

La part du Diable au cinéma -I- Petite histoire du Diable et de ses manifestations au cinéma

Patrick Schupp

Numéro 96, avril 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51153ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schupp, P. (1979). La part du Diable au cinéma -I- : petite histoire du Diable et de ses manifestations au cinéma. *Séquences*, (96), 14–20.



Méliès dans le rôle de Méphisto.

La part du Diable au cinéma

Patrick Schupp

-|-

Petite histoire du Diable et de ses manifestations au cinéma

Depuis l'avènement du Christianisme, le Diable a toujours été, pour notre civilisation occidentale, une réalité incontestable. La chasse aux sorcières du XVII^{ème} siècle lui a donné une funèbre et sanglante réputation, et l'agnosticisme du XX^{ème} siècle, un regain d'actualité. Il était naturel que archétype de la pensée humaine, le Démon fût représenté tout au long des préoccupations esthétiques et des manifestations d'expression artistique : la peinture, la littérature, voire la poésie, le théâtre et, bien sûr, plus tard, le cinéma. Aussi voulons-nous, au cours des pages qui suivent, tenter de tracer un portrait documenté et ressemblant, espérons-nous, du diable et de ses manifestations depuis les débuts du 7^{ème} Art.

Première époque :
LE MUET (1898 - 1927)

C'est à Georges Méliès (1861-1938) que revient l'honneur d'avoir - à peu près - introduit le surnaturel au cinéma sur une grande échelle. Dans « Les Classiques du cinéma fantastique », J.M. Savatier indique que pourtant « Méliès n'est pas le père du cinéma d'épouvante ». Il vaut beaucoup mieux que ce qualificatif rapide. Et si son oeuvre porte en germe toutes les ambivalences qui s'épanouiront dans le film de terreur, c'est davantage au niveau de l'acte de création et de ses implications qu'au niveau de la thématique et des registres abordés qu'on pourra évaluer son appartenance au cinéma fantastique.

Méliès a l'intuition d'un langage, mais il n'en a pas encore la pleine possession : il ne pressent pas le découpage, il ne nuance pas la sélectivité du plan, il ignore le montage. Aussi, après qu'un Griffith aura largement développé la syntaxe cinématographique, c'est dans l'expressionnisme allemand qu'on trouvera les premières grandes manifestations du fantastique cinématographique, qui font une large part au Diable et à ses... possibilités.

Le premier film de Méliès (1896) s'intitule **Le Manoir du Diable**. Suivront, l'année d'après, **Le Laboratoire de Méphisto**, **L'Auberge ensorcelée** et **Magie diabolique**. En 1899, c'est **Le Diable au couvent**... et ainsi de suite jusqu'en 1912 : sur 35 films, il y en a plus de 12 qui mettent en scène le Diable ou ses acolytes. (**Les Quatre cents Farces du Diable** (1906) nous présentait même un joyeux ballet infernal inspiré de quelque Folies-Bergères satanique.) En fait, grâce au trucage, Méliès porte l'imagination au pouvoir et dépasse par le rêve toutes les barrières du réel. Avec une ivresse d'apprenti-sorcier, il se laisse entraîner par son inspiration quasi-automatique et par sa verve satirique,

dans une improvisation salvatrice, toute au service de l'expérimentation. Enfin, si Méliès annonce les films de terreur (où le Diable a sa bonne part), c'est en multipliant les diableries de baraque foraine, en sacralisant l'art du bateleur, en mettant l'accent sur l'aspect rituel (plutôt que théâtral) que conservera tout le cinéma d'épouvante par la suite. Le trucage cinématographique, dont il demeure l'inventeur inégalé, marque justement la différence entre son oeuvre et tout ce qui avait été fait avant lui.

En 1908, la compagnie formée par Edison d'une part, et la fameuse Biograph d'autre part, avaient réalisé **The Devil**, où George Arliss répétait son succès de la scène new-yorkaise. Puis Vitagraph, pour ne pas être en reste, réalisa **He Went to See the Devil Play**, dans lequel le héros, après avoir vu la pièce avec George Arliss, imagine que tout le monde autour de lui s'est transformé en démon, y compris sa femme. Et ce n'était pas tout, le réalisateur Selig présenta, vers 1910, **The Devil, the Servant and the Man**, où son héros, allant voir lui aussi **The Devil** avec Georges Arliss et une autre pièce du même genre, mêlait les deux dans ses cauchemars, pour enfin retrouver son épouse désertée... Pendant six années consécutives, trois versions - toutes avec la même héroïne, Kathryn Williams - furent réalisées; après quoi, semble-t-il, la veine se tarit. Enfin George Arliss fut la vedette, au début des années 20, de la version complète de **The Devil** (12 bobines, un record pour l'époque).

L'Italie sortit en grande pompe en 1911 (ou 12, disent certains textes) **Satan - ou le Drame de l'humanité**, gigantesque superproduction annonçant un peu l'épopée griffithienne, et divisée en quatre parties suivies: Nous voyons le Diable au paradis, ses rapports (?) avec le Christ, son influence au Moyen Age, et enfin sa survivance dans le monde de l'époque. Un détail amusant : dans



L'Étudiant de Prague, de Henrik Galeen.

la séquence du Moyen Age, Satan invite les boissons alcoolisées qui mèneront l'humanité à sa ruine... Quant à D.W. Griffith, dans **Home, Sweet Home**, il nous montre l'Enfer sous forme d'un pan de colline en feu, tandis que Lilian Gish, en ange descendu du ciel, guide les pas du célèbre compositeur de la célèbre chanson-titre, afin de donner l'impression, probablement, que les affres de la composition aboutissent au paradis sans coup férir...

En 1911, toujours, **The Devil as a Lawyer** met en scène un Satan justicier qui fait condamner un homme coupable et criminel, comme il se doit.

Et nous en arrivons au fameux **Étudiant de Prague** qui fera l'objet de trois (ou même quatre ?) versions, dont deux célèbres : il s'agit, on le sait, d'une variation sur le thème du Doppelgänger, ou double, thème tiré de deux contes, « Le Marchand de sable », d'E.T.A. Hoffmann, et le « William Wilson » de Poe. (C'est pour ça que je disais plus haut quatre, s'il faut compter la version de Louis Malle dans **Histoires extraordinaires**, qui, outre Malle, réunissait les talents de Vadim et Fellini, film sorti en 1968. La première version, donc, date de 1913, et fut réalisée par le metteur en scène danois Stellan

Rye qui, transportant sa caméra à Prague même, filma les rues tortueuses des vieux quartiers, et reconstruit même le fameux cimetière juif dans une forêt voisine, les autorités ecclésiastiques ne lui ayant pas permis d'utiliser la vrai. On se souvient de l'histoire (le scénario, tiré de Hoffmann et Poe, fut réalisé par le célèbre auteur fantastique Hanns Heinz Ewers) : Baldwin, jeune étudiant ambitieux, amoureux d'une dame de haut rang, accepte de vendre son image réfléchie dans un miroir à un mystérieux Scapinelli, qui n'est autre, bien entendu, que Satan ; le jeune étudiant gagne la dame, mais perd son reflet qui revient le hanter, le suit constamment, et se bat même en duel pour lui. A moitié fou, Baldwin l'attire dans une vieille tour, et tire un coup de pistolet sur « l'autre ». La balle brise un miroir, l'étudiant meurt, Scapinelli apparaît en déchirant le contrat ; Baldwin en détruisant le mal en lui, y a laissé sa vie et son âme.

La scène finale fut filmée en studio par Rye avec de remarquables éclairages « rembrandtesques », et les trucages (le double), bien que maladroits, permirent d'obtenir ce qu'aucune production scénique n'aurait pu faire. Enfin, le film demeure un monument à l'art de Paul Wegener, le comédien qui interprétait Baldwin et, évidemment, son reflet. Et, incidemment, c'est pendant le tournage du film à Prague que Wegener découvrit la légende juive du **Golem**, qui l'impressionna tellement qu'il l'utilisa par trois fois au cours de sa longue carrière (Wegener et Henrik Galeen en dirigèrent la première version en 1915, avec l'acteur dans le rôle principal, ainsi qu'en 1917 et 1919).

En 1926, le même Henrik Galeen filma la seconde version (et la meilleure) de **L'Étudiant de Prague**, avec Conrad Veidt en Baldwin et Werner Krauss en Scapinelli. Enfin, une troisième version, réalisée à Vienne sous l'occupation nazie en 1936, avec Anton Walbrook, présenta l'histoire sous forme de

comédie musicale, et a fort peu d'intérêt.

C'est le livre de Marie Corelli **The Sorrows of Satan** qui forme l'essentiel du scénario de trois films : le premier réalisé par Cecil Humphreys en Angleterre en 1917, et assez peu intéressant, le second réalisé par Carl Dreyer en 1921 sous le titre **Blade Av Satans Bog** (Pages arrachées au livre de Satan), et enfin le troisième, de loin le meilleur, fait par Griffith en 1926 (année faste : le second **Etudiant de Prague** et le **Faust** de Murnau !). La version Griffith domine de très loin le style du romancier - impossible à lire aujourd'hui - et n'en retient que les idées et le découpage. Le prologue, montrant les anges déchus chassés des cieux est du meilleur Griffith, avec l'invention, le souffle épique et la maîtrise cinématographique qui caractérisent ses grandes oeuvres. Le Diable, déguisé en Prince qui détourne un jeune écrivain de la jeune fille qu'il aime pour le jeter dans les bras d'une méchante femme fatale, était interprété par Adolphe Menjou avec une srûreté et une élégance... sataniques, auxquelles le film doit beaucoup. Et le moment où Satan se découvre est un chef-d'oeuvre. Griffith, pensant avec juste raison qu'un diable d'opéra, avec cornes et queue fourchue prêterait forcément à rire, utilise le gros plan pour montrer la réaction horrifiée du héros, tandis que le diable n'est suggéré que par une ombre, mais ailée. Cette séquence, si efficace dans sa brièveté, établit pour la première fois un précepte que tous les bons metteurs en scène, de Sternberg à Hitchcock, allaient suivre : ne jamais trop en montrer et laisser la suggestion agir sur l'imagination.

Dans **The Devil's Locksmith** (réalisé en Autriche, mais dont seulement une copie américaine survit), des travailleurs de mine font, en 1919, un pacte avec le diable. **Satanas**, de Murnau, également réalisé en 1919, d'après un scénario de Robert Wiene, est un film en trois épisodes où le Satan de

Conrad Veidt, une fois encore, mène le bal en Egypte ancienne, dans l'Italie des Borgias et pendant la Révolution russe. Le thème est celui de la recherche, par le Démon, d'un homme capable de tirer le Bien du Mal, et de pouvoir assurer son salut par le fait même. Inutile de dire qu'il échoue...

En 1920, c'est la France qui, sous la direction de Pierre Caron, présente son **Homme qui vendit son âme au diable**, vaguement inspiré de Faust et peu recommandable. En 1920 encore, **The Devil**, long métrage avec George Arliss dont il a été question plus haut : Satan, déguisé en médecin, sème la zizanie et la haine entre deux amis d'enfance, et réussirait probablement à les faire s'entretuer si une croix fulgurante apparue dans le ciel ne l'obligeait à disparaître. Et c'est Satan encore, sous la forme d'un dragon crachant le feu que l'on retrouve dans la superproduction de Rex Ingram, **The Four Horsemen of the Apocalypse**, où le beau Valentino ne faisait pas que danser le tango.

L'Enfer, patrie du Démon, a lui aussi été portraituré avec plus ou moins de bonheur, si l'on peut dire. Vitagraph nous le montra à la manière de Gustave Doré dans **Dante's Inferno** (1911), après que Milan eut présenté **Inferno** (1908) ; d'autres films suivront, dans la même veine : **l'Inferno** de la Fox en 1924, dirigé par Henry Otto, et celui de 1935, mis en scène par Harry Lachman. Naturellement les damnés mâles sont toujours un peu vêtus à la Tarzan, tandis que les dames, selon l'humeur de l'époque (et les restrictions de la censure) agitent de gros seins devant la caméra ou marchent à pas menus (pour ne pas se brûler) dans des sarongs ou des costumes de bain une-pièce... Pauvre Gustave Doré !

Enfin, en 1921, Benjamin Christensen lâche une bombe : **Haxan** (La Sorcellerie à travers les âges). Mais ce n'est pas vraiment un film fantastique, encore que le Diable y apparaisse tout au long. **Haxan** se veut

d'abord documentaire, voire didactique, et, à cause même de son constat, demeure l'un des films les plus cruels que la sorcellerie ait inspirée à un artiste. Dans une séquence célèbre, il va jusqu'à dresser un catalogue des instruments de torture et de leur utilisation. Le tout dans un strict réalisme qui trouve son contrepoids dans l'illustration cinématographique des déclarations arrachées aux présumées sorcières. Christensen refuse « le bon goût » et la mesure sans pour autant se laisser aller à la complaisance. « C'est ainsi que **Haxan** est le seul film où l'on peut voir les sorcières piétiner les crucifix, poignarder les hosties, précipiter tout vifs des nouveaux-nés dans leurs marmites, se laisser enlacer par des créatures bestiales, embrasser le derrière du Diable... Et dans

La Sorcellerie à travers les âges, de Benjamin Christensen.



tout cela, rien de ridicule, de risible, mais au contraire une étrange fascination créée par les masques grossiers des figurants contrastant avec les visages très « vrais » des personnages centraux » (J. M. Sabatier, in *Les Classiques du Cinéma Fantastique*).

Par contre, l'épisode révoltant de la messe noire et une nudité constamment limitée rent le visionnement du film à quelques pays seulement. Aujourd'hui on peut le voir régulièrement dans les cinémas de repertoire ou les salles spécialisées.

Christensen émigra en 1925 à Hollywood où il tourna **The Devil's Cargo** l'année suivante, entre autres films, puis en 1928 **The Haunted House**, une parodie des films démoniaques, et, quelques mois plus tard, **The House of Horror**. Enfin, il réalisa en 1929 **Seven Footprints of Satan** d'après le roman d'Abraham Merritt qui venait de sortir et qui connaissait un immense succès (les deux romans les plus importants de Merritt, « *Dwellers in the Mirage* » et « *Moon Pool* », furent des classiques dès leur parution, et traduits en plusieurs langues). On a retrouvé récemment les copies (qu'on croyait détruites) de ce dernier et de **Devil's Cargo** dans les archives d'une cinémathèque de Munich ; mais les films que Christensen réalisa après Hollywood, à son retour au Danemark, demeurent inédits - et il y en a une dizaine. Pour la plupart, ce sont des films de son fils Theodor qu'il a supervisés.

Totalement retiré du cinéma à partir de 1942, il dirigea jusqu'à la fin de sa vie (1959) une salle de Copenhague.

Le cas Faust

Depuis 1897, au moins quinze films ont repris ce thème. Aussi, sans faire trop de littérature, voici, quelques notes sur l'histoire et la légende qui ont donné naissance au mythe éternel de l'homme qui fit un pacte avec le Diable en échange de la jeunesse, de la richesse et de l'amour.

Un Georgius Sabellicus Faustus junior est mentionné dans une lettre datée de 1507 par l'Abbé Tritheim de Spanheim, en Allemagne. Ce Faustus, nécromancier, alchimiste, astrologue, est dépeint par le bon abbé comme « un imbécile, un charlatan et un bon à rien »... En 1528, un Doctor Georgius Faustus « de Helmstedt » est mentionné dans les chroniques scandaleuses de l'époque comme « sodomite, nécromant et grand faiseur de prédictions démentes ». A la même époque, 1509, un Johann Faust obtint une brillante maîtrise en théologie et se distingua par son érudition et son esprit. En 1513, un homme appelé Georgius Faust, et surnommé le « demi-dieu » de Heidelberg (ce qui semble pourtant plus approprié au lauréat Johann) fut rapporté par l'évêque de Sainte-Marie Gotha comme « buvant fort, criant de même et hurlant blasphèmes et prédictions » dans une auberge d'Erfurt. D'autres références, entre 1520 et 1540, sont insuffisantes pour établir irréfutablement s'il s'agissait d'une seule personne avec deux personnalités (comme c'est tentant) ou deux êtres différents, l'un bon et l'autre mauvais (ça aussi, c'est tentant). Quoiqu'il en soit, les hommes vont prendre prétexte de son existence mouvementée et teintée de fantastique pour, progressivement, construire de toutes pièces le Faust traditionnel, si l'on peut dire, que nous connaissons. Son premier biographe (anonyme) réunit, entre 1570 et 1578, cinq manuscrits apocryphes relatant « l'histoire tragique du Docteur Faustus » (c'est ce livre qui inspira à Christopher Marlowe sa tragédie). En 1599, un autre Faustus-Buch (Livre de Faust) est publié par Rudolf Widmann, résolument anti-catholique et maladroit. Enfin, en 1712, une version anonyme parut à Dresde sous le titre « Le Pacte avec le diable tel qu'établi par le célèbre et mondialement connu nécromant Doktor Johann Faust ». Par contre, Christopher Marlowe écrit sa tragédie à la sui-

AVRIL 1979



Faust, de F.W. Murnau.

te de la lecture d'une traduction des manuscrits de 1570, et celle-ci, jouée en Allemagne par des compagnies itinérantes anglaises, donnèrent naissance à de nombreuses traductions et adaptations allemandes dont Lessing et Goethe vont s'inspirer. Seulement quelques fragments de la tragédie de Lessing demeurent, mais l'oeuvre admirable de Goethe (publiée en deux parties : la première en 1808 et la seconde en 1832, après la mort du poète) transfigure la légende et en fait l'un des grands chefs-d'oeuvre de tous les temps. Ce n'est pas seulement en effet la redite d'une ancienne légende écoutée aux portes de l'Histoire, mais une étude approfondie, philosophique et psychologique, de la destinée humaine. Faust devient la personnification de l'humanité à la recherche de la sagesse. Quels que soient les péchés qu'il ait pu commettre, Dieu le sauvera à cause de cette recherche de la Connaissance et de la Vérité. Je signale enfin qu'en 1829, Christian Grabbe publie son « Don Juan et Faust », qui réunit, avec un bonheur discuté, deux grands sujets philosophiques

parmi les plus importants du XVIIIème siècle européen.

Pour en revenir aux films inspirés par cette légende (et qui prenaient en général pour base l'oeuvre de Goethe ou de Marlowe), on remarque que Méliès (pour les possibilités techniques que les apparitions du Diable offraient) en a fait deux versions : l'une en 1897, l'autre en 1903.

Une production britannique (1897) dirigée par G. A. Smith fit, à l'époque, beaucoup parler d'elle et demeure la plus grande réussite de ce pionnier du cinéma d'outre-Manche. En 1908, Francis Boggs présente son **Faust** avec Thomas Stanschi, célèbre acteur de théâtre, produit par Selig, qui réalise également la même année **Mephisto and the Maiden**, tandis que Pathé, en France, présente une **Miss Faust** (!) en 1909. Ce n'est pas la première fois que les Français s'attaquaient, en dehors de Méliès, au mythe, puisque Georges Hatot fit un **Faust** de sept minutes (1897) et que Claude Debussy aurait été pressenti pour écrire une « musique de film » sur le même sujet (on se souvient que le musicien détruisit, hélas ! ce qu'il avait écrit pour **La Chute de la Maison Usher** et **Le Diable dans le beffroi**, d'après deux nouvelles d'Edgar Poe). Les Français continuent d'ailleurs, puisqu'en 1922, Marcel L'Herbier filme **Don Juan et Faust**, pieusement démarqué de l'oeuvre de Christian Grabbe mentionnée plus haut, et alourdi par un symbolisme massif.

Enfin, en 1926, le **Faust** de Murnau remplace dans son contexte et dans une perspective cinématographique remarquable la légende déjà tellement utilisée. Si le cinéma est peinture de lumière, Murnau fut le plus grand peintre du cinéma allemand. Avec lui, la mise en scène se délivre du réel, de la matière, pour devenir création absolue. Ce n'est pas fortuitement que l'on trouve, sans doute, dans le drame cosmogonique de

Faust (qui fait la part belle à Goethe), les plus hauts moments de magie visuelle que l'écran ait connus. Murnau, d'autre part, utilise, non les versions de Goethe et Marlowe, mais le **Faustus-Buch** de 1570, le premier. C'est la raison pour laquelle il ignore délibérément les aspects horribles du mythe (c'est Goethe qui fait de Faust le créateur de l'homunculus), et son Méphisto n'a pas la grandeur tragique à laquelle il atteint dans d'autres films. Mais, par contre, des séquences comme celle des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse — on dirait une gravure de Durer miraculeusement animée ou l'expulsion de Lucifer par un archange ailé et resplendissant — sont des moments de cinéma uniques et qui n'ont pas perdu du tout la puissance de leur pouvoir d'évocation. Je citerai à ce propos un extrait de la si perspicace étude de Barthélemy Armengual qui, en trois phrases, fait le point : « Murnau établit la formule-mère de son film ; le thème des ailes blanches et noires pour le bien et le mal. La lumière y est présente, active, dans les ténèbres, sans qu'on la voie surgir, ni se séparer de la nuit... Faust, son manteau ouvert lui faisant des ailes, impuissant devant la peste, laisse tomber sa potion : la liqueur noire dessine comme un oiseau démoniaque... ou le passage célèbre où l'ouverture dans un mur blanc, le battant poussé, l'ombre noire, la longue silhouette blanche de Marguerite en chemise composent une série d'anges aux ailes verticales ; mieux : un seul ange chaque fois détruit et toujours renaissant. Ce désespoir exclusivement plastique atteint à un beauté poignante... » (1)

Après cela, le parlant apporte un peu d'eau au moulin, et sept autres versions verront le jour. Nous en parlerons dans la seconde partie de cet article.

(à suivre)

(1) On lira avec intérêt le beau livre d'Eric Rohmer, **L'Organisation de l'espace dans le FAUST de Murnau**, Coll. 10/18, no 1145, Paris 1977, 180 pages.