

Claire Margat

Horreur et fantastique : l'animalité dans le film *Nosferatu* de Murnau

Le fantastique et l'horrible, tels qu'on peut les éprouver à la lecture de récits littéraires, n'engendrent pas l'angoisse de la même manière, car le fantastique naît de postuler un univers autre, étrange et inquiétant qui parvient parfois à susciter la terreur, mais jamais l'horreur. Inversement, un usage systématique de procédés horrifiants ferait perdre au fantastique son caractère d'inquiétante étrangère. Cette distinction est encore plus nette au cinéma. Les images d'un film peuvent nous impressionner comme celles d'un cauchemar, mais elles peuvent nous écoeurer par leur insoutenable réalisme. L'horreur qui procède de la violence de l'image choque plus immédiatement au cinéma que dans sa forme littéraire, mais sans nécessairement procurer d'angoisse. Car celle-ci sourd de cet effet de déréalisation sournoise que donne l'impression de pénétrer dans un univers virtuel. Dans le film de Murnau *NOSFERATU* cependant, le fantastique et l'horreur ne se heurtent pas: la poésie visuelle des images s'accompagne d'un frisson d'horreur qui ne dépare jamais le fantastique.



Fantastique et horreur

Le fantastique procède d'une distinction entre le naturel et le surnaturel qui suppose de préciser ce qu'on entend par "naturel". Ce terme peut être compris au sens littéraire comme ce qui obéit aux principes du naturalisme. Car ce sont les romans des écrivains naturalistes qui suscitent, selon Lévinas, une insistante impression d'horreur:

« L'art méconnu de certains romanciers réalistes et naturalistes, malgré leur profession de foi et leur préface » est de nous faire voir « ces êtres et ces choses qui s'abiment dans leur "matérialité", terriblement présents par leur épaisseur, par leur poids, par leur format. Certains passages de Huysmans, de Zola, la calme et souriante horreur de tel conte de Maupassant ne donnent pas seulement, comme on le pense parfois, une peinture "fidèle" ou excessive de la réalité, mais pénètrent - derrière la forme que la lumière révèle - dans cette matérialité qui, loin de correspondre au matérialisme philosophique des auteurs, constitue le fonds obscur de l'existence. »¹

L'esthétique naturaliste ne renvoie pas seulement à un « matérialisme philosophique », mais à une conception de l'existence qui se dégage énigmatiquement de la vie. Cependant, au sens scientifique, le terme naturel s'utilise plus spécifiquement pour caractériser l'étude de la vie; les "sciences naturelles", l'histoire naturelle procèdent à l'observation des formes de vie et des phénomènes qui caractérisent le vivant.

Dans un tout autre sens, la distinction entre le fantastique et l'horreur peut renvoyer à la distinction entre le réel et l'imaginaire. L'horrible relèverait du réel, pris cette fois non pas au sens naturaliste de la réalité connaissable, mais au sens où Lacan utilise ce terme; le réel ne désigne dans ce cas ni la matérialité des choses ni leur objectivité représentable, il renvoie à la réalité psychique.

C'est donc un certain jeu d'oppositions conceptuelles, réel/imaginaire ou naturel/surnaturel, qui permet de distinguer le fantastique et l'horreur.

Selon la définition du fantastique par Todorov, le fantastique naît de l'hésitation entre une explication naturelle et une explication surnaturelle ; l'oscillation entre ces deux formes d'explication met en crise la rationalité admise. L'horreur est au contraire ce qui interdit toute rationalisation, c'est même ce qui résiste à toute tentative d'explication. Elle se donne dans l'immédiateté du frisson, un frisson qui n'est pas un recul angoissé devant un ordre d'idées étrange que l'on repousse, mais qui est suscité par des images, par des spectacles sans étrangeté apparente, comme en témoigne la répulsion immédiatement éprouvée à la vue d'animaux (rats, araignées...) sans que les animaux perçus comme horrifiants aient un pouvoir d'évocation imaginaire ou une inquiétante étrangeté particulière.

Ce rapport à l'animalité ne fonctionne pas comme l'évocation d'une « zoologie fantastique », pour reprendre l'expression de Borges. Il se présente comme un lien problématique de fascination-répulsion à l'animalité qui peut cependant accompagner le fantastique, de même que, dans le film de Murnau, les rats accompagnent le voyage de Nosferatu.

Ce qui différencie encore le fantastique de l'horreur, c'est la référence à la modernité scientifique. Dans un récit fantastique, on part toujours d'une distinction entre le connu et l'inconnu, ou entre le rationnel et l'irrationnel, afin d'inciter à dépasser les limites de ce qui est connaissable en fonction des modalités d'approche de la science, reconnues comme le gage de la rationalité. Le fantastique apparaît comme la doublure fantasmatique d'un progrès scientifique qu'il met en suspens. Comme genre littéraire, le fantastique ne peut apparaître, selon Roger Caillots ², que dans un monde qui croit à la raison et à la science en opposant aux croyances superstitieuses un scepticisme résolu. C'est pourquoi il apparaît à la fin du siècle des Lumières - le vocable d'"illuminisme" étant utilisé en France pour désigner non pas le rationalisme, mais un versant irrationnel qui se développe à la fin des Lumières avec, par exemple, le magnétisme animal de Mesmer.

Le fantastique en littérature s'est développé, au 19ème siècle, en pleine ascension du positivisme. Il y a donc nécessairement une science de référence à partir de laquelle se développe un récit fantastique, mais cette science n'est pas la même dans le livre de Bram Stoker *DRACULA* (1897) que dans le film de Murnau, *NOSFERATU* (1922) - un film dont l'argument a été tiré très librement du roman *DRACULA* dont Murnau ne possédait pas les droits d'adaptation; c'est la raison pour laquelle le nom du comte Dracula n'est pas repris dans son film.

Fantastique et scientificité

Le livre de Bram Stoker publié en 1897 cite explicitement Charcot, le célèbre psychiatre dont Freud était venu suivre l'enseignement à la Salpêtrière en 1885.

Dans le roman de Bram Stoker, la science de référence à partir de laquelle se développe la fiction fantastique du vampire est la psychiatrie, que l'on peut considérer comme une science qui étudie les formes de l'irrationnel à l'oeuvre dans le comportement humain.

L'état somnambulique, que présente aussi le film de Murnau, de même que l'hypnose, qui était pratiquée par Charcot, sont des éléments récurrents dans l'intrigue du roman de Bram Stoker. Ces deux états mettent en sommeil la conscience sans entraver l'action. Les victimes de Dracula sont présentées comme des hystériques-type, ce sont des femmes attirées par le comte Dracula dans un état d'hypnose somnambulique. Les hystériques sont des malades dont les médecins sont impuissants à traiter les maux, à une époque où on s'interroge sur le fait que des symptômes pathologiques puissent apparaître sans causalité somatique.

Mais, dans le film de Murnau, le personnage du fou, comme la référence à la psychiatrie, joue un rôle de second plan. La science de référence qui est présentée dans ce film est la biologie. On y voit une scène montrant un professeur qui observe devant ses étudiants *les mystères de la nature et leurs surprenantes analogies avec la vie humaine* comme le précise le texte d'un carton qui s'insère alors, en leur montrant d'abord au microscope un polype, puis en leur proposant le spectacle d'une fleur carnivore.

Le texte qui s'affiche déclare: *C'est avec un frisson d'horreur qu'ils observent les mystères de la nature.*

L'étude scientifique de la vie passe par l'invention du microscope, qui a rendu possible un regard clinique à l'effût des comportements moteurs et des formes de vie microscopiques. Ce mode de perception peut procurer une émotion esthétique: ainsi, dès l'invention du microscope, Galilée avait noté qu'une puce, vue au microscope, lui est apparue "oribilissima".

La découverte du monde animal par le moyen du cinéma ne fait que développer cette esthétique où l'invisible, en devenant visible, se montre de manière perturbante en produisant un effet d'horrification. ³

Le français Comandon réalisa dès 1898 pour Pathé des films scientifiques, tournés à l'aide du microscope et en utilisant le ralenti et l'accélééré. La "microcinématographie" permet de découvrir un monde invisible. « Le monde invisible » est le titre d'une série cinématographique qui fut tournée en Angleterre par Martin Duncan en 1903. Le cinéma scientifique du début du siècle enregistre même des découvertes biologiques, en filmant au microscope les mouvements, imperceptibles autrement, de bacilles. Ainsi, un film de Comandon de 1909 montre le bacille de la syphilis, qui a été découvert en 1905. Même si on ignore que ce qu'on regarde est un bacille dangereux, l'image que nous montre ce film, sans être terrifiante, suscite un malaise.

Dans le film de Murnau, l'insertion de quelques images empruntées au cinéma scientifique est une manière de reprendre à l'intérieur d'une fiction un procédé qui a déjà fait ses preuves et qui suscite un engouement certain. L'origine scientifique du cinéma, un procédé dont le but initial était l'étude scientifique du mouvement, semble le vouer plus spécialement à l'observation de l'animation, et, par là, à l'exploration scientifique des formes de vie. Le fantasme de faire voir l'invisible

trouve ainsi une application technique. Mais en même temps, on doit refouler le fait qu'une impression d'horreur accompagne l'observation scientifique de la vie, comme si l'élément esthétique devait être mis à distance de la volonté de savoir.

Pourtant, un cinéaste contemporain comme David Cronenberg a avoué que sa vocation cinématographique était née, pendant ses cours de biologie, du spectacle du vivant au cours des travaux pratiques.

« Je me souviens de mes cours de biologie à l'université; ce que j'étudiais était passionnant, mais ce que j'observais à travers mon microscope l'était encore plus. Il y avait dans ce que j'observais une esthétique à laquelle mes professeurs n'avaient jamais fait attention. »

déclare-t-il au réalisateur A.S.Labarthe dans le volet de l'émission télévisuelle Cinéma de notre temps qui lui est consacré. La fascination pour cette esthétique l'a emporté sur l'intérêt pour la recherche scientifique : l'impression d'horreur ressentie devant les formes de vie est le motif principal de son oeuvre cinématographique.

L'animalité dans le film NOSFERATU

La présence d'une référence à l'étude de la vie, à la biologie se traduit dans le film de Murnau par une série d'« analogies » où des formes de vie inférieures renvoient explicitement à la vie humaine. Ces analogies se manifestent par l'introduction d'un certain nombre d'images-chocs: grouillement des rats/fleur" carnivore, araignée emprisonnant une mouche... qui décalent, en la reportant sur des phénomènes observables, l'horreur cauchemardesque que génère la fiction du vampire. Il s'introduit alors dans le film de Murnau une horreur qui n'a rien de fantastique, celle que l'on éprouve spontanément devant certaines réalités, même si celles-ci peuvent servir de support à des fantasmes : c'est leur simple apparition qui suscite la répulsion; alors qu'on ne fait que les constater, la perception d'un élément horrifiant, qui n'inclue pas la crainte et qui apparaît sans aucun horizon surnaturel vient renforcer le propos fantastique du film.

Au tout début du film, on nous annonce qu'au voisinage du château où vit le comte Nosferatu une bête mystérieuse rôde dans la forêt. Mais son apparition est décevante: dans le film, ce monstrueux loup-garou, aperçu dans la pénombre, est une vilaine bête qui ressemble à une hyène, mais n'a rien d'horrifiant. La clarté d'une vision au microscope nous révèle des créatures beaucoup plus impressionnantes que les fantômes qu'on devine dans l'obscurité de la nuit.

On constate dans le film de Murnau un usage du montage parallèle qui fonctionne comme une série d'analogies complexes. On peut y distinguer deux usages du montage parallèle :

L'un sert à montrer la contemporanéité de deux événements dans deux lieux différents: ainsi, le somnambulisme de la fiancée en Angleterre est montré parallèlement à la situation de son fiancé qui est au même moment sous l'emprise du vampire. Cet usage permet de construire la narration en la diversifiant sans perdre la logique du récit.

L'autre usage du montage parallèle consiste à percevoir des analogies afin de comprendre un certain type de fonctionnement. En inscrivant la légende de

Nosferatu dans une rationalité scientifique, la figure du vampire cesse d'apparaître comme une construction mythologique imaginaire. L'analogie est constituée par la succession de plans qui mettent en parallèle des mouvements de captation.

- 1) C'est d'abord le comportement de Knock, le fou qu'on voit, enfermé dans une cellule, avaler des mouches, et qui s'exclame : « le sang, c'est la vie. »

- 2) Puis on voit un professeur montrant à ses élèves au microscope un polype qui ingère une particule quasiment invisible. Cette image de cinéma scientifique est intercalée dans le film sans relation explicite avec le fil du récit, mais l'image d'un être translucide, quasiment sans substance est qualifiée ainsi: c'est « presque un fantôme ».

L'état-limite de la vie minuscule du polype renvoie à l'état fantomatique du *non-mort* qui est celui de Nosferatu, l'état-limite de celui qui n'est pas mort mais n'est pas non plus vivant.

- 3) On voit alors une fleur carnivore avaler une mouche, ce qui renvoie à la fois au comportement de Knock avalant des mouches, et au comportement animal d'une araignée qui est présente avec lui dans sa cellule. Les trois actions qui sont montrées dans ce montage parallèle renvoient au référent central du récit: l'avidité de différentes formes de vie dont on constate qu'elles sont toutes impatientes de s'alimenter, avides de sang « comme un vampire ». Dans le film de Murnau, la narration procède par deux séries simultanées d'événements :

- 1) la progression d'une épidémie de peste via ses agents contaminants, les rats et la terre souillée où ils prolifèrent, que transporte le bateau. La référence à la peste n'existe pas dans le roman *DRACULA*.

- 2) le voyage du vampire s'accompagne aussi, dans un registre paranormal des ondes négatives qui caractérisent l'action à distance de sa progression: la jeune fille fait des cauchemars, est prise d'accès de somnambulisme, tandis que Knock, le marchand de biens, devient fou.

On a insisté souvent, à la suite des surréalistes, sur le plan qui montre, au tout début de *NOSFERATU*, le passage d'un pont, en inaugurant ainsi la bascule dans un autre univers qualifié d'*unheimlich*. La traduction française du carton du film ne traduit pas ce terme mais brode sur le contexte fantastique qu'il évoque:

« Dès qu'Hutter eut franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre. »

L'*unheimlich* renvoie, dans l'analyse freudienne, au domaine du fantastique sensu lato. Le terme *unheimlich* désigne pour Freud un sentiment de peur, d'angoisse, mais il ne caractérise pas l'horreur ressentie devant la vision d'une réalité. Or, le film de Murnau, qui est sous-titré *Une symphonie de l'horreur*, ne procède pas seulement à la construction d'un univers fantastique. En effet, par l'utilisation d'images empruntées au cinéma scientifique, tirées de films documentaires filmés en micro-cinéma, il introduit par le biais de ce montage insolite à la perception d'un univers qui ne renvoie pas à une inquiétante étrangeté fantastique, celui que la modernité scientifique permet de découvrir; à moins d'admettre que le fantastique ne s'oppose pas à la rationalité scientifique mais en participe.

Si cet univers que la science découvre inquiète, c'est pour des raisons bien différentes des peurs que peut susciter le progrès scientifique. Le savant professeur Bulwer n'a rien d'un docteur Frankenstein. L'étude scientifique de la nature et de ses « mystères » par le professeur Bulwer qui étudie différents comportements de prédation dans des espèces inférieures (un polype, une fleur carnivore) produit inévitablement, en plus d'une explication supposée, un frisson d'horreur. Mais les images montrées nous proposent en même temps la présentation analogique du vampire qui est leur référent implicite. Le polype est une sorte de fantôme, et la fleur carnivore qu'on voit happant une mouche renvoie au comportement du fou, qui mime celui de l'araignée...

Ces êtres se comportent tous, symptomatiquement, « comme un vampire ». Le vampire perd de son inquiétante étrangeté comme s'il n'était plus une exception, mais une incarnation monstrueuse de la règle, le modèle explicite d'une loi du vivant que la science découvre. Il n'est donc pas une créature surnaturelle.

La folie

La folie qui est décrite symptomatiquement dans le film de Murnau consiste à écarter toute horreur à la vue des spectacles que la science nous propose en n'éprouvant rien d'autre qu'une fascination émerveillée, ainsi qu'à écarter le dégoût le plus primaire qui interdit la consommation de formes animales répugnantes, telles que les mouches... puisque le fou attrape des mouches pour les manger.



L'opposition qui donne alors accès au fantastique n'est pas la plus évidente, celle de la mort et de la vie, même si le nom de *Nosferatu* qui signifie le non-mort dans le roman de Bram Stoker a été utilisé par Murnau pour désigner le vampire à la place du nom propre de *Dracula*. En effet, la vision de la vie telle qu'elle peut se présenter sous certaines formes est plus horrifiante que l'idée de la mort. C'est l'opposition entre raison et folie qui, mettant en crise la rationalité, devient le vecteur du fantastique.

C'est le personnage du fou, Knock, présenté comme étant sous l'emprise supposée du vampire, qui permet d'opérer la bascule entre deux univers, comme dans *Le Horla* de Maupassant. Mais une chose est d'attribuer aux puissances des ténèbres ou au démoniaque le germe de la folie. Une autre est de faire de la folie un processus de pensée d'autant plus inquiétant qu'il s'avère rationnel. Alors, plutôt que l'absence de raison, le délire du fou manifeste un envers de la raison qui lui est symétrique. Dans le film de Murnau, le discours du fou s'écriant: le sang, c'est la vie de même que son comportement lorsque, à la manière d'une araignée, il attrape des mouches et les avale, est la reprise simplifiée et allusive de ce que raconte en détail le livre de Bram Stoker.

En effet, dans le roman *DRACULA*, Renfield, le personnage du fou, attrape des mouches qu'il donne à des araignées, araignées qu'il donne ensuite à manger à des oiseaux. Puis il supplie le directeur de l'asile de lui donner un chat, auquel il pourrait donner ces oiseaux à manger, et après son refus, il avale tous les oiseaux, et il fait de même pour les mouches et les araignées. Il y a une logique dans cette

aberration alimentaire, c'est l'idée qu'on doit s'efforcer d'ingérer le plus de vies possible.

Le mode de nutrition de l'animal, dans la mesure où celui-ci est un prédateur, le contraint à détruire d'autres vies pour conserver la sienne, l'animal est l'otage d'une pulsion mortifère en même temps que vitale. Dans le mode de contamination vampirique, le lien de nutrition éclipse celui de reproduction sexuée. Le rapport d'ingestion et de prédation à l'autre fait de la nutrition le vecteur d'une symbolique du mal. L'existence vampirique est une vie qui se déroule sous le *diktat* permanent de la nutrition, soutenue par le fantasme qu'un aliment vital unique, le sang, détient une puissance métaphysique. Car « le sang, c'est la vie » signifie que le sang est un principe vital parce qu'il contient l'*anima*.

C'est pourquoi dans le roman *DRACULA* de Bram Stoker, l'antidote le plus puissant à la malédiction vampirique n'est pas le crucifix, qui est un objet symbolique, c'est l'hostie consacrée, un aliment qui manifeste la présence réelle de la divinité. Le paradoxe, dans le roman de Bram Stoker, c'est que la folie n'est pas ce qui prend appui sur une pensée magique. Elle est cette noirceur démoniaque qui ne peut être combattue qu'avec le secours de la religion catholique, qui démontre ainsi la défaite de la rationalité scientifique.

Animalité et fantastique

L'animalité se présente pour un regard humain comme un répertoire de formes étranges, mais la science du vivant a permis de remplacer le bestiaire imaginaire du fantastique par des animaux réels. Cette attention nouvelle portée à la vie sous ses formes méconnues peut générer un nouveau genre de fantastique, mais elle offre d'abord une forme inépuisable d'horrification. Dans son essai sur le Dégoût, publié en 1929, Aurel Kolnai note que le dégoût est une réaction de défense et qu'il ne peut être éprouvé qu'en relation à des formes organiques. Il cherche à expliquer pourquoi certains animaux suscitent le dégoût.

« Les bêtes et bestioles dégoûtantes provoquent l'impression d'une vie absurde, ondoyante, uniforme, qui bondit sur le sujet et d'où émane concrète, perceptible, l'odeur moisie de la décomposition »⁴

De ce genre de bêtes est le rat :

« aucun autre mammifère ne pourrait être à tel point assimilé à la vermine pour ce qui est de son mode de vie (corps gris allongé, d'une souplesse de voyou-grouillement; existence menée dans des recoins; parasitisme, indolence et sounoiserie; relation à la saleté et aux épidémies.) »⁵

C'est bien cette réaction de dégoût que procurent certaines des images du *NOSFERATU* de Murnau. Mais la référence à l'exploration scientifique du vivant introduit aussi, à partir de la réaction primaire de dégoût, un élément de fantastique. L'observation scientifique procède à une exploration de formes de vie invisibles, soit par ce qu'elles restent imperceptibles à l'oeil nu en n'apparaissant qu'au microscope, soit parce qu'elles se cachent dans les fonds sous-marins. C'est au cinéma que ces formes de vie se présentent de la façon la plus inquiétante, car

l'animalité apparaît comme une présence inquiétante, au sens étymologique, parce qu'elle est sans repos.

Le cinéaste a exploré systématiquement l'univers des formes animales en réalisant une série de courts métrages : *L'Oeuf d'épin oche*, *la Daphnie*, *la Pieuvre*, *les Oursins*, *le Hyas* (1926-1927) apparaissent selon Ado Kyrrou dans son livre *Le surréalisme au cinéma* comme

« des monstres sortis de notre imagination, des bêtes apocalyptiques qui se meuvent curieusement selon leurs propres lois que nous ne pourrions jamais comprendre. »⁶

Ce "bestiaire onirique" se poursuit avec *le Bernard l'Hermite*, *l'Hippocampe*, *Assassins d'eau douée*, *le Vampire*.

« Le cheval de la mer et l'assassin à bec-de-lièvre qui se nourrit de sang ne sont plus des mots, ils hanteront nos nuits, secoueront la tranquillité de l'esprit, aboliront les règles logiques. Puisqu'ils existent, puisqu'ils vivent devant nos yeux, pourquoi le cheval du ciel de Méliès ou Nosferatu seraient-ils moins réels? »⁷

Cette interrogation rhétorique ne fait que reprendre allusivement, à sa manière, la logique explicite du film de Murnau, où les animaux filmés par le cinéma scientifique apparaissent comme une caution de réel versée pour introduire à un univers fantastique; comme si l'exploration des possibilités inédites que comporte la réalité pouvait amener à admettre l'existence de formes de vie inconnues.

Les animaux montrés dans le cinéma de Painlevé sont souvent choisis pour leur puissance évocatrice; leur valeur imaginaire peut leur conférer un certain pouvoir fantastique. Ainsi, Roger Caillots a consacré son essai intitulé "Essai sur la logique de l'Imaginaire" à la Pieuvre.

Il en va de même du vampire: le vampire que présente le film de Painlevé est un animal existant, mais dont le nom et le comportement renvoient aux récits fabuleux traitant du vampirisme.

La vision des formes animales que présentent les films de Painlevé dépasse l'intérêt documentaire qui la motive au départ, et c'est pourquoi on a pu la qualifier de "surréaliste". Mais ce n'est pas seulement le choix des animaux présentés, leur étrangeté apparente sur le plan morphologique qui produit cette impression de fantastique. La représentation cinématographique du monde animal par Painlevé ne se contente pas d'exposer des bêtes curieuses, elle introduit une poétique de l'espace où le fantastique naît de la transformation des repères spatio-temporels de la perception plus que de ce qui apparaît soudain sous nos yeux. Ainsi, un animal invisible parce qu'il est infiniment petit peut se convertir en image en une bête d'une taille impressionnante, de même que, par le ralenti ou l'accélération, ses mouvements peuvent être transformés pour obéir à un rythme nouveau.

Ce n'est donc pas essentiellement l'apparence de l'animal montré, mais son rapport au monde qui ouvre à un spectateur humain un univers fantastique. Par ses formes de perception, par sa manière d'habiter un territoire, l'animal représente une présence insolite qui est irréductible aux formes de l'expérience humaine qui la

constate du dehors. Plus que l'étrangeté de l'animal, c'est son monde propre qui se révèle à nous en introduisant une rupture avec l'anthropocentrisme.

Les études de Von Uexkull intitulées *Mondes animaux et monde humain* [8](#) ont amené l'idée que des mondes différents du nôtre dépendent de la variété des formes de perception: l'espace et le temps constituent, pour chaque espèce animale, des modes de perception hétérogènes aux formes humaines de la perception. L'animalité intervient donc comme une modalité de perception hétérogène qui fait vaciller les cadres de notre perception ordinaire, et qui permet ainsi d'introduire à la perception d'un autre monde. Cette ouverture vers un univers qui, sans être en lui-même fantastique, déplace et désorganise le monde que nous connaissons. La rupture avec notre univers familier peut devenir horrifiante lorsque le sentiment d'une désagrégation l'emporte sur la construction poétique d'un univers autre.

Vampirisme et devenir-animal

C'est le grouillement des rats accompagnant le vampire qui inaugure, dans le film de Murnau, la série des figures animales horrifiantes. La Bête mythique qu'on aperçoit au début du film sert, en effet, à incarner à elle seule la peur que l'on a d'un univers étranger où l'on risque de s'égarer à jamais. Cette bête est verbalement effrayante, mais son apparition inquiétante (*unheimlich*) n'est pourtant pas horrible: il faut seulement croire sur parole qu'elle est dangereuse. La vue d'une Bête unique et monstrueuse est moins horrifiante que la vision du grouillement des rats.

Dans le roman *DRACULA* la relation de dominance du vampire aux animaux exprime l'un des pouvoirs surnaturels du vampire, capable de se faire obéir des animaux de meute, des loups comme des rats. Dans le film de Murnau, le voyage de Nosferatu s'accompagne de la progression épidémiologique de la peste dont les rats sont les vecteurs. Cet apport modifie sensiblement la signification de l'animalité. Il indique que le vampire doit être compris comme l'incarnation d'une réalité invisible, celle des bacilles ou des animaux minuscules qu'étudie le professeur Bulwer. Une telle interprétation cesse de faire du récit une légende fantastique : comme dans le récit de Thomas Mann, *La Mort à Venise* (1913), la progression d'une épidémie de peste est la réalité horrible dont le voyage de Nosferatu est le paradigme. L'univers fantastique du film peut se comprendre comme la métaphore d'une réalité qui est plus insoutenable que la fiction qui la décrit. Dans *La Mort à Venise*, l'épidémie représente l'approche menaçante de ce qui vient de loin, celle de la mort qui se présente comme une réalité exotique. Mais elle est aussi révélatrice d'une pulsion mortifère pour laquelle la mort n'est pas seulement angoissante, mais désirable, dont le baiser du vampire est le symbole le plus net.

Le film de Murnau présente l'animalité comme une prolifération qui excède une représentation organique du processus vital. Dans *Mille Plateaux* (1980) Deleuze et Guattari parlent des animaux démoniaques à meute qui font multiplicité, population.

« Mais justement, qu'est-ce que ça veut dire, l'animal comme bande ou meute? est-ce qu'une bande n'implique pas une filiation qui nous ramènerait à la reproduction de certains caractères? Comment concevoir un peuplement, une propagation, un devenir, sans filiation ni production

héréditaire? Une multiplicité sans unité d'un ancêtre? C'est très simple et tout le monde le sait, bien qu'on n'en parle qu'en secret. Nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité, le peuplement par contagion à la reproduction sexuée, à la production sexuelle. Les bandes, humaines et animales, prolifèrent avec les contagions, les épidémies, les champs de bataille, les catastrophes...

La propagation par épidémie, par contagion n'a rien à voir avec la filiation par hérédité, même si les deux thèmes se mélangent et ont besoin l'un de l'autre. Le vampire ne filiationne pas, il contagionne. La différence est que la contagion met en jeu des termes tout à fait hétérogènes : par exemple, un homme, un animal et une bactérie, un virus, une molécule, un microorganisme. » [9](#)

Ainsi, par exemple, le prion de la vache folle est une protéine qui a muté.

L'allusion au vampire contenue dans cette analyse indique que le vampirisme est le nom d'un processus de contamination. Le vampire n'est ni un thème littéraire, ni un fantôme culturel dépassé, même s'il renvoie au mythe qui colportait, au début du XVIIIème siècle, l'existence de devenirs-animaux:

« On n'entendit parler que des vampires de 1730 à 1735. » [10](#)

Le vampire devient le modèle de l'animalité au sens d'un devenir-animal.

Le devenir-animal (avec un trait d'union) ne doit pas être confondu avec la métamorphose, qui est un devenir animal en deux mots, le fait de devenir un animal qui pose un être et un autre, différent du premier, en des distribuant temporellement selon un processus de transformation allant de l'antérieur au postérieur. Et cela pour deux raisons:

-1) Le devenir-animal n'est pas une métamorphose, c'est un devenir qui n'est pas un processus temporel. Une métamorphose est une forme de représentation qui relève de la métaphore. C'est le cas de la Métamorphose imaginée dans le récit de Kafka, qui utilise l'un des procédés les plus constants du fantastique. Dans le roman de Bram Stoker, quand le vampire se métamorphose en chauve-souris, le procédé fantastique de transformation choisit pour incarner vampire un animal lui-même fantastique, puisque même si la chauve-souris existe, elle est cet animal unique et anomal qui incarne comme l'hésitation monstrueuse de la nature entre deux règnes. La chauve-souris peut dire, comme le lui fait dire La Fontaine : « Je suis oiseau, Voyez mes ailes, je suis souris, Vivent les rats »...L'illustration choisie pour l'affiche du film de Murnau était, précisément, l'image inquiétante d'une chauve-souris, qui est l'animal symbolique du vampire.

- 2) Dans un devenir-animal, l'animal n'est jamais un animal unique et isolé, c'est un miasme, une multiplicité, une mêlée où l'unité individuelle se dissout. Dans le film de Murnau, les mouches, les rats s'opposent à la Bête légendaire qui est aperçue au début du film. Une telle animalité proliférante n'a rien de fantastique.

Il y a cependant un élément de fantastique dans le film de Murnau qui est à la fois plus évident et plus secret. Ce n'est pas une métamorphose, mais un couplage mimétique du vampire aux animaux qui l'accompagnent qui se manifeste dans

l'apparence physique de Nosferatu: son visage, ses dents, ses oreilles évoquent ceux d'un rat. Mais la ressemblance apparaît surtout dans sa motricité: par ses mouvements à la fois furtifs et saccadés, Nosferatu est l'incarnation horrifiante d'un être en mutation qui n'est ni homme, ni bête. Sans que l'on assiste à une métamorphose, ces images nous communiquent une impression d'animalité qui est d'autant plus horrible qu'elle reste discrète: la manifestation d'un devenir-animal prime sur la représentation d'une métamorphose fantastique.

Elle communique de manière inconsciente au spectateur par son rythme et son mouvement un "fantastique insidieux", analogue à celui que Roger Caillots aime rencontrer

« au coeur même du fantastique ... comme un élément étranger et déplacé: un "fantastique second, pour ainsi dire un fantastique au coeur du fantastique. » [11](#)

Mais pourquoi la version cinématographique de la légende du vampire par Murnau à-t-elle besoin d'accompagner cette figure de plusieurs représentations de l'animalité ? Et pourquoi l'animalité qui est représentée inspire-t-elle de l'horreur? Selon Deleuze-Guattari, l'animal ne représente pas un mode d'être particulier ou une certaine forme de vie, mais un type de rapport, et même toujours plusieurs types de rapport en même temps (un rapport au monde à l'espace et au temps, un rapport à ses semblables, un rapport aux autres...)

« D'une part les rapports des animaux entre eux ne sont pas seulement objets de science, mais aussi objet de rêve, objet de symbolisme, objet d'art et de poésie, objet de pratique et d'utilisation pratique; d'autre part les rapports des hommes entre eux sont pris dans les rapports de l'homme avec l'animal, de l'homme avec la femme, de l'homme avec l'homme, de l'homme avec l'univers physique. » [12](#)

Ils énumèrent trois pensées de l'animalité, qui renvoient à des usages différents du concept d'analogie tel qu'il fonctionne en histoire naturelle. Les concepts utilisés métaphoriquement perdent leur statut scientifique en changeant de domaine d'application mais ils restent utilisables comme des entités fonctionnelles.

La notion d'analogie, qui suppose l'observation des différences et des ressemblances, s'oppose dans les sciences naturelles à la notion de généalogie. Mais il faut distinguer une analogie simple à deux termes : A ressemble à B et la relation analogique complexe qui est une relation proportionnelle de type $A/B = C/D$, où la ressemblance est celle d'une structure par rapport à une autre structure.

La première analogie, qui est la plus simple, parle davantage à l'imagination, en renvoyant à une conception de la nature comme une grande chaîne d'êtres qui sont dans un rapport mimétique les uns par rapport aux autres.

Par exemple, le vampire peut être identifié à des animaux démoniaques, comme la chauve-souris, ou à des animaux dont le comportement est analogue au sien, comme la sangsue ;

« Le comte gisait dans son cercueil...La bouche était plus rouge que jamais - d'autant plus que les lèvres montraient encore des gouttes de

sang frais qui sortaient des commissures et lui coulaient sur le menton et le cou. ... "On eût dit purement et simplement que cette monstrueuse créature était gorgée de sang ! Il gisait comme une sangsue gonflée et repue. » [13](#)

La comparaison du vampire avec un animal ignoble comme la sangsue, plutôt qu'avec un animal plus noble, ou reconnu comme tel par une hiérarchie implicite de l'imaginaire, tel que le loup, possède quelque chose d'horrible. Mais il s'agit d'une métaphore littéraire, non d'une construction analogique utilisée par la pensée scientifique, comme celle qui est présente dans le film de Murnau avec le montage qui présente la série fleur carnivore/ mouche, araignée/ mouche, fou/ mouche, etc... Une telle construction analogique qui ne parle pas directement à l'imagination demande une traduction intellectuelle.

Mais l'animalité peut aussi être présentée pour servir de support à l'identification, dans la mesure où les rapports des animaux entre eux peuvent être l'analogue de certains rapports subjectifs de l'homme à l'animal qui renvoient à un imaginaire collectif: c'est par exemple le rôle des "archétypes" selon Jung.

La méthode structurale de Lévi-Stauss, dans *La Pensée sauvage* et dans *Le Totémisme* aujourd'hui, explique la référence à l'animalité pour la pensée humaine en rompant avec toute identification imaginaire. La référence à une figure animale dépasse les ressemblances externes pour repérer des homologues à travers un système formel. L'ordre symbolique définit une structure, et il permet ainsi un mode d'intelligibilité qui se sépare de l'imaginaire: on ne saisit pas des ressemblances pour produire des identifications, mais des différences significatives qui permettent de construire un système de correspondances qui renvoie à un système de rapports. Par le totémisme, l'homme ne s'identifie pas avec telle ou telle espèce animale, mais un groupe social A se distingue d'un groupe social B sur le mode de ce qui fait la différence entre telle espèce et telle autre. Par exemple, on peut dire que l'ours russe se distingue du loup tchéchène dans un rapport d'opposition totémique.

Le devenir-animal, tel que le comprend Deleuze, ne procède ni d'une série de ressemblances qui permettent des identifications, ni d'une structure qui fait correspondre des rapports; il renvoie à une pratique artistique, à une écriture littéraire ou cinématographique. Ainsi, dans le film de Murnau, la présentation d'un devenir-animal ne se contente pas d'exposer des analogies complexes. Il s'exprime plus immédiatement comme pure image-mouvement: le devenir-animal enregistré dans des images n'est que la trace d'un devenir pur. Il s'agit de devenir animal pour devenir autre chose:

« devenir animal, à charge pour l'animal, rat, cheval, oiseau ou félin de devenir lui-même autre chose, bloc, bloc, ligne, son, couleur » [14](#)

L'esthétique expressionniste de Murnau dans son film *NOSFERATU* expose un devenir cinétique pur par lequel le devenir-animal ne se réduit ni à la représentation d'une animalité morphologique, ni à l'horreur d'une vie réduite à sa dimension organique:

« Ce qui s'oppose à l'organique, ce n'est pas le mécanique, c'est le vital comme puissante germinalité pré-organique commune à l'animé et à

l'inanimé, à une matière qui se soulève jusqu'à la vie et à une vie qui se répand dans toute la matière. L'animal a perdu l'organique autant que la matière a gagné la vie. » [15](#)

C'est ce qu'écrit Deleuze dans *L'Image-mouvement* (1983) à propos du cinéma de MurnauMurnau. Alors que le spectacle de la vie organique engendre le dégoût ou l'horreur, le fantastique propre au cinéma de Murnau consiste à opérer la disjonction de l'organique et du vital. C'est ce qui fait la différence entre un cinéma horrifiant, comme celui de Cronenberg où le vital est réduit à l'organique, et la poétique fantastique qui se dégage du moindre documentaire animalier: ce n'est donc pas l'invention de fictions qui conduit le mieux à ce spectacle fantastique du vital pur, et c'est ce que MurnauMurnau avait magistralement compris.

La fascination pour le monde animal ne renvoie pas toujours à une même esthétique. L'animalité peut susciter l'horreur ou amener à l'étrangeté d'un monde fantastique, et le rapport du fantastique et de l'horreur peut être décrit comme celui de deux tendances antagoniques qui s'attirent et se repoussent d'un même mouvement. L'horreur est réductrice, elle procède d'une réduction de la vie à l'organique et du vivant à la matérialité; l'autre cesse d'être inquiétant dans la mesure où tout finit pas se réduire au même. Le fantastique surgit du mouvement inverse, d'un élan vers l'altérité qui est sans cesse brisé par la crainte de la perte que comporte tout devenir.

Notes:

- 1  Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, 1947, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1990, p.97.
- 2  Roger Caillots, Préface à *l'Anthologie du Fantastique*, Paris, 1958, Club français du livre.
- 3  Cette idée est développée dans mon travail de recherche intitulé: "Esthétique de l'Horreur -du Jardin des supplices d'Octave Mirbeau aux Larmes d'Eros de Georges Bataille" (Claire Margat, Thèse de doctorat de Philosophie esthétique sous la direction du Professeur Gilbert Lascault, 1998, Université de Paris I- Sorbonne)
- 4  Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, 1963, Le Terrain Vague, réédition Ramsay, Paris, 1985, p.35;
- 5  idem, p.36
- 6  Aurel Kolnai, "Le dégoût", étude philosophique parue dans les *Annales de philosophie et de recherche phénoménologique* (*Jarhbuch fur Philosophie und phaenomenologische Forsch ung*) 1929, traduction française Olivier Cosse, préface de Claire Margat, Agalma, Paris, 1997, p. 62

 idem, p. 60

⁸  Jacob Von Uexküll, *STREIFZUGE DURCH DIE UMWELLEN VON TIEREN WD MENSCHEN*, Rowolt Verlag, Hambourg, 1956 traduction française *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, Paris, 1965

⁹  Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Paris, 1980, p.295

¹⁰  idem p. 290

¹¹  Roger Caillois, "A coeur du fantastique", 1965, Editions Gallimard, in *Cohérences aventureuses* , Idées/Gallimard, Paris, p.77.

¹²  Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Paris, 1980, p.78.

¹³  Bram Stoker, *Dracula*, 1897, traduction française Jacques Finné, Paris, Pocket, 1992, p.78.

¹⁴  Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, Flammarion, Paris, 1977, p.91.

¹⁵  Deleuze, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983, p.76.