

Le Prince des ténèbres en ses avatars mêmes

Pierre Fresnault-Deruelle

DANS **COMMUNICATION & LANGAGES** 2017/1 N° 191 , PAGES 3 À 13
ÉDITIONS **NECPLUS**

ISSN 0336-1500

DOI 10.3917/comla.191.0003

Date de mise en ligne : 19/12/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-1-page-3?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour NecPlus.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Le Prince des ténèbres en ses avatars mêmes

AVERTISSEMENT

Pour lire les lignes qui suivent il n'est pas absolument nécessaire, même si recommandé, de visionner le film de Murnau *Nosferatu* (le canal de diffusion YouTube est à cet égard fort pratique : deux clics suffisent).

« L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ »²

Dans son *Autoportrait au miroir* (1908), l'artiste belge Léon Spilliaert peint une image particulièrement saisissante de lui-même³. Laid à faire peur, le peintre s'objective en un spectre qui se serait approché de la fenêtre (le miroir en fait office) en deçà de laquelle il semble que nous nous tenions. Du Symbolisme à l'Expressionnisme le pas a été franchi, à savoir, un « pont » a été établi au-delà duquel « les fantômes peuvent venir à notre rencontre ».

Intertextualité : dans la dernière partie (acte V) de son film *Nosferatu* (1922), la caméra de Murnau saisit de face, à plusieurs reprises et en plan rapproché, le sinistre Orlock à la fenêtre de sa nouvelle demeure (c'est

Parti d'une affiche (*Canzini, articoli per la fotografia* d'Aldo Mazza), étudiée par ses soins il y a une vingtaine d'années¹, l'auteur revisite ce document, en l'interrogeant à partir d'un plan de cinéma extrait du *Nosferatu* de Murnau (en vérité, l'auteur a recours à d'autres images). Prenant en compte l'inévitable question du *mutatis mutandis*, Pierre Fresnault-Deruelle fait jouer l'intertextualité rapprochant/différenciant les documents convoqués. Il cherche, alors, ses mots pour décrire les effets de sens se présentant à lui. Un discours explicatif se met en place, que l'auteur avait d'abord vaguement subodoré. Décrire, chez Pierre Fresnault-Deruelle, est une opération d'ordre heuristique.

Mots clés : intertexte, allégorie, inquiétante étrangeté, lieu commun, *topos*, écran (à la fois comme cache et espace de projection)

1. Voir Pierre Fresnault-Deruelle, « Canzini », *L'image placardée*, Nathan, 1997.

2. L'expression « inquiétante étrangeté » réfère à l'irruption de l'irrationnel dans la vie quotidienne. Elle est la traduction, donnée par Marie Bonaparte, de l'expression freudienne *unheimlich*. Voir Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

3. En passant par le moteur de recherche Google et en tapant « Spilliaert, Autoportrait au miroir », vous obtenez une image de la toile en question.



Figure 1 : d'après *Nosferatu*, Murnau, 1922

un bâtiment vétuste, dont les vitres ont disparu, (voir figure 1). Depuis sa position élevée, le comte lorgne sur Ellen qui, de l'autre côté de la place, dort dans sa chambre où elle a, imprudemment, laissé ouverts les rideaux.

Le monstre, qui va saisir les barreaux de la fenêtre sous l'emprise de l'émotion, lève ici les mains. Dans une attitude anticipatrice, il a écarté ses doigts crochus. On ne peut que craindre le pire.

La fenêtre, où est apparue Orlock, est divisée par une grille en neuf parties égales. Centrage oblige, la tête du vampire se détache sur le 5^e carré de la grille. Hormis le 3^e (en haut, à droite) et la partie basse du plan, le fond de l'image est uniformément noir, ce qui accentue d'autant le teint blafard du sinistre personnage. Sur les plans précédents, le spectateur a noté que le sommeil de la fille était tourmenté. Face à Orlock, maintenant, il ne peut pas ne pas penser — ne serait-ce qu'un instant — qu'il est confronté à « l'écran mental » d'Ellen ; en un mot, que la jeune femme est à son corps défendant un médium. À certains moments, il est notable que, dans ce type de récits, le plan oscille entre le statut de *vue* et celui de *vision*.



Figure 2 : d'après *L'Enfermé* ou *La Lampe du Diable*, Goya

Iconographiquement, nous sommes en présence d'un lieu commun fantas(ma)tique dont Ellen, par télépathie, et nous, par empathie pour elle, sommes les « actualiseurs ». On songe, encore, en écrivant ces lignes, au tableau de Goya *L'Enfermé* autrement appelé *La Lampe du Diable* (figure 2), où l'Espagnol instaure, de manière démonstrative, ce *topos* transmis d'âge en âge : le monstre en tant qu'être « surgi » et suscité. L'artiste a brossé, pas tout à fait sorti de la coulisse, un « bouc-femelle » (il a des seins !) dont le lumignon est approvisionné en huile par un prêtre effrayé par son propre geste. Ce bouc, vu de profil, convoqué dans l'espace de qui en a voulu magiquement l'arrivée, c'est déjà Nosferatu ; qu'il s'agisse de l'espace du rêve (l'image est alors reçue comme subjective) ou de l'espace « réel » où se tient l'inférieure créature (et parfois la victime pétrifiée). Afin d'établir au mieux le climat fantastique de sa composition, Goya – qui ne dispose que d'un support



Figure 3 : d'après *Nosferatu*, Murnau, 1922

fixe unique – a pris soin de peindre derrière le prêtre les figurines « capricieuses » d'un pandémonium. Comme tiré de cet ensemble flou, le bouc arrive au « pays des hommes » précédé de sa *lâmpara descomunal*⁴.

Un fil rouge relie *L'Ensorcelé (El Hechizado)* à *Nosferatu* à la fenêtre de son poste d'observation. Le vampire, comme le diable de Goya — qui « joue avec le feu » —, comme la Jument de la Nuit (*Nightmare*) de Füssli, symbolise l'approche imparable de la Mort, capable, toujours, de s'extraire de la moindre zone d'ombre située aux parages des mortels. En bref, la chambre d'Ellen jouxte les ténèbres qu'habite le spectre ne demandant qu'à venir étancher sa soif.

D'une façon générale, *Nosferatu* relève à la fois du fantastique (a) et du merveilleux, en l'espèce du « merveilleux noir » (b).

a) Du fantastique, d'abord, en ce que le sentiment d'« inquiétante étrangeté » informe le film de bout en bout. Avec ce plan particulier, comparable à celui où il apparaît sous la voûte « médiévale » d'une porte soudain ouverte (Acte II) (figure 3), Orlock est exemplairement *unheimlich* (voir note 1). Dans cette

4. Il s'agit de l'illustration d'une scène de la pièce d'Antonio Zamora *El Hechizado de fuerza* (fin XVII^e s.). *La Lâmpara descomunal* signifie textuellement « la lampe extraordinaire ».



Figure 4 : d'après *Nosferatu*, Murnau, 1922

« fenêtre d'opportunité » que constitue l'écran à ce moment-là du film, le comte, « secrètement familial »⁵, c'est bien Thanatos venu chercher son dû. L'inéluctable règne.

b) Mais, *Nosferatu* participe également du merveilleux, c'est-à-dire d'un monde doté d'autres lois physiques que celles auxquelles nous sommes soumis. Ainsi, concernant le Prince des ténèbres, passe-t-on sans difficulté de sa rigidité cadavérique à sa réanimation, comme de sa dématérialisation à sa rematérialisation. Et le vampire de sortir de la nuit considérée comme une substance... à l'égal du sang dont il se nourrit. Pour manifester l'arrivée du vampire (figure 4) venu s'agripper aux barreaux de sa fenêtre (à l'instar du notaire au soupirail de sa geôle qui s'écrie : « le Maître vient »), Murnau a donc eu recours au cadrage qu'on a dit (notamment, le 5^e carré), étant entendu que celui-ci se présente comme une sorte de *templum*, en d'autres termes un « espace de suscitation » ou un « facilitateur d'apparition », l'espace, en somme, de la « revenance » d'où remonte ce que l'on s'ingénie à tenir forclos. Cette fenêtre, avec sa grille, est un truchement magique.

5. « Secrètement familial » est une autre façon de dire « inquiétante étrangeté », voir note 1.



Figure 5 : d'après Mazza, M. Canzini, Aldo, 1912

ARTICULO PER LA FOTOGRAFIA (FIGURE 5)

Vers 1912, une dizaine d'années avant que Murnau ne réalise *Nosferatu*, Aldo Mazza, en Italie, dessine une affiche publicitaire afin de promouvoir les appareils photos de la maison Canzini. Il met en scène un terrible personnage aux cheveux roux dont on comprend que, d'abord caché derrière ses persiennes, il les a soudainement écartées, dévoilant ainsi ses intentions : nous voler notre image. En matière d'expression et de communication de masse, notamment visuelle, les motifs iconographiques ainsi que leurs traitements se sont diversifiés en même temps qu'ils se sont intensifiés. Parmi ces motifs, le regard pesant comme instrument de prise sur autrui, déjà présent dans la peinture, s'est développé avec l'affiche, puis a fait florès avec l'avènement du cinéma.

C'est évidemment un parti pris de notre part, mais nous voulons voir dans l'affiche publicitaire de Mazza, toutes choses égales par ailleurs (nature du support, dimensions, couleurs, temps de lecture), une sorte de préfiguration du plan cinématographique de Murnau. Expressionniste avant la lettre, le photographe de l'affiche incarne, en effet, sous son vernis moderniste, le thème « gothicisé » de l'observation malveillante : *conspectu adverso*.

L'homme tient un appareil photo en mains. Celui-ci (le soufflet déplié), plus exhibé qu'exposé, a quelque chose d'obsène, au double sens du terme : sexuel et de mauvais augure. Grande habileté de Mazza qui retrouve la force et la nécessité symboliques du *fascinum* latin, dont l'étymologie nous apprend que le mot désigne tout à fois le *phallus* et la sidération. En l'occurrence, chez l'homme roux, le sidérateur prime. Car, en sus du fait qu'il nous regarde droit dans les yeux (grâce à ses lunettes, il accommode au mieux), s'ajoute le « troisième » œil de l'objectif. On ne saurait, décidément, être plus « charmant ».

Trouvant leur place au creux du mouvement des Lumières, dans ce repli de la sensibilité qu'on pourrait appeler le Néo-Romantisme noir, Orlock et le Photographe procèdent à n'en pas douter de notre héritage pré-logique qui, concurrentement aux acquis de la pensée rationaliste, ne demande qu'à refaire surface. Non que nos deux auteurs soient des adeptes de la magie ! Mais, parce qu'en donnant figure aux forces archaïques qui hantent leur époque (on songe, encore, à Alfred Kubin et, plus tard, au Surréaliste Edgar Ende), Murnau et Mazza, non sans provocation, voient le moyen de piquer au vif leurs contemporains. Au début du XX^e siècle, nous sommes, en effet, en un temps où le penchant pour les pratiques occultes se voit ravivé par les avancées de la science et des techniques (le téléphone, l'éclairage électrique, etc.). La radiologie, par exemple, qui ouvre sans effusion de sang le « coffre des corps », engendrera toute une iconographie où le désir de savoir (la *libido cognoscendi*, liée au thème de la transparence enfin conquise) se voit couplé à la *libido sexualis* dans ce que celle-ci – lorsqu'elle est dévoyée – peut avoir de nécrophilique.

Qu'on veuille bien considérer, à ce sujet, cette couverture de la revue italienne *Scienza per tutti* (1909), également dessinée par Aldo Mazza⁶ (figure 4). N'y a-t-il pas une Dame aux camélias chez cette poitrinaire, soumise au plus extrême des déshabillages ? Sous les couleurs du macabre, percent celles, malsaines, du morbide, rendu presque aimable⁷. Au cinéma, science et démiurgie se font jour dans *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier, où le laboratoire ultra-moderniste a gardé quelque chose de l'ancre des alchimistes. Viendra, ensuite, *Métropolis* de Fritz Lang, (1927) qui mêle, en des plans « arc-de-triomphe »⁸, la « Fée électricité » aux folies régressives de Rotwang.

Retour aux *articoli per la fotografia M. Canzini*. Notre personnage, armé de son appareil portable, se tient donc en embuscade. L'appareil, pointé vers le promeneur, mord sur la ligne qui sépare l'intérieur de la chambre, où se tient l'homme aux aguets, d'avec l'extérieur de la maison devant laquelle nous sommes censés nous trouver. On comprend qu'opérateur avisé, le photographe se tienne à l'abri du soleil (voyez le loquet des volets, tout juste soulevé au-dessus de sa tête). Mais, on subodore qu'à cette précaution prise par le flamboyant personnage s'en ajoute une autre, existentielle celle-là : ce Méphisto, qui maîtrise l'énergie photonique, n'a-t-il pas – comme les vampires qui craignent le lever du jour – toutes les raisons de se méfier de la clarté solaire ?

6. Voir Pierre Fresnault-Deruelle, « *Scienza per tutti* », *L'intelligence des affiches*, Pyramyd, 2011.

7. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Gallimard, 1972, p. 168.

8. Le mot est de Salvador Dali.

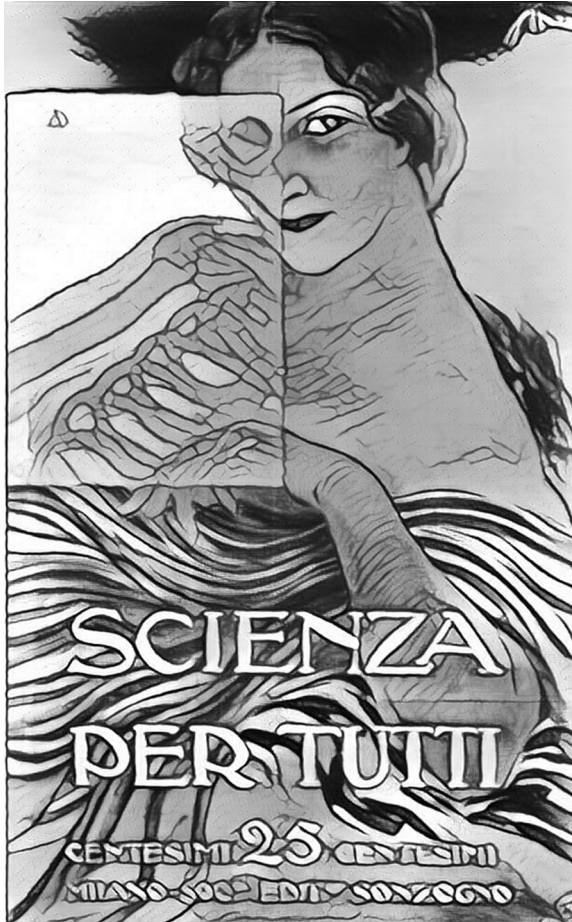


Figure 6 : d'après la couverture de la revue *Scienza per tutti*, Aldo Mazza, vers 1909

La fixité du support sert, on ne peut mieux, l'effet d'immobilité induit par la pose du personnage qui nous intime, à son tour, l'ordre silencieux de se régler sur son attitude (ne bougeons plus). Psychologiquement et topographiquement, l'homme se tient dans sa *réserve*, comme le Bouc de Goya et le Nosferatu de Murnau, qui s'est hissé – on l'a dit – au niveau depuis lequel il découvre Ellen. La prudence gouverne tous ces démons appliqués à circonvenir leur proie.

On l'a compris, le photographe est également un officiant, l'homme d'un culte où se mêle le maléfice. Aussi, tout en participant à la promotion des appareils photo portables, ce qui signifie le « risque » de voir se banaliser une pratique jusque-là confiée aux seuls professionnels travaillant en cabinet, Aldo Mazza tente-t-il de resacraliser la fonction du « tireur de portrait » en l'associant à l'hypnose. Il s'agit, en un mot, de faire de chaque propriétaire d'appareil photo un petit sorcier. L'homme roux, dans la ligne de mire duquel je me trouve, est venu de l'Hadès prendre mon effigie, autrement dit ce qui restera de moi le Temps venu. Bien des

exemples, rapportés par le discours ethnographique, montrent qu'au sein même des sociétés occidentales les preneurs de vues furent un moment pris pour les détenteurs d'un pouvoir caché capable d'avoir barre sur autrui⁹.

S'il est exagéré de considérer l'homme de l'affiche comme un autre Orlock, sans doute n'est-il pas extravagant de voir en lui, toutefois, une créature que le publicitaire a voulu, sans contester, redoutable. Et le paradoxe, qui consiste ici à faire de l'inquiétude dirigée vers autrui un argument de vente, s'explique *in fine* très bien : non sans sadisme, en effet, je puis aisément me voir, une fois possesseur d'un appareil photo, en train de reconduire le geste fatal de l'homme roux. En bref, capable de « fixer » à mon tour, et pour toujours, mon prochain. D'élargir, pour le dire autrement, le cercle des « contaminés » qui, semblables aux mortels visités par les goules pendant leur sommeil, deviennent les pareils de Nosferatu. Et la photographie de se répandre comme une nouvelle peste. . .

Sur quels éléments reposent tous ces effets reçus ?

1. L'homme est un personnage « interstitiel », apte au faufilement et qui, justement, sans crier gare, se retrouve soudain de plain-pied avec nous. Nouvelle interférence intertextuelle : *Le Paolo et Francesca* d'Ingres (figure 7). Au moment où le jeune homme embrasse Francesca, le mari trompé jaillit du fond de l'image (il soulève une tenture tout en dégainant son épée). Il va fondre sur les amants et les tuer. Moment proto-photographique (Ingres peint cette toile en 1819 !) où les amoureux, à l'acmé de leur courte vie commune, sont immortalisés, c'est-à-dire pétrifiés pour l'éternité par l'artiste. Ingres, qui, à sa manière, s'est fait le témoin d'un instant fatidique, redouble symboliquement Malatesta, qui aura vu les deux jeunes gens échanger leur fatal baiser¹⁰.
2. Si Nosferatu, la nuit, sort de son cercueil, l'homme roux, parce qu'il a le teint cireux, procède d'un monde non moins terrifiant, celui des statues qu'anime une vie sourde (ce fantasme est vieux comme le monde). Le photographe immobile de Mazza est à la fois un transfuge du musée Grévin et le Jacquemart d'un système d'horloge sorti, tout à trac, de son habitacle (la faux traditionnelle a commuté avec l'appareil photo au discret mais fatidique « clic-clac »). Mieux (ou pis, c'est selon), parce qu'il est peint en trompe-l'œil, et qu'il acquiert, de ce fait, une densité proprement *confondante*, le photographe tente de faire de moi son *alter ego* : une image sage. De sorte qu'ainsi « préparé », je puisse aller m'inscrire, la tête en bas, sur la pellicule qui tapisse le fond de sa boîte obscure.
3. Hypnotisé par l'opérateur, le spectateur en oublierait presque que l'appareil de prise de vue s'est élargi aux dimensions de l'affiche, dont la teneur allégorique se révèle soudain. La pièce sombre à l'avant de

9. Sur certaines images politiques ou publicitaires, il s'agit pour l'affichiste de représenter un personnage au regard hostile, fixant le spectateur-victime. Le paradoxe consiste à inquiéter le spectateur pour que, s'appropriant ce regard hostile, le regardé se transforme à son tour en sujet vindicatif : exister pour autant qu'on peut faire de soi un méchant. Cette rhétorique peut être qualifiée de fasciste.



Figure 7 : d'après Paolo et Francesca, Ingres, 1819

laquelle se tient le passeur d'ombres est l'équivalent du boîtier de l'appareil que protègent les volets qui, écartés d'une pichenette, métaphorisent l'obturateur.

LA SOIF DES IMAGES

Le XX^e siècle qui commence voit se multiplier, *ad nauseam*, les images produites mécaniquement : réduplications « sans âme », exsangues, qu'un Warhol, ironique, rehaussera de couleurs criardes. Icônes en vérité blafardes, auxquelles les chasseurs d'images tentent désespérément d'insuffler quelque vigueur. Mais, c'est en pure perte, puisqu'il faut sans cesse approvisionner le moloch médiatique. Les années d'avant la Première Guerre, non encore encombrées par la photographie publicitaire, mirent paradoxalement Mazza à l'abri du contresens sémiotique qui aurait consisté à proposer aux chalands une image photographique de son

10. « Ce soir-là », dit Dante dans *L'Enfer*, Chant V, « Ils ne lirent plus avant ».

propre photographe. On peut gager, en effet, qu'avec ce cliché, l'homme roux aurait alors perdu de son efficace, ou bien qu'il aurait fallu l'irréaliser, en le colorisant, par exemple, ce qui n'était guère concevable. Murnau, de son côté, ne courrait pas ce risque qui, aidé par un éclairagiste hors pair, joua sur du velours. « Hallucinés », personnages et décors, qui sont nécessairement filmés en noir et blanc, fonctionnent à merveille. Héritier, pour sa part, des peintres, Mazza, qui ne pouvait que recourir à la couleur, eut alors ce trait de génie de faire de son Méphisto un quasi-mannequin de vitrine. Suggérant l'anémie de son tireur de portrait, l'affichiste italien faisait de son personnage le plus glaçant qui fût.

Bibliographie

- Dante, *La divine comédie*, Paris, Flammarion, 2010
 Foucault Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Gallimard, 1972
 Fresnault-Deruelle Pierre, « Articoli per la fotografia », *L'image placardée*, Nathan, 1997
 Fresnault-Deruelle Pierre, « *Scienza per tutti* », *L'intelligence des affiches*, Pyramyd, 2011
 Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985

PIERRE FRESNAULT-DERUELLE
pierre-fresnault@orange.fr