

Un cliché et sa destruction : le Nosferatu de Murnau

Die Vernichtung des Klischees: Murnaus Nosferatu

André Combes



Édition électronique

URL : <http://germanica.revues.org/2819>

DOI : 10.4000/germanica.2819

ISSN : 2107-0784

Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 1988

Pagination : 9-29

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

André Combes, « Un cliché et sa destruction : le *Nosferatu* de Murnau », *Germanica* [En ligne], 3 | 1988, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://germanica.revues.org/2819> ; DOI : 10.4000/germanica.2819

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© Tous droits réservés

Un cliché et sa destruction : le Nosferatu de Murnau

Die Vernichtung des Klischees: Murnaus Nosferatu

André Combes

Mort ? Peut-être ?... Son corps ? son corps que le
jour traversait n'était-il pas indestructible par les
moyens qui tuent les nôtres ?
Maupassant, *Le Horla*

Ordre troublé, ordre troublant

- 1 Au début était l'ordre et l'ordre était bourgeois. Ici, c'est plutôt façon Biedermeier, à cent coudées de certaines versions ultérieures : victorienne comme dans le *Dracula* de B. Stoker, voire wilhelminienne si, à défaut du lieu, Galeen et Murnau avaient choisi de conserver l'époque¹.
- 2 C'est dire que cet ordre bourgeois-là, que le premier carton du film date de 1838 ou de 1843, selon les versions, on l'imagine d'ordinaire replié sur des intérieurs qui font déjà symptôme historique, affirmant un confort sans affectation ni agressivité où se fantasmaient des abîmes purement scripturaux. Ordre non dominant, d'avant l'alliance bismarckienne du « seigle et du fer » et la volonté de puissance impérialiste qui en fut la seconde nature, il n'a pas le gestus paranoïaque presque ouvertement *unheimlich* qui confère au *Caligari* de R. Wiene ce côté « bourgeois démoniaque² ».
- 3 Voyez les premières scènes : tableau d'un bonheur conjugal ordinaire sur fond de jardin fleuri et ensoleillé ainsi que de « gute Stube » vaguement douillette ; ou, sur le même registre de l'harmonie initiale, le cabinet de travail de Harding – pipe, confortable robe de chambre, secrétaire, livre et bibelots – que vient redoubler celui où le professeur Bulwer, revêtu lui aussi d'une robe de chambre, donne un cours « paracelsien³ » sur les mystérieuses correspondances vampiriques entre les différents règnes naturels à quatre

étudiants en redingote. Celle-ci, deuxième indice vestimentaire du Biedermeier masculin, se retrouvera à profusion dans la vaste et très hanséatique salle principale du bâtiment portuaire où les notables locaux se retrouvent après l'arrivée du « vaisseau fantôme » de Nosferatu.

- 4 Aux antipodes de celui des futures « Gründerjahre » donc, cet ordre bourgeois au charme désuet et un rien calfeutré serait plutôt *heimlich*, dans un des sens retenus par le dictionnaire des frères Grimm, philologues qu'on se plaît à imaginer dans ce cadre-là, sens pointé par Freud dans sa célèbre démonstration : « "heimlich" est aussi le lieu libre de fantômes⁴ ».
- 5 Mais on sait également que pour le même Freud, « *unheimlich* est quelque part un mode du *heimlich* », que toute constellation familière constituée en ordre(s) du réel porte en elle une ambivalence non antagoniste⁵ et que le « préfixe "un" » est ici un indice de désordre, soit chez Freud « la marque du refoulement ».
- 6 Depuis, le discours dominant sur le fantastique nous incite à lire la mise en scène du *heimlich* comme préparant le terrain au « retour du refoulé » qu'on appellera ici « déchirure » ou « scandale » (R. Caillois), là « irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (Todorov), mettant en avant la rupture à l'improviste – mais pas forcément brutale – de l'ordre des choses et des discours. Rupture nouée à l'angoisse qui tire sa consistance de n'être jamais sûre de son objet ; objets de l'étrange et de l'étranger toujours les mêmes et toujours variés à l'infini comme les modes de l'altérité : « Bien au chaud dans la famille, c'était le point de départ de l'Inquiétante Étrangeté, il y a l'étranger, l'autre, et le rapport des deux forme le fantastique⁶ ».
- 7 Fort de cet acquis théorique, on s'essaiera à repérer, avant le surgissement proprement dit, l'apparition « ès qualités » de l'intolérable, « démarche essentielle » du fantastique nous dit Caillois, les signes avant-coureurs de l'irruption, les interstices ménagés par la mise en scène dans le dispositif à infiltrer. On glissera alors sur les signifiés appuyés du premier carton (« Nosferatu ! Ce seul nom me glace le sang. Est-ce celui qui apporta la peste à Brême en 1838 ! ») dont on retiendra plutôt le « code d'accréditement » de l'instance narrative⁷ : « ancien magistrat », « compétent historien de sa ville natale », et l'ouverture maritime vers des circulations imprécises connotée par la ville portuaire, Brême ou Wisborg.
- 8 Et on s'attachera surtout à repérer au niveau des plans l'inscription de la tonalité à la clé, les résonances de ce « pur signifiant » vampirique « Nosferatu⁸ ». Bref, on délaissera le « discours raisonneur, celui du témoin de la conscience lucide, qui s'efforce d'avérer un référentiel », tel le discours hors-champ des cartons, pour cerner le « discours de l'inexplicable..., qui cherche son efficace dans le grain serré d'une cohérence grâce à une écriture "poétique" », soit ici la rhétorique des plans et le montage des enchaînements narratifs⁹.
- 9 Ainsi ce plan initial, tourné à Lübeck, plan général en plongée avec en premier plan une sorte de beffroi gothique qui, barrant sur un mode plutôt *unheimlich* une perspective nettement *heimlich* voire *heimatlich* – une place de centre ville historique – semble faire résonner dans l'image le nom frappé d'interdit (« Garde toi de le prononcer ! ») du premier carton, tout en introduisant deux éléments essentiels de l'espace fantastique du film : la profondeur de champ, qui fait toujours la part d'une « autre scène » dans un même cadre et pourrait bien être une figure rhétorique emblématique de l'*Unheimliche*¹⁰, et les obliques ou lignes brisées qui sont depuis *Caligari* un ornement fantastique

privilegié de l'expressionnisme. Produisant les mêmes effets de sens diffus il y a toute une série de plans protofantastiques, de l'ordre de l'indice et non de l'icône, qui témoignent de la remarquable attitude de Murnau et de son opérateur F.A. Wagner à « exprimer enfin le surnaturel au moyen de la nature elle-même » à retrouver le « sens du bizarre » et de « l'aspect sinistre des choses¹¹ » en modulant la tonalité de l'espace filmique au seul moyen de la caméra. Plans où rien n'est advenu mais d'où tout peut surgir, affleurement des arrières-mondes dans un réel pro-filmique à la fois parfaitement identifiable au niveau référentiel et méconnaissable dans sa *Stimmung* : Murnau y affirme sa maîtrise de la rhétorique cinématographique de « l'inquiétante étrangeté », du désordre latent révélé par d'infimes colorations de l'ordre apparent, avant toute figuration iconique du fantastique :

Un plan de Murnau ne se présente pas comme la révélation de quelque chose mais un champ ouvert à cette révélation, fragment d'espace vide et que l'événement s'apprête à meubler, soit soudainement comme dans le cas des apparitions méphistophéliques soit petit à petit, comme la célèbre entrée dans le champ du bateau de Nosferatu¹².

- 10 Proposons un début d'inventaire : lugubres façades des greniers à blé désaffectés vendus par Knock à Nosferatu (plan 38), le château à la tour superbement phallique qui se dévoile en contre-jour à Hutter « après qu'il eut passé le pont » (plan 122), la lande sinistre avec l'épouvantail et les silhouettes désarticulées (contre-jour) des poursuivants de Knock (plans 545/547), les plans du *Déméter* glissant sur son erre et entrant dans le port de Vismar (plan 413), ou encore, les résumant tous, les très beaux plans généraux d'Ellen, forme noire blottie entre le sable et l'eau et encadrée des croix de guingois plantées sur les tombes des naufragés, et ceux des rues blafardes filmées en plongée et sillonnées par les corbillards et les redingotes (plan 515).
- 11 Plus que dans les distorsions volontairement hystérisées des décors (*Cafigari*, *Raskolnikoff*, *De l'aube à minuit*, etc.), le fantastique « naturel » du film de Murnau, peut-être appris du cinéma scandinave, sait mettre en scène la présence du hors-champ dans le champ en recourant au pouvoir connotatif de certains éléments pro-filmiques. Et ce, non par un « montage des attractions » parfaitement réglé comme chez Eisenstein, mais par touches successives qu'un montage plus flou dissémine en une *Stimmung* où se marque la lente désagrégation du cadre ordonné du Biedermeier.
- 12 L'inscription de celle-ci peut être davantage concentrée par le montage et partant plus explicite : ainsi ces pignons sombres des greniers qui se découpent dans l'embrasure de la fenêtre tandis qu'Ellen et Hutter jouent les amoureux au premier plan (plan 44) et qui prennent sens par le plan 38 où ces mêmes greniers occupent l'intégralité du champ et annoncent les plans 493 et 495 ; ou la tâche blanche d'Ellen se dirigeant nuitamment vers la porte-fenêtre de sa chambre ouverte sur la terrasse où elle va effectuer sa promenade somnambulique (plan 227), plan qui vient en contrepoint *unheimlich* du plan 226, plan général de Harding dans son cabinet de travail Beidermeier. Et que dire des gros-plans de la plante carnivore et du polype (plans 298 et 316) qui font immédiatement suite au plan d'ensemble de Bulwer et des étudiants et installent en toute tranquillité scientifique les figures fantastiques du réel dans l'espace confortable du « privatissimum » (plans 297 et 301). On ajoutera pour terminer ce deuxième plan du film que Murnau avait prévu dans ses annotations du script de Galeen mais qu'il n'a pas réalisé (passage par fondu enchaîné¹³ du plan inaugural déjà mentionné à une vue du port de Vismar) et qui marque dans le cadre de la ville hanséatique l'ouverture sur des immensités maritimes dont les plans ultérieurs nous montreront la totale vampirisation.

- 13 Percé de brèches donnant sur un monde de la menace temporairement invisible, l'ordre « frühbürgerlich » du Biedermeier, ordre du repli mélancolique sur des intériorités faiblement concernées par les turbulences du dehors, apparaît sourdement investi par des « extérieurs » qui le sont d'abord au sens cinématographique du terme. Après les enfermements en studio des grandes joutes de l'ombre et de la lumière sur fond de décor disloqué *Nosferatu* (avant *L'Aurore* et *Tabou*) refait du réel un des embrayeurs incontournables de l'angoisse, celle-ci n'étant plus la production endogène de sujets pris dans un environnement qui n'est que la métaphore de leurs ébranlements psychiques.
- 14 Dans *Nosferatu*, cette angoisse qui n'était au début qu'un nom dont seule la graphie pouvait prendre en charge les connotations¹⁴, se dote d'une figure aux contours uniques dans le « bestiaire » du vampirisme, faisant dire à E. Rohmer qu'une fois apparu dans le champ, « c'est par l'intensité de sa présence que Nosferatu nous effraie non par le mystère de son absence comme le *Vampyr* de Dreyer¹⁵ ». Pas d'inquiétante étrangeté comme chez les dandys victoriens joués par Bela Lugosi (*Dracula* de T. Browning) ou Christopher Lee (le *Dracula* des films de T. Fisher) dont seuls un regard fluorescent en gros-plan leitmotiv (Lugosi) ou des canines proéminentes (Lee) trahissent la déviance : mais étrangeté tout court d'un « des êtres les plus filiformes que l'écran nous ait montrés » (Rohmer), « Nosferatu le pointu », depuis le crâne et les oreilles en accord pictural parfait avec les ogives ou portes gothiques de son château (plans 146 ou 222 par exemple) ou celle de la porte gothique par laquelle il fait son entrée dans la ville (plan 422), jusqu'au doigts griffus, attribut qu'il partage avec l'une de ses hypostases animales, le rat.
- 15 Figure féodale archaïque, Nosferatu est corporellement l'antithèse du bourgeois Biedermeier, démoniaque ou non : frileusement recroquevillé sur son interminable maigreur, parvenu à ce point extrême où, si l'on en croit Eisenstein, avec le cinéma expressionniste « les os ont absorbé les muscles », il pourrait bien en être tout autant l'antithèse picturale, si tant est que « la plénitude de la manifestation multiforme de la vie s'est transformée en une construction abstraite du non-figuratif¹⁶ ». Face à Hutter, poupon blond gorgé de sang et sans conteste d'une éclatante figurativité, le chroniquement exangue Nosferatu serait-il, par delà toutes les pesanteurs thématiques de la mythologie ordinaire du vampirisme, ce montage d'angulosités et de courbures qui ferait de lui un parangon de modernité dans l'univers des formes désuètes du Biedermeier ? Qu'on se reporte à ce plan en contre-plongée de l'apparition du vampire (plan 390) avec un cadrage redoublé sur deux côtés par les bords obliques de l'écoutille tandis que la silhouette de Nosferatu se découpe sur un ciel quadrillé par le grément ; à ceux du beau-pré avec les obliques des cordages et le départ triangulaire des voiles (plan 395) ou de l'ensemble de triangles et de trapèzes constituant la voilure prise à contre-jour (plans 344 / 354 / 418) ; ou bien à la dernière séquence, avec la scène du ballet halluciné du vampire derrière une croisée qui prend des allures de tableau de Mondrian (plans 548 à 560). Une manière pour un cinéaste aussi peintre dans l'âme que Murnau de manifester par le jeu de figures « naturelles » que le rapport de l'ordre au désordre excède le réseau des seuls signifiés et que l'angoisse liée à l'*Unheimliche* a toujours habité les zones frontières : celles par exemple où les figures s'abolissent dans des ensembles formels.

Primaires processus de l'apparition : métaphores et métonymies

- 16 Si l'apparition noue une angoisse qui lui est en général préalable – ce que rend bien l'expression allemande « Angst vor » – en lui donnant en pâture un objet « déplacé » (entstellt), la mise en scène de l'apparition monstrueuse, la « monstration¹⁷ », y est bien sûr l'épreuve capitale de la visibilité. Les « effets spéciaux » qui en sont aujourd'hui l'accompagnement quasi obligé sont là pour confirmer, sur un mode platement spectaculaire, cette nécessité. C'est dans la confrontation symbolique du sujet-spectateur avec le corps ob-scène que celui-là fait le point de ses croyances et sinon de ses refoulements du moins de ses dénis (Verleugnung). Le « Je sais bien mais quand même¹⁸ » s'y formule dans les termes souvent cités de Mme du Deffand : « Croyez-vous aux fantômes ? Non, mais j'en ai peur ! »
- 17 Quoi d'étonnant, dès lors, si Murnau utilise les apparitions pour introduire systématiquement un cadre supplémentaire dans le cadre de la caméra, cadre généralement trop peu visible, sauf quand le cadrage s'emploie à le dénaturiser, comme dans cette impressionnante contre-plongée sur la raideur griffue du vampire au plan 390. Ce cadre second est à la fois le cadre logique de la monstration et une remise en question de la découpe « naturelle » des cadrages : zones arrondies ou ogivales d'ombre et de lumière des arcades du château lors de la première véritable apparition (plan 144), cheminée puis portes gothiques de la grande salle et de la chambre d'Hutter lors de l'agression nocturne (plans 213, 214, 222, 224), embrasure oblique de l'écoutille (plan 419), multi-cadre de la croisée (plans 548 et ss.) ou, encore plus signifiant, le cadre du cercueil ou Hutter découvre le Nosferatu diurne (plan 261). Nosferatu sur-encadré, tel qu'en son sarcophage, c'est le maintien de l'apparition dans son lieu approprié, *heimisch* et *heimlich*, lieu en même temps fantastiquement ambivalent et donc *unheimlich* puisque Hutter y découvre l'existence du « mon-mort » (der Untote), découverte qui clive et exacerbe l'angoisse, la partagent entre le plein et le vide, le sarcophage et le cénotaphe, ce cadre déserté¹⁹.
- 18 Comme si ce sous-cadre définissait le seul véritable espace de la monstration en constituant le cadre-caméra en métacadre nécessaire pour contenir les débordements imaginaires d'une créature au plus près des processus inconscients.
- 19 Car il faut que le désordre ait son ordre : modulation de la tension angoissée par le dosage de ses intensités, c'est la doxa du genre. Mais dans ce jeu du plein et du vide, de la présence/absence qui met en scène l'*Unheimliche*, on attachera ici une importance particulière à deux plans, faux plans de coupe que Murnau insère dans deux scènes d'apparition à des moments nettement paroxystiques et qui apparaissent totalement hors diégèse : cascade dans des feuillages ensoleillés (plan 217) entre deux plans d'Hutter au comble de l'épouvante, paysage d'arbres squelettiques sur fond de ciel crépusculaire entre deux plans d'Hutter effondré par la découverte traumatique du cénotaphe habité (plan 263). Ces plans de paysage ne fonctionnent pas comme ce que L. Eisner nomme « Umwelt » et qui « participe “symphoniquement” au drame » ; ils auraient plutôt un « rôle duel – à la fois organisant émotionnellement la séquence et suspendant le mouvement dramatique pour lui donner à un autre niveau une autre puissance », ouvrant « un espace qui fait des signes et des intensités l'enjeu de l'épouvante et qui les ressaisit²⁰ ». Mais ces trouées paradoxales de l'ordre narratif du fantastique par des « catalyses »

(R. Barthes) qui semblent en être l'antithèse sont aussi une manière d'inverser subtilement l'économie de l'irruption, entrecoupant l'« image-mouvement », toujours encline à l'hystérie, d'« images-temps » ; utilisation de la « nature » pour rappeler discrètement à l'angoisse du spectateur que l'apparition monstrueuse est « juste une image » (Godard) et empêcher cette image d'être recouverte par le cliché²¹.

20 Or celui-ci guette celle-là en permanence ; dans les apparitions proprement dites certes, mais aussi dans les hypostases répétitives qui parsèment la mythologie vampirique : l'inévitable chauvesouris qui fait, dans le film de Browning, l'objet d'un pesant truquage-leitmotiv et le loup qui marquait dans le roman le cousinage lycanthropique. Dans le film de Murnau, l'atypique Nosferatu de Max Schreck, acteur au patronyme providentiel à qui son physique vaudra d'interpréter dans *Les finances du grand-Duc*, autre film de Murnau, le personnage de «Der Unheimliche», a comme substituts métaphoriques l'hyène, le rat, la plante carnivore et le polype. Seuls les deux derniers sont immédiatement identifiables à l'aide des cartons ; l'hyène, quant à elle, nécessite un détour par le *Talmud* : « L'hyène mâle devient au bout de sept ans une chauve-souris ; la chauve-souris, après sept ans, devient un vampire²² ». Le rat, lui, abstraction faite de la charge imaginaire considérable de ce représentant éminent de l'empire du négatif, figure ce point extrême où se rejoignent dans le film métaphore et une métonymie représentée ici par cet élément essentiel aux fantastiques romantique et expressionniste : l'ombre portée. Témoins les plans 574 et 576 montrant l'ombre effilée du vampire monter en trotinant l'escalier qui mène à la chambre d'Ellen ; silhouette commune à Nosferatu et à l'animal métaphore que le plan 423, plan dénué de toute fonction diégétique, nous avait fait voir, quasiment avec le même cadrage, sortir de l'écouille quatre plans après le vampire (plan 419).

21 Métaphore et métonymie valent, selon Lacan, pour les « condensations » (Verdichtungen) et « déplacements » (Verschiebungen) du « travail du rêve » décrit par Freud ; et ces figures de la défiguration (Ent-stellung freudienne) permettent seules la levée de la censure, l'accès à la « représentabilité » (Darstellbarkeit) et donc aux images. Mais ces éléments du monde réel qu'organise la rhétorique de l'inconscient ne sont pas véritablement des signifiants fantastiques, vrais embrayeurs de l'angoisse, du moins en ce qui concerne la métaphore et certaines métonymies. Car l'ombre, métonymie particulière, glissement du corps à un substitut fort peu défiguré, a davantage part à l'apparition en tant que telle, noyau dur du travestissement fantasmagorique. Elle a dans le cinéma expressionniste une dimension qui excède la thématique romantique de la perte ou du manque fondamental. Comme l'ombre de Cesare, le somnambule hypnotisé et criminel de *Caligari*, celle de Nosferatu est un vecteur privilégié de l'activité démoniaque : main griffue dont la seule projection sur la chemise de nuit blanche (écran qui ne fait plus écran) d'Ellen semble se refermer sur son cœur, lui arrachant un cri muet – mains griffues, crâne et oreilles pointues du vampire projetées sur un Hutter au paroxysme de la terreur (plans 579 et 238). Mais a-t-elle encore le sens d'une autonomisation inconsciente qui dédoublerait un personnage déjà assimilable à une figure du double, projection hors de lui d'un corps que le cadrage innocenterait en le mettant hors-champ de l'événement²³ ?

22 L'ombre de Nosferatu n'est pas non plus cette ombre menaçante qui révèle par dédoublement du corps dans un même champ la vraie nature de « bourgeois démoniaque » du respectable docteur Caligari ; dans l'économie symbolique du film, elle est à la fois la quintessence fantastique du corps du vampire et l'indice d'un processus de dématérialisation de ce même corps. Processus que balisent les premières manifestations

de la frilosité filiforme de la silhouette de Nosferatu (plans 144 et 146), le souffle mortel qui « gonflait les voiles du navire, le faisant voler vers son but avec une hâte fantomatique » (carton 83) ou soulevait les rideaux de la chambre de Ruth (plan 509) et qui culmine avec les surimpressions de l'apparition au marin dans la cale (plan et de la traversée des épaisses murailles des greniers, cercueil sous le bras (plan 441). Dans l'économie générale du film, cette dématérialisation réitérée prépare à n'en pas douter la décor-porisation ultime, la dissolution par la lumière du jour naissant, l'ombre y rappelant sa nature primitive d'appendice « naturel » de tout corps frappé de lumière²⁴.

Les trois lumières²⁵

Et Dieu fit les deux grands luminaires : le plus
grand luminaire pour présider au jour, le plus petit
luminaire pour présider à la nuit, et aussi les
étoiles.
Genèse

- 23 Au début (de la métaphysique et du cinéma) étaient l'ombre et la lumière. Et pour Murnau, ce maniaque des éclairages, décidé depuis toujours à faire sortir la lumière des studios²⁶, ce début est, sans aucun doute, placé sous le signe d'une sainte Trinité : le soleil, la lune et le projecteur. Or, plus que celle du *Faust* (1926), la mythologie vampirique semble propice à la mise en scène de leur combinaison.
- 24 Mais il faut, au préalable, renverser le mouvement inaugural de la métaphysique et du cinéma ; ce n'est pas la lumière qui vient inscrire la loi des formes dans le chaos des ténèbres originelles et en extraire les images, mais l'ombre qui donne sens à un espace lumineux amorphe²⁷ dans lequel littéralement « ça baigne ». Qu'on en juge par ces plans envahis d'une lumière naturelle intense qui montrent Hutter cueillant des fleurs dans un jardin inondé de soleil (plan 17) ou écrivant à Ellen appuyé sur la balustrade du belvédère, « libéré des oppressions de la nuit » par le retour du soleil (cf. carton 39/169). D'où le recours systématique à des caches circulaires afin de tenir en lisière ces débordements tout en produisant, par le truchement de cet indice formel, un sens accordé à la thématique du film : la distribution du solaire (Hutter) et du lunaire (Ellen, Nosferatu) étant surdéterminée par le signifiant nodal du vampirisme puisque seule la lumière de la lune, qui n'a pas d'existence propre mais « vampirise » celle du soleil, permet au « grand nocturne » d'être un « Nonmort ». Le cache n'introduit donc pas seulement un nouveau cadre dans le cadre, il est ici avant tout inscription de l'étrangéité lunaire par circonscription du cadre à un cercle lumineux sans rayonnement.
- 25 Véritable signifiant vampirique, le cache organise un réseau indiciel plus ou moins fortement marqué, qui affecte les plans en fonction de l'extension de la présence emblématique de la « deuxième lumière ». Ainsi Ellen : d'emblée référée à celle-ci par un cache qui transforme tendanciellement un plan rapproché en gros-plan, dans la révélation d'une angoisse proprement métaphysique provoquée par le départ d'Hutter (plan 59) et qui de fait révélera son vrai désir ; désir externe à l'ordre conjugal *biedermeier* de cette somnambule, « malade de la lune » (*mondsüchtig*), et qui la fait attendre le retour de son antithétique conjoint du mauvais côté, celui de la mer et des marées (liées à la lune) amenant le *Déméter*, le vampire, les rats et la peste vers ces rivages hanséatiques ouverts au commerce et refermés sur leurs populations. Regardons le plan 325 de l'attente sur la plage qui inaugure les séquences maritimes et donc le contre-

champ logique est le plan 342, plan général de la première apparition du navire : les caches y sont particulièrement nets. Ici, le tissage de l'ordre secret, occulte, des signifiés, qui est désordre paradoxal, est tout entier du côté des images – tel ce montage alterné de plans à forte connotation sexuelle d'Ellen en attente somnambulique sur la terrasse et de plans du beaupré du *Déméter* qui fend le champ (séquence du début de l'acte III) tandis que l'ordre est maintenu par le texte des cartons où le narrateur relate imperturbablement la légende de la femme aimante et « sans péchés » qui retiendra, conformément aux prescriptions du « Livre des vampires » dont Hutter lui avait interdit la lecture, le vampire jusqu'à l'aurore.

- 26 Quant à Hutter, silhouette prisonnière du cadrage lunaire lors de la première apparition de Nosferatu (plan 212), un cache progressivement rétréci le montre ré-encadré, dans la scène solaire du belvédère, après qu'un carton nous a avertis par un insert de sa lettre, que « ce pays est très bizarre, plein d'étrangetés » (plans 184, 186).
- 27 Ultime exemple avec irruption massive des caches dans les plans, la scène de l'annonce de la peste par le garde-champêtre (en plongée) aux habitants de la ville (filmés à leur fenêtre en légère contre-plongée) (plans 469 à 480) ; immédiatement précédée et suivie du même plan général en plongée de l'artère principale de la ville (sans cache), elle est une des meilleures illustrations de la rhétorique de la présence-absence : à la deuxième occurrence, le plan 481 n'est plus le même que le plan 468 pourtant exactement identique ; la marque formelle de l'*Unheimliche* à qui suffit un cercle venant nier la quadrature du cadre en a modifié la *Stimmung*, signifiant qu'au cinéma le fantastique c'est parfois aussi le dérangement de la découpe « naturelle » des cadrages.
- 28 Mais le clivage de la lumière selon la thématique, antagonique ici, du solaire et du lunaire exige pour fonctionner techniquement un tiers nécessairement exclus qui supplée, après le coucher de la source diurne, l'insuffisance de la source lumineuse nocturne. Pour le cinéma, Dieu n'a apparemment créé qu'un seul « grand luminaire », l'homme, lui, créa le projecteur. De cette incapacité foncière, il s'ensuit que la lune ne fait naître aucune image susceptible d'impressionner la pellicule sauf, directement présente dans le champ, à faire tout bonnement de la « figuration », comme dans ces plans de nuages courant « sur la lune enflammée » dont une certaine doxa iconographique du fantastique aime à faire son ordinaire. En lui conférant une immatérielle présence (hors l'indice des caches), le film de Murnau laisse à d'autres référents le soin d'en organiser les effets de sens thématiques et amorce une réflexion pratique sur la consistance spécifique de la lumière au cinéma, lumière dont la lune est paradoxalement le « fantastique » paradigme, ce que pourrait suggérer le carton 42 : « La fantomatique lumière du soir semblait ranimer les ombres du château ».
- 29 Pour créer cette « fantomatique lumière », aux temps où les « extérieurs nuits » se tournaient de jour avant de subir un virage au bleu²⁸ et où la « troisième lumière » des projecteurs était confinée aux studios, Murnau, filmant la calèche du vampire emportant Hutter à travers la forêt (plan 133), n'hésitera pas à utiliser les ultimes ressources de la pellicule impressionnée : le négatif remplaçant le positif pour produire par un retournement véritablement dialectique un effet absolu d'inquiétante étrangeté qui bouscule à travers la logique habituelle des « luminaires », les lois organiques de ce qu'on peut ici nommer « cliché ». « Travail du négatif », en quelque sorte, qui retrouve curieusement une connexion métaphorique avec la circulation des images dans la première topique freudienne :

Une analogie grossière mais relativement appropriée de cette relation supposée entre activité consciente et inconsciente nous est proposée par le domaine de la photographie ordinaire. Le premier stade de la photographie est le négatif ; toute image photographique doit passer par le « processus [du] négatif », et quelques uns de ces négatifs qui ont bien supporté l'épreuve, sont admis à accéder au « processus [du] positif » qui se clôt avec l'image²⁹.

- 30 Connexion des dispositifs de la psychanalyse et du cinéma, c'est aussi ce à quoi semble inviter le premier de la liste des cartons avec ses métaphores fortement connotées :
- Nosferatu. Ce nom ne résonne-t-il pas en toi comme le cri que pousse à minuit l'oiseau de la mort. Garde-toi de le prononcer sinon les images de la vie pâliront telles des ombres, des rêves hantés par des fantômes monteront de ton cœur et se nourriront de ton sang.
- 31 Réduction des images de la vie à un jeu d'ombres et de lumières (qui, en allemand, dénomme le cinéma [Lichtspiele]) montée des figurations inconscientes identifiées à une vampirisation du sujet, avec, en point d'orgue, l'interdit jeté sur le nom du vampire, véritable sésame de l'inconscient, lequel, enfermé tout le jour dans sa *camera oscura*, son cercueil, au plus profond de son château (la crypte), n'en sort que la nuit pour terrifier par ses apparitions des humains qu'il tue et métamorphose par ponction de cette *liquor vitae* dont Paracelse, l'ancêtre de Bulwer, prétendait qu'« on ne peut (la) comparer dans l'homme à autre chose qu'à une ombre sur la paroi ; laquelle est l'ombre intérieure³⁰ ».
- 32 S'il n'épuise ni l'essence du cinéma ni la première topique freudienne, *Nosferatu* en combine bien des éléments. Mais de cette trop idéale créature de l'inconscient Murnau fait aussi une créature dont le fantastique est consubstantiel aux trois lumières, celles qui font l'immatérielle consistance du cinéma.

La destruction du cliché

Wo viel Licht ist, ist ein starker Schatten.

Goethe, *Götz von Berlichingen*

- 33 C'est dans un sens photographique que nous entendrons essentiellement ce vocable, encore sur la ligne de crête entre physique et métaphysique puisqu'il y a de ces associations tenaces qui hantent certaines inventions techniques.
- 34 Voyez cette *laterna magica* du père jésuite A. Kircher : les ténèbres intérieures, chichement éclairées d'une bougie, y ont leur Prince, le diable précisément, tel que l'exhibent les planches du livre qui consigne l'invention, *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1643), voisinant avec l'image allégorique traditionnelle de la mort ; le squelette et la faux³¹.
- 35 Voyez aussi les « fantasmagories » du Belge E.G. Robertson, très prisées des Parisiens du XVIII^e siècle à qui il projetait les effigies de personnages disparus, dont les apparitions grandissaient grâce à un jeu de lentilles qui préfigurait les surimpressions de l'apparition de Nosferatu à Hutter (plans 213, 214, 222)³². Comme si au cours de la préhistoire de la photographie et du cinéma, l'espace soigneusement obscurci où naissent les images avait d'abord vocation à être l'agora où s'agitent ces fantômes qu'une théorie très exactement contemporaine de l'invention du cinéma (et de la parution du *Dracula* de B. Stoker en 1896) pointerait comme fantômes. Pour l'une comme l'autre, le fantôme est dans la chambre obscure, la boîte (crânienne) ou le boîtier. Tout cela est assez bien connu.
- 36 Ce qui l'est moins peut-être, c'est l'attention portée dès l'avènement du daguerréotype aux qualités apparemment plus physiques des spectres, réaction d'un imaginaire

interpelé par les mystérieuses vertus de ces plaques « sensibles », si facilement « impressionnables » : chimie et alchimie.

- 37 Ainsi Balzac disciple de Swedenborg, pour qui le bien nommé révélateur donne à voir la nature astrale de corps qui « se projettent réellement dans l'atmosphère en y laissant subsister ce spectre saisi par le daguerréotype qui l'arrête au passage³³ ». Et Nadar, célébrité exploitateur de l'invention et exégète de ce Balzac-là, de quasiment soutenir que le rapport entre les corps et les clichés qui fixent leur spectre est rien moins que vampirique : ceux-ci se nourrissant de ceux-là qui perdent à chaque prélèvement un peu de leur « définition » :

Selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composée de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit le corps. L'homme à jamais ne pouvant créer... Chaque opération daguerienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive³⁴.

- 38 Que les corps s'étiolent puis s'évanouissent avec la disparition de l'ultime pellicule afin que naissent et se multiplient les copies, voilà qui fait de la chambre obscure de la photographie un espace vampiriquement sépulcral : tombeau du réel et boîte à images fantomatiques, dont une métaphore pourrait être cette sépulture isolée où se réfugie une nuit d'orage l'« invité de Dracula³⁵ », pour y entrevoir, dans la fugacité d'un éclair qui illumine brusquement le mausolée, l'image spectrale de la « Comtesse Dolingen de Gratz ».
- 39 Et que penser de cette autre *camera oscura*, celle aménagée par un Newton qui osa « briser³⁶ » une lumière solaire par essence divine pour donner à voir sa nature obscure (Nil luce oscurius !); nature spectrale justement, constituée par le spectre des sept couleurs, ou plutôt le « fantôme », « Gespenst » et non « Spektrum », dicit Goethe l'appollinien et ici le piétiste, défenseur irréductible d'une lumière « claire, pure, éternellement sans mélange (ungetrübt) » et qui ne saurait se « composer des lumières sombres » que sont les couleurs. Lorsque, pour réfuter Newton, il braquera le prisme sur le mur blanc d'une « chambre claire », il n'y verra plus de fantômes, sauf, concède-t-il, par exemple dans les « zones frontières », là où s'entrechoquent le blanc et le noir³⁷. Si le cinéma expressionniste put résoudre la question en réduisant le monde « à une unique catégorie fondamentale », « l'ombre-lumière » (Lichtschatten)³⁸, force est de constater que, dès l'origine et pour longtemps, le fantastique est dans la machine, inhérent au dispositif et à ce qu'il fait surgir : il est, au sens physico-chimique du terme, toujours présent dans le cliché.
- 40 De même, photographie et mythologie s'unissent pour concentrer dans le *Nosferatu* de Murnau les contradictions de cette fragile unité divisée de « l'ombre-lumière » qui se retrouvent également dans le substitut métaphorique le plus en accord avec cette ciné-nature du vampirique : ce polype décrit par Bulwer à ses étudiants comme une créature « translucide, sans substance, à peu de choses près un fantôme » (cartons 69, 70). Car la lumière qui dessine les contours lumineux du polype en milieu aqueux et lui donne cet aspect lunaire d'intense rayonnement intérieur, n'est plus, dans les très gros plans 316 et 319, la même que dans le plan d'ensemble 297 du cabinet de travail-salon de Bulwer ; les débordements solaires qui noient dans la lumière les contours des objets situés dans la partie supérieure droite du plan, violemment frappée par un éclairage direct a giorno, ont

visiblement été bridés par l'utilisation de projecteurs moins puissants et placés différemment ; ce que confirme les plans rapprochés intermédiaires (plans 299, 314, 320).

- 41 Que la netteté (lunaire ?) des contours de l'image dépende étroitement de la limitation des flux de la source d'émission lumineuse, on pouvait l'avoir remarqué dès ce plan 45, au début du film, qui inaugure la dualité du solaire et du lunaire en montrant le visage d'Hutter tourné vers la fenêtre littéralement mangé par le trop de lumière tandis que celui d'Ellen en vis-à-vis (plan semi-rapproché), parfaitement dessiné au projecteur dans l'encadrement de la chevelure, rayonne d'une luminosité introvertie. Rendue à ses débordements la lumière menace toujours de faire « claquer » l'image par surexposition ; jeu avec le feu (lumineux) qui apparenterait Murnau à un Georges de La Tour, car « comme lui, il aime placer dans le champ des sources lumineuses et outrepassant les pouvoirs de la plaque sensible, faire parfois, sous un excès de lumière, “claquer” un visage...³⁹ ». En ce sens, maint plan d'un film de Murnau exhiberait la fragilité fondamentale, photographique de ce qu'il donne à voir, le cliché et sa potentielle destruction.
- 42 Ce sera à la fin du film l'évanouissement parfait du vampire dont le « corps se dissout dans la lumière » (Galeen) pour s'être oublié, c'est-à-dire en fin de compte, sur-exposé. Mort blanche qui efface la « Mort noire » de la peste et s'accomplit à ce moment indécis entre le noir et le blanc, ce *Morgengrauen* dont on soulignera, après d'autres, la perverse polysémie, celle marquée par le sous-titre du film : « Symphonie de l'horreur » (Symphonie des Grauens). La fin des cauchemars nocturnes soulignée par un carton est aussi la fin des images et de la fiction, mais le véritable dernier plan du film sera peut-être tourné plus tard, avec l'aurore qui clôt le film portant ce titre (*Sunrise*) par un gros plan du soleil levant sur lequel viennent se former par surimpression les lettres blanches « FINIS ».
- 43 Fin de Nosferatu qui pourrait sceller le cousinage vampirique avec ce film si proche et si différent qu'est le *Vampyr* de Dreyer, du moins si l'on fait sienne une remarquable intuition de Ch. Tesson :

Ces tentatives pour créditer David Gray (personnage principal du film de Dreyer A.C.) d'une épaisseur fictionnelle s'estompent à chaque vision de ce film. À vouloir saisir le personnage, on finit par tomber sur cette évidence : qu'il a d'abord été saisi chimiquement. Fossile pelliculaire, son corps est inséparable de son image : de ce contre-jour qui imprime sa silhouette, de cette photo grise qui l'enserme dans ses mailles, de ce fond blanc qui, à l'image du docteur sous la farine, menace de l'engloutir⁴⁰.

Épilogue

- 44 À la fin était l'ordre. L'ordre était revenu avec l'effacement du revenant, mort de sa dernière et apparemment définitive mort qui rayait d'un trait de lumière ce que le corps filiforme avait encore de matière en trop. L'ordre était revenu sur fond de dévastation : profondeur de champ du pénultième plan du film, dernier du script, Hutter effondré sur Ellen morte et encadré par l'embrasement de la porte en-deçà de laquelle Bulwer se détourne de la scène traumatique (plan 603). Un instant perturbé par le surgissement vampirique, l'ordre rétablit son apparence en annulant la ruine du couple par celle plus ostensible du château (plan 605), puisque comme l'indique l'intertitre qui sépare les deux plans : « Les malades cessèrent de mourir et l'ombre oppressante du vampire disparut dans le soleil du matin ». À moins que le surgissement n'ait produit ce dernier site comme

marque faussement inoffensive et indélébile de l'*Unheimliche* au sein des paysages de l'ordre, ce que paraît suggérer une des phrases de la fin du roman de Stoker : « Mais le château était toujours debout, dominant une étendue de désolation⁴¹ ».

- 45 Signe que le refoulé est essentiellement en attente de retour et qu'il le restera tant qu'il y aura des *Camera oscura* : « ... les images peuvent être tout au plus gommées ou fondues au noir ou sur-impressionnées – mais on ne peut jamais les tuer⁴² ».

NOTES

1. Le film de Murnau *Nosferatu* (visa de censure du 16.12.1921) a été tourné d'après un scénario de Henrik Galeen qui s'était inspiré du roman de Bram STOKER, *Dracula*. Pour des raisons juridiques, le titre et le nom des personnages avaient dû être modifiés, certains personnages faisant l'objet de « déplacements » ou de « condensations » voire de suppressions.

Le point exhaustif de toutes les questions concernant le film a été fait par M. Bouvier et J.-L. Leutrat dans leur livre somme : *Nosferatu*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1981. On y trouvera entre autres une présentation du film en continuité visuelle, chaque plan étant représenté par au moins un photogramme tiré de la copie avec cartons en français de la Cinémathèque Française. Nous en reprendrons la numérotation.

Ces photogrammes ou intertitres font, à quelques exceptions près, l'objet d'un commentaire parfois très fouillé. Sont également indiquées les variantes contenues dans les différentes copies. A cet indispensable ouvrage dans lequel on trouvera les suggestions et incitations les plus fructueuses, on adjoindra le découpage proposé par le n°228 de *L'Avant-scène cinéma* (15.5.1979) et surtout l'édition allemande du *Murnau* de Lotte H. Eisner (éd. H. Hoffmann / W. Schobert) publiée par le *Kommunales Kino* de Francfort / Main (1979), qui contient en annexe la liste des cartons (Titelliste) prévue par Murnau ainsi que le script de Galeen avec les indications manuscrites de la main de Murnau.

2. Cf. L.H. EISNER, *L'Ecran Démoniaque*, E. Losfeld, 1965, et en particulier la partie iconographique réunie sous ce titre.

3. Le Van Helsing du roman de Stoker est devenu dans la distribution de la liste des cartons : « Professeur Bulwer, un paracelsien ».

4. Inutile d'insister sur Je fait que le texte de Freud, «Das Unheimliche» est depuis des lustres le passage obligé de tout discours sur le fantastique. Voir ici : S. FREUD, *Studienausgabe* Bd. IV. Psychologische Schriften, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt / Main, 1982, p. 249.

5. Cf. *ibid.*, p. 248 : «Wir werden überhaupt daran gemahnt, dass dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen ».

6. Cf. C. CLEMENT, « Les charlatans et les hystériques », in *Communications* 23. Psychanalyse et cinéma, Ed, du Seuil, Paris, 1975, p. 219.

7. Cf. R. BARTHES, in *Prétexte : Roland Barthes*, U.G.E., Paris, 1978, p. 84 : « Il y a aussi un autre code d'accréditement qui serait les enchâssements d'histoires : lorsque quelqu'un de fictif raconte une histoire, ce fait même reverse sur lui un pouvoir de réel : l'extrait de la fiction, puisqu'il raconte une histoire ; puisqu'il met la fiction dans l'histoire il devient artificiellement réel ». On verra que

l'ordre instauré par les intertitres, à la fois au plan narratif et à celui des signifiés, peut être contesté par la rhétorique des images.

8. Sur l'origine du nom de Nosferatu, nom commun roumain qui désignait une variété de vampires, voir : BOUVIER-LEUTRAT, *op. cit.*, pp. 266 et ss.

L'expression de « pur signifiant » fantastique est empruntée à J. BILLEMIN-NOEL : « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », in *Littérature* n°2 (mai 1971), p. 112.

9. *Ibid.*, p. 111.

10. Cf. aussi un des derniers plans du film (plan 603) dont il sera reparlé à la fin de ce travail.

11. Cf. J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, I, Ed. universitaires, Paris, 1965, p. 232.

12. Cf. E. ROHMER, *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, U.G.E., Paris, 1977, p. 102.

13. Notons cette remarque de C. Metz à propos du fondu-enchaîné : « ... propension, caractéristique du processus primaire, à abolir la dualité même des objets, c'est-à-dire à instaurer, hors des déchirements imposés par la réalité, ces circuits courts et magiques qu'exigent le désir, qui n'apprend jamais à attendre », in C. METZ, « Le film de fiction et son spectateur », *Communications* 23, *op. cit.*, p. 125.

14. La graphie, quand elle devient calligraphie, fonctionne elle-même selon un mode particulier de connotation. C'était le cas, comme dans de nombreux films expressionnistes, des cartons de *Nosferatu* dus au décorateur du film. A. Grau et qui mettaient en scène différents graphismes de lettres, selon qu'il s'agissait des paroles des personnages, du « Livre des Vampires » etc. Cf. BOUVIER-LEUTRAT, *op. cit.*, pp. 274-275.

15. Cf. E. ROHMER, *op. cit.*, p. 33.

16. Cf. S.M. EISENSTEIN, « L'Art de la mise en scène », *Cahiers du Cinéma*, n°225, cité par P. BONITZER, *Le regard et la voix*, U.G.E., Paris, 1976, p. 83.

17. Pour l'analyse de certains aspects de la « monstration » des monstres, on se reportera à l'article de R. DADOUN, « King Kong : du monstre comme démonstration », in *Littérature*, n°8 (décembre 1972), pp. 9-33.

18. Cf. FREUD, «Das Unheimliche», *op. cit.*, p. 269 : «Scheintod und Wiederbelebung von Toten haben wir als sehr unheimliche Vorstellungen kennengelernt».

19. Cf. L.H. EISNER, *L'Ecran Démoniaque*, *op. cit.*, p. 128 et BOUVIER-LEUTRAT, *op. cit.*, p. 82.

20. Cf. G. DELEUZE, *L'Image-temps*, Ed. de Minuit, Paris, 1985, pp. 32-33. Soulignant la nécessité d'« arracher aux clichés une véritable image », « image... pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même », Deleuze qui fait une référence explicite au vitalisme bergsonien, propose une déliaison de l'image et des foules de déterminations et « d'enchaînements sensori-moteurs » qui la transforment en cliché : préoccupations à la croisée de l'idéalisme et d'un matérialisme brut, qui pourraient recouper celles de Murnau dans ses efforts pour dégager l'image cinématographique de la gangue « expressionniste » devenue « image de marque ». *L'Aurore* (1927) et *Tabou* (1929) en seront l'aboutissement.

21. Cf. BOUVIER-LEUTRAT, *op. cit.*, p. 314.

22. Dans le remake de *L'Étudiant de Prague* (S. Rye, 1913) tourné par H. Galeen, le scénariste de *Nosferatu*, en 1926, il y a cette scène étonnante où l'on voit l'ombre gigantesque du double de Balduin – son reflet cédé au diable par contrat – se projeter sur une muraille en haut de laquelle le vrai Balduin est en train de jouer une scène amoureuse. Cf. la partie iconographique sur « Le monde des ombres » dans *L'Ecran Démoniaque*.

23. Le dernier carton de la liste indique que la « dissolution » du corps mentionnée au tableau 178 du script signifie d'abord la disparition de l'ombre de « l'oiseau de mort » : nouvelle conjonction de la métonymie et de la métaphore : «... vor den siegreichen Strahlen der lebendigen Sonne war der Schatten des Totenvogels verweht».

24. Titre français du film de Fritz LANG, *Der müde Tod* (1921).

25. Cf. les souvenirs de R. Herlth (qui travailla aux décors) de *Le Dernier des hommes* (1924), *Tartuffe* (1925) et *Faust* (1926), publiés dans le *Murnau* de L.H. Eisner.

26. Cf. *ibid.*, p. 68 (cité d'après la version française publiée en 1964 aux éditions Le Terrain Vague) : « L'Art... est d'éliminer ; toutefois, au cinéma, il faudrait dire "faire des caches" ... Car de même que vous et Röhrig (l'autre décorateur de *Le Dernier des hommes* avec Herlth A.C.) obtenez des effets d'éclairage en dessinant des traits d'ombres, ainsi le cameraman devrait créer également de l'ombre ! Cela est plus important que de créer des éclairages.

27. Dans les versions non coloriées du film (celles des copies en circulation actuellement en attendant que la reconstitution d'E. Patalas de la Cinémathèque de Munich soit largement diffusée) les scènes « nocturnes » en extérieur sont d'une clarté proprement *unheimlich*.

28. Cf. S. FREUD, « Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse », in *Studienausgabe*, Bd. III, *op. cit.*, p. 34.

Autre exemple, dans un registre nettement différent, de la connexion de certains stades d'un processus allant ici de la lumière solaire au vampire, dans une médieté qui est un véritable retournement puisque celle-ci, non seulement ne lui est plus fatale, mais lui permet de survivre : « ... Car le soleil absorbé par la plante, lui permet de photosynthétiser la chlorophylle. Celle-ci absorbée par l'animal, lui permet de synthétiser la caséine. Celle-ci absorbée par l'homme, lui permet de synthétiser son sang. Ce sang, le vampire l'absorbe directement sans avoir à le synthétiser lui-même » (G. STEIN, « "Dracula" ou la circulation du "sans" », in *Littérature*, n°8, *op. cit.*, p. 90).

29. Cité par BOUVIER-LEUTRAT, *op. cit.*, p. 377.

30. Sur Kircher et Robertson, voir : C.W. CERAM, *Archéologie du Cinéma*, Plon, Paris, 1966, pp. 20-22.

31. Nous devons cette remarque à BOUVIER-LEUTRAT citant le livre de R. ARNHEIM, *Film as Art* (cf. *op. cit.*, p. 352).

32. Cf. H. de BALZAC, *Le cousin Pons*, cité in : W. BENJAMIN, *Das Passagenwerk*, Bd. II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt / Main, 1983, p. 841.

33. Cité par BOUVIER-LEUTRAT, *op. cit.*, p. 301.

34. « Première partie du journal de Jonathan Harker publiée en dehors de l'édition originale », ce texte est publié dans l'édition française du *Dracula* de B. Stoker (Nouvelles éditions Marabout, 1977).

35. Rappelons qu'en allemand réfraction se dit «Lichtbrechung».

36. Sur la *Farbenlehre* de Goethe, voir l'excellente et récente étude de A. SCHÖNE, *Goethes Farbentheologie*, Beck Verlag, München 1987.

37. Cf. R. HARMS, *Philosophie des Films*, reproduction en fac-similé de l'édition de 1926 parue au Hans Rohr Verlag, Zürich, 1970, p. 79.

38. Cf. E. ROHMER, *op. cit.*, p. 21.

39. Cf. *L'Avant-Scène*, n°228, *op. cit.*, p. 507.

40. Cf. B. STOKER, *Dracula*, *op. cit.*, p. 507.

41. Cf. B. BALASZ, *Der Geist des Films*, Makol Verlag, Frankfurt / Main, 1972, p. 126.

42.

RÉSUMÉS

Le fantastique paraît participer de la même nature profonde que ce cinéma que la force de l'habitude nomme « expressionniste ». Mais de quelle substance est faite la « nature » de celui-ci

?

Effleurant l'étymologie, on s'interrogera sur la fantasmagorie, agora à la fois publique et privée hantée par des fantômes / fantâmes qui sont à l'évidence des fauteurs de trouble. Troubles de l'ordre objectif qui travestit le subjectif, donnant à un sujet qui a foncièrement la hantise du désordre l'image au fond rassurante de la terreur projetée. « juste une image » disait Godard , et ici, le plus souvent, « juste un cliché ».

Dans cette rhétorique-là, le *Nosferatu* de Murnau essaie de sortir du cadre étroit de la doxa, de remonter aux sources, celles des images et même de la lumière pour décaper l'incroyable thématique du genre, Sources physiques et métaphysiques avec transmutation par une *camera oscura* qui ne renie pas ses origines et ne saurait avoir la secrète nostalgie de cette « chambre claire » chère à R. Barthes... et à Goethe. Au cinéma, nous dit Murnau dans la célébrisime dissolution d'un vampire trop sensible à l'aurore, le «Mehr Licht» peut être fatal.

Zwischen dem Phantastischen und jenem Kino, das die Macht der Gewohnheit «expressionistisch» nennt, besteht allem Anschein nach eine Art Wesensgleichheit. Aber aus welchem Stoff ist die Substanz dieses Wesens?

Die Etymologie nur streifend wird man die Bedeutung der «Fantasmagorie» hinterfragen müssen, jener zugleich öffentlichen und privaten Agora, wo sich Phantome / Phantasmen herumtummeln, die ganz eindeutig als Unruhestifter fungieren. Diese Verwirrung trifft eine objektive Ordnung, die die subjektive nur travestiert; einem Subjekt, dem die Unordnung im Grunde ein Greuel ist, bietet die Verwirrung das letztendlich eher beruhigende Bild eines projizierten Schreckens. Es sei «nur ein Bild» meinte Godard, hier aber womöglich «nur ein Klischee».

In solch einer Rhetorik befangen versucht Murnaus *Nosferatu* nach Möglichkeit aus dem (Bild)Rahmen zu fallen, zu den Quellen (der Bilder oder gar des Lichtes) zurückzufinden, um die unverwüstliche gattungsspezifische Thematik abzuätzen. Diese Quellen sind sowohl physischer als auch metaphysischer Art, erfahren aber in der *camera oscura* eine Wandlung, sofern die «dunkle Kammer» ihren Ursprung nicht verleugnet und sich nicht insgeheim nach jener «hellen Kammer» sehnt, die R. Barthes und Goethe gleichermassen faszinierte.

Im Kino aber, so Murnau in der vielgerühmten Szene der Auflösung des Vampirs im Licht der Morgensonne (grausames Morgengrauen), kann das Verlangen nach «Mehr Licht» den Tod bringen.

AUTEUR

ANDRÉ COMBES

Université de Lille III