

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università ecampus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 7

Faust, mito della modernità

dicembre 2025

Federica La Manna – La rigenerazione di Faust, mito della modernità. Una premessa

ARTICOLI

Donata Bulotta – From Medieval Alchemy to the Quest for the Absolute: The Evolution of Knowledge in the Figure of Faust

Angela Conzo – Il *Faust* di Goethe come ecologia culturale: una rilettura secondo il modello triadico di Hubert Zapf

Francesco Rossi – Intertesti faustiani: *Hamlet in Wittenberg* di Karl Gutzkow

Stanislas de Courville – Le faustien de notre temps. L’ambivalente mythopoïèse putréfaite d’Alexandre Sokourov

Luigi Arata – Il *Faust* di Jan Švankmajer: decostruzione del mito e critica della modernità

Mirco Michelon – Mito faustiano della modernità. Per un dialogo creativo tra il travestimento teatrale di Edoardo Sanguineti e l’opera lirica di Luca Lombardi (senza dimenticare Goethe)

Domenico Coppola – Essere Faust: la rimediazione del mito faustiano nell’epoca digitale contemporanea

Viola Maria Ferrando – Marlowe e *Doctor Faustus*: una realtà museale mancata

VARIA

Roger-Michel Allemand – Un silence inutile

Le faustien de notre temps. L’ambivalente mythopoïèse putréfaite d’Alexandre Sokourov

Stanislas de COURVILLE

Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis

Abstract:

By choosing to conclude his “Tetralogy of Power” with a film dedicated to the figure of Faust, Alexander Sokurov somehow surprised his audience. What does this Goethean character have to do with the twentieth-century despots Lenin, Hitler and Hirohito, the protagonists of the first three parts of the tetralogy, Moloch (1999), Taurus (2001) and The Sun (2005)? To understand the link between these personae, we examine whether the Faustian element is already present in these three films, taking a close look at how Sokurov treats Faust and his other protagonists, who are constantly standing between myth and history in what we call a decayed mythopoesis. In doing so, we highlight the Russian roots of this declination of Faust, and we stress its specificity in relation to the recurring analogy between Nazism and the Faustian myth.

Keywords:

Faust, Sokurov, Tetralogy of Power, Mythopoesis, Decay.

Peer Review

Submitted 2025-07-30

Accepted 2025-10-20

Open Access © 2025 Courville

La mort et le temps règnent sur la terre,
Ne les traite pas en souverains;
Tout disparaît dans le tourbillon des ténèbres.
Seul le soleil de l’amour ne passe pas.
Vladimir Soloviev (2004: 311)¹

En venant clore sa «tétralogie du pouvoir» par une œuvre consacrée à la figure de Faust, le cinéaste russe Alexandre Sokourov a pu surprendre quelque peu ses spectateurs tout comme ses exégètes ayant suivi, via les films précédents qu’on a pu un temps dire appartenir à un «cycle historique»² (Sokourov, 2003: 386) ou relever du genre du « biopic

¹ «*Bednyj drug, istomil tebjja put'*» (Pauvre ami ! le voyage t'a épousé): «*Smert' i Vremja carjat na zemle, –/Ty vladykami ix ne zovi ;/Vsë, kružas', isčezaet vo mgle,/Nepodvižno liš' solnce ljubvi*». Ici et par la suite nous utilisons le système de translittération académique du russe.

² L’expression est employée également par ses commentateurs tel Iampolski (2011: 109). Au moment de la sortie du second volet, Sokourov considère que sa tétralogie porte « sur les hommes de pouvoir au xx^e siècle» (Sokourov, 2000).

politique» (Hutchings, 2011: 138)³, le crépuscule de ces «idoles» du xx^e siècle que furent Hitler, Lénine et Hirohito⁴. Quel rapport peut bien entretenir Faust avec ces hommes d'un pouvoir incommensurable, lui qui n'en détient pas seulement l'ombre, si ce n'est par le truchement du diable avec lequel il a signé son célèbre pacte? Une compromission maléfique à laquelle il ne finit par souscrire, chez Sokourov, que dans la perspective de passer une nuit avec Marguerite, et non pour décider de la destinée de millions d'individus en acquérant une quelconque forme de toute-puissance politique. Lui qui, s'il passe pour criminel du fait de la mort de Valentin, le frère de son amante, n'en est pas même coupable dans le film du réalisateur russe puisque Méphisto est le véritable responsable du meurtre du jeune soldat. Qu'est-ce que cet homme du xvi^e siècle qu'était Faust, projeté dans un volontairement vague xix^e chez Sokourov⁵, peut bien avoir de commun avec les trois despotes, si ce n'est cette part de mal qui pourtant dans le mythe lui vient de l'extérieur? Ce manque apparent de correspondance entre ces figures ne trouble nullement le cinéaste pour qui leur lien paraît au contraire très profond, allant jusqu'à le considérer de «parenté»: tous sont «frères», énonce-t-il, «ont approximativement le même âge» et «pensent de la même façon» (Levieux, 2011: 10).

Sokourov confesse en outre avoir eu son *Faust* en ligne de mire depuis le commencement de sa tétralogie, ce «mythe»⁶ vivant en lui au quotidien de façon obsessionnelle (Levieux, 2011: 10)⁷, renforçant la légitimité de sa place en celle-ci. C'est avec Faust qu'il fallait finir, «le sommet d'une montagne [devant] être exceptionnel» (Levieux, 2011: 10). Telle était la seule certitude du réalisateur au commencement de son cycle. Et le plus important, ajoute-t-il, est toujours comment finir, «l'ordre» venant après la création et

³ Un tournant *politique* qui a pu lui-même étonner ses commentateurs, tel Iampolski rappelant la précédente « indifférence relative à la politique » du cinéaste (Iampolski, 2011: 111) (ne signifiant pas ici indifférence à l'histoire, comme en témoigne sa filmographie).

⁴ Le terme d'*idole*, au-delà du jeu de mot nietzschéen, est particulièrement approprié, les titres de ces trois films faisant référence à des «idoles» païennes, «Moloch» celle citée dans l'ancien testament (notamment Lévitique XVIII, 21), «Taurus» étant la traduction approximative du russe *Telec*, se référant au «veau d'or» (*Zolotoj telec*) davantage qu'au signe du zodiaque du Taureau, et le titre *Le Soleil* étant enfin une référence à la déesse nippone Amaterasu, dont la famille impériale descend. Quant au mot de «crépuscule», il correspond au souhait de Sokourov de figurer ces personnages historiques à un moment critique de leurs existences, une situation tragique (Sokourov, 2004). Même si dans le cas d'Hitler la temporalité choisie ne correspond pas tout à fait à celle de l'irréversible effondrement de son régime, ainsi que l'a parfaitement montré Denise J. Youngblood en identifiant la période diégétique à juillet 1942, date à laquelle l'offensive allemande en URSS n'a pas encore tourné à la catastrophe, même si le ralentissement de Voronej (aperçu dans le film d'actualités projeté à Hitler) et le début de la bataille de Stalingrad annoncent la chute à venir (Youngblood, 2011: 126).

⁵ « Ça se passe à une époque incertaine » (Béghin, 2011: 28). On reviendra plus bas sur cette question.

⁶ Ainsi qu'il caractérise lui-même le personnage (Béghin, 2011: 27; Levieux, 2011: 11).

⁷ Pourtant à l'époque de *Taurus* Sokourov pouvait affirmer que tout était « différent » chez Hitler et Lénine (Sokourov, 2000), puis à celle du *Soleil* que Hirohito incarne «un nouveau côté de la personnalité humaine» (Sokourov, 2004), ne trouvant donc finalement de dénominateur commun que rétrospectivement à travers Faust.

non pas avant⁸, même s'il est vrai que les cycles du cinéaste ne sont jamais véritablement clos et débordent en outre les uns sur les autres (Sokourov, 2003: 385). Si le lien entre ces quatre films est plus intime que ne peut le laisser penser le surgissement d'un personnage en évident décalage avec ces figures politiques dictatoriales, il conviendrait de parvenir à le définir, ce qui n'a pas été véritablement opéré jusqu'ici, les commentateurs se contentant pour la plupart de noter en guise d'unité la similarité du traitement réservé aux quatre protagonistes, celui d'une mise à nu de l'homme, d'une outrancière attention à l'insignifiance de l'existence quotidienne sur laquelle nous allons nous arrêter plus précisément. Et la « boucle » que devait permettre de former le finale faustien, selon Béghin, (2011: 28), n'est guère perceptible qu'en ayant en mémoire le fait que le projet de départ s'intitulait *Goethe et Thomas Mann* (Sokourov, 2003: 386), où *Le Docteur Faustus* du second auteur serait venu compléter cette libre adaptation du drame du premier, indiquant très allusivement un lien avec l'histoire du xx^e siècle, et plus spécifiquement celle de l'Allemagne nazie (et non de l'URSS ou du Japon impérial).

Pour comprendre en quoi la tétralogie peut former selon la volonté de Sokourov un « cercle » dont la dernière partie, en fermant celui-ci, permettrait de « connecte[r] des personnages et des moments historiques très éloignés » (Béghin, 2011: 28), il nous faut d'abord identifier les attributs de la « mythopoïèse » (*mifotvorčestvo*) à l'œuvre dans le *Faust* au même titre que dans les précédentes parties de la tétralogie que sont *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) et *Le Soleil* (2005), respectivement consacrées à Hitler, Lénine et Hirohito. Par « mythopoïèse » nous voulons signifier ce retour conscient au mythe, ce travail du mythe ou sa déclinaison, sa création continuée plus que sa création *ex nihilo*, qui occupe Sokourov. Un terme que nous empruntons aux symbolistes russes du tournant des XIX^e et XX^e siècles qui déjà pratiquaient une semblable activité artistique (Nivat, 1987: 98), retravaillant abondamment les grands mythes antiques, bibliques, littéraires, etc., et notamment celui de Faust⁹, ou cherchant en général à accéder à cette dimension plus élevée que serait celle du mythe, exprimant une « réalité supérieure » de l'Être (Rudich, 1987: 174)¹⁰; projet tout à fait

⁸ Comme il l'affirmait également à propos du cycle familial: « L'important est par quoi finir. L'ordre viendra plus tard » (Sokourov, 2003: 387). Pourtant la conclusion « Sœur et frère » qu'il évoque à la page précédente n'a pas été réalisée, le cycle ne comprenant en définitive que *Mère et fils* (1997) et *Père et fils* (2003). Dans le cas de la tétralogie du pouvoir, Sokourov envisageait de réaliser en premier *Le Soleil*, mais n'en ayant pas trouvé la possibilité il a dû le tourner en troisième.

⁹ Goethe exerçant plus largement sur eux une influence fondamentale (Nivat, 1987: 108, Mossière, 2008: 128 et 131). La sentence du second *Faust* « toute chose périssable/Est un symbole seulement » (Goethe, 1984b: 497) ayant évidemment été largement mobilisée par ce courant (Mossière, 2008: 131).

¹⁰ C'est au « réaliorisme » d'Ivanov que touche en effet Sokourov dans son cinéma, allant comme le philosophe-poète avant lui « *a realibus ad realiora* », du réel au plus réel, rejoignant le mythe comme dimension origininaire

en syntonie avec celui du cinéaste. Nous verrons combien la nature contradictoire de cette mythopoïèse chez Sokourov permet de la définir comme largement amoindrie voire putréfaite, en ce que l'insistance sur la nature bassement physiologique et donc mortelle de ces hommes mythifiés, leur permanente *reductio ad viscera*, tend à nier la dimension mythique dans laquelle pourtant le cinéaste ne cesse jamais de s'inscrire contre une approche purement historienne.

Nous chercherons de surcroît, dans l'objectif de dégager une possible unité à cette suite de films dont le dernier pan semble tant briser l'équilibre, si le faustien préexiste dans les trois premiers moments de la tétralogie à la seule conclusion de celle-ci, exhument de ces films volontairement pauvres en signification¹¹ les quelques thèmes ou motifs communs pouvant être dits en relever. Nous proposerons par la même occasion de réinscrire la déclinaison sokourovienne du mythe de Faust dans la tradition artistique et philosophique russe¹², montrant combien l'acception politique que donne le cinéaste de cette figure relève de cet héritage. Mais aussi de soulever conjointement les ambivalences d'une démarche consistante, pour le dire succinctement, à solliciter le mythe tout en cherchant à le défaire. Sokourov ne choisissant jamais résolument l'histoire contre le mythe pour se situer davantage dans un entre-deux réflexif, sa mythopoïèse putréfaite, aussi tendancieux que réaliste ou modeste, le cinéaste avouant sans honte sa petitesse en comparaison de ce «monolithe» (Béghin, 2011: 28) ou «summum de la culture artistique européenne» (Levieux, 2011: 10) que fut et demeure le mythe de Faust. Un lieu intermédiaire entre mythe et histoire dont les raisons de l'édification sont ouvertement d'ordre éthique et politique: nous prévenir des totalitarismes à venir en cherchant dans le passé «ce qui a lieu aujourd'hui» dans nos sociétés aussi bien qu'en nous-mêmes (Sokourov, 2003: 392)¹³.

du monde et de son expression, lieu d'une vérité plus haute que celle de la seule histoire comme enchaînement causal et immuable de faits.

¹¹ Stephen Hutchings signale, parmi les principales caractéristiques des trois premiers films «historiques» de la tétralogie, combien Sokourov inverse l'ordre d'importance des faits et gestes montrés à l'écran, en passant beaucoup plus de temps sur ce qui est insignifiant que sur ce qui au contraire importe pour la narration comme pour l'histoire (et donne donc matière à l'exégèse) (Hutchings, 2011: 141).

¹² Ce que légitime le fait que Sokourov confie son rattachement et celui de sa vision du personnage de Faust à la culture qui est la sienne: «ce Faust n'est pas l'œuvre d'un réalisateur allemand, je suis russe avant tout» (Levieux, 2011: 10).

¹³ Une visée rappelant celle du célèbre *Fascisme ordinaire* (1965) de Mikhaïl Romm, avec les images duquel Sokourov connaîtra une grande proximité par leur réemploi (*Sonate pour Hitler*, 1979-1989), qui se terminait par une mise en garde quant aux fascismes contemporains (en Occident et, par transparente allusion, en URSS). On ne trouvera pas bien sûr chez Sokourov une analyse détaillée des similarités historiques entre passé et présent, mais la tentative de décrire un certain rapport au monde incarné par ces individus qui ont fait l'histoire, dont la personnalité de Faust serait l'emblème.

Un faustien atrophié

Si le *Faust* de Sokourov devait au départ être adapté à la fois du drame de Goethe et du *Docteur Faustus* de Thomas Mann, la présence du second dans ce film est tout à fait impalpable, et ne se trouve signalée ni dans les écrans titres ni dans le générique de fin, expliquant la récurrence avec laquelle cette source est omise par les commentateurs¹⁴. Seule sa place dans une tétralogie dont la première partie est consacrée à Hitler peut permettre au spectateur de rapprocher ce *Faust* de l'histoire criminelle de l'Allemagne du xx^e siècle et légitimer ainsi l'influence de Mann, le roman de l'immédiat après-guerre de ce dernier ayant opéré comme on sait un parallèle entre le mythe faustien et l'errance politique meurtrière du peuple dont il est l'émanation. En l'absence d'une telle information, on serait aisément amené à ne voir en ce film qu'une adaptation du drame de Goethe, comme le signale un carton en introduction, et être particulièrement enclin à l'appréhender isolément, à le considérer séparément de la «tétralogie» qu'il est censé former sur la seule base du geste en apparence quelque peu arbitraire de Sokourov l'ayant placé en conclusion de cette série de films¹⁵. Et même l'unité des trois premiers opus s'avère difficile à appréhender en raison de la différence de traitement de ses protagonistes, qui d'«hommes de pouvoir» (Sokourov, 2000), comme les qualifie encore le cinéaste au moment du second volet de son cycle, deviennent plus vaguement des êtres «vivant une tragédie personnelle» (Sokourov, 2004) à la sortie du *Soleil*, film consacré à un Hirohito avec lequel le metteur en scène semble à l'évidence en empathie¹⁶.

¹⁴ On ne trouve guère qu'Antonio Tricomi pour formuler un rapprochement entre Sokourov et Mann, mais cela sans évoquer seulement le *Faust* du cinéaste russe, pas encore sorti au moment où il écrit (Tricomi, 2012: 23-36).

¹⁵ La mention «Dernière partie de la tétralogie *Moloch – Taurus – Le Soleil*» est indiquée dans les premiers cartons du générique de fin.

¹⁶ À ce propos nous pouvons renvoyer aux commentaires de Sokourov lors d'une rencontre à la Cinémathèque française le 27 février 2006, disponible dans les bonus du DVD du film chez Paradis Films. Pour Sokourov, Hirohito est la preuve que l'on peut sortir d'une autre manière d'une situation tragique (Sokourov, 2004).



Figure 1: Faust et Méphisto (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov



Figure 2: Méphisto (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

À la vision du *Faust* cependant, le spectateur familier de l'œuvre de Goethe se trouve vite interdit devant les libertés que s'octroie le cinéaste vis-à-vis du matériau d'origine, aidé de son habituel scénariste Youri Arabov¹⁷ mais également de la chercheuse spécialiste en littérature Marina Koreneva (Béghin, 2012b: 14). Les scènes en effet se succèdent tandis que l'ossature narrative si célèbre du drame gothique peine à se dégager clairement, ou bien se

¹⁷ Un scénariste qui reste selon Sokourov un collaborateur de celui-ci, ce qui signifie que le réalisateur garde un contrôle impérieux sur l'œuvre (2003: 386).

trouve tant chamboulée dans son déroulement qu'elle en perd sa cohérence. Quant aux éléments reconnaissables, ils sont ostensiblement malmenés. Le diable rencontré par Faust et qu'il suit sans véritable raison (et sans avoir signé ce pacte qui ne viendra qu'à la fin) n'est qu'un petit usurier pataud à l'hydropique silhouette (fig. 1), se révélant tout à fait difforme une fois dévêtu (fig. 2), sa peau semblant constituée de tissus étrangers joints à la hâte et son sexe, fortement sous-dimensionné, lui étant affreusement enté au niveau du coccyx. Seul Wagner semble indiquer à son maître la véritable nature de l'usurier dénommé Mauricius Müller, tout en niant le caractère exceptionnel du commerce avec pareille entité, Faust ne s'apprétant à être que la cent cinquante et unième personne à pactiser avec, selon son familier, qui lui-même l'a précédé. Notons au passage que son apparence, plus que l'élégant et longiligne Méphistophélès abondamment représenté à partir du drame de Goethe et que l'on retrouve par exemple chez le sculpteur russe Mark Antokolski à la fin du XIX^e siècle (fig. 3) ou encore partiellement début XX^e chez Murnau (fig. 4), évoque davantage l'adipeux Lippantchenko du *Pétersbourg* d'Andreï Biély, amas de graisse dont les plis de la peau forment un monstrueux sourire (Biély, 1967: 216)¹⁸. Quant à sa maléfique influence dénuée de magie ou de toute forme de spectacularité, elle renvoie plutôt à l'avilissant «démon mesquin» (*melkij bes*) de Fiodor Sologoub, faisant de Faust un autre Peredonov, c'est-à-dire un simple lettré de province sombrant dans la maladie mentale¹⁹, plutôt qu'un grand savant dont l'érudition universelle paraît finalement si vaine qu'il en vient à se jeter dans l'occulte ou être tenté de mettre fin à ses jours (Goethe, 1984a: 35 sq. et 45-46).

¹⁸ Le fait que ce personnage biélyen soit accompagné d'un chien (un saint-bernard et non un caniche ou un barbet [*Pudel*]) signale son origine diabolique (Biély, 1967: 210-211). Doudkine, révolutionnaire ayant pactisé avec ce diable, comme le Peredonov de Sologoub d'ailleurs (Sologoub 1977), est passé par la médiation d'Ivan Karamazov avant d'incarner cette nouvelle variation faustienne.

¹⁹ La nature double du diable usurier nommé Mauricius Müller, apparaissant chez Sokourov sous deux figures et voix différentes lors de son entrée en scène, peut renforcer l'idée que le spectateur ait affaire à une illusion, mais rien d'autre n'indique un tel état de fait et le film délaisse cet aspect sans plus d'explications. À nouveau c'est sous le prisme de l'apparition du diable à Ivan Karamazov, chez qui elle est le fruit du délire nerveux, qu'il faudrait percevoir cette nouvelle variation russe de Faust.

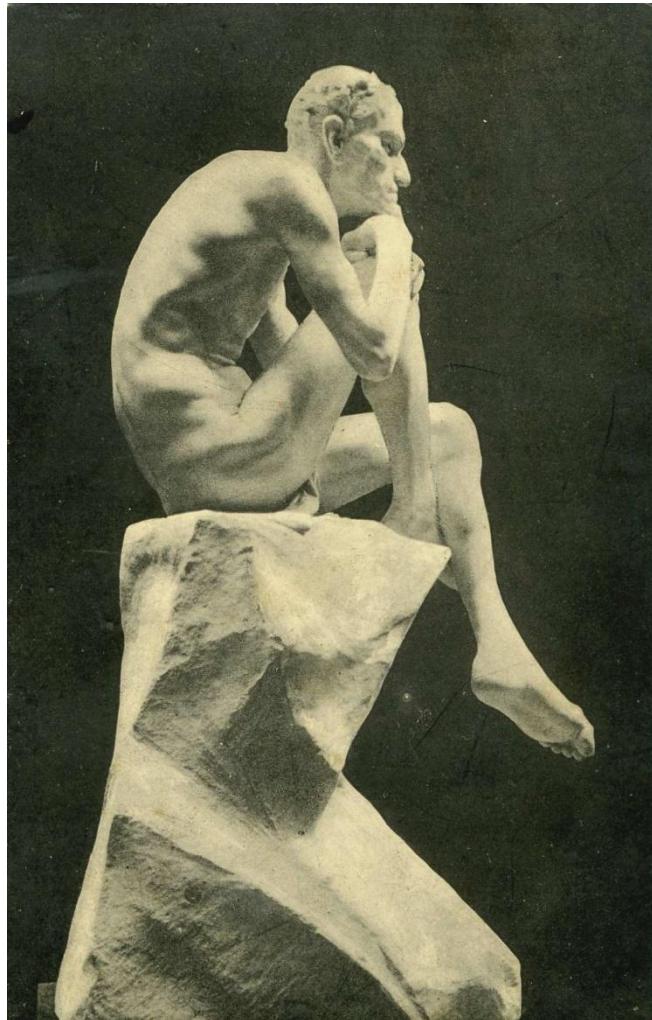


Figure 3: Méphistophélès, Mark Antokolski, 1883 (Musée russe, Saint-Pétersbourg) © Domaine public



Figure 4: Méphistophélès (*Faust*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1926) © Domaine public

Valentin, le frère de Marguerite, n'est même pas reconnu par celle-ci lorsqu'on lui présente son cadavre. Il est tué de la main de Faust, à l'instar du drame, mais sur volonté de Méphisto. Cela avant même que les amants n'aient été réunis, puisqu'ils se sont croisés pour la première fois un instant seulement auparavant. Une altération narrative du drame qui en ruine le célèbre dénouement. Le pacte n'est signé pour sa part qu'à la fin dans l'objectif de posséder Marguerite pour une nuit, et sert seulement à contrer les molles réticences que pourrait éprouver celle-ci maintenant qu'elle sait Faust responsable de la mort d'un frère qu'elle n'a jamais vraiment connu ni aimé. La célèbre formule servant chez Goethe à signaler le triomphe de Méphisto et rendre effective la damnation de l'âme de Faust, cet «arrête-toi tu es si beau» que prononcera ce dernier à l'«instant» où il éprouvera enfin satisfaction (Goethe, 1984a: 79; 1984b: 479), ne correspondant finalement plus qu'à cette libidinale petite mort symbolisée par la plongée du couple enlacé dans de profondes eaux (fig. 5), certes l'un des seuls véritables moments de grâce d'un long-métrage qui, autrement, ne cesse de vautrer son spectateur dans un ordinaire tout à fait repoussant.



Figure 5: Marguerite et Faust (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

Nuls trésors exhumés magiquement par Méphisto pour couvrir Marguerite de splendides offrandes (Goethe, 1984a: 122, 125 et 130). Absence du passé tragique de cette dernière avec sa petite sœur morte en bas âge qu'elle élevait telle une mère (Goethe, 1984a: 144). Éclipse du personnage de la voisine Marthe servant d'entremetteuse (Goethe, 1984a: 131-138 et 142-148)²⁰. Ne demeurent guère ainsi du monde de Marguerite que sa mère, un

²⁰ Le nom de Marthe est évoqué cependant dans le film durant la scène des lavandières. Mais il n'apparaît pas au générique.

frère étranger et l'impératif de conserver sa réputation au sein de la ville natale: l'anathème du Valentin agonisant de Goethe à l'encontre de sa sœur étant transposé, en une version amoindrie, dans la bouche de la mère avant compromission de la vertu de la jeune fille²¹. La tragédie de Marguerite elle-même est élidée, puisque si la mort de sa mère par inoculation excessive de somnifère est évoquée lors du réveil postcoïtal de Faust en trouvant le cadavre dans le lit voisin de celui de son amante (Goethe, 1984a: 163 et 177) (fig. 6), nous n'en découvrirons pas les conséquences dans le film de la même manière que nous ne serons jamais conduits du côté de la grossesse illégitime puis de l'infanticide (Goethe, 1984a: 167-168, 177 et 207). Disparition également du merveilleux²², de la thérianthropie de Méphisto se changeant à volonté en chien (Goethe, 1984a: 62-66)²³, des artifices du diable dans la «Cave d'Auerbach, à Leipzig» (Goethe, 1984a: 93-106), que l'épisode de beuverie entre soldats reprend cependant partiellement et sans artifices diaboliques. Suppression du procédé de rajeunissement grâce à la «Cuisine de sorcière» (Goethe, 1984a: 107-118), Faust étant encore dans la force de l'âge dans le film, et, élision la plus sacrilège pour les admirateurs de la pièce, pas la moindre trace du sabbat de «La Nuit de Walpurgis» (Goethe, 1984a: 180-194). On découvre en revanche avec étonnement l'ajout des personnages du père de Faust²⁴, médecin aux techniques moyenâgeuses et à la patientèle terriblement résiliente et dérangée, et de l'épouse érotomane du diable jouée par Hanna Schygulla, suivant obstinément Méphisto en singeant son irrévérencieuse attitude, comme lorsqu'il souhaite déféquer sur le parvis d'une église avant de finalement y pénétrer pour se soulager. Quant au dénouement tragique de la pièce de Goethe, il est tout à fait absent: Faust se débarrassant du diable pour aller dans une direction dont on ignore tout, abandonnant Marguerite à un sort inconnu malgré ses inquiets appels. Nous ne saurons pas si celle-ci souffrira le même destin que dans la création goethéenne, puisqu'elle quitte le film sans que l'on sache si elle est déjà dans le cachot où elle embrassera mort et rédemption en refusant de suivre son amant venu la libérer avec l'aide du diable (Goethe 1984a: 206-214).

²¹ Sa mère prévenant Marguerite qu'après avoir cédé à Faust, dont elle a été témoin des approches lors et à la suite de l'enterrement de son fils, elle cédera à «toute la ville» (*die ganze Stadt*), comme Valentin l'énonce en lui dictant sa future conduite de «putain» (Goethe, 1984a: 174).

²² À l'exception d'un singe apparaissant sur la Lune, ce dont seul Méphisto est témoin.

²³ Le motif du chien n'apparaît plus dans le film que lors de l'enterrement de Valentin où une meute de chiens sauvages surgit. On pense à ce moment à la mort d'Agrippa de Nettesheim dans *L'Ange de feu*, suivie du suicide de Monseigneur, son chien noir (Brioussov, 2019: 345).

²⁴ Bizarrement Sokourov affirme lors d'un entretien que ce personnage, interprété par Sigurður Skúlason, est joué par Leonid Mozgovoy, l'acteur qui incarnait Hitler dans *Moloch* (et Lénine dans *Taurus*), ce qui renforcerait à ses yeux le lien entre les personnages (il ne mentionne cependant pas Lénine ici). Mozgovoy pourtant est crédité du rôle du mystérieux marchand russe, et non du père en question (Béghin, 2011: 28). Dans la même veine, Sokourov évoque la présence de la «mère de Faust» dans son film, bien qu'il n'y ait plus aucune trace de celle-ci dans le montage final.



Figure 6: Faust découvrant le somnifère aux pieds du cadavre de la mère de Marguerite (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

L'époque elle-même dans laquelle est située l'action du film n'est plus le XVI^e siècle du personnage réel dont émane le mythe, ce qui dénote franchement avec la volonté déclarée de Sokourov de retourner vers l'existence historique située de l'individu plutôt que vers sa plus familière dérivation mythique goethéenne (Béghin, 2011: 28; Levieux, 2011: 11). On se trouve dorénavant dans un XIX^e aux contours à dessein très flous, identifiable via les costumes des personnages principaux et figurants, et notamment des soldats portant des uniformes rappelant le début de ce siècle. L'on serait tenté de chercher à dater précisément le film à l'aide de l'évocation d'une «comète» par un soldat ivre demandant à Faust une explication quant à la nature d'un tel corps céleste. Cette mention pouvant se référer à la comète apparue en 1811 et maintenue visible jusque dans l'année suivante. Un astre annonciateur des plus grands et dramatiques bouleversements pour la Russie et l'Europe en ce que son inquiétante présence dans les cieux marque l'acmé puis l'effondrement de ce qui fut alors, en la personne de Napoléon Bonaparte, la plus grande concentration individuelle de pouvoir de l'histoire, dont la campagne de Russie aboutira à l'apocalyptique catastrophe de 1812, cet «événement contraire à la raison, à toute la nature de l'homme» (Tolstoï, 1952: 789). Une manière alors de situer l'apparition du faustien dans un moment crucial de constitution du despotisme moderne, dont les trois précédents films ont montré les déclinaisons vingtièmistes²⁵. Cependant, la rencontre de Faust et Méphisto avec un

²⁵ On se souviendra de Hirohito qui, dans *Le Soleil*, possède une statuette de l'Empereur des Français qu'il se prend à cacher alors que les Américains s'apprêtent à le rencontrer.

mystérieux compatriote de Sokourov voyageant vers Paris dans un équipage conduit par son cocher «Sélifane», pourrait nous placer plutôt dans les années 1820 ou 1830, en ce que le nom de ce dernier permettrait d'identifier l'énigmatique personnage comme le Tchitchikov des *Âmes mortes* de Gogol, parcourant désormais l'Europe en direction de Paris dans sa «fameuse *britchka*» (Gogol, 1966: 1134). Sokourov ayant justement insisté sur le caractère plus gogolien que goethéen de son personnage de Faust²⁶, nous sommes autorisés à voir en cette apparition la marque d'une interpénétration des deux mythes littéraires, comme de la volonté pour le cinéaste d'affirmer sa russité dans sa saisie d'un mythe germanique. Quoi qu'il en soit nous nous trouvons dans un monde contemporain de Goethe et non dans celui du Faust historique de la légende duquel il s'inspire, un choix parachevant l'«étrangisation»²⁷ (*ostranenie*) du mythe.



Figure 7: l'homunculus de Wagner (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

Toutes ces altérations du drame, son atrophie, ont pu laisser croire que le film relevait finalement davantage d'une adaptation du *Urfauist* que du premier *Faust*, ainsi que le soutenait Stefano Oddi en arguant que celui-ci ne contenait pas le célèbre – et si réjouissant – sabbat de sorcières (Oddi, 2019: 94-95). Cependant, comme le montre parfaitement Jacques Le Rider pour les *Cahiers du cinéma*, spécialiste et traducteur français des deux pans du drame de Goethe ainsi que de sa version primitive, le long-métrage de Sokourov est bien, malgré son désenchantement – son absence de merveilleux si antithétique avec, par

²⁶ «Pour moi, Faust est plus sombre, plus noir que celui de Goethe. Je le vois plus proche d'un personnage de Gogol» (Levieux, 2011: 10).

²⁷ Selon le célèbre terme de Chklovski (2008: 23).

exemple, l'écranisation de Friedrich Wilhelm Murnau de 1926 au «déploiement monumental d'artifices» (Kracauer, 2009b: 165) à laquelle le traducteur le compare –, peuplé de nombreuses références au *Faust II*. La plus criante étant la création de l'*homunculus* dans une fiole par Wagner (fig. 7), l'assistant du savant, n'apparaissant que dans l'acte II de ce dernier (Goethe, 1984b: 300-306). Mais l'on peut, toujours avec Le Rider (2012: 13), noter de surcroît les armures que revêtent les deux cosignataires dans les dernières scènes du film (fig. 8), renvoyant au guerrier acte IV du même second *Faust* (Goethe 1984b: 433 sq.), ou l'allusion aux Grecs précédant la rencontre avec les soldats morts quelques instants plus tard faisant signe vers la «Nuit de Walpurgis classique» de l'acte II (fig. 9), bien que la réticence de Méphisto pour les Hellènes rende cette possession d'âmes antiques quelque peu contre-intuitive²⁸.



Figure 8: Faust et Méphisto en armure (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

²⁸ «L'antique est, selon moi, trop débordant de vie; / On devrait lui donner un plus moderne tour / Et m'habiller ces gens au dernier goût du jour. Peuple ignoble! N'importe, il faut que je m'empresse / De les saluer tous, par simple politesse» (Goethe, 1984b: 311).



Figure 9: Faust et les âmes en peine des soldats morts (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

Le film recycle d'autre part différentes répliques célèbres du texte goethéen. Pensons à la lecture de l'Évangile selon Saint Jean, dans le premier drame (Goethe, 1984a: 63), donnant lieu au questionnement faustien sur le commencement: était-ce «le verbe», «e sens»? s'interroge Faust... Pourquoi pas «le moi»? propose pour sa part Wagner, récoltant les condescendantes moqueries de son maître. «L'action», répondra catégoriquement Méphisto un peu plus tard, éveillant la curiosité d'un Faust ayant auparavant fini par choisir «la force», admet-il. On retrouve en outre l'énigmatique définition de lui-même donnée par le diable goethéen, «De cette force une partie / Qui veut le mal toujours et fait toujours le bien» (*Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft*) (Goethe, 1984a: 66), dont Boulgakov ornera son plus célèbre et ouvertement faustien roman pour en offrir une possible clef (Boulgakov, 2004: 383)²⁹. Mais elle s'avère tronquée, devenant chez Sokourov univoque «force qui fait toujours le bien» (*Ein Teil von jener Kraft, die stets das Gute schafft*). Le Rider a également identifié la transformation finale, au moment où Faust terrasse son médiocre et difforme Méphisto, de la déterminante réplique «arrête-toi, tu es si beau» (*verweile doch, du bist so schön*) devenue «arrête-toi, ça n'est pas bien!» (*verweile doch, das ist nicht schön!*), poussée comme un ultime râle par le diable vaincu.

²⁹ Roman à côté duquel il faut mentionner le très faustien également *Cœur de chien* (Boulgakov, 1997).



Figure 10: la recherche de l'âme... (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

Même la recherche de l'âme ouvrant le film et les discussions qui l'entourent, se placent dans une double référence au texte goethéen. D'abord tel un écho aux propos de Wagner sur la fragile dualité spirituelle et corporelle de l'humanité dans le *Faust II* (Goethe, 1984b: 302), lors de la création de l'homme artificiel, *homunculus*, ensuite dans une allusion plus discrète en même temps qu'irrévérencieuse. Rappelons que le premier plan du film sur terre, après une descente d'un ciel désespérément «vide» (Le Rider, 2012: 12) en clin d'œil au prologue goethéen à l'inspiration biblique (*Job* 1: 6-12), montre dans toute l'amplitude de l'écran le sexe en décomposition d'un cadavre masculin (fig. 10). En effet, le Méphisto supposément vainqueur de la deuxième partie du drame ne prévient-il pas ses familiers, tandis qu'il cherche à se saisir comme cela est son droit de l'âme de Faust trépassé, de «[s]urveille[r] la région basse» car «[p]arfois c'est là qu'elle se place» (Goethe, 1984b: 483)? Sokourov le prend au mot pour introduire son Faust frappé d'obscénité, lui qui lors de sa première rencontre avec Marguerite, en soulève sans vergogne les jupes pour en observer le con aux côtés d'un inconnu (fig. 11).



Figure 11: Faust voyeur (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

Une putréfaite mythopoïèse

Cette molle et putrescente verge est en tout point emblématique du procédé réservé par Sokourov à son Faust et aux «grands hommes» du xx^e siècle sur lesquels se concentrent les trois premières parties de la tétralogie, communauté de flétrissement qui a été abondamment soulignée par les exégètes du cinéaste. C'est au mythe que s'attaque ainsi Sokourov, le pourrissant en s'en saisissant pour en ruiner les puissances. Ce ne sont que des hommes, semble-t-il vouloir exprimer compendieusement à son spectateur, plaçant en permanence ce dernier dans une position de «voyeur»³⁰ afin qu'il découvre, dans une sorte de «microhistoire» (Youngblood, 2011: 124) rendue la plus insignifiante possible, l'extrême fragilité et la trivialité de ces individus qui ont déterminé le cours du xx^e siècle. L'on voit ainsi Hitler en train de déféquer lors d'une randonnée en haute montagne avec sa suite ou de s'adonner à de puérils et névrotiques jeux avec sa maîtresse. Lénine, de même, être durement maltraité par son entourage tandis que ses facultés physiques et intellectuelles dégénèrent inexorablement à l'entrée du tombeau, le «père»³¹ des peuples étant réduit à un

³⁰ Sur ce voyeurisme, associé à la prise de vue photographique et cinématographique, voir Hutchings, 2011: 141-142.

³¹ Sokourov aime voir en son film la dialectique pères et fils présente déjà auparavant dans son œuvre, où le «père» Lénine est vaincu par le «fils» Staline, plus dangereux encore que son géniteur: «C'est "Père et fils". Quand Staline vient le voir, c'est le fils qui vient. Il a eu le temps d'observer le père. Mais bien sûr la plupart des contemporains ne seraient pas d'accord avec moi. [...] Je suis d[u] côté [du père]. Le criminel avec des passions est moins dangereux que le criminel cérébral» (Sokourov, 2003: 395).

stade infantile symbolisé par le bain qu'il ne peut plus prendre sans aide (Iampolski, 2011: 112) (fig. 12). Ou Hirohito, enfin, être pris pour un original un peu toqué par des occupants le comparant à Charlot (fig. 13), représentation sacrilège de cette divinité sur le point d'être déchue.



Figure 12: Lénine au bain (*Taurus*, Alexandre Sokourov, 2001) © Alexandre Sokourov



Figure 13: Hirohito et les photographes américains (*Le Soleil*, Alexandre Sokourov, 2005) © Alexandre Sokourov

Comme l'explique Sokourov, il ne s'agit pas simplement de «faire des films sur des dictateurs», mais de souligner obstinément la petitesse de ces hommes qui paraissaient «posséder le pouvoir absolu» (Sokourov, 2004) en leur «donn[ant] un corps» (Levieux, 2011: 11)³², les «propriétés humaines et la personnalité [étant] plus élevées que toute situation historique [de détention du pouvoir], plus élevées et plus fortes» (Sokourov, 2004). Leur donner un corps c'est, pour reprendre la description par Sokourov du processus de dégradation auquel il soumet donc également Faust, «passer du mythe à la vie» (Béghin, 2011: 28). C'est, en définitive, une kénose forcée que connaissent les protagonistes de la tétralogie, ramenés sur terre par un cinéma rendant forme et matière vulgairement

³² Procédé faisant écho au travail de Hans-Jürgen Syberberg contre le dictateur allemand dans *Hitler, un film d'Allemagne* (1977) tel qu'il a été décrit par Yann Lardeau (1978: 19-20).

humaines et périssables à ces individus dont le mythe a pris largement le pas sur l'existence concrète en leur donnant des allures de divinités. La mythopoïèse ici à l'œuvre, puisqu'il s'agit bien de travailler une matière profondément mythique, les personnages de ces films étant, tels ceux du précédent cycle dit « familial » de Sokourov, «des sujets [...] mythologiques, plus qu'humains» (Sokourov, 2003: 387)³³, se place sous le signe quelque peu paradoxal de sa putréfaction. Faisant signe vers l'« ironie » (Nivat, 1987: 101) des symbolistes russes du début du xx^e siècle qui accompagnaient en permanence leur pratique de la mythopoïèse³⁴, eux qui par le « mouvement » donné au symbole prétendaient atteindre le mythe (Ivanov, 2000: 72-74), et dont les œuvres à l'intertextualité affirmée retravaillaient abondamment ceux passés, à l'instar du mythe faustien repris par Valeri Brioussov dans *L'Ange de feu* (Brioussov, 2019: 231-269)³⁵, Sokourov en délivre une plus extrême encore, puisqu'elle se trouve tout à fait putréfaite. Il faut dire qu'un siècle a passé, celui de la mort de masse que même les prophéties les plus apocalyptiques des symbolistes n'auraient pu prédire avec juste mesure, et que le lugubre cinéma de Sokourov est gros de l'histoire comme de la dégénérescence des périodes de l'URSS puis de la Russie postsoviétique au sein desquelles il s'est développé en même temps qu'il les a accompagnées³⁶.

³³ Voir aussi: «Dans les [trois premiers] films [de la tétralogie] aussi je partais du mythe pour arriver à la personne réelle» (Béghin, 2011: 28).

³⁴ Il est bon de noter que cette ironie ne va pas, comme chez les symbolistes russes qui en ont multiplié les formes dégradées, jusqu'à s'appliquer à l'Éternel Féminin, relativement épargné dans ses occurrences chez Sokourov en comparaison de ce qu'ont pu faire Ivanov, Blok, Biély ou Brioussov (Nivat, 1987: 93). Certes on aperçoit Eva Braun caresser l'entrejambe de Martin Bormann ou Nadejda Kroupskaïa et Maria Ilinitchina Oulianova faire leurs besoins dans des seaux, mais leur traitement est incomparablement plus lumineux que celui des hommes de pouvoir qu'elles accompagnent.

³⁵ On y retrouve notamment des reprises de la «Cave d'Auerbach» du *Faust I* et de l'acte I du *Faust II* (en particulier «Galerie sombre», «Salle brillamment illuminées» et «Salle des chevaliers» (Goethe, 1984b). Sur le rapport de ce roman avec le drame de Goethe et les autres récits faustiens, voir Backès, 2024.

³⁶ Le cinéma de Sokourov est tout à fait emblématique du studio Lenfilm, renouant avec le lugubre de ses productions des années 1920 comme *Le Manteau* (1926) de Kozintsev et Trauberg (le Méphisto de Sokourov ayant quelque chose de l'Akaki Akakievitch de ces derniers), et accompagnant la *černuxa* (que l'on pourrait traduire très limitativement par «noirceur») typique des dernières années d'existence de l'URSS avec l'émergence, par exemple, du «nécroréalisme» d'Evgueni Youfit, ancien élève de Sokourov (Bird, 2016: 85-86; Ioffe, 2017).



Figure 14: Hitler en Janus (*Moloch*, Alexandre Sokourov, 1999) © Alexandre Sokourov



Figure 15: Lénine décrépit (*Taurus*, Alexandre Sokourov, 2001) © Alexandre Sokourov

En insistant, dans une sorte de tenace et anti-spectaculaire *reductio ad viscera*, sur leurs existences bassement physiologiques en même temps que sur leurs rapports inquiets à la mort, Sokourov les exhibe tels les cadavres à venir qu'ils sont tous. Et leurs traits eux-mêmes prennent des allures cadavériques. Ceux de Hitler d'abord, protagoniste central avec Eva Braun de *Moloch*, évoluant dans une Kehlsteinhaus aux teintes grises verdâtres³⁷, prenant l'aspect pétrifié de la mort dans son obsession de la vaincre, lorsqu'il vante la détermination de ses SS courant sans hésiter au néant, lui dont la posture est statufiée sans gloire en étant rapprochée d'un Janus aux allures de pastorale *Mädchen*³⁸ (fig. 14). Sorte de

³⁷ Ce sont des vues extérieures du Kehlsteinhaus, surnommé «nid d'aigle» en français, que présente le film de Sokourov. Les commentateurs, même les plus historiens, l'ont souvent confondu avec le Berghof. Cela s'explique par le fait que le véritable lieu de résidence d'Eva Braun et Hitler était le second et non pas le premier, comme le rappelle très bien avant nous Denise Youngblood (2011: 125 et 135-136 note 12). Les événements montrés à l'écran comme la randonnée, les incessants monologues du Führer et la séance de projection cinématographique, que Sokourov place dans les cimes du Kehlstein, rappellent davantage le quotidien de Hitler et sa suite dans sa résidence du Berghof et les – bien plus – modestes marches en direction du pavillon de thé situé à proximité. Hitler, selon son architecte et ministre Albert Speer qui était l'un des « quatre », avec le Führer, Göring et Bormann, à posséder une maison dans l'Obersalzberg, ne se rendait que très rarement au Kehlsteinhaus. Quant aux séances de projection, elles sont décrites par Speer comme ayant lieu au Berghof (Speer, 2010: 121-122, 128 et 130).

³⁸ La figure du double, pouvant signifier ici la dualité corporelle de Hitler, à la fois cette construction de la propagande qu'il retrouve par les poses qu'il aime prendre jusque dans son cercle intime, et ce corps banal qui est le sien, avec ses tares et ses besoins triviaux, est dite par Jeremi Szaniawski une thématique provenant avant tout du scénariste Youri Arabov (Szaniawski, 2014: 144).

mouche-Niobé punie d'avoir trop chanté les louanges de ses innombrables et sacrifiaires «larves», Hitler comparant ses soldats aux millions d'œufs qu'un tel insecte perd dans son processus de reproduction: «et pourtant la mouche survit!» tonne-t-il fièrement. Lénine ensuite (fig. 15), dans *Taurus*, au seuil de cette mort ayant déjà envahi en le paralysant tout son être et dont il craint qu'elle ne corresponde à l'évanouissement du monde: «continueras-tu à vivre après moi?», demande-t-il à sa femme, Nadejda Kroupskaïa. Puis d'ajouter, dans l'angoisse solipsiste: «le soleil se lèvera-t-il encore après ma mort?» Hirohito enfin, auquel le rictus buccal compulsif et la fétide haleine donnent l'allure d'un poisson agonisant hors de l'eau (Hutchings, 2011: 148) (fig. 16), finissant par ressembler aux exotiques espèces marines conservées dans du formol qu'il se plaît à étudier tandis que son régime sombre et que ses sujets meurent en masse, sous des bombes qui elles-mêmes prennent la forme de poissons volants dans ses cauchemars (fig. 17). Quant à Faust, il s'indigne du vernis que lui a apposé Wagner sur un ongle, le faisant ressembler, dit-il, à «un cadavre», alors même qu'il s'apprête à boire la ciguë pour en devenir effectivement un, las d'une vie de stériles recherches.



Figure 16: Hirohito dans son laboratoire (*Le Soleil*, Alexandre Sokourov, 2005) © Alexandre Sokourov



Figure 17: le cauchemar de l'Empereur (*Le Soleil*, Alexandre Sokourov, 2005) © Alexandre Sokourov

L'obsession pour la mort, maître-mot du travail de Sokourov allant jusqu'à pénétrer son approche formelle radicalement engagée (Iampolski, 1999: 127-143), prenait un aspect plus lumineux dans les précédents films de Sokourov, que cela soit dans les élégies, visant à

s'installer pour quelques chérisables instants dans « un souvenir bon et triste de ce qui fut et ne reviendra jamais» (Sokourov, 2003: 387). Mais aussi dans le cycle familial qui montrait, avec *Mère et fils* (1997) (fig. 18), cette beauté de l'agôn ayant pu déranger³⁹, où l'espérance semblait maintenue ou renouvelée (après la période soviétique athée) dans la promesse faite de proches retrouvailles prononcée par le fils à sa mère mourante. Tout se passe alors avec la tétralogie comme si, après avoir aperçu «l'âge d'or» atteint dans la mort, sur le modèle de ce qui survient dans le *Songe d'un homme ridicule* dont Sokourov lit un passage dans *Hubert Robert. Une vie heureuse* (1997) (Dostoïevski, 1972c: 991-992), lui venant en mémoire à la vue émerveillée d'une représentation de théâtre nô au Japon, le cinéaste glissait vers sa corruption finale décrite dans le même récit de Dostoïevski, provoquée par la simple présence du visiteur de cet «âge d'or» rêvé, cette «Terre heureuse [...] exempte avant [lui] de péché» (Dostoïevski, 1972c: 997)⁴⁰.



Figure 18: la beauté de l'agôn (*Mère et fils*, Alexandre Sokourov, 1997) © Alexandre Sokourov

La mort est leur espace, bien sûr, mais le rapport à celle-ci qui en détermine les coordonnées diffère de celui des œuvres précédentes. On trouve naturellement encore certains traits typiques du cinéma de Sokourov, tel l'empêchement des corps qui ne cessent de se heurter, de se gêner voire de s'annuler en se mêlant malencontreusement⁴¹, ajoutant au malaise que provoquent ces films. Cependant cette dimension irrémédiablement gauche

³⁹ «*Mère et fils* [est] une des œuvres les plus problématiques du cinéaste, dans la mesure où elle porte à son comble le paradoxe organique de celles-ci, qui est de magnifier le monde, la nature et la vie, à l'instant même de l'agonie, au bord même de la mort» (Dietsch, 2005: 27). Voir aussi Iampolski, 1999: 134.

⁴⁰ Sokourov s'est fait une spécialité dans l'exploration de mondes étrangers et pourtant terriblement familiers, comme en témoignent par exemple les voyages proposés dans *Élégie orientale* (1996) ou *Élégie de la traversée* (2001), où sans cesse le cinéaste s'interroge sur le monde qu'il découvre tout en le rendant volontairement étranger lorsqu'il pourrait pourtant être reconnaissable. À ce second film a été consacré un ensemble important de textes dans Gagnébin (2002).

⁴¹ Une insistence dont la raison peut être cet attrait du cinéaste pour le sens du toucher (Sedofsky, 2001: 126).

des corps, leur inconvenante maladresse, ne tend plus – ou plus seulement – vers l'évocation de ce que Mikhaïl Iampolski identifiait comme une unité utérine présociale de l'humanité (Iampolski, 2011: 114-115), semblable à celle rendue visible par les relations physiques *Père et fils* (2003) ou *Mère et fils* qu'aucun oedipe n'est capable de troubler (Iampolski, 2011: 109-110 et 117). Car les êtres peuplant les précédents films sont à l'orée de la mort tandis que ceux de la tétralogie *sont morts*⁴². Si espace utérin il y a, ou persiste, c'est celui d'un utérus mort, en putréfaction, celui de l'histoire. Hitler et consorts s'expriment depuis la mort, depuis le ventre pourri de l'histoire où ils macèrent encore sans répit par le lien qu'ils entretiennent avec nous, les vivants, qui demeurons avec leur présence permanente du fait des incommensurables dégâts causés par leurs existences. Ils continuent à bouger et babilent interminablement malgré leur pourrissement, tels les cadavres obscènes du *Bobok* de Dostoïevski s'apostrophant vêtement depuis les fosses inondées où on les a jetés (Dostoïevski, 1972a: 56-75), car ils inquiètent le monde, le menaçant de leurs héritages toujours en suspens. Göring avait bien prévenu, à Nuremberg, de la versatilité des peuples dans l'histoire, lui qui prétendait que «[d]ans cent ans [...] Hitler sera[it] à nouveau le symbole de l'Allemagne» (Speer, 2018: 89), ou voyant volontiers les Allemands, «dans cinquante ans à peine», placer «ses [propres] restes dans un sarcophage de marbre et [...] le fêter comme un héros national et un martyr» (Speer, 2010: 701-702). Hitler et consorts peuvent encore prétendre revenir, sous une forme ou une autre, et ne sont sans doute finalement jamais partis⁴³, peut-on dire au souvenir du tout dernier film de Sokourov, *Fairytales* (2022), les montrant telles des âmes errantes au purgatoire haranguant inlassablement les masses mortes avec eux⁴⁴ (fig. 19). Leur éternité, dans la tétralogie, n'a plus rien alors de cet «âge d'or» aperçu dans le *Songe d'un homme ridicule* comme dans le rêve du Versilov de *L'Adolescent* (Dostoïevski, 1956: 506), mais ressemble à s'y méprendre

⁴² Comme le percevait déjà Bruno Dietsch à propos de *Moloch*: «Le caractère constamment absurde et décalé des dialogues, scènes et situations achève en effet de nous convaincre [...] que nous sommes dans un autre monde, et plus précisément en enfer, mais dans un enfer mesquinement ordinaire, fait de résidus d'obsessions morbides, d'idées sans suite, de bas-fonds psychiques» (Dietsch, 2005: 50). Bruno Delbonnel, chef opérateur sur le *Faust*, explique que c'est sur cette base qu'ont été établies les couleurs du film: «Sokourov voulait absolument échapper à la commodité d'avoir une belle image avec des blancs et des noirs purs, une belle latitude trop léchée. Ni blanc, ni noir, plutôt une sorte de gris, une saleté, parce que c'est ce que raconte le film: une décomposition» (Delbonnel, 2012: 17).

⁴³ Pensons encore aux réflexions de Speer depuis sa prison où il passe sa dix-huitième année de détention: «On peut faire entrer un homme dans l'Histoire, mais on ne peut plus jamais l'en chasser. C'est à cela que j'ai pensé récemment, quand j'ai lu *Hannibal*, le drame de Grabbe, où l'on voit le stratège carthaginois [affirmer] devant l'anéantissement de tous ses espoirs [...]: "Nous ne quitterons pas ce monde, nous y avons notre place une fois pour toutes"» (Speer, 2018: 563).

⁴⁴ Lénine et Hirohito ont disparu dans ce film, se concentrant plutôt sur Hitler, Staline, Mussolini et Churchill. À propos de ce film qu'il nous soit permis de renvoyer à Courville (2024: 299-304).

à celle imaginée par le Svidrigaïlov de *Crime et châtiment*, «une petite chambre, comme qui dirait une de ces cabines de bain villageoises tout enfumées, avec des toiles d'araignée dans tous les coins» (Dostoïevski, 1950: 342-343)⁴⁵. Dans l'entre-deux brumeux où se tient le cinéaste Sokourov, il est rendu possible d'apercevoir cette sordide et médiocre éternité où se meuvent ces fantômes, ces «fragments d'autres mondes, leurs embryons» (Dostoïevski, 1950: 342), qui ne cessent de peser sur le nôtre, par le fait même que leurs existences banales se sont confondues avec leur mythe, ce en quoi ils persistent à différer d'individus ordinaires: un espace de mort, mais un espace mythique communiquant encore intensément avec celui dans lequel nous vivons, pesant toujours sur sa destinée.



Figure 19: les dictateurs s'adressant aux masses dans l'au-delà (*Fairytale*, Alexandre Sokourov, 2022) © Alexandre Sokourov

Notons enfin à ce propos que si Sokourov a une haute conscience de l'enjeu éthique et politique de sa démarche artistique consistant à amoindrir le mythe, à lui faire subir un processus de dégradation organique, à le pourrir de l'intérieur pour nous en protéger, déclarant pour ce faire réinjecter de l'histoire (organique, individuelle, familiale) dans le mythe, il maintient cependant un rapport fortement distancié avec l'histoire. On a

⁴⁵ Le Rider soulignait la réduction sokourovienne de l'espace goethéen à ces dimensions médiocres (Le Rider 2012: 12). L'enfermement est en général une thématique profondément sokourovienne, sans être propre à celui-ci dans le paysage cinématographique russe et soviétique. Eugénie Zvonkine a remarquablement montré combien cette thématique sokourovienne (et plus largement de la fin de l'ère soviétique) était revenue avec force dans le cinéma postsoviétique (Zvonkine, 2017: 237-254). Sensation d'enfermement qui avait été déjà remarquablement exprimée au début du siècle dans «Le Maçon» (*Kamenščik*, 1901) de Briussov et son célèbre «nous construisons une prison».

fréquemment signalé la vocation première d'historien de Sokourov, ayant fait des études dans cette discipline avant de se tourner vers le cinéma (i. e. Dietsch, 2005: 15), de manière à souligner l'évidence qu'a pu être le projet de la tétralogie du pouvoir dans son parcours. Et le cinéaste avait déjà pu intégrer une dimension historienne à son travail dans ses nombreux «documentaires», qu'il s'agisse de ceux portant sur la Seconde Guerre mondiale (*Et rien de plus* [1988], *Sonate pour Hitler* [1979-1989]) ou sur des personnalités et périodes de la vie soviétique (les nombreuses *Élégies*, les *Dialogues avec Soljenitsyne* [1998]). Cependant les larges libertés que s'offre Sokourov dans ses écranisations de la vie quotidienne des dictateurs, truffées de volontaires erreurs (Youngblood, 2011: 126-129 et 132-133)⁴⁶, marquées par la subjectivité du cinéaste en lorgnant vers la métahistoire⁴⁷, soulignent en permanence la distance réflexive que proposent ces films largement régis, on l'a souligné, par un procédé d'étrangisation. Il ne s'agit pas de reconstitutions historiques, mais bien de reconstructions à la tournure «postmoderne» (Youngblood, 2011: 123)⁴⁸, faites dans un aveu de petitesse et d'impuissance. C'est également le cas avec *Faust* où l'idée même de l'injection d'histoire se fait sous un prisme mi-historien mi-fictionnel: Sokourov cherchant à diminuer le mythe en retrouvant les us et coutumes des hommes de l'époque de Faust (Levieux, 2011: 10-11), ou bien en trouvant un père à celui-ci (Béghin, 2011: 28; Levieux, 2011: 11), tout en proposant une époque vaguement dix-neuviémiste à un individu ayant historiquement vécu entre les xv^e et xvi^e siècles...

Ce n'est pas tant que Sokourov croirait en l'impuissance fondamentale de l'«information», qu'il rejeterait celle-ci au nom de sa « nullité » comme pouvait le faire, selon Deleuze⁴⁹, son prédécesseur Syberberg dans l'affrontement du «mythe» Hitler (Courville, 2024: 173-233), puisque le réalisateur russe prétend sérieusement faire appel à l'histoire⁵⁰. C'est plutôt que la dimension mythique à laquelle Sokourov s'élève malgré la

⁴⁶ Non seulement *Moloch* se place à une époque où Hitler n'est en rien au crépuscule de son pouvoir, explique Youngblood, mais l'état physique de Lénine ne correspond pas à celui qui était historiquement le sien lorsqu'il vivait à Gorki. Hirohito quant à lui, poursuit Youngblood, contrairement à ce qui est affirmé dans *Le Soleil*, était bien au courant de la préparation de l'attaque de Pearl Harbor et l'a approuvée.

⁴⁷ Sokourov aime à s'interroger sur le refus de l'Empereur nippon d'attaquer l'URSS via la Sibérie et ce qu'il en aurait été s'il en avait décidé autrement. Cf. rencontre à la Cinémathèque française le 27 février 2006.

⁴⁸ Par l'alternative entre reconstitution et reconstruction nous faisons naturellement allusion à la distinction opérée dans Ferro, 1993: 255.

⁴⁹ « [L']idée forte de Syberberg, c'est que *nulle information, quelle qu'elle soit, ne suffit à vaincre Hitler*. On aura beau montrer tous les documents, faire entendre tous les témoignages: ce qui rend l'information toute puissante (le journal, puis la radio, et puis la télé), c'est sa nullité même, son inefficacité radicale. L'information joue de son inefficacité pour asseoir sa puissance, sa puissance même est d'être inefficace, et par là d'autant plus dangereuse. C'est pourquoi il faut dépasser l'information pour vaincre Hitler ou retourner l'image » (Deleuze, 1985: 352-353).

⁵⁰ Et devrait même sérieusement être considéré comme «un historien», selon Youngblood (2011: 134).

volontaire atrophie de celle-ci, sa dérivation putrescente, ne cesse de prendre le pas sur l'histoire. Comme le soulignait Roland Barthes, la relation du mythe avec l'histoire ne cesse d'abîmer cette dernière, puisque le «mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire. En lui, l'histoire s'évapore; c'est une sorte de domestique idéale: elle apprête, apporte, dispose, le maître arrive, elle disparaît silencieusement» (Barthes, 1957: 225). Il a beau la pourrir, la mythopoïèse ne cesse de perpétuer le mythe, rendant l'objectif de destruction des idoles quelque peu vain⁵¹. Cependant, c'est à une réalité supérieure que peut prétendre nous donner accès Sokourov en s'attardant via sa mythopoïèse putréfaite sur les existences banalement difformes des grands despotes du xx^e siècle, et non pas à la seule histoire causale qu'est celle des historiens, ce «dénoté pur», disait Serge Daney (1983: 75), dont Deleuze soulignait «l'inefficacité» essentielle (Deleuze, 1985: 352), le compte-rendu des faits et gestes de ces mêmes individus dans un moment donné de leurs vies historiques. Car, ainsi que le prétendait le poète et théoricien symboliste Viatcheslav Ivanov, «la chronique mythique du monde et de l'homme est plus authentique que l'Histoire elle-même» (cité dans Rudich, 1987: 174)⁵².

«Je [ne] suis rien, personne, un petit être», admet encore Sokourov, conscient cependant et sans peur de se contredire qu'être cinéaste revient à «tenir un couteau dans [l]a main», tant l'«élément cinématographique est illimité» (Sokourov, 2003: 396). La puissance du cinéma ne tient pas à ses vertus réformatrices de l'individu, Sokourov ne croyant pas en la possibilité pour l'art de faire le bien ou d'y conduire⁵³, mais plutôt à ses capacités de nuisance, contre lesquelles il a lutté toute sa vie au prix de sacrifices incommensurables⁵⁴. Ne reste alors pour le cinéaste que la pratique obsessionnelle de cette mise à nu aperçue dans la tétralogie: «L'art ne répond à aucune question. Mais en regardant Hitler, je veux voir cet homme, voir ce qu'il a eu en commun avec nous. Notre mission n'est

⁵¹ En outre, le banal a été un ressort de la fascination pour Hitler davantage qu'un remède purgatif à celle-ci. Cette dimension était comme constitutive du mythe du Führer, rendant la volonté de mettre l'accent sur elle possiblement inoffensive voire contre-productive. Friedländer explique ainsi que la tendance à faire de Hitler un «monsieur Tout-le-monde», présent chez Syberberg et d'autres, renoue sans nécessairement le savoir avec la «structure [...] de l'emprise d'hier», l'extrême pouvoir s'accommodant remarquablement avec le kitsch du banal, de la vie quotidienne, pour faire «légende» (Friedländer, 1982: 59 sq.).

⁵² Sokourov est en définitive un «scrutateur des autres mondes», selon la définition qu'Alexandre Blok donnait de l'artiste, lui qui nous fait pénétrer dans des univers aux couleurs inédites, déclinaisons de l'obscurité violette aperçue par ce même poète (Blok, 1974: 246 et 248). Sokourov a pu pour ce faire s'appuyer sur le si influent *Traité des couleurs* de Goethe, qu'on a beaucoup évoqué à propos de son film et dont il a admis la «valeur pratique» (Béghin, 2012b: 14).

⁵³ «L'art ne peut plus inoculer le bien. Il peut un tout petit peu alléger le fardeau humain. L'art a un certain âge et il n'a rien changé» (Sokourov, 2003: 396).

⁵⁴ «J'ai été terriblement passionné par l'art du cinéma, qui m'a fait perdre tout le reste, tout ce qu'on peut trouver dans la vie. À cause du cinéma j'ai perdu tout ce que j'avais» (Sokourov, 2005a: 68).

pas de juger, mais de comprendre. Le diable n'existe pas. Hitler, Oulianov ne nous sont pas envoyés depuis la lune» (Sokourov, 2003: 392; Béghin, 2011: 28). La mythopoïèse putréfaite de Sokourov n'a pas d'objectif plus positif, ne contient pas la moindre dimension utopique⁵⁵. Elle se sait pleinement limitée dans ses possibilités, presque toujours inopérante face à l'immensité des mythes qu'elle retravaille ou triture⁵⁶.

De la part du diable à celle de l'homme

Pour mieux percevoir la cohérence de la tétralogie du pouvoir, dont la conclusion a pu sembler briser l'unité en raison, au moins, de son décalage temporel, mais aussi du fait de son sujet largement plus mythique qu'historique renversant donc le rapport de ces deux pôles à l'œuvre auparavant dans un équilibre déjà on ne peut plus fragile et instable, on peut rétrospectivement s'interroger sur la présence du faustien dans les trois premiers volets de celle-ci. Une approche qui devrait nous donner le moyen de mieux caractériser la déclinaison proposée par le cinéaste russe du mythe de Faust à l'aide de sa mythopoïèse putréfaite si singulière. Seulement, l'une des conséquences de l'affaiblissement du mythe faustien aperçu d'abord dans notre brève étude de sa remédiation sokourovienne, c'est la difficulté de déceler sa présence corrélativement atrophiée dans les trois premiers films de la tétralogie. Si le faustien de Sokourov n'est que l'ombre de lui-même en étant ainsi malmené dans l'œuvre censée être adaptée du drame de Goethe, comment en trouver la trace dans des films qui en paraissent tant éloignés par leur chronotope vingtiémiste en partage? Autrement dit, quel est l'élément faustien commun, même atrophié, qui en fonde l'unité?

Bien qu'il ne relève pas d'un procédé référentiel, en l'absence apparente de citations du texte goethéen même plus ou moins détournées, comme c'est au contraire le cas dans le *Faust* où Sokourov joue ainsi qu'on l'a vu abondamment avec les mots du poète, le faustien n'est probablement pas tout à fait absent des trois premières parties de la tétralogie. Mais ses

⁵⁵ Comme c'était le cas en revanche chez Ivanov et les symbolistes, notamment par la voie du théâtre (Nivat 1987: 107-109). Sokourov, en s'entretenant avec Nivat, rejette le messianisme russe et l'utopisme du peuple russe (comme l'«idée russe» en général), considérant l'inertie de celui-ci, son oblovomisme, trop importante: «Non il n'y a pas d'attrait de l'utopie [chez les Russes]. Il n'y a pas d'espace pour cela. Dès que l'histoire dit à la Russie: achève cette tâche ! elle refuse» (Sokourov, 2003: 394). Cette affirmation détonne avec la réalité de l'histoire russe, peut-on dire en rappelant la sentence de Leonid Heller et Michel Niqueux dans leur ouvrage de référence *Histoire de l'utopie en Russie*: «Imaginer [...] la Russie, sans utopismes, revient à construire une utopie de plus» (Heller, Niqueux, 1995: 272).

⁵⁶ Et Sokourov va, dans le cas de *Faust*, jusqu'à nier en quelque sorte l'enjeu éthique, déclarant dans sa modestie non feinte n'avoir comme but que d'orienter son spectateur vers la lecture de Goethe: «Je veux surtout que les gens aient envie de lire les pièces. Lire Goethe! Moi, réalisateur Sokourov, je suis un petit homme qui jette ce caillou pour qu'il roule le plus loin possible. Si je peux éveiller la curiosité du spectateur, j'aurai rempli mon rôle» (Béghin, 2011: 28).

contours restent fort diffus, les éléments pouvant être dits en relever ne paraissant pas nécessairement lui appartenir exclusivement, mettant quelque peu à mal la déclaration du cinéaste selon laquelle le *Faust* conclusif avait été envisagé depuis le début de ce projet, ou rendant moins évidente cette assertion. Malgré cela, le faustien est peut-être décelable à travers les thèmes du drame goethéen présents dans la tétralogie sokourovienne, dont nous pouvons identifier brièvement les principaux, qui bien souvent s'interpénètrent.

C'est d'abord la question du couple, et du salut qu'il peut contenir, présente aussi bien dans *Moloch*, avec Hitler et Eva Braun, dans *Taurus*, avec Lénine et Nadejda Kroupskaïa, et enfin également dans *Le Soleil* avec Hirohito et l'impératrice, apparaissant seulement pour une brève scène à la fin du film mais d'une haute et patente importance symbolique. Le couple comme lieu du tragique, à l'image de la «tragédie de Marguerite» occupant une grande part du *Faust* goethéen, ne semble cependant présent véritablement que dans le premier film, où Eva vit une tragédie du quotidien impossible avec Hitler, lui qui se refuse à endosser le rôle du banal, du mari et père de famille. Il rejette en effet le rêve de famille d'Eva⁵⁷, se moquant de l'idée d'un «papa» et d'une «maman Hitler» avec leurs bambins, prenant leur tisane du soir vêtus de pyjamas assortis, «puant, ronflant et rotant à la même table», allant aux «chiottes» (*Scheißhaus*) chaque matin et chaque soir à la queue leu-leu. Un Hitler qui, dans sa rage contre le banal, reprend aussitôt ses airs et son ton de tribun, discourant devant un public imaginaire du fond de sa salle de bain (fig. 20), manière de nier pour sa nature de puissance médiatique impersonnelle (Kracauer, 2009a: 329), acquise via l'esthétisation de la politique que son régime-mouvement avait pratiqué avec un succès sans commune mesure à son profit, toute possibilité d'être réduit à un quelconque trivial individu physique, comme un défi lancé au projet de Sokourov lui-même.

⁵⁷ Il s'agit à l'évidence d'un emprunt au témoignage de Speer, racontant: «Hitler faisait peu de cas de [l]a présence [d'Eva Braun à ses côtés dans sa résidence de l'Obersalzberg]. Sans se gêner le moins du monde, il exposait devant elle son point de vue sur la femme: "Les hommes très intelligents doivent prendre une femme primitive et bête. Vous me voyez avec une femme mettant le nez dans mes affaires! À mes heures de loisir, je veux la paix... De toute façon, je ne pourrais jamais me marier. Quels problèmes si j'avais des enfants! Ils finiraient bien par faire de mon fils mon successeur. En plus, un homme comme moi n'a aucune chance d'avoir un fils capable. C'est presque toujours comme ça, dans ces cas-là. Regardez le fils de Goethe, un incapable!"» (Speer, 2010: 133). On trouve maintes traces, dans *Moloch*, de la lecture de Speer, et plus précisément du chapitre qu'il consacre à l'Obersalzberg, parmi lesquelles la projection d'actualités cinématographiques, la manie de Bormann de noter les sentences jugées importantes de Hitler ou l'ignorance de ce dernier à l'évocation du nom d'Auschwitz, faisant signe vers le peu de mention dans son cercle intime de «la question juive, [de] ses adversaires politiques à l'intérieur, ou même de la nécessité de construire des camps de concentration». Un «silence provena[nt] plus de la banalité de la conversation que d'une intention délibérée» (Speer, 2010: 130-131, 135 et 137).



Figure 20: Hitler discourt depuis sa salle de bain (*Moloch*, Alexandre Sokourov, 1999) © Alexandre Sokourov

Dans *Taurus en revanche*, le couple n'est pas à première vue le lieu d'un drame aussi insistant. Krupskaïa est une aide indéfectible qui accepte avec une résignation à toute épreuve d'être maltraitée par son mari, lui lisant pour le divertir et le rassurer dans son matérialisme virulent le compte-rendu des dernières heures de Marx ou en lui promettant de poursuivre son œuvre révolutionnaire après sa mort. Cependant, le manque total d'égards pour sa compagne de vie et de lutte se voit être souligné par le cinéaste afin de renforcer le solipsisme du personnage historique, dont la quête du pouvoir a dévoré toute intimité, toute existence affective et corporelle, lui qui se trouve dépossédé de son succès à peine survenu en étant peu à peu doté par ses inquiétants héritiers (le «fils» Staline au premier chef (Sokourov, 2003: 395) (fig. 21)) d'une nouvelle forme d'existence au-delà de la mort si prochaine. C'est la dissociation du guide de son corps, lors de ses dernières années de vie, expliquerait Alexeï Yurchak, dont le Politburo est en train d'extirper une malléable substance politique qu'il nommera «léninisme» (Yurchack, 2025: 19-29). Lénine est alors montré s'enfonçant dans l'erreur en même temps que dans la mort en n'apercevant pas la voie rédemptrice qui s'offre pourtant sous ses yeux, celle de l'amour que lui portent Nadejda, sa femme, et Maria, sa sœur, dans leur dévouement sans faille, elles qui acceptent veulement toutes ses offenses, ou bien encore sa mère qu'il retrouve en songe et qu'il persiste à rejeter et mépriser pour sa nature superstitieuse «idiote»⁵⁸, celle-là même du peuple russe contre laquelle il a lutté toute son existence.

⁵⁸ Ainsi la traite un Lénine dont Sokourov souligne à maintes reprises la misogynie, sa femme et sa sœur se qualifiant volontiers de «créatures imbéciles» pour mieux apaiser son irascibilité.



Figure 21: Lénine et Staline, père et fils (*Taurus*, Alexandre Sokourov, 2001) © Alexandre Sokourov

Dans *Le Soleil* enfin le schéma s'inverse tout à fait, puisque si l'impératrice du Japon n'apparaît que dans les derniers instants c'est pour symboliser la rédemption de son mari ayant accepté de quitter son statut divin pour aider à la paix, lui qu'elle conduit loin de la tragédie du pouvoir à l'annonce d'un dernier drame, le suicide du secrétaire ayant tapé à la machine à écrire le discours de renoncement de l'Empereur. Le prenant par la main, elle le tire hors de son enfermement solipsiste symbolisé par le bunker impérial pour lui faire quitter l'enfer terrestre qu'est devenu sa nation dans une inversion du mythe d'Orphée et Eurydice (fig. 22). Si Hitler refuse d'avoir des enfants tandis que Lénine dit qu'il les aurait battus s'il en avait eu, Hirohito part retrouver les siens à l'issue de sa décision historique, marquant pour Sokourov l'issue «constructive» à la «situation tragique» qui était la sienne, celle d'un retour à la vie ou de «sa continuation» (Sokourov, 2004). «Désormais nous sommes libres», dit Hirohito à sa femme, ajoutant: «Je ne suis plus un Dieu. J'ai renoncé à cette destinée».



Figure 22: l'Impératrice et Hirohito, Eurydice et Orphée (*Le Soleil*, Alexandre Sokourov, 2005) © Alexandre Sokourov

L'enfermement cité à l'instant pourrait également être vu comme un thème faustien, en particulier celui d'Eva rappelant Marguerite dans le cachot qui lui sert d'ultime

demeure⁵⁹, *Moloch* étant une fois encore le film qui comprend la plus grande part faustienne (l'idole désignée étant d'ailleurs mentionnée dans le *Faust II*⁶⁰). Dans les deux films suivants ce sont plutôt Lénine et Hirohito qui sont enfermés, respectivement dans le domaine de Gorki réquisitionné par le jeune pouvoir soviétique et dans le bunker du souverain japonais situé sous le palais impérial⁶¹. Seulement il s'agit plus largement d'un trope commun à tous les films de Sokourov, ainsi que Diane Arnaud l'a amplement analysé (Arnaud, 2005). De même la question du voyeurisme, soulignée dans chaque pan de la tétralogie où des individus observent à travers les portes, pourrait être rapprochée, en insistant un peu, du prologue de *Faust* où Dieu et Méphisto se proposent de mettre à l'épreuve le savant pour voir s'il se laissera corrompre ou non (Goethe, 1984a: 31-34), puisqu'un tel pari implique un regard permanent sur la destinée de l'homme en jeu. Mais là encore, Sokourov use d'un motif omniprésent dans ses films, comme on peut le constater par exemple dans *L'Arche russe* (2002)⁶² (fig. 23), dont la nécessité sans doute provient d'une sensation propre à ses compatriotes, depuis Gogol donnant substance au regard de la Russie dans *Les Âmes mortes* (Gogol, 1966: 1322)⁶³, jusqu'à, au moins, les symbolistes et anthroposophes Andreï Biély⁶⁴ et Margarita Volochina⁶⁵ manifestant couramment dans leurs fictions ou souvenirs autobiographiques cette mystique sensation d'être regardé avec insistance depuis un monde autre que celui-ci.

⁵⁹ Thème habituel des variations sur le mythe faustien, comme dans l'exemple de la Renata de Brioussov, mourant dans un cachot lors du finale de *L'Ange de feu* (Brioussov, 2019: 329-334, reprise de «Prison», Goethe 1984a: 206-214).

⁶⁰ «Quand, martelant le roc au roc dans la campagne, / Moloch jetait au loin des débris de montagne» (Goethe, 1984b: 421).

⁶¹ Palais en réalité détruit par les bombardements (Youngblood, 2011: 136 note 28).

⁶² Dans ce film on trouve même la configuration inverse, puisque c'est souvent le spectateur qui est placé dans la position du voyeur, regardant à travers l'entrebailement d'une porte les différentes périodes de l'histoire de l'Empire russe.

⁶³ Nivat a parfaitement souligné la présence d'un tel jeu de regards (ou kénose du visuel), du rapport regardant-regardé, à l'œuvre dans ce cinéma (Nivat, 2002: 321-322).

⁶⁴ Nous pensons, par exemple, au rêve de Nicolas Apollonovitch, dans *Pétersbourg*, où lui apparaît depuis le vide cosmique une étrange tête de Bouddha (Biély 1967: 186). Mais cette sensation d'être regardé a connu maintes déclinaisons, par exemple dans ces espions omniprésents dans les *Carnets d'un toqué* (Biély, 1991).

⁶⁵ Sensation omniprésente dans l'existence de Volochina, qu'elle perçoit comme un vertige propre à sa génération prise dans l'eau du positivisme athée du XIX^e siècle et l'échappatoire mystique offerte par Soloviev et empruntée bientôt par les symbolistes (puis les anthroposophes russes) (Volochina, 2015: 129, 149, 154 et 179). Une autrice assumant ouvertement en cette matière son héritage gogolien (110).



Figure 23: un curieux (*L'Arche russe*, Alexandre Sokourov, 2002) © Alexandre Sokourov

La véritable thématique faustienne qui ressort des trois premiers films, et que les motifs de l'enfermement et du couple touchent à l'évidence, est celle de l'Éternel Féminin (*das Ewig-Weibliche*) apparaissant chez Goethe en conclusion du *Faust II* pour sauver *in extremis* l'âme du héros avant sa capture par un Méphisto croyant un peu trop vite avoir triomphé: «Et l'Éternel Féminin / Toujours plus haut nous attire» (*Das Ewig Weibliche/Zieht uns hinan*) (Goethe, 1984b: 497). Un Éternel Féminin ayant connu une postérité fondamentale dans la culture russe en ce qu'il s'est trouvé, en dérivant directement de Goethe (Strémooukhoff, 1975: 38), au centre de la pensée du philosophe Vladimir Soloviev, dont l'influence a été sans équivalent et transparaît dans les arts et les lettres depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la période russe post-soviétique contemporaine⁶⁶. Cette présence de l'Éternel Féminin, rendue ostensiblement visible via l'irradiation surnaturelle du visage de Marguerite (fig. 24), sous-tend la délimitation du faustien par Sokourov, car c'est son acceptation ou son rejet qui détermine la part faustienne des hommes de pouvoir ici écranisés. Plus ces individus s'obstinent dans leur corruptrice quête de grandeur, au détriment de la rédemption qu'ils pourraient trouver dans l'amour de leurs compagnes, cet amour comme «*transcensus* du sujet⁶⁷» cher à Dostoïevski en ayant fait le lieu d'accession à l'âge d'or⁶⁸, plus ils incarnent cet esprit faustien que paraît dénoncer Sokourov comme un mal propre à notre criminelle modernité. Ainsi Hitler rejette-t-il Eva pour poursuivre une guerre qui décidera de sa postérité pour les siècles («si je perds, le premier venu me

⁶⁶ Comme cela peut être le cas par exemple, dans le cinéma, chez Andreï Zviaguintsev (Courville, 2025: 90 sq.).

⁶⁷ «[Chez Dostoïevski la] pénétration est une sorte de *transcensus* du sujet[:] l'existence d'autrui cesse de m'être étrangère et le "toi" devient pour moi une autre désignation de mon "moi". "Tu es" ne signifie plus "tu es connu par moi comme étant", mais "ton existence est vécue par moi comme la mienne, par ton existence je me connais moi-même comme étant". *Es, ergo sum*» (Ivanov, 2000: 53). Cette «pénétration» ou «extase» offerte par l'amour est trouvable notamment dans la doctrine de Zosime (Dostoïevski, 1952: 343-345).

⁶⁸ Un «Âge d'or dans la poche», selon son expression (Dostoïevski, 1972b: 343-345).

marchera dessus comme sur un paillasson», s'inquiète-t-il rageusement⁶⁹), abandonnant à sa solitude de belle captive celle qui lui maintient son amour envers et contre tout, la seule capable d'aimer cet être jusqu'à dans sa plus banale médiocrité: «même si tu étais un zéro [comme le prétendait mon père], je t'aimerais, avec tous tes défauts, toute ta nullité».



Figure 24: Marguerite ou l'Éternel féminin (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

Lénine, quant à lui, paraît un soupçon moins violent dans son rejet de l'Éternel Féminin, lui qui profite de la tendresse dévouée de sa femme et de sa sœur, maintenant leur présence à ses côtés malgré ses constantes rudesses. Il marque en outre son mépris matérialiste au souvenir de sa mère qui lui parlait, lorsqu'il était enfant, de la splendeur des anges. Lorsque celle-ci lui apparaît suite à une nouvelle attaque provoquée par une crise de démence (fig. 25), déplorant qu'il n'ait rien dans sa vie, ni amis, ni famille, pas même sa propre maison, son foyer, il lui répond orgueilleusement qu'il possède en revanche «l'Histoire», montrant combien sa quête l'a éloigné de l'amour, unique force rédemptrice de l'humanité. Cet accent mis sur le rejet de l'Éternel Féminin et l'éclipse concomitant de l'amour explique à ce propos le peu de rapport de Sokourov avec le Mikhaïl Boulgakov du *Maître et Marguerite*, chez qui l'amour au contraire sans ambiguïté triomphe⁷⁰. Seul Hirohito, nous l'avons aperçu, peut connaître la rédemption qu'offre l'amour, celui de sa

⁶⁹ Autre emprunt à Speer, auquel Hitler dit, en 1936: « Il y a pour moi deux possibilités: aboutir dans mes projets ou échouer. Si j'aboutis, je serai un des plus grands hommes de l'histoire. Si j'échoue, je serai condamné, réprouvé et damné » (Speer, 2010: 145).

⁷⁰ «Suis-moi, lecteur! Qui t'a dit que l'amour véritable, fidèle, éternel, cela n'existe pas? Le menteur, qu'on lui coupe sa langue scélérate!» (Boulgakov, 2004: 618) Lorsque Nivat évoque auprès de Sokourov le «thème de Boulgakov, repris de Goethe, le thème du Mal qui aide à faire le bien», le cinéaste ne rebondit pas sur une possible filiation mais répond à côté (Sokourov, 2003: 395).

femme et de ses enfants mais également l'amour maternel réaperçu brièvement dans des albums de souvenir. À l'orée de son renoncement, il retrace son histoire en regardant des photographies de lui enfant, les rapprochant de celles de stars hollywoodiennes de l'époque, comme Chaplin ou Dietrich, ainsi que de celles de Hitler avec Hindenburg qui étrangement s'y trouvent mêlées (fig. 26), peut-être en raison du statut de vedette du premier ou de sa ressemblance avec Charlot, dans une manière pour Sokourov de réduire les grands hommes à de simples succès iconiques, de les ramener aux purs produits médiatiques qu'ils ont été⁷¹. Le salut de l'Empereur japonais viendra alors du vœu de quitter cette lignée médiatique pour retourner vers celle banalement humaine que représente l'image de lui enfant dans les bras de sa mère.

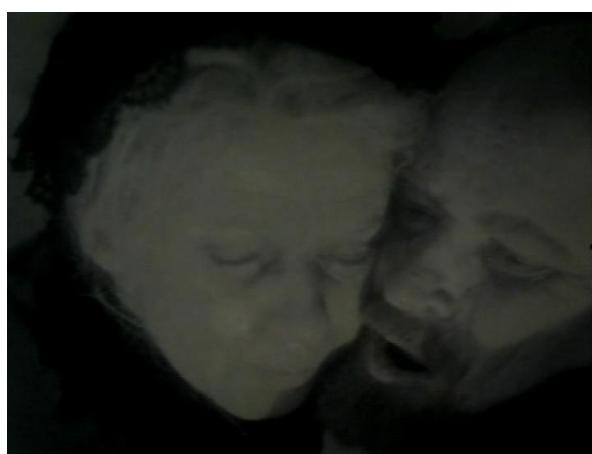


Figure 25: Lénine et sa mère (*Taurus*, Alexandre Sokourov, 2001) © Alexandre Sokourov



Figure 26: albums de famille (*Le Soleil*, Alexandre Sokourov, 2005) © Alexandre Sokourov

Cette relation avec l'Éternel Féminin, via ses déclinaisons singulières concrètes, et la rédemption qu'incarne l'amour dont il est porteur, nous conduit à la caractérisation du faustien par Sokourov, émanant de l'ensemble des films et leur donnant leur véritable unité, au-delà des différences historiques et culturelles des quatre figures représentées. Le faustien

⁷¹ Ce passage peut également être un écho du témoignage de Speer citant Hitler comparant la nécessité de son célibat à celui des acteurs de cinéma, qui perdraient leur attraction s'ils venaient à se marier (Speer, 2010: 133).

n'est autre pour le cinéaste qu'un certain rapport négatif au monde et aux autres, poussé à son paroxysme dans les êtres détenant le pouvoir politique. Il ne s'agit pas simplement, ou pas uniquement, d'un certain rapport à la connaissance, thématique plus spécifiquement goethéenne que Sokourov atrophie également (Faust ne parvient pas à nommer la moindre plante devant Marguerite, et compare la science à la broderie en indiquant qu'elle ne sert qu'à combler le vide du quotidien⁷²). Mais plutôt d'une ontologie dérivant d'une certaine vue sur le monde et l'existence, celle instituée dans la modernité par le développement de la rationalité dont la perspective planimétrique s'est avérée être la dominatrice réification. Profondément florenskien, Sokourov identifie le faustien qu'il dénonce au rapport au monde et à l'être qui s'est affirmé dans leur mathématisation artistique, scientifique et technique, privant les hommes de toute possible relation harmonieuse avec lui comme entre eux⁷³. La posture du cinéaste peut être ramenée à la formule du philosophe et ecclésiastique russe Pavel Florenski déterminant la radicale différence entre l'homme antique ou médiéval et celui moderne, dont Faust est le paragon:

La passion de l'homme nouveau consiste à se défaire de toute Réalité, afin que "je veux" ait force de loi, pour la construction d'une nouvelle réalité, fantasmagorique [...]. La passion de l'homme antique au contraire, tout comme de l'homme du Moyen Âge, c'est l'accueil, l'acceptation reconnaissante et l'affirmation de toute la Réalité comme un bien, puisque l'être, c'est le bien, et le bien, c'est l'être. (Florenski, 2021: 29)⁷⁴

Sokourov, qui lui-même refuse un tel ordre de représentation rationaliste, lui livrant un «combat» obstiné depuis ses débuts, «combat pour le visuel» (Sokourov, 2003: 392)⁷⁵ qui se matérialise notamment chez lui par ses déformations de l'image, l'aplanissement de celle-ci (Sokourov, 2003: 389; Sedofsky, 2001: 125)⁷⁶, trouve en le caractère faustien la source de la catastrophe du xx^e siècle, l'explication de la nature désormais diabolique de l'homme, tandis que le diable du passé a disparu, renversé par l'homme tel Méphisto à la fin de son *Faust*. Le subjectivisme qu'implique irrémédiablement la technique de la perspective

⁷² La référence va sans doute à «Jardin»: «Crois-moi, mon enfant, ce qu'on nomme / Esprit, c'est en réalité / Manque de profondeur chez l'homme/Et souvent pure vanité!» (Goethe, 1984a: 143).

⁷³ Avant de passer par Oswald Spengler ayant donné une définition proche de l'«esprit faustien» dans son *Déclin de l'Occident* (1918-1922), Sokourov s'inscrit dans la tradition russe ayant fait de Faust, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, l'incarnation de l'homme occidental et de son rationalisme (Apreleva, 2005: 66-67). De nombreux thèmes de Spengler ont été anticipés par les symbolistes de l'Âge d'argent (Nivat, 1987: 102).

⁷⁴ C'est la même idée d'une domination de la nature par la raison et la technique qui définira l'«esprit faustien» de Spengler dans la conclusion du second tome du *Déclin de l'Occident* (1922), rappelle Éric Michaud: «À la différence du savant antique – qui "contemple" – et du savant arabe – qui "cherche à découvrir le moyen magique" qui le mettra "sans peine en possession des trésors de la nature" –, le savant occidental "veut diriger le monde selon sa volonté". Aussi la figure de Faust surgit-elle comme le "grand symbole d'une culture d'inventeurs", la culture de ceux qui "ont arraché son secret à la divinité pour être eux-mêmes Dieu"» (Michaud, 2005: 164).

⁷⁵ Sur cette question nous pouvons renvoyer à Rollet (2009: 64-72).

⁷⁶ Rappelons que, selon Florenski, l'«objectif de la peinture ne consiste [...] pas à dupliquer la réalité, mais à livrer une connaissance plus profonde de son architectonique, de sa matière, de son sens, etc.» (Florenski, 2021: 19).

selon Florenski⁷⁷, est typique du solipsisme de l'homme moderne qui, dans son *hybris*, croit pouvoir soumettre à sa volonté la nature (c'est l'adresse au geyser: «Silence! Je sais tout de toi» [fig. 27]⁷⁸) et les autres individus, prenant la part du diable en se débarrassant de lui comme de tout ce qui relève du religieux (Hitler, Lénine), se privant de toute rédemption possible en se détournant de l'Éternel Féminin, tel Hitler quittant le Kehlsteinhaus pour retourner à sa guerre et l'asservissement du monde, ou Faust gravissant les montagnes en abandonnant Marguerite malgré ses désespérés appels, après avoir vaincu le diable. «Où vas-tu?», demande celle-ci à Faust depuis l'éther. «Là-bas! Plus loin! Toujours plus loin!» (*Dahin! Weiter! Immer weiter!*)⁷⁹, répond-il en «entam[ant]» triomphalement, disait fort perspicacement Cyril Béghin, «sa marche vers les crimes du [xx^e] siècle» (Béghin, 2012a: 10).



Figure 27: Faust et Méphisto face au geyser (*Faust*, Alexandre Sokourov, 2011) © Alexandre Sokourov

Et l'on notera au passage que, dans cette substitution pleine et entière de l'homme au diable, Sokourov rompt du même coup avec la traditionnelle association du nazisme au

⁷⁷ «L'illusionnisme est propre au subjectivisme de l'homme nouveau» (Florenski, 2021: 29). Au «réalisme» de l'homme antique Florenski oppose le solipsisme de l'homme nouveau pour qui l'existence de la réalité est conditionnée à la sienne et à sa rationalité (Florenski, 2021: 28-30).

⁷⁸ Cyril Béghin a bien perçu cela: «c'est très profondément la séparation d'avec la nature qui est au cœur du mal pour Sokourov, celle de Faust disséquant un corps pour y chercher l'âme, comme celle de Hitler lançant à la fin de *Moloch* qu'il vaincra la mort» (Béghin, 2012a: 10). Sokourov insiste sur ce rapport biaisé à la nature de l'homme faustien lorsqu'il explique que «[lorsqu']on sera vraiment confrontés aux problèmes climatiques, lorsque la vie des gens deviendra encore plus difficile avec l'évolution de la crise économique, on relira *Faust*» (Béghin, 2011: 27).

⁷⁹ Il peut s'agir ici d'une déclinaison des mots d'Euphorion, progéniture de Faust et d'Hélène: « Je dois toujours monter vers de plus hautes cimes, / Un champ plus vaste découvrir./Où je suis n'est plus un mystère:/Au cœur de l'île, du pays/Où Pélops a régné jadis, / Où s'unissent l'onde et la terre» (Immer höher muß ich steigen, / Immer weiter muß ich schaun. / Weiß ich nun, wo ich bin! / Mitten der Insel drin, / Mitten in Pelops' Land, / Erde--wie seeverwandt) («Bocage ombragé», Goethe, 1984b: 409).

mythe de Faust à laquelle il se rattache⁸⁰. Car si Mann produisait avant lui un tel rapprochement dans son *Docteur Faustus*, ou même déjà antérieurement le fils de celui-ci, Klaus, avec son *Mephisto* de 1936 dont István Szabó a offert une remarquable adaptation (1981), et l'on se souviendra ici que Sokourov avait eu pour volonté première de réaliser son *Faust* non seulement à partir de Goethe mais également depuis le roman du prix Nobel de littérature, c'était bien le nazisme qui était identifié à cette force du mal dont Méphistophélès dit n'être qu'une partie, pas Faust lui-même⁸¹. Après la Seconde Guerre mondiale en effet le faustien s'est trouvé fréquemment rapproché du dévoiement de l'Allemagne dans le nazisme, au même titre que tout ce qui paraissait incarner le monde germanique dans sa grandeur civilisationnelle passée, sur le modèle du «chêne de Goethe» situé dans l'enceinte de Buchenwald⁸², devenu symbole de la proximité jugée comme *essentielle* de la culture allemande avec sa dépravation dans l'horreur nazie⁸³, emblème de cette télologie de l'histoire faisant du national-socialisme l'inéluctable expression de ce qu'aurait toujours contenu au fond d'elle l'Allemagne (au choix, son irrationnel ou son rationnel⁸⁴). Mais c'était toujours le rôle du diable que tenaient les nazis dans un tel cadre, et non de Faust comme cela peut être dit du Hitler de *Moloch* dans sa proximité assumée avec le mythique savant, sa communauté de pensée que Sokourov détermine en tant précisément que le faustien. Auparavant, ce sont les nazis qui étaient ces «démons [...] étreign[ant]» une Allemagne coupable d'avoir signé un «pacte» avec eux (Mann, 1950: 602 et Mann, 2025). Une idée tout à fait récurrente dans les reprises du mythe faustien sous le prisme national-socialiste, comme c'est encore le cas exemplairement au cinéma dans le si malmené *Kapò* (1960) de Gillo Pontecorvo⁸⁵, où le petit chat noir des gardiens SS du camp de concentration où se

⁸⁰ Analogie que même Speer, source évidente du *Moloch* de Sokourov, suit en considérant Hitler comme son «Méphisto»: «Je venais de trouver mon Méphisto. Il n'avait pas moins de séduction que celui de Goethe» (Speer, 2010: 46).

⁸¹ Même dans un contexte soviétique, pour faire référence au pendant de *Moloch* qu'est *Taurus*, ce sont les bolchéviks qui ont pu être comparés au diable, Margarita Volochina leur trouvant par exemple des traits «méphistophéliques» du fait de la barbichette qu'ils aimait alors arborer, elle qui lit pour la première fois entièrement le drame goethéen au moment même où la Révolution d'Octobre a lieu (Volochina, 2015: 419 et 431).

⁸² Selon le commentaire de *Nuit et brouillard* (1956) d'Alain Resnais écrit par Jean Cayrol (Lindeperg, 2007: 58).

⁸³ Thomas Mann prévenant que «tout ce qui jamais eut une existence en langue allemande [serait] désormais un objet de dégoût et un exemple du mal» (Mann, 1950: 568).

⁸⁴ Tantôt c'est le premier qui est vu comme l'origine du mal allemand, tantôt c'est plutôt le second, comme cela est le cas chez Mann évoquant la Werwolf en la rapprochant de « la trace violente des légendes résonn[ant] dans l'âme populaire », puis cette nature « trop docile aux enseignements, trop portée à se nourrir de théories » du peuple allemand (Mann, 1950: 567-569). La volonté de « sauver l'irrationnel allemand » sera à la base du projet de Syberberg luttant contre sa captation par le nazisme (Syberberg, 1978: 17-57).

⁸⁵ Sur la réception mouvementée de ce film comme son rôle dans la cinéphilie française voir Cazenave (2014) et Jullier, Leveratto (2016).

déroule ce film, que les déportés rêvent collectivement d'écarter vif quand viendra le jour tant espéré de leur libération, se nomme précisément «Faust», soulignant la part diabolique des Allemands et la compromission de la jeune anti-héroïne auprès de cette force maléfique.

Le faustien, chez Sokourov, s'il paraît éloigné de sa vision classique héritée de Goethe en étant écarté de la question «gnoséologique» (Boulgakov, 2004: 315) pour être porté vers celle de la politique via son insertion dans une tétralogie *du pouvoir*, relève en réalité largement de la tradition littéraire russe ayant décliné cette figure⁸⁶. C'est que le Faust de Sokourov est passé par l'Ivan Karamazov de Dostoïevski⁸⁷, pourrait-on dire en rapprochant ces deux figures à la suite de Sergueï Boulgakov pour qui le sens du second est éclairé par le premier (Boulgakov, 2004: 314), a glissé d'une critique de la raison théorique à celle de la raison politique par le truchement de celle de la raison pratique offerte par le personnage dostoïevskien⁸⁸. Si la question de la politique n'était pas absente chez Goethe, en ce qu'elle prend place dans les actes IV et V du second *Faust*, bien qu'elle ait une importance relativement mineure en comparaison des thématiques qui la précèdent⁸⁹, c'est elle qui importe avant tout pour Sokourov faisant de Faust un ancêtre immédiat des «grands inquisiteurs» du xx^e siècle, pour reprendre l'appellation de la célèbre «légende» dostoïevskienne (Dostoïevski, 1952: 267-285)⁹⁰. Comme si le cinéaste extrayait du second pan du drame le désir utopique final de Faust décidant d'apporter le progrès politique au monde⁹¹, symbolisé par l'assèchement d'un marais par le peuple travaillant sous ses

⁸⁶ On peut cependant trouver hors d'une telle ascendance un précédent cinématographique à Sokourov avec *La Beauté du diable* de René Clair (1950) où Méphisto prédit à Faust son accès à un «pouvoir absolu» ouvertement despote, qui s'exprimera dans la guerre. Plus qu'au seul nazisme, dans ce film offrant une déclinaison dégermanisée du mythe, c'est au danger du nucléaire qu'il paraît être fait allusion, le diable évoquant la possibilité d'«arracher à la matière son secret, utiliser l'énergie que contient chaque grain de poussière», tout en montrant un spectacle de dévastation dont seul Faust sort vainqueur («Ainsi je ne laisserai derrière moi que de la poussière, et des cendres», regrette-t-il).

⁸⁷ Un personnage dont la rencontre avec le diable a naturellement été influencée par le drame de Goethe (Dostoïevski, 1952: 663-680).

⁸⁸ «[L]es deux héros ont sans nul doute des liens génétiques; l'un exprime les doutes du XVIII^e, l'autre ceux du XIX^e siècle; l'un critique la raison théorique, l'autre celle pratique» (Boulgakov, 2004: 315).

⁸⁹ Bien qu'il faille rappeler avec S. Boulgakov que «Faust ne résout pas le problème gnoséologique qu'il a soulevé, il l'élude, il cesse de s'en préoccuper. Il trouve l'harmonie de l'esprit dans l'équilibre de ses différentes capacités; chez lui aussi, c'est la voix du cœur qui répond aux questions de l'esprit. » Et plus encore, qu'il trouve l'apaisement dans la vision utopique du peuple au travail, conquérant par l'action sa liberté. Une vision qui préfigure tant, par exemple, celle des hommes nouveaux de Tchernychevski et de leur palais de cristal aperçu en songe (Tchernychevski, 2021: 513-514), expliquant le naturel avec lequel Sokourov peut dériver de Faust jusqu'à Hitler, Lénine et Hirohito.

⁹⁰ Dans le film de Sokourov Faust confesse à Marguerite ses espoirs politiques («la grandeur m'attire, mais l'orbite de la terre est trop petite»), qui nous sont dissimulés par une ellipse. On n'apprend que l'hypothétique résultat de son action politique: «— Et il n'y aura plus de malheureux? — Les malheureux sont très dangereux». Il s'agit ici d'une autocitation, Sokourov se demandant souvent «pourquoi le pouvoir est [...] confié à des hommes malheureux?» (Béghin, 2011: 28; 2003: 392).

⁹¹ «Chacun court à la brèche et d'un élan travaille. /Oui, je suis convaincu de cette vérité / Et c'est l'ultime mot de la sagesse: / Seul mérite la vie avec liberté / Qui doit chaque matin les conquérir sans cesse. / Ainsi toujours

ordres⁹², un élan le comblant enfin puisqu'il lui fait prononcer la formule tant attendue «arrête-toi, tu es si beau». Sokourov décelant ce faisant toute l'horreur à venir d'une formule au départ remplie d'espérance: «Que faut-il pour que le grand œuvre s'accomplisse? / Un seul esprit pour mille bras à son service» (Goethe, 1984b: 476)⁹³.

En Faust, Sokourov identifie donc le prédecesseur des grands inquisiteurs du xx^e siècle, comme les nommait déjà son ancien et influent protecteur Andreï Tarkovski dans *Le Temps scellé* (Tarkovski, 2014: 266), en ce que l'expression de la volonté du personnage, le triomphe de l'action, que Méphisto plaçait dans le film «au commencement», ou du «je veux» selon l'expression de Florenski, prime sur tout le reste, y compris l'amour, correspondant quant à lui à la possibilité non rationnelle de la libre coexistence harmonieuse avec l'autre, l'extase du sujet qu'il procure (Ivanov, 2000: 53). L'homme prend toute sa part au diable, qui selon Sokourov n'existe alors plus, en décidant de régir impérieusement les existences de ses semblables, niant la dimension spirituelle du peuple et sa destinée suprasensible, à l'instar de Hitler vantant face à un prêtre, dans *Moloch*, la marche vers la mort de ses SS qui n'ont pourtant pas le moindre paradis à attendre en récompense. Faust est le point de départ d'une humanité croyant sortir d'elle-même pour s'élever plus haut que son créateur, dirions-nous avec Dostoïevski et Soloviev voyant en l'*hybris* rationaliste et son prolongement politique la tentation de l'«homme-dieu», écartant l'humanité de la voie jugée bonne de ce «dieu-homme» qu'était le Christ (la théocratie libre)⁹⁴. Et Sokourov a prêté à Faust cette valeur d'origine dont Dostoïevski avait tiré les conséquences via ses propres créatures littéraires, que Vassili Rozanov disait tant supérieures (Rozanov, 2004: 267), puisque comme l'affirmait Berdiaev:

Faust [était] encore au milieu de la route. Raskolnikov, Stavroguine, Kirilov, Ivan Karamazov sont arrivés au terme. Après Faust, on pouvait encore concevoir le XIX^e siècle s'enthousiasmant pour l'assèchement des marais. Après les héros de Dostoïevski, c'est la découverte du XX^e siècle

actifs, cernés par le danger, / Enfants, hommes, vieillards verront les jours changer. / J'aimerais contempler ce peuple qui se presse,/ Libre sur un sol libre, en son sein me plonger ! / Alors je pourrais dire à cet instant qui passe: / Arrête-toi, tu es si beau!» («Grand péristyle du palais», Goethe, 1984b: 479).

⁹² «Jusqu'à ces monts lointains s'étend un marécage/Empoisonnant tous les terrains repris; / Ce serait le dernier et le suprême ouvrage/Que d'assécher tous ces marais pourris («Grand péristyle du palais», Goethe, 1984b: 479).

⁹³ Et, Faust disant à Méphisto: «Je veux que tu fasses en sorte / D'avoir des travailleurs en foule, par milliers./Prends-les par la douceur, par la manière forte, / Paye ou séduis. Voire au besoin, racole-les! / Je veux que chaque jour on me donne nouvelle / De combien a grandi le fossé commencé» (Goethe, 1984b: 478). Le Faust «meneur» politique, explique Apreleva, a été porté aux nues par l'intelligentsia bolchévique, tel Anatoli Lounatcharski avec sa pièce *Faust et la ville* (1906-1908, 1918) dans laquelle le mythique savant «se voyait offrir par le peuple le pouvoir absolu, par admiration pour sa sagesse et sa capacité à réaliser des actes glorieux» (Apreleva, 2005: 68). À ce propos voir Strasser (2018).

⁹⁴ Soloviev rapprochait à ce propos le «surhomme» nietzschéen de Faust, voyant en le Christ le «vrai surhomme authentique» (Soloviev, 2011: 189-190).

imprévisible, du grand inconnu qui s'annonce comme une crise de la culture, comme la fin de toute une période de l'histoire universelle. (Berdiaev, 1974: 88)

D'où cette lutte obstinée des protagonistes sokouroviens contre la mort, qui appartient également plus à Dostoïevski qu'à Goethe, l'espérance sécularisée par la raison ou la science étant si typique de la pensée russe (qu'elle soit vantée ou dénoncée), par exemple chez Fiodorov et son projet de ressuscitation de tous les morts (Fiodorov, 2021). Les hommes-dieux que sont en particulier Hitler et Lénine, dans *Moloch* et *Taurus*, mais également Faust dans le film lui étant dédié où la disparition de la mort est évoquée par Méphisto comme une réalité à venir dans un futur proche⁹⁵, croient pouvoir vaincre la mort d'une façon ou d'une autre. Lénine en poursuivant son existence par la lutte révolutionnaire portée par les générations à venir, esprit saint laïc ou matériel (que son embaumement viendra concrétiser). Hitler par une plus obscure voie qu'il confesse à Eva en lui promettant solennellement sa victoire finale, avant qu'elle ne s'exclame dans un inquiet murmure conclusif: «Comment peux-tu dire ça? La mort est la mort, on ne peut pas la vaincre»⁹⁶.

Ambivalences

La mythopoïèse putréfaite montre alors ici une part non négligeable de l'ambivalence qu'elle contient dans son installation permanente dans la mort. Car si Sokourov ne cesse de ruiner les mythes du xx^e siècle en nous montrant leurs objets comme de simples corps, avec toutes leurs tares et leurs bassesses, leur mortalité, il offre à ses protagonistes une dimension tragique des plus perturbantes. Le cinéaste exhibe ces hommes sous l'angle artistique russe classique de l'impératif métaphysique, soit «l'intrigue morale» (Béghin, 2012a: 10)⁹⁷, plutôt que de la nécessité d'agir, qui rend largement inférieur le déroulement de la narration, les faits et gestes des personnages en quête de résolution d'une situation problématique, en comparaison du démêlement d'interrogations considérées comme plus urgentes. Ici c'est la question de la mort et de la possibilité de la vaincre qui prend le pas sur tout le reste. Si Sokourov cherche à défaire les pouvoirs néfastes de ces êtres devenus mythes, en pratiquant ce que nous appelons une mythopoïèse putréfaite, il poursuit par leur truchement son

⁹⁵ «Elle existe encore la mort, mais bientôt elle aura complètement disparu. [...] Je parle de l'avenir. Certains sont déjà sur la bonne voie». Le dialogue sur la mort occupant Marguerite et Faust lors de cette scène vient remplacer celui sur la croyance en Dieu dans «Le jardin de Marthe» (Goethe, 1984a: 159-161).

⁹⁶ Si Sokourov ne la définit pas, il pourrait s'agir simplement de la voie de la «Race», offrant supposément l'éternité au-delà de l'existence individuelle singulière (Chapoutot, 2014: 113 et 234-235).

⁹⁷ Béghin emprunte ce terme aux *Dialogues avec Soljenitsyne* de Sokourov. Il s'agit d'une distinction usuelle dans le commentaire de la littérature russe.

questionnement personnel sur la mort, ce qui tend à investir d'une « beauté » tragique ces êtres luttant contre cette force mystérieuse qui règne sur le monde. Un procédé faisant passer à l'arrière-plan leurs innombrables victimes⁹⁸, l'axe éthique étant déplacé vers la question individuelle ou solipsiste d'une lutte contre la mort et sa source inconnue, formulée comme suit par Sokourov:

Il y a un crime dû à Dieu, ou au cosmos, c'est la mort elle-même. Qui a inventé la mort? N'est-ce pas tragique? Parler de la mort comme facteur criminel de l'homme, le crime humain – tout s'est enlisé avec cela. Peut-être les hommes ont-ils peur de poser la question: qui finalement tue tout le monde? (Sokourov, 2003: 386)

Ce qui importe alors dans la monstration de ces figures totalitaires, ça n'est pas leur rôle dans la mort de masse de leurs contemporains, peut-on dire en exagérant sciemment cette dimension du travail de Sokourov, mais le défi lancé à la mort et son énigmatique créateur. Car ces criminels eux aussi vont mourir, et la question la plus haute est de savoir qui en est la cause, qui tue tout le monde ou «qui tuera le vainqueur? [puisque quelqu'un ou quelque chose] va obligatoirement le tuer» (Sokourov, 2003: 387). En regardant ces hommes dans toute leur médiocrité d'êtres humains banals nous n'observons plus des hommes de pouvoir luttant égoïstement pour leur postérité, mais notre propre combat contre cette injustice existentielle qu'est la mort. Quoi de plus humain, certes, et le processus d'humanisation de ces idoles semble poussé ici à son paroxysme. Mais combien cette déhistoricisation peut paraître odieuse, on en conviendra aisément.

Ce qui permet cependant à Sokourov d'échapper en partie à une telle remarque, c'est l'affirmation permanente que «l'amour est fort comme la mort» (*Cantique des cantiques* 8:6)⁹⁹. Un amour dont se détournent Hitler, Lénine et Faust (mais pas Hirohito), expliquant leur qualification récurrente d'hommes «malheureux» (Béghin, 2011: 28), même alors qu'ils ont sous les yeux tous les signes de son pouvoir salvateur ou qu'ils le connaissent intimement, à l'instar du dictateur allemand disant à Eva Braun: «La Beauté est la chose du monde la plus fragile. [...] Tant que tu vivras, je vivrai»¹⁰⁰ (fig. 28). Une déclaration qui peut sembler maintenir la dimension tragique de l'individu et sa possible rédemption, bien que

⁹⁸ À l'instar de ce qui pouvait survenir chez Syberberg lorsque celui-ci, montrait Friedländer, tombait dans un relativisme cosmique en plaçant le phénomène historique nazi à l'échelle infinie de l'univers (Friedländer, 1992: 15).

⁹⁹ Comme le dirait un Soloviev préfigurant la pensée au cœur du cinéma de Sokourov, la «tâche véritable de l'amour est de rendre effectivement immortel l'être aimé, de le soustraire réellement à la mort et à la corruption, de le régénérer définitivement dans la beauté» (Soloviev, 1985: 155).

¹⁰⁰ Quoique, peut-être que la formule véritable aurait été celle d'un Rozanov s'exclamant: «Sais-tu, jeune fille, que c'est "le monde qui passe", et non pas "nous qui passons"? Le monde passera, il est déjà passé. Tandis que nous deux resterons éternellement» (Rozanov, 1997: 178).

la connaissance de son sordide suicide et celui de sa compagne au fond d'un bunker à Berlin atténue quelque peu cette même possibilité¹⁰¹.



Figure 28: Eva Braun et Adolf Hitler (*Moloch*, Alexandre Sokourov, 1999) © Alexandre Sokourov

Une autre ambivalence de la mythopoïèse putréfaite de Sokourov, découlant cette fois plus directement de sa contradictoire nature, est ce maintien du mythe dans un processus pourtant voué à démythifier ces personnages. Le mythe a beau être porté dans un état de putrescence pour en défaire les puissances, l'on peut toujours s'interroger sur l'opportunité de maintenir ces figures historiques dans un tel cadre mythique (dès lors qu'on se place à un niveau politique concret, plutôt que de s'élever vers la « hronique mythique du monde» dont parlait Viatcheslav Ivanov). Si eux-mêmes sont difficilement séparables de leurs propres « mythes », eux qui furent portés à cette dimension par leurs propagandes et leurs actions politiques dévastatrices, et élevés ensuite au rang de malfaisantes idoles du fait de leurs chutes provoquées par la destruction de leurs régimes, pourquoi leur adjoindre celui de Faust? Une telle opération prend le risque, d'un côté, de renforcer leur mythe, en les plaçant dans un régime d'exceptionnalité (les sempiternels «grands hommes»), tombant dans ce péril dont prévenait Hermann Rauschning dès avant le début de la Seconde Guerre mondiale, à savoir, dans le cas du maître du III^e Reich, de faire « franchi[r] les siècles» au «mythe d'Hitler», «éveillant des forces qui, alors, transformeront la défaite en un triomphe encore jamais vu» (Rauschning, 1979: 367). De l'autre, elle conduit à relativiser leurs responsabilités dès lors que le caractère faustien n'est plus celui de quelques tyrans mais le nôtre, celui de la modernité ayant pris pour elle-même la part que le monde chrétien déchu réservait au diable, le mal devenant le propre de l'homme en perdant dorénavant toute consistance métaphysique.

¹⁰¹ Sokourov à ce propos insistait sur le fait qu'il faisait ces films à l'adresse de spectateurs qui connaissent l'histoire et y réfléchissent (Sedofsky, 2001: 128). À Nivat cependant il explique faire des films avant tout pour lui-même et non pas pour les autres (Sokourov, 2003: 385).



Figure 29: *La Mort du commissaire*, Kouzma Petrov-Vodkine, 1928, huile sur toile 195x248 cm, Musée russe, Saint-Pétersbourg © Domaine public

Il est vrai que Sokourov paraît faire preuve d'amoralisme en poursuivant opiniâtrement ses investigations métaphysiques dans un cadre historique concret dont la réalité a eu des conséquences dramatiques pour des millions d'individus. Et il s'expose ce faisant à l'opprobre, lui qui est tant habitué à déplaire et être attaqué de toutes parts¹⁰², lui à qui on va même jusqu'à reprocher un supposé formalisme lorsque ses films semblent dénués d'un contenu polémique criant à dénoncer (i. e. Lefebvre, 2012), sans voir que son attitude envers l'image n'a rien de purement formel mais relève d'une éthique sans concession en ce que le mal qu'est l'esprit faustien moderne est d'abord et avant tout véhiculé par le visuel dans sa forme perspectiviste hégémonique. Comme il le regrette en conversant avec l'éminent slaviste Georges Nivat: «Plus la visualité se perfectionne, plus bestial devient l'homme. Il cesse d'être homme». Pour lui, le «nouveau monde visuel est extrêmement dangereux » en ce que la bonté et la compassion en sont tout à fait bannies (Sokourov, 2003: 392). Encore une fois profondément dostoïevskien, Sokourov constate une atrophie de l'âme contre laquelle il s'érige dans son propre «combat pour le visuel», passant par un refus de cette mathématisation perspectiviste du monde que dénonçait avant lui Pavel Florenski et dont il trouve un anti-modèle dans les icônes des écoles de Iaroslavl et Novgorod ou dans la

¹⁰² François Albera a récemment résumé ce si fréquent rejet (Albera, 2023). Sokourov a bien conscience du rejet qu'il suscite: «Je sens très fortement l'énorme refus à mon égard d'un grand nombre de gens. Les gens sont offensés par mes œuvres. Je dois me distancer, par force» (Sokourov, 2003: 388).

peinture de Kouzma Petrov-Vodkine (Sedofsky, 2001: 125 et 2003: 389)¹⁰³ (fig. 29). Nous n'en avons pas fini avec le faustien, prévient Sokourov, faisant des dictateurs du xx^e siècle des hommes comme nous autres, nos frères, des êtres qui «pensent de la même façon» que nous. La mythopoïèse putréfaite du cinéaste russe a finalement au moins ce maigre pouvoir, nous signaler qu'à l'instar de Faust, nous avons pris depuis longtemps toute sa part au diable.

Bibliographie

- ALBERA François (2023), «Skazka: conte d'hiver d'Alexandre Sokourov», *Commune*, en ligne, URL : <<https://revuecommune.fr/2023/05/24/skazka-conte-dhiver-dalexandre-sokourov/>>.
- APRELEVA Viktoria (2005), «Lumières, messianisme et révolution», *Chroniques slaves*, n. 1, pp. 61-71.
- ARNAUD Diane (2005), *Le Cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*, Paris, L'Harmattan.
- BACKÈS Jean-Louis (2024), «La compétition des stéréotypes dans *L'Ange de feu* de Valéri Brioussov», *Revue germanique internationale*, n. 39, *Le Faust de Goethe entre stéréotypes et transferts culturels*, pp. 283-298.
- BARTHES Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BÉGHIN Cyril (2011), «Des cycles et des hommes: Entretien avec Alexandre Sokourov», C. Béghin, *Cahiers du cinéma*, n. 663, pp. 26-30.
- BÉGHIN Cyril (2012a), «Comment Faust passa la montagne», *Cahiers du cinéma*, n. 679, pp. 6-10.
- BÉGHIN Cyril (2012b), «Une partition: entretien avec Alexandre Sokourov», *Cahiers du cinéma*, n. 679, p. 14-15.
- BERDIAEV Nicolas (1974), *L'Esprit de Dostoïevski [1921]*, Paris, Stock.
- BIÉLY Andreï (1967), *Pétersbourg [1916, 1922, 1928]*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- BIÉLY Andreï (1991), *Carnets d'un toqué [1922]*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- BIRD Robert (2016), «Lenfilm: The Birth and Death of an Institutional Aesthetic», dans BEUMERS Birgit (éd.), *A Companion to Russian Cinema*, Chichester, John Wiley & Sons, pp. 66-91.
- BLOK Alexandre (1974), «De l'état actuel du symbolisme russe» [1910], dans BLOK Alexandre, *Œuvres en prose*, Lausanne, L'Âge d'homme, pp. 239-250.
- BOULGAKOV Mikhaïl (1997), *Cœur de chien* ([1968]), dans BOULGAKOV Mikhaïl, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, pp. 191-298.
- BOULGAKOV Mikhaïl (2004), *Le Maître et Marguerite* [1966-1967], dans BOULGAKOV Mikhaïl, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, pp. 383-815.

¹⁰³ À propos des icônes Nivat a parfaitement formulé la relation florenskienne au monde que le cinéma de Sokourov prétend offrir à leur image: «Comme dans l'icône mystique du Nord de la Russie, la Terre étagée en écailles cosmiques fuit non vers l'horizon, mais se courbe et se penche vers moi qui la regarde et qui la vénère. La terre de l'icône me regarde autant que je la regarde. Elle me dit mystérieusement mon appartenance profonde à elle» (Nivat, 2002: 322).

- BOULGAKOV Sergueï (2004), «Ivan Karamazov, personnage du roman de Dostoïevski *Les Frères Karamazov*, comme type philosophique» [1903], dans JURGENSON Luba (éd.), *La Légende du grand inquisiteur*, Lausanne, L'Âge d'homme, pp. 287-322.
- BRIOUSSOV Valeri (2019), *L'Ange de feu* [1908], Paris, Noir sur Blanc.
- CAZENAVE Jennifer (2014), «Retour sur *Kapo*: histoire d'une "abjection"», dans MARTY Éric, MAJOREL Jérémie (éds.), *Critique et violence*, Paris, Hermann, pp. 51-66.
- CHAPOUTOT Johann (2014), *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard.
- CHKLOVSKI Victor (2008), *L'Art comme procédé* [1917], Paris, Allia.
- COURVILLE (de) Stanislas (2024), *L'Écran des siècles. Deleuze, le cinéma et la guerre*, Milan, Mimésis.
- COURVILLE (de) Stanislas (2025), «"Russie, où cours-tu ainsi?" Du Retour à *Faute d'amour*, itinéraire d'une nation sans avenir», dans GAILLEURD Céline, MARGUET Damien, ZVONKINE Eugénie (éds.), *Le cinéma d'Andrei Zviaguintsev: traversées d'un monde en crise*, Milan, Mimésis, pp. 73-99.
- DANEY Serge (1983), *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Gallimard.
- DELBONNEL Bruno (2012), «Le champ de la couleur», *Cahiers du cinéma*, n. 679, pp. 16-17.
- DELEUZE Gilles (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit.
- DIETSCH Bruno (2005), *Alexandre Sokourov*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor (1950), *Crime et châtiment* [1866], Paris, Gallimard, pp. 37-626.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor (1952), *Les Frères Karamazov* [1879-1880], Paris, Gallimard, pp. 1-811.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor (1956), *L'Adolescent* [1875, 1876], Paris, Gallimard, pp. 1-624.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor (1972a), *Bobok. Notes de quelqu'un* [1873], dans AUCOUTURIER Gustave (ed.), *Journal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, pp. 56-75.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor (1972b), «Âge d'or dans la poche» [1876], dans AUCOUTURIER Gustave (ed.), *Journal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, pp. 343-345.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor (1972c), *Le Songe d'un homme ridicule* [1877], dans AUCOUTURIER Gustave (ed.), *Journal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, pp. 979-1002.
- FERRO Marc (1993), «Neuf observations sur la Révolution au cinéma» [1989], dans FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, pp. 239-255.
- FIODOROV Nikolaï (2021), *Philosophie de l'œuvre commune*, LESOURD Françoise (éd.), Genève, Syrtes.
- FLORENSKI Pavel (2021), *La Perspective inversée* [1919-1920, 1967, 1985], Paris, Allia.
- FRIEDLÄNDER Saul (1982), *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil.
- FRIEDLÄNDER Saul (1992), «Introduction», dans FRIEDLÄNDER Saul (éd.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, pp. 1-21.
- GAGNEBIN Murielle (éd.) (2002), *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon.
- GOETHE Johann Wolfgang (1984a), *Faust* [1808], dans GOETHE Johann Wolfgang, *Faust I et II*, Paris, Flammarion.
- GOETHE Johann Wolfgang (1984b), *Faust II* [1832], dans GOETHE Johann Wolfgang, *Faust I et II*, Paris, Flammarion.
- GOGOL Nicolas (1966), *Les Âmes mortes* [1842, 1855, 1857], dans GOGOL Nicolas, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 1109-1479.
- HELLER Leonid, NIQUEUX Michel (1995), *Histoire de l'utopie en Russie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HUTCHINGS Stephen (2011), «History, alienation, and the "failed" cinema of embodiment: Sokurov's tetralogy» dans BEUMERS Birgit, CONDEE Nancy (éds.), *The Cinema of Alexander Sokurov*, Londres, New York, I. B. Tauris, Palgrave Macmillan, pp. 138-152.

- IAMPOLSKI Mikhaïl (1999), «Representation – Mimicry – Death: The Latest Films of Alexander Sokurov», dans BEUMERS Birgit (éd.), *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, Londres, New York, I.B. Tauris, pp. 127-143.
- IAMPOLSKI Mikhaïl (2011), «Truncated families and absolute intimacy» dans BEUMERS Birgit, CONDEE Nancy (éds.), *The Cinema of Alexander Sokurov*, Londres, New York, I. B. Tauris, Palgrave Macmillan, pp. 109-121.
- IOFFE Dennis (2017), «Le cinéma pathographique d'Evgueni Youfit: l'humour du stiob carnavalesque et au-delà», dans ZVONKINE Eugénie (éd.), *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 125-140.
- IVANOV Viatcheslav (2000), *Dostoïevski. Tragédie, Mythe, Religion* [1932], Paris, Syrtes.
- JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc (2016), «The Story of a Myth: The “Tracking Shot in *Kapò*” or the Making of French Ideology», *Mise au point*, n. 8, en ligne, URL: <<https://journals.openedition.org/map/2069?lang=en>>.
- KRACAUER Siegfried (2009a), «La propagande et le film de guerre nazi» [1942], dans KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], Lausanne, L'Âge d'homme, pp. 309-352.
- KRACAUER Siegfried (2009b), *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], Lausanne, L'Âge d'homme.
- LARDEAU Yann (1978), «L'art du deuil», *Cahiers du cinéma*, n. 292, pp. 15-23.
- LE RIDER Jacques (2012), «Entre Goethe, Murnau et Thomas Mann», *Cahiers du cinéma*, n. 679, pp. 12-13.
- LEFEBVRE Romain (2012), «Faust, Alexandre Sokourov. La beauté du diable», *Débordements*, URL: <<https://debordements.fr/faust-alexandre-sokourov/>>.
- LEVIEUX Michèle (2011), «Extraits d'entretiens avec Alexandre Sokourov», dans BROTTO Denis, *Osservare l'incanto. Il cinema e l'arte di Aleksandr Sokurov*, Rome, Fondazione Ente dello Spettacolo, pp. 10-11.
- LINDEPERG Sylvie (2007), «*Nuit et Brouillard*. Un film dans l'histoire», Paris, Odile Jacob.
- MANN Thomas (1950), *Le Docteur Faustus* [1949], Paris, Librairie Générale Française.
- MANN Thomas (2025), «L'Allemagne et les Allemands» (1945), *Le Grand Continent*, URL: <<https://legrandcontinent.eu/fr/2025/02/23/lallemande-et-les-allemands-thomas-mann-inedit/>>.
- MICHAUD Éric (2005), «Figures nazies de Prométhée, de l’“homme faustien” de Spengler au “Travailleur” de Jünger», *Communications*, n. 78, *L'idéal prométhéen*, pp. 163-173.
- MOSSIÈRE Fanny (2008), *Le Diable et l'Artiste. La littérature et la peinture symbolistes en Russie*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- NIVAT Georges (1987), «Le symbolisme russe», dans ETKIND Efim, NIVAT Georges, SERMAN Ilya, STRADA Vittorio (éds.), *Histoire de la littérature russe, Le xx^e siècle*, t. I, *L'Âge d'argent*, Paris, Fayard, pp. 77-110.
- NIVAT Georges (2002), «Sokourov ou la quête de l'envers de l'image», dans GAGNEBIN Murielle (éd.), *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, pp. 321-337.
- ODDI Stefano (2019), «Lo spessore dell’immagine: il *Faust* di Aleksandr Sokurov», *Cinergie. Il Cinema e le altre Arti*, n. 15, pp. 93-104.
- RAUSCHNING Hermann (1979), *Hitler m'a dit* [1939], Paris, Librairie Générale Française.
- ROLLET Sylvie (2009), «Le spectre des images», *CinémAction*, n. 133, pp. 64-72.
- ROZANOV Vassili (1997), *L'Apocalypse de notre temps* [1917], Paris, Ivrea, pp. 151-249.
- ROZANOV Vassili (2004), «A propos de “La Légende du Grand Inquisiteur”» (1894), dans JURGENSON Luba (éd.), *La Légende du grand inquisiteur*, Lausanne, L'Âge d'homme, pp. 117-269.

- RUDICH Vasily (1987), «Viatcheslav Ivanov», dans ETKIND Efim, NIVAT Georges, SERMAN Ilya, STRADA Vittorio (éds.), *Histoire de la littérature russe, Le xx^e siècle*, t. I, *L'Âge d'argent*, Paris, Fayard, pp. 165-180.
- SEDOFSKY Lauren (2001), «Plane Songs: Lauren Sedofsky Talks with Alexander Sokurov», *Artforum*, n. 40/3, pp. 124-128.
- SOKOUROV Alexandre (2000), «Taurus», *The Island of Sokurov*, site officiel du cinéaste, URL: <https://sokurov.spb.ru/isle_en/isle_flm.html>.
- SOKOUROV Alexandre (2003), «Interview d'Alexandre Sokurov donnée à Georges Nivat, 28 mai 2001», dans GAGNEBIN Murielle (éd.), *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, pp. 383-397.
- SOKOUROV Alexandre (2004), «The Sun», *The Island of Sokurov*, site officiel du cinéaste, URL: <https://sokurov.spb.ru/isle_en/isle_flm.html>.
- SOKOUROV Alexandre (2005a), «Entretien», dans DIETSCH Bruno, *Alexandre Sokourov*, Lausanne, L'Âge d'homme, pp. 67-77.
- SOLOGOUB Fiodor (1977), *Un Démon de petite envergure [1905]*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- SOLOVIEV Vladimir (1985), *Le Drame de la vie de Platon [1898]*, dans SOLOVIEV Vladimir, *Le Sens de l'amour. Essais de philosophie esthétique*, Paris, O.E.I.L., pp. 101-170.
- SOLOVIEV Vladimir (2004), «Bednyj drug, istomil tebja put'... (Pauvre ami! le voyage t'a épuisé)» [1887], dans JURGENSON Luba (éd.), *La Légende du grand inquisiteur*, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 311.
- SOLOVIEV Vladimir (2011), «Littérature ou vérité?» [1897], *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, n. 48, pp. 187-193.
- SPEER Albert (2010), *Au cœur du Troisième Reich [1969]*, Paris, Fayard.
- SPEER Albert (2018), *Journal de Spandau [1975]*, Paris, Fayard.
- STRASSER Alfred (2018), «Faust comme "homme nouveau" socialiste dans *Faust et la ville d'Anatoli Lounatcharski*», dans HAUSBEI Kerstin, GÖDICKE Stéphane (éds.), *Affinités électives. Les littératures de langue russe et allemande*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 99-111.
- STRÉMOUKHOFF Dimitri (1975), *Vladimir Soloviev et son œuvre messianique [1935]*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- SYBERBERG Hans-Jürgen (1978), «L'art qui sauve de la misère allemande», *Change*, n. 37, *Allemagne, en esquisse*, pp. 17-57.
- SZANIAWSKI Jeremi (2014), *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of paradox*, New York, Chichester, Columbia University Press, Wallflower.
- TARKOVSKI Andreï (2014), *Le Temps scellé [1989]*, Paris, Philippe Rey.
- TCHERNYCHEVSKI Nikolaï (2021), *Que faire? Les Hommes nouveaux [1863]*, Genève, Syrtes.
- TOLSTOI Léon (1952), *Guerre et Paix [1865-1869]*, Paris, Gallimard.
- TRICOMI Antonio (2012), «L'affresco della storia, le parole dell'uomo», dans PEZZELLA Mario, TRICOMI Antonio (éds.), *I Corpi del potere. Il cinema di Aleksandr Sokurov*, Milan, Jaca Book, pp. 23-36.
- VOLOCHINA Margarita (2015), *Le Serpent vert. Souvenirs [1954]*, Laboissière-en-Thelle, Triades.
- YOUNGBLOOD Denise J. (2011), «A day in the life: historical representation in Sokurov's "power" tetralogy», dans BEUMERS Birgit, CONDEE Nancy (éds.), *The Cinema of Alexander Sokurov*, Londres, New York, I. B. Tauris, Palgrave Macmillan, pp. 122-137.
- YURCHAK Alexeï (2025), *Les Deux corps de Lénine. La science cachée du régime soviétique*, Paris, Hermann.

ZVONKINE Eugénie (2017), «L'espace comme piège dans les films russes contemporains», dans ZVONKINE Eugénie (éd.), *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 237-254.

Filmographie

- CLAIR René (1950), *La Beauté du diable*, vidéo, noir et blanc, son, 95 minutes.
- KOZINTSEV Grigori, TRAUBERG Leonid (1926), *Le Manteau (Šinel')*, vidéo, noir et blanc, muet, 66 minutes.
- PONTECORVO Gillo (1960), *Kapò*, vidéo, noir et blanc, son, 116 minutes.
- RESNAIS Alain (1956), *Nuit et brouillard*, vidéo, noir et blanc/couleur, son, 32 minutes.
- ROMM Mikhaïl (1965), *Le Fascisme ordinaire (Obyknovennyj fašizm)*, vidéo, noir et blanc, son, 82 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (1979-1989), *Sonate pour Hitler (Sonata dlja Gitlera)*, vidéo, noir et blanc, son, 10 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (1988), *Et rien de plus (I ničego bol'se)*, vidéo, noir et blanc/couleur, son, 70 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (1996), *Élégie orientale (Vostočnaja èlegija)*, vidéo, couleur, son, 45 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (1997a), *Mère et fils (Mat' i syn)*, vidéo, couleur, son, 73 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (1997b), *Hubert Robert. Une vie heureuse (Rober. Sčastlivaja žizn')*, vidéo, couleur, son, 26 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (1998), *Dialogues avec Soljenitsyne (Uzel. Besedy s Solženicynym)*, vidéo, couleur, son, 188 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (1999), *Moloch (Molox)*, vidéo, couleur, son, 108 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (2001a), *Taurus (Telec)*, vidéo, couleur, son, 104 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (2001b), *Élégie de la traversée (Èlegija dorogi)*, vidéo, couleur, son, 48 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (2002), *L'Arche russe (Russkij kovčeg)*, vidéo, couleur, son, 99 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (2003), *Père et fils (Otec i syn)*, vidéo, couleur, son, 97 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (2005b), *Le Soleil (Solnce)*, vidéo, couleur, son, 110 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (2011), *Faust*, vidéo, couleur, son, 140 minutes.
- SOKOUROV Alexandre (2022), *Fairytale (Skazka)*, vidéo, couleur, son, 78 minutes.
- SYBERBERG Hans-Jürgen (1977), *Hitler, un film d'Allemagne (Hitler, ein film aus Deutschland)*, vidéo, couleur, son, 442 minutes.
- SZABÓ István (1981), *Mephisto*, vidéo, couleur, son, 146 minutes.

Come citare questo articolo:

Courville Stanislas de, “Le faustien de notre temps. L’ambivalente mythopoïèse putréfaite d’Alexandre Sokourov”, *InterArtes* [online], n. 7, “Faust, mito della modernità” (La Manna Federica, Brignoli Laura, Zangrandi Silvia T. eds.), dicembre 2025, pp. 59-106, URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/7ecd2b01-9463-4e61-87fb-532ef276db9a/o4_Courville.pdf?MOD=AJPERES>.