

## Fonctionnement du hors-champ

### Analyse de quelques plans et successions de plans dans l'Acte II de Nosferatu F. W. Murnau (1922)

Références du DVD analysé : Nosferatu, un film de Friedrich Wilhelm Murnau, Musique de Galeshka Moravioff, collection Ciné-club, 1999

Références ADAV : DVD n° 27413  
(Versions 24 et 18 images/sec. copie originale teintée)

#### Définition de la notion de hors-champ:

Dans Esthétique du film, le hors-champ est défini comme « l'ensemble des éléments (personnages, décors, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginativement, pour le spectateur, par un moyen quelconque. »<sup>1</sup> Le hors-champ est un espace imaginé par le spectateur au delà du champ délimité par le cadre de l'image, espace qui peut rester invisible ou pas dans la succession des plans. André Bazin va même jusqu'à définir le cadre comme « un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. »<sup>2</sup> Mais cette définition est imparfaite car tous les champs ne sont pas forcément liés à des hors-champ. Il faut en effet pour cela que quelque chose dans le champ suggère ce hors-champ : regard, mouvement, cadrage, son, etc. Michel Serceau précise que le hors-champ est une sorte de « prolongement de l'espace visible par un espace invisible, mais dramatiquement prégnant »<sup>3</sup>, la présence d'un hors-champ créant une tension imaginaire entre le représenté et le non-représenté.

Noël Burch<sup>4</sup> définit six zones de hors-champ, dont quatre évidentes qui correspondent aux quatre zones extérieures aux bords du cadre ; une cinquième est définie comme la zone située derrière le décor, et la sixième correspond à l'espace où se situent à la fois la caméra et le spectateur.

#### Analyse du hors-champ dans l'acte II du Nosferatu de Murnau

Nous étudierons ici en détail la séquence célèbre où Nosferatu pénètre dans la chambre de Hutter pour le vampiriser, parce qu'elle offre dans un espace très resserré un échantillon assez complet de l'art de jouer avec le hors-champ.

---

<sup>1</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Nathan/HER, 2001

<sup>2</sup> André Bazin, « Peinture et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Ed. du Cerf, Paris, 1959

<sup>3</sup> Michel Serceau, *Etudier le cinéma*, Ed. du Temps, Paris, 2001

<sup>4</sup> Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1969

### Situation de la séquence :

Le jeune marchand de biens, Hutter<sup>5</sup>, s'est rendu jusqu'en Transylvanie, chez le comte Orlok, pour lui vendre une propriété à Wisborg, ville où lui-même réside. Il va bien sûr être la proie du comte qui est un vampire (plus précisément un « **nosferatu** », c'est-à-dire un « non-mort »). Le premier soir, Hutter se coupe le doigt accidentellement, ce qui attire le comte qui l'invite à s'asseoir près de la cheminée. Une éclipse masque ce qui se passe ensuite dans la nuit et on retrouve Hutter au matin, assis à la même place. Il se réveille et semble courbaturé. Il passe la journée seul, joyeusement ; il écrit à sa femme une lettre dans laquelle il se plaint des moustiques qui l'ont piqué à la gorge, mais il annonce son retour pour bientôt.

Le soir tombe et l'inquiétude revient. Hutter dîne en présence du comte qui est fasciné par un médaillon représentant la femme de Hutter, Ellen, dont il admire le beau cou. Il signe le contrat de vente. Puis Hutter, qui s'est retiré dans sa chambre, embrasse le médaillon de sa femme et lit au hasard quelques pages du Livre des vampires. Effrayé par les douze coups de minuit, Hutter entrouvre sa porte pour voir la grande salle.

### Découpage :

Afin de préciser ce qu'on voit exactement dans la scène qui suit, nous proposons ci-dessous un découpage succinct des plans qui seront étudiés dans les chapitres A et B, en les numérotant de 1 à 13. Nous ne commenterons que les plans présentés en bleu ci-dessous.

INTÉRIEUR. NUIT. CHAMBRE (teinté jaune)

1. Plan rapproché : La porte en ogive est fermée. Hutter se plaque contre le mur de droite et ouvre doucement la porte

INTÉRIEUR. NUIT. GRANDE SALLE DU CHATEAU

2. Plan d'ensemble : la grande salle est plongée dans l'obscurité ; seule la cheminée du fond est éclairée, devant laquelle se détache la silhouette de Nosferatu

3. Plan moyen : Nosferatu à la même place, mais la caméra s'est rapprochée. Raccord dans l'axe par surimpression

INTÉRIEUR. NUIT. CHAMBRE

4. Plan américain : Hutter referme violemment la porte, jette des regards affolés et sort du champ à droite en reculant

5. Plan d'ensemble : Hutter traverse sa chambre en courant de droite à gauche

EXTÉRIEUR. NUIT (teinté bleu)

6. Plan d'ensemble en plongée : décors de rochers escarpés, torrent et cascade

INTÉRIEUR. NUIT. CHAMBRE

7. Même que 5 : Hutter entre par la gauche et se dirige vers son lit

8. Plan rapproché : Hutter monte dans son lit en regardant à droite

9. Plan moyen : la porte de la chambre s'ouvre toute seule. Derrière, la salle est vide et plongée dans l'obscurité

---

<sup>5</sup> Dans certaines versions du film, comme dans le roman de Bram Stoker, le héros s'appelle Harker

10. Plan rapproché : Hutter, terrifié dans son lit, regarde vers la droite, puis se détourne vers la gauche

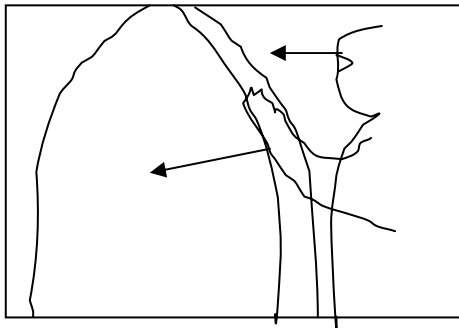
11. Plan large : la porte de face, mais, cette fois, Nosferatu s'avance jusqu'à occuper toute la hauteur de la porte, s'encadrant dans son ogive

12. Même que 10 : Hutter regarde encore vers la droite, puis se cache sous son drap

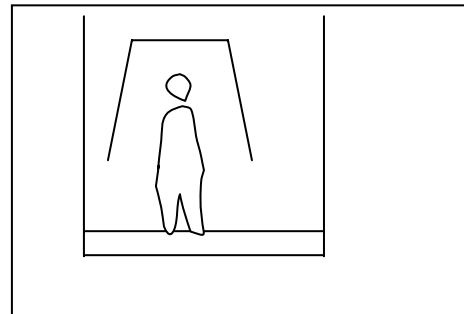
13. Même que 11 : Nosferatu avance un peu, seuls ses yeux se tournent vers la gauche

#### A- Hors-champ derrière le décor

Alerté par les douze coups de minuit, Hutter se précipite vers sa porte et l'entrouvre craintivement. Il jette un regard par l'entrebâillement.



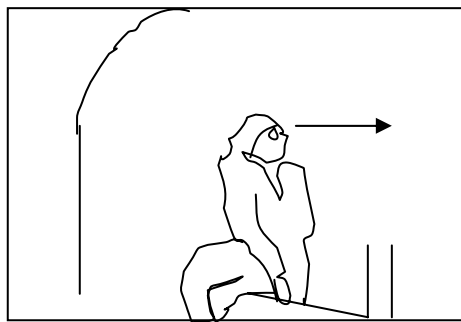
Plan 1 : Hutter entrouvre sa porte



Plan 2 : Nosferatu dans la grande salle

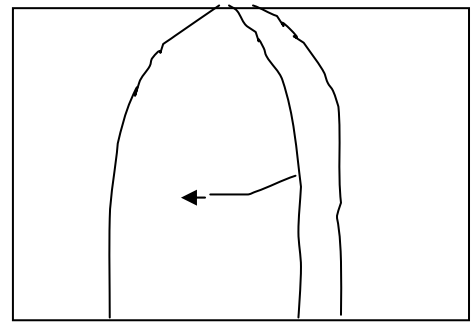
Le regard de Hutter dans le plan 1 et le geste d'entrebâillement de la porte ont créé, pour le spectateur, l'idée d'un espace derrière le décor. Le spectateur, par habitude, aura tendance à lire le plan 2 comme ce qui était caché dans le plan 1 et comme ce que voit Hutter. La suite le confirme puisque Hutter referme brutalement la porte, terrorisé. Notons simplement — nous y reviendrons — que nous n'avons pas vu Nosferatu et Hutter dans le même plan, qu'il n'y a même pas, dans le plan 2, d'indice du point de vue : on pourrait avoir par exemple une découpe en forme d'ogive au premier plan, pour situer la place de l'observateur et souligner que c'est Hutter qui voit : il n'en est rien.

## B- Hors champ latéral



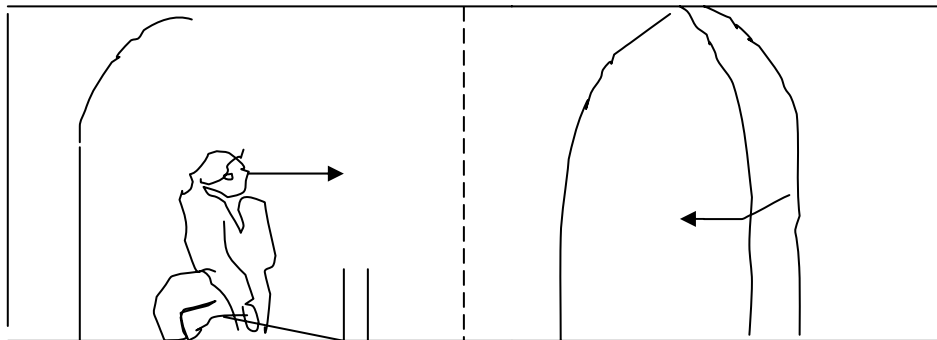
Plan 8

+



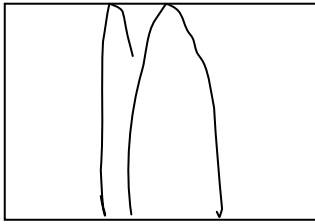
Plan 9

= espace imaginaire (résultant du montage)



dans lequel Hutter regarde la porte de sa chambre s'ouvrir toute seule

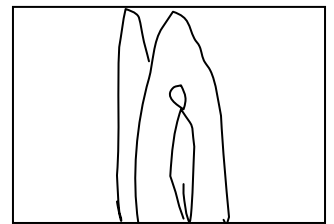
Le regard de Hutter dans le plan 8 définit un hors-champ à droite. Comme dans l'exemple précédent, le manque créé par ce regard est rempli par le plan 9 qui est interprété comme montrant ce que Hutter regarde. Remarquons que dans le plan 9, à la fin de l'ouverture de la porte, on découvre qu'il n'y a personne derrière cette porte, alors que juste auparavant (plan 2) nous avons vu Nosferatu dans la grande salle. Au plan 10 (même cadrage que pour le plan 8, mais plus resserré). Hutter détourne les yeux ; le plan 11 reprend la fin du plan 9 sur la porte, mais, cette fois, Nosferatu est là qui s'avance lentement vers l'avant-plan.



Fin du plan 9



plan 10



début du plan 11

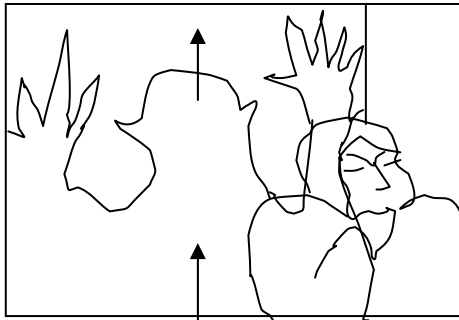
Hutter détourne son regard vers la gauche

On a un enchaînement identique avec les plans 12 et 13 : de nouveau Hutter jette un coup d'œil vers la droite, mais aussitôt il se cache sous sa couette. Le plan 13 (semblable au plan 11) montre à nouveau Nosferatu qui tourne les yeux vers la gauche, donc dans l'espace hors champ qu'est censé occuper Hutter. On peut donc remarquer dans ces quatre plans l'inverse de l'exemple analysé dans A : quand Hutter regarde la porte, il n'y a personne ; quand il ne la regarde pas, il y a quelqu'un, contrairement au fonctionnement habituel des raccords, dans lesquels c'est le regard qui crée le hors-champ et appelle la révélation de celui-ci dans le plan suivant. Faut-il comprendre que Hutter ne voit pas Nosferatu, mais qu'il l'imagine ?

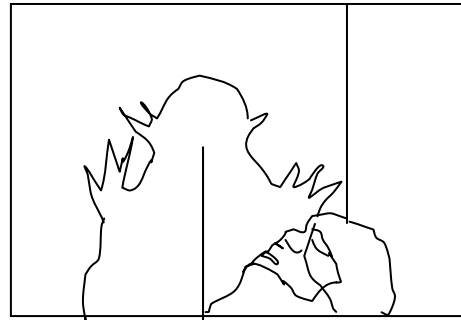
### C- Hors-champ derrière la caméra

Après le plan 13 commence un montage alterné de ce qui se passe en Transylvanie et de ce qui se passe à Wisborg. A peine Nosferatu a-t-il pénétré dans la chambre de Hutter qu'Ellen se réveille ; il y a alors 9 plans (de 14 à 22) pour nous montrer sa crise de somnambulisme.

Au plan 23 on retrouve Hutter allongé sur son lit, totalement immobile, tandis que l'ombre de Nosferatu envahit le champ. Puis, après un plan sur Ellen qui semble en proie à de terribles visions, on retrouve Hutter au plan 25, toujours allongé ; cette fois l'ombre de Nosferatu quitte le champ en descendant vers le bas du cadre.



Plan 23 : Début de « vampirisation »,  
l'ombre de Nosferatu s'élève



Plan 25 : fin de « vampirisation »,  
l'ombre de Nosferatu redescend  
sur Hutter terré dans son lit

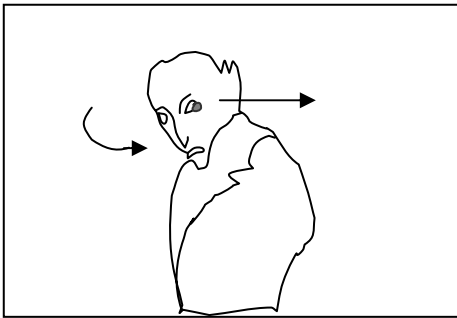
Dans les deux cas, l'ombre projetée sur le mur et sur le personnage étendu constitue l'indice d'une présence dans un hors-champ situé à l'avant de l'écran, derrière la caméra ou entre le spectacle et le spectateur. Notons encore une fois que, dans cette séquence, on n'a toujours pas vu ensemble dans un plan Hutter et Nosferatu. Seule l'ombre partage le plan avec le personnage. La mise en scène joue ici encore sur le fonctionnement de notre imagination qui, voyant une ombre, conclut, peut-être trop vite, qu'il y a présence d'un corps consistant à l'origine de cette ombre.

#### D – Rapprochement de lieux non contigus

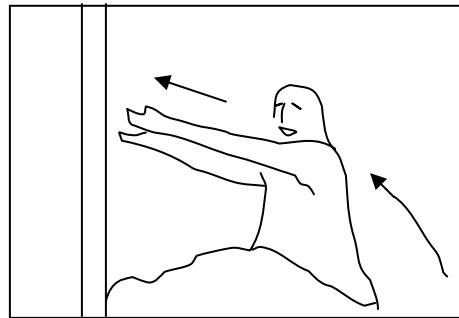
Jusqu'ici nous avons vu des exemples de hors-champ dans un même lieu ou dans des lieux contigus, dans lesquels il est vraisemblable que des passages existent et que des rencontres se produisent. Or le même phénomène peut mettre en communication des lieux que l'histoire a présentés comme très éloignés et qui vont ainsi se trouver rapprochés.

C'est le cas dans notre séquence de vampirisation : celle-ci est présentée, nous l'avons dit plus haut, selon un montage alterné avec une autre séquence qui se déroule à Wisborg où Ellen, la femme de Hutter, est en proie à une crise de somnambulisme et à d'étranges troubles. Ainsi quand Nosferatu paraît dans la chambre de Hutter (plan 13), le plan suivant ne montre pas Hutter, mais Ellen qui se dresse brusquement sur son lit, comme appelée par le vampire. Mais c'est plus tard que l'effet de hors-champ se fait particulièrement sentir. Après les plans 23 et 25 décrits ci-dessus, on voit Nosferatu se relever de sa lugubre besogne et tourner son visage et ses yeux vers la droite, comme si quelque chose l'attirait dans le hors-champ latéral droit (plan 26). Le plan 27 montre Ellen qui se dresse à nouveau sur son lit en haletant, sous les yeux perplexes de son entourage qui ne comprend pas ce qu'elle ressent. Ellen semble en effet avoir une vision, ses yeux regardent fixement vers le hors-champ latéral gauche, vers quelque chose qu'on ne voit pas, comme si elle était spectatrice de la scène qui s'est déroulée dans la chambre de Hutter. Ce n'est que lorsque Nosferatu aura quitté la pièce qu'Ellen sera enfin apaisée. L'intertitre qui suit rapporte le diagnostic du médecin, non sans un clin d'œil que la traduction ne rend pas : « harmlose blutkongestionen », « une congestion bénigne ». Un autre intertitre montre le manuscrit vu au début et le commentaire suivant : « le médecin attribuait les angoisses d'Ellen à une maladie inconnue, mais je sais que votre âme a répondu à l'appel de l'oiseau de la mort ». L'intertitre souligne donc bien ce que les raccords

de regards nous avaient suggéré : il y a eu une sorte de communication télépathique entre Ellen et Nosferatu.



Plan 26 : Nosferatu se retourne



Plan 27 : Ellen se dresse dans son lit

### [Essai d'interprétation](#)

Résumons ce que nous avons observé : si l'on s'en tient rigoureusement à ce qui est montré dans les images, nous pouvons dire paradoxalement que Hutter et Nosferatu ne se rencontrent jamais, pas plus en tout cas que Nosferatu et Ellen, qui ne communiquent eux aussi que par le hors-champ. C'est en effet notre imagination qui construit un monde dans lequel un vampire consistant s'est penché sur Hutter pour boire son sang, car, rigoureusement, notre oeil n'a vu qu'une ombre de vampire. C'est notre imagination qui produit cette représentation, que le film, lui, ne fait que suggérer par le montage et les indices de hors-champ.

### [A – L'espace cinématographique](#)

On voit bien, à travers ces exemples, comment se construit l'espace au cinéma, ou, du moins, comment il peut se construire : la succession des plans et la façon de les monter crée un univers fictif, dans lequel ce qu'on ne voit pas joue un rôle au moins aussi important que ce qu'on voit. Le non-représenté (le hors-champ) porte même ici l'essentiel du sens et l'analyse a montré que c'est l'imagination qui fait tout, une imagination bien sûr dirigée, cadrée pourrait-on dire, mais en tout cas une activité intellectuelle qui reconstruit un monde à partir des éléments partiels que sont les plans du film.

Tous les films ne fonctionnent pas ainsi et certes pas la plupart des films dits fantastiques, dans lesquels les images sont souvent saturées de surnaturel et d'effets plus ou moins spéciaux, qui brident l'imagination. On est d'ailleurs souvent injuste avec les films de la période expressionniste, auxquels on dénie la capacité d'utiliser à plein les ressources du cinéma, parce qu'ils seraient encore trop proches d'un mode de représentation de type pictural. Notre analyse aura tenté de montrer que ce n'est certes pas le cas du Nosferatu de Murnau qui exploite parfaitement tous les jeux du champ et du hors-champ.

## B – Le fantastique

L'intelligence du film de Murnau tient aussi au fait que les choix formels sont en totale adéquation avec le sujet. Loin d'être une naïve histoire fantastique où le surnaturel se mêlerait sans problème au réel, *Nosferatu* propose une mise en scène du cauchemar qui garde à celui-ci toute son ambiguïté et toute sa force terrifiante, parce qu'il reste marqué par l'incertitude. On peut dire qu'il remplit en cela parfaitement la définition du fantastique que donne Todorov : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »<sup>6</sup> Dans le même texte il précise bien que si l'œuvre s'éloigne de cette « incertitude » constitutive du fantastique, elle entre dans d'autres genres : « l'étrange » ou le « merveilleux ». Murnau réussit à maintenir son film dans la marge étroite de cette définition du fantastique, non seulement parce qu'il sait créer des personnages, des décors et des éclairages impressionnants, mais aussi et surtout parce qu'il parvient à donner une forme visuelle à des terreurs imaginaires sans leur donner une consistance trop pleine qui les transformerait en réalités tangibles : ce tour de force tient ici à l'usage subtil du hors-champ qui permet de donner l'idée du surnaturel sans le montrer.

## C – Une réflexion sur l'imaginaire

Plus profondément, la répartition du représenté et du non-représenté (i.e. du champ et du hors-champ pour le cas qui nous occupe<sup>7</sup>) invite à une réflexion sur le rôle de l'imagination. Le film s'ouvre ainsi sur un texte assez énigmatique, censé émaner d'un témoin de la mystérieuse maladie qui sévit dans la ville de Wisborg en 1838. Le récit qu'il va faire (et qui sera l'histoire racontée par le film) fournira l'explication de cette épidémie. L'énoncé surprend surtout parce qu'il évoque d'emblée non la maladie réelle qu'il se propose de raconter, mais des tourments imaginaires, faits de « mots » et de « rêves ».

*« Nosferatu.*

*Il est des mots lugubres comme l'appel d'un oiseau de la mort.*

*Garde-toi de les dire ou ta vie sera peuplée d'ombres*

*Et les fantômes qui hanteront tes rêves se nourriront de ton sang ».*

Ainsi commence le film. La même idée sera reprise plus loin, quand, avant d'entamer sa seconde nuit chez *Nosferatu*, Hutter relit une page du Livre des vampires qu'il a trouvé à l'auberge ; la page dit aussi que le danger menace davantage l'esprit que le corps :

*« Nosferatu boit le sang de ses victimes.*

*Prenez garde que son ombre démoniaque ne tourmente vos rêves ».*

Le choix de laisser le surnaturel dans le hors-champ tout en le suggérant par des indices dans le champ, (plans 23 et 25) prend alors tout son sens : ceux qui se « nourrissent de sang » sont les « fantômes qui hantent les rêves ». Ce dont il faut se protéger c'est de « l'ombre démoniaque [de *Nosferatu*] qui tourmente vos rêves ». Enfin ce qui est dangereux c'est de prononcer certains « mots lugubres », porteurs de cau-

---

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970

<sup>7</sup> Le « non-représenté » peut résulter de différents autres procédés, comme l'ellipse par exemple



chemars. Le mal est ici représenté comme ce qui justement n'est pas tangible, comme une force qui n'a pas encore de forme reconnaissable. Le film montre alors qu'il faut se garder des prestiges de l'image et même du pouvoir évocatoire des mots qui donnent trop de consistance à des tourments imaginaires, qui donnent vie à ce qui devrait rester enfoui, comme ces « non-morts » (« nosferatu ») qui sortent de leur tombeau pour hanter le monde des vivants. Comme le dit Jacques Rancière, le cinéma de Murnau « raconte des histoires d'ombres consistantes, d'ombres envoûtantes qui doivent être détruites [...], qui doivent se dissiper. »<sup>8</sup> C'est bien ce qui se passe à la fin de Nosferatu : la lumière du jour dissipe le monstre qui littéralement « part en fumée ».

Siegfried Kracauer<sup>9</sup> considère que les films expressionnistes traduisent la prédilection morbide des Allemands des années 20 pour les films d'épouvante et annoncent ainsi les horreurs du nazisme. Peut-être Murnau était-il lui aussi sensible à ce mauvais présage et voulait-il conjurer ce goût funeste en incitant ses contemporains à s'interroger sur leur complaisance pour des terreurs fantasmatiques.

Mireille Kentzinger

---

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Ed. du Seuil, Paris, 2001

<sup>9</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler*, Ed. l'Age d'Homme, Lausanne, 1973

