

# LES MARQUES DU TEMPS

*Plasticité érotique et vampirisation iconique*

Diane Arnaud

«Le vampire vit sans que le temps qui passe l'amène peu à peu à la mort; il prospère aussi longtemps qu'il peut se nourrir du sang des vivants<sup>1</sup>.» À l'instar de l'image cinématographique, son visage n'est pas censé prendre une ride. L'âge serait un «concept dénué de sens» dans la mesure où le vampire peut survivre éternellement «en gardant l'apparence physique de la jeunesse<sup>2</sup>». Et ce d'autant plus que l'imagination artistique de la littérature romantique a doté le mythe du «revenant en corps<sup>3</sup>» d'une dimension sensuelle et sulfureuse absente des légendes et des superstitions. Lord Ruthven, le héros du *Vampire* (1819) inspiré par Lord Byron, crée la figure du vampire séducteur, aristocrate de surcroît. Comme le prouve Carmilla, l'héroïne du roman de Joseph Sheridan Le Fanu (1871) qui séduit Laura, il importe moins d'avoir le sang bleu que d'avoir le sang chaud, il importe moins d'être né homme ou femme que de prodiguer une sexualité sans tabou. Les prédateurs mâles et femelles ravissent leurs proies convulsées: ils enfoncent leurs dents proéminentes dans la chair offerte et sucent le sang de leurs partenaires multiples jusqu'à la dernière goutte. Un tel acte, à même d'intriquer la jouissance et la souffrance, l'extinction et la résurrection, laisse envisager des débridements et des déchaînements sexuels potentiellement illimités.

Cependant, les vampires de cinéma exhibent parfois des signes de lassitude, des traces de vieillissement, des marques de décomposition, comme si la soif du désir risquait de se tarir pour les personnages fictifs qui ont vécu des centaines ou des milliers d'années. Dans les films de la fin du xx<sup>e</sup> siècle particulièrement, le pouvoir de séduction, de consommation et de dévoration susceptible d'animer ces êtres d'exception subit une éclipse qui trahit un déphasage par rapport à l'époque contemporaine, non sans lien avec l'essoufflement de l'érotisme.

Coups de vieux et coups de jeune

Certains vampires partagent la crainte des séducteurs en chair et en os, celle d'accuser un «sacré coup de vieux». Comment

oublier la décrépitude accélérée du vampire dandy campé par David Bowie avec une désinvolture douloureuse dans *Les Prédateurs* (1983) de Tony Scott. Les cheveux de John Blaylock s'effilochent, ses rides s'épaissent, son corps s'affaiblit alors qu'il reste assis et impassible dans la salle d'attente d'une femme médecin spécialiste du vieillissement. Cette attitude de retrait préfigure son remplacement auprès de sa sublime épouse. Miriam, interprétée par Catherine Deneuve, lui a menti en lui promettant l'amour éternel. Au temps des têtes perruquées, des vêtements en dentelle et des visages poudrés, elle l'a séduit avec de douces paroles: «*For ever and ever*». Cette femme issue de la mythique Égypte a traversé les millénaires sans subir les outrages du temps, car elle a renouvelé son énergie vampirique au détriment de ses amants frappés de péremption. Au bout de deux ou trois siècles, elle les abandonne à leur triste sort, en les enfermant dans des malles au dernier étage de son temple new-yorkais, dans un état de décomposition, d'agonie et de chagrin sans fin.

Suite à la rébellion de ces silhouettes momifiées, drapées dans des voilages virevoltant, la reine Miriam sera toutefois renversée; elle chute et, agitée d'horribles convulsions, se transforme en cadavre putréfié, à l'image de Dorian Gray après la déchirure de la toile. Dans *Les Lèvres rouges* (1971) de Harry Kûmel, une version glam et vamp de la légendaire Élisabeth Báthory déclame avec la voix de velours, le charme envoûtant, l'air las et grandiose de Delphine Seyrig avoir vu «bien des soirs déboucher sur d'interminables nuits». Le personnage, prétendument «démodé», pressent que la fin est proche. Dans ces deux récits, la formation des ménages à trois n'aboutit pas au remplacement du compagnon ou de la compagne de route mais à la modernisation du mythe par une volte-face: une jeune blonde timorée prolonge la vie de palace de la comtesse sanglante après le trépas accidentel, la scientifique américaine prend la tête de l'empire laissé par une antiquité déchue.

Le penchant des vampires pour la décadence conduit les plus libertins d'entre eux à entrer dans une phase de langueur et de torpeur. Lestat (Tom Cruise), le héros d'*Entretien avec un vampire* (1994) de Neil Jordan, traverse une période d'alanguissement et d'abstinence de près de deux cents ans, après avoir été trahi par ceux qu'il a engendrés en prédateurs de la nuit. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la Nouvelle-Orléans, cet esthète pervers a formé une étrange famille avec son bel amant, Louis (Brad Pitt), et leur fillette, Claudia (Kirsten Dunst), qui rend imaginables toutes sortes de transgressions, du délice de l'homosexualité à l'horreur de



Tom Cruise dans  
*Entretien avec un vampire* (1994)  
de Neil Jordan

l'inceste. Jusqu'à ce que l'infante vampire, esprit vorace et cruel coincé dans un corps de poupée, brise le trio amoureux en se vengeant de son créateur. Les épreuves de défiguration imposées par l'empoisonnement, la noyade et la brûlure métamorphosent le vampire séducteur en vampire zombie. Le brun et trapu Tom Cruise, qui a dû perdre du poids et blondir sa chevelure pour revêtir une allure androgynie, arbore un grimage macabre. Au crépuscule du xx<sup>e</sup> siècle, quand Louis, de retour en terre américaine, découvre son ancien maître prostré dans un fauteuil, retiré du monde moderne, enseveli par l'obscurité d'une maison abandonnée, ce dernier recouvre des traits humains mais son visage reste creusé par une vague mélancolie. Lestat retrouve *in extremis* son mordant de félin en croquant un nouveau jeune homme à la fin du film. Rien de mieux que de sucer du sang neuf pour se revigorier et se mettre au goût du jour. Incidemment, le pouvoir de revitalisation des vampires illustre la «plasticité psychique<sup>4</sup>» définie par Sigmund Freud comme la capacité à changer aisément d'objet de désir, avec une mobilité et une fluidité favorisant la dissolution. À l'inverse, le risque fantasmatique de se «fixer» sur celle ou celui qui vous a délaissé n'est autre que de se flétrir, se dessécher et se décomposer.

Les films fantastiques offrent la possibilité d'allier la fixation amoureuse et la plasticité érotique. Voilà le sens métaphorique des rajeunissements opérés et des vieillissements subis. Dans *Les Vampires* (1957) de Riccardo Freda et Mario Bava, la vénérable Marguerite Du Grand poursuit de ses folles ardeurs un amour de «seconde générations<sup>5</sup>», le fils de l'homme convoité au temps de sa jeunesse. Grâce à la transfusion du sang de vierges

endormies, cette Báthory déplacée au cœur du gothique italien revêt les traits majestueux de Gianna Maria Canale. Quand l'actrice se transforme en Méduse des *fifties* pour dévoiler l'identité cachée du personnage, elle se conforme à l'archétype de la femme monstrueuse et castratrice, avec sa face flétrie et ses dents pourries. Les contractions infernales de son visage évoquent l'horreur d'un sexe en souffrance. Pour les hommes vampires, le symbole iconographique s'avère tout aussi sexiste puisqu'ils doivent incarner rien moins qu'un «phallambule<sup>6</sup>»: un substitut de phallus ambulant. Le *Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola invente à cet effet des métamorphoses périlleuses et bondissantes<sup>7</sup>. Après plusieurs siècles, l'intrépide guerrier est devenu un curieux vieillard blafard dont l'aspect l'apparente à une geisha centenaire. Puis, après un spectaculaire «coup de jeune», Gary Oldman prête son allure au frétillant prince qui part à la reconquête de l'épouse orthodoxe réincarnée en femme victorienne. Le charme agit car le comte, prêt à mourir en séducteur, a su développer une part efféminée pour tendre à l'aimée un miroir de son propre désir<sup>8</sup>.

*Petite mort de l'image*

Les marques du temps s'envisagent dans un au-delà du récit dès lors qu'elles révèlent le pouvoir de vampirisation propre à l'image cinématographique. L'écart creusé entre l'éternel et l'éphémère par les altérations du visible exprime le vertige de l'incarnation auquel se risque l'acteur ou l'actrice interprétant une icône à l'écran. Et ce, depuis le commencement. Max Schreck figure parmi les comédiens qui auront été les plus identifiés, qui se seront le plus identifiés à leur rôle de mort-vivant. *L'Ombre du vampire* (2000) de E. Elias Merhige, métatofilm halluciné sur le tournage du *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, prolonge la légende fantaisiste selon laquelle l'acteur allemand jouant le comte Orlok serait un vrai vampire. Willem Dafoe compose un Max Schreck lubrique, obsédé à l'idée de posséder sa partenaire Greta Schröder lors de la scène ultime. Cette interprétation fait écho à la comparaison osée par Alain Roger entre la tête chauve et le «gland» du vampire phallambule<sup>9</sup>. Dès le film de Murnau, les ombres des mains baladeuses de Max Schreck, projetées sur la chemise de nuit blanche, progressent rituellement du bas-ventre à la gorge. Dans le remake de Werner Herzog, *Nosferatu, fantôme de la nuit* (1979), Klaus Kinski soulève le tissu jusqu'à l'entrejambe avant qu'Isabelle Adjani ne détourne son geste pour lui offrir son cou à mordre, lui rappelant ainsi la convention métaphorique: la succion



Isabelle Adjani  
et Klaus Kinski  
dans *Nosferatu* (1979)  
de Werner Herzog

mortelle équivaut à la pénétration sexuelle. Enfin, dans *L'Ombre du vampire*, le héros de la fiction, vampire dans la vie, agrippe les seins et aspire le sang de la comédienne droguée qui consent à un viol sacrificiel pour une gloire éternelle, un « rôle dont on se souviendra » selon les mots du cinéaste. Ce désir d'être immortalisé à l'écran sera fatal à l'acteur-vampire qui se désintègre à l'image d'un négatif cramoisi dans la caméra<sup>10</sup>. La matière lumineuse et immatérielle du cinématographe exerce auparavant une étrange fascination: Willem Dafoe en Max Schreck colle par défi son œil au projecteur car il discerne que la photogénie du film rivalise avec son mystérieux charisme.

L'image de Dracula a marqué à vie Béla Lugosi. En 1963, dans la sérigraphie *The Kiss (Bela Lugosi)*, Andy Warhol abîme une photographie tirée du *Dracula* (1931) de Tod Browning où le comédien hongrois étreint Helen Chandler. Les griffures, rayures et éclaboussures de l'impression en noir et blanc exposent le phénomène de vampirisation subi par Lugosi, autant prisonnier que victime de son personnage de monstre mythique. L'ovni filmique *Plan 9 from Outer Space* (1959) rend hommage à l'acteur mais aussi à l'homme, toxicomane et vieillissant, usé à force de s'être mesuré à Dracula<sup>11</sup>. Après le décès de son ami Béla Lugosi, le réalisateur Ed Wood, cet artiste de la série Z, bricole un émouvant montage entre des plans, filmés quelques mois auparavant, avec la star déchue en habit d'« Homme Vampire » et des vues tournées avec une doublure d'infortune cachant son visage. Béla Lugosi, dont le groupe de rock Bauhaus invoque la mort incantatoire dans la scène d'ouverture des *Prédateurs*, est destiné à réapparaître à travers les effets d'enroulement et de déroulement de sa célèbre

cape noire. La résurgence de ce motif emblématique prend une tournure grotesque dans le cas où un acteur de moindre envergure s'en empare; elle s'avère sublime dès lors que Delphine Seyrig soulève sa cape et détourne la silhouette hiératique d'une chauve-souris contre l'horizon pour envelopper sa proie sous l'étoffe noire. Par la force de la métonymie, l'emblème désigne l'invincibilité de l'icône puisque la jeune femme élue et ravie par la Bâthory la remplacera dans le rôle du vampire.

La mise à mort orchestre parfois cette forme particulière d'extase qui se produit quand le mythe se dépouille de la présence qui l'incarne – le personnage du récit, l'acteur du film – et s'exhibe en tant qu'image de « ravisement<sup>12</sup> ». Max Schreck est le premier à être effacé par la grâce de la surimpression chez Murnau. On peut se remémorer d'autres formes de disparition: le devenir fossile du si raide Christopher Lee dans le film en couleurs de Terence Fisher *Le Cauchemar de Dracula* (1958), l'écorchure du si charmant Frank Langella hissé au mât d'un bateau dans la balade romantique de John Badham sur le même thème vingt ans plus tard. C'est l'image-vampire qui vole alors de ses propres ailes dans un battement de plans, une éjaculation de poussière gorgée de promesse. Le poudroïement a ceci de jubilatoire qu'il prévoit un retour du revenant à l'image sous un corps potentiellement inconnu, «en grains de poussière sur les rayons d'un clair de lune<sup>13</sup> ». L'attrait érotique que l'on croyait étiolé par les marques du temps s'est déplacé dans le désir imaginaire du prochain vampire.

1 Bram Stoker, *Dracula*, traduit de l'anglais par Lucienne Molitor, Arles, Actes Sud, « Babel », 2001, p. 396-397.  
2 Jean Marigny, *La Fascination des vampires*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2009, p. 65.  
3 Sur la non-corruption du corps dans la genèse du mythe du vampire, voir Jean-Claude Aguerre, « Résistance de la chair: destitution de l'âme », dans *Les Vampires*, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'herméneutique », 1993, p. 79.  
4 Sigmund Freud, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », dans *Résultats, idées, problèmes*, vol. II, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Paris, PUF, 1985, p. 257.

5 Jean-François Rauger, « Gothique latin ou expressionnisme catholique », dans Jacques Aumont et Bernard Benciol (dir.), *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire Cinéma », 2008, p. 161.  
6 Roger Dadoun, « Le féтиchisme dans le film d'horreur », dans *Objets du fétiçhisme. Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 2, Paris, Gallimard, automne 1970, p. 241.  
7 Le rajeunissement du comte Dracula est plus discret dans le roman de Stoker, où le vieillard aux cheveux blancs devient un homme aux

cheveux noirs grâce au sang de Lucy qui l'a fortifié.  
8 Sur l'alliance du féminin et du masculin, voir Natacha Thiéry, « Vampirisme et cinéma », dans Claire Bazin et Serge Chauvin (dir.), *Dracula. L'œuvre de B. Stoker et le film de E.F. Coppola*, Paris, Éditions du Temps, 2005, p. 146-148.  
9 Alain Roger, *Hérésies du désir. Freud, Dracula, Dali*, Paris, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1986, p. 137.  
10 Stéphane du Mesnildot a consacré le lien entre la traversée dans *Nosferatu* de Murnau et l'émulsion à l'origine de toute image », dans *Le Miroir obscur. Une histoire du cinéma des vampires*, Alix-en-

Provence, Rouge profond, 2013, p. 73.

11 Martin Landau a su exprimer la grandeur et la décadence du vieux Béla Lugosi dans le film de Tim Burton *Ed Wood* (1994).

12 Jean Bellemain-Noël, « Ravisements, ou d'un fantastique goulu », *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, « Ecriture », 2001, p. 2.  
13 B. Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 397. Voir Erik Bullot, « La poussière du vampire », dans Charles Grivel (dir.), *Cahiers de L'Herne. Dracula. De la mort à la vie*, Paris, Éditions de de L'Herne, 1997.