



Fiche technique	1
Réalisateur Murnau, l'artiste	2
Genèse Naissance d'une ombre	3
Avant la séance Nosferatu, l'unique	4
Découpage narratif	5
Récit Unité et éclatement	6
Montage Polyphonie et contrepoint	7
Personnage Le corps du vampire	8
Postérité Destinées de Nosferatu	9
Lumière Aux sources du maléfique	10
Mise en scène Espaces de la peur	12
Séquence L'attaque du vampire	14
Trucages Un monstre de celluloid	16
Motif Forces de la nature	17
Influences Souvenirs de peinture	18
Interprétations Reflats du vampire	19
Document Écrire <i>Nosferatu</i>	20

● Rédacteurs du dossier

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires...*). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et Apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019).

Jean-Marie Samocki enseigne le cinéma à Lille. Il est l'auteur d'ouvrages sur Sergio Leone et Richard Linklater. Il est critique aux *Cahiers du cinéma* et collabore aussi à de nombreuses revues de cinéma (*Sofilm*, *Trafic*, *Débordements*). Il a souvent animé des formations auprès des enseignants au sein du dispositif *Lycéens et Apprentis au cinéma*.

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante, rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et collabore au site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique

● Synopsis

1838. Dans le port de Wisborg, l'agent immobilier Knock propose à son commis Hutter de partir en Transylvanie conclure l'achat d'une maison auprès du comte Orlok. La femme de Hutter, Ellen, est effrayée par ce départ. Au cours de son voyage, le commis fait halte dans une auberge et suscite des réactions d'effroi quand il dit qu'il va rencontrer le comte. Le soir, il découvre « un livre des vampires » posé sur sa table de nuit.

Le lendemain, une voiture mystérieuse le conduit jusqu'au château, où le comte le reçoit. Lors du dîner, Hutter se coupe au doigt ; son sang attire immédiatement le comte. À son réveil, Hutter découvre deux petites traces de morsures à son cou. Après avoir observé avec intérêt le portrait d'Ellen lors de la signature du contrat, Nosferatu entre dans la chambre de Hutter qui, après avoir lu le livre des vampires, a compris la nature véritable du comte, descendant des Nosferatu, les « non-morts ». Ellen, en proie au somnambulisme, pressent le danger. Après avoir découvert le corps de Nosferatu dans la crypte du château, Hutter voit le comte entreposer des cercueils sur une carriole et s'en aller. Il en profite pour s'enfuir.

Ellen attend son mari face à la mer. Devenu fou, Knock est interné dans un asile où il attend l'arrivée du « maître ». Le professeur Bulwer donne un cours sur les manifestations vampiriques dans la nature. Nosferatu, enfermé dans un cercueil, embarque dans un voilier, l'*Empusa*, et provoque la mort de l'équipage. Hutter arrive à Wisborg au même moment que Nosferatu, qui apporte avec lui la peste présente sur le bateau. Ellen apprend dans le livre des vampires que, pour détruire Nosferatu, une âme pure doit se sacrifier en le retenant jusqu'au chant du coq. Une nuit, après avoir éloigné Hutter, elle laisse venir à elle la créature maléfique et s'offre à sa morsure. Lorsque l'aube se lève, le vampire disparaît en cendres. Ellen meurt dans les bras de son mari.



Affiche de la version restaurée, 2018 © MK2 Distribution

● Générique

NOSFERATU LE VAMPIRE
(NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS)

Allemagne | 1922 | 1 h 35

Réalisation

Friedrich Wilhelm Murnau

Scénario

Henrik Galeen, d'après le roman
Dracula (1897) de Bram Stoker

Image

Fritz Arno Wagner

Costumes et décors

Albin Grau

Musique

Hans Erdmann

Producteurs

Enrico Dieckmann, Albin Grau

Production

Prana-Film, Berlin

Distribution France

MK2 / Diaphana

Format

1.33:1, 35 mm, noir et blanc,
muet

Sortie

4 mars 1922 (Berlin)

27 octobre 1922 (Paris)

Interprétation

Max Schreck

Nosferatu/Le comte Orlok

Gustav von Wangenheim

Hutter

Greta Schröder

Ellen

Alexander Granach

Knock

Georg H. Schnell

Harding

Ruth Landshoff

Ruth, la sœur de Harding

John Gottowt

Le professeur Bulwer

Max Nemetz

Le capitaine de l'Empusa

Réalisateur

Murnau, l'artiste

Friedrich Wilhelm Murnau serait-il l'auteur des plus beaux films de l'histoire du cinéma ? Ses contemporains le pensent. Avec *Nosferatu*¹ (1922), *Le Dernier des hommes* (1924) ou *L'Aurore* (1927), il semble toujours plus proche de la perfection. Mais le passage au parlant marque une rupture. Sa disparition brutale en 1931 entoure définitivement le cinéaste d'une aura de prestige et de mystère.



Portrait de Friedrich Wilhelm Murnau, circa 1930 © DR

● Par-delà le théâtre

De son vrai nom Friedrich Wilhelm Plumpe, Murnau naît le 28 décembre 1888 à Bielefeld en Westphalie. Durant son parcours universitaire à Heidelberg, il entreprend de mettre en scène des pièces écrites par les étudiants. En 1908, il rejoint en tant que comédien la compagnie de Max Reinhardt, alors l'une des figures les plus importantes du théâtre européen. En rupture avec une approche centrée sur le texte, celui-ci entend redonner un rôle prépondérant à la mise en scène à travers le travail sur la lumière, le mouvement, l'usage de scènes tournantes ou encore le recours à la danse et à la musique. L'exemple de Reinhardt incitera Murnau non à importer des techniques théâtrales au cinéma, mais à rechercher des formes d'expressivité propres à son médium. Ainsi affirme-t-il : « Les cinéastes prendront conscience de la spécificité de leur art, réaliseront qu'il n'a rien de commun avec la scène et qu'il est en mesure d'exprimer les ombres les plus ténues de la pensée et du sentiment, qui sont inaccessibles au drame parlé. »² Après avoir été engagé comme aviateur durant la Première Guerre mondiale, il commence à réaliser des films de propagande pour l'ambassade d'Allemagne en Suisse. Entre 1919 et 1920, il tourne six fictions, toutes disparues (*L'Émeraude fatale*, *Satanas*, *La Tragédie d'un danseur...*).

● Le prestige de l'art

Murnau entame dès lors une collaboration fructueuse avec le scénariste Carl Mayer, déjà auteur d'un classique de l'expressionnisme, *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920). Entre 1920 et 1928, ils conçoivent six projets, dont *Tartuffe* (1925) et *L'Aurore* (1927). Comme le résume l'un des personnages de *La Maman et la Putain* (1973) de Jean Eustache : « Les films de Murnau, c'est toujours le passage de la ville à la campagne, du jour à la nuit. » Des figures sont reprises et modulées (le trio amoureux, le rapport du pur et de l'impur), des archétypes reviennent (la tentatrice, l'innocente). Remarqué très rapidement par Erich Pommer, le directeur de la société de production et de distribution Universum Film AG (UFA), Murnau est embauché pour réaliser des films de « qualité artistique ». Sa connaissance de l'histoire de l'art, de la musique et de la littérature, ainsi que sa propension à arpenter les plateaux vêtu d'une blouse blanche de chirurgien, lui valent d'être surnommé « Monsieur le Docteur » ou « Docteur Murnau ».

« Tout notre effort doit être tendu vers l'abstraction de tout ce qui n'est pas du vrai domaine du cinéma »

Friedrich W. Murnau

À Berlin – comme à Paris ou à Hollywood –, la production cinématographique a entamé au fil des années 1910 une profonde métamorphose. Rompant avec ses origines scientifiques et foraines, elle vise désormais la grandeur de l'art. Murnau, ainsi que Georg Wilhelm Pabst et Fritz Lang, sont en Allemagne les agents les plus remarquables de cette transformation.

● Ruptures

Murnau est un expérimentateur. Ne recourant qu'à un seul intertitre, *Le Dernier des hommes* stupéfiait les spectateurs par la mobilité vertigineuse de la caméra de Karl Freund. La cote du cinéaste est si haute que le producteur américain William Fox lui offre carte blanche pour réaliser *L'Aurore*. Échec commercial, le film vaudra néanmoins à ses deux chefs opérateurs, Charles Rosher et Karl Struss, un oscar de la meilleure photographie. En 1928, déjà las du système des studios, Murnau s'associe au documentariste Robert Flaherty afin de réaliser en toute indépendance ce qui deviendra son dernier film, et l'une des dernières grandes œuvres du muet, *Tabou* (1931). Le tournage a lieu à Tahiti, en extérieur et avec des acteurs non-professionnels. Un accident de voiture aux circonstances troubles le fauche prématurément. En 2015, le vol de son crâne témoigne, d'une façon certes lugubre, de la fascination que continue d'exercer l'auteur de *Nosferatu*.

1 Dans la suite du dossier, le titre du film sera tantôt complet (*Nosferatu le vampire*), tantôt simplifié en *Nosferatu* [cf. *Avant la séance*, p. 4].

2 Cité dans Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 209.

Genèse

Naissance d'une ombre

En 1921 sort une première adaptation libre du roman de Bram Stoker. Réalisé par le Hongrois Károly Lajthay, *Drakula halála* ne subsiste aujourd'hui qu'à travers quatre photographies publicitaires. Le procès intenté par la veuve de l'écrivain, Florence Stoker, et son exigence de voir toutes les copies détruites auraient également pu avoir raison de *Nosferatu*. Mais le film de Murnau, né dans d'étranges circonstances, devait défier la mort et l'oubli.

● Une rencontre inquiétante

Mobilisé en Serbie durant la Première Guerre mondiale, Albin Grau (le producteur du film) est hébergé avec des membres de sa compagnie par un paysan qui, à la lumière vacillante d'une chandelle, commence à leur parler de son père, considéré dans son village comme un vampire. Le récit fait forte impression, d'autant qu'il est corroboré par un document officiel relatant l'exhumation du corps, la découverte de deux incisives protubérantes et l'empalement subséquent. Dans un article accompagnant la sortie du film, Grau reliera directement la figure du vampire à l'expérience de la guerre : « Des années depuis se sont écoulées. Dans les yeux des hommes, on ne lit plus la terreur de la guerre; mais quelque chose en est resté. La souffrance et le chagrin ont ébranlé le cœur des hommes et ont peu à peu suscité le désir de comprendre ce qu'il y a derrière ce monstrueux événement qui s'est abattu sur la terre comme un vampire cosmique pour boire le sang de millions et de millions d'hommes... »¹ Figure de l'occultisme, Grau s'associe à l'homme d'affaires Enrico Dieckmann pour fonder en janvier 1921 une compagnie de production, Prana-Film. Parmi les neuf projets envisagés, tous marqués par le mysticisme et le surnaturel, seul *Nosferatu* verra le jour, la bataille juridique lancée par Florence Stoker amenant très vite la société à la faillite.

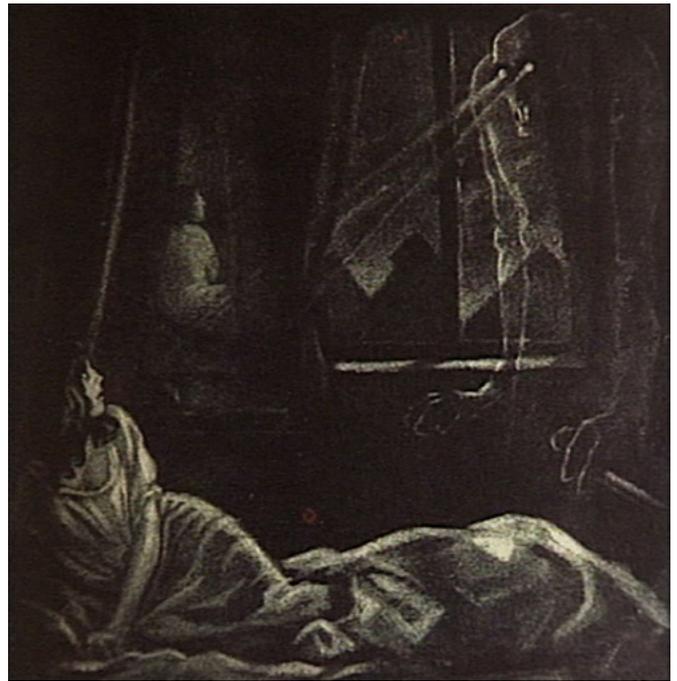
● La symphonie de Grau

Inspiré par le peintre Henry Fuseli et l'illustrateur Hugo Steiner-Prag, Albin Grau dessine une série d'esquisses qui seront déterminantes dans la conception de l'allure du vampire [cf. *Influences*, p. 18]. Responsable des costumes et du maquillage ainsi que des décors, il invente les symboles qu'utilisent Orlok et Knock pour communiquer et organise de surcroît la promotion du film. Avec un sens acéré de la communication, il attise tout au long de la production la curiosité du public grâce à des affiches, des publicités ou des articles. Dans un numéro de la revue *Bühne und Film*, il écrit : « Cent mille pensées vous traversent lorsque vous entendez le mot *Nosferatu* ! Qu'est-ce que vous attendez de la première présentation de cette grande œuvre cinématographique ? Est-ce que vous n'avez pas peur ? Les hommes doivent mourir. Mais la légende raconte qu'un vampire, *Nosferatu*, le non-mort, vit du sang des hommes ! »² Des journalistes sont également invités sur le tournage à Berlin. Le battage médiatique atteint sans nul doute son paroxysme lors de la première du film organisée le 4 mars 1922 dans la salle de marbre du jardin zoologique de Berlin. À l'instar des personnages, les spectateurs sont invités à se vêtir dans le style « Biedermeier » (correspondant à la période 1815-1848).

1 Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 19.
2 *Op. cit.*, p. 19.



Dessin préparatoire d'Albin Grau, 1921 © Prana-Film



Dessin préparatoire d'Albin Grau, 1921 © Prana-Film

« Savez-vous que nous sommes tous plus ou moins tourmentés par des vampires ? »

Albin Grau

● Au grand jour

Alors que le courant expressionniste, dominant à l'époque [cf. *Influences*, p. 18], se caractérise par le tournage en studio et l'usage suggestif de décors artificiels, *Nosferatu* recourt très largement à des extérieurs réels. L'équipe se déplace ainsi en Allemagne, dans l'actuelle Slovaquie et la future Pologne, transformant les ports de Rostock, Wismar et Lübeck en lieux de fiction. Motivée par des raisons budgétaires, cette décision aura une incidence très forte sur l'esthétique du film [cf. *Motif*, p. 17]. Les scènes d'intérieur sont toutefois tournées dans les studios Johannisthal, à Berlin. Bien qu'un tribunal condamne Prana-Film à détruire toutes les copies positives et négatives de *Nosferatu*, l'œuvre parvient à circuler, parfois sous des titres différents et au prix de diverses altérations et dégradations. Plusieurs versions existent encore à ce jour. La restauration menée en 2006 par Luciano Berriatúa aux laboratoires l'Immagine Ritrovata de Bologne est la plus complète.

Avant la séance

Nosferatu, l'unique

Par son usage du terme puis sa propre réputation, le film de Friedrich W. Murnau a transformé un substantif en nom propre. Au contraire de «Dracula», qui a transité dans de multiples adaptations et déclinaisons, «Nosferatu» est resté attaché à une œuvre unique. D'où peut-être le pouvoir singulier qui émane de ces quatre syllabes.

● Un nom d'ailleurs

Le roman de Bram Stoker comprend deux occurrences de «nosferatu», à chaque fois au cours d'explications données par Van Helsing. Ce dernier annonce d'abord : «[...] un nosferatu, comme on dit en Europe orientale»¹. La précision géographique dénote à la fois l'étendue d'un savoir et le ressort folklorique sur lequel s'appuie le livre. À sonorités étrangères, pratiques étranges, suggère Stoker. La seconde mention est la suivante : «Il faut savoir que ce nosferatu ne meurt pas, comme l'abeille, une fois qu'il a fait une victime. Au contraire, il n'en devient que plus fort [...]»² L'effet de vérité que vise Stoker repose néanmoins sur une erreur. Emily Gerard, sa source principale pour ce qui concerne les rites et croyances de Transylvanie, avance que «nosferatu» signifie «vampire» ou «non-mort» en roumain, alors que «nesuferitu» (selon la véritable orthographe) désigne en fait l'«insupportable». Dans le texte qui relate la genèse du projet, Albin Grau cite ce dialogue entre un soldat et un paysan : «“Un non-mort ?” demanda l'un de nous. “Oui, un non-mort ou un nosferatu, comme on appelle là-bas les vampires. [...] Depuis toujours nous sommes poursuivis et tourmentés par ces monstres.”»³ L'emploi d'un vocable si rare se justifierait par un souci d'authenticité. Publié dans le cadre de la campagne publicitaire du film, ce récit est toutefois sujet à caution dans ses détails – d'autant que Grau reproduit l'erreur de Gerard et Stoker quant à la signification de «nosferatu».

● Changements de titre

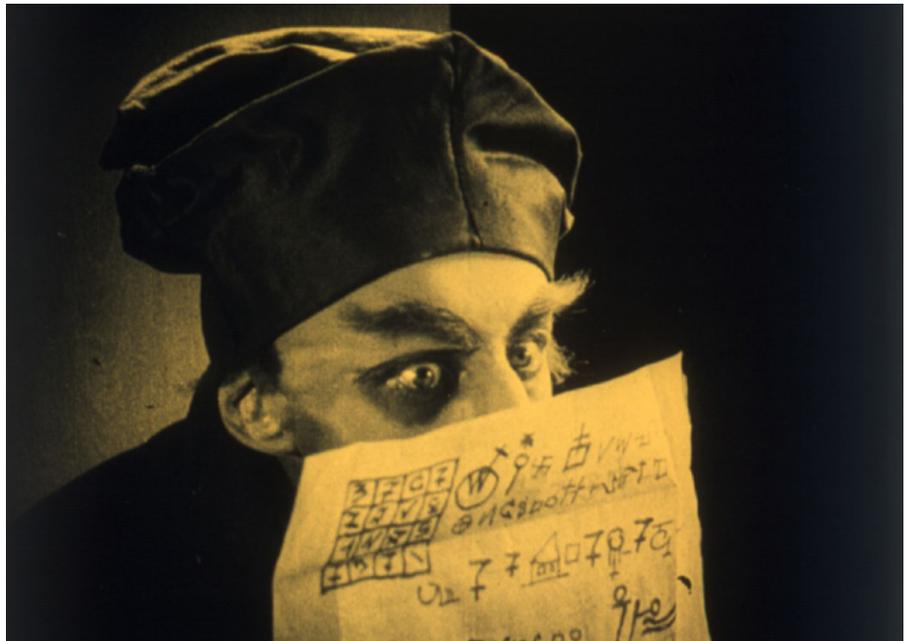
Dans sa version originale allemande, *Nosferatu* est accompagné d'un sous-titre qui en explicite le genre tout en manifestant l'ambition esthétique de Murnau [cf. Montage, p. 7]. *Eine Symphonie des Grauens* peut se traduire par «Une symphonie de l'horreur» ou «Une symphonie des ténèbres». Le succès du mot «Nosferatu» a néanmoins très vite entraîné la disparition de ce sous-titre. Dès lors, le film sera nommé *Nosferatu le vampire*, voire *Nosferatu* tout court. Cela vaut également en Italie, en Angleterre et même en Allemagne. Non sans ironie, quand on connaît la furie procédurière de Florence Stoker, il faut noter que, durant sa première période d'exploitation, le film s'est également appelé *Dracula* ou *Terror of Dracula* dans les pays anglo-saxons. Enfin, comme le notent Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, les sonorités de «Nosferatu» sont propices à la décomposition et aux jeux de mots, comme «Nos feras-tu comme ça souvent courir ?» ou «Der Nosferatunicht gut»⁴.

1 Bram Stoker, *Dracula*, Marabout, 1975, p. 336.

2 *Op. cit.*, p. 308.

3 Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 18

4 *Op. cit.*, pp. 265-266.



● Pouvoir du nom

Le premier carton où apparaît le nom de «Nosferatu» joue de l'effroi que peut susciter ce mot mystérieux : «Ce nom ne sonne-t-il pas comme un cri de mort à minuit ? Ne le prononcez pas, ou les images de la vie disparaîtront dans les ombres, et les cauchemars augmenteront et se nourriront de votre sang.» Le spectateur, qui a au moins dit le patronyme interdit au guichet du cinéma, est pris au piège. Le nom se confond alors avec l'être et son destin maléfique. Le dire est une transgression.

Après avoir demandé aux élèves ce que «Nosferatu» leur évoque comme personnage, ils pourront être incités à proposer d'autres exemples de noms magiques. Peut-être songeront-ils à Tom Elvis Jedusor (*Tom Marvolo Riddle*, en version originale anglaise), désigné comme «Voldemort» par Harry Potter, mais évoqué par ceux qui le craignent à travers les périphrases «Tu-Sais-Qui» ou «Celui-Dont-On-Ne-Doit-Pas-Prononcer-Le-Nom». Dans *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988) ou *Candyman* (Bernard Rose, 1992 ; Nia DaCosta, 2021), répéter un certain nombre de fois son nom fait apparaître le personnage éponyme.



Publicité américaine pour le film, 1922 © DR

Découpage narratif

- 1 L'AMOUR DE HUTTER ET D'ELLEN**
[00:00:00 – 00:05:46]
Acte I. 1838. À Wisborg, Ellen et son mari Hutter s'aiment. Hutter, heureux, lui offre un bouquet de fleurs coupées, mais, en le recevant, Ellen prend un air mélancolique.
- 2 À L'AGENCE IMMOBILIÈRE**
[00:05:47 – 00:09:33]
L'agent immobilier Knock lit un document que le comte Orlok a rédigé dans une écriture ésotérique. Il souhaite acquérir une maison à Wisborg. Knock décide d'envoyer Hutter en Transylvanie négocier l'affaire.
- 3 LES PRÉPARATIFS DU DÉPART**
[00:09:34 – 00:12:58]
Hutter, enthousiaste, annonce à Ellen son voyage. Celle-ci est effrayée. Il fait cependant ses bagages et l'étreint, comme pour un adieu, avant de partir à cheval.
- 4 EN TRANSYLVANIE**
[00:12:59 – 00:17:57]
Au cours de son voyage, Hutter s'arrête dans une taverne. Quand il annonce au patron qu'il doit rencontrer le comte, les clients sont sidérés. Une hyène attaque des chevaux. Les vieilles du village se signent. Dans sa chambre, Hutter parcourt le livre des vampires sans le prendre au sérieux.
- 5 DANS LA MONTAGNE**
[00:17:58 – 00:21:41]
À son réveil, joyeux, il jette le livre par terre, fait sa toilette et quitte la taverne. Le soleil disparaît progressivement. En haut de la montagne, les cochers refusent d'aller plus loin. Hutter fait alors le chemin à pied, seul, et passe un petit pont.
- 6 LA RENCONTRE AVEC NOSFERATU**
[00:21:42 – 00:25:30]
Un carton indique qu'une fois franchi ce pont, Hutter est assailli par de sinistres visions. Un mystérieux cocher vient le chercher à toute allure. Ils traversent la forêt et arrivent au château du comte, qui conduit Hutter à l'intérieur.
- 7 LE DOIGT COUPÉ**
[00:25:31 – 00:31:40]
Acte II. Lors du dîner, troublé par la pendule, Hutter se coupe le doigt. À la vue du sang, le comte se précipite sur Hutter et le bloque dans le salon. Ellipse. Hutter s'endort. À son réveil, il aperçoit dans son miroir deux morsures au niveau du cou. Au belvédère du château, il écrit une lettre à Ellen, puis la confie à un cavalier qui l'enverra.
- 8 L'ATTAQUE DE NOSFERATU**
[00:31:41 – 00:37:57]
Au moment de sceller le contrat immobilier, le comte aperçoit le portrait d'Ellen dans un médaillon. Il est médusé par sa beauté. De retour dans sa chambre, Hutter embrasse religieusement le médaillon. Il comprend, en lisant le livre des vampires, l'origine des morsures. Nosferatu fait irruption dans sa chambre. Au même moment, Ellen fait une crise de somnambulisme. Quand le vampire quitte la chambre de Hutter, elle retrouve la paix.
- 9 LES CERCUEILS**
[00:37:58 – 00:42:23]
Hutter se rend à la crypte et y découvre Nosferatu allongé dans son cercueil. Depuis la fenêtre de sa chambre, il le voit entasser des cercueils dans une charrette et quitter le château. Hutter s'enfuit par la fenêtre avec une corde puis s'évanouit une fois arrivé au sol, tandis que le radeau de Nosferatu descend le fleuve.
- 10 RATS, PLANTES ET MOUCHES**
[00:42:24 – 00:49:43]
Acte III. Hutter reprend conscience à l'hôpital. Des marins de l'*Empusa* découvrent des rats à leur bord. Le professeur Bulwer fait un cours sur les plantes carnivores et sur les polypes. Devenu fou, Knock s'exclame dans l'asile où il est interné : « *Le sang, c'est la vie !* » et fait semblant de gober des mouches.
- 11 À DISTANCE**
[00:49:44 – 00:53:13]
Ellen, assise sur un banc au bord d'une plage, se morfond. Elle reçoit la lettre de Hutter, la met sur son cœur et quitte la plage, désespérée. Bien qu'encore faible, Hutter a quitté son lit et s'apprête à quitter l'hôpital pour retrouver Ellen au plus vite.
- 12 LE NAVIRE DE LA MORT**
[00:53:12 – 01:01:16]
L'*Empusa* fend les flots vers Wisborg. Une maladie se déclare à bord. À la vue de Nosferatu, un marin se jette à la mer. Le capitaine s'attache au gouvernail pour ne pas connaître le même sort. Nosferatu s'empare du navire.
- 13 ARRIVÉES**
[01:01:17 – 01:06:12]
Acte IV. Pendant qu'Ellen, dans un délire de somnambulisme, invoque le retour de son mari, le voilier fait route vers le port. Depuis sa cellule, Knock célèbre l'arrivée de Nosferatu : « *Le maître est proche !* »
- 14 RETROUVAILLES ET DÉBARQUEMENT**
[01:06:13 – 01:15:36]
Nosferatu porte lui-même son cercueil dans la maison qu'il a achetée. Hutter lui aussi arrive à destination et étreint Ellen avec ferveur. Les autorités du port détachent le capitaine et, en enquêtant, découvrent son journal de bord, qui fait mention de la peste. Un sergent de ville annonce le début de l'épidémie.
- 15 LA PESTE**
[01:15:37 – 01:25:32]
Acte V. Des portes sont marquées par un signe de croix, symbole de l'infection. Les morts se multiplient. Ellen lit le livre des vampiries et comprend que seul le sacrifice d'une âme pure peut arrêter l'horreur. Knock, échappé de l'asile, est poursuivi par les villageois qui ne parviennent pas à l'attraper tant qu'Ellen brode l'inscription « *Je t'aime* » sur une tapisserie.
- 16 LE SACRIFICE**
[01:25:33 – 01:30:04]
Ellen, qui a remarqué que Nosferatu l'observe depuis la fenêtre d'en face, trouve un prétexte pour éloigner Hutter. L'ombre de Nosferatu, implacable, s'étend sur l'escalier puis sur sa robe de chambre. Ellen ne peut lui échapper.
- 17 MORT ET TRANSFIGURATION**
[01:30:05 – 01:34:06]
Au chant du coq, Nosferatu meurt, brûlé par la lumière. Ellen meurt également : elle s'effondre dans les bras de Hutter. Désormais le château du comte n'est plus qu'une ruine.

Récit

Unité et éclatement

Nosferatu le vampire cherche à être fidèle au roman de Bram Stoker, *Dracula*, de deux façons pourtant contradictoires : par un désir d'unité comme par une propension à l'éclatement narratif.

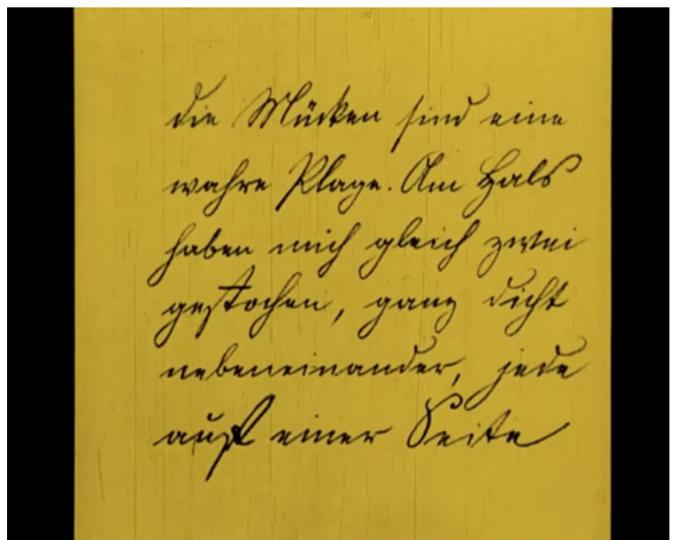
L'absence au générique du nom de Bram Stoker, le romancier anglais qui a inventé le personnage de Dracula, s'explique d'abord par des raisons financières, la maison de production Prana-Film ne pouvant s'acquitter de droits d'auteur très élevés. Des noms de personnages ont été changés : Jonathan Harker s'appelle désormais Hutter, sa femme Mina devient Ellen ; le professeur Van Helsing est renommé Bulwer et son importance dans le récit a été considérablement condensée, au point de le réduire à une fonction de commentateur, faisant le lien entre la sauvagerie du vampire et l'ordre de la nature. La fidélité de Murnau à Stoker se situe à un autre niveau.

● Unification en actes

La construction du roman de Stoker multiplie les changements de narrateur et varie les formes d'énonciation : journal intime, échange épistolaire, transcription de sténographie, notes personnelles. Pour des raisons de tension feuilletonnesque, il utilise le chapitrage romanesque de manière à briser la continuité du récit et à créer des effets de suspense. Murnau limite ce goût de la prolifération narrative en découpant son récit en cinq actes ; il dégage ainsi une structure tragique qui resserre les événements romanesques. Les deux premiers actes sont consacrés au séjour de Hutter chez le comte, le dernier à la vampirisation d'Ellen. Il ne s'interdit pas de développer l'écheveau romanesque pour autant ; en témoigne, au troisième acte, la façon dont le récit consacré à l'*Empusa* est mêlé au réveil de Hutter et à la leçon de Bulwer [séqu. 10].

● Multiplicité des formes d'écriture

Cette multiplicité correspond, chez Stoker, aux exigences de la polyphonie romanesque qui contraint de caractériser les personnages par leurs voix narratives. Par le journal intime et l'échange épistolaire, chaque personnage devient le narrateur de son aventure et se relie aux autres par son désir de raconter ce qui lui est arrivé. Analyse psychologique et fantastique sont ainsi liés. Stoker rattache alors l'écriture aux mécanismes de censure : le vampire représente un interdit qui fascine d'autant plus qu'il est marqué par la peur et le désir. L'écrivain exacerbe sa dimension sexuelle dans une société décrite comme puritaine. Dans *Nosferatu le vampire*, le recours à l'écrit est resserré, mais il n'est pas absent. Le spectateur voit Hutter écrire à Ellen et l'émotion de celle-ci lorsqu'elle reçoit la lettre. Plutôt que sur l'écriture, Murnau insiste surtout sur les enjeux de la lecture. La confrontation avec le vampire passe par celle du livre des vampires, et cette lecture manifeste l'évolution des personnages : Hutter jette d'abord le livre au sol – il le lira avidement plus tard ; Ellen y découvre la façon de tuer Nosferatu.



● L'importance des intertitres

Les intertitres – ou « cartons » – qui s'intègrent entre les images marquent l'esthétique du cinéma muet. Ils pallient l'absence de son et donnent les informations que l'image ne peut pas fournir seule.

Invitons les élèves à se les approprier de trois façons. Dans un premier temps, ils pourront les repérer et les classer. Il y a trois sortes d'intertitres. On relève tout d'abord ceux qui donnent une information narrative, par exemple l'édit municipal qui déclare la peste. On compte aussi ceux qui mettent en place le drame et les émotions, comme la lettre de Hutter à Ellen et les dialogues qui expriment la peur ou la gloire qu'inspire Nosferatu. Il y a enfin les intertitres qui veulent faire rêver le spectateur, comme le poétique carton final. Dans un deuxième temps, les élèves pourront relever la forme visuelle de ces intertitres : écriture à la main, calligraphie majestueuse, utilisation des signes de ponctuation (guillemets ou points d'exclamation), espacement des lettres et taille des signes utilisés. Chaque élément qui se donne à lire se donne à voir et est ainsi intégré dans la mise en scène.

On amènera les élèves à créer leurs propres cartons : il suffit d'une seule image, tirée du film ou créée en utilisant le support de leur choix, à laquelle ils associeront un texte de leur cru, dont ils pourront varier le contenu (informatif, dramatique, poétique). Ainsi, ils feront l'expérience de la façon dont la compréhension d'une image est modifiée par ce qui lui est associé, en l'occurrence ici par un texte.

Montage

Polyphonie et contrepoint

En musique, le contrepoint superpose des lignes mélodiques distinctes. Le montage cinématographique peut utiliser ce procédé. Cela permet de penser l'association entre deux images non seulement en termes de narration, mais aussi sous forme d'opposition et de décalage.

Murnau utilise très fréquemment la technique du montage alterné pour présenter successivement deux actions qui se déroulent en même temps. Il la déploie magistralement pour exprimer une poésie du cosmos qui se nourrit de sa conception du cinéma comme art total, fusion du roman, de la poésie, du théâtre et de la musique. Si ce type de montage possède trois grandes fonctions, le génie propre à Murnau est de les combiner, parfois au cours de la même séquence.

● Montage romanesque

Le montage cinématographique permet d'incarner la dimension polyphonique du roman de Stoker. Il accueille une multiplicité de personnages de façon à créer un monde propre et complexe. Les personnages secondaires, qui paraissent extérieurs à l'histoire, trouvent alors leur place. Par exemple, le professeur Bulwer et Knock, au début de l'acte III [00:45:26 – 00:49:42], deviennent un instant le centre de gravité d'un récit qui ne cesse de changer de point d'équilibre. La posture du savant, qui observe les mécanismes de la prédation, tranche avec celle de Knock, exalté et irrationnel. Murnau répète cette alternance : la construction polyphonique exprime alors comment l'approche du mal et de la mort affecte différemment les individus, de son étude froide à une exaltation démentielle. Knock, ainsi inclus dans le montage, devient une espèce biologique comme une autre. Cette orchestration apparaît aussi comme le révélateur puissant d'une funeste contamination.

● Montage poétique

La poésie du montage trouve sa plus belle expression dans les plans de nature [cf. Séquence, p. 14] ou d'animaux. Le plan de la hyène [00:16:08], par exemple, a une explication narrative : les vieilles du village entendent la menace de la hyène alors que Hutter, insouciant, ne l'entend pas et n'en a même pas conscience [00:16:25]. Non seulement ce plan annonce la sauvagerie du comte, mais il installe déjà la présence du mal au cœur du monde, comme une composante biologique et architecturale. De plus, il y a un effet de césure produit par l'animal, la force de ses yeux brillants au sein d'une image enténébrée, le camaïeu de son pelage argenté ; son surgissement inattendu lui donne une grande puissance d'évocation. La nature intervient comme un mauvais rêve – une ombre passe sur la montagne – durant la nuit de Hutter à l'auberge [00:17:46], puis elle fait une autre étonnante incursion dans le montage quand Hutter découvre Nosferatu dans un cercueil. Comme foudroyé par cette vision, il rampe dans les escaliers. Surgit alors un plan de nature [00:40:08] : des arbres et des feuillages dans lesquels se dessine une croix se découpent sur un paysage de montagne. Nous retrouvons Hutter terrassé dans sa chambre, comme si cette incursion de la nature avait correspondu à un temps à la fois de déplacement, de sidération et d'évanouissement, donnant une résonance cosmique à son état. Le glissement du navire sur l'eau par un mouvement lent et majestueux [00:53:18] offre également un autre exemple de cette force d'imagination ou de cauchemar propre aux images de Murnau.



« Murnau se livre ici totalement à son goût de la polyphonie et du contrepoint tant sur le plan dramatique que cosmique »

Jacques Lourcelles

● Montage musical

S'il n'y a pas de sons dans le cinéma muet, l'utilisation du contrepoint, le rythme du montage permettent de créer des effets sonores – par exemple, à la fin du troisième acte, le dernier plan du radeau descendant le fleuve [00:42:18], en contrepoint, s'oppose aux plans précédents qui exposent la fuite de Hutter [00:41:23] : opposition de ligne entre la verticalité de la corde et la diagonale du fleuve ; opposition de durée entre les plans assez brefs de la fuite et la lenteur majestueuse de la traversée ; opposition de cadre, enfin, qui permet de passer d'un plan resserré sur Hutter à l'ample respiration d'un plan d'ensemble. Le spectateur croit entendre le glissement sur l'eau tout autant que la rumeur de la nature. Le montage prend une dimension symphonique, passant d'un instrument seul au souffle général de l'orchestre. Le sous-titre du film, « une symphonie de l'horreur », prend alors tout son sens.

Personnage

Le corps du vampire

Le personnage de Nosferatu, tel que Murnau le filme et que Max Schreck l'incarne, a finalement très peu à voir avec nos représentations du personnage du vampire.

Le coup de génie de Murnau est d'avoir inventé un visage et un corps spécifiques à son vampire, à tel point qu'on a pu longtemps croire que Max Schreck ressemblait vraiment physiquement à son personnage et que son nom était un pseudonyme (« Schreck » signifiant « peur » en allemand). Cette approche du maquillage n'est pas inédite dans le cinéma muet : un acteur comme Lon Chaney (*Le Fantôme de l'Opéra* de Rupert Julian, 1925; *L'Inconnu* de Tod Browning, 1927) a cherché pour chaque tournage à inventer un maquillage différent, allant jusqu'à créer des enduits pour colorer sa peau. Nosferatu terrifie autant par un excès d'incarnation que par une forme étonnante d'abstraction.

● Silhouettes

Nosferatu est caractérisé par une silhouette inoubliable : le dos voûté, les jambes longilignes et serrées, les bras plaqués contre le corps de façon à ressembler de loin à un long trait vertical. Cette verticalité marmoréenne est constante ; les cercueils ou la forme des portes permettent de l'allonger davantage. La recherche de l'immobilité la nourrit également. Peu à peu, Nosferatu devient une vision arrêtée, une image fixe qui hante les autres personnages, à tel point qu'il paraît fantasmé et réinventé par ceux-là. Lorsqu'il attaque Hutter ou Ellen, le cinéaste ne filme pas un assaut, mais au contraire une très longue immobilité, proche de la statuaire, puis des lignes d'ombre qui désincarnent le vampire. Filmé de loin, Nosferatu devient un trait fixe et inhumain qui doit plus au dessin qu'à la figure humaine. Albin Grau, le décorateur et producteur du film, l'a d'ailleurs longuement esquissé, et la mise en scène de Murnau garde la mémoire de cette origine graphique. Par instants, Nosferatu n'est plus qu'une ombre [cf. *Mise en scène*, p. 12], devant Hutter lors de la seconde attaque dans sa chambre ou face à Ellen lors de la séquence finale ; Murnau n'a plus besoin de le filmer de face. Le caractère fantastique de Nosferatu s'émancipe ainsi de la figuration humaine pour se confondre avec un effet d'ombre et de lumière.

● Animalités

Filmé de près, en revanche, ce sont ses yeux qui effraient : écarquillés, sauvages, puissance haptique, dévoratrice du regard, lequel contient et rassemble toute la cruauté dont Nosferatu est capable. Cette animalité détermine chaque élément de son apparence physique : les sourcils broussailleux rappellent le pelage de la hyène et le rattachent aux mammifères prédateurs. Les ongles très longs font de lui un héritier des oiseaux de proie et stylisent son corps de façon à ce qu'il ne soit qu'une très longue griffe. La plume qu'arbore son chapeau affine autant sa silhouette qu'elle le rattache au règne animal et végétal. Quant à ses dents, ce ne sont pas des canines pointues qu'on associe au vampire, mais des incisives centrales qui évoquent celles d'un rat, animal auquel il est associé lors de la traversée en mer. Murnau ne filme jamais la morsure. Il cadre ses dents comme deux poignards qui métamorphosent son visage. Lorsque Nosferatu dort dans son cercueil, elles expriment toute sa cruauté.



L'acteur Max Schreck en 1922 © DR



● Rythmes et mouvements

Le jeu de Schreck doit beaucoup au théâtre, en particulier dans les premières scènes d'apparition. Il évoque l'usurier Shylock dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, qui réclame une livre de chair sur le corps de son débiteur. Mais Murnau transforme la présence de Nosferatu. Il en raréfie les apparitions, les réduisant à de très lentes processions au cours desquelles le personnage n'accomplit aucune action véritable. Il se contente de regarder fixement et de marcher très lentement. Il devient une puissance de hantise, n'existant qu'à travers le regard de celui qu'il effraie, que ce soit le marin de *L'Empusa* [séq. 12] ou Ellen qui le voit depuis sa fenêtre [séq. 16]. Murnau surcadre souvent Nosferatu et ralentit ses mouvements, de sorte que ce dernier oscille entre excès de présence et disparition totale, comme s'il se volatilisait dès qu'il sort du champ. Le cinéaste dépossède même l'acteur de mouvement : lorsque le vampire attaque Hutter dans sa chambre, seul un fondu enchaîné donne l'illusion du déplacement.

Postérité

Destinées de Nosferatu

Nosferatu est devenu une icône populaire du cinéma d'horreur. Il ne s'agit pas seulement du premier vampire : il constitue le modèle ou le contre-modèle de tous ceux qui le suivront.

La figure de Nosferatu dépasse le cinéma d'horreur et rayonne sur tout le cinéma comme l'allégorie primitive du cinéma lui-même. On retrouve son ombre sur le cinéma d'auteur européen (le cinéaste portugais João César Monteiro a joué sur sa ressemblance physique avec lui) comme dans le cinéma indépendant américain (en 2000, dans le film consacré au tournage de *Nosferatu le vampire*, *L'Ombre du vampire* d'Elias E. Mehrige, Max Schreck est même un véritable vampire, que joue comme tel l'acteur Willem Dafoe). Cette figure a néanmoins connu de nombreux avatars au point de la rendre parfois méconnaissable. En voici quelques métamorphoses.



Batman : Le Défi de Tim Burton, 1992 © Warner Bros.

● Les personnages de Tim Burton

Les allusions à *Nosferatu le vampire* sont constantes dans l'œuvre de Tim Burton. En voici deux, antithétiques, qui témoignent de l'inventivité de sa réinterprétation. Dans *Batman : Le Défi* (1992), Burton invente un personnage de méchant, confié à l'acteur Christopher Walken, qu'il nomme Max Schreck. Walken ne s'est pas fait la tête de Nosferatu pour autant : les cheveux blancs ramenés en arrière, la cape ample et majestueuse, le sourire ravageur le placent du côté de la séduction, mais c'est pourtant lui qui, en voulant tuer Selena Kyle (Michelle Pfeiffer), l'incite à devenir Catwoman. Le nom du personnage révèle sa part de ténèbres. Le véritable Nosferatu serait à chercher du côté du Pingouin (Danny DeVito) : Burton, en effet, stylise sa silhouette, qui tient du cercle et de la pointe, arrondissant le corps, mais rendant le visage anguleux et menaçant. D'un point de vue géométrique, c'est l'inverse de Nosferatu, mais le geste de mise en scène est analogue. Dans *Edward aux mains d'argent* (1990), les longues mains-ciseaux d'Edward évoquent les mains griffues de Nosferatu. Il n'inspire pas la terreur, mais la mélancolie. Burton teinte le cliché du château gothique d'une tristesse insondable. Le modèle du vampire ne sert plus à créer un monstre sanguinaire, mais un artiste ignoré et asocial.



Halloween... de John Carpenter, 1978 © Warner Bros.

● Michael Myers

Le serial killer américain *Halloween : La Nuit des masques* (1978) de John Carpenter et le comte de la lointaine Europe ne paraissent pas partager beaucoup de points communs. Pourtant, le rapport entre Michael Myers et Laurie Strode, interprétée par Jamie Lee Curtis, ressemble beaucoup à celui qui existe entre Nosferatu et Ellen, au moins dans le dernier acte du film. Laurie est la seule à voir Michael, à pressentir sa présence, jusqu'à penser qu'il n'est là que pour elle. Le lien entre attraction et répulsion est encore plus indécidable que dans le film de Murnau, qui se résout dans la nécessité morale du sacrifice. Le scénario de John Carpenter et Debra Hill les a même rendus demi-frère et sœur – façon d'assumer la nature énigmatique de leur relation et de dépasser le rapport entre meurtrier et victime. Par ailleurs, l'immobilité de Myers, la soudaineté de ses apparitions, la raideur de son corps évoquent Nosferatu. Carpenter porte l'inexpressivité à son point limite. Le corps n'est plus maquillé, ni même animalisé. Le masque se substitue totalement au visage.



Ratatouille de Brad Bird, 2007 © Buena Vista International

● Anton Ego

Dans le film d'animation *Ratatouille* (2007) de Brad Bird, le corps de Nosferatu constitue une sorte de modèle *princeps*, d'idée directrice pour construire le personnage d'Anton Ego, un critique culinaire impitoyable. La longueur du visage, la manière dont les jambes semblent poursuivre le torse sont inspirées de Nosferatu. Ce parti pris est cohérent : il s'agit d'un personnage solitaire, aristocratique à sa manière. Sa sévérité ne se confond jamais avec la cruauté. Ego n'inspire à aucun moment l'inquiétude. Les créateurs de *Ratatouille* ont cherché un modèle qui puisse inspirer au spectateur une forme d'aversion et de distance, puis ils l'ont considérablement humanisé, supprimant tout ce qui évoquerait la bestialité et le danger, pour ne garder qu'une forme de fermeture au monde.

Lumière

Aux sources du maléfique

En utilisant les possibilités d'apparition et de disparition que permet le cadre, en variant la lumière et en prenant en compte la couleur, Murnau livre une réflexion sur le visible et l'invisible et devient plus qu'un simple cinéaste : un créateur de formes.

Éric Rohmer, avec sa thèse sur *Faust*, réalisé par Murnau en 1926, a été le premier à mettre en évidence l'importance chez le cinéaste de la construction de l'espace par le cadre et par l'éclairage. La mise en scène de Murnau s'appuie sur des jeux d'ombres et de rayonnements pour rattacher le personnage de Nosferatu aux sources même du dispositif cinématographique. Événement de nuit mais aussi de lumière, phénomène de projection davantage pressenti que véritablement vu, Nosferatu naît dans l'obscurité pour mourir dans l'embrasement de l'aube.



● Couleurs

La récente restauration de *Nosferatu le vampire*, en 2013, lui a rendu ses couleurs originelles. Ses nouveaux spectateurs ont alors pu se rendre compte qu'il n'a pas été conçu en noir et blanc. Murnau a filmé à travers des filtres de plusieurs couleurs, qui peuvent d'ailleurs varier à l'intérieur d'une même séquence. La couleur teinte l'image dans une visée onirique et dramatique : il s'agit de faire rêver tout autant que de marquer l'esprit du spectateur. Ainsi, pour des raisons de sensibilité de la pellicule, les extérieurs du film ont été entièrement filmés de jour pour être ensuite colorés en fonction des moments de la journée où ils sont censés se dérouler. Par exemple, la scène de la hyène qui s'attaque aux chevaux a été tournée en journée, bien qu'elle soit censée se dérouler la nuit, puis a été teintée en bleu. Cette colorisation donne immédiatement aux séquences une fonction poétique. Le réveil d'Ellen, lors de l'attaque de Hutter par Nosferatu, a été filmé en deux couleurs : gris bleuté pour l'atmosphère nocturne, jaune verdâtre pour la panique de l'attaque. Au-delà d'une représentation réaliste de la nuit, il s'agit d'inventer des états différents de l'image, dont les variations peuvent surprendre le spectateur. L'usage du négatif lors de la traversée de la forêt indique le passage d'une dimension à une autre, du pittoresque montagnard au romantisme gothique. Cette colorisation envisage aussi l'image comme une matière qu'on peut manipuler à des fins expressives.



● Ombres du cinéma

Les plans d'ombre les plus marquants correspondent aux deux scènes de violence sur Hutter et sur Ellen – scènes jumelles, comme si Nosferatu répétait avec Hutter ce qu'il accomplira avec Ellen. Leur point culminant est formé par l'ombre du vampire qui s'étend sur le corps de la victime. La mise en scène transforme même le vampire en pur événement plastique. Nosferatu est remplacé par son ombre, dépossédé de toute enveloppe charnelle. Murnau stylise l'ombre de façon à ce que celle-ci possède son existence propre, dissociée de la matière, sans renvoyer à un strict modèle humain. L'ombre devient un recouvrement (au-dessus de Hutter), une main maléfique (lorsqu'elle se projette sur la chemise de nuit d'Ellen), et rend la silhouette du vampire encore plus terrifiante, donnant même à penser que ses ongles, ses doigts et ses mains se sont métamorphosés (lorsqu'il monte l'escalier qui mène à Ellen). Dans la tradition du romantisme allemand (exprimée dans les contes d'Hoffmann ou dans *Peter Schlemihl* [1813] d'Adelbert von Chamisso, où un personnage perd son ombre), l'ombre possède son existence propre et induit une réflexion sur l'humanité. Aussi le plan de pendule présentant un squelette et son ombre n'est-il pas du tout anodin, indépendamment même du récit : c'est à cause de sa sonnerie que Hutter se coupe le doigt et que Nosferatu voit le sang couler. Il est impossible d'échapper au mal et à la mort, de la même façon qu'il est impossible pour un être vivant de se séparer de son ombre. Autre exemple significatif : l'ombre des nuages s'inscrit sur les montagnes juste avant que Hutter ne rencontre Nosferatu pour la première fois. Le plan de ciel voilé, où la lumière paraît étranglée par la masse des nuages, ne raccorde pas avec le plan suivant de la calèche, très éclairée. La disparition de la lumière devient une étape du voyage de Hutter qui mène au mal. Cosmos

et poésie du mal sont dorénavant liés. Avec la nuit surgit la violence insondable de l'univers.



● Le noir de l'image

Comme dessiné au fusain, Nosferatu émane plus du noir que de la nuit [00:24:03]. Lorsqu'il accueille Hutter au château, il s'enfonce sous l'arcade totalement plongée dans l'obscurité [00:24:54]. Le partage net de la lumière et des ténèbres, tout comme la forme de croissant se découpant en haut du cadre évoquent l'esthétique expressionniste, même si l'arrondi domine ici, à rebours des lignes brisées et des perspectives aberrantes du *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), film emblématique de ce courant cinématographique [cf. *Influences*, p. 18]. Même le manteau du comte se confond avec le noir environnant, comme s'il était absorbé par celui-ci. Quelle est l'origine de Nosferatu ? Elle est triple : cinématographique, perceptive et métaphysique. Il vient du fond de l'image, du fond de notre œil, de cette matière noire qui constitue le visible et l'espace de notre perception.



● Apparition de la lumière

La victoire de la lumière dans la dernière séquence du film [séqu. 17], inespérée, restaure un équilibre au sein d'un monde peu à peu absorbé par les ténèbres. Lorsque Nosferatu s'approche puis s'empare d'Ellen, sa main griffue sur son crâne en signe de conquête, l'espace de la chambre, sans être entièrement plongé dans l'obscurité, est très faiblement éclairé, simplement troué par une lampe en bas du cadre, à droite. Murnau conserve le même cadrage par la suite, mais en inversant totalement la polarité lumineuse, de sorte que le spectateur contemple ainsi un univers inversé, où ce qui était marqué par le mal se retrouvera dès lors rédimé par

« Parce qu'il était profondément peintre, Murnau a su inciter la photographie à se hausser au-dessus d'elle-même »

Éric Rohmer

le bien. Deux plans marquent ce basculement : d'abord, la diminution progressive de l'ombre sur le toit des maisons, qui rend le spectateur témoin d'un retournement cosmique. Il ne s'agit pas seulement du passage de la nuit au jour, mais de la défaite du mal face à l'ordre du bien. Ensuite, le chant du coq : loin de marquer uniquement l'aube, il s'installe dans une longue série de plans d'animaux, affirmant la continuité entre le monde humain et le monde de la nature. Nosferatu meurt, la silhouette irradiée par les rayons du soleil, le visage brutalement éclairé de près. C'est le seul exemple de plan où la profondeur de champ (réservée au soleil) est en tension manifeste avec le premier plan (où Nosferatu s'effondre). Ainsi, dans le plan où Nosferatu se désintègre sous la puissance de la lumière, il devient un mince échappement de fumée, à la droite du cadre, désignée par une diagonale de lumière, coupante comme une arme.



L'Aurore, 1927 © 20th Century Studios

● De *Nosferatu le vampire* à *L'Aurore*

Rapprochons la fin de *Nosferatu* de la fin de *L'Aurore* (1927), que François Truffaut avait qualifié de « plus beau film du monde ». En étudiant les points communs entre les deux films, les élèves pourront tenter de repérer des éléments propres au cinéma muet. L'absence de son diminue-t-elle la puissance des scènes ? Comment la violence s'exprime-t-elle dans les deux cas ? Quelles bandes sonores pourrait-on imaginer pour chacune de ces partitions visuelles ? Les élèves pourront également repérer à quels éléments visuels on reconnaît l'univers de Murnau. La tempête qui menace le couple à la fin de *L'Aurore* peut ainsi se rapprocher de la mise en scène de la violence du vampire, tandis que le sourire final de la femme (interprétée par Janet Gaynor) dresse un contrepoint heureux à la mort d'Ellen. Les élèves pourront analyser le rôle joué par les jeux d'ombre et de lumière dans chacune des séquences. De quelle manière la menace s'imprime-t-elle à l'image ? Quelle progression peut-on suivre ?

Dans *L'Aurore*, Murnau crée un mouvement extrêmement violent en perturbant les lignes de force. Il s'éloigne de la procession implacable du vampire pour montrer un monde devenu chaotique qui met les amoureux à l'épreuve. Le dernier mot revient à la lumière : elle embrase le plan progressivement, en dissolvant les formes. Les visages de l'homme et de la femme se ressoudent sous le sceau d'une lumière bienveillante, qui fait disparaître l'espace. Cet optimisme tranche avec la fin tragique de *Nosferatu*, proche du mélodrame, où l'amoureux, en plan d'ensemble, pleure au chevet de la femme qu'il aime.

Mise en scène

Espaces de la peur

« Et quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre. » Ainsi reformulé par les surréalistes, un carton de *Nosferatu* devait se faire mot de passe cinéphile. C'est qu'à travers lui se condense la formule du fantastique – un glissement vers un monde autre, la rencontre imprévue d'êtres de natures différentes ou antagonistes. Entre la ville bourgeoise et la terre vaine, les vivants et le non-mort, les frontières s'estompent, l'espace se recompose.

● Seuils

La traversée du pont menant au château d'Orlok est fortement dramatisée. La réaction des cochers, refusant de continuer leur course, sonne comme un avertissement. Cela n'empêche pas Hutter de franchir l'ouvrage d'un pas alerte, son habituel sourire aux lèvres. Se tournant vers la caméra, il marque cependant un bref temps d'arrêt. D'un point de vue diégétique, cela correspond à un coup d'œil lancé en direction de la diligence qui s'éloigne. Mais n'y aurait-il pas là également pour le personnage une façon de prendre à témoin le spectateur de son courage, ou à tout le moins de son indifférence à ce qu'il juge être de simples superstitions ? Le célèbre carton suggère alors que la naïveté est coupable et la transgression fatale. Le « pays des fantômes » impose ses visions troublantes : un piton rocheux mystérieusement surmonté d'un toit ; une chapelle perdue dans la forêt. L'inquiétude naît d'abord des éléments architecturaux. Si Hutter outrepassa allègrement les limites, Ellen au contraire se tient toujours à leur seuil. La plage où elle se recueille est un espace liminaire, entre l'ici et l'ailleurs, le foyer et l'inconnu [séq. 11]. Prise de somnambulisme, elle avance sur la balustrade comme sur un fil séparant la vie et la mort [séq. 8]. Les rideaux transparents l'entourent d'une voile fantomatique, et le carrelage en damier est le même que dans le château. Elle se révèle toutefois capable de résister à l'attraction du vampire, tombant dans les bras de son ami.



« Murnau trouve dans la ville et la campagne les sources du surnaturel et du maléfique, destinés à se répandre sur le monde »

Bernard Eisenschitz

● Arches

L'apparition d'Orlok compte parmi les moments les plus marquants de *Nosferatu* [cf. *Lumière*, p. 11]. D'emblée, le personnage est associé à la figure de l'arche. Celle-ci est omniprésente dans le château, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur. Murnau joue à l'occasion de sa multiplication, comme lorsque Hutter arrive à la hauteur d'Orlok. Les surcadrages enserrant alors les corps tout en les détachant d'un fond plus clair. Un raccord dans l'axe nous rapproche ensuite des deux hommes. Tandis que le comte se tourne lentement vers le commis, son long nez courbé et les rides profondes qui strient le bas de son visage dessinent une nouvelle arche. Produisant de forts contrastes lumineux, marquant des seuils entre les mondes, cet élément de décor permet de renforcer l'impression d'étrangeté provoqué par la physionomie de Nosferatu. Surmonté d'un arc gothique plus pointu, l'étroite porte menant à la chambre de Hutter rappelle quant à elle un cercueil. Lors de son entrée à Wisborg, Nosferatu passe une voûte sur croisée d'ogives. Le vampire paraît se confondre avec les lieux, à moins que ceux-ci ne portent sa marque funeste – dans l'auberge, le lit de Hutter est déjà surmonté d'une arche, plus discrète mais bien présente.



● Contigüités

Lorsque Knock expose la requête du vampire à Hutter, un plan nous montre la bâtisse abandonnée que le comte entend acheter. L'ancien grenier à sel de Lübeck s'inscrit dans un maillage parfaitement orthogonal, qui renforce l'impression de délabrement – manière de symboliser, peut-être, l'opposition entre la rationalité marchande et les puissances occultes. Cette vue est-elle celle de l'agent immobilier ou une illustration de la proximité, indiquée par un carton, entre ce lieu et le domicile du commis? Le montage est ambigu. Toujours est-il que la fenêtre établit une distance tout en créant un espace de communication entre les bâtiments. Dès l'annonce du départ de Hutter, le lieu du dénouement tragique – la chambre du couple, avec son lit, son miroir et sa fenêtre – apparaît à l'arrière-plan. Murnau ne filme pas à travers les vitres, ne joue pas des surfaces réfléchissantes,

mais insiste sur les treillages et les barres. La première consigne, lorsque la peste est déclarée, est d'ailleurs de fermer portes et fenêtres. Les habitants, et Ellen parmi eux, ne peuvent cependant s'empêcher d'observer le flot régulier des cercueils.

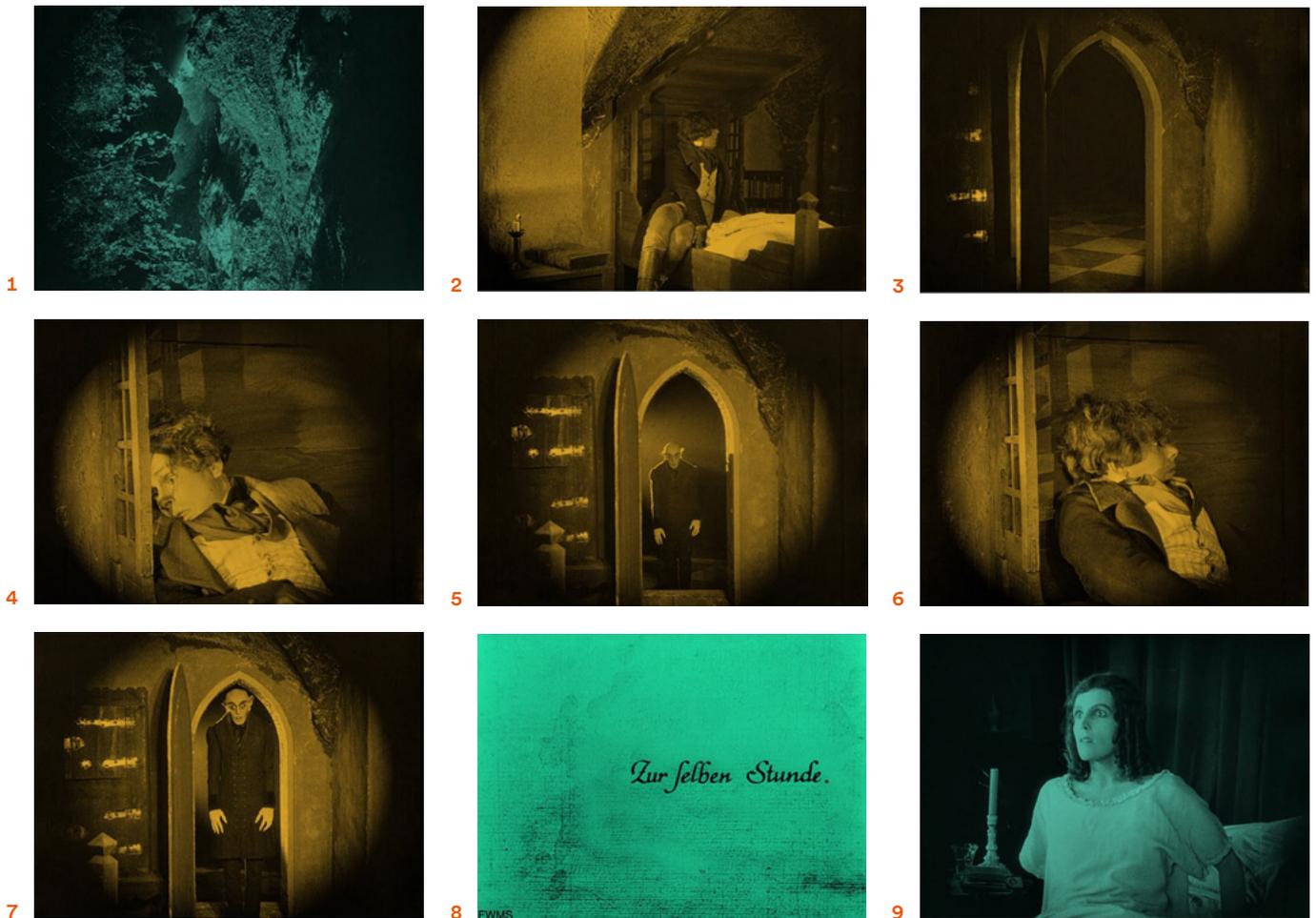
Le dernier mouvement du film organise une confrontation à distance entre la jeune femme et Nosferatu. Le geste d'Ellen indiquant à son mari la présence de l'intrus se raccorde sur un plan de façade légèrement arrondi par l'usage de l'iris. Ainsi, elle semble viser le vampire, dont le crâne blanc se distingue à peine. Au contraire, Hutter est associé à la fenêtre et à la protection – relative – qu'elle représente. Son corps fait opposition. Par la suite, les grilles seront du côté de Nosferatu, qui s'y accroche, et non de la femme, qui ouvre la fenêtre de sa chambre – par envoûtement, désir ou don de soi, le geste est empreint d'ambivalence. La distance paraît alors presque abolie. Le regard de Nosferatu plonge dans la chambre d'Ellen comme dans celui du spectateur, qu'il fixe avec intensité. La mort du vampire est mise en scène comme un glissement entre deux cadres : le miroir étroit et pointu, semblable aux portes du château et à son cercueil protecteur, et la fenêtre ouverte, qui laisse pénétrer les rayons salvateurs du soleil. Par son sacrifice, Ellen rétablit la séparation – symbolique, topographique – entre les vivants et les morts.

● Profondeurs

Au cinéma, l'angoisse ou la peur sont souvent suscitées par l'utilisation du hors-champ : le mal rôde à la lisière du cadre avant de s'infiltrer ou de surgir brusquement. Murnau travaille plutôt sur la profondeur de champ. La zone de netteté dans l'image est toujours maximale. Nosferatu ne bondit pas, mais il se rapproche avec lenteur, pleinement maître de l'espace. Effrayé par la réaction du comte à la vue de son sang, Hutter recule avec précipitation, le visage tourné vers la caméra. Le vampire le suit au contraire avec la patience d'une araignée, masse noire dont seules les mains crochues se distinguent. Ce n'est pas la violence d'une intrusion que cherche à faire éprouver le cinéaste, mais la phobie d'un contact et le sentiment de l'inexorable. Il en va encore ainsi lorsque le commis, prostré sur un fauteuil ou dans son lit, subit l'implacable avancée d'Orlok. Cette avancée vers le premier plan est d'ailleurs plus générale. Le radeau qui descend le fleuve ou le voilier qui vogue au milieu de la mer sont d'abord présentés au loin, se rapprochant progressivement du spectateur. Cette façon de montrer la lenteur du déplacement crée une forme de fascination, de saisissement par la beauté. Le radeau, tout comme le bateau avec Nosferatu à son bord, portent la mort avec eux, et pourtant leur trajet est indissociable du rythme des flots, de la présence de la pierre, du ciel et de l'eau. Par la durée du plan, le cinéaste, tout en célébrant la nature, enregistre le mouvement inéluctable de la mort, à la fois cosmique et tragique.

Inversement, les plans qui se rattachent aux victimes de Nosferatu sont construits sur un mouvement qui part du premier plan pour aboutir au second. Plutôt qu'une fuite, les personnages cherchent paradoxalement une réclusion dans la profondeur de champ. À l'approche du vampire, Hutter comme Ellen se précipitent vers le fond du plan alors même qu'ils s'y retrouvent bloqués. Jamais ils ne partent vers les bords latéraux du cadre. Cette aspiration par la profondeur correspond à une conception métaphysique de l'image : au fond se loge la mort. La longue procession de cercueils, alors que la ville subit l'épidémie de peste, affirme la même idée : la profondeur de champ s'impose comme le destin du regard, le lieu de la mort placé en face du spectateur. Il faut encore noter que le commis ne découvre le véritable statut de son hôte qu'en pénétrant dans la crypte, autrement dit dans les replis cachés du château. Nosferatu habite la profondeur – de l'espace aussi bien que du temps.





Séquence

L'attaque du vampire

[00:34:34 – 00:37:50]

Par le montage, Murnau intensifie la violence d'une scène de vampirisation. Il transforme le schéma fantastique classique en créant une scène de double emprise, où Nosferatu s'empare de deux êtres en même temps.

Lorsque débute la séquence, Hutter a déjà senti la présence de Nosferatu. En entrouvrant la porte, il l'a vu s'avancer vers lui : mouvement effrayant d'une progression sans mouvement que l'usage du fondu enchaîné rend possible. De façon surprenante, la séquence étudiée place peu à peu le personnage d'Ellen au cœur du récit, alors qu'elle n'intervient pas directement dans l'action. Tout en vampirisant Hutter, Nosferatu se relie pour la première fois à Ellen.

● L'avancée inexorable

Un plan de cascades [1] signe le début de l'attaque de Nosferatu. Aussi poétique qu'énigmatique, en décalage avec les couleurs employées, il s'imisce dans le montage sans passer par l'intermédiaire d'un point de vue subjectif et s'oppose à l'atmosphère oppressante des espaces intérieurs. Le mouvement vertical de l'eau brise les axes horizontaux qui structureront la scène, liés au regard de Hutter [2, 4, 6], mais entre en correspondance avec la silhouette du vampire [5]. Il rattache la venue de ce dernier à l'ordonnement naturel

des choses. En désamorçant toute violence psychologique, il replace la violence du vampire dans un contexte tragique où l'homme doit faire face au mal qui compose l'univers.

Contrairement aux scènes du dîner ou de la signature du contrat, Hutter et Nosferatu ne font jamais partie du même plan. La mise en scène cherche d'abord à bloquer le corps du commis. Il parcourt l'espace et se réfugie dans la profondeur de champ en pure perte [2]. Le fait de regarder à gauche puis à droite [2, 4, 6], tout en ayant le corps figé, renforce l'impression de claustrophobie. Le fragment du baldaquin contre lequel il appuie son visage [4] crée un emprisonnement supplémentaire, supprimant le peu d'espace libre qui lui reste. Mais l'acteur joue la panique comme une déformation intérieure [4, 6] : les joues qui grossissent, les yeux à la limite de révolusion, l'accélération du halètement évoquent un organisme intérieur, comme un *alien* invisible qui menace de surgir de son propre corps. Le champ-contrechamp systématique [5, 7] fait de Nosferatu la projection fantasmagorique de Hutter : le vampire n'a pas d'autre réalité que celle que lui confère le regard affolé du commis.

Pourquoi Murnau ne montre-t-il pas Nosferatu immédiatement, puisqu'il ne peut être ailleurs que derrière la porte ? Parce qu'il ne correspond plus à un monstre, mais à une vision. La logique qui articule ces plans n'est plus celle de la raison, mais celle du fantasme. L'espace vide derrière la porte [3] n'existe que pour être rempli par la peur qui appartient à Hutter comme au spectateur. Nosferatu apparaît comme s'il se matérialisait par la lumière, tel un rassemblement fantastique de particules lumineuses. L'immobilité spectrale de Nosferatu, ses bras raides plaqués contre son corps, sa façon de se placer sur l'axe de symétrie du cadre rendent son



10



11



12



13



14



15



16



17



18

apparition implacable [5, 7]. Si la forme de la porte évoque un cercueil vertical [3], espace originaire du vampire, elle ressemble également à un grand œil, trou béant des peurs inavouées. Il devient l'allégorie de ce à quoi il est impossible d'échapper : la mort, le destin.

● Le dédoublement

La séquence se dédouble grâce à un carton : «*Au même instant*» [8]. Le plan sur Ellen [9], bref pour en accentuer la violence et le caractère magique, est tout autant l'indice d'une résurrection que d'une possession. Allongée, elle se redresse, ouvre les yeux qu'elle avait fermés. Comme Hutter, elle traverse l'espace pour se réfugier dans la profondeur de champ, mais la libération s'avère illusoire. Elle tombe de la balustrade lorsqu'elle arrive au niveau de la porte [10] : plan inversé de celui de l'apparition du vampire [5]. Le surcadrage dramatise sa défaillance, son effondrement. Avec Nosferatu et Ellen, Murnau réunit deux fonctions du cinéma : l'apparition et l'évanescence, la présence et l'absence à soi. La séquence entière se dédouble ainsi, partagée entre l'excès de présence de ce qui n'existe pas (le vampire) et par l'effritement de ce qui existe (Ellen et Hutter).

Par le plan d'ombre sur le visage de Hutter [11], Murnau invente une très belle métaphore de l'emprise agressive du vampire. Le corps de la victime devient la surface de projection de son agresseur, qui se déploie sur elle comme un soleil noir. Le corps de Hutter devient inconsistant, fermé, replié sur lui-même, face à l'ombre qui vampirise la présence humaine. Surtout, ce plan annonce celui de la vampirisation d'Ellen, lorsque l'ombre de Nosferatu se détache sur sa chemise

de nuit. Le récit de Hutter perdu en Transylvanie s'arrête pour laisser place à celui d'Ellen, qui ne pourra échapper à la violence programmée et tragique du vampire.

Le montage alterné, en s'appuyant sur une simultanéité de temps, déploie la figure du dédoublement. Il crée des rimes et des relations entre les mouvements, même si l'espace diégétique est dissemblable. Le sursaut d'Ellen peut tout à fait être compris comme la conséquence de l'avancée de Nosferatu au-dessus de Hutter. Le raccord entre les mains d'Ellen tendues, au premier plan [13], et les mains levées de Nosferatu [14] resserre les liens entre les deux plans : Ellen tend ses bras comme si elle cherchait à attraper et à ralentir Nosferatu. C'est ce que signale aussi le mouvement de tête de ce dernier [15] : que peut-il regarder qui se situerait derrière lui ? Il se retourne comme si Ellen se tenait là. Même le regard hors champ d'Ellen [13, 16] trouve son sens, puisqu'elle pourrait fixer Nosferatu. Murnau invite le spectateur à reconstruire la séquence en suivant les raccords et l'axe des regards, hors de toute continuité spatiale.

Dernier effet de rime : Nosferatu s'en va, tournant le dos au spectateur et s'abîmant dans la profondeur de champ [17]. Dans le plan suivant, Ellen s'essouffle, s'affaisse un peu avant de s'évanouir et de se rallonger dans son lit [18].

La séquence ne raconte pas seulement l'impuissance d'Ellen à sauver Hutter. Elle détache deux éléments, l'ombre et la femme allongée, que le sacrifice final d'Ellen va au contraire rassembler lorsque Nosferatu étendra son ombre au-dessus du lit de la jeune femme. À partir de ce moment, l'attente d'Ellen devient ambiguë : elle attend autant l'amour que la mort – autant Hutter que Nosferatu. Le destin d'Ellen se retrouve définitivement lié à celui du vampire.

Trucages

Un monstre de celluloid

Le maquillage a beaucoup contribué à transformer l'acteur Max Schreck en icône de l'horreur. Mais les pouvoirs occultes de Nosferatu sont aussi le produit de nombreux trucages optiques. En ce sens, il est pleinement une créature cinématographique.

● Défilement

Une fois entré dans le domaine du comte Orlok, Hutter est surpris par l'arrivée précipitée d'une diligence [séq. 6]. Pour obtenir cet effet, l'opérateur Fritz Arno Wagner a imprimé la pellicule à une vitesse de huit ou douze photogrammes par seconde. En projetant ensuite à dix-huit ou vingt-quatre photogrammes par seconde (la norme varie selon les époques), les mouvements sont accélérés. Ainsi, le spectateur pressent que l'agent immobilier vient de pénétrer dans un territoire régi par d'autres lois naturelles que celles qu'il connaissait jusque-là. Par la suite, le vampire empile rapidement des cercueils avant de s'allonger dans celui du dessus [séq. 9]. Outre l'accélération, le cinéaste recourt alors au procédé du « tour de manivelle », plus connu aujourd'hui sous le terme de *stop motion* : il consiste à enregistrer un photogramme de la scène, modifier légèrement la disposition des éléments, saisir un nouveau photogramme, procéder à un autre déplacement, et ainsi de suite – ce qui, en l'occurrence, crée de fortes saccades. Les objets, littéralement animés, paraissent soumis au contrôle d'Orlok. Murnau emploie de multiples fois ce trucage pour marquer des seuils et une progression de l'étrangeté. Citons trois exemples : la porte du château s'ouvre et se ferme tout seule à l'arrivée de Hutter [séq. 6] ; le couvercle du cercueil s'ouvre seul pour laisser sortir Nosferatu, qui se redresse sans appui [séq. 12] ; la porte de la nouvelle maison du vampire s'ouvre seule pour le laisser sortir [séq. 13].

● Impression

Arrivé à la porte de son logis à Wisborg [séq. 13], Nosferatu se volatilise. Grâce à un fondu enchaîné entre un plan où il est présent et un autre où il est absent, le cinéaste nous montre sa capacité à se faire passe-muraille. La technique est reprise au moment de sa mort. Il est dissout par la lumière, semblant moins avoir été un corps qu'un mauvais rêve. Dans le château, alors que Hutter le regarde depuis sa chambre avec la plus vive inquiétude, un autre fondu enchaîné produit un soudain resserrement du cadre sur le vampire. L'effet est d'autant plus troublant que c'est alors le monstre qui semble avancer sans effort, et non la caméra. Il est en outre dédoublé durant quelques instants. Cet état flottant, à peine matériel, se retrouve lorsqu'il apparaît en surimpression à travers les cercueils dans la cale de l'*Empusa*.

Le trucage le plus célèbre du film est sans nul doute la « forêt négative ». Les chevaux ont soudain la consistance d'une brume, le cocher sans visage flotte dans les sous-bois irradiés. La réalité s'inverse, nous pénétrons dans le monde de la mort et dans la nuit même du cinéma – ce passé de l'image que le développement en positif dérobe à nos regards.



Soyez sympas, rembobinez de Michel Gondry, 2008 © EuropaCorp

● Croire à Nosferatu

Habités aux effets spéciaux numériques, les élèves trouveront probablement les manipulations optiques de *Nosferatu* bien rudimentaires – à moins qu'ils ne les considèrent réussies « pour l'époque ». En fonction de leurs réactions, il pourrait être intéressant d'interroger ce présupposé d'un progrès technique permettant d'aboutir à toujours plus de réalisme. Ne s'agit-il pas aussi d'une affaire de sensibilité des spectateurs, dont l'œil peut être plus ou moins accoutumé à certaines pratiques de trucages ? Après tout, le comte Orlok n'est-il pas plus « réel » qu'une créature générée par ordinateur ? Les différentes versions de King Kong ou Godzilla offrent une bonne matière à comparaison. La question se déplace alors sur le terrain de la croyance. Le plaisir suscité par les effets spéciaux semble naître au croisement d'une capacité à les repérer en tant que tels et d'une méconnaissance du procédé exact ; c'est cela la « magie ». Sur le modèle du film de Michel Gondry *Soyez sympas, rembobinez* (2008), un atelier pratique pourrait permettre aux élèves d'apprécier l'ingéniosité des « trucs » de *Nosferatu* et leurs potentiels expressifs.

Motif

Forces de la nature

Friedrich W. Murnau donne à l'environnement naturel et aux animaux une place rare dans le cinéma allemand de l'époque. Dans la critique qu'il publie en 1923, le théoricien du cinéma Béla Balázs considère même qu'il s'agit du premier film depuis *Le Cabinet du docteur Caligari* « où ce ne sont pas des dangereuses possibilités de la technique mais des mystères ignorés de la nature dont nous avons peur »¹.



● Leçon de vie

Peu après l'arrivée d'Orlok à Brême, des rats se répandent sur les quais du port. Puis débute sans prévenir une séquence qui paraît à la fois relever du décrochage narratif et du condensé métaphorique. Occupant une position centrale à l'échelle du long métrage, cette séquence entrelace deux actions : d'une part, le professeur Bulwer observe en compagnie de ses étudiants une plante carnivore et un polype ; d'autre part, le gardien et le directeur de la prison scrutent Knock qui avale des mouches et regarde une araignée dans sa toile. Le montage et les intertitres établissent un jeu d'analogies : la plante est comparée à un vampire ; le polype à un fantôme ; Knock lui-même, par ses postures et attitudes, à une araignée. Cette chaîne métaphorique est également une chaîne alimentaire. La dévoration fait loi. Aussi Nosferatu est-il moins un être contre-nature que la parfaite incarnation de celle-ci. Comme l'avance Emmanuel Siety, « [Le] vampirisme, tout en s'incarnant dans la figure de Nosferatu, appartient de plein droit à la nature, dont l'observation attentive, celle des plantes, des insectes, des micro-organismes non visibles à l'œil nu, mais aussi l'observation des marées produites par l'attraction lunaire, révèle une activité protéiforme de captation, de prédation, d'absorption subsumant les trois règnes de l'animal, du végétal et du minéral. Le vampirisme, dans Nosferatu, est à la fois une atteinte organique et une force psychique, un bacille qui se propage en même temps qu'un lien de désir et de mort. Vivant la nuit, détruit par les premiers rayons de l'aurore, le vampire est suspendu au mouvement des astres, et sa force d'attraction est comparable à celle de la lune sur les océans. »²

1 Michel Bouvier et Jean-Louis Leurat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 251.

2 Emmanuel Siety, « Quel "isme" pour Murnau ? », in Jacques Aumont et Bernard Benoliel (dir.), *Le cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 111.



« Nosferatu, c'est le rythme animal changé en rythme démoniaque »

Roger Blin

● Nouveau cycle

Nous sommes alors bien loin de l'image naïve d'Ellen jouant avec son chaton. La dernière scène affirme néanmoins la puissance rédemptrice de l'aurore, seule à même de marquer à nouveau la séparation de l'humain et de la bête, et de suspendre la corruption et la destruction. Albin Grau écrit ainsi : « Les puissances de la nuit épient celui qui [...] a quitté la route menant à la grandeur humaine ; de leurs tentacules avides, elles cherchent à l'entraîner toujours plus bas vers la terre. Elles grossissent tous les instincts bestiaux en lui jusqu'à ce qu'apparaisse un être doué d'une animalité absolue, entièrement lié à la terre. [...] Un être innocent et enfantin peut le retenir en son pouvoir jusqu'au premier chant du coq. Alors se dissout le pouvoir du vampire, l'âme animale est délivrée – le cycle du devenir humain doit recommencer du début. »³

● Le vampire en son domaine

Si Nosferatu ne ressemble en rien à l'élégant comte Dracula que décrit Bram Stoker et qu'incarne Bela Lugosi, notamment chez Tod Browning, Murnau conserve l'un des éléments centraux de la mythologie gothique du vampire, à savoir la correspondance entre le personnage et son environnement. S'il s'agit en l'occurrence des montagnes acérées et des forêts lugubres d'Europe de l'Est, cela a également pu être, dans d'autres versions, la « jungle urbaine » de New York (*Les Prédateurs* de Tony Scott en 1983 ou *The Addiction* d'Abel Ferrara en 1995). Au regard de la situation écologique contemporaine, les élèves pourront être invités à imaginer une nouvelle alliance entre le vampire et le monde sauvage. Ne serait-il pas lui-même victime de la destruction du vivant ?

3 Michel Bouvier et Jean-Louis Leurat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, p. 20.

Influences

Souvenirs de peinture

Le cinéma de Murnau est imprégné par sa connaissance de la peinture, notamment allemande. Mais à cet égard aussi, *Nosferatu* est une œuvre composite, qui doit beaucoup aux recherches d'Albin Grau. En schématisant, on pourrait dire que revient au premier l'ancrage dans les courants romantique et symboliste, et au second les élans expressionnistes. Par-delà ce partage nécessairement hasardeux, il convient surtout d'envisager comment la peinture traverse et travaille le film.

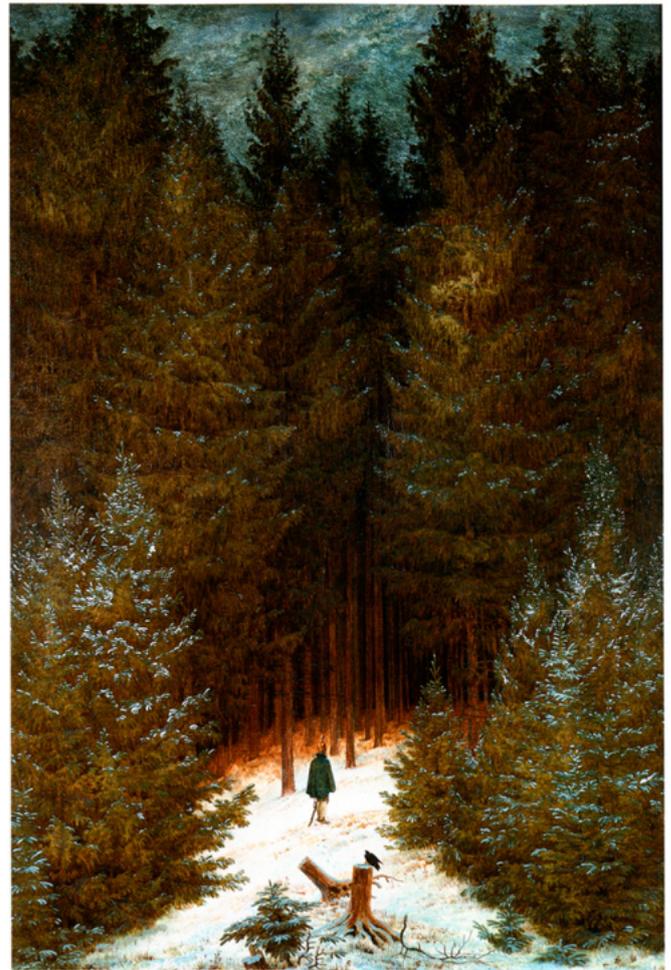
● Un film expressionniste ?

Nosferatu est souvent associé, un peu rapidement, au courant expressionniste qui marque tous les arts entre 1919 et 1925 et correspond à un certain avant-gardisme. *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920) est désigné comme le premier film expressionniste et met en avant une stylisation de l'image très marquée et déterminante d'un point de vue dramatique. L'affiliation répandue de *Nosferatu* (et plus largement du cinéma de Murnau) à ce courant vient en partie, outre l'appartenance à une époque commune, de son univers fantastique et chaotique, de ses personnages tourmentés, de ses éclairages marqués, de ses lignes de fractures architecturales qui peuvent faire écho à certains thèmes et motifs de cette esthétique. Les dessins d'Albin Grau pour le film soulignent d'ailleurs ce lien. Néanmoins, le cinéaste Éric Rohmer, qui consacra un essai au *Faust* de Murnau, avance que ce dernier est le moins expressionniste des maîtres du cinéma allemand : « Prenons l'occasion de dire une bonne fois pour toutes à quel point l'influence de la peinture expressionniste a peu marqué Murnau. »¹

● Paysages

Il faut plutôt aller chercher les influences picturales de *Nosferatu* du côté du romantisme et du symbolisme. Pour Murnau comme pour Caspar David Friedrich, les paysages s'apparentent à des états de l'âme. Lorsque, tiraillée par l'inquiétude et la mélancolie, Ellen se rend sur une plage hérissée de tombes, le plan évoque la synthèse de deux toiles, *Femme sur la plage de Rügen* (1818) et *Cimetière sous la neige* (1826). Le sentiment d'abattement semble alors naître du contraste entre les éléments mobiles ou dynamiques (les vagues, le vent, la position des croix) et la fixité douloureuse du personnage. Les deux vues sur les flots encadrant ce plan ne correspondent pas exactement à une perception subjective – Ellen, de trois quarts dos, est tournée vers les dunes qui s'étalent à sa gauche –, mais renforcent la dimension de recueillement de la scène. Le tourment d'Ellen est intimement lié à cet horizon vide. Ainsi que le note Friedrich : « Le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit en face de lui, mais aussi ce qu'il voit en lui. »²

Les paysages de plus en plus désolés à mesure que Hutter s'approche du château d'Orlok participent de la même façon d'une coalescence entre la nature et les affects des personnages [cf. Montage, p. 7]. Avant l'arrivée du cocher du comte, Hutter se tient en surplomb d'un chemin sinueux, frêle silhouette écrasée par la masse sombre des sapins. La composition et l'atmosphère lugubre rappellent *Le Chasseur dans la forêt* (1814). La dimension symbolique de l'œuvre de Friedrich se cristallise notamment à travers la présence à l'avant-plan d'un corbeau posé sur un tronc coupé. Dans



Caspar David Friedrich, *Le Chasseur dans la forêt*, 1814 © DR

Nosferatu aussi, l'homme se tient au seuil d'un destin funeste. Il faut encore noter que Murnau débute et achève souvent les plans de nature en l'absence des personnages. Ceux-ci les traversent, comme une vibration fugace.

● Figures

En 1916, pour illustrer le roman *Le Golem* de Gustav Meyrink (dont sera tiré un film du même titre en 1920, coréalisé par Paul Wegener et emblématique du cinéma expressionniste), Hugo Steiner-Prag crée une série de lithographies. Le corps étiré de la créature, son visage d'un blanc crayeux se détachant des ténèbres infuseront la création de *Nosferatu*. Plus largement, l'atmosphère gothique, avec les façades sévèrement découpées et les ombres projetées, trouve un écho certain dans le film de Murnau. L'œuvre graphique d'Alfred Kubin est également souvent citée. Des êtres difformes, représentations symboliques d'un désir dévorant et destructeur, y font planer l'angoisse sur des landes stériles. Murnau pourrait reprendre les mots de Kubin, lorsque celui-ci écrit : « Je suis l'organisateur de l'incertain, du tremblant, de la pénombre, de l'onirique. »³

Prise entre deux mondes, Ellen évoque du côté diurne les femmes peintes dans des intérieurs bourgeois par Georg Friedrich Kersting (*Femme broderie* en 1812 ou *Au miroir* en 1827). La nuit, Ellen semble plutôt rejoindre l'univers des toiles d'Henry Fuseli – en particulier *Le Cauchemar* (1781) –, dans lequel les monstres semblent la cause d'une irrépressible tension érotique.

1 Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay Poche Cinéma, 1977, p. 26.

2 Caspar David Friedrich, *En contemplant une collection de peintures*, José Corti, 2011, p. 126.

3 Cité sur le site de l'éditeur, dans sa présentation du *Cabinet de curiosités* [1925], d'Alfred Kubin, Allia, 2012.

Interprétations

Reflets du vampire

Comme toutes les œuvres importantes, *Nosferatu* a provoqué une multiplicité d'interprétations, ajoutant encore aux ambiguïtés de la figure du vampire.

● Le mort aux rats

Professeure de littérature anglaise à l'université de Bristol, Marie Mulvey-Roberts s'est employée à replacer le film de Murnau à la fois dans une histoire culturelle de la notion de race et un contexte de production marqué par l'antisémitisme. S'appuyant sur de multiples sources, elle tisse une série d'analogies entre Orlok et les représentations négatives des Juifs qui l'ont précédé et suivi. Le premier aspect concerne la physiognomie : elle évoque le nez crochu, typique des caricatures antisémites, mais aussi tout ce qui rapproche le comte des rats (doigts griffus, dents pointues...). Les Juifs sont en effet souvent présentés «comme des suceurs de sang porteurs de maladies allant de la peste à la syphilis»¹, et ainsi apparentés à des rongeurs. Par ailleurs, les immigrants juifs, supposés incapables de s'assimiler, emporteraient leur propre terreau culturel pour s'enraciner dans la nation «hôte». La rencontre du vampire avec Ellen figurerait quant à elle la hantise des relations interracialisées – celles-ci provoquant la dégénérescence de la race. L'analyse de Mulvey-Roberts souffre néanmoins de plusieurs limites. Outre certains anachronismes, elle ne s'appuie sur aucune source attestant de l'antisémitisme de Murnau ou de Grau. Nul autre film du réalisateur n'est même évoqué pour confirmer cette hypothèse. Aussi retiendrons-nous surtout qu'une lecture antisémite du film est possible, sans que celui-ci puisse être pour autant qualifié de film antisémite.

● Angoisse d'une nation

Publié en 1947 aux États-Unis, *De Caligari à Hitler* de Siegfried Kracauer interroge la production cinématographique allemande entre 1919 et 1933 sous l'angle d'une histoire psychologique nationale. Dans un contexte marqué par la défaite de 1918, la crise économique et l'instabilité institutionnelle, les films traduisent selon le sociologue une inquiétude profonde se manifestant par une oscillation entre l'angoisse du chaos et le besoin d'autorité. Ainsi, il constate l'omniprésence des tyrans imaginaires comme Caligari, Mabuse ou Nosferatu. À propos de ce dernier, il écrit : «*Les horreurs propagées par Nosferatu sont le fait d'un vampire identifié à la pestilence. [...] C'est un tyran assoiffé de sang, suceur de sang, qui se dresse dans ces régions où mythes et contes de fées se rencontrent. Il est hautement significatif que pendant cette période, l'imagination allemande – indépendamment de son point de départ –, gravitait toujours autour de ce genre de personnages, comme sous l'impulsion de la haine-amour.*»² Le film de Murnau serait-il l'un de ces «rêves éveillés de la société dans lesquels apparaît sa propre réalité et où prennent forme ses désirs généralement refoulés» ?

1 Marie Mulvey-Roberts, *Dangerous bodies: Historicising the gothic corporeal*, Manchester University Press, 2016, p. 129.

2 Siegfried Kracauer, «Les petites vendeuses vont au cinéma» [1929], in *L'Ornement de la masse, Essais sur la modernité weimarienne*, La Découverte, 2008.



● Tabou

Le critique de cinéma Robin Wood observe que nombre de films de Murnau relatent l'irruption d'une force diabolique au sein d'un couple hétérosexuel idéal. De façon étonnante, la dimension érotique est alors attachée aux méchants – Nosferatu, Méphistophélès dans *Faust* (1926) ou la vamp dans *L'Aurore* (1927). Le cinéaste, homosexuel dans des sociétés qui l'interdisaient, paraît ainsi assimiler la sexualité au mal. À propos de *L'Aurore*, Wood, homosexuel revendiqué pour sa part, écrit : «*Aussi belle que soit l'image idéalisée du mariage, on ne peut échapper au sentiment qu'en reléguant la Femme de la Ville (et avant elle Nosferatu) à la nuit et aux marais, Murnau avilissait ses propres énergies sexuelles, qui étaient écrasées sous le fardeau de l'idéologie sexuelle dominante.*»³ Cela pourrait expliquer la dimension tragique, et peut-être mélancolique, attachée à la figure du vampire.

«Nosferatu le vampire est le film muet par excellence. Il engloutit en nous l'esprit critique, fait surgir l'inconnu, cet univers démoniaque fait d'autosuggestion et de peur panique que provoquèrent la sorcellerie et la prière»

Henri Langlois

3 Robin Wood, «Murnau's Midnight and Sunrise», *Film Comment*, vol. 12, n° 3, mai-juin 1976.

Documents

Écrire *Nosferatu*

Nosferatu a durablement suscité l'intérêt des écrivains. André Breton en a par exemple fait, dans *Les Vases communicants* (1932), un motif circulant au gré des hasards objectifs. Écrits à chaud, les textes suivants sont traversés par la tentation de réécrire le film. Explicite chez André Gide, qui entend le corriger, cela se traduit avec Jack Kerouac par de multiples erreurs factuelles, approximations ou exagérations, si bien que celui-ci semble presque le délirer.

Ces deux textes sensibilisent au travail de description et à la recherche du mot juste pour refaire revivre le vampire et l'ambiance de *Nosferatu*. Quels passages semblent bien correspondre au film ou au contraire s'en éloigner ?

Ces extraits invitent aussi à s'interroger sur la (ou les) manière(s) de faire peur efficacement au cinéma, qui peut varier d'un spectateur à l'autre. Pour être vraiment inquiétant, le méchant doit-il être séduisant comme le souhaite André Gide et comme le prétendait Alfred Hitchcock ou au contraire repoussant ? Est-ce que la peur, la terreur sont uniquement suscitées par la présence du vampire dans le film ?

● André Gide, *Journal*, le 27 février 1928

« Dans *Nosferatu*, la terreur du héros retient, empêche la mienne. Le héros qu'on nous donne pour hardi, entreprenant et même fort agréablement téméraire, se décompose soudain et passe de l'excès de la joie à l'expression d'une terreur excessive. Je serais moi-même plus effrayé si je le sentais moins avoir peur. Si je devais recomposer le film, je peindrais Nosferatu – que dès le début nous savons être le vampire – sous des espèces non point terribles et fantastiques, mais au contraire sous les traits d'un jeune homme inoffensif, plein de prévenances et charmant. Je voudrais que ce ne fût que sur de très faibles indices, d'abord, que l'inquiétude pût naître, et dans l'esprit du spectateur avant de naître dans celui du héros. De même, ne serait-il pas bien plus effrayant s'il se présentait à la femme tout d'abord sous cette espèce charmante ? C'est un baiser qui doit se transformer en morsure. S'il montre les dents tout d'abord, ce n'est plus qu'un cauchemar enfantin. [...] Je le verrais volontiers paraissant un monstre hideux à tous ; charmant aux seuls yeux de la jeune femme, victime volontaire et séduite ; mais que, séduit à son tour, il se fît de moins en moins horrible, jusqu'à devenir vraiment l'être exquis dont il n'a d'abord pris que l'apparence. Et c'est cet être exquis que le chant du coq doit tuer, que le spectateur doit voir brusquement disparaître avec soulagement à la fois et regrets. Bref, un film complètement manqué. »



● Jack Kerouac, « *Nosferatu* », *The New Yorker Film Society Notes*, le 9 janvier 1960

« Le comte Nosferatu a le nez long et crochu de la chauve-souris Javelot, les yeux énormes de la Rhinolophidae, une longue bouche chevaline hérissée de pointes en W affreusement teintées de pectine, de molaires et d'incisives comme celles des chauves-souris Desmodonte, une dent de devant en moins pour mieux sucer le sang, et même peut-être une longue langue à l'extrémité poilue comme la si sanguine Sanguisuga. Sa démarche rapide et voûtée donne l'impression que son appareil digestif s'est spécialement adapté à ses activités nocturnes... l'horrible bec-de-lièvre de la Noctilio... de petites guillotines dans la gueule... l'étroitesse excessive de son gosier. Ses mains ressemblent aux griffes énormes de la chauve-souris Leporinus, et, tout au long du film, ses ongles ne cessent de s'allonger. [...] Les gens ferment leurs volets. Maintenant le Mal envahit totalement l'écran. Nosferatu est de plus en plus affreux : ses dents sont maintenant souillées, ses ongles ressemblent à des queues de rats, ses yeux flamboient. On le voit à la fenêtre de son entrepôt, le regard fixe comme quelqu'un dans un vieux rêve. Alors que la nuit tombe, lui se lève de son cercueil avec la raideur froide d'une planche. Son disciple qui s'échappe de la prison ressemble à un M. Pickwick en furie. Suit une chasse à l'homme où tout le monde y va d'un souffle furieux (un chef-d'œuvre de souffle) et tout ceci se termine dans un champ à la lueur des torches. La nuit, au clair de lune, le voici, le célèbre Amant, fixant par-dessus cette horrible place, ou canal, la fenêtre et l'œil de l'héroïne. Elle l'attend. Elle veut sauver le héros et a lu dans le livre des vampires que le vampire sera détruit si sa victime reste auprès de lui jusqu'au premier chant du coq. Il vient à elle de son horrible démarche à petits pas rapides, les ongles pendants. L'ombre de sa main se répand comme de l'encre sur le couvre-lit immaculé. La dernière scène le montre agenouillé près d'elle et baisant son cou dans une scène d'amour horriblement pervers, inégalée en ce qu'elle révèle subitement la détresse foncière et pathétique du vampire. »

Extraits de l'essai de Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, pp. 41-42 et 44-45.

FILMOGRAPHIE

Films de Friedrich Wilhelm Murnau

Nosferatu (1922), DVD, MK2, 2008.

Faust (1926), DVD, Potemkine Films, 2018.

L'Aurore (1927), DVD, Carlotta Films, 2010.

Tabou (1931), coréalisé avec Robert Flaherty, DVD et Blu-ray, Potemkine Films, 2017.

Autour du film

Dracula (1931) de Tod Browning, DVD et Blu-ray, Universal Pictures France, 2016.

Nosferatu, fantôme de la nuit (1979) de Werner Herzog, DVD et Blu-ray, Gaumont, 2010.

Dracula (1992) de Francis Ford Coppola, DVD et Blu-ray, Sony Pictures, 2007.

L'Ombre du vampire (2000) d'E. Elias Merhige, DVD, Studiocanal, 2001.

Postérités de Nosferatu

Halloween : La Nuit des masques (1978) de John Carpenter, DVD et Blu-ray, ESC Editions, 2020.

Edward aux mains d'argent (1990) de Tim Burton, 20th Century Studios, 2015.

Batman : Le Défi (1992) de Tim Burton, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France, 2020.

Ratatouille (2007) de Brad Bird, DVD, Disney - PIXAR, 2008.

BIBLIOGRAPHIE

- Michel Bouvier et Jean-Louis Leutat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981.
- Claude Hodin, *Murnau ou Les Aventures de la pureté*, L'Harmattan, 2012.
- Paolo Palma et Dimitri Vezyroglou, *Nosferatu le vampire*, Atlande, 2021.
- Olivier Smolders, *Nosferatu contre Dracula*, Les Impressions nouvelles, 2019.
- Bram Stoker, *Dracula* (1897), J'ai lu, 2012.

- Jacques Aumont et Bernard Benoliel (dir.), *Le cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Presses universitaires de Rennes, 2009.

SITES INTERNET

Thierry Lefebvre, « Les métamorphoses de *Nosferatu* », revue *1895*, n°19, 1999 :
↳ https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1999_num_29_1_1429

Vidéos

Blow Up, Arte, « Les Vampires au cinéma », 8 octobre 2019 :
↳ <https://www.youtube.com/watch?v=vntv8Q2v9Gs>

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

HORREUR ET BEAUTÉ

Nosferatu le vampire fête ses cent ans. Le film, tourné en 1922, n'a cependant jamais paru aussi jeune, aussi beau. Sa récente restauration a permis de découvrir ses couleurs : en effet, se détachant du noir et blanc, Murnau a utilisé des filtres pour colorer l'image de bleu, de rouge ou de jaune, en fonction des atmosphères et du rythme du récit. Première adaptation du *Dracula* (1897) de Bram Stoker, il représente davantage que la matrice historique des films de vampires contemporains. En s'appuyant sur des procédés qui se rattachent à l'avant-garde du cinéma, le cinéaste construit une œuvre foisonnante, à la forme également monstrueuse. Il brouille les repères qui auraient pu la rattacher à l'expressionnisme pour la nourrir surtout de références mythologiques et romantiques. Autre élément qui la rend intemporelle : la puissance visuelle du personnage de *Nosferatu*. Si son acteur Max Schreck s'est fabriqué un masque terrifiant, le cinéaste raréfie et stylise ses apparitions et les rend marquantes à jamais. Les contraintes du cinéma muet sont alors mises au service d'une poésie fascinante de la lumière et des ténèbres.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU CINÉMA