



# Faust

*Faust - Eine deutsche Volkssage*  
de Friedrich Wilhelm Murnau

## Fiche technique

Allemagne - 1926 - 1h30  
N. & B.

Réalisateur :  
**Friedrich Wilhelm Murnau**

Scénario :  
**Hans Kyser**  
d'après l'œuvre de Goethe



Interprètes :  
**Emil Jannings**

(Méphisto)

**Gösta Ekman**

(Faust)

**Camilla Horn**

(Marguerite)

**Frieda Richard**

(la mère)

**Wilhelm Dieterle**

(Valentin)

**Yvette Guilbert**

(Marthe)

**Eric Barclay**

(Le duc de Parme)

**Hanna Ralph**

(La duchesse)

**Werner Fütterer**

(l'archange)

## Résumé

Pour sauver ses concitoyens de la peste, Faust accepte de se livrer au diable pendant une journée. En échange, Méphisto lui donne la jeunesse, la richesse et la puissance. Or, le soir venu, Faust refuse de renoncer à la jeunesse et prolonge le «contrat». Il séduit Gretchen (Marguerite) ; un enfant naît. Gretchen, objet de la réprobation générale, erre dans la neige et le froid. Sa raison s'égaré ; elle dépose l'enfant sur un tas de neige qu'elle croit être un berceau. Alors on la condamne pour infanticide ; elle périra sur le bûcher. Faust, pris de remords, maudit sa jeunesse retrouvée et monte avec Gretchen sur le bûcher.

## Critique

«Si le personnage de Méphisto conserve toute la force comique de son modèle littéraire (sans renchérir d'ailleurs, sauf peut-être dans la maison de Dame Marthe), Murnau a voulu toutefois préserver le sérieux des prodiges qu'il nous montre, alors que Goethe teintait de dérision le legs du Volksbuch. Le démon ne se présente pas dans le film, comme dans la pièce, sous la forme d'un barbet, c'est Faust lui-même qui l'évoque, ainsi que dans la légende, et le sinistre mendiant qui surgit, bien que sarcastique, ne peut provoquer en nous le moindre sourire. Murnau évitera également de nous montrer cette galerie d'animaux qu'est, dans la pièce, la cuisine de la sorcière (Hexenküche) et c'est dans son cabinet de travail qu'est opéré son rajeunissement. La Nuit de Walpurgis, qui a inspiré peintres et musiciens, a disparu elle aussi, mais on

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA  
ABC

ne voit pas quelle traduction cinématographique pouvait être donnée de cet intermède satirico-philosophique, si ce n'est peut-être, dans un esprit de mascarade goyesque, qui est fort loin de Murnau.

Si Murnau et Kyser restent en définitive assez fidèles à Goethe, malgré le désir qu'ils semblent avoir eu de s'en écarter et de retourner aux sources du mythe («une vieille légende allemande», dit le générique), c'est que, peut-être aussi, la pièce portait en germe sa transcription cinématographique. C'est que le décor, dans ce drame philosophique fait surtout pour la lecture, même s'il ne joue pas un rôle vraiment actif, affirme plus fortement sa présence que dans maintes œuvres mieux conçues pour la représentation : celle de Shakespeare, par exemple, ou les tragédies grecques. La «tragédie» de **Faust**, elle, est plus cinématographique que théâtrale, dans sa première, comme dans sa seconde partie. Nous ne trouvons jamais une anti-chambre banale, une place anonyme, mais un lieu bien déterminé, qui fait partie intégrante du mythe ancien et de celui que Goethe a lui-même forgé, au même titre que le nom des personnages ou l'époque à laquelle l'histoire se déroule - que nul n'oserait changer.»

Eric Rohmer

*L'organisation de l'espace dans le **Faust** de Murnau, 1977*

Le **Faust** de Murnau est une grande date, car, pour une première fois, le cinéma se hissait au niveau de la réflexion métaphysique. Et surtout, Murnau trouvait l'équivalent visuel du texte de Goethe dans une savante dialectique de la lumière et des ombres. Dreyer mis à part, on a rarement su exprimer à ce point combien la lumière pouvait être langage.

C'est ainsi que dans son prologue, inspiré du fantastique religieux, Murnau

situe d'emblée son sujet dans un conflit entre les forces de la clarté et celles de l'obscurité. Fidèle au naïf manichéisme qui hantait le moyen-âge, un champ-contre-champ oppose l'Archange, dont la blancheur étincelante irradie toute l'image, au Démon qui couvre de sa cape sombre une petite ville en proie à la peste. Dès lors tout le film restera fidèle à cette mise en place, et l'aventure de Faust, homme moderne en rupture de moyen-âge, est constamment exprimée par des rapports d'éclairages.

Un plan suffit à préciser la dimension philosophique de ce personnage : sur un fond sombre, que constituent les tunique d'élèves qui font cercle autour de leur professeur, trois formes lumineuses accrochent le regard : une sphère céleste en miniature, le visage d'un vieillard inspiré, un livre grand ouvert. Ce saisissant effet de clair-obscur situe l'idéal de savoir universel entre les deux pôles de la connaissance, expérimentale et livresque. Le sujet ainsi posé en termes de rapports de lumière, Murnau repense le mythe de Faust, d'une manière très personnelle, préférant l'éloquence des éclairages à la trame narrative du texte de Goethe.

Pour la présentation de la population de sa petite ville, Murnau refuse les toiles peintes, les maquillages outrés et les costumes extravagants du caligarisme. L'expressionnisme de **Faust** doit tout à la magie du clair-obscur. Les toits de maisons agglutinées sont autant de crêtes qui accrochent la lumière, comme une réplique symbolique des plis du vaste manteau du démon.

Par la suite, Murnau joue avec le mouvement qu'il communique à ces zones d'ombres et de lumières. A l'intérieur de la ville, c'est l'agitation d'une fête profane. Avec bateleurs et montreurs d'ombres chinoises. Et ce décor, sorti de l'héritage expressionniste bascule soudain dans la plus saisissante des visions réalistes. Le regard du metteur en scène change d'une manière abrupte, ce qui confirme son goût pour les mutations

brusques de styles et de genres (qu'on se souvienne de la géniale rupture de ton de l'**Aurore**, ou du **Dernier des hommes**).

Nous voyons s'écrouler l'un des bateleurs et, soudain, nous sommes plongés dans l'apocalypse d'une épidémie de peste. Les images réalistes, d'une précision presque documentaire, sont sublimes par un éclairage qui traduit toute l'horreur d'une telle situation. Au plus fort de ce tableau de fin d'un monde, Faust, au visage nimbé d'une lumière frissante, se penche sur le cadavre d'une femme dont le linceul n'est autre que la tache sombre de l'effet de clair-obscur. Le conflit entre la vie et la mort vient s'imbriquer dans les précédents conflits entre le bien et le mal, entre la science et l'ignorance, entre le monde chrétien et le monde moderne. Et tout cela par la seule composition de la lumière. On mesure la force et la portée d'un tel langage...

Pour cette vision métaphysique de l'apocalypse, Murnau utilise des thèmes visuels qu'il emprunte au déchaînement des éléments : notamment les flammes, les fumées et les rafales de vent. Comme si le Diable se faisait Matière. Dans un extraordinaire mouvement qui anime la composition plastique de chaque plan, les pénitents, les malades et les fossoyeurs en cagoules affrontent les forces d'une nature hostile. Et on reste confondu devant le modernisme de certains plans qui semblent avoir servi de modèles à quelques séquences de l'œuvre de Bergman (notamment la fameuse harangue du moine du **7ème Sceau**, au moment du passage de la procession des pénitents...)

Cette symphonie de flammes, de brumes, de fumées et de lumière crue sert d'écrin à l'une des séquences fondamentales du film : la destruction des livres par le feu. L'apocalypse des corps est aussi celui des livres et des idées. C'est aussi l'accès aux frontières du surnaturel, et ainsi se trouve savamment introduite la fameuse scène du marché

de l'âme. Tous les thèmes visuels précédents se retrouvent dans une séquence qui a toute la rigueur d'une ascèse : une symbolique croisée des chemins, avec arbre à silhouette expressionniste, du brouillard et une lune blafarde. Autour du savant se forme un cercle de feu... Et, plus tard, le mouvement pendulaire d'une lampe marquera l'incertitude de ce perpétuel conflit entre l'ombre et la lumière, alors que Faust est tenté par la jeunesse éternelle.

Le style pictural va encore changer avec l'épisode de Gretchen. Faust, rajeuni, flanqué d'un Méphisto de comédie, entre dans un univers blanc, celui qui symbolise le mot qui exorcisera anges et démons dans les plans d'épilogue : Amour.

Le blanc est la couleur de Gretchen. Celle aussi de la nostalgie de Heimat, celle de la jeunesse retrouvée. Cette fois, le petit village est un escalier aux marches lumineuses, un ensemble de murs plats qui accrochent la clarté sur toute leur surface, un jardin pour jeux d'enfants et pour courses amoureuses. Méphisto en goguette joue les satyres auprès d'une Dame Marthe épanouie et consentante. Dans ce jardin du plaisir pour récréations érotiques, Jennings-Méphisto s'en donne à cœur joie. Mimique gouailleuse et roulements d'yeux. Et ce cabotinage, auquel s'ajoutent les élans maladroits d'un Faust amoureux, est peut-être la seule ride de cette magistrale leçon de cinéma. Mais tout cela est d'ailleurs racheté par l'excellence des scènes finales, au cours desquelles Murnau restitue aux éléments leur rôle privilégié : la neige dans laquelle meurt un enfant, et le feu du bûcher qui dissipe toutes les illusions.

Avec **Faust** nous sommes donc en un point culminant de la découverte et de l'animation d'un langage cinématographique. Et, découverte pour Murnau signifiait perfection.

Raymond Lefevre  
*Cinéma 75 n° 194 - Janvier 1975*

L'interprétation a peut-être nui aussi à Faust. Gosta Ekman quelquefois beau est, à plusieurs moments bellâtre et Jannings, qui grimace en Méphistophèles imberbe, s'est trompé tout à fait.

Lucien Wahl  
*L'information. 1927*

Tout le film est traité dans une gamme de gris d'une douceur et d'une finesse paradoxale. On joue ici avec une lumière argentée et avec des reflets de perles fines. Nous voilà bien loin du puéril idéal photographique qui consiste à nous donner une série de cartes postales animées d'une netteté impitoyable ou sacrifiant à la mode du flou industriel. Ici le blanc et le noir célèbrent les plus subtils de leurs mystères. Il en résulte, pour l'œil, une féerie délicate dont le souvenir reste ineffaçable. L'œuvre est d'ailleurs supérieurement interprétée par le fameux Emil Jannings, le puissant acteur du **Dernier des hommes** et de **Variétés**, par Gosta Ekman, par Yvette Guilbert et surtout par Camille Horn, qui a fait du personnage de Marguerite une création d'une grâce délicieuse.

E. Vuillermoz  
*Le Temps, 1927*

Avec Faust (1925), Murnau, qui fut sans doute avec Eisenstein le plus grand cinéaste que le cinéma ait connu, trouva l'expression ultime du surnaturel dans une réalité recomposée en studio. L'expressionnisme atténué des décors (de Walter Rohrig et Robert Herlth), situé entre l'architecture authentique de **Nosferatu** et la forte stylisation du **Golem**, compose l'univers étrange de ce film, guère plus étrange pourtant que les petites villes tortueuses du Moyen-Age. Les maisons de bois serrées les unes

contre les autres, flanquées de ruelles étroites ou penchées sur des escaliers étranglés, enferment un espace replié autour de la petite place où s'élève la cathédrale. Mais, plus peut-être que le décor, ce sont ici les lumières et les ombres, les éclairages adoucis qui créent la *stimmung*, l'atmosphère vibrante qui unit les âmes et les choses dans une sorte d'accord mystique et ténébreux. Ce sont les clairs-obscurs de Rembrandt ou la dureté de Mantegna dans les scènes tragiques, la fluidité transparente et le *sfumato* du Vinci dans les scènes d'amour ou de séduction. Les scènes du début (la peste s'abattant sur la petite ville) et celles du jardin de Marguerite composent les plus belles images jamais vues au cinéma, images dont on ne saurait trouver d'équivalent que dans l'**Ivan** d'Eisenstein. Etablissant la signification majeure, elles s'accordent cependant, pour la première fois peut-être dans un film expressionniste, à un rythme puissant grâce auquel elles prennent une résonance inquiétante. Aucun film n'a atteint à ce point au «sens métaphysique», par la mise en œuvre de ses simples ressources plastiques; et bien davantage ici que dans la symbolique du drame un peu ramené à son argument premier.

Jean Mitry  
*Esthétique du cinéma*

Murnau, notons-le en passant, n'est pas parti de la célèbre pièce de Goethe, mais d'un scénario d'un dramaturge nommé Kyser qui d'ailleurs a suivi la pièce de Goethe d'assez près. Il n'est pas exagéré de considérer ce film comme un des sommets de l'histoire du cinéma, en ce sens que l'on s'attaquait pour la première fois à un drame de portée métaphysique. Il est remarquable de constater combien Murnau est fidèle à l'esprit de la tragédie goethéenne et combien il a su recréer le climat si particulier dans

lequel se déroulent les épisodes de cette tragédie. Faust comme Hamlet est à l'intersection du monde moderne et médiéval. Il représente l'homme moderne de la Renaissance en tant qu'activité créatrice, sans cesser pour autant d'être un homme médiéval dominé par la croyance en un univers maléfique dominé par Satan. En un sens donc, se combattent en Faust la religiosité du monde chrétien du moyen âge et l'irreligiosité de l'homme moderne. D'où le pacte avec le diable qui est une sorte de défi lancé au monde ancien. Bien entendu, Méphistophéles représente comme Nosferatu la négation qui vise à engloutir le monde des humains dans une damnation éternelle et à s'assurer ainsi sa domination. Comme dans **Nosferatu** la question est de savoir si le mal finira par s'emparer du monde, mais, à la différence de **Nosferatu**, le mal trouve devant lui un obstacle: Faust, qui représente l'avenir même de l'humanité. Aussi, Faust n'accepte le pacte que lui propose Méphisto, que parce que la jeunesse à laquelle il aspire symbolise simplement la jeunesse du monde qui va naître et qui est le monde moderne. De même tout comme dans **Nosferatu** la femme doit se sacrifier pour assurer la survie du monde: Faust sacrifie Gretchen comme Hutter sacrifie sa femme - exactement de la même manière

Jean Domarchi  
*Murnau : Anthologie du cinéma*

## Le réalisateur

Comme un grand nombre de réalisateurs allemands, il vient du théâtre où il a été l'assistant de Max Reinhardt. Pilote pendant la guerre, il est contraint d'atterrir, victime du brouillard, en Suisse où il restera jusqu'à la fin des hostilités. Il se consacre alors au cinéma. Ses premiers films comme **Satanas** ou **Januskopf** (d'après

Stevenson) se situent dans le courant expressionniste, alors en vogue. Mais **Nosferatu** rompt avec les décors stylisés à la **Caligari** : Murnau choisit pour cette adaptation du **Dracula** de Bram Stoker (on a changé le nom pour des raisons de droits) de tourner l'action en décors naturels. Film admirable, le plus beau peut-être du cinéma muet, avec son château hanté, le port où débarquent les rats (œuvre prémonitoire de l'avènement d'Hitler, a-t-on dit), la petite ville et le monstre lui-même, qu'interprète Max Schreck avec son crâne chauve et ses dents de vampire. D'André Gide à Jean Mistler en passant par Simone de Beauvoir, combien d'écrivains ont noté l'impression que leur causa cette «symphonie de l'horreur». Murnau changea totalement de registre avec **Le dernier des hommes**. Un portier d'hôtel, devenu trop vieux, était relégué comme préposé aux toilettes. Il devenait «le dernier des hommes». **Der letzte Mann** marquait le triomphe du nouveau courant réaliste désigné sous le nom de Kammerspiel. Le film, sur un scénario de Carl Dreyer et des images de Karl Freund, fit une si forte impression que Murnau fut invité par la Fox à Hollywood. Il y tourna son chef-d'œuvre, aux yeux de beaucoup de critiques : **L'aurore**, un drame de la jalousie. (...) **Tabou** fut entrepris en collaboration avec Flaherty. On y retrouvait cette constante nostalgie de la nature, comme si, avec cette île des mers du Sud, la trajectoire entamée avec les prairies de la Baltique dans **Nosferatu** trouvait son parfait aboutissement. Murnau se tua en effet, le 11 mars 1931 dans un accident d'automobile.

Jean Tulard  
*Le dictionnaire des réalisateurs*

## Filmographie

<b>Der Knabe in blau Satanas</b>	1919
<b>Sehsucht</b>	1920
La tragédie d'un danseur	
<b>Der Januskopf</b>	1920
<b>Der Bucklidge und die Taenzerin</b>	
<b>Abend...Nacht...Morgen</b>	
<b>Der Gang in die Nacht</b>	
<b>Marizza, genannt die Schmuigglermadonna</b>	1929-21
Un bel animal	
<b>Schloss Vogelood</b>	1921
La découverte d'un secret	
<b>Nosferatu</b>	1921-22
Une symphonie de l'horreur	
<b>Die zwoelfte Stunde - Eine Nacht des Grauens</b>	
	1930
<b>Der brennende Acker</b>	1922
La Terre qui flambe	
<b>Phantom</b>	1922
Fantôme	
<b>Die Austreibung</b>	1923
L'expulsion	
<b>Die Finanzen des Grossherzogs</b>	1923
Les finances du grand-Duc	
<b>Der letzte Mann</b>	1924
Le dernier des hommes	
<b>Tartuffe</b>	1925
<b>Faust</b>	1926
<b>Sunrise</b>	1927
L'aurore	
<b>Four devils</b>	1928
Les quatre diables	
<b>Our daily bread</b>	1929
La brue	
<b>Tabu</b>	1929
Tabou	

### Documents disponibles au France

Cinéma 81 n°268 - Avril 81  
Etudes Littéraires n°1 Volume 18  
L'écran démoniaque de Lotte H. Eisner (...)