



HAL
open science

Histoire(s) de fantômes : continuité et circularité dans Nosferatu, fantôme de la nuit

Maxime Bey-Rozet

► **To cite this version:**

Maxime Bey-Rozet. Histoire(s) de fantômes : continuité et circularité dans Nosferatu, fantôme de la nuit. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00940280

HAL Id: dumas-00940280

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00940280>

Submitted on 31 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Résumé : Ce travail soutient l'idée selon laquelle le *Nosferatu, Fantôme de la Nuit* de Werner Herzog propose une vision circulaire du temps et de l'Histoire, par opposition à une conception linéaire de ceux-ci. La démarche d'Herzog passe d'abord par la volonté de créer un lien et un sentiment de continuité avec les traditions artistiques allemandes, afin de reconstituer une identité culturelle mise à mal après la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, le film amorce une construction cyclique de son récit et propose une réflexion sur le mythe, qui devient une manière de penser l'Histoire. Il ne s'agit pas de nier la réalité de la linéarité de notre développement historique, mais plutôt de faire exister, à l'intérieur de l'art, un rêve de circularité, plus adéquat à la réalisation d'un retour vers une nature idéale et primitive. La véritable menace dont le film rend compte est celle d'une immobilité du temps, fataliste et stérilisante, qui articule ainsi la dialectique de l'espoir et du désespoir.

Histoire(s) de fantômes :
Continuité et Circularité dans
Nosferatu, Fantôme de la Nuit



Master 2 Recherche Cinéma

M. Frédéric Sojcher

Maxime Bey-Rozet

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, année universitaire 2012-2013

Introduction

“Je pense que comme nous sommes une génération qui n’a pas de père, il est nécessaire d’avoir une sorte de continuité dans l’Histoire du cinéma [allemand] (...) [Refaire *Nosferatu*] crée une sorte de lien entre le grand cinéma expressionniste que l’Allemagne a connu et notre Renaissance filmique d’aujourd’hui.”¹ Ces déclarations de Werner Herzog lors du tournage de *Nosferatu, Fantôme de la Nuit*², en 1978, reflètent une vision en trois temps de l’Histoire du cinéma allemand, lequel serait partagé entre l’âge d’or weimarien, le cinéma académique et populaire du IIIe Reich et des années d’après-guerre, et la “Nouvelle vague allemande”, auteuriste et ambitieuse, de laquelle Herzog se réclame. Sans doute, c’est une vision discutable qui n’a d’éventuelle valeur que si l’on juge l’Histoire du cinéma allemand d’un point de vue de critique. Financièrement parlant, il connaît en effet ses années les plus noires depuis la fin des années 50 : jusqu’en 1955, les Allemands voyaient entre dix et quinze films chaque année, mais cette tendance connaît une baisse irréversible à partir de 1956, avec environ cinq films par an et par habitant³. Un mouvement qui ne cessera de décroître dans les décennies qui suivent, à tel point que de nombreux cinémas ferment et que la U.F.A., le principal organisme de financement de l’époque, fait faillite en 1962. Autrement dit, la “Renaissance filmique” dont parle Herzog est surtout un fait critique.

Le nouveau cinéma allemand se caractérise en effet par un succès critique inversement

¹ Ma traduction “I think that, since we are a fatherless generation, it is necessary to have some sort of continuity in film history. (...) It establishes a sort of link between the great expressionist cinema that we had in Germany and our film Renaissance now.”

² Je ferai désormais référence au film sous le simple titre de *Nosferatu*. Je préciserai si, le cas échéant, je fais référence au film de Murnau.

³ Chiffres de l’observatoire européen de l’audiovisuel.

proportionnel à son succès populaire, résultat, selon les nouveaux cinéastes allemands, d'un académisme hérité du cinéma populaire du IIIe Reich. Comme l'explique Béatrice Fleury-Villate "Les cinéastes allemands partagent un même objectif : mettre un terme au cinéma commercial qui a vampirisé l'ensemble de la production cinématographique.⁴" Chose promise, chose due : "dès l'année 1966, le cinéma ouest-allemand s'octroie à l'étranger un prestige de premier plan, bien avant la reconnaissance de sa qualité par son propre public⁵." Alexander Kluge reçoit en 1966 le Lion d'argent de Venise et sept autres prix pour *Adieu au passé*, Volker Schlöndorff gagne le Prix de la Critique internationale la même année à Cannes pour *Les Désarrois de l'élève Törless*. Herzog ne fait pas exception et remportera en 1968 l'Ours d'Argent pour *Signes de Vie*, et plus tard le Grand Prix du Festival de Cannes pour *L'Enigme de Kaspar Hauser*, en plus d'être régulièrement nommé dans divers festivals internationaux.

En d'autres termes, la vapeur de la locomotive ouest-allemande s'est inversée au contact de cette nouvelle génération de cinéastes, qui s'efforcent de redorer le blason du cinéma allemand à travers le monde, mais sont fort peu soutenus par les Allemands eux-mêmes, qui leur préfèrent largement les *Heimatfilms* ou "films de terroir", genre typiquement allemand qui connut un succès particulièrement vigoureux après la guerre. Il faut attendre 1979 et le triomphe financier des films *Le Tambour* et *Le Mariage de Maria Braun* pour que les nouveaux "auteurs" allemands soit reconnus dans leur propre pays. *Nosferatu* fait partie des films qui renouent avec un certain succès financier, tant en Allemagne qu'en Europe⁶, malgré un système de financement qui connaît des problèmes persistants et favorise

⁴ Béatrice FLEURY-VILLATE, *Cinéma et Culpabilité en Allemagne*.

⁵ *Ibid.*

⁶ Le film fit à peu près un million d'entrées en France et en Allemagne, et généra plus de 50,000,000 de liras en Italie.



De l'aube à minuit (Karl-Heinz Martin, 1920)



Le Cabinet du Dr. Caligari (Robert Wiene, 1920)

encore les films commerciaux. En l'occurrence, le film d'Herzog fut une co-production entre lui-même, Gaumont et la ZDF⁷ et disposa d'un budget et d'une équipe réduits.

L'angle d'approche d'Herzog au moment du tournage est donc essentiellement esthétique et historique, tout comme le sera le mien. Esthétique à double titre, puisque le film d'Herzog s'inscrit à la fois dans le courant du nouveau cinéma allemand et dans celui du cinéma de Weimar, lesquels sont pourtant très distincts l'un de l'autre. A ce titre, il convient de revenir sur l'utilisation un peu rapide du mot "expressionniste" par le cinéaste, qui semble relever d'un amalgame avec l'héritage culturel allemand.

De fait, le "mouvement expressionniste" au cinéma ne fut jamais qu'une sorte de serpent de mer fort commode, puisqu'il permettait d'inclure sous son ombre quantité d'oeuvres disparates. Cette confusion a pu exister par effet de débordement des expressionnismes pictural et littéraire sur le cinéma, lequel trouva dans *Le Cabinet du Dr. Caligari* et l'adaptation de la pièce *De l'aube à minuit* deux des seuls véritables exemples d'expressionnisme cinématographique. Murnau, lorsqu'il réalisa *Nosferatu* avait d'ailleurs choisi de tourner le dos à l'expressionnisme. Les critiques des années 20 avaient en réalité fait du cinéma le témoin d'un mouvement qui s'était plus ou moins éteint au lendemain de la Première Guerre mondiale. Ce qui a persisté à travers le cinéma de Weimar et le film d'Herzog, c'est surtout la vision d'une certaine tradition culturelle allemande, d'une "germanité", pour reprendre le terme de Roland Barthes⁸. Pour ainsi dire, le cinéma allemand de l'époque était devenu le réceptacle, si ce n'est le catalyseur, de courants et de motifs typiquement issus de l'Histoire des arts allemands, ou comme l'explique Franck Kessler, "A l'intérieur de l'Histoire des arts en Allemagne, le cinéma

⁷ Zweites Deutsches Fernsehen, la deuxième chaîne de télévision généraliste publique en RFA

⁸ Roland BARTHES, "Rhétorique de l'image", *Communications* n°4, 1964

expressionniste se trouve alors positionné du côté d'une certaine image de la germanité qui connote le nordique, le brumeux, l'*Unheimlichkeit*, l'irruption de passions refoulées⁹." Autrement dit, ce que l'on appelait "cinéma expressionniste" correspondait surtout à un ensemble de caractéristiques reconnaissables et assimilables à la culture allemande : "la germanité renvoie en outre à une appartenance culturelle (...) discutée en termes de filiations, de généalogies, de traditions. (...) Et finalement, la germanité renvoie aussi, d'une manière plus diffuse, mais néanmoins très fortement, à des aspects d'ordre de la psychologie nationale stéréotypée. On y trouve notamment l'idée d'une "âme allemande" dont le côté obscur serait marqué par l'*Unheimlich*¹⁰." Autant de motifs très présents dans *Nosferatu*, mais qui semblent déplacés dans l'horizon cinématographique allemand des années 70 - c'est-à-dire à l'aube de ce que Lotte Eisner appela "Neue Sachlichkeit", "Nouvelle Objectivité", qui correspond à un cinéma "réaliste" opposé au subjectivisme et à l'hypertrophie typiques du cinéma de Weimar. Il semblerait donc plus juste de dire que le film d'Herzog crée moins un lien avec l'expressionnisme qu'avec une certaine germanité culturelle.

Est-ce à dire que *Nosferatu* n'est guère plus qu'un film hommage ? Certainement pas. Il ne fut d'ailleurs jamais question de faire un simple *remake*¹¹. Lotte Eisner parlera plutôt de "résurrection". Il me semble que l'ampleur du film dépasse largement la quête personnelle de complétude et établit certes un lien avec l'Histoire du cinéma allemand, mais aussi avec l'Histoire allemande. Or, à partir du moment où l'ambition du projet cesse d'être commerciale, mais clairement personnelle voire auteuriste, deux problèmes se posent. Un problème esthétique d'abord, dans la mesure où le *Nosferatu* d'Herzog et celui de Murnau s'inscrivent dans des mouvements artistiques très différents. *Nosferatu* premier du nom

⁹ Franck KESSLER, "Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ?", *Le Cinéma expressionniste*.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ce que Herzog détaille dans *Manuel de Survie*.

n'est en effet qu'un exemple brillant au coeur de la vaste production de films "fantastiques" initiée par *Le Golem* de Paul Wegener en 1915, et que l'on rangea dans le tiroir de l'expressionnisme parce qu'il en avait rempli le cahier des charges composé de certaines des caractéristiques énumérées par Franck Kessler. Inquiétante étrangeté, étirement des formes et des volumes, motifs du double et du refoulement... Le film de Murnau apporte sa pierre à l'édifice de "l'âme allemande" telle qu'elle était alors conçue. Herzog, en revanche, fait partie des nouveaux cinéastes allemands souhaitant renouer avec la gloire de Weimar sans en importer les codes. Refaire *Nosferatu* devient problématique au sens où, en 1978, la légitimité critique du mouvement n'est pas encore tout à fait établie. L'entreprise d'Herzog - qui rassemble, même s'il s'en défend, beaucoup des caractéristiques du *remake* - pourrait être prise comme un aveu d'impuissance vis-à-vis des objectifs du Manifeste d'Oberhausen, lesquels étaient justement d'offrir au cinéma allemand un prestige et une reconnaissance critique internationale, indépendamment de son illustre passé. L'un des premiers enjeux esthétiques de la "résurrection" de *Nosferatu* est donc bien de faire un grand écart entre les motifs du cinéma de Weimar et les exigences de la nouvelle vague allemande.

Le deuxième problème est de nature historique. Le cinéma de Weimar fut aussi le résultat d'une société meurtrie par la défaite de 1918 et les compensations souvent jugées cruelles du Traité de Versailles. Le cinéma devient l'exutoire de sentiments d'angoisse et de violence attribués à l'esthétique expressionniste. De ce point de vue, l'expressionnisme cinématographique fut autant un fait esthétique que social, sur le principe de vases communicants. Un cinéma hanté par son passé, mais aussi par son futur si l'on supporte la théorie de Siegfried Kracauer¹², qui avança que les productions

¹² Dans *From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film*

cinématographiques de Weimar (*Nosferatu* inclus) reflétaient les peurs latentes de la population allemande et les germes du nazisme. En d'autres termes, le cinéma tiendrait lieu de *doppelgänger* de la société allemande.

Dans le contexte de l'Allemagne des années 70, refaire *Nosferatu* est donc lourd de sens et est en soi un discours. Le titre à lui seul est éloquent¹³ : comme dit plus haut, le projet n'a pas (seulement) une vocation commerciale, et dans la mesure où Herzog lui-même ne considère pas son film comme un *remake*, l'intituler *Nosferatu* peut sembler étrange¹⁴, si l'on fait abstraction des ressemblances formelles et narratives évidentes avec le film original. C'est à cet égard que le terme de résurrection me semble plus juste que *remake*¹⁵, et en même temps imprécis. *Nosferatu, Fantôme de la Nuit* peut-être interprété comme un film fantôme : il "ressuscite" le personnage et l'intrigue du film de Murnau ainsi que le film lui-même et ce qu'il représente dans la cinématographie allemande, c'est-à-dire le fleuron du cinéma de Weimar pour les critiques de l'époque. Le sous-titre *Fantôme de la Nuit* n'est pas anodin : il qualifie à la fois le personnage et le film de Murnau, lequel revient du passé, tel un spectre glorieux et intimidant, pour hanter la nouvelle cinématographie allemande. Il en va de même pour la "Nuit", référence à la fois au vampire et aux heures sombres de l'Allemagne scindée en deux, qui attend sa propre aurore. Et si le cinéma allemand est hanté par son Histoire, on peut en dire autant de la société

¹³ Le titre français est une traduction littérale du titre original, *Nosferatu, Phantom der Nacht*.

¹⁴ D'autant que les droits d'auteur de la veuve de Bram Stoker, qui avaient presque entraîné la disparition du premier *Nosferatu*, sont expirés au moment du tournage du *remake*. Les personnages du film d'Herzog ont d'ailleurs les mêmes noms que ceux du roman.

¹⁵ Pour plusieurs raisons, le terme *remake* reste malgré tout adapté, et je continuerai à l'utiliser par souci de clarté.



allemande, pour qui la question des crimes commis pendant la guerre et la responsabilité du peuple allemand est encore un problème très délicat à la fin des années 70. Herzog pose donc bien un problème historique en refaisant *Nosferatu*, qui interroge tant le cinéma allemand que le rapport de l'Allemagne à son propre passé.

La scène d'introduction du film est révélatrice de ce double-problème. Il s'agit d'une séquence singulière constituée de plans tantôt fixes, tantôt en travelling, figurant des corps naturellement momifiés suite à une épidémie de choléra survenue en 1833¹⁶. Tout cela dure environ deux minutes et suit un ordre chronologique, des victimes les plus jeunes aux plus âgées. En plus de la musique de Popul Vuh (sorte de choeurs grégoriens), on entend le battement régulier d'un coeur. Cette scène a donc deux significations, esthétique et historique. C'est d'abord une référence à l'entreprise de résurrection elle-même : Herzog "déterre" des vestiges du passé, résultats d'une souffrance intense et devenus, à ses yeux et à ceux de ses contemporains, des objets de fascination, tout comme le cinéma de Weimar s'épanouit à la faveur du mal-être des Allemands, et devint plus tard "l'âge d'or du cinéma allemand". De fait, les formes grotesques des momies, leurs visages figés dans des expressions d'extrême angoisse et de douleur rappellent les films "démoniaques" des années 20, pour reprendre l'expression de Roland Schneider¹⁷. Le motif de la résurrection trouve son expression la plus concrète dans les bruits de pulsations qui habillent la séquence, signifiant ainsi la tentative littérale de refaire battre le coeur du cinéma d'antan. Pour autant, il ne s'agit pas d'un retour dans le passé, car Herzog ne cesse jamais de filmer les momies pour ce qu'elles sont : des cadavres depuis longtemps desséchés, des fantômes dans

¹⁶ Il s'agit de momies exposées au Musée des Momies de Guanajuato au Mexique. Herzog les aurait découvertes pour la première fois lors d'un voyage pendant les années 60, et aurait décidé de les filmer lui-même dix ans plus tard pour les inclure dans *Nosferatu*.

¹⁷ Laquelle est elle-même un emprunt au livre de Lotte Eisner consacré à cette période, *L'Écran démoniaque*.

la nuit. Les battements de coeur ont ainsi une deux fonctions : faire revivre le passé tout en l'ancrant dans le présent, parce qu'ils sont évidemment extra-diégétiques. Un simple effet sonore. Le contenu fantomatique de la séquence a donc une portée esthétique mais aussi historique.

En effet, le spectre de Weimar n'est pas le seul à hanter l'Allemagne des années 70. La question de la responsabilité des Allemands dans les atrocités commises pendant la Seconde Guerre mondiale est encore très épineuse : "Vue cette quasi-absence d'un remords auquel les solutions normales eussent été inadéquates, on a pu se dire que l'Allemagne n'a jamais été nazie, et qu'en 1945, elle a tout au plus été débarrassée d'un groupe "d'occupants" nazis, donc étrangers¹⁸." A défaut d'aborder directement le thème du remords et de la responsabilité de l'Allemagne comme le fera Edgar Reitz dans *Heimat* en 1984, *Nosferatu*, et particulièrement cette séquence, cristallise le paradoxe du fantôme, qui appartient au passé mais se manifeste dans le présent, à l'image de l'Allemagne hantée par le fantôme du nazisme. Les corps chétifs et décharnés des momies renvoient dès lors aux corps osseux des camps de concentration, leurs visages éternellement figés devant l'horreur de la Shoah.

Il en résulte que les thèmes du lien et de la continuité qui jalonnent le film d'Herzog, concernent autant l'Histoire du cinéma allemand que l'Histoire allemande. Elles semblent même indissociables l'une de l'autre. La nature ambiguë du personnage de Dracula - ni mort, ni vivant, cruel mais n'aspirant qu'à l'amour - se reflète donc dans l'idée tracée par le film. Faire de fantômes - d'un personnage, d'un film - les véhicules de ce lien a pour effet de créer une porosité de l'Histoire et de l'Histoire du cinéma entre elles. En fin de compte, la question est la suivante : dans la mesure où le film se fait le catalyseur d'une germanité tant culturelle qu'historique, *Nosferatu*, *Fantôme de la Nuit* procède-t-il d'une Histoire de

¹⁸ Alexandre et Margareth MITSCHERLICH, *Le Deuil impossible*.

l'esthétique allemande ou d'une esthétique de l'Histoire allemande ? Il s'agirait dès lors de remettre en question l'idée selon laquelle Edgar Reitz fut le "premier à plonger dans les racines de l'identité allemande pour aborder l'Histoire¹⁹" avec *Heimat*.

Je souhaite, dans un premier temps, examiner les formes sous lesquelles le grand écart opéré par Herzog se déploie. Un grand écart, comme je l'ai dit, entre deux courants cinématographiques séparés tant par le style que par les années, et entre deux époques situant deux Allemagne en mutation. C'est justement parce que ces écarts semblent si larges que les figures du lien et de la continuité dans *Nosferatu* prennent toute leur valeur, et sont simultanément l'aveu d'une rupture, d'un creux : à l'intérieur de l'Histoire du cinéma allemand d'une part, lequel perdit la reconnaissance des grandes instances internationales entre Weimar et le Nouveau Cinéma ; à l'intérieur de l'Histoire d'autre part, entre deux époques séparées par le gouffre envahissant du III^e Reich.

Il s'agira ensuite de déterminer quelle utilisation Herzog fait du mythe, à l'aune des définitions de Todorov sur la littérature fantastique. Car c'est à la faveur du mythe qu'il fait exister un tel lien avec l'Histoire et l'Histoire du cinéma. Pourtant, un tel choix peut sembler inattendu, surtout quand l'on considère qu'Herzog était alors l'un des fers de lance du Nouveau Cinéma allemand, dont la quête de légitimité s'était justement traduite par une rupture stylistique avec le cinéma du III^e Reich et le cinéma de Weimar. En mettant en scène un récit mythologique, Herzog esquisse donc le mouvement inverse, qui pourrait passer pour une subordination à un âge d'or éteint, supposément inégalable. Or il s'agit plutôt d'utiliser le mythe comme récit dans un hors-temps, qui interroge l'identité allemande, tant à cause de ses racines culturelles, lesquelles sont profondément plongées dans les récits mythologiques, qu'à

¹⁹ Béatrice FLEURY-VILLATE, *Cinéma et Culpabilité en Allemagne*.

cause de la société allemande de l'époque, en proie au doute et à l'aliénation. En d'autres termes, le mythe a ici une fonction réflexive, et constitue ainsi un fil tissé à travers le temps.

Le temps est donc à prendre ici comme, un mouvement perpétuel qui ne serait pas en ligne droite. Le mythe, dans la mesure où il fonctionne de manière circulaire, s'installe dans hors-temps depuis lequel l'Histoire peut être pensée. Dès lors, c'est le rêve d'une Histoire circulaire qu'Herzog fait exister, aussi aliénante et intimidante que les personnages puissent trouver la figure du cercle. Dans leur illusion, ils ne s'aperçoivent que trop tard que la véritable source de toute illusion est plutôt l'immobilité du temps, du destin, qui nie la possibilité d'un cycle perpétuel qui serait plus propice à la réalisation des rêves des hommes.

I

Figures du lien, figures de la continuité

Herzog n'est ni le seul, ni le premier cinéaste allemand affilié à la nouvelle vague à vouloir créer un lien avec le passé, avec les racines de l'identité (culturelle) allemande. Que ce soit Wim Wenders, Fassbinder ou Schlöndorff, la question de l'appartenance identitaire à une culture ou une Histoire malgré les atrocités récemment commises en leur nom est relativement récurrente parmi les contemporains d'Herzog. En revanche, peu d'entre eux recourent au *remake* pour poursuivre leurs objectifs, moins encore au registre du récit mythologique. Par ailleurs, sans parler de "références", *Nosferatu* est un carrefour d'influences culturelles, tant allemandes qu'européennes²⁰ ; une richesse qui fait du film un véritable nexus littéraire, pictural et cinématographique. Ainsi commencerai-je par aborder la question la plus évidente, qui est celle du *remake*, sous l'angle de la figure du double, dans la mesure où le film procède d'une certaine conscience réflexive du double à l'aune de sa propre nature, sans pour autant cesser d'affirmer sa nature propre. Mais *Nosferatu* tire son autonomie du fait même d'être un double ; pas seulement dans le sens d'une reproduction narrative du film de Murnau, mais dans le fait qu'il est le résultat et la somme de quantité d'influences disparates dont il se fait le point de confluence. C'est même sur cette marche que s'appuie Herzog pour, au travers des figures du lien et de la continuité, mener ses revendications auteuristes.

²⁰ Et peut-être plus particulièrement françaises, pour peu que l'on s'attarde sur le choix d'Isabelle Adjani et Roland Topor pour jouer des rôles importants. La première s'était déjà faite un nom à la fin de la Nouvelle Vague française, et les travaux picturaux et littéraires du second avaient déjà acquis une certaine réputation en Europe.

1) Les *doppelgänger* ont plusieurs visages

Il faut commencer par rappeler que le premier *Nosferatu* était une adaptation, inavouée mais flagrante, du *Dracula* de Bram Stoker. A cet égard, le film de Herzog est donc le double d'un double²¹ : a priori, il en devient donc moins un film que la photographie fantomatique de faits culturels, comme le sous-genre du film de vampire, le roman gothique, voire le Romantisme, qui ont tous une résonance particulière dans le cadre de l'identité allemande en général, de sa culture en particulier. On comprend mieux l'utilisation du mot "résurrection" par Lotte Eisner, et l'insistance d'Herzog sur le fait qu'il ne considère pas son *Nosferatu* comme un *remake* : les griffes de Dracula s'étendent plus loin et couvrent un champ plus large que le film de Murnau, la filmographie de ce dernier ou même l'expressionnisme cinématographique. L'ombre du vampire couvre une vaste surface faite de courants culturels divers, à la faveur desquels se conçoit une portion de l'identité culturelle allemande. A travers le double, le *remake* d'une adaptation, est donc convoqué le fantôme de cette identité, afin qu'une forme lui soit donné. C'est parce qu'il procède d'une telle convocation que le film d'Herzog est une résurrection.

Faire du double l'un des motifs principaux de la narration et de la mise-en-scène est déjà, en soi, une convocation. Le double renvoie à la tradition littéraire, puis cinématographique du *doppelgänger*, souvent rattaché à la culture allemande, mais aussi très présent dans la littérature gothique en général.. Celui-ci se définit traditionnellement par l'incarnation des désirs refoulés d'un personnage ou, par extension, la mise en forme sensible de ce qui est caché au fond de l'esprit. Le roman de Bram Stoker tire éminemment parti de cette interprétation, notamment dans les cas des personnages de Mina et Lucy²² et dans celui de Dracula lui-même. Les deux personnages féminins se

²¹ Herzog reprend cependant les noms des personnages de Bram Stoker, au contraire de Murnau.

²² Respectivement la fiancée de Jonathan Harker, le protagoniste, et sa meilleure amie dans le roman. Dans le film d'Herzog, leurs rôles ont été inversés. Je reviendrai plus loin sur les raisons d'un tel changement.





reflètent et s’opposent : Mina incarne la vertu et la détermination, Lucy la légèreté de moeurs et l’appétit sexuel. Quant à Dracula, il est la perversion sexuelle qui sommeille sous les traits nobles et agréables de l’aristocratie victorienne. De Ted Browning à Terrence Fisher, le cinéma suivra allègrement l’exemple du vampire-*doppelgänger*, à la fois comte majestueux et animal insatiable. De ce point de vue, l’adaptation de Murnau offre une alternative à la lecture classique. Le comte Orlok est très laid et se meut maladroitement. Il fascine plus

qu’il ne séduit. S’il est un double, c’est bien de Jonathan lui-même (rebaptisé Hutter dans le film) et le

reflet contraire de sa virilité et de son impuissance sexuelle. Car

dès le début du *Nosferatu* de Murnau, le protagoniste masculin est

castré au cours du plan d’ouverture, alors qu’il se fait beau en se

regardant dans le miroir, “comme une jeune fille” a-t-on envie

d’ajouter. Une impression qui se confirme alors qu’il part cueillir

des fleurs pour sa fiancée, et finalement par son incapacité à la

satisfaire (“Pourquoi les as-tu tuées ?” lui reprochera-t-elle). C’est

à partir de cette castration originelle que la relation entre Orlok et



Ellen devient ambiguë, et éclate dans deux scènes : une première fois alors que le vampire attaque

Hutter, et qu’à la faveur d’un raccord regard, Ellen donne l’impression de tendre les bras vers Orlok. Et

bien sûr à la fin du film, lorsqu’ Ellen décide de s’offrir au vampire pour recevoir son “baiser” fatal.

C’est ce flambeau que reprend Herzog dans son propre *Nosferatu*. Les affinités entre Jonathan



et Dracula sont de plus en plus prégnantes, jusqu'au final inattendu où Jonathan est littéralement devenu Dracula. Ne serait-ce que dans la scène suivant le générique, alors que Lucy se réveille de son cauchemar et que Jonathan, pour la rassurer, lui parle près du cou... De fait, le rôle du vampire comme amant inavoué de Lucy est toujours présent, de manière plus aiguë encore que dans la version de Murnau. Cette fois, en revanche, Jonathan semble chercher à fuir sa femme, son village et ses "canaux qui ne mènent qu'à eux-mêmes". Un psychanalyste serait tenté de voir dans sa justification "Comme cela, je pourrais offrir une plus belle maison à Lucy" une tentative de rationalisation du désir refoulé de quitter, au moins temporairement, son épouse. De même, l'érotisme discret du premier *Nosferatu* est, dans la version d'Herzog, nettement plus sensible, en particulier dans la scène finale, tournée comme Murnau en un long plan d'ensemble. Quelques détails cependant soulignent l'ambiguïté vaguement présente dans l'oeuvre originale : Lucy enlace Dracula, l'adjoignant ainsi de continuer sa besogne alors que celui-ci commence à se méfier de l'aube approchant ; le vampire, lui, a sa main gauche délicatement placée sur le sein de Lucy. Si ce n'était pour les légers bruits de succion, l'on croirait à une embrassade romantique, sans doute à raison. On comprend mieux pourquoi Herzog inversa les noms et les rôles de Lucy et Mina. Lucy, sexuellement le plus vulnérable des personnages du roman, devient dans *Nosferatu* l'épouse de Jonathan Harker et l'amante de Dracula.

C'est à cet égard que les personnages de Jonathan et Dracula se répondent, le second pouvant représenter le désir refoulé du premier. On notera ainsi que c'est au terme de la "nuit de nocé" entre Dracula et Lucy (qui porte une longue robe blanche) que s'éveille le vampire à l'intérieur de Jonathan ; c'est après avoir fait resurgir le refoulé que le protagoniste, réduit à l'état de spectre, renaît. Une scène du film induit symboliquement le lien qui unit Jonathan à son bourreau. Le lendemain de sa deuxième nuit



au château de Dracula, Jonathan tente - ce n'est pas clair - soit de s'enfuir, soit de trouver le comte. Ses recherches le conduisent dans les profondeurs obscurs du château, jusqu'au mausolée de Dracula, qui sommeille dans son cercueil, les yeux tournés vers Jonathan. Difficile de trouver symbole plus puissant pour représenter un personnage explorant les recoins les plus sombres de son esprit pour y trouver son double, son sinistre alter-ego²³.

C'est enfin entre Herzog, Kinski et Bruno Ganz²⁴ que se déploie le thème du double. Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, il ne s'agissait pas pour Herzog de faire un simple hommage à Murnau. Comme le souligne Prawer, "En faisant *Nosferatu*, [Herzog] prit en compte [la nécessité d'avoir des racines et de descendre de traditions légitimes].²⁵" Autrement dit, la réalisation de *Nosferatu* correspond tant à un hommage qu'à une quête personnelle visant à faire taire un sentiment d'incomplétude. Car lorsqu'Herzog justifie son choix sur le tournage du film en disant qu'il "crée une sorte de lien entre le grand cinéma expressionniste que l'Allemagne a connu et notre Renaissance filmique d'aujourd'hui.", c'est bien d'un manque dont il est question, d'un précipice qui sépare les petits-fils de leurs grands-pères, tant en ce qui concerne le cinéma que la société allemande. Ce manque, ce sentiment d'incomplétude, on le retrouve dans le protagoniste du film, dont on se demande bien pourquoi il accepte la proposition de Renfield, qui lui dit pourtant que "ce sera un voyage difficile qui [lui] coûtera de la sueur... et peut-être un peu de sang." Malgré cet avertissement inquiétant et les pressentiments de son épouse (qui insiste nettement plus que le film de Murnau), Jonathan part pour la Transylvanie.

²³ Lien qui devient explicite à la fin du film, lorsque Dracula se réincarne dans le corps de Jonathan.

²⁴ L'interprète de Jonathan Haker.

²⁵ S.S. PRAWER, *Nosferatu, Phantom der Nacht*



Cependant, on ne se rend compte que plus tard que ses motivations sont véritablement personnelles, après être arrivé dans une auberge peuplée de Tziganes, non loin du château du comte. Ici, il est intéressant de comparer la version de Murnau avec celle d'Herzog : chez le premier, les avertissements des autochtones se limitent à un livre de contes horribles où il est fait mention du "Nosferatu", et à la terreur des clients de l'auberge lorsque Hutter dit à voix haute qu'il va au château du comte. Le lendemain, un cocher acceptera de le mener jusqu'à un pont derrière lequel il refusera d'aller, par peur des mauvais esprits. C'est là qu'un cocher fantomatique prendra la relève.

Pour le Jonathan d'Herzog, la tâche est encore plus ardue. Outre la reproduction des deux scènes susmentionnées, Herzog fait passer à son protagoniste une soirée entière à écouter les légendes tziganes présentées comme des avertissements. Mais surtout, le lendemain, Jonathan est confronté à un obstacle tout à fait invraisemblable, et qui rend sa persévérance irrationnelle : le cocher ne refuse pas de le conduire au château ; il affirme simplement ne pas avoir de voiture, alors qu'elle se situe là, aux yeux de tous. Jonathan propose de lui acheter un cheval ; il répond qu'il n'a pas de cheval. Il décide alors de partir à pied.

Hutter, dans le *Nosferatu* de Murnau, rencontre évidemment des obstacles à sa progression vers le château d'Orlok, obstacles qui font aussi fonction d'avertissements et de mauvais présages. Le fait qu'Herzog ait poussé cet aspect jusqu'à l'absurde sert moins à confronter Jonathan à une terre de mythe et de magie où la raison se meurt qu'à l'introduire auprès de son propre sentiment d'incomplétude. Autrement dit, l'irrationalité des obstacles qui s'imposent à Jonathan la dispute à son propre entêtement : ce n'est plus pour Renfield, ni pour Lucy qu'il poursuit sa quête, mais bien pour lui-même, pour trouver quelque chose que les canaux du village de départ ne risquaient pas de lui

apporter et que la raison n'explique pas. Ainsi en va-t-il d'Herzog, pour qui la quête de complétude semble passer par la réalisation de son *Nosferatu*.

Pour terminer, on a souvent parlé des collaborations tumultueuses mais riches entre Herzog et Klaus Kinski, à tel point qu'il est rare de trouver une étude sur l'un sans que soit fait mention de l'autre. Par ailleurs, tous deux ayant des tempéraments bien trempés²⁶, on estime, parfois hâtivement, que Kinski agit comme double d'Herzog. En ce qui concerne *Nosferatu*, qui est l'objet de la deuxième collaboration entre l'acteur et le cinéaste après *Aguirre*, il me semble que ce jugement est un peu prématuré. Tout au plus peut-on affirmer que Kinski, précisément parce que la relation qui l'unira avec Herzog se révélera unique, contribue à faire de ce dernier un auteur. Mais en ce qui concerne *Nosferatu*, Kinski est moins un double d'Herzog qu'une projection des idéaux romantiques qu'ils partagent. Il paraît plus pertinent de discuter de la performance de Kinski au regard du thème du double et de l'interprétation de Max Schreck. Car si Dracula est un double, c'est avant tout du comte Orlok.

A cet égard, la différence essentielle entre les performances des deux acteurs est que le vampire de Kinski se distingue par la qualité physique de son interprétation ; le fait qu'il soit, en plus d'un fantôme, un corps. Revenons sur quelques différences significatives entre les deux films : Dracula est, pour ainsi dire, un "faux" fantôme, dans la mesure où les éventuels signes de son intangibilité servent paradoxalement à le constituer en tant que corps. Orlok n'interagit presque jamais avec son environnement²⁷ ; disons plutôt qu'il glisse, et l'environnement réagit, selon la volonté du vampire. Je pense à deux scènes en particulier : la première, lorsqu'il pénètre dans la chambre d'Hutter et que la

²⁶ Au cours d'une interview de *Ennemis intimes* (le documentaire d'Herzog sur sa relation avec Klaus Kinski), tous deux plaisanteront sur la question de savoir qui est le plus fou.

²⁷ A une exception près, lorsqu'il déplace son ou ses cercueils.

porte s'ouvre d'elle-même²⁸, et la seconde au moment d'entrer dans son nouveau logis, cercueil sous le bras, et que Murnau le fait disparaître pour signifier qu'il est passé au travers du bois. Kinski, au contraire, se distingue par la qualité physique de sa présence, que ce soit en termes de violence (lorsque Jonathan se coupe le doigt, Dracula se jette sur lui, bousculant le mobilier au passage) ou d'érotisme (lors de la scène finale, au moment de boire le sang de Lucy, la main posée sur son sein). Des impressions confirmées par la manière dont ces scènes sont filmées : les plans fixes, parfaitement immobiles de Murnau s'opposent aux branlements nerveux de la caméra d'Herzog. Mais surtout, les passages censés souligner son caractère fantomatique accomplissent l'inverse : ainsi de la scène où il va rendre visite à Lucy pour la première fois, et lui demander de lui donner un peu de l'amour qu'elle ressent pour Jonathan. En de nombreux points, la scène rappelle celle du film de Murnau lorsqu'Orlok attaque Jonathan : on ne voit d'abord que l'ombre de Dracula, et la porte semble s'ouvrir d'elle-même. Le point de vue est celui de Lucy, mais elle ne perçoit que ce qu'elle voit dans le miroir devant elle, ce qui pourrait n'être que l'occasion de céder à l'un des passages obligés du genre, à savoir que les vampires n'ont pas de reflet. Mais *Nosferatu* est un *remake* et Kinski, un acteur trop fier pour se laisser voir comme un double, une réplique. L'absence de reflet dans le miroir signifie ainsi qu'il ne saurait être un reflet, mais bien son propre corps, son propre Dracula.

Enfin, il faut évidemment parler sur ce sujet de la mise à mort du vampire, qui compte parmi les différences les plus évidentes d'avec l'oeuvre de Murnau. Orlok meurt vite, s'évanouit dans un nuage de fumée. A la lumière de l'aurore, Dracula agonise, devient aveugle ; sa respiration est sifflante et douloureuse, et pour finir, il se tord de douleur au sol avant de rendre l'âme, agité de spasmes. Comme

²⁸ D'autant que dans un premier temps, il n'y a personne derrière, faisant croire à une manifestation paranormale avant l'heure.



si cela ne suffisait pas, Van Helsing croit nécessaire de le “démembrer”, et une fois sa besogne accomplie, un policier le trouve, un énorme pieu ensanglanté à la main. Par la force des choses, Schreck devient le reflet du corps de Kinski.

La question du double relève donc tant de la nature de *Nosferatu, fantôme de la nuit* que de son sujet. C’est d’ailleurs de cette manière que l’on peut affirmer que le film dépasse sa propre nature : Herzog confronte sans cesse le spectateur aux origines culturelles du film pour mieux les convoquer. Le film devient un double introspectif, comme un *doppelgänger* qui se demanderait si ce n’est pas lui l’original. La performance de Klaus Kinski, dirigée vers la mise-en-corps du fantôme adresse symboliquement la question du *remake* tout entier : *Nosferatu* et *Nosferatu* ne sauraient demeurer des fantômes dans la nuit ; ils doivent ressusciter, tout comme Dracula ressuscite dans le corps de Jonathan. Et c’est ainsi, à travers la figure du double, que se constitue le premier maillon de la chaîne qu’Herzog souhaite lancer vers le passé.

2) Un point de confluence culturel

Le *remake*, toutefois, n’est qu’un vecteur. A la faveur d’un classique du cinéma de Weimar d’une part, et d’un genre (le film de vampires) dont les racines peuvent aisément rejoindre certaines traditions culturelles allemandes d’autre part, il s’agit pour Herzog de faire en sorte que ces racines s’entremêlent. *Nosferatu* n’est d’ailleurs pas une exception dans la filmographie du réalisateur à cet égard. La plupart de ses films se distinguent par une certaine porosité du cinéma envers d’autres media artistiques. En d’autres termes, le cinéma d’Herzog a toujours fait preuve d’une certaine conscience de l’héritage culturel allemand, peut-être plus particulièrement du Romantisme, bien que le cinéaste l’ait



souvent contesté. Certes, faire de lui un “simple” héritier du Romantisme serait un peu réducteur. Pour autant, il serait erroné de négliger cette partie de sa filmographie, car comme le souligne Brigitte Peucker, “Ce n’est pas exagérer que de dire que Werner Herzog est, plus que tout autre écrivain actuel et certainement plus que tout autre cinéaste, l’héritier le plus profond et le plus authentique de la tradition romantique à l’oeuvre aujourd’hui²⁹.” *Nosferatu*, à cause de ses paysages, de son personnage principal et de son intrigue ressemble effectivement à une confession du réalisateur sur ses affinités avec le Romantisme.

Mais il n’a pas été nécessaire d’attendre 1978 pour que ses intérêts transparaissent. Comme le résume Praver, “son tout premier long-métrage, *Signes de Vie*, ranime une nouvelle d’Achim von Arnim, une des figures phare [du mouvement romantique], qui montrait ici un intérêt qu’Herzog partage avec lui pour les états extrêmes de la psyché humaine. Romantique également est l’admiration d’Herzog pour le travail de Caspar David Friedrich, qui influença la composition des plans et l’éclairage de la plupart de ses films, y compris *Nosferatu*. Même son admiration et son utilisation de Wagner renvoient indirectement au Romantisme, dans la mesure où le compositeur mit en musique de nombreux thèmes et motifs romantiques, de la vénération pour l’ancienne gloire allemande dans *Les maitres-chanteurs de Nuremberg* jusqu’au tandem amour/mort dans *Tristan et Iseult*, en passant par la renaissance de mythes allemands dans *L’Anneau du Nibelung*. Est enfin romantique son intérêt pour “la face obscure de la Nature³⁰”, une expression que les Victoriens empruntèrent à l’oeuvre de Gotthilf Heinrich Schubert, *Scrutinies of the Nightside of the Natural Sciences*, et qui décrit très bien l’atmosphère

²⁹ Brigitte PEUCKER, “Werner Herzog. In Quest of the Sublime.” in Klaus PHILLIPS (dir.) *New German Filmmakers : From Oberhausen to the 1970s*.

³⁰ Ma traduction, “The Nightside of Nature”



des récits horrifiques propre au Romantisme allemand, de Tieck à Hoffmann³¹.” Jusque dans son comportement public, Herzog semble prendre un certain plaisir, essentiellement au travers des nombreuses anecdotes qu’il aime raconter au cours de ses interviews, à “incarner parfaitement et sans aucune pose, une image romantique du génie, sauvage, solitaire, aventurier, volontiers ombrageux, que ne mettent au goût du jour aucun caprice de nabab, aucune concession à la mode³².”

Dans *Nosferatu*, les formes du Romantisme se manifestent avant tout par effet de comparaison avec l’oeuvre de Murnau. Dans la mesure où le film d’Herzog est une reproduction (jusqu’à un certain point, comme nous venons de le voir), les modifications qui existent d’une version à l’autre sont signifiantes en soi, car elles induisent une direction, a priori différente, prise par le cinéaste. En l’occurrence, le changement le plus notable et le plus pertinent est certainement l’écriture et l’interprétation du personnage de Dracula. Le casting de Klaus Kinski, le maquillage, l’interprétation et l’écriture du personnage contribuent à faire du héros de Bram Stoker une âme-en-peine pétrie de mélancolie, qui se languit d’un peu d’amour et de compagnie. Ainsi, un soin tout particulier sera accordé aux cernes autour des yeux de Dracula afin d’inscrire sur son visage la tristesse de la voix et du débit de Kinski, qui murmure ses lignes dans un souffle lancinant plus qu’il ne les prononce. Sans doute pourrait-on considérer qu’Herzog ne fait que forcer des traits déjà présents dans le comte Orlok, dont l’attirance pour Ellen et le visage blafard laissaient déjà deviner le mal d’amour derrière le monstre.

Ainsi fera-t-il parfois référence, plus ou moins directement, au fardeau de la vie éternelle, à son ennui et à sa solitude, mais surtout à son besoin d’amour, particulièrement lors de la première scène entre Lucy et Dracula, au terme de laquelle celui-ci lui offre de mettre un terme à la peste qui ravage le

³¹ S.S. PRAWER, *Nosferatu, Phantom der Nacht*.

³² Emmanuel CARRERE, *Werner Herzog*.



village à condition qu'elle ne lui donne un peu de l'amour qu'elle ressent pour Jonathan. On ne voit d'abord que son ombre, reflété dans le miroir que Lucy a devant elle et qu'elle regarde. Son apparition physique dans le plan coïncide avec le moment où Lucy cesse de le regarder par l'intermédiaire du miroir et tourne la tête pour le voir de ses propres yeux. A mon sens, cette construction traduit avant tout la solitude du vampire, qui n'est qu'une ombre projetée sans le regard de l'autre. Lorsque Lucy détourne ses yeux du miroir pour considérer Dracula de ses propres yeux, il n'est plus une ombre, mais bien un corps, pleinement existant. A partir de cet instant, le champ-contrechamp qui rythme leur échange détermine autant leur opposition que leur individualité propre. Ainsi Dracula s'impose-t-il au monde en s'infiltrant dans le même plan que Lucy et parallèlement, dans son point de vue, puis continue-t-il d'exister en tant qu'autre. Désormais, il n'est donc plus solitaire, et sa "défaite" au terme de



ce dialogue (Lucy refuse de lui accorder son amour) n'est qu'apparente : qu'est donc la scène finale, si ce n'est la réalisation du compromis offert par Dracula ? Lucy s'offre à lui et il meurt, mettant ainsi fin à la peste³³.

Romantique, le film d'Herzog l'est aussi par les citations picturales qui le jalonnent et la structure du film, construite dans un enchaînement de clairs-obscur et de contrastes. Ainsi par exemple des momies noirâtres de la scène d'introduction qui précèdent les habits et le visage blancs d'Isabelle Adjani. Ou encore l'intérieur éclairé et lumineux de la maison de Jonathan et les recoins sombres du bureau de Renfield. Cette construction en



³³ L'occasion de souligner, très explicitement dans cette scène, le couple amour/mort presque indissociable du Romantisme.



clair-obscur renvoie évidemment au personnage de Dracula, tout de contradictions vêtu, et trouve une éclatante articulation dans la scène du premier repas de Jonathan au château : sous la lumière des bougies, les ombres s'étendent et se déforment en d'angoissantes ramures qui reflètent l'anxiété grandissante de Jonathan³⁴. Le lendemain, avec l'absence du vampire, les murs acquièrent une teinte uniformément blanche que rien ne vient nuancer, si ce n'est bien sûr la descente de Jonathan dans les sombres profondeurs du château, jusqu'au mausolée de Dracula. Le comte, avec son visage blême et sa longue robe noire, est lui-même un clair-obscur en suspens, et le pivot autour duquel se déploie le Romantisme du film.

Mais dans *Nosferatu*, le lien vers des traditions culturelles légitimes passe avant tout par des références, si ce n'est des citations picturales. La plus évidente de ces citations s'établit peut-être à la vision des momies de la scène d'introduction, auprès desquelles est inévitablement convoqué *Le Cri* d'Edvard Munch. Il me semble que le choix de faire référence à cette oeuvre, un des exemples les plus notoires d'expressionnisme pictural, au début du film n'est pas anodin, sachant que le premier *Nosferatu* est communément perçu (à tort, et visiblement par Herzog lui-même) comme l'un des plus fiers exemples du cinéma expressionniste allemand. Ce *Nosferatu* n'est pas davantage un film expressionniste que ne l'était son prédécesseur. En revanche il présente, à certaines occasions, une conscience de l'époque dite expressionniste. Ainsi retrouve-t-on notamment comme motif de mise en scène la projection des états d'esprit des personnages sur leur environnement (les ombres angoissantes du château de Dracula, les eaux désespérément plates de Delft³⁵, etc.), ou même simplement ce qui pourrait passer pour des "clins d'oeil". Ainsi Lucy demandera-t-elle à Van Helsing s'ils ne sont pas tous

³⁴ Une référence cette fois, non pas au Romantisme, mais bien à l'expressionnisme, qui se distinguait entre autres choses par la manière dont les affects des personnages étaient projetés sur les décors.

³⁵ Où toute la partie Wismar fut tournée.



Vue de Delft, Jan Vermeer (1659-1660)



Moine au bord de la mer, C.D. Friedrich

(1808-1810)



La chevauchée finale de Jonathan-Dracula

fous, et s'ils ne vont pas se réveiller avec des camisoles (une référence presque explicite au *Cabinet du Dr. Caligari*). L'époque même de l'histoire renvoient à la plupart des productions fantastiques des années 10-20, comme le *Cabinet* ou *L'Étudiant de Prague*. Il s'agit avant tout d'une conscience du poids d'oeuvres antérieures qu'Herzog fait se rattacher à son propre film.



De même, les nombreux plans de la ville de Delft rappellent la *Vue de Delft* de Jan Vermeer, lequel, comme le souligne Kenneth S. Calhoon³⁶, peut lui-même être vu comme une représentation de l'enfer grec, avec ses eaux stagnantes et son passeur. A travers cette citation, Herzog caractérise et détermine le personnage de Jonathan, pour qui Delft est un enfer inavoué. Les eaux stagnantes du tableaux font écho aux “canaux qui ne mènent qu'à eux mêmes” et la barque du passeur, au sinistre vaisseau fantôme du comte qui viendra s'écraser contre les quais de la ville. Enfin le dernier plan du film, qui voit Jonathan-Nosferatu chevaucher vers un horizon balayé par le vent, peut facilement être associé avec deux tableaux de Caspar David Friedrich³⁷, le *Voyageur au-dessus d'une mer de nuages* (ci-contre) d'une part, et peut-être plus encore le *Moine au bord de la mer*.

Certes, on pourrait justifier la multiplicité de ces citations par la seule volonté d'Herzog de tisser des liens avec des traditions culturelles qu'il juge légitimes. Toutefois, il me semble que l'inscription du film dans une tradition picturale relève d'une démarche plus ample. La fixité des tableaux et la persistance de leur gloire à travers les ans induit une permanence du mythe du vampire et des traditions culturelles auxquelles il est ici associé. Le film lui-même, dans la mesure où il puise dans cette

³⁶ “Werner Herzog's View of Delft Or *Nosferatu* and the Still Life”, in Brad PRAGER (ed.) *A Companion to Werner Herzog*.

³⁷ Pour qui Herzog a souvent confessé son admiration.



permanence et s'en fait le héraut, atteint une sorte de grâce immuable que fait sans cesse résonner les effets de ralenti et certains plans inexplicablement longs, tel ce petit garçon faisant grincer son violon devant la caméra. Une évocation de l'éternité par la peinture se réalise pleinement dans l'idée de nature morte, présente dans le film sans pour autant nécessairement passer par des citations ou des références directes³⁸. Cette idée éclot au cours de la première soirée de Jonathan au château. Dracula l'invite à dîner. L'abondance de nourriture sur la table n'a d'égale que son raffinement. L'impression est davantage celle d'une galerie d'art que d'une salle à manger. Cette scène donc, articule l'idée de nature morte dans le film et crée ainsi, plus efficacement encore que les tableaux précédemment cités, un sentiment de continuité ininterrompue entre deux époques parcourue de courants culturels divers. En l'occurrence, deux modes de représentation a priori irréconciliables (photographie et nature morte, le second rendant obsolète le premier) sont ici mis en corrélation., qui plus est à la faveur de la première rencontre avec Dracula, intemporel à bien des égards. Il est ainsi, d'une certaine façon, lui-même une nature morte : un simulacre de vie, un vestige par lequel Herzog passe pour renouer avec ses traditions, figé cette fois sur celluloïd plutôt que sur toile.

Mais le cinéaste a beau parler de "génération sans père" et ne pas apprécier les productions allemandes post-Weimar, il me semble que son *Nosferatu* n'en est pas pour autant détaché. Après la guerre, on observe une résurgence d'un genre typiquement allemand intitulé *Heimatfilm* et que l'on pourrait traduire par "film de terroir allemand". Ces films se caractérisent par un cadre rural et idyllique, dont l'harmonie de façade est brisé par un quelconque conflit opposant le plus souvent des personnages manichéens. Le *Heimatfilm* tire lui-même ses origines d'un courant artistique allemand allant de 1815 à

³⁸ A l'exception peut-être de l'horloge-crâne de Dracula, qui peut être rapprochée des *Vanitas*.



1848, le *Biedermeier*, qui faisait l'éloge d'une vie simple, déconnectée des préoccupations politiques, et que Prawer résume ainsi : "La société exprima d'abord un mépris amusé pour ces vies de terroir et ces attitudes apolitiques, mais au début du vingtième siècle, on commença à reconnaître que cette période possédait, du moins dans sa peinture, ses décorations intérieures, son mobilier et son architecture, un style sobre et modeste, non dépourvu d'une élégance engageante³⁹." On retrouve dans le déroulement de l'intrigue des deux *Nosferatu* (un cadre idyllique bouleversé de l'intérieur et de l'extérieur) le principal trait du *Biedermeier*.

Or, ce choix peut étonner quand on se rappelle qu'Herzog entreprend, au moyen de la réalisation de *Nosferatu*, de lier son film et plus généralement le Nouveau Cinéma allemand avec des traditions "légitimes" desquelles les *Heimatfilm* des années 50-60 ne font, selon lui, clairement pas partie. Il me semble que la fin inattendue du film sert justement, entre autres, de réponse à cette interrogation. Des quelques modifications qu'Herzog apporta au script du premier *Nosferatu*, la réincarnation finale du comte dans le corps de Jonathan est sans doute la plus brutale et la plus importante. On peut certes y voir un pied-de-nez aux *happy ends* systématiques des *Heimatfilms*. Mais je pense surtout que la réincarnation du vampire implique une persistance du mythe, et de toutes les traditions culturelles auxquelles il est rattaché. On peut trouver la fin de ce *Nosferatu* "négative" à deux égards : le vampire survit, et la ville a été dévastée par la peste, à tel point qu'elle ne peut plus fonctionner correctement, comme le montre la scène comique de "l'arrestation" de Van Helsing⁴⁰. Par opposition au *Heimatfilm* classique, qui repose sur une structure close comportant un début, un milieu

³⁹ S.S. PRAWER, *Nosferatu, Phantom der Nacht*.

⁴⁰ Jonathan/Nosferatu accuse Van Helsing d'avoir assassiné le comte. Un notable ordonne qu'il soit arrêté, mais le fonctionnaire à côté de lui lui objecte qu'il n'y a plus de policier, et encore moins de prison.

et une fin, *Nosferatu* propose une structure ouverte, présageant d'une éternelle continuité⁴¹. Et c'est ainsi, en s'opposant au schéma des productions allemandes jugées "commerciales" qu'Herzog se revendique comme "auteur" membre de la Nouvelle Vague allemande.

3) Vers des revendications auteuristes

Refaire un film, à plus forte raison un qui jouit d'une formidable réputation, est en effet problématique dans le cadre d'une Nouvelle Vague, qu'elle soit allemande ou autre. L'un des principaux enjeux pour les héritiers d'Oberhausen fut toujours de se démarquer des autres productions allemandes, jugées commerciales et donc éloignées d'un idéal "auteuriste" qui serait le seul réceptacle possible d'une légitimité artistique. En l'occurrence et comme pour les Français, cette recherche de reconnaissance passe par une certaine conscience du cinéma, exposée dans les films et dans la mise-en-scène, afin de se distinguer de l'illustre cinéma "classique" et proposer un nouveau cinéma "moderne". Ainsi peut-on remarquer des motifs récurrents et propres aux Nouvelles Vagues destinés à faire surgir le sentiment d'identité autonome auquel les jeunes auteurs aspirent. Pour beaucoup, et pour Herzog en particulier, cela passe par une concordance entre la réalité physique de l'évènement profilmique et le film qui en résulte, afin de créer au sein de l'équipe de tournage un sentiment d'appartenance et d'identité⁴².

Un autre de ces ressorts, comme le souligne Lucia Nagib, est de faire intervenir le cinéaste en

⁴¹ Une idée renforcée par la dernière phrase de Jonathan/Nosferatu "Préparez mon cheval. J'ai beaucoup à faire."

⁴² On pourrait mentionner à cet égard les tournages d'*Aguirre* ou de *Fitzcarraldo*, tous deux tournés, au terme de nombreuses péripéties, au coeur de la forêt amazonienne dans des conditions très difficiles. *Nosferatu*, qui mena l'équipe de tournage dans les montagnes de Tchécoslovaquie et aux Pays-Bas comporta son lot de difficultés logistiques et physiques (voir le documentaire *Voyage au pays de l'indicible*)

personne au sein du film, que cela soit en voix off ou en apparition devant la caméra : “Revendication auteuriste et présence physique s’articulent communément dans le cinéma soi-disant ‘moderne’, souvent dans le but d’attirer l’attention du spectateur sur la réalité des mécanismes cinématographiques et des artifices de la représentation⁴³.” Il me semble que cette assertion n’est qu’à moitié vraie en ce qui concerne Herzog et *Nosferatu*. Sa “présence” se limite au plan de son pied mordu par un rat dans l’un des cercueils du vampire, ce qui s’apparente plus à une anecdote de tournage qu’à une déclaration auteuriste. En revanche, *Nosferatu* peut, à bien des égards, être interprété comme un film sur le cinéma, ses ressorts et ses pouvoirs, et s’inscrit donc bien de ce point de vue dans la conception d’un cinéma “moderne”. C’est dans ce cadre que les revendications auteuristes d’Herzog se déploient et contribuent ainsi à assurer le sentiment de lien et de continuité qui nous intéresse ici.



Si l’on suit la théorie de Lloyd Michaels, l’expérience du cinéma est fondamentalement “fantomatique” dans la mesure où elle repose sur une présence-absence permanente. Ainsi des images animées qui sont autant de simulacres de vie et font croire à la présence réelle

des objets projetés, tout comme la présence sensible du fantôme n’accompagne pas toujours sa présence physique. Murnau déjà le mettait en scène lors de l’attaque d’Orlok sur Hutter : dans un plan d’Hutter pétrifié, seule l’ombre du vampire le recouvre ; Orlok est à la fois dans le plan et en dehors, présent mais absent. Il en va de même pour *Dracula*, particulièrement lors de la scène de dialogue avec Lucy, au cours de laquelle on ne voit d’abord que son ombre dans le miroir : ici, Lucy contemple avec nous la “projection dans un cadre d’une ombre⁴⁴” Il est surtout un “fantôme dans la nuit”, la projection

⁴³ Lucia NAGIB, “Physicality, Difference, and the Challenge of Representation : Werner Herzog in the Light of the New Waves” in *A Companion to Werner Herzog*

⁴⁴ Lloyd MICHAELS, *The Phantom of the Cinema* “the framed reflection of a shadow”



dans le noir d'une créature qui n'est pas vraiment là. Le plan rapproché au cours du repas de Jonathan où seule sa tête blanche s'émerge des ténèbres n'est pas sans rappeler l'expérience de la salle de cinéma où seule les présences illusoires de l'écran séparent le spectateur de l'obscurité complète. Est également cinématographique la fascination qu'exerce le vampire sur ses victimes. Jonathan en est la première victime, au moment de sa première rencontre d'abord, mais surtout plus tard, lorsque le comte vient le chercher dans sa propre chambre au cours d'un plan d'exposition interminable. Jonathan fixe le vampire à sa porte, immobile. Dracula approche très lentement. Jonathan se redresse vivement mais, hypnotisé, se laisse approcher par Dracula qui finit presque par se figer en une pose dramatique.



Il en va de même pour la reproduction presque identique du plan de Murnau, où Dracula observe Lucy depuis la fenêtre de sa demeure à Wismar : “Dans le plan large de son crâne phosphorescent au milieu des ténèbres de la fenêtre de son manoir [...] il ressemble à la lumière qui émane de la cabine de projection, jetant son regard sur le public (de la salle, de Wismar) qu’il hypnotise
45 ”

Mais les figures du fantôme et du cinéma ne sont pas convoquées qu’à travers Dracula. La scène d’introduction peut servir, une fois encore, de point d’ancrage du cinéma à sa nature

⁴⁵ *Ibid.* “In the long shot of his phosphorescent skull glimmering in the darkened upper window of his Wismar mansion [...] he resembles the light from the projection booth, casting his gaze on the community (in Wismar, in the theater) he holds in thrall.”



Ruine d'Eldena, C.D. Friedrich (1806)

fantomatique. Les momies deviennent “mortes-vivantes”, donc fantomatiques, à la faveur des battements de coeur qui accompagnent la séquence au moyen d’un artifice de représentation cinématographique. Fantomatique également est l’utilisation de l’ouverture de *L’Or du Rhin* de Wagner à deux reprises ainsi que les paysages de montagnes et de châteaux en ruines rappelant une fois encore les tableaux de Caspar David Friedrich. Le plan de l’arrivée du cocher fantôme dans la version d’Herzog est aussi porteur d’une certaine conscience du cinéma : la trajectoire de la voiture, du fond du champ vers le premier plan, et surtout l’inclusion diégétique de la lumière aveuglante du projecteur n’est pas sans rappeler *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat* et la naissance du cinéma.



C’est enfin le fantôme de ses propres films qu’Herzog convoque dans celui-ci, au moyen tout d’abord de son équipe de tournage, dont certains membres n’en sont pas à leur première collaboration avec le réalisateur. Que ce soit Kinski, le chef opérateur Jorg Schmidt-Reitwen ou le groupe de musique Popul Vuh, chacun (à l’exception sans doute de Kinski, qui n’en est là qu’à sa deuxième collaboration avec Herzog) participe d’un sentiment d’identité dans la collaboration, d’une tonalité que



l'on attribue plus ou moins naturellement aux films d'Herzog. De même, les plans en accéléré des nuages au-dessus d'un château en ruine rappellent les procédés similaires utilisés dans *Coeur-de-Verre*; les plans du radeau transportant les cercueils de Dracula sur une rivière tumultueuse renvoient à *Aguirre, la Colère de Dieu*; le ralenti d'une chauve-souris en vol, *La grande extase du sculpteur sur bois Steiner*; les bureaucrates et scientifiques impuissants, *L'Enigme de Kaspar Hauser*⁴⁶; la monotonie aliénante du quotidien, *Signes de Vie*; etc.

Il me semble que de telles auto-références sont justement là pour desservir l'idée du simple "film hommage" et renforcer celle selon laquelle on assiste à l'expression d'un auteur, en conservant cette notion de présence-absence qui définit tant Dracula que le cinéma. C'est là une façon pour Herzog de s'écarter du danger bien réel du lien à sens unique avec le passé. En faisant du fleuron de Weimar une tribune pour laisser s'exprimer une nouvelle identité artistique du cinéma allemand, Herzog s'assure de traditions solides et légitimes qui font office de socle et de piédestal.

J'ai précédemment soutenu l'idée que Jonathan, au moment de son départ à pied pour le château de Dracula, devenait l'alter-ego d'Herzog dans sa quête de complétude. Cette séquence de cinq minutes environ peut être découpée en deux parties, en fonction des morceaux de musique qui accompagnent les images. Durant la première partie, ce sont les chœurs sur fond de musique électronique de Popul Vuh qui orchestrent la marche de Jonathan. A la nuit tombée, le prélude de l'*Or du Rhin* prend le relais. Ce basculement est à l'image de la démarche du cinéaste, dans la mesure où Jonathan/Herzog entame l'ascension d'une partie de la tradition cinématographique allemande (à travers la figure de la montagne, particulièrement présente dans le folklore et les mythes allemands) sous

⁴⁶ Où l'on retrouve les acteurs Walter Ladengast et Clemens Scheitz, respectivement Van Helsing et "le fonctionnaire" dans *Nosferatu*.

couvert de sa propre époque et de sa propre identité (la musique de Florian Fricke, du groupe Popul Vuh, collaborateur d'Herzog depuis *Signes de Vie*), pour ensuite plonger dans les ténèbres du passé allemand (la musique de Wagner démarre à la nuit tombée) et rejoindre sa culture (cette séquence précède directement la rencontre avec Dracula). Voyage d'un auteur en quête de traditions légitimes, au bout duquel il trouvera le fantôme du cinéma.

C'est là sans doute la réalisation des ambitions d'Herzog et du commentaire de Lotte Eisner pour qui il s'agissait de "faire revivre" *Nosferatu*. Plutôt que la confession piteuse d'une impuissance à jamais reproduire la gloire de Weimar, le film devient la déclaration d'indépendance d'un cinéaste qui revendique son droit à être auteur. Le vampire, et par extension le film de Murnau, devient la plus éloquente occasion d'amorcer une réflexion sur le cinéma, ses origines et ses mécanismes, afin d'inscrire cette réflexion dans le cadre de la "Renaissance filmique" de l'époque et ainsi contribuer à lui fournir une légitimité tant artistique qu'intellectuelle. Du reste, c'est uniquement de cette façon que peut exister la notion de continuité chère à Herzog : en faisant du cinéma allemand une boucle dans laquelle s'interpénètrent des traditions diverses, il introduit l'idée d'une continuité qui ne souffrirait pas d'être finie ni infinie, mais circulaire.

II

A la recherche d'une réalité

Nous venons certes de voir sous quelles formes les figures du lien et de la continuité se déployaient, mais la question de savoir pourquoi une telle démarche s'est accomplie à l'aune d'un récit tel qu'une histoire de vampire demeure. Nous avons obtenu quelques éléments de réponse en examinant la portée culturelle qu'un tel récit pouvait avoir, ainsi que les échos des traditions qu'il pouvait faire résonner, mais il me semble qu'un tel choix résulte d'une vision plus large. En l'occurrence, l'idée d'une continuité circulaire et non droite est indissociable du genre du film. Et ce genre, justement, il nous reste à le déterminer, car on ne saurait décalquer la définition de Todorov sur le film d'Herzog qui existe dans une sorte d'entre-deux générique. C'est précisément parce que *Nosferatu* et son protagoniste se situent sur une lisère, entre les genres et entre les mondes, qu'ils se prêtent à double-lecture. Ils existent, pour ainsi dire, sur deux plans : celui du mythe et celui du réel. Car c'est là la double-nature du vampire, fantôme et corps, de ce monde et d'un autre. *Dracula* est un prisme au travers duquel l'Histoire allemande se révèle et se fragmente.

1)Le chemin où la lumière se divise

“Il y a un grand gouffre sur le chemin qui engloutit les voyageurs imprudents. (...) Et arrivé à la passe de Borgo, la lumière se divise soudain et la terre s’élève vers les cieux, avant de sombrer. Personne n’est jamais revenu de cet endroit⁴⁷.” Ces phrases, prononcées par l’un des tziganes afin de décourager Jonathan de poursuivre son voyage, sont l’évocation poétique d’une frontière sur lequel le film se situe. C’est un embranchement duquel Jonathan ne reviendra effectivement pas, piégé entre les cieux et les enfers après sa transformation, à l’image du plan final, dont la ligne d’horizon sépare presque parfaitement le ciel de la terre.

Pour autant, on peut tout aussi bien défendre l’idée que Jonathan revient, transfiguré. On voit d’ailleurs là un refus en chœur de la part de Jonathan et d’Herzog, une fois de plus double l’un de l’autre, de croire en l’idée d’un retour impossible. On se doute qu’une telle pensée n’était jamais loin de l’esprit d’Herzog au moment du tournage, la réputation du *Nosferatu* original et plus généralement du cinéma de Weimar pesant lourd sur les épaules de la Nouvelle Vague allemande. C’est aussi l’aboutissement d’un mode de pensée autour duquel le film se développe, et au sujet duquel je reviendrai.

Pour le moment, cette phrase est surtout l’occasion de se pencher sur un problème générique posé par le film ; problème qui, justement, résulte en une pluralité de significations, à l’intérieur et en dehors du film.

La porte d’entrée est donc au niveau du genre que l’on serait tenté d’affilier à *Nosferatu*. En

⁴⁷ Ma traduction, ici de la version anglaise. Le film fut tourné en langues allemande et anglaise, à la demande du distributeur 20th Century Fox “There’s a great chasm on the way that swallows the unwary. (...) And in Borgo pass, the light suddenly divides and the land begins to rise towards the heavens, and then it drops. No one has ever returned from that place.”

l'occurrence, puisque l'on parle de cinéma, deux choix s'offrent à nous : *Nosferatu* devrait, a priori, appartenir soit au genre "fantastique", soit au genre "merveilleux". On reconnaît là les dénominations utilisées par Tzvetan Todorov dans le cadre de ses théories sur le fantastique littéraire. Il en propose la définition suivante : "le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un évènement en apparence surnaturel⁴⁸." Autrement dit, pour Todorov, le fantastique n'existe que tant que le récit aménage un espace d'incertitude autour d'un ou de plusieurs évènements donnés. Si le ou les évènements en question trouvent finalement une explication rationnelle (c'était une illusion, une machination, un rêve...), on sort du fantastique pour tomber dans "l'étrange". Si au contraire, le statut "surnaturel" de l'évènement se trouve confirmé, on est dans le "merveilleux".

Au cinéma, une telle définition ne concernerait donc que les films opérant à partir de la suggestion, et non à partir de la monstration, ce qui exclurait d'office la quasi-totalité des films de monstre, y compris bien sûr les films de vampire, lesquels fonctionnent en partie sur la fascination visuelle que peuvent exercer le ou les monstres sur le spectateur. Il me semble qu'une telle définition ne saurait s'appliquer totalement au cinéma en raison des différences fondamentales qui opposent les média cinématographique et littéraire.

Au contraire de la littérature, l'image cinématographique propose une réalité qui a un statut de vérité "immédiate", et laisse donc généralement peu de place au doute. Elle repose sur la perception simultanée d'un évènement par un personnage et le spectateur. L'écart essentiel qui sépare le cinéma de la littérature se situe au niveau du point de vue dudit personnage. "L'hésitation" proposée par Todorov est en effet extrêmement dépendante du point de vue du récit, le plus souvent d'un

⁴⁸ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*.

narrateur-personnage au coeur des évènements décrits, qu'il en soit le témoin (*La Vénus d'Ille*, de Mérimée) ou le principal acteur (*Le Horla*, de Maupassant). En revanche, la subjectivité au cinéma est plus "bornée" est les expériences en la matière (comme *La Dame du Lac* de Robert Montgomery) en ont montré les limites. En réalité, peu de films satisfont au fantastique d'après Todorov en laissant le spectateur dans le doute jusqu'au générique de fin. *Les Oiseaux* d'Hitchcock peut servir d'exemple, tout comme *L'Orphelinat* de Juan Antonio Bayona. Mais le plus souvent, le basculement vers "l'étrange" (*Le Cabinet du Docteur Caligari*, de Wiene) ou le "merveilleux" (*Rosemary's Baby*, de Polanski) est inévitable et survient plus ou moins tôt. Bien que la distinction proposée par Todorov existe toujours au cinéma, elle ne s'opère donc pas de la même façon qu'en littérature. A cette fin, les notions de récit "thétique" ou "non-thétique" proposées par Sartre⁴⁹ sont plus adaptées.

Un récit "thétique" pose la réalité de ce qu'il représente. Les lois naturelles qui le régissent sont les mêmes que les nôtres, ce qui rend l'irruption d'un phénomène "irrationnel" (et non seulement "surnaturel", comme le suggère Antoine Gaudin⁵⁰) d'autant plus inadmissible. A l'inverse, un récit "non-thétique" ne pose pas la réalité de ce qu'il représente. Les lois naturelles qui le régissent et auxquelles il fait éventuellement référence ne sont pas les mêmes que les nôtres. La locution "Il était une fois" est d'ailleurs là pour l'illustrer. Cette distinction permet à Gaudin de conclure que le récit merveilleux est un genre "d'évasion", dans la mesure où il projette le lecteur/spectateur dans un univers dont il est en réalité déconnecté, et le récit fantastique un genre "d'introspection" dans la mesure où "il

⁴⁹ Jean-Paul SARTRE, *L'imagination*.

⁵⁰ Antoine GAUDIN, "Le fantastique comme principe de composition : une poétique du récit cinématographique" in Marie-Soledad Rodriguez (éd.) *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain* "Le fantastique littéraire ou cinématographique se fonde entièrement sur un jeu fictionnel, une opération de confrontation dialectique entre la Raison et ce qu'elle refuse habituellement."

se sert de l'irrationnel pour nous ramener au réel, c'est-à-dire notre monde⁵¹.”

Or *Nosferatu* se situe sur une frontière, ce qui l'empêche d'être subordonné à l'une de ces catégories, parce qu'il est dépositaire de deux points de vue opposés : celui de Lucy, pour qui il n'y a pas de loi naturelle stable (pour résumer, on peut dire qu'elle correspond à un point de vue “merveilleux”) ; et celui de Jonathan, pour qui les pressentiments de Lucy et les avertissements des Tziganes sont le fruit de superstitions imbéciles (son point de vue serait “fantastique”). Du coup, on peut certes parler “d'hésitation”, mais seulement à l'égard de deux genres : le récit merveilleux et le récit fantastique. Le film ne bascule ni dans l'un, ni dans l'autre, même si au bout du compte, on peut ironiquement constater que Lucy avait “raison”. Mais à partir du moment où le point de vue du récit est équitablement divisé entre ces deux personnages, le film se tient et demeure sur cette zone de non-genre.

Pareillement, la distinction proposée par Antoine Gaudin entre un “fantastique archaïque” (qui mettrait en scène une menace extérieure, comme un monstre) et un fantastique “moderne” (qui supposerait plutôt une menace intérieure, comme la folie d'un personnage) est inopérante dans notre cas. *Dracula*, comme nous l'avons vu, est une menace extérieure incarnant (n'existant ?) qu'en vertu de dérèglements intérieurs.

Ainsi durant toute la première partie du film assiste-t-on à un jeu d'opposition entre Lucy (qui se réveille d'un cauchemar, a d'affreux pressentiments, ne doute jamais de l'existence de *Dracula*...) et Jonathan (qui la reconforte, la met en doute, refuse de croire à *Dracula*...). On pourrait penser que le film bascule dans un genre ou dans l'autre lorsque Jonathan prend conscience du danger que représente

⁵¹ *Ibid.*



le comte, par exemple quand il le découvre, les yeux grands ouverts, dans son cercueil. Mais le statut incertain du film est maintenu par Dracula lui-même, lequel est par essence une créature de l'entre-deux : ni mort, ni vivant, fantôme et pourtant terriblement physique, etc. Le comte se fait le réceptacle de la zone d'ombre dans laquelle se situe le film.

Cette indécision volontaire n'est cependant pas l'équivalent d'un refus de sombrer dans une catégorisation et des codes qui, au regard d'un mouvement auteuriste comme la Nouvelle Vague allemande, seraient jugés desséchants. Mais il me semble que cette hésitation entre fantastique et merveilleux, entre récit thétiq ue et non-thétiq ue, est en soi un discours sur les pouvoirs du cinéma d'une part, la nature du récit mythologique d'autre part.

On pourrait en effet considérer que *Nosferatu* ne pose pas entièrement la réalité de ce qu'il représente, ce qui constitue le point de départ des lectures psychanalytiques du film. Il peut tout aussi bien être visionné au premier degré, c'est-à-dire comme l'histoire d'un vampire assaillant un village. Le résultat est un effet d'incertitude étrange, le même que l'on ressent lorsque confronté à la seule idée du fantôme. La "réalité" représentée est donc sans cesse en suspens, ce qui n'est rien d'autre qu'une manière d'aborder le cinéma lui-même. L'un des avertissements du tzigane n'est d'ailleurs pas anodin. Il dit, en parlant de la demeure du comte, "qu'il n'y a pas de château là-bas", qu'un tel château "n'existe que dans l'imagination des hommes⁵²". Ce dialogue trouvera d'ailleurs un écho dans la scène du départ de Jonathan, où le cocher lui affirme ne pas avoir de calèche ni de chevaux. Il se trouve qu'un plan du château est inséré dans la séquence de l'ascension de Jonathan, et en effet, il s'agit surtout de ruines. Clairement, les scènes du "château" n'ont pas été tournées dans les ruines montrées précédemment.

⁵² "The gypsies say that no such castle exists there, except maybe in the imagination of man."

Mais le montage et les associations logiques qu'un spectateur est naturellement amené à faire devant un film entraînent, lorsque les ruines sont montrées une deuxième fois, à les assimiler automatiquement au château de Dracula. Ainsi le château n'existe-t-il réellement que dans notre imagination, ce qui en revient bien sûr à relativiser la réalité de toute représentation cinématographique.

Paradoxalement donc, le mythe filmé acquiert autant de "réalité" qu'une histoire "réaliste". C'est dans cette mesure qu'Herzog souligne les pouvoirs introspectifs du mythe : une introspection par l'évasion ; l'amour par le meurtre ; le réel par l'imagination. Et on retrouve dans ces cycles les motifs de la circularité et de l'éternel retour, de la continuité permanente entre les contraires.

Nosferatu n'est donc pas exempt de réflexion sur sa propre nature mythologique, qu'elle concerne le vampire ou même la pléthore de citations et références culturelles sur les légendes et traditions culturelles allemandes. L'hésitation du récit renvoie ainsi à la nature du mythe, qui est d'avoir un pied dans chaque monde, lesquels sont inévitablement poreux. Autrement dit, c'est une invitation à "nous ramener au réel, c'est-à-dire notre monde"⁵³ et à nous y confronter.

2) Quel corps pour ce reflet ?

Nosferatu a beau ne pas être un film fantastique à proprement parler, il en conserve néanmoins une caractéristique essentielle : celle d'altérer les lois, naturelles ou rationnelles, de notre monde, pour mieux le questionner. Plutôt que de fantastique ou de merveilleux, parlons ici de mythe et de mythologie. Mythe du vampire tout d'abord, pour ne pas dire "genre"⁵⁴ ; mais surtout mythologie allemande,

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Ce dont Herzog était éminemment conscient : "Si nous avons travaillé avec tant de minutie sur les scènes de *Nosferatu*, c'est parce que nous savions que nous avions affaire à un champ très particulier - c'est-à-dire le champ d'une sorte très particulière de "film de genre", qui était doté de ses propres rituels spécifiques, lois narrative et figures mythologiques qui sont tous bien connus du public depuis une cinquantaine

convoquée en même temps que l'idée "d'âme allemande" qui lui est associée. En l'occurrence, le mythe est étroitement lié, si ce n'est indissociable d'une identité qu'il (re)constitue.

C'est peut-être grâce à ce contexte - celui d'une nation meurtrie dans son identité - que le film de vampire se prête si bien au sujet. C'est le symptôme du reflet invisible : un reflet dans un miroir est aliénant en même temps qu'il reproduit une identité et induit une conscience immédiate de soi. Autrement dit, on reconnaît le reflet comme "soi", confirmant dans le mouvement l'existence d'un "je" tant physique (je vois mon corps) que mental (je sais que ce corps m'appartient). Mais Dracula n'a pas de reflet ou, du moins, seulement une ombre. Son reflet est pour ainsi dire invisible. C'est là la démarche paradoxale d'Herzog, qui réalise un film sur une créature qui n'a pas de reflet, mais qui est aussi le protagoniste d'une intrigue qui est elle-même le reflet de l'intrigue de Murnau - pour ne pas mentionner Bram Stoker. C'est d'ailleurs le but d'Herzog : fournir, à travers son *remake*, un reflet au cinéma de Wismar dont *Nosferatu* premier du nom était, selon le réalisateur, le meilleur film ; et dans un même geste, exorciser le fantôme de ce cinéma, qui a pu faire de l'ombre à un mouvement comme la Nouvelle Vague allemande. En d'autres termes, Herzog ne crée pas tant un lien avec "le grand cinéma expressionniste" des années 10-20 qu'un reflet pour le vampire Weimarien.

Or, il me semble que ce besoin de reflet ne concerne pas seulement le cinéma allemand, mais la société allemande dans son ensemble, laquelle, en 1978, n'a elle aussi pas fini d'être hantée par un passé qui, lui, n'a rien de glorieux. C'est ce que Wim Wenders appela "un creux" que "les gens essayèrent de combler (...) en assimilant la culture allemande"⁵⁵. Ce creux, on le retrouve chez Herzog

d'années maintenant." Werner Herzog, à propos du tournage, in Gene WALSH (ed.) *Images at the Horizon* "For *Nosferatu*, we did these scenes so precisely because we knew we were working in a very special field - namely the field of a particular kind of "genre" film which had its own specific rituals and narrative laws and mythic figures that have all been well-known to audiences for at least half a century now".

⁵⁵ Jan DAWSON, *Wim Wenders*.

et chez Jonathan, qui partage avec le cinéaste, comme nous l'avons vu, un sentiment d'incomplétude qui le pousse à entreprendre son voyage.

La création d'un reflet est donc fortement cathartique dans sa démarche. Elle suppose une appréciation complète et sans ambages de la société allemande face à elle-même, son présent comme son passé. Or, comme l'a montré Béatrice Fleury-Villate⁵⁶, la question de la culpabilité du peuple allemand dans la Seconde Guerre Mondiale est, en 1978, encore problématique à bien des égards. C'est aussi à cet édifice que *Nosferatu* apporte une pierre, par l'entremise du mythe et de la convocation identitaire qu'il suppose.

Aliénée, après la guerre, l'Allemagne l'est principalement à deux endroits. D'une part, dans sa division en deux Etats indépendants l'un de l'autre et très différents dans leur fonctionnement comme dans leur idéologie. Par ailleurs, en 1978, la RFA, pour le compte de laquelle Herzog tourne, est tourmentée par la crise pétrolière, le terrorisme nationale et les mauvais augures d'une récession internationale ; autant d'épreuves qui entachent la remarquable récupération de l'Allemagne après la guerre et menèrent Hans Von Hentig à parler de "République déconfite". De l'autre côté du mur, "l'expérience socialiste de la République Démocratique Allemande avait pris un tour qui n'offrait guère d'alternative désirable⁵⁷."

Mais l'Allemagne était surtout aliénée à son propre passé proche. Après la guerre, les années passées sous le régime nazi furent nimbées d'un épais brouillard que les Allemands, trop absorbés par leur propre défaite, ne tenaient pas à dissiper. Beaucoup s'estimaient avoir également été des victimes du nazisme et se plaignaient des traitements sévères et injustes qui leur furent infligés. C'est Konrad

⁵⁶ *Cinéma et culpabilité en Allemagne*, voir l'introduction.

⁵⁷ S.S. PRAWER, *Ibid* "The socialist experiment of the German Democratic Republic had taken a turn that hardly offered a desirable alternative."

Wolfe, cinéaste de la RDA qui, le premier, remettra en cause l'innocence et la responsabilité de



l'Allemagne dans le conflit mondial qui vient de s'achever (notamment dans *Lissy* (1957) et *Etoiles* (1959)). Dans les années 60, la population commence à admettre la responsabilité de l'Allemagne dans le conflit, mais la question juive restera épineuse pendant plusieurs années encore.

Mais au lendemain de la guerre, le repli des Allemands de leur propre passé se caractérise au cinéma par une résurgence du *Heimatfilm*, favorisé par la censure américaine qui voyait dans le genre un divertissement suffisamment inoffensif pour être permis. Un tel repli dans une vision idyllique des terroirs allemands témoigne d'une impulsion générale vers une candeur purgatoire en même temps qu'un refuge vers les racines rurales d'une certaine identité allemande. Or, c'est ce repli qui est fustigé par *Nosferatu*, lequel reprend à son compte le cadre du *Heimatfilm* pour mieux en révéler les corruptions intérieures. C'est là une interprétation de Dracula que l'on peut équitablement diviser entre Murnau et Herzog. Dans le film du premier, la contamination de Wismar par Orlok servait de catalyseur aux mauvais instincts de la population (qui ira chercher la source de ses malheurs chez les marginaux, dont Knock est la personnification - ce qui n'est évidemment pas sans rappeler certaines branches du nazisme). Dans le *remake* du second, on peut voir Dracula rôder sur le pas de la porte de la maison de Jonathan et Lucy, suggérant une proximité pernicieuse entre le mal et la classe moyenne (laquelle fut largement ciblée par Kracauer : "Dans l'Allemagne pré-nazie, les penchants de la classe moyenne ont pénétré dans toutes les couches de la population ; ils rivalisaient avec les aspirations politiques de la gauche et comblaient également un vide dans les classes supérieures. Il faut en tenir compte pour juger de l'attrait du cinéma allemand sur la majorité d'une nation - un cinéma fortement enraciné dans la

mentalité de la classe moyenne⁵⁸.”). Ici, Lucy n’a qu’à ouvrir la porte pour le laisser s’infiltrer en son



⁵⁸ Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*.

sein⁵⁹. Par ce renouvellement du jeu de présence-absence entre Dracula et Wismar, Herzog assigne au cinéma le rôle de lever un voile et de combler un creux laissé vide par les habitants de Wismar et la population allemande. Cette fois, c'est Lucy qui se fait double du cinéaste lorsque, désespérée, elle passe dans les rangs des porteurs de cercueil, clamant à qui voudrait l'entendre qu'elle connaît l'origine du mal. Mais l'ensemble de la procession reste sourde à ses appels.

L'amnésie de Jonathan à son retour de Transylvanie peut aussi être vue comme un écho aux oeillères qu'ont pu s'imposer les Allemands. Dans les deux cas, le tour final que prennent les événements (le mal survit et renaît à travers Jonathan équivaut au danger et à la persistance de dérèglements intérieurs lorsqu'ils sont fuis ou oubliés). En d'autres termes, le refuge aveugle dans une idylle fragile et la tentation de l'oubli ne peuvent aboutir qu'à une résurgence du mal.

Également signifiante est la présence insistante du Romantisme dans le film, comme d'ailleurs dans énormément de productions du nouveau cinéma allemand. Thomas Elsaesser⁶⁰ explique cette tendance par la situation politique de l'Allemagne divisée et souligne l'équivoque du Romantisme, qui fut à la fois révolutionnaire et profondément conservateur. Cette étrange association est d'ailleurs au coeur du projet d'Herzog, qui démontre son attachement à une culture passée tout en l'inscrivant dans un mouvement qui prône un renouveau absolu. On retrouve ce déchirement dans le film à l'image de l'opposition entre Lucy et Van Helsing d'une part, l'utilisation de la musique d'autre part.

Une dialectique s'établit en effet clairement entre ces deux personnages, plus précisément dans la version d'Herzog que dans celle de Murnau, où l'équivalent de Van Helsing est réduit à une

⁵⁹ On peut voir un prolongement de cette scène à la fin du film, alors que Dracula a pris possession du corps de Jonathan. Celui-ci est maintenu dans un coin de la pièce par des miettes d'hostie répandues à ses pieds. Interpellant un servante sur "les saletés par terre", celle-ci nettoie les miettes, permettant au vampire de sortir de sa "prison".

⁶⁰ *New German Cinema : A History*

apparition fugitive, à la faveur d'un cours de botanique. Dans le film d'Herzog, la foi aveugle de Van Helsing dans les sciences et la Raison le conduit à ignorer les inquiétudes de Lucy, jusqu'à ce qu'il reconnaisse (et regrette) ses torts après la mort de cette dernière. De toutes les relations d'oppositions du film, celle-ci illustre certainement le mieux le tiraillement romantique qu'ont pu connaître les Allemands après la guerre. La persistance des superstitions face à l'avancée écrasante de la science rappelle inévitablement le refuge vers le *Heimatfilm* et le *Biedermeier* et la nécessité de proposer une nouvelle société qui jamais ne serait susceptible de rechuter dans les dérives du passé.

Enfin, l'utilisation que fait Herzog de la musique dans le film est aussi révélatrice de la tension qui a pu exister entre ce besoin de renouveau et l'attachement à des traditions qui ont pu être glorifiées par les nazis. C'est particulièrement éclatant au cours de la séquence de la marche de Jonathan vers le château. La scène démarre avec les chœurs et la musique électronique de Popul Vuh, dont nous avons déjà discuté la portée auteuriste voire, en l'occurrence, révolutionnaire : inutile de préciser qu'avant la guerre, de telles sonorités n'étaient guère utilisées. Mais alors que Jonathan s'assied au crépuscule, c'est l'ouverture de *L'Or du Rhin* de Wagner qui prend le relais. On ne saurait illustrer plus efficacement le tiraillement romantique d'Herzog pour qui il s'agit là de laver Wagner du culte qu'en avaient fait les nazis. En d'autres termes, il faut appliquer une révolution du conservatisme, afin de lui restituer une légitimité qui ne serait pas coupable.

Le mythe permet finalement, à défaut de le combler, d'approcher ce creux laissé par la Seconde Guerre Mondiale et ainsi permettre à l'Allemagne et aux Allemands une appréciation de leur reflet. Il est une substitution de la réalité, une peinture romantique d'un passé décidément pénible à considérer.

Mais en l'occurrence, on ne saurait se perdre dans ce mythe-là, car il n'est pas issu d'un récit abstraitement légendaire et intemporel. Ce mythe est un *remake*, d'un film daté, désormais associé plus ou moins clairement à la montée du nazisme. Autrement dit, c'est un grand pas volontaire dans le passé qui n'enjambe pas tout à fait ce creux dans l'Histoire. Au contraire, il présume son investigation. Il s'agit de "remplir le vide dans l'identification, dans l'histoire récente du pays". Herzog "choisit de ne pas décrire des événements qui ont eu lieu dans la période national-socialiste, mais de recourir à une surimpression d'autres événements ou d'autres éléments d'une histoire plus intime et de la recréer dans une collection active de signes qui parlent d'autre chose ou plutôt pour autre chose. Ainsi s'établit une nouvelle identité de l'Allemagne d'après-guerre⁶¹." Et cette identité, c'est au prisme de la figure du vampire qu'elle se déploie.

3) Le vampire prismatique

Si *Nosferatu* se fait le reflet d'une société et d'une population à une époque donnée, alors Dracula est l'incarnation fantomatique de l'Allemand. Il y a, dans la figure du vampire, quelque chose d'irrésistiblement allégorique, qui invite à l'interprétation. Depuis la création du personnage de Bram Stoker, le vampire, et sans doute plus particulièrement Dracula, a excité l'imagination tant de cinéastes que d'intellectuels qui ont fait de lui un monstre protéiforme, tour-à-tour *doppelgänger* d'une sexualité refoulée, de la prédation masculine, des cycles menstruels, etc. Une variété qui a contribué à faire du personnage un avatar de chacun, jamais pris ni à prendre pour ce qu'il est, toujours un vecteur de significations disparates. C'est, du reste, la raison pour laquelle il est un personnage profondément

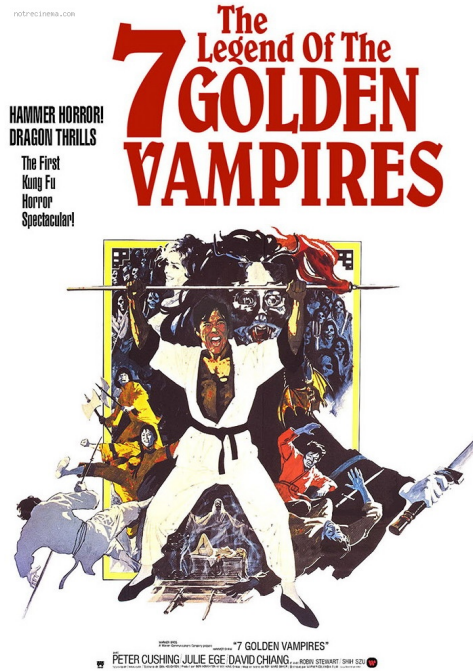
⁶¹ Valérie CARRE, *La quête anthropologique de Werner Herzog*

cinématographique : il invite à voir au-delà de sa représentation physique, “réelle”, pour cerner un éventuel sens plus ample dont il ne serait que le véhicule. Le cinéma, parce qu’il se construit autour de présences illusoires, invite lui-même à l’interprétation et trouve ainsi dans le personnage de Dracula un écho à sa propre nature.

Le *Nosferatu* d’Herzog porte décidément bien son sous-titre : c’est parce qu’il est fantomatique qu’il se laisse pénétrer de sens et devient ainsi infiniment plus consistant qu’un corps de chair et d’os. A cet égard, le Dracula d’Herzog est donc la somme des précédents vampires, la représentation d’une histoire de Dracula au cinéma qui, pour la première fois, ne s’évanouissent pas en fumée à leur trépas, mais agonisent, sifflent et meurent, riches des significations qu’ils transportèrent au fil des ans - lesquelles ne périssent jamais, mais perdurent dans un nouvel avatar, pour l’éternité sans doute. Autrement dit, la présence de Dracula invite à la mise en abyme : il est lui-même un médium de significations à l’intérieur d’un autre médium, le cinéma, auquel il sert de personnification. En somme, Dracula est un mode de représentation à part entière.

C’est cette pluralité qui a poussé Elaine Showalter à dire qu’ “un pays a toujours une raison d’avoir un problème de vampires, et [que] chaque génération a toujours fourni sa propre interprétation pour les rejetons de la nuit⁶².” Herzog lui-même n’ignorait sans doute pas le “vampirisme” de sa propre entreprise. Car il ne s’est pas contenté de faire une adaptation de Bram Stoker. Il s’agit d’un des rares *remake* d’un film de vampire ayant pour personnage principal Dracula. Il semble s’agir là d’une des particularités du comte. Malgré la variété des adaptations cinématographiques dont il fut l’objet, aucun cinéaste ne se départit de la paternité de Bram Stoker et de son intrigue, si l’on exclut bien sûr les

⁶² Elaine SHOWALTER, “Blood Sell. Vampire fever and Anxieties for the Fin de Siècle”, supplément littéraire du *Times* “There is always a reason why a country has a vampire trouble, and each era has offered its own rationale for the children of the night.”



déclinaisons trans-genres de la Hammer (par exemple *Dracula et les Femmes* (1968), *Les cicatrices de Dracula* (1970), *La Légende des sept vampires d'or* (1974)...). Les adaptations les plus notoires (de Murnau, Browning, Fischer, Coppola...), à des degrés variés, respectaient l'arc narratif de Stoker. Le film d'Herzog est, à cet égard, d'autant plus exceptionnel qu'il reconnaît Murnau comme sa source principale, bien qu'à l'inverse de ce dernier, il a rétabli les noms originaux des personnages. Pour le reste, le scénario et surtout l'apparence repoussante de Dracula sont entièrement inspirés du film de Murnau, et ce afin d'inscrire le film dans un cadre strictement cinématographique.

C'est un détail qui a son importance, pas seulement parce qu'Herzog voulait créer un lien avec le cinéma de Weimar. Il me semble que le cinéma, dans la manière dont il combine présence et absence, est un médium privilégié pour évoquer le creux laissé par la Seconde Guerre Mondiale au sein de la société allemande. Par extension, Dracula, incarnation parfaite de cette présence-absence, s'impose comme un héraut privilégié ; à plus forte raison, en 1978, alors que le cinéma allemand procède de plus en plus à l'introspection⁶³. L'absence de reflet dans le miroir est, une fois encore, un puissant symbole d'aliénation et d'incapacité d'identification : deux afflictions qui, au lendemain de la guerre, concernent une grande partie des Allemands, lesquels, lorsqu'ils ne rejettent pas leur propre responsabilité, préfèrent tourner le dos au passé. Mais dans les années 50 et 60, l'Allemagne est surtout divisée, et les Allemands isolés les uns des autres. Un isolement indissociable du sentiment d'aliénation dont la population allemande a pu se sentir victime, et que Dracula exprime. Il ne s'agit pas tant d'un isolement des Allemands et de l'Allemagne envers le reste du monde qu'un isolement des Allemands entre eux.

Après la guerre, le nazisme est uniformément condamné. La plupart des Allemands découvrent

⁶³ En 1977, 1978 et 1983 sortent respectivement *Hitler, une carrière* de Joachim Fest, *Hitler un film d'Allemagne* de Hans-Jürgen Syberberg et l'adaptation de *La mort est mon métier* par Theodor Kotulla, trois films qui analysent la montée du nazisme dans son rapport à la collectivité.

les images des camps avec la même stupeur que les Alliés. Dès lors, on s'interroge : mon voisin peut avoir été un sympathisant nazi, comme tant d'autres l'ont été. Il peut avoir dénoncé des Juifs, il peut avoir su. C'est finalement cette impossibilité à se lier à l'autre, malgré la solitude, que Dracula incarne. Il "ne pourra pas, ne pourra jamais, en dépit de son désir éperdu, s'arrimer aux autres, constituer à partir d'eux une stabilité de son être. L'étonnement d'exister (...) est l'élément solipsiste, celui qui, fût-ce de très loin, énonce qu'un Allemand ne peut en toute tranquillité s'accorder et se lier à d'autres Allemands, faute que soit aujourd'hui prononçable, en toute clarté politique, l'être Allemand comme tel⁶⁴." On en revient au reflet invisible, symptôme d'une non-identification à soi comme à l'autre.

Pourtant, là encore, Jonathan et Dracula sont des doubles qui s'opposent. D'une certaine manière, on pourrait dire que Dracula est ce que Jonathan poursuit. Le sentiment d'incomplétude qui pousse ce dernier à partir n'est pas sans rappeler ce que nous venons d'évoquer. L'incertitude et le non-dit qui entourent le périple de Jonathan sont aussi lourds de sens que le besoin qu'ont pu éprouver les Allemands de laisser un creux dans leur histoire récente.

Un creux similaire existe à l'intérieur du film. Sans qu'il le sache, Dracula est la réponse qui finira - littéralement - par remplir Jonathan. La manière dont ces deux personnages se complètent est suggérée par la façon dont ils sont filmés. Ainsi, Jonathan est montré, à de très nombreuses reprises et peut-être plus particulièrement durant la séquence de l'ascension, dos à la caméra. A l'inverse, Dracula est systématiquement filmé de face.

Jonathan devient ainsi un personnage de la fuite, à plus forte raison si l'on considère le nombre de plans le montrant s'éloigner vers le fond du champ. Autrement dit, c'est un personnage qui craint

⁶⁴ Alain BADIOU, texte de la conférence "Le cinéma comme Faux-Mouvement", prononcée au Studio des Ursulines en 1993.

l'idée de circularité, comme dit lorsqu'il se trouve encore à Wismar, comme justification de sa décision d'accepter l'offre de Knock par "je suis fatigué de ces canaux qui ne mènent qu'à eux-mêmes". Fatigué de cette circularité donc, il entreprend un voyage en ligne droite et tourne son dos au chemin parcouru. On voit comment un parallèle avec l'Allemagne d'après-guerre peut-être établi. Après la défaite, il était primordial de se redresser et d' "avancer", en laissant derrière soi un creux.

C'est dans cette mesure que Dracula complète Jonathan, et annule ainsi son sentiment d'incomplétude tout comme Herzog cherche à combler le sien en invoquant Dracula. Toujours filmé de face, il incarne, à l'inverse de Jonathan, l'immuable, l'immobile. Il est aussi, par bien des côtés, la manifestation du creux. C'est une créature esseulée, aspirant à l'autre mais dans l'incapacité de créer des liens. C'est également le vestige d'une période culturelle glorieuse, mais éteinte⁶⁵. C'est enfin la suggestion silencieuse mais permanente d'un éternel retour, parce qu'il est un "fantôme dans la nuit". Le fantôme, manifestation du passé dans le présent, convoque la circularité que Jonathan fuit, mais qui finira par le rattraper lors de sa transformation finale.

Pour terminer, Jonathan et Dracula s'opposent en ce sens que le premier est un personnage de l'action et du mouvement, et le second un personnage de l'introspection et de l'immobile. Ainsi Jonathan décide-t-il de partir dans un pays lointain, exige que son repas à l'auberge soit apporté au plus vite, se met à marcher, malgré les obstacles, jusqu'à sa destination, puis repartira à cheval pour sauver Lucy. Dracula, au contraire, n'est presque jamais montré en mouvement⁶⁶. Il est immobile la plupart du

⁶⁵ Sur ce point, le film d'E. Elias Merhige *L'Ombre du Vampire* (2000) est plus direct encore. Il s'agit d'une fiction sur le tournage du premier *Nosferatu*, qui choisit de prendre au premier degré les rumeurs qui avaient entouré la sortie du film et selon lesquelles Max Schreck était en fait un véritable vampire. Dans le film de Merhige, Orlok est présenté comme une créature sèche et malade, se languissant de ses années de gloire où il chassait et buvait jusqu'à satiété.

⁶⁶ A deux exceptions près : la première fois qu'il agresse Jonathan, et à son arrivée à Wismar, où on le voit transporter ses cercueils.



temps, et invite ainsi, par opposition, au questionnement. Enfin, pour toutes les raisons que nous avons évoquées, il est moins une créature que le réceptacle de courants éteints au regard desquels le passé devient une source d'interrogations. En d'autres termes, dans la mesure où Dracula convoque avec lui d'autres époques, il nous y confronte et nous invite à les questionner au regard de l'écart qui nous en sépare.

C'est pour cette raison que la conclusion du voyage de Jonathan est finalement un retour en arrière, contre son gré. Dracula est ce creux qu'il a, sans le savoir, poursuivi avec tant de ténacité. C'est l'inévitable introspection qui attend au bout de la ligne droite, et provoque ainsi la circularité : Jonathan retourne au grand galop à Wismar, avant de devenir l'hôte de Dracula... et repartir à cheval vers l'horizon. Dracula ne représente donc pas l'idée d'une introspection qui serait nécessaire, mais inévitable. Le motif de l'éternel retour devient ainsi une vision de l'Histoire, qui serait dépendante d'une conception circulaire du temps.

III

De la circularité du temps

La mythologie invoquée par Herzog n'a donc pas pour seul aboutissement d'être poétique ou flottante comme un conte. Elle ne remonte pas à quelque époque abstraite issue d'une tradition orale immémoriale. C'est au contraire une mythologie récente, issue de courants artistiques divers et surtout, d'un film. Le fait qu'elle soit cinématographique rend cette mythologie fondamentalement contemporaine et jamais tout à fait détachée du monde réel ; autrement dit, "ce qui donne au cinéma cette capacité à refléter les mentalités, c'est la nature de sa production (elle est collective) et celle de sa réception (elle est de masse)⁶⁷." Le vampire, peut-être plus que tout autre créature surnaturelle, invite à l'interprétation, à l'investigation ; et donc, à l'introspection. Trois formes de questionnement qui, en 1978, résonnent encore très clairement aux oreilles des Allemands. Et c'est ainsi que le mythe, tout en se tenant dans un hors-temps, introduit le motif de la circularité : par le mythe, on lit le réel, qui lui-même inspire le mythe.

Mais dans *Nosferatu*, le mythe n'est pas seulement une manière de penser la société. C'est aussi un prisme au travers duquel l'Histoire, et par extension le Temps, se dessinent. L'idée d'une circularité de l'Histoire suppose pourtant quelques étrangetés, la plus notable étant qu'elle nie a priori l'axiome du progrès constant. L'humanité ne serait donc pas sur une longue échelle dont chaque barreau franchi s'accompagne d'une élévation. Pourtant, Herzog lui-même admet que "notre état est le produit final d'un développement historique". Il se prétend même "quelqu'un qui a appris à penser

⁶⁷ François ALBERA, "De Caligari à Hitler... et quelques autres" in Jacques Aumont (dir.) *Le cinéma expressionniste*

historiquement.” Il poursuit : “malgré tout, je plaide pour un cinéma et pour quelque chose qui puisse, pour ainsi dire, reconstruire le monde autrement, qui puisse rendre nos rêves à nouveau intacts, qui puisse à nouveau articuler ce à quoi nous aspirons, et je suis certainement quelqu’un qui, au cinéma, représente une hostilité à l’Histoire, au sens historique du terme qui, à vrai dire, veut plutôt en venir à une histoire et à des rêves cinématographiques et peut-être même à une nouvelle Création. Cela est en fait l’un des signaux évidents que nous vivons une époque héroïque, dans laquelle des mythes sont inventés, comme à l’âge classique où les hommes consacraient beaucoup de temps à la mythologie⁶⁸.”

Ainsi, le mythe, dans le retour et la circularité qu’il suppose devient dans *Nosferatu* une manière de penser l’Histoire. Pour autant, la circularité du mythe n’exclut pas le progrès. On imagine bien comment, au regard des atrocités commises au nom d’un “progrès eugéniste”, une telle notion ait pu devenir menaçante. Mais il ne s’agit pas de trouver refuge dans le mythe comme on trouve refuge dans le *Biedermeier*. Au contraire, en confondant temps et espace, Herzog demeure alerte quant à l’éventuel danger d’un temps immobile. Dès lors, si Temps et Histoire ne sauraient être linéaires, ni non plus immobiles, c’est dans la circularité que se situerait le salut des hommes, à la faveur de laquelle pourraient se confondre passé, présent et futur.

⁶⁸ Werner Herzog in Peter BUCHKA *Bis ans Ende, und dann noch weiter : die ekstatische Welt des Filmemachers Werner Herzog*, trad. Valérie Carré

1)Le mythe comme manière de penser l'Histoire

Tout d'abord, il me semble que le mythe s'impose comme un outil privilégié pour penser l'Histoire, en ce sens qu'il s'accompagne d'un retour en arrière. Le mythe existe tant qu'il est passé. Il a son propre temps, qui laisse une place à la magie et au surnaturel que la science n'occupe pas encore. Il se présente ainsi comme une vision tournée vers un passé plus ou moins proche, achevé, et dont il ne reste plus de trace. Son caractère mythologique, parce qu'il n'a, de fait, aucun sens, aucune raison, invite à la double-lecture ; à l'interprétation et donc - en ce sens que toute interprétation est le produit d'une réflexion individuelle - à l'introspection. De même, il n'est d'Histoire que d'Histoire pensée, réfléchie. L'Histoire est, par nature, introspective. La pensée historique est à bien des égards une pensée du retour sur soi.

Pour autant, une différence substantielle demeure : le mythe est largement issue de l'imagination. Il ne laisse pas de trace, ni n'est construit à partir d'elles (ou du moins s'en inspire-t-il pour laisser place à une subjectivité souveraine). L'Histoire, au contraire, est la somme de traces assimilées en histoire(s). Elle procède de déductions et d'inductions. Elle aspire à l'objectivité. Comment, donc, peut-on penser l'Histoire par le mythe ? Disons plutôt que cela revient à penser l'Histoire par l'imagination, en admettant la systématique subjectivisation des faits.

A cette fin, le cinéma est un médium privilégié. Nous avons vu comment, par sa nature même, le cinéma appelle à questionner la réalité de ses représentations. Par la projection en deux dimensions qu'il fait d'une réalité en trois dimensions, il inclut le spectateur dans un mécanisme d'illusion dont nous admettons temporairement le caractère véritable - aboutissement de ce qui est communément appelé "suspension d'incrédulité". Pareillement, la construction du film en un ensemble chronologique où

s'harmonisent temps et espace pour mener à un récit intelligible est autant le fait du montage que de l'imagination du spectateur. Comme nous l'avons vu précédemment, *Nosferatu* n'est pas exempt de références aux mécanismes de sa représentation. Que ce soit ce "château [qui] n'existe que dans l'imagination des hommes" ou cette colonne de lumière qui inonde une grotte obscure, le film est une réflexion constante sur sa propre nature. Ainsi, de même que le mythe est subordonné à l'imagination de chacun (de celui qui raconte, de celui qui entend), le film n'existe que dans son rapport à l'imagination et l'intellection du spectateur. Le cinéma, dans la mesure où il dépend des opérations intellectuelles et subjectives de ceux qui le perçoivent, est un médium d'imagination.

Son fonctionnement invite au paradoxe : il soumet des faits (les objets, paysages et acteurs que je vois sont réels) à la subjectivité de chacun. En somme, il serait plus précis encore de dire qu'il procède de la subjectivisation de faits (ces ruines que je vois deviennent, par effet de montage et de ma propre imagination, le château de Dracula). Le mythe, en ce sens qu'il est indirectement lié à toute réalité (c'est par la force de ma raison que je peux combler le vide de sens induit par le mythe) réalise un geste inverse : il inscrit le produit de l'imagination dans une réalité subjective (Dracula symbolise le mal-être des Allemands) quand le cinéma transforme une réalité objective en produit de l'imagination.

La représentation d'un mythe comme celui de Dracula au cinéma établit donc une synthèse entre subjectivisation de faits et objectivisation de l'imagination, précisément parce que Dracula se prête si bien à l'interprétation. Or, le *Nosferatu* d'Herzog a la particularité d'être le *remake* d'un film ayant en soi une valeur historique, tant en ce qui concerne l'Histoire du cinéma que l'Histoire allemande, si l'on supporte les théories de Kracauer. Refaire *Nosferatu* est donc, à cet égard, un acte historique et surtout méta-historique. C'est d'abord un film sur l'Histoire du cinéma allemand et ensuite, à cause des

relations qu'il entretient avec l'Allemagne d'après-guerre, un film sur l'Histoire allemande. Le mythe cinématographique, parce qu'il fait du motif du retour une figure clé de son récit et de sa mise-en-scène, et parce qu'il crée une synthèse entre subjectivité des faits et objectivité de l'imagination, devient une manière de penser l'Histoire, laquelle examine des faits afin de reconstruire une histoire. Le premier est le reflet trouble du second.

Or, comment Herzog pense-t-il l'Histoire ? Il s'agit, dans *Nosferatu*, de considérer le retour comme une fin, et non un moyen - idée littéralement mise en scène à la fin du film, qui se termine par le retour de Dracula. Un tel mode de pensée induit l'incompatibilité d'une conception linéaire de l'Histoire qui, dans ce cas de figure, n'aboutirait à rien : ce ne serait en effet guère différent du repli vers le *Biedermeier* ; un chemin stérile et borné, qui nie l'Histoire en tant qu'outil pour penser le présent. Une conception linéaire de l'Histoire est insuffisante ; ainsi de la métaphore du fleuve du temps, inadaptée, selon Götz Großklaus, à la nature discontinue de celui-ci : "Plutôt que considérer une ligne du temps selon le modèle du fleuve du temps linéaire, il faut considérer un réseau de lignes de temps différentes ; plutôt que de parler de l'unité d'un seul fleuve du temps qui coule dans la direction de la flèche du temps, il faut parler de la pluralité de fleuves différents aux directions différentes. Mais il faut abandonner la métaphore du fleuve du temps car celle-ci est trop liée à l'idée de continuité : à l'idée d'une suite continue⁶⁹."

Plutôt que d'un temps aux embranchements multiples, Herzog introduit un temps circulaire, et donc discontinu - du moins dans le sens où passé, présent et futur ne se précèdent ni ne se succèdent de manière rigide et immuable. Ce n'est pas dans la figure du fleuve qu'existe la métaphore du temps,

⁶⁹ Götz GROßKLAUS, *Medien Zeit. Medien Raum. Zum Wandel der ranzeitlichen Warnchmung in der Moderne*, trad. Valérie Carré.



mais dans celle des canaux, à deux reprises : d'abord lorsque Jonathan parle de canaux qui "n'aboutissent qu'à eux-mêmes ; et ensuite lorsque la calèche qui le ramène à Wismar longe un des canaux et y projette son reflet. Dans les deux cas, un mouvement circulaire est induit : dans la trajectoire des canaux d'une part, dans le retour de Jonathan d'autre part.

Une telle conception circulaire du temps fait éclater le schéma classique du passé-présent-futur, et fait exister une harmonie temporelle en mouvement où passé, présent et futur se répondent et se rejoignent en permanence. Avec cette conception particulière du temps se constitue une conception particulière de l'Histoire. L'idée même du "retour en arrière" y devient toute relative, dans la mesure où le temps, et par conséquent l'Histoire, se transforment en un tout en mouvement. Ainsi, le mythe, par la manière dont il se tient hors du temps - ou du moins dans un "passé" flottant - devient ce reflet dans le canal projeté par la calèche de l'Histoire. Ils se répondent et pourtant s'opposent.

C'est peut-être la raison pour laquelle le mythe se prête si bien à l'exercice de la pensée de l'Histoire. Il se situe dans un hors-temps, le hors-temps des légendes, et n'est ainsi pas assujéti au passage du temps, mais à son absence. Ainsi des "traditions primitives" convoquées par Herzog et desquelles il est très redevable, et qui le fait "regarder en arrière sur un état idéal de la nature et qui aussi le fait attendre avec impatience la réintégration de ce paradis - si cela ne se fait pas dans la vie, alors du moins dans l'art⁷⁰." Le vampire, comme le mythe, est par essence intemporel. On pourrait arguer que le vampire est justement celui qui résiste au passage du temps, et non celui qui en est exclu ; le Dracula d'Herzog, cependant, existe dans l'ennui - c'est-à-dire un temps qui a cessé de s'écouler - et se perd dans la circularité de son quotidien. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il parle de l'éternité comme

⁷⁰ Brigitte PEUCKER, "Werner Herzog. In Quest of the Sublime" in Klaus PHILLIPS (ed.) *New German Filmmakers : From Oberhausen to the 1970s*.

d'un fardeau. Ainsi, "la particularité de l'adaptation par Herzog de l'histoire de Dracula réside dans le passage de Jonathan de la vie d'humain à la non-mort du vampire et, par là, sur le passage du temps à l'éternité⁷¹."

Le mythe, en ce qu'il se tient à côté du temps, devient ainsi un médium privilégié pour penser l'Histoire. En l'occurrence, le mythe de Dracula par Herzog propose une circularité du temps et de l'Histoire qui, à bien des égards, peut sembler aliénante.

2) Vers une circularité de l'Histoire

En faisant obéir le temps à un mouvement circulaire, le *Nosferatu* d'Herzog fait s'harmoniser passé, présent et futur en une réalité relative qui serait plus adéquate à la réalisation des rêves des hommes. Peut-être plus clairement encore dans *Aguirre, la Colère de Dieu*, derrière la linéarité se tient un autre mythe, celui du progrès constant, ici remplacé par le mythe de l'éternel retour, matérialisé par le motif du cercle. C'est cette idée qui mène les personnages à leur perte : Aguirre rêve d'une "Nouvelle Espagne", mais finira seul sur un radeau ; ceux qui entourent le protagoniste dans *L'Enigme de Kaspar Hauser* se réjouissent de ses progrès vers la "civilisation" ; Jonathan espère être en mesure d'offrir une plus belle maison pour Lucy et de combler le sentiment d'incomplétude qui le taraude. Toujours, ces quêtes sont soldées par des échecs, et la nature seule demeure comme un absolu face à la qualité illusoire du progrès. Aguirre est terrassé par celle-ci et finit par être confronté à la vanité de ses propres illusions ; Kaspar regrette la "pureté" originelle de son état sauvage. Jonathan perd la raison et est dévoré par Dracula, qui partage avec la nature son intemporalité. Les rêveries du prophète Hias dans

⁷¹ Valérie CARRE, *La quête anthropologique de Werner Herzog*



Coeur-de-verre au sujet d'un retour radical à l'état naturel des choses correspondent finalement à la vision circulaire du temps chez Herzog.

La séquence de l'ascension de Jonathan dit tout de l'illusoire progression du personnage. Herzog se sert abondamment de l'imagerie de l'eau pour symboliser la vanité de la démarche de Jonathan, vanité qui avait déjà éclaté lorsqu'il prit la décision de marcher jusqu'au château. Tout au long de son périple, des cours d'eau ruissellent à ses côtés. Or, il se trouve que le courant de ces cours d'eau va systématiquement dans la direction opposée à celle de Jonathan, signifiant tant sa détermination que le caractère illusoire de sa progression. Comme il est toujours filmé de dos, son mouvement est toujours en avant, tandis que la nature indique une direction vers l'arrière. L'illusion est consommée quand, dans un tunnel, un cocher passe à côté de lui et lui propose de grimper à bord de sa calèche. Jonathan monte et repart ; la caméra ne les suit pas mais à la place, s'arrête sur le cours d'eau adjacent, ce qui nous permet de remarquer que la calèche - et donc Jonathan, qui est à l'intérieur - et le cours d'eau suivent désormais la même direction. Le voyage de Jonathan l'aura mené en arrière, au coeur de la demeure de l'avatar d'une nature intemporelle - Dracula, dans le mythe hors du temps.

Là encore, l'utilisation que fait le cinéaste de la musique dans cette séquence sert de discours et de présage. Rappelons que tout commence avec les coeurs de Popul Vuh et que l'ouverture de *L'Or du Rhin* prend le relais à mi-chemin et jusqu'à la fin de la scène. Ici, comme dans la composition des images, c'est un retour chronologique qui est effectué et, par la même, signifié. Les espoirs de Jonathan de réaliser pour lui et pour Lucy un futur meilleur sont anéantis par la mise en scène, qui augure déjà du retour en arrière final qu'est son amnésie, retour au temps où il ne connaissait pas Lucy. Enfin, l'histoire d'avarice et de damnation finale qu'augure cette ouverture n'est pas sans rappeler l'histoire de Jonathan

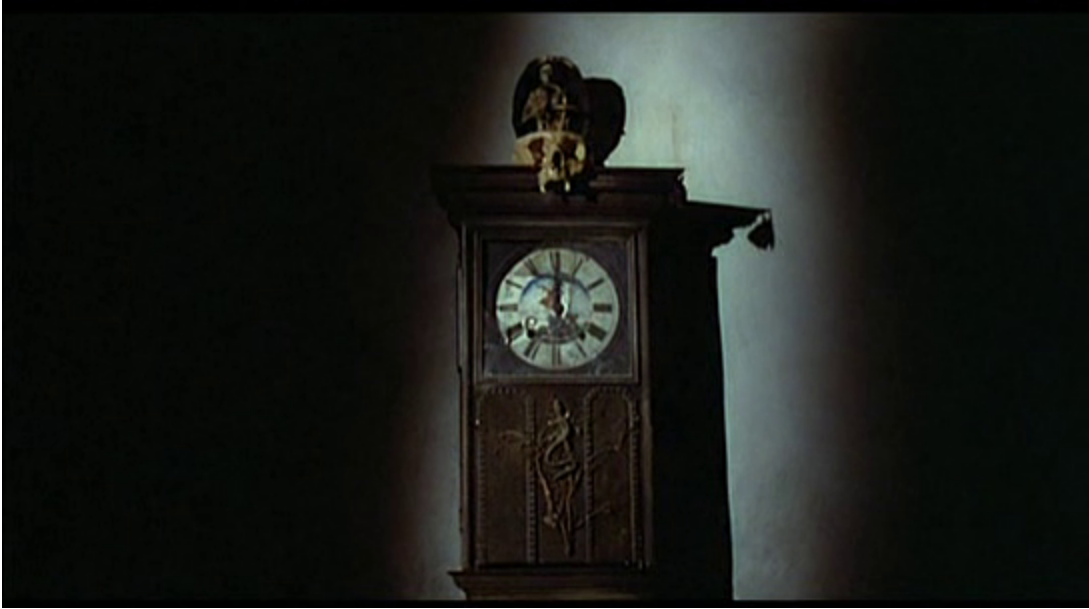


lui-même qui part en quête de fortune mais ne ramène que mort et destruction. Familière également est la courte histoire du régime nazi, qui ambitionnait d'être un empire millénaire mais s'effondra avant sa deuxième décennie.

Ici donc, le futur est illusoire et se confond avec un retour au passé. Les directions s'en trouvent équivalentes. Passé et futur se rejoignent à l'aune du moment présent, dans la circularité de leur mouvement. Pourtant, le motif du cercle, en particulier chez Herzog, est souvent synonyme d'aliénation. C'est la figure de laquelle on ne peut sortir, celle à l'intérieur de laquelle on perd la raison : ainsi du retour de Jonathan, dont la calèche est reflétée dans l'eau, et qui précède directement sa folie. Ce n'est pas seulement *Nosferatu*. Le soldat Stroszek dans *Signes de vie* perd lui aussi la raison à cause de la circularité de son quotidien. Un état de fait qui éclate au terme d'une ronde qui les mène lui et son ami sur un plateau recouvert de centaines de petites éoliennes que la caméra film en un long panoramique circulaire. C'est enfin pour fuir la circularité des canaux que Jonathan accepte la proposition de Renfield.

Ainsi, le cercle revient chez Herzog comme un motif qui, à première vue, semble éloigner de soi, aliéner, priver de sortie. C'est l'ennui, le retour à l'identique, l'emprisonnement. Lorsque Lucy marche au milieu de la procession des porteurs de cercueils, elle se tourne à droite, à gauche, dans l'espoir que quelqu'un l'écoute, et finit par faire des tours sur elle-même, signifiant ainsi son isolement et sa solitude. Les miettes d'hostie répandues autour de Jonathan après qu'il est devenu fou forment un demi-cercle autour de lui et servent de ponctuation à sa transformation et à son aliénation.

Mais c'est surtout l'horloge de Dracula qui est la plus intéressante à cet égard. Un hommage au plan de Murnau sur une horloge similaire dans le château d'Orlok, le plan d'Herzog montre une horloge



surmontée d'un crâne qui, au moment de sonner les douze coups de minuit, présente une petite effigie de la Mort sortant d'un côté pour aller dans l'autre. Le crâne s'ouvre et laisse sortir un squelette qui fait tinter une clochette. Ici, la circularité du temps induite par la forme du cadran sous-entend la fin du temps des hommes (imagerie de la Mort) et augure d'un éternel recommencement (le douze est égal au zéro, l'effigie de la mort a accompli un demi-cercle qu'elle réitérera la prochaine fois que l'horloge sonnera). Là encore, le cercle est une figure de la fin qui implique un nouveau départ.

Pourquoi, donc, faudrait-il penser l'Histoire en termes de circularité ? Nous pourrions amorcer une réponse en ces termes : c'est justement la peur de la circularité et de l'emprisonnement qu'elle peut supposer qui pousse Jonathan à quitter Wismar. C'est l'angoisse d'un progrès qui ne serait plus constant. De même, il est inutile de nier que c'est à l'intérieur d'une circularité que Jonathan se perd. Le fait même que "notre état [soit] le résultat final d'un développement historique" tend à pencher en faveur d'une Histoire qui ne puisse être pensée que de façon linéaire. C'est donc au cinéma, et plus généralement à l'art d'insuffler de la circularité à l'Histoire, puisqu'elle ne peut le faire elle-même. Ici, cinéma et mythe se confondent dans leurs objectifs : il s'agit, pour l'un comme pour l'autre, de subjectiver le réel afin de le faire s'échapper à lui-même. Ce réel subjectivé retourne, sous l'effet d'une interprétation individuelle, au réel objectif et ainsi la boucle est bouclée.

Mythe et cinéma se révèlent ainsi comme une Histoire à côté de l'Histoire, subjectivée et imaginaire. C'est au cinéaste et au spectateur de se faire rejoindre les deux bouts, et ainsi laisser présager d'une circularité de l'Histoire. Outre la qualité aliénante et angoissante dont cette circularité peut se revêtir, elle induit surtout l'idée de cycle. Une conception en soi Romantique qui mêle intimement mort et renaissance et qui explique l'importance du rôle des paysages dans *Nosferatu* et

dans les films et documentaires d'Herzog en général. Ils annoncent en effet un retour vers un état "idéal" et primitif de la de la nature au sein de laquelle les rêves des hommes pourraient exister. Jonathan étouffe à Wismar et cherche l'épanouissement dans son voyage, avant de succomber à la folie de retour chez lui. Chez Herzog, c'est moins la qualité circulaire du temps et de l'Histoire que son caractère cyclique qui recèle le salut des hommes. Ce n'est pas tant la figure du cercle en soi qui aliène, mais l'immobilité à l'intérieur de ce cercle, l'absence de mouvement qui fait obstacle à la réalisation du cycle. Le temps immobile apparaît comme la véritable menace de *Nosferatu*, c'est ce qui nie l'Histoire tant linéaire que circulaire. C'est l'angoisse d'un état figé duquel Jonathan, une fois vide et fou, mais avant sa transformation, est l'aboutissement.

3) La menace du temps immobile

Lorsque Jonathan met en cause la circularité des canaux de Wismar, son accusation rencontre en contrepoint les plans des eaux stagnantes du village. L'angoisse romantique qui se dégage de *Nosferatu* n'est pas dans la direction du temps. Au mythe du progrès constant n'est pas opposé, telle une idiosyncrasie supposément salvatrice, une marche dans l'autre sens : vers un retour qui fustigerait son contraire, le pas en avant. Il ne s'agit pas simplement de freiner un progrès jugé aliénant, mais de se protéger de la menace de l'immobilité, celle qui afflige la vie de Jonathan autant que celle de Dracula. Ce dernier, jusqu'à la fin du film, est la victime exemplaire de l'immobilité du temps, d'un cycle interrompu dans son écoulement. C'est à cet égard que sa mort est une libération et, simultanément, la remise en marche d'un cycle : il meurt, puis renaît instantanément et déclare qu'il "a beaucoup à faire."

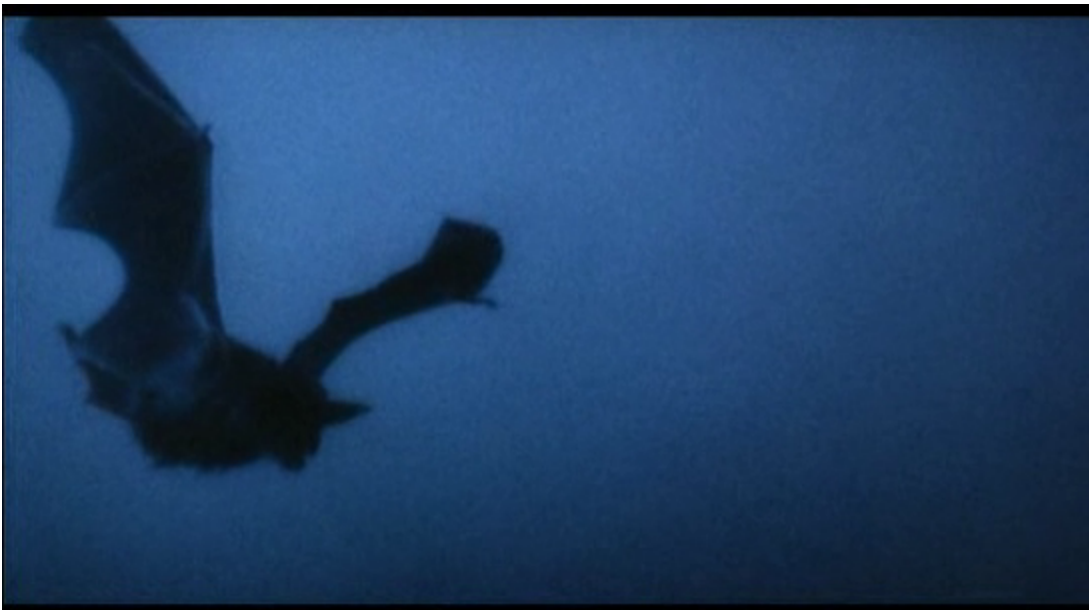
Le motif du cercle, parce qu'il induit une construction cyclique , projette la peur du même, du



retour à l'identique ; d'une progression qui serait illusoire. Autrement dit, il articule la crainte de l'immobilité. Pourtant, l'idée d'un cycle fonctionnel conjure la crainte de l'immobilité. Renaissance n'est pas synonyme de naissance. Jonathan échoue à percevoir la nature du cycle, qui est de révoquer l'identique au moyen du recommencement. Quelque part, il fait le choix de la linéarité, précisément parce que la circularité lui fait peur. Arrivé au bout de son chemin, l'immobilité le guette, et au moment de réintégrer le cycle (son retour à Wismar), il est déjà trop tard. Le voilà figé dans l'amnésie et le vide.

Pour mettre en scène cette menace de l'immobilité, il y a dans *Nosferatu* une construction du plan comme réalité spatiale, mais aussi temporelle. Pour être plus précis, temps et espace s'y confondent, au moyen du déplacement ou non des personnages et des mouvements ou non de la caméra. Les scènes de Wismar, au début du film, traduisent une unité de temps et d'espace. L'académisme de leur réalisation sert également à convier un sentiment de sécurité, de sûreté dans l'unité, un sentiment qui transparait pendant tout le début du film et qui prend des formes diverses : des chatons joueurs, des décors bucoliques, des intérieurs bourgeois qui exaltent le confort de vie. La musique apaisée de Popul Vuh semble alors aux antipodes des chœurs hantés de la séquence des momies. Tout est fait pour que l'unité spatio-temporelle des plans réponde au confort de leur contenu.

Or, cette séquence d'introduction, qui présente tantôt en plan fixe, tantôt en travelling, des momies effrayantes, augure justement des dérèglements formels à venir. Les travellings à l'épaule suivent des succèdent à des plans fixes de manière apparemment arbitraire. Certains sont filmés en zoom, d'autres non. Certains plans sont plus longs que d'autres. Tout est fait pour déstabiliser le spectateur, pour mettre au pas ses attentes en terme de rythme et de mise en espace. Un plan au ralenti d'une chauve-souris en vol vient clore cette séquence. Elle est filmée à travers un filtre bleuâtre, sur fond



brumeux, de manière à ce qu'aucun pan du décor ne soit discernable. Le ralenti, l'impression que la chauve-souris vole dans du vide : c'est plan qui laisse clairement présager des prochains dérèglements spatiaux et temporels. Ce ralenti, par ailleurs, est une préface à l'immobilité. Rien d'étonnant à ce que Lucy se réveille en sursaut de ce qu'elle vient de vivre comme un affreux cauchemar. Les apparents dysfonctionnements formels de cette séquence jettent le discrédit sur les scènes de Wismar qui vont suivre : derrière ces harmonies de forme et de durée se cachent des dérèglements menaçants, tout comme le coeur de Jonathan est agité de troubles qui le mèneront à sa perte.

La frontière entre ce qui n'était qu'un rêve pour Lucy et la réalité commence à se brouiller lors de la séquence de l'ascension de Jonathan. Les pressentiments de Lucy se réalisent lorsque le voyage commence véritablement. Ainsi, temps et espace cessent de s'harmoniser à l'intérieur des plans. Tantôt Jonathan s'éloigne dans la profondeur de champ sans que la caméra le suive. Tantôt l'unité entre personnage et caméra en mouvement est mise à mal par les tremblements qui accompagnent ce mouvement. La durée des plans s'allonge, suffisamment pour l'on s'en rende compte. Comme le suggère Deleuze, "les travellings de Resnais et de Visconti, la profondeur de champ de Welles, opèrent une temporalisation de l'image ou forment une image-temps directe, qui accomplit le principe : l'image cinématographique n'est au présent que dans les mauvais films. Plutôt que d'un mouvement physique, il s'agit surtout d'un déplacement dans le temps⁷²." Comme les cinéastes cités par Deleuze, Herzog fait des déplacements dans l'espace des déplacements temporels. La discontinuité entre Jonathan et la caméra fait tendre non pas vers une dissociation des mouvements, mais vers leur disparition. C'est naturellement aux côtés de Dracula qui, comme nous l'avons dit, n'est presque jamais montré en

⁷² Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 - L'image-temps*



mouvement, que l'immobilité s'installe. Immobilité temporelle (Dracula n'est pas concerné par le passage du temps) qui rejoint son immobilité spatiale.

A partir de là, la menace d'une immobilité temporelle qui avait été annoncée par la séquence d'introduction se fait plus concrète. Certains plans, comme l'attaque de Jonathan dans sa chambre, ou celui où Jonathan est étendu, inconscient, aux pieds d'un enfant avec un violon, se démarquent par leur extrême longueur. Ce n'est pas tant le fait qu'ils durent longtemps qui déstabilise, mais le fait qu'il semble ne rien s'y passer. L'approche menaçante de Dracula n'a plus rien de la violence énergique de son premier assaut. Au lieu de cela, il semble avoir hypnotisé Jonathan, qui sursaute une fois puis ne bouge plus, tétanisé, tandis que le vampire approche avec une extrême lenteur, jusqu'à prendre presque littéralement une pose de prédateur. Le fait que Dracula ne soit pas montré en train d'accomplir sa besogne laisse un sentiment d'inachevé, comme si l'action s'était effectivement figée au dernier moment. De même, le plan du garçon au violon déconcerte et angoisse pour deux raisons : un long moment se passe avant que Jonathan ne reprenne ses esprits, laissant planer un doute quant à sa survie. Un sentiment renforcé par le son grinçant du violon qui, en plus de rendre le plan pénible à supporter, évoque une oraison funèbre pour le pauvre Jonathan. Dans les deux cas, la longueur des plans combinée à l'impression qu'il ne s'y passe rien crée le sentiment que le temps s'est arrêté, que ces plans ne vont jamais finir, qu'ils sont littéralement interminables.

Systematiquement, c'est la mort qui est associée à cette immobilité, qui renvoie bien sûr à l'immobilité du gisant. Pour Valérie Carré, "faire évoluer ses films vers l'immobilisme, vers l'image figée, permet à Herzog d'insister par un moyen cinématographique sur la mort qui menace ses personnages"⁷³.

⁷³ Valérie CARRE, *Ibid.*

Et force est de constater que dans les deux scènes susmentionnées, Jonathan est à la frontière du vivant. Mais surtout, dans la mesure où l'image figée convoque un arrêt du temps, cela rejoint une menace plus grande encore que celle de la mort : "Stroszek (*Signes de vie*) comme Aguirre sont menacés par l'arrêt du temps, mais à travers eux, c'est toute la civilisation occidentale qui se trouve menacée. (...) L'arrêt du temps symbolisé par l'arrêt des images devient ainsi synonyme de la disparition de toute une civilisation⁷⁴." On en revient, par l'idée de civilisation, à l'Histoire et, indirectement, à ce qui la menace également. Dans *Nosferatu*, plutôt qu'une civilisation, c'est la disparition d'une culture et de ses traditions qui est en jeu. Le fait que *Nosferatu* se fasse le héraut de cette culture et de ces traditions sert également à traduire la menace qui pèse sur elles et à justifier le choix de "créer un lien" avec le passé.

A un autre niveau, cette évocation de l'immobilité est une prévention contre la notion de destin. La possibilité d'un temps immobile équivaut, il me semble, à la notion stérilisante de l'existence d'une fatalité. C'est un point d'ailleurs explicitement mentionné dans le premier *Nosferatu*, au début du film, alors que Knock fait remarquer à Hutter que "Rien ne sert de courir, nul ne peut échapper à son destin". C'est une idée signifiée dans le *Nosferatu* d'Herzog à l'occasion du plan sur l'horloge de Dracula. Le fait que la clochette tinte le soir même de la rencontre de Jonathan avec celui qui sera sa fin introduit en image l'idée que "son heure a sonné". L'imagerie macabre associée à l'horloge est une manière éloquente d'associer le temps à la fin et à la mort, et ce à minuit, c'est-à-dire à l'heure où il est dit que le temps "suspend son vol". L'arrêt du temps devient ici naturellement associé à la mort et au destin, comme un inéluctable présage de ce qui attend Jonathan.

⁷⁴ *Ibid.*



Il est pourtant tentant d'associer entre eux les concepts de destin et de cycle. Tous deux supposent une harmonie entre passé, présent et futur. Dans le cadre du cycle, le futur rejoint automatiquement le passé. Dans le cadre du destin, le passé n'existe que dans son rapport à la réalisation d'un futur pré-déterminé. Cependant, une différence essentielle subsiste : le destin, par définition, se focalise sur la fin qu'il suppose. Tout est accompli en vue d'obtenir un résultat qui, quels que soient les chemins empruntés, se réalisera. Ici, la fin est suprême et recouvre entièrement tout ce qui la précède. Le cycle s'en distingue en ce qu'il est défini avant tout par sa promesse d'un recommencement. La fin n'est pas une fin, elle est un début. C'est dans ce sens que le cycle implique un mouvement perpétuel et que le destin, en ce qu'il se fige sur une fin, implique une immobilité souveraine.

La fin du *Nosferatu* d'Herzog est extrêmement positive à cet égard, dans la mesure où elle opère un basculement entre immobilité et mouvement. La scène où Dracula suce le sang de Lucy est, tout comme la scène de l'assaut de Jonathan ou du garçon au violon, filmée en un très long plan ponctué de mouvements lents. C'est une scène qui évoque, là encore, l'arrêt du temps, en même temps que la fin de l'espoir avec la mort de Lucy et le triomphe du vampire. Mais le fait que Dracula soit terrassé par l'inauguration d'un nouveau cycle (l'aube pointe au dehors) fait lever l'arrêt du temps et réinsère le mouvement. Le jour se lève, Dracula renaît ; la figure du cycle reprend ses droits sur l'immobilité et le destin et le film demeure ouvert, achevé sur un plan de Jonathan-Dracula chevauchant vers l'horizon.

Conclusion

Comme Aguirre donc, Herzog entreprit avec *Nosferatu* de “mettre en scène l’Histoire”. Sa démarche elle-même est fondamentalement historique, et revendiquée comme telle, puisqu’il s’agit de “créer un lien avec le grand cinéma expressionniste que l’Allemagne a connu” pendant la république de Weimar. Qu’Herzog ait commis un péché d’approximation en utilisant le mot “expressionniste” a finalement peu d’importance : l’essentiel était d’inscrire son propre cinéma et le Nouveau Cinéma allemand dans une Histoire et des traditions qu’il juge légitimes. A partir de 1933 et jusqu’à la fin de la guerre, le cinéma allemand se tourna vers des productions moins ambitieuses, plus commerciales, afin de plaire à un public spécifiquement allemand. Après la guerre, ce mouvement fut poursuivi par la résurgence du *Biedermeier* et sa manifestation cinématographique, le *Heimatfilm*, film de terroir allemand. C’est contre cette tendance que fut signé le manifeste d’Oberhausen et que fut réalisé le *remake* de *Nosferatu*.

A bien des égards, l’Histoire du cinéma allemand s’est confondu avec l’Histoire allemande. Cette période jugée “illégitime” par Herzog et ses semblables laissa à ses yeux un creux dans la cinématographie allemande qui n’est pas sans rappeler le creux percé dans la mémoire des allemands par le régime nazi. Il est difficile d’affronter ce passé, dont les horreurs furent commises au nom d’un peuple qui, pendant longtemps, eut du mal à admettre sa responsabilité.

C’est dans ce contexte que s’est inscrit le *Nosferatu* d’Herzog. Pour toutes ces raisons, le lien et la continuité sont un sujet majeur du film, qui pétrit son récit et sa mise-en-scène de figures associées.

En ne se départissant jamais de son propre point de départ tout d’abord, c’est-à-dire d’être un double, à défaut d’être un *remake* à proprement parler. Dans la mesure où il réactualise le *Nosferatu* de Murnau pour une nouvelle époque et de nouveaux courants, le film d’Herzog est davantage une “résurrection” qu’une refonte, comme l’assurait Lotte Eisner. Surtout, parce qu’il fait de la figure du *doppelgänger* un pivot de sa narration, *Nosferatu* attire l’attention sur sa fonction d’être un reflet.

Reflet, avant tout, de traditions culturelles diverses, qui tirent vers l’Europe (rétablissement de la paternité du roman de Bram Stoker, choix d’acteurs comme Isabelle Adjani et Roland Topor), mais surtout vers l’Allemagne. C’est, sous de nombreux aspects, un véritable point de confluence culturel, invoquant des artistes comme David Caspar Friedrich, Edvard Munch, Hoffmann, etc. En faisant se réunir des courants artistiques aussi divers que le *Biedermeier* ou le Romantisme, en passant bien sûr par l’expressionnisme, autant de courants qui, quand ils n’ont pas leurs racines en Allemagne, y ont du moins connu une vigueur remarquable, Herzog fait de ce *Nosferatu* un catalyseur culturel à la faveur duquel les traditions artistiques dont le cinéaste se réclame sont exaltées.

Plonger ainsi dans des traditions reconnues est enfin l’occasion (paradoxale) de revendiquer sa propre autonomie, d’exister en tant qu’auteur, comme Schlöndorff ou Fassbinder ont pu le faire. Une difficulté de taille existait pourtant : celle de se mesurer au cinéma de Weimar et à Murnau, lequel, auréolé de la gloire que lui accordèrent les années, posait le risque véritable de faire apparaître le film d’Herzog comme un ersatz de ce qu’il, et à travers lui, le cinéma de Weimar, ont pu offrir⁷⁵. Mais en incluant des références à ses propres films et en teintant son *Nosferatu* de motifs depuis reconnus comme “herzoguiens”, Herzog fit du premier *Nosferatu* une tribune pour revendiquer ses capacités à

⁷⁵ C’est d’ailleurs en grande partie pour cette raison que le *remake* d’Herzog ne jouit pas de la même estime que ses autres films auprès de beaucoup de critiques et d’universitaires.

être un auteur, et ainsi conjurer le danger de la nostalgie de ce que beaucoup voyaient et voient encore comme un “âge d’or”. Et ainsi la continuité mise en place par Herzog devient-elle circulaire : un retour vers des traditions embrassées dans leur globalité afin d’en imprégner le moment et le mouvement présent, lequel demeure donc inscrit dans un passé “légitime”.

C’est, il me semble, pour valoriser cette question de la circularité qu’Herzog choisit le mythe comme médium. Parce qu’il choisit de diviser équitablement le point de vue du récit entre Jonathan et Lucy, le film se tient à la lisière qui sépare le genre merveilleux du fantastique. Le terme de “mythe” en ce qu’il opère un retour vers un passé flottant et se tient dans un hors-temps duquel il peut observer l’Histoire, est ainsi le plus adapté pour parler de ce *Nosferatu*. Le mythe est enfin ce qui se transmet, ce qui réside dans l’esprit commun et à cet égard, il partage avec le cinéma la propriété d’être le fruit d’une production collective reçu par tous. Le mythe est enfin est surtout le reflet sous lequel se manifestent les fantômes convoqués par Herzog.

Mais si le film est un reflet, de quel corps ? Ce n’est pas un hasard si, pour la première fois dans un film de vampire construit autour de Dracula, le comte ne disparaît pas dans un nuage de fumée, mais au contraire rend compte de la mort dans tout ce qu’elle a de physique. Ce vampire-là n’est pas un simple fantôme : *Nosferatu* opère un glissement d’une continuité avec l’Histoire du cinéma allemand vers l’Histoire récente allemande. Des momies de la séquence d’introduction à la présence obsédante d’un creux, en passant par la qualité du mythe d’être avant tout un récit d’introspection, ce *Nosferatu* se veut autant être le reflet de traditions culturelles disparates que d’une mentalité et d’une société à une époque donnée. C’est une contestation discrète mais ferme de l’idée répandue selon laquelle le cinéma d’Herzog serait déconnecté de la société dont il est issu. Ce film, il me semble, rend au contraire

compte d'une conscience aiguë de l'état d'esprit dans lequel les Allemands ont pu se trouver après la guerre.

Le simple choix d'avoir fait de Dracula son protagoniste suffit paradoxalement à inscrire *Nosferatu* dans la tradition de films fantastiques qui dépassent le réel pour mieux le questionner. Dracula est une figure cinématographique à lui seul, et a toujours excité l'imagination de ceux qui en ont fait un monstre protéiforme, spectre au prisme duquel s'articulent des questions sociales ou individuelles. C'est à cet égard que le Dracula d'Herzog est fantomatique sans l'être : il se laisse pénétrer de multiples interprétations qui survivent à travers lui et le font survivre au fil des ans. Il est ainsi la somme des représentations de Dracula au cinéma et de leurs interprétations, un réceptacle d'idées qui lui accordent pourtant bien plus de consistance que Jonathan, qui devra attendre d'être "rempli" par le vampire pour exister de nouveau.

La persistance de Dracula, le fait que son existence obéisse à un cycle réintroduit le motif de la circularité dans ce *Nosferatu*. Il est, au bout du compte, la manifestation d'une conception circulaire du temps. C'est parce qu'Herzog établit cette circularité qu'il impose le mythe cinématographique comme manière de penser l'Histoire. Dans la mesure où il procède d'une synthèse entre subjectivisation de faits et objectivisation de l'imaginaire, ce *Nosferatu* s'impose pleinement comme une manière de penser l'Histoire. Il le fait de manière explicite avec l'Histoire du cinéma. Il glisse, par le mythe et la manière dont celui-ci se tient à côté de l'Histoire, vers un mode de penser celle-ci.

Or comme le mythe obéit à une logique circulaire, ainsi en va-t-il de la vision herzogienne de l'Histoire, envers et contre l'idée que celle-ci serait subordonnée à un développement linéaire. Il ne s'agit pas d'ailleurs de contester cet état de fait ; simplement de suggérer un mode de pensée différent et

qui serait plus adéquat à la réalisation des rêves des hommes. C'est finalement le mythe du progrès constant qui est ici jugé inadapté, en ce qu'il suppose un impossible retour à un état primitif et idéal de la nature. C'est aussi dans cette conception circulaire du temps et de l'Histoire que la démarche d'Herzog s'inscrit : faire du passé un présent, pour mieux appréhender le futur. Aussi aliénant que ce motif du cercle puisse paraître aux yeux des personnages de *Nosferatu*, ce faux-semblant est le fruit d'une confusion entre le modèle du cercle et la manière dont il est réalisé.

En d'autres termes, Jonathan échoue à percevoir la différence entre immobilité et mouvement. La véritable menace qui transparaît de ce *Nosferatu* est celle d'un temps immobile, d'un arrêt du temps qui signerait la mort d'une culture et de traditions, voire d'une civilisation dans *Aguirre* ou *Signes de vie*. C'est, au bout du compte, une manière de rendre compte et de mettre en scène l'opposition qui peut exister entre les notions de destin et de cycle. Pour Herzog, la circularité du temps et de l'Histoire est une invitation à penser de manière cyclique, c'est-à-dire en termes de mouvement perpétuel et de recommencement, là où le destin stérilise en s'immobilisant sur une fin souveraine et définitive. En d'autres termes, c'est une manière de canaliser la dialectique de l'espoir et du désespoir.

En somme, Herzog procède bien, dans *Nosferatu*, d'une esthétique de l'Histoire, au moyen de l'Histoire d'une esthétique. Je ne crois pas qu'il se limite à l'Allemagne ; plutôt, son choix s'est porté sur son pays et sa culture par la force des choses. Il ne s'agit pas ici de proposer une vision personnelle de l'Histoire, comme un jugement autoritaire sur la réalité des choses. Herzog est, à cet égard, le double d'Aguirre, plus encore que de Jonathan ou de Dracula. Les rêves du conquistador de plier l'Histoire à sa volonté, d'imposer le recommencement au réel en voulant créer une "Nouvelle Espagne" lui éclatent finalement au visage. Herzog choisit plutôt d'adopter la sagesse de Hias de *Coeur-de-Verre*, qui se

morfond de mélancolie dans ses visions d'un recommencement radical et salutaire. Herzog, dans *Nosferatu*, rêve d'une vision cyclique du temps et de l'Histoire qui, à défaut de survenir dans le monde réel, peut au moins exister dans l'art.

Fiche technique

Titre original : *Nosferatu, Phantom der nacht* (1978)

Réalisation, production et adaptation : Werner Herzog

Chef opérateur : Jörg Schmidt-Reitwein

Compositeur : Popul Vuh

Montage : Beate Mainka-Jellinghaus

Casting :

Dracula : Klaus Kinski

Jonathan Harker : Bruno Ganz

Lucy Harker : Isabelle Adjani

Renfield : Roland Topor

Van Helsing : Walter Ladengast

Bibliographie :

Ouvrages, articles et documentaires sur Werner Herzog :

- BUCHKA, Peter. *Bis ans Ende, und dann noch weiter : die ekstatische Welt des Filmemachers Werner Herzog*. [Youtube : <http://www.youtube.com/playlist?list=PL52DF0A89DD8CDE4E>], 1989, 59 min.
- CARRE, Valérie. *La quête anthropologique de Werner Herzog*. Presses universitaires de Strasbourg, 2007, 342 p.
- CARRERE, Emmanuel. *Werner Herzog*. Edilig, 1982, 127 p.
- GABREA, Radu. *Werner Herzog et la mystique rhénane*. L'Âge d'homme, 1986, 228 p.
- HERZOG, Werner. *Ennemis intimes* [DVD], 1998, 83 min.
- MAILLET, Dominique. *Voyage au pays de l'indicible* [DVD], 37 min.
- PHILLIPS, Klaus (ed.). *New German Filmmakers : From Oberhausen to the 1970s*. Ungar, 1985, 462 p.
 - PEUCKER, Brigitte. 'Werner Herzog. In Quest of the Sublime'. pp. 168-194
- PRAGER, Brad (ed.). *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, 2012, 628p.
 - CALHOON, Kenneth S. 'Werner Herzog's View of Delft or *Nosferatu* and the Still Life' pp. 101-127.
 - NAGIB, Lucia. 'Physicality, Difference and the Challenge of Representation : Werner Herzog in the Light of the New Waves' pp. 58-80.
- PRAWER, S.S. *Nosferatu, Phantom der Nacht*. BFI Modern Classics, 2004, 86p.

Ouvrages et articles sur l'Histoire du cinéma allemand et l'Histoire allemande

- CORRIGAN, Timothy. *New German Films : The Displaced Image*, University of Texas Press, 1986, 212 p.
- DAWSON, Jan. *Wim Wenders*. Zoetrope, 1976, 32 p.
- EISENSCHITZ, Bernard. *Le cinéma allemand*. Armand Colin, 2004, 128 p.
- ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema : A History*. Macmillan Education, 1989, 430 p.
- FLEURY-VILATTE, Béatrice. *Cinéma et culpabilité en Allemagne*. Institut Jean Vigo, 1995, 250 p.
- KREIMEIER, Klaus. *Une Histoire du cinéma allemand : la UFA*. Flammarion, 1992, 664 p.
- SCHNEIDER, Roland. *Histoire du cinéma allemand*. Les éditions du Cerf, 1990, 246 p.

Ouvrages et articles généraux

- AUMONT, Jacques (dir.). *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*. Presses universitaires de Rennes, 2008, 225 p.
 - ALBERA, François. ‘De Caligari à Hitler... et quelques autres’ pp. 103-127.
 - KESSLER, Franck. ‘Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ?’ pp. 59-75.
- BADIOU, Alain. ‘Le cinéma comme Faux-Mouvement’. Conférence prononcée au Studio des Ursulines le 29 novembre 1993. <http://www.youtube.com/playlist?list=PL52DF0A89DD8CDE4E>
- BARTHES, Roland. ‘Rhétorique de l’image’ in *Communications* n°4, 1964.

- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 - L'image-temps*. Editions de Minuit, 1985, 384 p.
- EISNER, Lotte. *L'écran démoniaque*. Le Terrain Vague, 1965, 288 p.
- GROßKLAUS, Götz. *Medien Zeit, Medien Raum. Zum Wandel der ranzeitlichen Warnchung in der Moderne*.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler : une Histoire psychologique du cinéma allemand*. L'Âge d'Homme, 1973, 406 p.
- KURTZ, Rudolph. *Expressionnisme et Cinéma*. Presses universitaires de Grenoble, 1986, 198 p.
- MICHAELS, Lloyd. *The Phantom of the Cinema : Character in Modern Film*. State University of New York Press, 1998, 198 p.
- MITSCHERLICH, Alexandre & Margareth. *Le Deuil impossible*. Payot, 1972, 318 p.
- RODRIGUEZ, Marie-Soledad (ed.). *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 182 p.
- GAUDIN, Antoine. "Le fantastique comme principe de composition : une poétique du récit cinématographique", pp. 17-33.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imagination*. Presses universitaires de France, 1983, 162 p.
- SHOWALTER, Elaine. "Blood Sell. Vampire Fever and Anxieties for the Fin de Siecle", supplément littéraire du *Times*, 8 janvier 1993.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil, 1976, 188 p.

Table des matières

Introduction.....	5
-------------------	---

Première partie :

Figures du lien, figures de la continuité

1) Les <i>doppelgänger</i> ont plusieurs visages.....	27
2) Un point de confluence culturel.....	41
3) Vers des revendications auteuristes.....	57

Deuxième partie :

A la recherche d'une réalité

1) Le chemin où la lumière se divise.....	71
2) Quel corps pour ce reflet ?.....	81
3) Le vampire prismatique.....	93

Troisième partie :

De la circularité du temps

1) Le mythe comme manière de penser l’Histoire.....	109
2) Vers une circularité de l’Histoire.....	117
3) La menace du temps immobile.....	125
Conclusion.....	137
Fiche technique.....	149
Bibliographie.....	151