



FESTIVAL DE VENISE 2011

LION D'OR
DU MEILLEUR FILM

Faust...

UN FILM DE ALEXANDER SOKOUROV

PRESSE
Agnes Chabot
01 44 41 13 48
agnes.chabot@free.fr

DISTRIBUTION
SOPHIE DULAC DISTRIBUTION
16, rue Christophe Colomb 75008 Paris
Michel Zana : 01 44 43 46 00

PROMOTION / PROGRAMMATION PARIS
Eric Vicente : 01 44 43 46 05
evicente@sddistribution.fr

PROMOTION
Vincent Marti : 01 44 43 46 03
vmarti@sddistribution.fr

PROGRAMMATION PROVINCE / PÉRIPHÉRIE
Olivier Depecker : 01 44 43 46 04
odepecker@sddistribution.fr

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.sddistribution.fr



Sophie Dulac Distribution présente

Faust...

UN FILM DE ALEXANDER SOKOUROV

D'après l'œuvre de Goethe



Russie / 134 min / 1.37 / Dolby Digital / Visa n°132 941

AU CINÉMA À PARTIR DU 20 JUIN

SYNOPSIS

Librement inspiré de l'histoire de Goethe, Alexandre Sokourov réinterprète radicalement le mythe. Faust est un penseur, un rebelle et un pionnier, mais aussi un homme anonyme fait de chair et de sang conduit par la luxure, la cupidité et les impulsions.



FAUST INTERVIEW SOKOUROV

Est-ce un travail à partir de Goethe ? Quelle est votre distance par rapport au mythe d'origine ?

La distance est grande, comme elle l'était déjà entre la légende et ce qu'en a fait Goethe. Le Faust qui m'a servi de base est d'abord l'œuvre d'art inventée et écrite par Goethe ; à une époque le projet s'est même intitulé Goethe et Thomas Mann. Goethe se sentait très libre par rapport à la légende. Je pense qu'il n'était pas un homme du 18e siècle, il était peut-être, disons, du 23e siècle. Son lien avec la culture médiévale, qui a vu naître la légende, est très discutable. Mais il existe, et d'abord dans le langage : à travers les particularités de la langue allemande, sa brutalité, son dramatisme, ses aspects coupants. On entre dans l'œuvre de Goethe en luttant avec une sorte de rigidité ancienne de la langue. Il faut bien avoir conscience du temps qui fut nécessaire à Goethe pour la création de ses deux pièces : presque cinquante ans. Les œuvres littéraires naissent rarement dans la rapidité. Il a pris du temps pour s'élever au-dessus de la légende et placer les fondations d'un nouveau mythe. 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.

Quel a été votre point de départ pour aborder le travail d'adaptation ?

Je réalise une œuvre visuelle, sa distance avec l'œuvre littéraire est un grand problème. L'une des questions principales est celle des détails. Goethe avait une capacité unique de ne pas mentionner les détails : nous ne savons rien sur la vie de Faust. Et pourtant se dessine une personnalité stupéfiante, gigantesque, une sorte de monolithe. Pourquoi ? Parce qu'il est toujours en train de parler. Dans les spectacles adaptés de *Faust*, dans tous les théâtres du monde, le personnage épuise le spectateur par sa verbosité, le fusille de phrases savantes... Imaginez ces enchaînements de formules philosophiques dites avec les intonations sévères de la langue allemande : le spectateur ne sait plus où se cacher. Et il sort du spectacle sans avoir compris qui était Faust.

C'était ça, ma tâche principale : essayer de créer cet homme, en donner ma version. Je me suis alors consacré à tenter d'approfondir sa biographie. C'est difficile, pour un personnage mythologique. Mais un cinéaste a besoin de s'y attarder, parce qu'il va montrer un être vivant sur l'écran. C'est un grand problème de savoir comment il est, quel caractère il a. On a dû trouver son père et sa mère, sans cela on n'aurait pas pu y croire. Ça n'intéressait pas Goethe ; il ne s'intéressait pas à ses jambes, seulement à ses pensées savantes, à sa tête volante. Mais qu'est-ce qu'il y a sous cette tête ? Comment s'habille-t-il, que mange-t-il ? C'est le problème : comment passer du mythe à la vie.

Comment atteindre la vie de cette figure ?

J'ai refusé d'en faire un concentré de pensées philosophiques, que ce ne soit pas une sorte de soupe... aucune allusion, aucune démonstration philosophique. Nous avons choisi de montrer l'histoire humaine, nous voyons un homme sur l'écran. Ça se passe à une époque incertaine. Faust occupe une place sociale ; il a la tête sur les épaules, une bonne éducation. Mais il se trouve dans une position difficile, humainement. Comment s'en sort-il ? Comment le vit-il ? Quelles sont ses erreurs ? Il décide de certaines actions, en toute conscience, mais il commet aussi





des erreurs, sans comprendre. Même une personne aussi éduquée et intelligente que Faust, ce monolithe, fait des erreurs par manque de jugement. Quoi, Faust n'a pas su évaluer une situation ? Faust s'est trompé ? Comment est-ce possible ? C'est Faust ! Mais c'est Faust... Voilà ce qui fait la couche superficielle du film, qui ne prétend pas à une lecture complète de l'œuvre. 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. En même temps, ce film est une partie d'une tétralogie. Dans sa dramaturgie, son atmosphère émotionnelle, il y a des liens avec ce que j'ai fait dans les films précédents. L'acteur qui jouait Hitler dans *Moloch*, Leonid Mozgovoy, incarne le père de Faust. Et dans mon imagination, telle que je l'ai voulue, je ne sais pas si je vais réussir, je voudrais que la tétralogie ne soit pas une suite linéaire mais un cercle. Une fois la boucle bouclée, ce cercle connectera des personnages et des moments historiques très éloignés.

Comment se déroule un processus d'adaptation aussi délicat ? Est-ce le travail sur le récit qui prime, y a-t-il d'abord des visions, des images directrices ?

Pour moi, le film est un arbre qu'il faut laisser pousser. Lorsqu'on le voit sortir de terre, il ressemble très peu au chêne ou à l'érable qu'il va devenir. Lorsqu'on se trouve face à une puis- sance comme celle du texte de Goethe, il est d'autant plus difficile de faire pousser l'arbre du film, dans l'ombre d'un tel texte... Il faut donc être attentif. Travailler dans une langue étrangère est un cas très particulier, ça resserre le travail sur le scénario littéraire, qui devient une sorte de sol à labourer encore et encore pour que l'arbre pousse correctement. J'ai raconté au scénariste mon idée. Les personnages et les grandes lignes du sujet principal m'étaient déjà clairs, comme les actions et les émotions des personnages. Le scénariste a esquissé un schéma général des situations et des dialogues, en russe. Puis j'ai commencé à adapter tout cela à la langue allemande, et il est alors resté peu de choses du scénario initial. Pour le travail de l'écrivain comme pour celui de l'acteur, la distance entre les langues est grande, dans l'atmosphère émotionnelle, dans le tempérament. Les moyens d'exprimer la pensée philosophique sont différents : en russe, elle prend des tonalités presque tendres, de la douceur. En Russie nous sommes des amoureux de la philosophie, nous la percevons un peu comme la musique. En Allemagne, c'est plutôt l'inverse. Et il en va de même pour le travail de l'acteur. Si un acteur russe joue un Allemand, mais en russe, on ne pourra jamais le post- synchroniser, la nature de la diction est trop différente, les accents logiques et émotionnels sont placés ailleurs. C'est pourquoi la traduction est une seconde écriture, qui emmène le scénario loin de sa première version. Ceci pour vous expliquer que ce moment du travail est très délicat. La traduction est la naissance du film lui-même, qui est tourné à partir de ce second texte. Il y a de nouveaux personnages, de nouvelles situations... Et aussi pendant le tournage, constamment, il y a des changements. Parce que le sens qui était exprimé par les paroles est déjà joué par d'autres choses, par la simple présence des acteurs, par des objets ou des lumières. Et il ne faut pas surcharger le spectateur. Donc je jette toujours des dialogues ou des scènes, le cœur léger.

Entretien réalisé le 20 octobre 2010 par Cyril Béghin, paru en janvier 2011, Cahiers du Cinéma n°663.

ALEXANDER SOKOUROV ET FAUST

“En 2005, entre la présentation du *Soleil* à Berlin en février et la première du film à Athènes en décembre, Alexander Sokourov, alors hanté par le point final de son grand œuvre, sa tétralogie sur la nature du pouvoir, composée de *Moloch* (1999), *Taurus* (2000) et le *Soleil* (2005) déclarait : “Dès que j’ai commencé cette série, la seule chose sûre était qu’après Hitler, Lénine et Hiro Hito, le dernier personnage serait Faust. Ce sera la fin d’une œuvre. Dans un roman, c’est la dernière ligne qui compte. Pour moi, ce sera *Faust*, parce que le sommet d’une montagne doit être exceptionnel. *Faust* est le summum de la pensée artistique européenne. Aucun écrivain, aucun peintre, aucun philosophe n’est allé aussi loin dans sa réflexion. Les œuvres qui s’inspirent du mythe de Faust sont au croisement de toutes les questions posées par l’art dramatique, par les penseurs. Le *Faust* de Goethe est différent de celui de Thomas Mann. Je travaille actuellement sur le sujet et je sais que le film ne verra pas le jour avant plusieurs années. J’y pense tous les jours, Faust vit en moi. Un film est comme un arbre, celui de Faust est planté, il pousse mais je ne sais pas quand il sera à terme ni de quelle espèce il sera !”

Le *Faust* de Sokourov s’annonce non seulement comme la continuité idéale de son parcours artistique mais aussi comme une sorte d’accomplissement de certains des aspects thématiques les plus significatifs présents dans son cinéma.

“*Faust* est une œuvre autonome, une œuvre en soi dans l’histoire de la culture. Ni le sujet, ni les personnages, ni le conflit ne sont dépassés. *Faust* n’est pas devenu un monument. C’est une œuvre terrifiante par sa clarté, sa clairvoyance prémonitoire. En la lisant, on ressent un frisson... C’est une œuvre qui, indubitablement, me crée une certaine angoisse. Une œuvre très difficile. Il semble qu’après, on ne peut rien trouver de mieux.”

L’ombre du Faust traverse la filmographie entière de Sokourov, rappelant en revenant en arrière les adaptations littéraires de Platonov, de Shaw, des frères Strougatski, laissant des traces dans des traits picturaux qui caractérisent la *Pierre* (1992) et *Pages cachées* (1993), apparaissant au détour des bandes sonores qui donnent vie à *Moloch* ou au *Soleil*. Sokourov fait sienne l’idée de l’éternel féminin présente dans son *Faust*, qui l’est d’autre part aussi dans la poésie symboliste russe, en particulier dans les compositions d’Alexandre Blok. Mais il fait siennes également les conceptions culturelles des écrits de Goethe, à propos de la valeur de l’art, de son rôle en rapport à la liberté individuelle et au développement collectif.

Les principaux personnages de la tétralogie ont pour trois d’entre eux, Hitler, Lénine et Hirohito, réellement existé, seul Faust est un mythe. Comment lui imaginer un corps ?

“... Ce n’était pas vraiment compliqué. Le plus complexe était de créer quelque chose d’organique. Tous les personnages de la tétralogie ont approximativement le même âge. Ils pensent de la même façon y compris Faust. Ils ont tous une certaine parenté entre eux. Hitler, Lénine, Hirohito et Faust sont frères quelque part. Faust peut être sorti de l’œuvre de Goethe, pour le reste je me dois de l’imaginer... Par exemple, imaginer comment les hommes de l’époque de Faust pouvaient être, à quoi ils ressemblaient... Je n’ai pas seulement voulu filmer une histoire de Faust, il faut tenir compte que ce *Faust* est avant tout la quatrième partie d’une tétralogie. Et surtout ce *Faust* n’est pas l’œuvre d’un réalisateur allemand, je suis russe avant tout. Comment est le *Faust* de Goethe ? Pour moi, Faust est plus sombre, plus noir que celui de Goethe. Je le vois plus proche d’un personnage de Gogol.”

“Je crois qu’un bon réalisateur ne doit pas mettre en images ce qui est littérature. Il doit faire un autre travail.

Dans le *Faust* de Goethe par exemple, il n’y a pas le personnage du père de Faust. Et pourtant j’ai voulu qu’il soit dans mon film. Parce que nous ne pouvons pas comprendre le fils si nous ne savons rien du père. Comment pouvons-nous comprendre le personnage principal, le héros d’un film, si nous n’avons aucune information sur l’histoire de sa famille, ses parents, son éducation ? C’est à ce moment que le réalisateur se doit d’aller plus en profondeur, de trouver et de créer des signes de la vie antérieure de ses personnages, de chercher leurs origines.

Faust, dans le livre est simplement un mythe, au contraire dans le film, nous le voyons, il mange, il bouge, il vit. Étudier le personnage veut dire aussi s’approcher de ce que l’auteur a voulu dire de ce personnage. En lisant le livre, nous nous sommes habitués à penser à Faust simplement comme à une “fabrique“ de pensées, à quelqu’un qui “produirait“ sans jamais s’arrêter. Mais le voir est d’un autre ordre. L’imaginer réellement est autre chose. Il devient déterminant de parler du corps, c’est toujours et encore le discours du corps. La pensée seule n’existe pas, mais le corps aussi existe, et dans ce cas précis, cela signifie donner un corps à Faust.”

Le rapport entre l’épaisseur de l’âme et l’existence du corps, la relation entre la vie intérieure et à les limites spécifiques du corps sujet à la mort, signalent un dernier point significatif de continuité entre Faust et le cinéma de Sokourov. Dans une des scènes d’ouverture du film, Faust parle longuement avec Wagner au sujet du cadavre d’un homme prêt à être autopsié. Ils l’observent, le scrutent longuement, pendant que Faust parle en détail de ce corps, de ce mort physiquement devant eux. “Comment cela se fait-il que vous ne disiez jamais rien de son âme ?“ demande finalement Wagner à Faust. “Simplement je ne l’ai pas trouvée“ répond Faust.

Aussi l’attention portée aux espaces, aux atmosphères trouve une matrice commune dans l’œuvre de Goethe, dans la légende de Faust. Pour la mise en scène de son Faust, Sakourov semble se remémorer les espaces de *Moloch*, du *Soleil*. Il revient à la conception d’ambiances sombres, rigoureuses et dépouillées, aux pièces angoissantes, privées de lumière et de fenêtres. On pense à une église du XIVème siècle, période à laquelle est née la première légende sur Faust. Une église qui ne laisse pas passer la lumière extérieure, privée de réconfort et par là même, privée de présence divine. Sokourov imagine une Marguerite qui y entre afin d’y trouver un sentiment de réconfort, de salut. Mais il n’est pas possible de ressentir de tels sentiments dans cette église-là.

“J’ai aimé observer attentivement la peinture allemande, l’étudier, la comprendre. Il m’a plu de m’inspirer des tableaux d’Albrecht Altdorfer, de Carl Spitzweg. Il y a dedans beaucoup de particularités qui me semblent idéales pour décrire ce monde et recréer le mythe de cette époque, aussi historiquement, avec les détails qui l’ont distinguée. Je crois que la peinture allemande de cette époque, ces lieux, ces fondements, m’ont aidé pour Faust, à amplifier son signifiant. »

Textes de Michèle Levieux
Extraits de l'ouvrage de Denis Brotto, Osservare l'incanto – Il cinema e l'arte di Aleksandr Sokurov,
Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2011. Traduits de l'italien par Michèle Levieux.
Extraits d'entretiens avec Alexander Sokourov réalisés par Michèle Levieux à Berlin, Athènes en 2005 et Venise en 2011



ALEXANDER SOKOUROV BIOGRAPHIE

Né en Russie en 1951, il entre en 1968 à l'université de Gorky (département d'histoire). Pendant ses études il commence à travailler pour la télévision locale. A 19 ans, il produit son premier show télévisé. Entre 1975 et 1979, Sokourov étudie la direction d'acteur au VGIK (l'école de cinéma de Moscou). Son premier film *La Voix solitaire de l'homme* fut remarqué par Tarkovski et lui vaudra un grand nombre de récompenses. Dans les années 1980, Sokourov travaille pour le studio Lenfilm. Il commence au même moment à travailler pour le studio de films documentaires Leningrad, au sein duquel il peut réaliser ses propres films.

Alexandre Sokourov est très actif comme réalisateur, mais aussi comme scénariste et directeur de la photographie dans ses projets. Il a été récompensé à de nombreuses occasions, en Russie et à l'international : le prix Tarkovski, le prix Fipressi,... L'European Fim Academy l'a classé comme l'un des 100 meilleurs réalisateur de l'histoire du cinéma.

1978	Maria / Élégie paysanne	1997	Journal de St Pétersbourg (Inauguration du monument à Dostoievski - L'appartement de Kozintsev)
1978	La Voix solitaire de l'Homme (fiction)	1997	Une vie humble
1981	Dimitri Chostakovitch - Sonate pour alto	1998	Confession
1982	Et rien de plus	1998	Conversations avec Soljénitsine
1988	Élégie de Moscou	1999	Moloch (fiction)
1988	Le Jour de l'éclipse (fiction)	2000	Taurus (fiction)
1989	Élégie soviétique	2001	Élégie de la traversée
1989	Sauve et protège (fiction)	2002	L'arche russe (fiction)
1990	Élégie pétersbourgeoise	2003	Père, fils
1990	Le Deuxième cercle (fiction)	2004	Le Soleil (fiction)
1991	Un exemple d'intonation	2005	Le Journal de St Petersburg (Mozart - Requiem)
1992	Élégie de Russie	2006	Élégie de la vie. Rostropovich. Vichnevskaya
1992	La Pierre (fiction)	2007	Alexandra (fiction)
1993	Pages cachées (fiction)	2009	Le Journal du blocus
1995	Voix spirituelles		
1996	Élégie orientale		
1996	Mère et fils (fiction)		

“La tétralogie de Sokourov raconte l’histoire de la transformation d’hommes assoiffés de pouvoir en fantoches sans âme ou l’histoire de monstres horribles moralement condamnés à une solitude existentielle. Accomplissant un effort titanesque, Faust combat Méphisto non seulement avec d’énormes pierres mais en proclamant de manière pathétique qu’il apportera le bonheur à l’humanité reconnaissante, et se dirige “au-delà... au-delà... au-delà” vers la chaîne des montagnes majestueusement blanches que l’on voit au loin. Faust se libère de l’envahissant esprit du Mal et semble s’en être “purifié“. Mais peut-être bien que ce final a une autre signification ? Parce qu’en détruisant la faible “enveloppe“ de Méphisto, dont il n’a plus besoin des services, Faust qui a vendu son âme, détruit aussi le sens de sa culpabilité pour ses crimes volontaires et involontaires, et passe ainsi définitivement du côté du mal. Le relais du mal passe ainsi en de bonnes mains.“

Oleg Kavalov (cinéaste)

“C’est un film sur l’homme contemporain dénué d’une quelconque notion du principe suprême qui le lie au monde, sur l’homme qui a complètement perdu la notion de l’origine théologique du pouvoir. Les tyrans dans les films précédents de la tétralogie se sont vus eux-mêmes comme la représentation de Dieu sur la terre puis ils ont fait une découverte très désagréable : ils ne sont que des êtres humains. Dans le Faust de Sakourov, c’est le cas inverse : l’homme devient idole devant nos propres yeux. Le pouvoir attire Faust. Sa devise est : “Si je le veux, ce sera ainsi“. La marche triomphale de Faust dans le monde commence lorsque le film se termine : il s’éloigne pour devenir un tyran, un politique, un oligarque, un Lénine, un Hitler, un Abramovitch. Est-ce un hasard si le réalisateur interrompt son voyage à ce moment précis ?“

Mihail Jampolski (critique de cinéma)



ENTRETIEN BRUNO DELBONNEL DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

Comment avez-vous rencontré Alexandre Sokourov ?

À Cannes en 2002, quand il présentait *Taurus*. À l'époque je tournais avec Peter Bogdanovich un film dont les producteurs avaient fait *Moloch* et *Pages cachées*, que je trouve magnifiques. Je connaissais aussi ses documentaires comme *Maria* ou *Une vie humble*. Je leur ai demandé d'organiser un rendez-vous. Le matin je voyais les frères Coen, et l'après-midi Sokourov : une journée mémorable. Je venais de finir *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* avec Jean-Pierre Jeunet et on voulait échanger autour de l'étalonnage numérique avec les frères Coen, qui sortaient d'*O'Brother*. Quinze jours après Sokourov m'a rappelé, et je suis parti à Saint-Pétersbourg préparer *Père, Fils*. Mais le film s'est arrêté, faute de financements. Sokourov était en préparation de *L'Arche russe*, qu'il a finalement tourné avant.

Il ne connaissait pas votre travail ?

Non. Il semble que pour lui le cinéma s'est arrêté à Dovjenko, avec une exception absolue, Tarkovski. Il m'a parlé de Fumio Kamei, un Japonais qui a fait beaucoup de documentaires. Et aussi de l'animateur Youri Norstein, surtout *Le Conte des contes (1979)*. Ce sont des valeurs, plus que des références qui serviraient à évoquer un plan ou une lumière. Il s'agit de tendre vers des œuvres admirables, qui se tiennent du premier au dernier plan, du premier au dernier film. Il a ainsi des modèles de vie et de rigueur : Soljenitsyne, Rostropovitch.

Lors de vos premières rencontres, sur quoi portaient vos conversations ?

Le plus étonnant est qu'il a fait prendre une photo de moi quand on s'est rencontrés à Cannes. Ce portrait pris l'après-midi, il l'avait sous les yeux le soir, pendant notre conversation. Il me regardait et regardait la photo alternativement. Il y a d'abord un rapport à la personne. *Père, Fils*, qui venait à la suite de *Mère et Fils*, avait une esthétique déjà formulée. Les deux films ne devaient pas se ressembler mais avaient une forme de continuité, alors que dans la tétralogie *Moloch*, *Taurus*, *Le Soleil* et *Faust*, il n'y a pas de lien esthétique direct. Le lien, ce sont les personnages, les quatre figures emblématiques du mal. L'un des moments les plus importants, au début des préparations pour Faust, a été une visite au musée de l'Ermitage. Sokourov avait deux références : le Greco et Rembrandt. On est restés deux heures devant le portrait d'une femme âgée peint par Rembrandt. Il disait voir l'âge dans la touche. Il veut trouver au cinéma cette qualité d'émotion dans la matière, la durée. C'est pourquoi, pour *Faust*, Sokourov a fait fabriquer spécialement trois objectifs selon ses désirs. On a aussi beaucoup travaillé avec l'étalonnage numérique en post-production pour aplatir l'image en annulant au maximum le contraste et pour chercher d'autres variations de couleurs. Quand on a commencé l'étalonnage, il m'a donné un ensemble de feuilles avec des vignettes reproduisant les plans du film, et à côté de chaque vignette des frises de couleur, au crayon, à l'aquarelle et à la gouache, représentant la variation chromatique qu'il voulait au fil du plan. Une sorte de partition chromatique pour l'ensemble du film. On pouvait passer d'une image très grise à une autre dominée par une vibration de rouge, par exemple. En se libérant de toute volonté de continuité, qui est généralement le maître mot de l'étalonnage, pour fragmenter les séquences. C'est un document fascinant, qui résume sa manière de travailler. Il en a l'équivalent pour le mixage de la musique, suivant des codes différents.

Chaque étape de travail a la même importance ?

Il me disait que son rêve serait de laisser reposer le film deux mois, et tout reprendre à zéro. Il y a chez lui cette notion capitale de *work in progress*. Il fait une œuvre en devenir constant. Il faut essayer : on essaye, on continue. Il se réfère beaucoup à la sculpture : un plan ça se malaxe, on en sort quelque chose avec le temps de tournage imparti, mais son rêve serait de prendre une semaine pour chacun. Ce qu'il ne pourrait sans doute pas faire, à cause de l'épuisement physique. Mais il aimerait arriver à épuisement de la réflexion, et laisser reposer pour reprendre. Un véritable système d'artiste, pas celui d'un cinéaste pris dans des contraintes de production.

Comment s'est déroulé le tournage ?

On est parti d'un story-board en allemand, russe et anglais. Mais ce premier découpage a été totalement remis en cause par le tournage : des séries de trente plans sont devenues trois plans. Dans une séquence de taverne, par exemple, pour laquelle il avait d'abord prévu quatre plans, on a fini par en tourner un seul au Steadicam, à 360 degrés. Il découpe pour comprendre ce qui est intéressant, mais ensuite il malaxe, avec le chef opérateur, avec les comédiens. Entre la première répétition et ce qu'on tourne, il y a un monde. Le premier jour de tournage a été étonnant. Nous étions dans une forêt, il y avait une scène de dialogue mais il m'a fait chercher un mouvement de caméra autonome passant par les arbres, le sol, et en prenant au passage les comédiens. Chaque jour il s'agissait de chercher à épuiser un moment de mise en scène. Le changement de plan ne doit venir qu'au moment où il devient impossible d'aller plus loin. Est-ce que ce plan véhicule tout ce qu'on peut lui demander ? Qu'une image ait un sens, ça ne pose pas problème. Mais comment atteindre l'émotion et la tension, et pousser cette émotion et cette tension ? Pour cela, tous les éléments du plan ont leur rôle à jouer à égalité : les acteurs, les costumes, les décors, la lumière. Les acteurs ne sont pas plus importants que le reste. L'édifice s'écroule si l'un des maillons cède.

Entretien réalisé le 10 décembre 2010 par Cyril Béghin, paru en janvier 2011, Cahiers du Cinéma n°663.

BRUNO DELBONNEL BIOGRAPHIE

Né en 1957 à Nancy, Bruno Delbonnel est âgé de 10 ans quand il déménage à Paris avec ses parents. Il étudie dans une école de cinéma privée, et commence en 1975 à filmer des courts-métrages d'animation, avec le soutien d'Henri Alekan. Il reçoit le prix du film européen pour la meilleur photographie pour *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* en 2001, et en 2004 un César pour celle d'*Un long dimanche de fiançailles*, qui lui vaudra également un prix de l'American society of Cinematographers. Il est récompensé au festival de Lodz pour l'image d'*Across the universe* en 2007. Il a été nommé trois fois aux Oscars pour *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, *Un long dimanche de fiançailles*, et *Harry Potter et le prince de sang-mêlé*.



Fiche artistique

Faust	Johannes Zeiler
L'usurier	Anton Adansinskiy
Margarete	Isolda Dychauk
Wagner	Georg Friedrich
La femme de l'usurier	Hanna Schygulla
Valentin	Florian Brückner
Mère de Margare	Antje Lewald
Père de Margarete	Sigurdur Skulasson
Ami de Valentin	Maxim Mehmet



Fiche Technique

Réalisateur	Alexandre Sokourov
Adaptation	Yuri Arabov
Scénario	Alexandre Sokourov, Marina Koreneva
Directeur de la photographie	Bruno Delbonnel
Direction artistique	Elena Zhukova
Costume	Lidia Krukova
Montage	Jörg Hauschild
Maquillage	Tamara Frid
Musique originale	Andrey Sigle
Producteur	Andrey Sigle
Lieux de tournage	Berlin / Prague / Islande

AUTOUR DE FAUST, EN LIBRAIRIE

Présentation Faust de Goethe, éditions Bartillat, Goethe Faust Urfaust, Faust I, Faust II. Édition établie par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, 13 €. Collection Omnia en librairie fin mai. Pour la première fois en langue française, cette édition se propose de réunir les trois grands textes de Goethe où s'enracine le mythe de Faust : l'Urfaust (1775), le Faust I (1808), le Faust II (1832). Accompagnée d'un important appareil critique, elle rend ces textes accessibles au lecteur d'aujourd'hui et lui ouvre des perspectives d'interprétation contemporaines. Elle permet de saisir toute la richesse de ce mythe fondateur de la pensée occidentale, en mettant en scène ce célèbre savant avide d'une connaissance totale du monde au prix d'un pacte avec Mephistophélès.

