

Variété transmédiatique du mythe faustien : entre fidélité et création

SEDDAOUI Fatima* 

Université Toulouse-Jean Jaurès, France

seddaouifatima@yahoo.fr

Reçu : 10/11/2023,

Accepté: 28/12/2023,

Publié: 31/12/2023

Transmedia Variety of the Faustian Myth: Between Fidelity and Creation

ABSTRACT: *Claude Autant-Lara directed the film Marguerite de la nuit, released in 1955, a transposition of Pierre Mac Orlan's work of the same name, published in 1925. This film adaptation by Claude Autant-Lara is fairly faithful to the hypotext, but nevertheless features the director's personal touch. In 2007, Rodolphe published a comic strip under the eponymous title of Goethe's work. This black-and-white graphic tale tells the story of Faust's attempts to play the Devil while preserving his soul and benefiting from his largesse. Our study focuses on the transmedia aspects of the Faust myth, to be precise Goethe's work in film and comics, and specifically its graphic and filmic characteristics. How is it transposed from one medium to another through its creative process? We look at the intermodal practice that offers the viewer/reader different aspects of the Faust myth, based on these two transposed works by Goethe, while at the same time questioning the methods and issues involved.*

KEYWORDS: transmediality, Faust, creation, film, comic strip

RÉSUMÉ : *Claude Autant-Lara réalise le film Marguerite de la nuit, sorti en 1955, une transposition de l'œuvre éponyme de Pierre Mac Orlan, publiée en 1925. Cette adaptation filmique par Claude Autant-Lara assez fidèle à l'hypotexte néanmoins, présente une touche personnelle du réalisateur. Rodolphe publie en 2007 une bande dessinée sous le titre éponyme de l'œuvre de Goethe. Ce conte graphique en noir et blanc narre comment Faust tente de jouer le Diable en conservant son âme tout en profitant de ses largesses. Notre étude a pour réflexion ce qui trait au transmédiatique concernant le mythe de Faust, à savoir l'œuvre de Goethe à partir du film et de la bande dessinée, précisément à ses caractéristiques dans le graphisme et le filmique. Comment celui-ci est-il transposé d'un média à l'autre par son biais créatif ? On questionne la pratique intermodale qui offre au spectateur /lecteur différents aspects du mythe de Faust, à partir de ces deux opus transposés de Goethe, tout en nous interrogeant sur ses modalités et ses enjeux.*

MOTS-CLÉS : transmédiabilité, Faust, création, film, bande dessinée

* Auteur correspondant : **SEDDAOUI Fatima**, seddaouifatima@yahoo.fr

Introduction

Des œuvres, écrites ou filmées ont véhiculé la figure mythique de Faust. Claude Autant-Lara réalise le film *Marguerite de la nuit*¹, sorti en 1955 qui est une transposition de l'œuvre éponyme de Pierre Mac Orlan publiée, en 1925. Rodolphe et Raymond Poïvet, publient, en 2007, une bande dessinée² aux éditions du Seuil sous le titre de *Faust*. Ces retranscriptions qui relèvent du transmédiatique, une filmique et l'autre bédéïque, reprennent respectivement le mythe de Faust. L'adaptation du roman en film ou du film en bande dessinée relève de la transmédiaticité, autrement dit, de « la transmodalisation intermodale³ » pour reprendre le propos de Gérard Genette dans *Palimpsestes*. La notion de transmédiaticité ou de la *translatio* fait partie d'un procédé de translation que l'on associe aux phénomènes de transécriture⁴, de transposition ou d'adaptation. Métamorphosées, réécrites, les deux transpositions l'une filmique et l'autre graphique constituent les objets de notre étude transmédiatique autour de la création faustienne. Notre étude aura pour réflexion ce qui trait au transmédiatique concernant le mythe de Faust, à savoir l'analyse de l'œuvre de Goethe à partir du film et de la bande dessinée, mentionnés plus haut. Nous nous focaliserons sur ses caractéristiques dans le filmique et le graphisme. Comment le mythe faustien est-il exploité dans les différents médiums ou media ? Comment celui-ci est-il transposé d'un média à l'autre par son biais créatif ? Pour y répondre, nous nous intéresserons spécifiquement à la pratique intermodale qui offre au spectateur /lecteur différents aspects du mythe de Faust, à partir de l'œuvre transposée de Goethe, d'abord celle de Claude Autant-Lara dont l'hypotexte s'inspire de Mac Orlan, ensuite celle de Rodolphe et Raymond Poïvet. Afin d'y traiter ce phénomène de transmédiaticité faustien, nous nous concentrerons sur la trame narrative et sur les personnages pour interroger la part créative dans les deux œuvres respectives.

Roman-film : Mac Orlan et Claude Autant-Lara

Faust est le titre de deux pièces de théâtre de Johann Wolfgang von Goethe de 1808 et 1832. *Faust* est inspiré de Johann Georg Faust, alchimiste allemand du XVI^e siècle, déjà héros d'un conte populaire et de pièces de théâtre de Christopher Marlowe et Gotthold Ephraim Lessing. Goethe a travaillé sur le thème de Faust considérée comme l'œuvre la plus importante de la littérature allemande. La première pièce, souvent appelée *Faust I*, a été publiée dans sa version définitive en 1808. *Faust II* est une suite au *Faust I*, publiée peu après la mort de l'auteur, en 1832 considérée comme beaucoup plus difficile. Le film, *Marguerite de la nuit* qui dure 2h05 réalisé par Claude Autant-Lara dans lequel les dialogues sont écrits par Gislaïne Autant-Lara est sorti le 18 Janvier, en 1956. Classé dans le genre fantastique, s'inspirant de l'œuvre éponyme de Mac Orlan, il emprunte à l'œuvre goethienne en détournant ses codes esthétiques. Si on constate que le texte est adapté et réécrit, néanmoins il respecte la trame narrative de Mac Orlan qui a évoqué le plaisir et le bouleversement qu'il avait ressenti en voyant l'adaptation de Claude Autant-Lara :

1 Claude Autant-Lara, *Marguerite de la nuit*, film, 1955.

2 Rodolphe et Raymond Poïvet, *Faust*, éditions du Seuil, 2007.

3 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1984, p. 396.

4 Voir les travaux de Deprêtre Evelyne et A. Duarte Germain, *Transmédiaticité, bande dessinée et adaptation*, organisé dans le cadre de la 84^e édition du congrès de l'association francophone pour le savoir (ACFAS), Clermont Ferrand, 2019 ; Gaudreault André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, (1999 [1988]) ; Gaudreault André et Groensteen Thierry (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Québec, Nota bene, 1998.

« *Cette féerie mélancolique m'apparaît comme une sorte de métaphysique de ce fantastique social qui ne cesse de dominer le climat de mes livres*⁵ ».

Il convient de noter que ce n'est pas la première fois que le réalisateur participe à la réalisation d'un film sur Faust. On rappelle qu'il a été costumier pour le film *Don Juan et Faust* réalisé par Marcel L'Herbier, en 1922. Le texte orlanien se focalise sur le sort du jeune Faust, Georges qui va rencontrer Marguerite. Cette dernière tente de trouver une personne pour signer le pacte diabolique mais en vain, et contrainte de partir pour l'Amérique, après avoir signé de son sang le contrat en question. Avant de poursuivre, résumons rapidement le film. L'action se déroule dans le Paris des années folles, Léon représentant Méphistophélès propose à un descendant de Faust qu'il croise au cabaret Pigall's, l'achat de son âme en échange d'une jeunesse retrouvée qu'il signera de son sang, en vue de courtiser la jeune chanteuse Marguerite dite de la nuit qui tombera amoureuse du jeune Faust. Hélas, son amant est tué par Faust lors d'une rixe. Et, celui-ci se voit contraint de fuir dans le presbytère du frère de Marguerite. Mais décidée à le sauver et désormais damnée, Marguerite signe à son tour ce fameux pacte et part dans le train, seule pour la mort. Léon touché par son dévouement, déchire le contrat, hélas trop tard. Le film regroupe deux intrigues celle du vieux Faust avec l'ouverture inaugurale opératique de *Faust*. S'ensuivent les aventures du jeune Faust scindée en deux parties, ses amours impossibles avec Marguerite et l'homicide d'Angelo. Si le film s'inspire du *Faust* de Goethe, il propose des ressemblances assez nettes avec le roman de Mac Orlan. Le thème de la jeunesse perdue, la rencontre avec Marguerite, l'homme de science solitaire, l'opéra joué de *Faust*, le monde de la nuit avec ses lumières et ses spectacles sont identifiés dès les premières images du film. Des passages clefs du roman d'une centaine de pages, divisé en 7 chapitres sont retranscrits et aisément identifiés dans un contexte moderne, à Paris, dans les années folles. Le film s'ouvre sur l'opéra *Faust* de Gounod qui se poursuit avec la rencontre de Faust et Léon qui correspond au chapitre 3 du roman. Les scènes quotidiennes de Faust constituent les deux premiers chapitres qui sont en fait supprimés du film. L'opus cinématographique s'écartant de la chronologie du roman. Effectivement, le chapitre 3 du roman évoque l'entrée de Faust dans le Saharet substitué au Pigalls dans le film :

« *Saharet ...Saharet. Les lettres rouges scintillaient, accrochées dans la nuit, à la portée de la main puis s'éclipsaient pour renaître une à une en s'immobilisant une seconde comme un regard de file qui attire le client*⁶ ».

Chez Claude Autant-Lara les personnages principaux sont Faust, Léon Méphisto et Marguerite. Celui-ci introduit son film par la dernière scène opératique faustienne de Gounod qui oriente le spectateur vers le récit philosophique. *Marguerite de la nuit* s'inspire d'assez près de son modèle littéraire et le réalisateur rend hommage à toute une tradition opératique du mythe. Ainsi que l'annonce le titre du film qui suit d'assez près la trame narrative romanesque hormis quelques suppressions, l'intrigue tourne autour du personnage féminin Marguerite, jouée par Michèle Morgane, blonde, vêtue d'une robe noire qui chante au pigall's qui réussit à faire passer la douceur et l'intensité de ses sentiments. Personnage au rôle central, transformée par son amour pour Georges, celle-ci est amenée à transcender toutes ses limites et appose sa signature sur le contrat pour sauver l'âme de Faust. Dans le roman, elle est présentée :

« *devant lui, un géant vulgaire et galonné s'inclinait pour laisser passer une femme rousse aux cheveux courts, aux yeux violets dont la robe verte paraissait fraîche comme une laitue* ».

⁵ Bleys Jean Pierre, *Claude Autant-Lara*, Actes Sud, Institut Lumière, Avril, 2018, p.350.

⁶ Mac Orlan Pierre, *Marguerite de la nuit*, Les cahiers rouges, Éditions Bernard Grasset, 1925, p. 41.

Une femme aux cheveux roux sans doute pour rappeler le feu saisissable dans certaines séquences qui font écho aux enfers. Le roman de Mac Orlan nous présente un vieux personnage Faust, descendant lointain lui aussi de la lignée de Faust qui occupe une chambre de livres, délabrée et pleine de poussière. Néanmoins, celui-ci y est représenté comme un personnage bien plus sympathique que le jeune Faust qui apparaît comme égoïste et pétulant, assez éloigné du Faust du Volksbuch⁷, de Marlowe⁸, et de Goethe. Léon est « un joli jeune homme au visage mat, tendre vulgaire orné d'une petite moustache⁹ », un tenancier d'un bar musical appelé le « Saharet ». Le Méphistophélès romanesque est néanmoins éloigné du film. Bien présenté, à la fois prestigieux, sarcastique et humain, Léon est le représentant du mal sous ses plus beaux atouts, trafiquant de drogue, boitant, au rire fort qui transperce son interlocuteur. Si l'épisode du pacte chez Mac Orlan relève plus du carnavalesque que de la menace, le rituel du pacte n'a rien de dangereux reposant plus sur un registre moqueur que menaçant. Dans le film, le diable quoique très moderne et mondain est rattaché aux symboles qui le rattachent traditionnellement. On évoque la flamme qu'il rallume sans briquet, sa cigarette qui brûle sans se consumer, son rire, sa démarche boiteuse, son regard noir, son contrat qui l'ancrent parfaitement dans la tradition occidentale de la figure diabolique.

Ouverture inaugurale filmique, *Marguerite de la nuit*

Dans le cadre d'une mise en abyme¹⁰, le réalisateur en fait usage dans l'ouverture inaugurale du film en scénarisant le final opératique de Gounod. Le plan d'ensemble en légère contre-plongée montre sur la scène les derniers moments de Marguerite. Celle-ci suppose des spectateurs et Faust présent qui s'éclipse et dont la caméra va suivre ses mouvements qui devient l'objet de la séquence suivante. Celui-ci entre dans la loge de l'acteur qui vient de jouer Faust et entame une discussion sur Faust, un de ses ancêtres. Cette séquence fonctionne comme une « mise en abyme prospective qui « réfléchit *avant terme* l'histoire à venir » pour reprendre les propos de Dominique Blüh dans *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme* (1997). Il faut souligner que cette intertextualité visuelle fonctionne à l'identique dans la deuxième intrigue avec un intertexte musical intradiégétique, *Les amours oubliés* de Michèle Annaud, chantés par Marguerite qui anticipent son amour impossible avec Georges Faust. Outre cette construction spéculaire, Faust initialement spectateur devient l'acteur de cette séquence et de fait, le spectateur face à l'écran comprend qu'il est aussi l'actant principal des actions. Personnage au même titre que Marguerite, il est le pivot de l'opposition entre la jeunesse /la vieillesse, la vertu/le mal, le crime /la justice à travers l'usage fréquent des métaphores visuelles véhiculé par des récits cadres ou des montages successifs des deux intrigues : celle du vieux Faust opposée à celle du jeune Faust, par exemple sur un registre

⁷ Déjà, dès la première version imprimée de la légende, le *Volksbuch* (1587), le magicien était un *exemplum* imprégné de l'esprit de la Réforme luthérienne, destiné à montrer les limites de l'individualisme que tout bon chrétien ne doit pas transgresser : poussé par son orgueil de savant, sa soif de pouvoir, de richesse et de plaisir, il pactisait avec le diable et apparaissait comme un double de Simon dit le Mage, le premier des gnostiques.

⁸ Christopher Marlowe, pour composer sa *Tragique histoire du docteur Faustus*, se fondait à la fois sur une version française et sur une version anglaise du *Volksbuch* : son Faustus, personnage prométhéen, est un « homme de la Renaissance » génial, mais pervers.

⁹ Mac Orlan Pierre, *Marguerite de la nuit*, Les cahiers rouges, Éditions Bernard Grasset, 1925, p. 46.

¹⁰ Pierre Beylot (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, L'Harmattan, 2004. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982. Raphaëlle Moine, *Remakes, Les films français à Hollywood*, CNRS Éditions, 2007. Dans sa thèse de doctorat, *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme* (1997), Dominique Blüh précise que la mise en abyme prospective « réfléchit *avant terme* l'histoire à venir » (p. 74, nous soulignons), que la mise en abyme rétrospective « réfléchit *après coup* l'histoire accomplie » (p. 74, nous soulignons) et que la mise en abyme rétro-prospective « réfléchit l'histoire en découvrant les *événements antérieurs* et les *événements postérieurs* à son point d'ancrage dans le récit » (p. 74, nous soulignons). Voir D. Blüh, *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, Paris, Septentrion, « Thèse à la carte », 1997. L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

dichotomique. Programmatic, cette séquence annonce la mort de Marguerite dans la séquence finale qui scénarise l'entrée en gare des 3 acteurs. Ainsi, Georges achète un bouquet de fleurs qu'il offre à Marguerite qui va monter dans le train qui en fait en maquette. À cet instant, celle-ci va s'asseoir sur un siège. Debout, face à elle, Léon Méphistophélès regarde Marguerite, en larmes qui ferme ses yeux. Les mouvements de la caméra sont simples, le réalisateur déploie toute une grammaire visuelle qui repose sur le gros plan, des champ-contrechamps, une figure métonymique pour donner à la scène finale une dimension émouvante. Émotion qu'Ado Kyrour met en lien avec le décor ou l'espace dans son texte intitulé *Lettres nouvelles*, n° 36, Mars 1956 :

« une rue d'Autant-Lara est tellement vraie qu'elle change selon ce qui s'y passe. Il ne s'agit pas de symbolisme mais de projection sensible des personnages sur le monde qui les environne. De pensées qui baignent les murs, de cris qui s'incrument dans les pavés ¹¹ ».

Le film met en valeur tout un travail d'esthétisation visuelle. Cette démarche fonctionne d'abord par l'usage fréquent de scènes en clair-obscur, l'emploi des ombres sur les murs, des *leitmotive*, véhiculés grâce au récit cadre qui font écho aux symboles diaboliques. Pour rappel, l'expressionnisme allemand fut la première grande école cinématographique à donner à la lumière une importance capitale.

« Lorsque le cinéma devint un art, note Lotte Eisner, il était tout naturel qu'il profitât des découvertes de Max Reinhardt, qu'il utilisât le clair-obscur, qu'il montrât, tombant d'une haute fenêtre, ces nappes de lumière dans un intérieur. [...] ¹² ».

À l'identique du *Faust* muet de (Friedrich Wilhelm) Murnau qui joue magiquement sur les jeux de lumières et des couleurs, l'éclairage joue aussi un rôle essentiel dans l'élaboration du film. On rappelle le faisceau du projecteur sur la scène opératique qui fait écho à celui de la scène théâtrale. Ces halos de lumière offrent-ils plusieurs connotations intéressantes. Claude Autant-Lara emploie le clair-obscur pour signifier la dualité bien /mal. Grâce à l'emploi du clair-obscur cher aux expressionnistes allemands, des séquences présentent des plans où la lumière joue sa fonction tragique. Notamment, la séquence du crime d'Angélo par Georges. Pour ce faire, le corps d'Angélo, gisant au sol, est éclairé par un pan de lumière qui contraste avec l'obscurité de l'ensemble du plan. Nous remarquons la scène opératique inaugurale qui en fait une démonstration identique. On relèvera, en outre, l'usage des ombres qui métaphorise la lanterne cinématographique participant aussi de ce phénomène de mystère. La séquence des promenades nocturnes de Faust traversant la rue avant de passer devant l'hôtel « L'Ange noir », son ombre qui le suit tel un fantôme. Un peu plus tard, en fin de soirée, les ombres de Léon qui raccompagne Faust qui apparaissent sur un mur rouge sont des phénomènes qui rappellent l'héritage du film muet auquel le réalisateur rend hommage. Si les jeux de lumière construisent un univers fantastique obscur, il convient de signaler les gros plans qui fonctionnent comme des métaphores symboliques maléfiques. Les images de l'enfer ou les actions en lien à Méphistophélès comme le gros plan de la cigarette en permanence allumée, offerte à Faust, l'allumette en feu tenue par Léon, la signature par le sang, la présence du contrat écrit, le gant noir sont des objets métonymiques filmés dans le contexte du plan cadré serré. Ceux-ci introduisant les motifs narratifs associés à Méphistophélès afin d'insister sur sa dimension démoniaque. Si des aspects sont similaires au roman ou au Faust de Goethe, il convient de mentionner des éléments originaux qui s'orientent vers la dimension créative de l'œuvre. Outre une recherche au point de vue de la lumière, il y a aussi celle de la couleur aussi significative, notamment une dualité noir / blanc qui mime l'opposition bien /mal dans

¹¹ Kyrour Ado, *Lettres nouvelles*, n° 36, Mars 1956.

¹² La dramatisation de l'image, Consulté le 05 Novembre 2023, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-photographie-de-cinema/4-la-dramatisation-de-l-image/ltéle>.

le film. De plus : « Le récit filmique se déroule dans un Paris vivant agité » coloré par de fréquentes notations sensorielles (les couleurs, les bruits) qui relèvent de ce fantastique social cher au romancier¹³ ». Sensoriel, Claude Autant-Lara l'est en ce sens qu'il soigne l'aspect sonore de ses films mais la raisonnante bruyante de Paris n'entre pas dans ses plans.

Le film, *Marguerite de la nuit*, une œuvre réinventée ?

Même si le film se veut le plus fidèle possible, le réalisateur choisit à sa guise ou non de restituer tous les détails du texte, de respecter à la lettre le système narratif, c'est en ce sens que la transposition cinématographique est une nouvelle œuvre recréée. C'est cet aspect que nous souhaiterions souligner. Ainsi que le signale le biographe, Bleys Jean Pierre, le film de Claude Autant-Lara est imprégné de fantastique poétique. Celui-ci met en exergue les recherches chromatiques déjà amorcées dans son film *Le Rouge et le noir* dont les décors étaient stylisés à l'extrême. Dans son film, il choisit de mettre l'accent sur l'irréalisme du décor et des couleurs. Ainsi, la rencontre entre Léon et Faust est annoncée par des éclairs de couleur blanchâtres, résultant du travail des ouvriers qui ont utilisé un chalumeau. Lors de la fuite de Faust et Marguerite après l'homicide d'Angelo, la rue tapissée de murs de couleur rouges est en relation avec le sang qui vient de couler. Un épisode marqué par le désespoir de Marguerite avec un client à qui elle se prostitue afin d'obtenir sa signature se localise dans une chambre aux murs de bandes verticales rouges et jaunes. De plus, le réalisateur choisit de rester dans les années 1925, en installant ses acteurs au milieu de décors qui sont des maquettes, tout en soulignant le caractère expressionniste par le dessin calligraphié à l'entrée du cabaret, « L'Ange noir », identifié lors de la promenade nocturne de Faust d'une part ; et d'autre part, l'emploi des couleurs vives, des lignes sobres et géométriques qui font écho à l'art déco¹⁴ qui connut son heure de gloire, lors de l'exposition universelle, à Paris, en 1925. Le décor fait de maquettes fait partie du caractère innovant et créatif du film. Ainsi, identifie-t-on des séquences notamment celles des rencontres extérieures nocturnes de Marguerite avec Georges. On remarque au fond de l'image des bâtiments blancs, aux fenêtres noirs, une tour Eiffel éclairée à hauteur des acteurs qui scintille comme un sapin de Noël. Il faut savoir que le décor du film est coloré, translucide et éclairé à son arrière-fond. D'ailleurs, Jacques Natteau déclare :

« on a utilisé quelque chose qui n'existe plus, la vinylite. C'était un vinyle de couleur en rouleau de trois mètres et on s'arrangeait pour qu'on ne voie pas les joints translucides... Il ajoute : « La chambre de Michèle Morgan, quand elle emballe Louis Seigner qui ne veut pas enlever son alliance, ce sont des bandes de vinylite cousues ensemble, vermillon et grises, cousues et tendus haut et bas !¹⁵ ».

En outre, les dialogues réécrits par Ghislaine Autant-Lara apportent des renseignements sur l'avancement du film et des acteurs. D'abord, les dialogues sont monopolisés lors de séquences qui réunissent Faust et Léon, Faust et Marguerite ou encore les trois personnages réunis à table dans le cabaret, par exemple. Dialogues qui permettent d'introduire les thèmes du roman qui sont aussi faustiens, la jeunesse disparue, l'univers musical, le crime, le mal. Il aurait fallu voir la sonorisation filmique paradoxalement réduite. Néanmoins, présente, par le spectacle contemporain du film des années folles. Parfois, audible en arrière fond sonore de certaines séquences ou au cœur de celles-ci, l'univers musical du Piggall's avec ses musiciens,

¹³ Jean Pierre Bleys, *Claude Autant-Lara*, Institut lumières, Actes sud, 2018, p.347.

¹⁴ L'Art déco est un mouvement artistique né vers 1910 au lendemain de la Première Guerre mondiale et qui a eu un plein essor vers les années 1920 avant de se dissiper lentement à partir de 1930 et définitivement à la Seconde Guerre mondiale.

¹⁵ Bleys Jean Pierre, *Claude Autant-Lara*, Actes Sud, Institut Lumière, Avril, 2018, p.342.

la chanson de Marguerite, *Les amours oubliés* de Michèle Annaud renforcent la dimension mélancolique du film.

***Faust*, une bande dessinée de Rodolphe et Raymond Poïvet**

La bande dessinée *Faust* qui compte 48 planches du dessinateur Raymond Poïvet et du scénariste Rodolphe est publiée en 2007, aux éditions Seuil. Au départ il était question de coupler l'album de bandes dessinées et l'enregistrement de cassettes d'opéra. Album égaré ensuite retrouvé, Vincent Bernière, le scénariste a dû retravailler les textes. Déclare-t-il :

« *Les pages du scénario original commençaient à s'effacer, certains textes manquaient. J'en ai profité pour améliorer ma copie, reprendre certains dialogues* ¹⁶ ».

De la même façon, un long et méticuleux travail a été entrepris sur les planches qui étaient restées muettes : le graphiste Éric Brocherie a ainsi imaginé bulles et lettrages à la façon de Poïvet en s'inspirant de ses formes et de son écriture afin de les compléter. Il en résulte un bien bel album, encore plus attachant lorsqu'on connaît sa singulière histoire selon ses propos¹⁷. La bande dessinée en noir et blanc s'inspire du Faust 1 de Goethe. Si l'on regarde sa structure narrative, on remarque 2 intrigues qui se juxtaposent : la première des planches 5 à 17 incluse s'intéressant à la vie du vieux Faust jusqu'à sa transformation après la rencontre de Méphistophélès et l'autre a pour objet la nouvelle jeunesse de Faust avec ses amours impossibles avec Marguerite après l'homicide de son frère, Valentin de la planche 18 à la fin qui le pousse à fuir avec Méphistophélès. Néanmoins, rongé par le remord, il revoit Marguerite enfermée pour infanticide. Il revient pour la libérer mais celle-ci refuse de partir avec lui préférant attendre son exécution. Il décide alors de partir avec Méphistophélès vers l'inconnu. La bande dessinée s'inspire des personnages du film d'Autant-Lara. Le vieux Faust ressemble d'assez près à celui du film, Méphistophélès ressemble à Faust, trait pour trait qui est assez intrigant et perturbateur pour le lecteur. Quant à Marguerite même si elle a des cheveux longs, elle a le visage d'ange de Marguerite d'Autant-Lara. Le montage repose sur une construction parallèle. Pour illustrer notre propos : *l'incipit / l'excipit* graphiques ont le même cadre sylvestre. Si les premières planches scénarisent Wagner et Faust dans la forêt, la dernière montre Faust avec Méphistophélès à cheval dans un cadre extérieur aride, galopant vers l'inconnu. La première planche s'ouvre sur un panoramique à valeur descriptive qui introduit le récit graphique. On identifie un cadre naturel, des sapins regroupés en mas localisés à l'arrière-fond latéral de l'image et un chemin qui mène à une bâtisse dont ses toits dominant le fond de l'image. Sont mentionnées, en allemand, HERR DOTOR !! HERR DOKTOR !!. Les paroles de Wagner en *off* insèrent les 4 images d'ensemble qui le scénarisent au cœur de la forêt, à la recherche de Faust qu'il trouvera perché sur un arbre dans la vignette 2 de la planche 6. D'un point de vue iconique, les plans d'ensemble fournissent des informations sur les actions, sur les mouvements des personnages et sur les contradictions entre verticalité et horizontalité insistant sur les phénomènes d'oppression, identiques dans le film *Faust* de Darren Aronofsky, sorti en 2011. L'épisode clef semblable au film est la rencontre avec Méphistophélès et le vieux Faust. Après avoir vendu ses livres, objets de connaissance scientifique de Faust, celui-ci est invité à l'auberge de la grande place pour rencontrer Méphistophélès, séquence qui regroupe les planches 12 à 17 incluse. Les planches 8 et 9, des panoramiques d'ensemble ont pour objet leur rencontre avec des bohémiens qui leur offrent gîte et couvert, avant leur intégration dans le camp sur un registre musical. Un peu plus loin, le jeune Faust se prend pour

¹⁶ *Faust*, album retrouvé de Rodolphe et Raymond Poïvet, Brieg F.Haslé.

¹⁷ *Op.cit.*

un musicien jouant à la guitare sous le balcon de la jeune Marguerite, la fameuse scène de Roméo et Juliette de Shakespeare. Épisode narratif graphique qui déclenche le duel mortel entre Valentin et Faust. Pour ce faire les 4 premières images de la planche 37 introduisent en champ-contrechamp le motif théâtral musical de Romeo. Les trois dernières vignettes, plus serrées et verticales précipitent le spectacle. Mise en scène déguisée, découverte par le jeune Valentin, dissimulé derrière un mur dans la dernière vignette de la même planche. Scène narrative importante, celle-ci bascule le récit graphique dans le drame dans les planches 38 et 39 incluse, à savoir l'homicide de celui-ci par Faust contraint de fuir. La deuxième intrigue démarre à partir de la planche 18 jusqu'à la fin. Après avoir signé le contrat de son sang, Faust subit sa métamorphose, consécutivement après l'absorption d'une potion chez une sorcière, amie de Méphistophélès. Aux côtés de celui-ci, Faust se découvre alors dans le miroir, beau et jeune, dès l'aube. Outre cette écriture du double, dans la séquence précédant la rencontre de Méphistophélès avec le vieux Faust qui est en fait son sosie dans les vignettes 4 et 5 de la planche 31, s'ajoute la présence du miroir qui n'est pas anodine qui prend sa place lors de sa transformation. Le miroir, objet de vanité fonctionne comme métaphore du mensonge ou de l'illusion. À ce sujet, la dernière vignette de la planche 17 y est remarquable car l'usage de la mise en abyme perturbe la lecture du récit graphique. Si le jeune Faust s'admire dans le miroir, Méphistophélès localisé derrière-lui, semble en faire autant qui conserve la même apparence que le vieux Faust. On retiendra les dernières vignettes de la planche 18 qui privilégient d'abord le plan d'ensemble de Faust dans le miroir dans la vignette 1 de la planche 18 avant de détailler cet événement dans des vignettes plus serrées, verticales dans le cadre du champ-contrechamp dans les vignettes 5 et 6, de la planche 18. De plus, l'emploi du miroir dans le film accorde une place importante au motif spéculaire car celui-ci évoque spontanément le thème de la vanité que nous avons déjà évoqué. Film qui traite évidemment du danger de l'importance accordée aux apparences alors qu'elles ne sont qu'illusoires et éphémères. Ce lien entre jeunesse, beauté et mort parcourt tout le film et ce, dès l'image inaugurale. Rappelons Georges Faust qui s'admire devant son miroir à la fenêtre, après le chant du coq. L'introduction du miroir dans le schéma graphico-narratif introduit une mise en abyme et fait redondance à l'ouverture inaugurale du film par la référence intertextuelle opératique de Gounod. Un passage clef qui est tout à fait Faustien, est l'évocation de la nuit de Walpurgis qui s'étend bien au-delà des montagnes selon les propos de Méphistophélès, lors de sa fuite avec Faust après l'homicide de Valentin, séquence qui comprend les planches 40 et 41 incluse. On peut faire le rapprochement avec le chapitre du Faust 1, intitulé « Nuit de Walpurgis Montagnes de Hartz¹⁸ ». Les 4 premières vignettes d'ensemble scénarisent les deux personnages à cheval dans la forêt. Vignettes d'ensemble, d'abord latérales, ensuite de dos, en légère contre-plongée et enfin en légère plongée montrent les personnages traversant la forêt. Les deux dernières vignettes voient apparaître la nuit de Walpurgis. La vignette 5, scénarise les deux personnages de dos, têtes orientées vers le ciel où des corps longilignes semblent former une danse. La dernière vignette, encore plus sombre par ses chromatiques noires, les montre, à cheval, localisés en pente sur une montagne où des traits fins, agitées dans l'image signent le chaos des éléments. Le récit cadre pris en charge par Méphistophélès permet à Faust d'assister à la scène et de l'introduire dans la danse macabre de la vignette panoramique 1 de la planche 41 qui fait référence au dialogue textuel échangé avec Faust :

« Seigneur Mammon, pour cette fête illumine bien son palais. Le spectacle est assez honnête. Les bruyants invités approchent. Attends-les !¹⁹ ».

¹⁸ Goethe, *Faust I et II*, GF Flammarion, Paris, 1984, p.182.

¹⁹ *Ibid.*, p.183.

La première vignette, panoramique est une danse macabre de personnages qui invitent Faust et Méphistophélès à les rejoindre qui semblent avoir quitté le sol, aspirés par l'univers. Cette scène métaphorise les propos de Méphistophélès :

« le monde est un chaos aveugle, une bête aux yeux morts, qui grogne, qui hurle, infini dans les ténèbres²⁰ ».

Cette métaphore graphique anamorphosée s'étend bien au-delà des limites. Ce passage graphique pris en charge par Méphistophélès n'est pas anodin car il permet à Faust de découvrir la détention de Marguerite sinon son exécution à venir lors de son échange avec celle-ci, observable dans le cadre d'un champ-contrechamp dans les vignettes 3 à 7 de la planche 43 avec un inconnu venant de la ville du bourg de Wittenbourg, située en Allemagne. Ce passage est aussi évoqué dans le film de Claude Autant-Lara lors de son échange avec le jeune Faust qui amorce en quelques mots tout un imaginaire autour de cette nuit. Fête néo-païenne nommée ainsi, en l'honneur de Sainte Walburge au 8e siècle, célébrée clandestinement le soir du 30 Avril en Europe du Nord et en Scandinavie malgré les interdits et les excommunications de l'Église. Dans l'ouvrage de Goethe, elle est clairement identifiée au sabbat des sorcières où Méphistophélès y entraîne Faust.

Conclusion

Même s'ils n'ont pas été les premiers à transposer le mythe faustien, le réalisateur ou le dessinateur de bande dessinée ont continué sa réécriture qui laisse encore aux lecteurs/spectateurs la possibilité de forger tout un imaginaire qui demeure encore d'actualité. En adaptant son film, Claude Autant-Lara a mis en exergue toute une esthétisation de l'expressionniste allemand mise au jour dans les années folles. La bande dessinée est aussi illustratrice de toute un héritage faustien qui du point de vue sémiotique valorise son univers autrement dit ses thèmes, ses *leitmotive*, sa philosophie, un monde manichéen que les dessinateurs parviennent à transcrire à l'image. En ceci, ces adaptations, filmique et graphique illustrent à merveille le mythe faustien.

Références

- Aumont, J. (1979). *Montage Eisenstein*. Paris. Albatros. coll. « Ça cinéma ».
- Autant-Lara, C. *Marguerite de la nuit*. Film.1955.
- Baroni, R. (2017). « Pour une narratologie transmédiée », *Poétique*, n° 182, (pp. 155-175). Également disponible en ligne, consulté le 05 Novembre 2023, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-155.htm>
- Bleys, J-P. (Avril 2018). *Claude Autant-Lara*. Actes Sud. Institut Lumière.
- Cléder, J. (2012). *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*. Paris. Armand Colin.
- Deprêtre, E. & Duarte Germain A. (2019). *Transmédiabilité, bande dessinée et adaptation*, organisé dans le cadre de la 84 e édition du congrès de l'association francophone pour le savoir (ACFAS). Clermont Ferrand.
- Gaudreault, A. (1999 [1988]). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris. Armand Colin.
- Gaudreault, A., & Groensteen, T. (dir.). (1998). *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. Québec. Nota bene.

²⁰ Raymond Poivet et Rodolph, *Faust*, Éditions Seuil, 2077, p. 40.

- Gerstenkorn, J. (1995). *La Métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*. Paris. Méridiens Klincksieck.
- Groensteen, T. (2011). *Bande dessinée et narration*. Paris. PUF.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris. PUF. coll. « Formes sémiotiques ».
- Groensteen, T. (2011). *Bande dessinée et narration*. Paris. PUF.
- Jost, F. *L'Œil-caméra*. (1989). *Entre film et roman*. Lyon. Presses Universitaires de Lyon.
- Kyrou, A. (Mars 1956). *Lettres nouvelles*, n° 36.
- Lits, M. (2088). *Du Récit au récit médiatique*. Bruxelles. De Boeck.
- Mac Orlan, P. (1925). *Marguerite de la nuit*. Les cahiers rouges. Éditions Bernard Grasset.
- Poïvet, R. & Rodolphe. (Octobre 2007). *Faust*. Éditions du Seuil.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris. Seuil.
- Villain, D. (1984). *L'Œil à la caméra. Le cadrage au cinéma*. Paris. Éditions de l'Étoile. (1996). Cahiers du cinéma. coll. « Essais ».

Biographie de l'auteur

Fatima Seddaoui, est rattachée à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, en France. Docteure en Lettres, ses domaines de travaux sont principalement la littérature française et aussi étrangère, des XXe et XXIe siècles. Pour préciser, elle axe ses recherches sur la littérature en lien avec les arts visuels, en y interrogeant ses entrelacs.