et André Gaudreault qui les baptisent respectivement de "narratologie du contenu" et "narratologie de l'expression". Tout au long de cette étude, nous tenons compte de cette dualité fondamentale afin de cerner de façon plus précise la totalité du processus de la narration au cinéma.

Raconter une histoire au cinéma impose au préalable une série de choix que fait l'instance narratrice en fonction de la spécificité technique et esthétique du cinéma ainsi que des conditions de réception du film. En effet rien au cinéma ne "va de soi" alors qu'en regardant un film le spectateur a souvent l'impression d'être en présence d'un monde tout à fait naturel voire, "réel". Nos analyses veulent démystifier ce "naturel" du récit cinématographique, en dévoilant son intentionnalité - c'est à dire les choix narratifs de contenu et de forme. Nos analyses tentent de faire ressortir les rapports sous-jacents qui existent entre ces choix narratifs et la visée esthétique et idéologique de l'instance responsable de la mise en discours.

De façon concrète notre parcours suit le plan suivant: après une mise en perspective théorique et méthodologique relative à l'étude de la narrativité tant littéraire que cinématographique dans le premier chapitre, nous évoquons, dans le second chapitre, les nombreuses autres versions littéraires, musicales, picturales ainsi que cinématographiques du mythe de Faust. Celles-ci témoignent de l'intérêt que les divers esprits créateurs, dont les cinéastes en particulier, ont porté à son égard dès les premiers balbutiements de l'expression filmique.

Dans le chapitre III, à travers l'étude des programmes narratifs comparatifs des trois films à l'étude, nous démontrons comment malgré des

personnages, des péripéties et des dénouements bien différents, il existe un fonds commun de logique mythique qui se répète d'un film à l'autre. L'étude des schémas actanciels nous révèle le parcours évolutif des rapports entre Faust et Méphistophélès.

Dans le chapitre IV, nous examinons le rôle de l'espace et du temps dans le récit cinématographique. En étudiant le déploiement de l'espace et du temps dans chacun des films nous voyons jaillir de nouveaux réseaux de significations du texte filmique. Toujours en nous situant dans une perspective de la mise en discours narratif, nous nous efforçons de préciser davantage le travail des diverses instances narratrices.

Le chapitre V s'attache à envisager la spécificité narrative de chaque film au niveau de la mise en discours cinématographique. Des éléments narratologiques spécifiques à chacun des films sont discutés: à tour de rôle nous interrogeons les intertitres dans le Faust de Murnau, la texture classique de La Beauté du Diable de René Clair, et l'utilisation polysémique de l'éclairage dans le Mephisto d'Istvan Szabo. Les scènes traitant de la péripétie clé du mythe de Faust, à savoir le pacte du personnage principal avec le diable, sont d'abord identifiées et ensuite examinées en détail.

Or, à mesure que nous approfondissions notre analyse selon l'orientation de la forme et du contenu, un autre niveau de narrativité faisait son apparition: il s'agissait de tout un réseau de rappels, de citations, de clins d'oeil, voire de "plagiat" qui se tissait entre les films à l'étude et l'énorme fonds mythique ainsi que la riche tradition cinématographique. Cet autre niveau d'intertextualité qui permettait à la narrativité de devenir multiforme, engageait et le narrateur et le narrataire du discours filmique.