

Roman Polanski

DOSSIER 167



Le Bal des vampires

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général



SYNOPSIS

Après des années passées à chasser les vampires aux quatre coins des Balkans, le professeur Abronsius et son jeune disciple Alfred arrivent dans une auberge de Transylvanie présentant nombre d'indices de leur présence. Très vite, leurs soupçons se trouvent confirmés. C'est d'abord Sarah, la fille de Shagal l'aubergiste, qui est sauvagement kidnappée par le comte-vampire von Krolock. Puis, c'est l'aubergiste lui-même, parti nuitamment à la recherche de sa fille, que l'on retrouve vidé de son sang au petit matin. Très vite, Abronsius décide de supprimer le nouveau vampire qu'est devenu Shagal. Mais, au moment de lui enfoncer un pieu dans le cœur, celui-ci se réveille et s'enfuit non sans aller préalablement vampiriser sa servante-maîtresse Magda. Les deux chasseurs de vampires se lancent alors sur ses traces et arrivent bientôt à un sinistre château voisin où ils sont reçus par l'inquiétant et néanmoins courtois comte von Krolock.

Le lendemain matin, Abronsius et Alfred découvrent la crypte où reposent les vampires von Krolock, père et fils. Après l'échec de leur élimination, Alfred retrouve la belle Sarah qui se montre plus disposée à assister au bal du comte qu'à le suivre dans son entreprise d'évasion. Mais l'état se resserre. Alfred échappe de peu aux assiduités voraces d'Herbert, le fils du comte. Puis, les deux héros sont enfermés par von Krolock sur la terrasse d'une tour tandis que les premiers morts-vivants commencent à sortir de leur tombe pour assister à la macabre cérémonie.

Parvenus enfin à se libérer et à se déguiser, Abronsius et Alfred se mêlent aux danseurs de la soirée dans le but de reprendre Sarah des mains du comte. Mais le stratagème fait long feu et les intrus sont démasqués. S'ensuit une course-poursuite avec les vampires au terme de laquelle le professeur et son élève réussissent à quitter le château, non sans emmener avec eux le mal... aux dents longues de Sarah !

Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Philippe Leclercq, critique de cinéma, professeur au lycée Lakanal à Sceaux.

Les textes sont la propriété de CNC.

Remerciements :

Muriel Vincent, Swashbuckler Film.
Photos du *Bal des vampires* :
Swashbuckler Film.

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

I.M.E.
3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achevé d'imprimer : décembre 2008

LE BAL DES VAMPIRES

ROMAN POLANSKI

LE FILM

Philippe Leclercq

| | |
|--------------------------------|----|
| LE RÉALISATEUR | 2 |
| GENÈSE DU FILM | 4 |
| PERSONNAGES | 5 |
| DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL | 7 |
| DRAMATURGIE | 8 |
| ANALYSE D'UNE SÉQUENCE | 10 |
| MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS | 13 |
| RETOURS D'IMAGES | 17 |

INFOS

| | |
|-----------------------|----|
| INFORMATIONS DIVERSES | 18 |
|-----------------------|----|

PASSERELLES

| | |
|---------------------|----|
| LE FILM DE VAMPIRES | 21 |
| LA PARODIE | 23 |
| DU BURLESQUE | 24 |

RELAIS

| | |
|-------------------|----|
| PISTES DE TRAVAIL | 25 |
|-------------------|----|

Roman Polanski, cinéaste iconoclaste



Roman Polanski dans *Le Locataire*.

Cinéaste flibustier lancé à l'abordage de genres aussi différents que le film de piraterie, le film fantastique, le drame romantique ou la reconstitution historique, tour à tour grave, facétieux ou mystérieux, réaliste ou fantastique, novateur ou, au contraire, plus classique, Roman Polanski, en dix-sept longs et dix courts métrages, n'a cessé de dérouter publics et critiques. Pourtant si l'œuvre de ce scénariste-metteur en scène (de théâtre aussi)-producteur-acteur apparaît aussi foisonnante que désordonnée dans son éclectisme, elle est en revanche globalement cohérente du point de vue esthétique et thématique.

Une jeunesse troublée

Celui qui est né Raymond Liebling à Paris le 18 août 1933 part avec ses parents, Juifs d'origine polonaise, pour Cracovie trois ans plus tard. Son ascendance lui vaut bientôt une série de vexations qui ne seront pas sans conséquences sur sa sensibilité et sa carrière futures. Après avoir vécu dans un appartement qui le marquera à jamais, le jeune Roman est enfermé avec sa famille dans le ghetto juif de la ville. Sa mère meurt en déportation en 1941 et l'enfant est envoyé à la campagne où il s'éveille aux travaux des champs et à la beauté de la nature. Il échappe ainsi à une partie de la guerre, puis à l'ordinaire du régime communiste en étudiant les beaux-arts jusqu'en 1953. Durant cette période, il découvre le métier de comédien en se produisant dans diverses petites troupes théâtrales. Mais c'est l'année suivante que se joue son destin quand il entre à la prestigieuse école de cinéma de Lodz.

Premières armes

Durant cinq ans, il fourbit ses premières armes de réalisateur et interprète un rôle dans le premier film d'Andrzej Wajda, *Génération*. Il fréquente assidûment les projections de films de

son école où il découvre *Citizen Kane* (Orson Welles), *Huit heures de sursis* (Carol Reed), *Hamlet* (Laurence Olivier), *Rashomon* et *Le Château de l'araignée* (Akira Kurosawa) et les œuvres de David Lean, références qui préfigurent un goût pour l'expressionnisme et la stylisation, la rigueur professionnelle, les héros solitaires et la quête de la vérité. Ses six courts métrages d'école annoncent son intérêt pour les situations insolites, la violence et le voyeurisme. L'une de ses premières bandes, *Deux hommes et une armoire*, affiche clairement son anticonformisme tant dans le choix que le traitement du sujet. Le film raconte l'histoire étrange de deux hommes qui sortent de la mer avec un meuble encombrant. Ils entrent dans une ville (dans la vie !), mais leur singularité engendre le rejet de la population intolérante. Cette parabole aux accents surréalistes interroge ce qui nourrit le rapport de forces entre les êtres tout en pointant les difficultés de vivre en société. Quelque temps plus tard, *Le Gros et le maigre*, satire du pouvoir et de la servitude, suivi des *Mammifères* où des pantins issus du théâtre de Samuel Beckett se disputent un traîneau, confirment sa vision pessimiste du réel et son attachement pour les univers dépouillés. Entre-temps, *Quand les anges tombent*, réflexion sur le passé et les cruautés de la guerre, aura révélé un penchant mélodramatique de sa sensibilité que l'on retrouvera dans *Tess* en 1979.

Changement de ton

Cette maturité précoce, résultat des épreuves passées, permet à Roman Polanski de jouir déjà d'une bonne réputation au moment de passer au long métrage en 1962. *Le Couteau dans l'eau*, co-écrit avec Jerzy Skolimowski, remet sur le métier des obsessions omniprésentes dans ses courts métrages : frustration, angoisse, absurdité, violence, aliénation, etc. Ce huis

clos géographique et psychologique où un homme, sa femme et un étudiant invité s'affrontent sur un yacht, connaît un succès international qui amène le cinéaste à se tourner vers l'Angleterre pour réaliser **Répulsion**. Comme pour son film précédent, la liberté de ton, la problématique moderne et l'approche clinique du sujet incitent un temps la critique à associer son auteur à la Nouvelle Vague française qu'il admire par ailleurs.

Mais Polanski, moderne anti-moderne pour paraphraser le mot d'Antoine Compagnon, se distingue du mouvement. **Son Cul-de-sac**, fidèle à ses préoccupations, est en effet délibérément théâtralisé. Coécrit comme son film précédent avec celui qui va devenir son compagnon de route, Gérard Brach, cet opus s'inscrit nettement dans l'esprit du théâtre de l'absurde qui souffle sur les années 1960. Le changement de ton se confirme l'année suivante avec **Le Bal des vampires**, farce fantastique où s'affiche le goût du réalisateur pour les atmosphères imprégnées par les décors.

L'univers des choses, les murs qui entourent et qui piègent, l'impression poisseuse d'être enlaid dans un espace placé sous surveillance redéfinissent les contours de son cinéma. La capitale polonaise dévastée du **Pianiste**, le Londres victorien d'**Oliver Twist**, le Paris de **Frantic**, le Chinatown du film éponyme sont de ce point de vue des lieux, riches de détails réels et précis, qui forment une unité organique avec les protagonistes. Le décor joue désormais un rôle essentiel dans la dramaturgie ; il colore l'histoire, définit les personnages, détermine les destins.

Dans la géographie polanskienne, l'intérieur claustrophobe et miné, sans étanchéité contre les dangers (de **Répulsion** au **Pianiste** en passant par **Rosemary's Baby** et **Le Locataire**) occupe une place privilégiée. Il faut y adjoindre le thème de la solitude, subie par des héros-cancrelats comme une marque d'inadaptation ou de stigmatisation de la société.



Le Pianiste.

Traumatisé par l'Holocauste

Le style très personnel du réalisateur s'estompe pour aller vers un romanescque plus classique à mesure que grossissent ses budgets. On retrouve néanmoins dans **Tess** quelques-unes de ses obsessions. Le personnage, sorte d'alter ego de Polanski, est un être déchiré, floué par l'hypocrisie et le conformisme social, qui

essaie d'échapper à diverses formes de subordination auxquelles on tente de le plier. Réminiscence ou non d'une partie de son enfance passée à la campagne, le paysage romantique en accord avec les sentiments de l'héroïne occupe une place déterminante dans le film.



Rosemary's Baby.

Sept ans plus tard, Polanski concrétise un vieux rêve avec son ami Gérard Brach en réalisant **Pirates**. Puis, c'est **Frantic**, opus burlesco-hitchcockien, qui déroule son histoire d'espionnage à Paris. S'ensuivent le thriller de pacotille saturé d'érotisme tragique **Lunes de fiel**, et le huis clos oppressant de **La jeune fille et la mort** sur le thème maître/esclave déjà traité dans **Les Mammifères**. C'est ensuite **La Neuvième porte** avec Johnny Depp et Emmanuelle Seigner, dernière compagne de Polanski. Comme auparavant **Oliver Twist**, **Le Pianiste** revient enfin sur les angoisses du réalisateur face à la barbarie et, par le biais du roman de Wladyslaw Szpilman, livre enfin directement et avec une grande émotion les événements qui inspirèrent son univers. Au bout du compte, ce cinéaste du concret qui enfant endura l'enfermement du ghetto de Cracovie, qui supporta le déracinement et l'hostilité des autres (son arrivée en France), qui souffrit du meurtre de son épouse enceinte (Sharon Tate en 1969), qui fut souvent vilipendé par la critique, qui vécut le scandale d'une sordide affaire de mœurs (1977), a construit une œuvre singulière faite d'univers clos, de culs-de-sac, d'êtres persécutés ou paranoïaques, d'anti-héros sacrifiés sur l'autel des conventions sociales. Fruit de cinquante années de travail, cette cinématographie située à la croisée de multiples cultures (polonaise, française, américaine...) est en somme hantée par les traumatismes de l'Holocauste.

Une leçon de cinéma



Le Cauchemar de Dracula (*Dracula*), de Terence Fisher, 1958.

À la question que lui posent deux journalistes des *Cahiers du cinéma* en 1966 (époque de l'apogée du cinéma d'horreur gothique) sur ce qu'il apprécie dans le fantastique, Roman Polanski répond qu'il « aime tous les films d'horreur. [Que ça le] fait marrer... »¹. Son explication : « Les gens aiment avoir peur sans danger... Et toute peur qui n'est pas accompagnée d'un véritable danger doit vous faire rire une fois passée. »² De là, naît un projet dans le style des films de la Hammer – plus précisément *Les Maîtresses de Dracula* de Terence Fisher (1960) –, « une comédie sur le thème des vampires » pour donner le sentiment d'effrayer « sans danger. »

Productrice du film, la M.G.M. impose la jeune Sharon Tate pour le rôle de Sarah. Polanski est emballé. Une idylle débute pendant le tournage... Le cinéaste pense par ailleurs à Jack McGowan, admirable dans *Cul-de-sac*, pour incarner l'ineffable professeur Abronsius : « C'est un grand acteur de théâtre. Il a joué des pièces de Samuel Beckett dont il est un grand ami... Avec Gérard Brach [coscénariste du film]... nous avons écrit le rôle du professeur Abronsius sur mesure pour lui. »³ Après quelques recherches infructueuses, Polanski décide d'interpréter lui-même l'élève, exploitant au mieux son physique juvénile, pour former avec le professeur un duo improbable, sorte de Don Quichotte et de Sancho Pança au pays subcarpatique. Il choisit Alfie Bass pour l'hilarante caricature de l'aubergiste juif Shagal et Ferdie Mayne pour faire du comte-vampire l'égal de Christopher Lee, le célèbre Dracula de la Hammer. Iain Quarrier (Herbert) rappelle le baron Meinster des *Maîtresses de Dracula*.

Pour son *Bal des vampires*, deuxième volet comique de sa trilogie fantastique débutée par *Répulsion* et achevée par *Rosemary's Baby*, Polanski opte pour le Metrocolor, un procédé imité du Technicolor qui lui permet d'obtenir une gamme chromatique violemment contrastée où dominent le rouge (sanguin), le noir (satanique) et le vert (cadavérique) en dépit d'un éclairage relativement faible. Sous contrat américain, il tourne les intérieurs dans les studios de la M.G.M. à Borehamwood, puis à Elstree et Pinewood (Angleterre) et les extérieurs alpins à Ortisei dans les Dolomites (Italie). Les décors néo-gothiques sont l'œuvre de Wilfrid Shingleton qui, au final, surpassent esthétiquement tous les châteaux de la Hammer. Désireux de réaliser un film spectaculaire, Polanski finit par obtenir la Panavision (2,35) en cours de tournage, c'est-à-dire après les prises de vue au format 1,85 en extérieur. Le directeur de la photographie Douglas Slocombe lui signale alors le



Répulsion.

décalage. « “Eh bien, lui rétorque Polanski, on peut tout simplement extraire la partie centrale de ce que nous avons pris et l'agrandir (au format CinémaScope, plus rectangulaire).” Ce qui explique le grain léger de l'image dans les plans d'extérieur », précise Slocombe. Aussi ce « gonflage » confère-t-il aux extérieurs une atmosphère irréaliste de décors peints de studio plutôt heureuse.

Polanski le méticuleux tourne jusqu'à soixante-dix prises pour certaines scènes, provoquant ainsi des tensions syndicales. « J'ai surtout essayé d'imiter un peu les films anglais de la Hammer...; j'ai stylisé un style, si vous voulez. »⁵ Plus tard, il déclare encore aux *Cahiers* que « ce qui compte, c'est l'ancrage dans le concret. »⁶ De fait, le cinéaste reconstitue un intérieur traditionnel juif d'Europe centrale du XIX^e siècle avec ses costumes, ses coiffures, ses ustensiles de cuisine, ses traditions culinaires telles que celle du chou foulé dans un fût (séq. 4).



Malheureusement, la liberté prise par Polanski avec les lois du genre n'est pas du goût du producteur Martin Ransohoff qui décide de remonter le film. Résultat : il en existe deux versions. L'une, américaine, anémiée humoristiquement au point de rendre certains gags absurdes (il manque 20 minutes de film), l'autre, européenne (il ne lui manque que 10 minutes), grâce aux droits que Polanski avait gardés pour l'exploitation de son film sur le continent. Succès public et critique (sauf aux États-Unis où le film fait un flop), *Le Bal des vampires* n'est pas qu'un simple exercice de virtuosité plastique, il est une formidable leçon de rigueur cinématographique.

1) *Les Cahiers du cinéma*, n°175, février 1966.

2) *Positif*, n° 102, février 1969.

3) *Ibid.*

4) Jacques Belmans, *Roman Polanski*, éd. Seghers, 1971, p. 131.

5) *Midi minuit fantastique*, n° 20, octobre 1968.

6) *Les Cahiers du cinéma*, n° 454, avril 1992.

Tournesol au pays des goules



Le professeur Abronsius

La présentation du narrateur en voix *off* annonce d'emblée avec quelle distance ironique les deux protagonistes seront traités au cours de la fiction. Abronsius, sorte de professeur Tournesol au faciès d'Einstein – anti-héros par excellence –, est une caricature de l'homme de sciences des récits d'aventures du XIX^e siècle. Chétif, maladroit et sentencieux, cet avatar un peu fantasque de l'inflexible et rigoureux van Helsing du *Cauchemar de Dracula* (1959) de Terence Fisher manifeste une vive passion pour ses chères études quand il ne passe pas son temps à geler (séq. 1) ou à dormir (5). Ses théories controversées sur les vampires lui ont coûté sa chaire et valu le mépris de ses collègues de la faculté de Königsberg. Aussi le « cinglé » tel qu'ils le surnomment, ce Don Quichotte des Carpates (cf. allusion de Shagal aux moulins à vent, 1), a-t-il abandonné sa carrière d'universitaire pour faire de la chasse aux vampires une « mission sacrée » (1). Sa rencontre avec le comte von Krolock est l'occasion de faire « parler » son orgueil (de chercheur) car, flatté de se savoir lu et apprécié, ce spécialiste de l'ordre des chiroptères et auteur du fameux traité *La Chauve-souris et ses mystères* (dont le lecteur éclairé von Krolock possède un exemplaire), commet l'impair de révéler la raison profonde de sa présence au château.

Flanqué de son disciple Alfred, Abronsius voyage toujours équipé de son nécessaire anti-vampires que le même disciple laisse filer dans un ravin (12). Distrait car dévoré par sa passion, il est néanmoins capable d'initiatives hardies, d'agilité, de mouvements d'humeur sertis de formules piquantes (« *Ptéropus aveugle à un œil* » lancée à Alfred ou « *Il me prend pour un âne, ce nécrophile* » à l'adresse de von Krolock) ainsi que d'un humour somme toute spirituel qui laisse entrevoir la chair sous la caricature. La scène du bal dévoile aussi chez lui une disposition burlesque pour le déguisement et la

facétie. Il se laisse parfois aller à son enthousiasme de grand enfant (devant la découverte de la bibliothèque de von Krolock par exemple).

Ses bécies lui donnent de faux airs de détective en quête constante d'indices lui permettant de progresser dans son travail d'investigation. Évidemment, son comportement physique doit beaucoup au jeu bouffon de l'acteur Jack McGowan qui donne au personnage toute sa truculence visuelle.

Alfred

Le disciple d'Abronsius est un « *fin lettré et [un] esprit scientifique sans génie, hélas, méconnu* » nous informe le commentaire un brin persifleur du narrateur. Ni moteur de l'intrigue, ni faire-valoir de son maître, Alfred est un jeune assistant couard, maladroit, naïf et infantile (le bonhomme de neige) qui a pour mission de veiller sur la sécurité et le confort du professeur dont il craint l'irresponsabilité et la mission même. Petit et frêle, il peut se montrer agile sur des skis ou à l'occasion d'un franchissement de lucarne, mais est épouvanté à l'idée d'exterminer les vampires (6, 11). Au fond, sa psychologie est si mince qu'elle est réductible au difficile apprentissage de l'amour auquel il est confronté dès son arrivée à l'auberge. Après l'émoi provoqué par le décolleté de la servante, l'apparition de Sarah lui fait l'effet d'un coup de foudre que la fiction met malicieusement en scène à la manière des poncifs romantiques de la littérature sentimentale du début du XIX^e siècle (« les mains moites et tremblantes », « le chaud au front », « la gorge nouée », etc.). Sa navrante histoire d'amour, calquée sur le schéma narratif de ces mêmes romans (amoureux séparés, obstacles, retrouvailles, etc.), oblige le nigaud à chercher les clés qui lui ouvriront le cœur de la belle Sarah. Bientôt en chasse, il trouve matière à combler son ignorance dans un ouvrage de conseils plaisamment libertins destinés à

le transformer en un fougueux galant (« *Cent moyens ingénieux d'avouer son amour à une damoiselle* »¹). Jamais épargné, le personnage est traité avec férocité par Polanski qui fait de lui l'outil de sa satire des conventions amoureuses. Le flirt un peu ridicule auquel se livrent les amoureux est une illusion, nous dit le réalisateur, et l'amoureux transi de se retrouver bientôt l'objet d'une cour assidue de la part d'Herbert alors qu'il peine lui-même à séduire de son côté. Littéralement sous le charme de Sarah (*vampirisé* par elle), le personnage innocent jusqu'à l'aveuglement ne saura jamais distinguer le « mal » sous le masque fallacieux de la grâce.



Le comte von Krolock

Son nom résonne comme un écho comique du comte Orlok du *Nosferatu* de Murnau. Réplique du *Dracula* de la Hammer incarné par Christopher Lee, le comte von Krolock est le pénultième héritier d'une noble lignée de morts-vivants qu'il « entretient » en lui offrant de nouvelles « recrues » au terme d'un bal qu'il donne une fois l'an dans son château ancestral. Courtois, spirituel et cultivé, il possède un savoir approfondi sur la question des chauve-souris. La mise en scène de son apparition aérienne affiche clairement la *descendance* maléfique du personnage et le pouvoir surnaturel qui lui permet d'hypnotiser sa proie. Vêtu d'une grande cape noire doublée de satin rouge, celui qui est le metteur en scène de sa propre histoire (secondé par le monstrueux Koukol) n'opère que la nuit. Le jour, il dort dans son cercueil situé dans la crypte du château pendant que la populace tremble à l'écho de ses maléfices nocturnes. Sa volonté de conquête le pousse à vouloir étendre son empire au-delà de la région de Transylvanie qui entoure son nid d'aigle. Pour cela, il doit penser à perpétuer sa dynastie, menacée d'extinction en raison de l'homosexualité de son cher fils Herbert. C'est pourquoi il espère convoler utilement avec Sarah après la macabre cérémonie.

Shagal

Cette caricature de Juif orthodoxe d'Europe centrale qui n'hésite pas à escroquer ses clients (« *Quatre thalers pour une chambre sans petit-déjeuner !* », s'indigne Abronsius en 10) est un moteur essentiel du récit au point de conduire lui-même (mais à son insu) les héros au château de von Krolock. Marié à une sévère matrone, il veille jalousement sur la virginité de sa fille. Le démon qui l'agite la nuit le pousse à découpler pour poursuivre sa servante-maîtresse Magda de ses assiduités, laquelle offre au personnage la réplique la plus drôle du



film au moment où il s'apprête à la vampiriser et qu'elle lui oppose une croix pour le repousser : « *Tu te trompes de vampire, ma petite* », s'esclaffe-t-il, en référence à sa religion juive qui rend inopérants les procédés anti-vampires chrétiens (6) ! Une fois vampirisé, Shagal continue (comme Herbert) à laisser libre cours à sa sexualité débridée et devient un esclave du comte à peine moins corvéable que le monstrueux Koukol.



Sarah

Belle et sensuelle, Sarah est le type même de la fausse ingénue qui après avoir été *prise* par le comte montre qu'elle en est quelque peu *mordue*. Sa promptitude à accepter la robe de bal que lui offre le comte indique qu'elle est plus intéressée par le luxe (et la luxure comme le suggèrent ses polissonnes réminiscences de pension et son goût immodéré pour les bains) que par le pur et naïf Alfred qu'elle mène par le bout du nez. Trois de ses quatre apparitions font d'elle une variation érotique de « Diane au bain », qui reste, par ailleurs, insaisissable. Certainement parce qu'elle a été vue à son insu, elle exerce sur Alfred un puissant charme vénéneux à la manière des sirènes sur les marins. La mélodie de son chant mystérieux dévoie à plusieurs reprises (8, 12, 14) le pauvre Alfred/Actéon qu'elle finira par transformer non en cerf, mais en vampire.

1) « *A hundred goodlie ways of avowing ones sweet love to a comlie damozel* », Presse di Fratelli Seguin (sic).

Boire un cou en Transylvanie



1 0h 00'

Un traîneau chemine nuitamment au milieu de la Transylvanie enneigée. À son bord, le professeur Abronsius, un universitaire chasseur de vampires, et son jeune assistant Alfred. Après avoir repoussé une attaque de loups, les deux hommes parviennent à une auberge tenue par un certain Yoine Shagal et sa femme Rebecca. À l'intérieur, de nombreux indices indiquent que l'on vit ici dans la hantise des vampires.

2 0h7'53

Alors qu'il installe ses nouveaux clients dans leur chambre, Shagal surprend sa fille Sarah dans la baignoire de la salle de bains. Furieux, l'homme lui administre une fessée sous l'œil indiscret et déjà énamouré d'Alfred.

3 0h9'29

La nuit venue, Shagal quitte le lit conjugal pour aller retrouver sa servante dans sa chambre. Madame Shagal, partie à sa recherche, assomme Abronsius qu'elle a confondu avec son mari dans l'obscurité.



4 0h13'00

Alors qu'Abronsius et Alfred prennent leur petit-déjeuner dans la salle de l'auberge, un affreux bossu fait son entrée et épouvante tout le monde. Intrigué, le professeur demande à son élève de suivre le traîneau du monstrueux personnage. En chemin, ce dernier s'arrête pour égorger un loup, provoquant un mouvement de peur chez Alfred qui laisse filer le véhicule.

5 0h19'25

De retour à l'auberge, Alfred ne peut résister au charme de Sarah venue lui emprunter sa baignoire. Pendant ce temps, le traîneau du bossu redescend vers l'auberge, transportant un étrange passager qui s'introduit bientôt dans le lieu, vampirise et kidnappe Sarah. La maison est alertée et Shagal, après avoir supplié son Excellence von Krolock de lui rendre sa fille, part en quête de celle-ci.



6 0h26'24

Le lendemain matin, l'aubergiste est retrouvé mort. Après inspection, Abronsius déclare qu'il a été victime d'un vampire. Ce à quoi les clients de l'établissement répondent par de lâches dénégations, préférant accuser les loups de la région. Abronsius décide alors

d'éliminer le nouveau vampire en lui plantant un pieu de bois dans le cœur. Mais l'homme se réveille et s'échappe pour aller vampiriser à son tour sa servante-maîtresse.

7 0h34'33

Son forfait accompli, Shagal prend la fuite, mais il est aussitôt pris en chasse par Abronsius et Alfred qui, au terme d'une longue poursuite à ski, arrivent à un château où ils pénètrent en catimini. Après avoir parcouru un long dédale de couloirs et d'escaliers lugubres, ils se retrouvent face au bossu de l'auberge qui les conduit ensuite jusqu'à une grande salle.

8 0h40'47

Là, ils sont reçus par le comte-vampire von Krolock qui, après leur avoir confié sa passion pour les chiropètes, les invite à passer la nuit dans son château. Il leur présente au passage son fils Herbert qui tombe amoureux d'Alfred. Au moment de se coucher, ce dernier entend le chant d'une femme qui lui rappelle Sarah.



9 0h50'47

Le jour approche. Le comte et son fils sont installés dans leur cercueil par Koukol le bossu. Shagal veut se joindre à eux, mais il est chassé de la crypte pour être placé dans l'écurie.

10 0h53'27

Au même moment, Abronsius et Alfred se mettent en quête de la crypte. Arrivés devant l'entrée, les deux complices sont arrêtés par Koukol qui en garde féroce l'accès.

11 0h59'26

Redoublant de ruse, les deux hommes finissent par atteindre une lucarne donnant sur le sinistre endroit. Seul à s'y glisser (le professeur restant coincé dans l'ouverture), mais tétanisé par la peur, Alfred ne parvient pas à frapper le pieu que son maître lui commande d'enfoncer dans le cœur du comte.



12 1h06'57

L'élève retransverse le château pour aller déloger son maître, mais il est détourné en chemin par le mystérieux chant féminin qui le conduit jusqu'à Sarah... au bain. Celle-ci lui confie son intention d'assister au bal que le comte donne à minuit. Lancé dans une cour timide, Alfred aperçoit soudain les gesticulations de son maître par une fenêtre et s'empresse d'aller le délivrer. Au cours de l'opération, le jeune homme laisse échapper la sacoche anti-vampires dans un précipice.

13 1h12'30

Après un moment passé à la bibliothèque, les deux scientifiques se rendent dans une tour-mirador d'où Abronsius, équipé d'une puissante lunette, surprend

Shagal en flagrant délit de harcèlement sexuel sur la personne de sa servante.

14 1h14'35

Alfred est à nouveau attiré par le chant de Sarah mais tombe sur Herbert qui tente de le séduire. S'engage une course-poursuite dont il réchappe de peu.



15 1h19'50

Abronsius et Alfred assistent au macabre réveil des aïeux-vampires de von Krolock qui sortent un à un de leur cercueil. Le comte surgit alors et leur livre son intention de conquérir le monde puis les enferme pour aller promettre du sang neuf à ses invités. Les prisonniers arrivent néanmoins à s'évader.

16 1h29'28

Le professeur Abronsius et Alfred, parés de costumes volés à deux vampires, se mêlent au bal. Ils réussissent à entraîner Sarah vers une sortie, mais sont repérés par les morts-vivants qui se lancent aussitôt à leurs trousses. Le trio parvient à s'enfuir grâce au traîneau de Shagal et au lever du jour, qui arrête les poursuivants. Seul à les prendre en chasse, Koukol s'écrase au fond d'un ravin. Le professeur peut sourire à l'espace : sain et sauf, il emmène les amoureux avec lui. Mais, soudain, Sarah plante ses deux crocs dans le cou d'Alfred. Le mal peut alors se propager à travers le monde.



Durée totale sur DVD : 1h42'57

Lieux et liens du sang



La dramaturgie linéaire du *Bal des vampires* se divise en deux parties reposant chacune sur un lieu précis : l'auberge et le château. L'époque, quant à elle, est suffisamment reculée pour réactiver le souvenir confus des légendes d'autrefois. Deux voyageurs attardés s'avancent dans un territoire hostile, la Transylvanie, nous dit la voix sépulcrale du narrateur en ouverture du film, région de vampires ! L'histoire qui commence est aussi le point final de la « quête » longue (« *des années durant* ») et « *ô combien mystérieuse* » d'un « *cinglé* ». De fait, l'incipit joue à la fois de l'effet d'annonce destiné à piquer la curiosité et de l'étrangeté d'une situation initiale qui devrait mener à la résolution de l'énigme.

L'auberge (1 à 6)

Conforme aux lois du genre, la première partie, descriptive, définit le cadre spatio-temporel, présente les personnages et instaure rapidement un climat d'angoisse. Après avoir échappé à la morsure des loups mais pas du froid (1), les deux héros (anti-héros) arrivent dans un foyer de vampires dominé par la peur. Très vite, leurs soupçons se vérifient avec l'apparition du bossu Koukol (4). Entre-temps, le film est passé par le registre romantique (2) et a démontré l'incapacité des héros à maîtriser l'action dont le moteur est alimenté par les personnages secondaires (3). Abronsius et Alfred, un hurluberlu et un novice, forment un duo comique, toujours victimes de situations qu'ils ne comprennent pas ou qu'ils cherchent constamment à fuir (les nombreuses courses-poursuites). Quand ils ne sont pas agis par les autres ou les événements eux-mêmes, c'est leur incompetence qui stimule l'action (6), dont le rythme se compose d'une suite d'accélération brusques et de pauses (alternance nuit/jour).

Outre qu'elle rappelle que le film sera traité sur le mode parodique, la scène de vaudeville dans l'auberge met en place un

autre élément capital de la dramaturgie : la porosité des lieux et des registres. Selon un principe commun au fantastique et au burlesque (associés ici, ils nourrissent la parodie), l'espace est traversé en tout sens et est rendu poreux par la fragilité de ses limites qui volent en éclats. De même, la frontière entre les genres est rompue. Leur perméabilité brise la ligne dramaturgique par de fréquentes intrusions comiques.

Mélange certes, mais également contiguïté des genres, à l'image de la juxtaposition de la scène sensuelle du bain et de l'apparition terrifiante de von Krolock dans son traîneau (4). Le montage parallèle crée ici un violent contraste de rythme et de tonalité qui nourrit intensité dramatique et suspense. Le surgissement nocturne du comte indique que les villageois ne sont pas à l'abri d'une attaque. Ni la distance à parcourir, ni la géographie et le corps à pénétrer ne constituent un obstacle pour les vampires. Le danger semble bientôt partout. Décors et personnages, comme dotés d'une identité duelle, peuvent receler une menace : une porte cache un vampire (6), un sourire ou un baiser une morsure (5), etc.

L'apparition du comte se solde par la soustraction d'un autre personnage au cours d'une scène belle à *ravir* : Sarah, dont les charmes vont permettre le développement d'une intrigue parallèle à la chasse aux vampires. Toutefois, si la scène climax de l'enlèvement plonge dans l'épouvante, elle ne déclenche pas l'action. Il faut attendre la vampirisation de Shagal pour que la dramaturgie, bientôt lancée à ses troussees, emprunte une nouvelle voie. Le trait d'union tracé dans la neige par les skis de nos deux intrépides entre l'auberge et le château soulage un moment la tension du récit. En effet, la rapide traversée qui permet aux héros d'atteindre leur but (par hasard !) donne lieu à un petit enjeu de comédie qui se conclut – retour du genre oblige – par l'image glaçante du sinistre château des vampires.



La crypte (7 à 12)

Dès lors, le film prend un tour plus macabre. Figure imposée du fantastique, les personnages explorent de fond (les souterrains d'abord) en comble (les tours plus tard) le massif édifice, permettant ainsi au réalisateur de compléter sa définition du genre. Comme toujours lorsqu'un danger est imminent, le repérage des lieux entraîne un ralentissement du rythme et un accroissement du suspense. Cette violation de domicile fait bien sûr écho à celle de l'auberge par le comte. Or, ici elle fonctionne comme un piège qui se referme sur les héros (7). Quant à la première des trois rencontres avec von Krolock (8, 15, 16), elle place l'histoire dans une perspective assombrie de nouvelles menaces pour eux.

Les vampires étant partis se coucher et en attendant le bal vers quoi converge l'action, le récit marque une pause et permet aux héros de découvrir la crypte. Occasion d'infléchir le cours d'une histoire qui les dépasse ? Hélas, la couardise puis la distraction amoureuse d'Alfred ont raison de la détermination d'Abronsius ! Le récit ménage même un rebondissement : alors qu'ils sont près de supprimer les vampires, la mort par asphyxie risque d'éliminer le professeur. Ici encore, l'alternance d'épisodes « lents » (Alfred et Sarah) et de péripiéties (Abronsius asphyxié) imprime son rythme à la dramaturgie qui, avec le retour de la nuit et la perte des armes (la sacoche en 12 après les skis abandonnés par Abronsius en 7), semble tourner définitivement à l'avantage des vampires.



Le bal (13 à 16)

Comme dans la partie précédente, des scènes secondaires servent à retarder le dénouement et à accroître progressivement le suspense. Shagal (13), Herbert (14) puis le comte lui-même (15), manifestent leur pouvoir de nuisance. Le réveil des nombreux morts sonne le rappel du bal annuel et le glas des héros pris au piège de leur naïveté (15). Le déséquilibre des forces

est désormais tel que seul un coup de théâtre peut permettre qu'ils atteignent leur but. En attendant, sa rencontre inattendue avec Herbert a bien failli coûter la vie à Alfred. Annonceur de l'hallali final, cet écho parodique du flirt des amoureux (12) est symptomatique d'une dramaturgie du contre-pied et qui reproduit symétriquement les scènes importantes dans un souci de comédie ou de dérision (enlèvement de Sarah en 5 et 16 ; début et fin du film ; traversée de la campagne enneigée en 5 et 7, etc.).

Nouvel élément de suspense, le montage alterne un moment entre les héros occupés à se délivrer et le début du bal. Puis, deux initiatives réussies par les héros relancent l'action : le canon et l'artifice du déguisement font croire qu'ils peuvent échapper à leur destin et enlever Sarah. Mais la tension est encore désamorcée par la comédie car, après avoir détrossé deux vampires de leurs beaux haillons, les héros se mêlent à la danse, point d'orgue de la dramaturgie en forme de chassés-croisés de danseurs et de registres dramatiques (épouvante, comédie et romance). Le film, de cauchemardesque, vire au fantastique. Les intrus sont démasqués et, après une ultime référence au genre (la croix brandie face aux morts-vivants), l'histoire s'achève dans le burlesque (le cercueil-bobsleigh).



On pense s'acheminer vers un *happy end* (les amoureux enfin réunis, le traîneau empruntant le même chemin qu'au début). Le récit circulaire referme sa boucle, mais le sort des vampires, certes privés de sang frais, n'est pas réglé et le bal restera à jamais inachevé. C'est alors qu'au mépris de l'orthodoxie des règles dramatiques, un dernier coup de théâtre annonce la défaite des personnages. Ironie du sort ou chute à la morale cynique, celui qui prétendait éradiquer le mal va en infester le monde. Tel un vampire, l'épouvante ressuscite *in fine* pour croquer à belles dents la plaisante comédie.

Séquence n° 16 : Scène homonyme du film, ce moment est attendu de tous. Il doit non seulement constituer le point d'orgue d'une quête tout entière tendue vers la rencontre avec les vampires, mais aussi sceller le destin des héros et le dénouement de l'intrigue... (à 1h 33' 25 environ)



Plan 1a - Plan général sur la grande salle du château où les vampires ont entamé un menuet. La grande profondeur de champ due à la courte focale montre l'hétérogénéité vestimentaire des danseurs, révélatrice de l'époque à laquelle ils ont été vampirisés. Leur raideur silencieuse, leur pâleur extrême et la musique associées à l'élégance de la mise en scène confèrent à l'ensemble une ambiance délicieusement irréaliste, sorte de cauchemar éveillé. Sarah, de rouge (sang) vêtue, est déjà aux mains du maître de cérémonie



Plan 1b - Abronsius et Alfred s'apprêtent à jouer les trouble-fête. Leur apparition répond au principe du film qui consiste à surprendre le spectateur par un gag au milieu du fantastique. Plus caricaturaux que jamais, ils jouent leur partition de leur côté et dynamitent comme malgré eux l'angoisse de la scène. Leur intrusion relève du comique de situation. L'intensité reste néanmoins élevée car l'enjeu dramatique est de taille : comment vont-ils sortir du château et reprendre Sarah à l'ennemi ?



Plan 1c - Fasciné par ce qui l'entoure et occupé à chercher Sarah du regard, Alfred s'enroule la main autour d'un cordon qui l'attache à Abronsius et le fait tourner sur lui-même (comique de gestes). Sa maladresse l'amène à reproduire en miniature sa course absurde face à Herbert. Il est ensuite saisi par un danseur qui le fait tourner comme un pantin puis l'entraîne sous une arche de bras exsangues. Le geste est symbolique d'une intrigue où les protagonistes ont toujours été à la traîne d'une action dont les moteurs sont les personnages secondaires.



Plan 2a - Après une sorte de chassé-croisé – plaisante représentation graphique du badinage amoureux – où Alfred a tenté de se faire reconnaître de Sarah, les deux danseurs se trouvent étroitement réunis à la faveur d'un (faux) raccord et d'un changement de cadre. Le rapprochement permet à Alfred de révéler ses intentions à la jeune femme, apparemment indifférente. Le grand-angulaire élargit le champ couvert par une focale standard (environ 50 mm, soit la vue de l'homme) et en accroît la profondeur, Polanski creusant ainsi un espace de liberté entre la vie et la mort pour le couple Alfred/Sarah.



Plan 2b - L'utilisation des entrées dans le champ de la caméra est typique du cinéma de Polanski qui cherche à créer un effet de surprise. Cet emploi du cadre se double ici du principe même de la danse reposant sur la permutation des danseurs filmés en gros plan par une caméra très mobile. Von Krolock apparaît brusquement et relègue Alfred au second plan. Le comte et Sarah se font face et remplissent le cadre. Par son regard et ses gestes, le comte signifie sa prise de possession de l'espace et de la fille qui adresse une révérence (allégeance ?). La danse devient métaphore d'une macabre comédie de l'amour.



Plan 3a - Le menuet se poursuit selon une mécanique inquiétante, accentuée par le plan fixe resserré sur les deux protagonistes. Le nouveau quadrille leur permet de se chuchoter quelques mots à la manière de l'aparté au théâtre (entendu du public et des seuls personnages concernés) : « Tu lui as parlé ? » demande le professeur. « Je lui ai dit quelques mots » répond Alfred qui, après avoir tourné autour de la caméra, revient à contresens de l'autre file (parallèle) de danseurs. La caméra suit ensuite Abronsius et abandonne Alfred au hors champ qui concentre sur lui toute la charge émotionnelle de la menace.



Plan 3b - Élargissement du cadre suite à un léger travelling arrière. Un mouvement de danse range les hommes à droite du cadre. Nouvelle entrée de Sarah par la gauche. Abronsius s'enhardit jusqu'à lui proposer une « bonne transfusion » qui la remettra d'aplomb ! Après ce mot d'esprit, la caméra effectue un nouveau travelling arrière pour élargir le champ et laisser apprécier le mouvement de danse. Cela permet à la rangée qui se trouvait derrière de passer devant et de se retrouver ainsi au cœur du système de la mise en scène.



Plan 4a - Le nouveau plan général sur les deux rangées de danseurs qui se font face souligne la majesté dérisoire du tableau. Un court travelling panoté permet de faire entrer Sarah dans le cadre et de l'unir à Alfred qui se lance aussitôt dans une cour appuyée : « *Nous avons un congrès à Venise.* » Il lui tient la main, tourne autour d'elle, la dévore des yeux tandis que derrière eux les vampires semblent garder un (mauvais) œil sur eux. Le soupirant poursuit : « *Les palais ! Le ciel ! Venise, Sarah ! Les gondoles, le soleil...* » Polanski se moque des conventions amoureuses et du chromo romantique !



Plan 4b - Un demi-tour sur lui-même sépare Alfred de Sarah et le jette dans les bras d'Abronsius qui, entré par la gauche du cadre, lui annonce son intention de fuir. La fluidité scénographique se caractérise par un déplacement synchrone des danseurs et de la caméra. La trajectoire des danseurs épouse un entrelacement de lignes où s'exercent des points de force qui se nouent et se dénouent au gré de mouvements tourbillonnants. Pour la première fois du récit, les deux héros sont au sens propre entrés dans la danse. Ils suivent le mouvement pour détourner l'attention à leur avantage.



Plan 4c - Un nouveau mouvement à droite replace Alfred en 4a, mais dans les bras d'un vampire ! Malgré la courte focale qui élargit l'espace, Polanski utilise les limites du cadre en se plaçant souvent au plus près des personnages. À chaque fois que l'un d'eux pénètre dans le cadre, c'est la surprise (mauvaise ici) ou le gag. Comme l'espace de la mise en scène, le cadre ne protège pas. L'état de ce qui s'y déroule est précaire, soumis à une étanchéité défectueuse. Le viole ou le vampirise qui veut. Inversement, il ne parvient pas à contenir. Les danseurs n'obéissent qu'à leurs trajectoires aléatoires.



Plan 5 - Contrechamp du plan précédent. Les trois personnages (plus un intrus vampirique à qui Abronsius tient la main tout en se tenant à distance) s'avancent en rang et en sautillant, en ligne face à la caméra qui les précède en travelling arrière. Alors qu'Alfred est pétrifié par l'imminence du départ, Abronsius se livre encore à quelque facétie. Chacun d'eux joue sa partition sur un registre différent. Aucun ne sert de faire-valoir à l'autre, mais tous deux entretiennent activement qui le registre dramatique, qui le registre comique. Pendant ce temps, la menace grossit à l'arrière-plan.



Plan 6a - Plan général de dos à hauteur d'épaules. Un léger mouvement de grue s'élève au-dessus des danseurs, restaure la profondeur de champ et permet de découvrir un grand miroir sur le mur du fond. Horreur ! L'objet ne reflète que l'image d'Alfred, d'Abronsius et de Sarah ! Les deux hommes sont maintenant pris au piège de leur propre imposture.



Plan 6b - Le rythme de la danse et de la musique s'estompe peu à peu. Le clavicin se tait, laissant les derniers coups d'archet s'arrêter dans un silence de mort. Un travelling avant resserre les limites du cadre pendant que les vampires les plus proches s'agglutinent autour des danseurs clandestins et restreignent leur espace. Pétrifiés, ceux-ci hésitent à se retourner. Outre qu'il révèle l'absence de reflet des vampires, le trucage dit des doublures s'explique par le trou pratiqué à la place du miroir (qui n'existe donc pas !). Les décors sont déplacés dans cette fausse glace et des doublures, placées en face des acteurs, répondent à leurs gestes.



Plan 7 - Contrechamp du plan précédent. La confrontation tant redoutée entre les trois protagonistes et les vampires a enfin lieu. L'image est emblématique à la fois d'un film dont l'histoire n'a cessé de converger vers ce point ultime de tensions et du sabotage de l'épouvante par le comportement burlesque des anti-héros. L'effroi est à son comble. Qu'importe ! Abronsius sautille pour faire diversion et la crise est désamorcée. Résultat : la peur n'est plus qu'un moyen un peu pervers de rire.



Plan 8 - La danse grotesque improvisée par Abronsius autour de Sarah et Alfred tient les vampires à distance (hors-jeu). Hypnotisés par l'audace, ils tardent à réagir. Les trois humains s'esquivent dans un silence sépulcral. Néanmoins, Alfred reste un peu en arrière, il est tourné vers les vampires qui, hors champ et à l'instar du spectateur, l'observent en même temps que son reflet. Le candide disciple d'Abronsius semble face à un choix qui engage, symboliquement, son passage à l'âge adulte.



Plan 9 - Un travelling arrière en contrechamp accompagne les personnages qui sortent en courant. Le franchissement de la frontière de la salle de bal comme espace du pouvoir de von Krolock est sanctionné par son hurlement. Il exige un retour à l'ordre vampirique. Sa horde rattrape les fuyards. Les personnages semblent d'autant plus pris au piège qu'ils sont cernés par les limites du cadre (qui n'observent pas les mêmes règles à l'égard des humains que des vampires). Alfred se saisit d'une épée qui gifle l'air. Réflexe dérisoire ? Quoique...



Plan 10 - En attendant, le violent raccord plein axe, sur le comte en gros plan, scande la toute-puissance du personnage. Un travelling arrière en très légère contre-plongée accompagne sa marche triomphale vers ses proies. Le mort-vivant salive de plaisir et ricane avec arrogance. La fin est proche. Les crocs sont sortis. En rangs serrés derrière lui, ses hôtes vampires attendent son signal pour se livrer à leur festin annuel. Ce plan de coupe permet à l'intensité dramatique de remonter d'un cran et retarde à cet effet la chute de la scène.



Plan 11 - Même plan que le plan 9. Abronsius se saisit d'une seconde épée et forme une grande croix en la croisant horizontalement sur celle d'Alfred. Le geste apotropaïque est accueilli par une clameur d'effroi et un mouvement de recul général. Ce coup de théâtre arrive (presque) au terme d'une longue série où chaque camp aura été piégé sur le terrain de ses propres faiblesses. Au reste, le plan n'est pas sans évoquer certaines représentations religieuses du Jugement Dernier.



Plan 12 - Contrechamp du plan précédent. Abronsius et Alfred reculent en brandissant leur croix comme des noyés s'accrochent à leur bouée. À ce moment-là, leur vie dépend exclusivement d'elle. C'est par ailleurs le seul moment où le film use ostensiblement d'une représentation de la religion. La croix symbolise la lutte du Bien et du Mal et, selon la légende, protège les vivants contre les vampires au même titre que l'hostie et l'eau bénite. Sauf quand le vampire appartient à une autre confession religieuse, comme Shagal.



Plan 13 - Même plan que 9 et 11. Les deux personnages déposent avec précaution leur croix de fortune sur le sol et, profitant de l'effet de surprise, parviennent à sortir du cadre par la droite en courant. Mais le répit aura été de courte durée. Les cris des vampires résonnent sur leurs talons tandis que l'ombre portée de Dracula mord le métal d'une des deux épées gisant sur le marbre – froid comme la mort – du dallage polychrome... Cette brillante séquence aura permis de vérifier les intentions liminaires de l'auteur : faire rire avec l'horreur tout en respectant les lois du genre.

Lune froide



Une lune froide. Un long zoom arrière descendant. La terre enfin. Le mouvement d'appareil inaugural du *Bal des vampires* mime le principe de la chute originelle et de la descente en enfer (cf. la « chute » du film) auquel les puissances du mal – *a fortiori* les vampires – sont rattachées. La scène est, quant à elle, vécue comme un cauchemar qui n'est pas sans évoquer *La Métamorphose* de Franz Kafka. Le sentiment étouffant de mauvais rêve se prolonge ensuite, bien au-delà des premières images, tant les héros peinent à mordre dans cette farce macabre qui leur résiste et dont ils seront les dindons.

L'atmosphère liminaire

Le silence de l'immensité enneigée, les bruits sourds, les hurlements et la poursuite de mauvais augure des loups, l'impuissance d'Alfred à communiquer, sa panique face à l'absence anormale de réaction des deux autres, la déformation de l'image (grand-angulaire), tout dans la mise en scène concourt d'emblée à une forte impression de malaise. Rêve ou réalité ? Après les pâles reflets de la nuit bleutée, place aux stridences des couleurs intérieures et aux trognes enluminées des villageois qui raniment Abronsius tout en lui évitant le choc thermique. En tout cas, pas celui esthétique-dramatique du décor familier et insolite de l'intérieur baroque de l'auberge. La plèbe paysanne y compose une série de tableaux pittoresques relevant autant du fantastique que du réel. Car, si cette atmosphère est lourdement chargée d'irréalité, elle emprunte aussi à de nombreux référents esthétiques et culturels.

Réalité et picturalité

« Plus vous êtes fantastique, plus vous devez être réaliste », nous dit le metteur en scène. L'histoire du *Bal des vampires* s'inscrit donc dans une quotidienneté puisée à la source des souvenirs de sa lointaine Pologne qu'en coloriste raffiné, Polanski peint aux tons de l'angoisse. Pour onirique qu'elle soit

(on pense au dessin animé), la Transylvanie qu'il nous donne à voir est elle-même transfigurée par le regard poétique du peintre d'Europe orientale – Marc Chagall – à qui il rend explicitement hommage en signant son œuvre du nom de l'aubergiste, Shagal, dont la silhouette nous rappelle le célèbre « Violoniste » (Yoine, le prénom de Shagal, est une altération du yiddish *Yona*, « colombe » !). Vinci sera, quant à lui, convoqué plus tard pour les portraits de Sharon Tate, Gainsborough pour les costumes des danseurs, Rembrandt pour la grande composition et les éclairages savants du bal, Füssli, Blake ou encore les premiers Romantiques fantastiques de la fin du XVIII^e siècle aperçus au détour d'un plan ou d'une scène.

L'auberge-magasin en bois, le fourbi d'accessoires, la défroque des buveurs, l'attitude de Shagal, toute la scénographie du lieu renvoie à l'imagerie folklorique des Juifs orthodoxes d'Europe Centrale à l'instar encore de la coutume hassidique selon laquelle les femmes se rasent le crâne et portent la perruque (cf. Rebecca Shagal). Ce traitement documentaire de la population autochtone trouve, par ailleurs, un prolongement à tonalité réaliste dans l'éveil à la sexualité d'Alfred et le comportement comico-trivial des deux héros (les ventouses, le petit-déjeuner, les ronflements...).

De l'expressionnisme des images

L'auberge et le château sont deux espaces compliqués qui enferment les héros et confinent à l'étouffement. Leur organisation sur plusieurs niveaux correspond à l'identité de leurs occupants. Coins sombres et chausse-trappes sont ici les métaphores visuelles d'obscurs secrets, mensonges, désirs (homo)sexuels, etc. Chaque étage de l'auberge est rongé par un vice particulier qui, s'il donne lieu à quelques bons moments de comédie, n'en est pas moins inquiétant : l'alcool à la cave, la lâcheté dans la salle à manger, le voyeurisme au premier étage, l'adultère au second. Aussi parlerons-nous

d'expressionnisme de l'image tant les intérieurs réfléchissent plastiquement le drame et les préoccupations mentales des personnages. L'activité monomaniaque de Sarah (vue trois fois au bain) correspond à la fois à ses souvenirs lascifs de pension et à l'expression d'une sensualité de plus en plus exacerbée. Selon le principe démystificateur de la parodie, la mise en scène prend en charge de démasquer la fausse ingénue lors de l'attaque de Sarah par von Krolock où viol(ence) et volupté sont manifestement lié(e)s. En définitive, les espaces clos représentent une menace permanente pour les protagonistes car s'ils emprisonnent, ils ne protègent jamais. L'auberge est non seulement perméable à tout danger venu de l'extérieur mais, en plus, elle semble minée de l'intérieur par une folie douce qui l'agite durant la nuit.



Le corps menacé

La circulation des corps et la géométrie de l'espace sont entièrement soumises aux lois du genre. Les personnages parcourent les lieux en tout sens et font voler en éclats les frontières qui les séparent (portes, fenêtres, sols...). Dans cet espace éminemment poreux, les seuls coins d'intimité ou objets de pureté sont eux-mêmes pollués. Ainsi le bain de Sarah, observé par le trou de la serrure, devient un moment de voyeurisme (2) tandis que la noble couche-cercueil d'Herbert (l'Aryen) est souillée par l'intrusion du roturier et (juif) Shagal (11). Tout communique et tout est perverti dans ces lieux en état de siège. Alfred se croit-il encore en sécurité dans sa chambre (un meuble en obstrue pourtant la porte, 10) qu'il est réveillé par Koukol venu lui servir le petit-déjeuner. Shagal condamne-t-il l'entrée de la salle de bains qu'Alfred fera entrer Sarah par une autre porte alors que le comte-vampire pénétrera par la

fenêtre pour la vampiriser (4, 5). La mise en scène qui se fonde sur l'espace (à explorer et à purifier) et sur le déplacement (la chasse et la fuite) met les personnages dans la nécessité constante de dresser des barrières (l'ail, le crucifix, le pieu) pour expulser le fléau.



L'espace indompté

Cette porosité géographique, commune au fantastique et au burlesque, constitue un des principes fondamentaux de la parodie où l'angoisse se dilue dans la farce. L'échec de la tentative d'élimination de Shagal en 6 offre un bel exemple d'exploration et de mécanisation burlesque du décor. Installé au rez-de-chaussée de l'auberge, Shagal s'enfuit par une trappe qui le conduit à la cave où il est rejoint par nos deux héros. Après une rapide inspection du lieu, ceux-ci percent un tonneau de vin qui les arrose et les fait tomber à la renverse. Leur chute provoque une réaction en chaîne jusqu'à ce que le dernier tonneau se déverse dans la barrique où Shagal a trouvé refuge. Là, la mise en scène mime le principe de la transfusion sanguine : le remplissage du liquide rouge pousse le vampire à sortir de sa cachette (remplir pour exorciser le mal), à s'échapper par un soupirail puis à remonter au deuxième étage et défoncer la fenêtre de la chambre de sa servante pour la vampiriser. Ici comme ailleurs, la circulation du vampire demeure incontrôlée et l'espace indompté ne recèle jamais ce que les deux héros pensent y trouver. Après le déversement du vin comme effet d'annonce de la vampirisation de la servante, les deux héros entreprennent de colmater la fenêtre pour éviter une nouvelle hémorragie. Or, les lieux, jamais tout à fait étanches et toujours corrompus de l'intérieur (comme le corps des vampires), déjouent constamment leurs efforts. Ici, l'armoire ne sert à rien puisque Shagal est dissimulé derrière la porte.





Un mouvement circulaire

Abronsius, cet homme en mouvement qui ne parvient pas à circonscrire le monde, ne contrôle pas plus le temps ni les objets. Toujours en retard sur l'action après quoi il court, il est longtemps victime des objets qu'il finit par domestiquer en les détournant de leur fonction selon le principe transgressif du burlesque. La neige remplace l'étope dans le fût du canon et les hallebardes deviennent une croix (souvenons-nous que la femme de Shagal assomme Abronsius avec un saucisson, 3). À la fin, le vieux savant est même capable de prendre les rênes du traîneau pour conduire le récit, se jouant à la fois des sinuosités du chemin et de la trajectoire meurtrière du cerceau-bobsleigh de Koukol. Sûr de sa victoire, il quitte la place en empruntant le même itinéraire qu'au début. Or, ici, la mise en scène ne modifie pas seulement le *sens* du récit (retourné à 180°), elle en bouleverse la signification. Alors qu'il pense échapper à la géographie du mal et trouver refuge ailleurs (qui ne sera bientôt plus qu'un ici contaminé), Abronsius ouvre une brèche fatale dans la frontière qui sépare la Transylvanie du reste du monde. Le fléau auquel il tourne le dos sera incessamment devant lui, selon le principe de réversibilité qui régit l'espace poreux de la mise en scène où l'intérieur équivaut à l'extérieur pour les vivants.

Le mouvement des personnages, si baroque soit-il, est circulaire, à l'image du récit qui revient à son point de départ. Entre-temps, les héros auront oublié leur quête (exterminer les vampires) pour s'évader du château qui les retient prisonniers. La situation stable qu'ils auront tenté d'instaurer aboutit *in fine* à l'annonce d'un cataclysme. Aucun progrès donc, bien au contraire. En faisant triompher les vampires pour la première fois au cinéma, Polanski s'affranchit des codes et revendique un anarchisme discret et de bon aloi, pied de nez

adressé au genre. Le metteur en scène polonais affiche aussi son scepticisme à l'égard de la science et sa sympathie pour les forces occultes. Les puristes y verront une certaine fidélité au mythe fondateur de Dracula qui veut que les vampires finissent par conquérir l'Europe.

L'emprise de la géométrie

La scène de l'éradication ratée dans l'auberge (6) montre que les deux protagonistes sont prisonniers d'un système tyrannique de mise en scène qui s'emballa à leur insu et qui leur échappe. Tels des héros burlesques, ils peinent à conquérir leur espace. Il leur faudrait pour cela maîtriser les règles qui le définissent, les lois qui le font fonctionner et qui régissent les déplacements. Ainsi, dans la scène à suspense progressif où Herbert le poursuit (sorte de marivaudage pervers, 14), Alfred parvient une première fois à éviter les crocs acérés du vampire et emprunte une course dont il fait le tour en courant pour se retrouver à nouveau devant lui ! Le cadrage et le pano de la caméra permettent d'apprécier la trajectoire suivie par Alfred, propulsé dans l'espace comme une boule sur la piste d'un flipper. Parti du bord du cadre (à l'entrée de la course), il explore alors toute la géométrie de l'écran : diagonale, axe horizontal au fond du champ, axe vertical et enfin nouvel axe horizontal avant d'arriver face à Herbert. L'action se joue ici sur l'horizontalité du plan comme la scène de l'auberge use de toute la verticalité du lieu. Puis, c'est le mouvement descendant, la chute des deux personnages (au sens comique également puisque la scène est ponctuée par le gag de la morsure inversée de l'oreille du vampire). Enfin, raccorde sur la fuite d'Alfred et utilisation du troisième axe, celui de la caméra au ras du sol dirigée vers Alfred qui glisse (plein axe) vers la porte salvatrice d'Abronsius.

On remarquera qu'à l'image de la mise en scène du film, le rapport accélération-pause des mouvements est une composante de cette séquence. Telle une souris de laboratoire, Alfred suit une trajectoire rigoureusement balisée et produit l'impression d'augmenter le rythme de sa course. L'image, sans le montage qui participe d'ordinaire à cette accélération, se contente ici de suivre ironiquement la course du jeune homme. La pause au milieu de l'action ou *slowburn* (citation de la mécanique burlesque de Laurel et Hardy) est suivie d'une nouvelle accélération qu'Alfred parvient à arrêter en se jetant ventre à terre. Ce qui n'est pas le cas d'Herbert, projeté dans le lit à baldaquin d'Abronsius. La vitesse, notamment incontrôlée (chute à ski d'Abronsius en 7), est ici comme ailleurs une béquille de la mise en scène. Elle produit un effet comico-dramatique d'affolement grandissant qui force Abronsius et Alfred à se lancer dans une nouvelle course effrénée en quête d'un refuge salvateur. Pour soutenir la rapidité de l'image (le montage nerveux) et à l'intérieur de l'image (le jeu propre des acteurs), Polanski altère parfois la vitesse de défilement à la manière du cinéma muet burlesque.



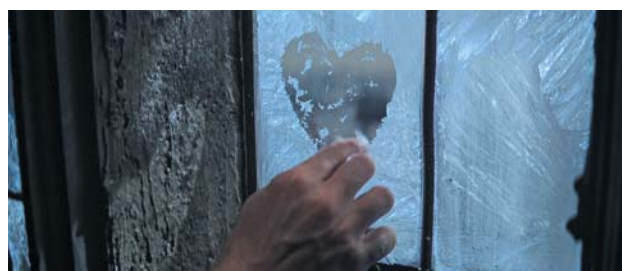
Détournement comique

Partant du genre fantastique parfois grotesque, Polanski a réalisé un film (au titre original de série Z : *The Fearless Vampire Killers*, « Les intrépides tueurs de vampires ») à tous égards comique où l'angoisse le dispute au rire. Le ton est donné dès le pré-générique où le célèbre lion de la M.G.M. est remplacé par un vampire verdâtre de dessin animé laissant tomber une goutte de sang qui, en glissant sur les lettres du générique, se transforme tantôt en bouche, tantôt en chauve-souris – présentation graphique des deux genres (romance et épouvante) parodiés dans le film. Car pour Polanski, il s'agit d'annoncer la couleur (vermeille) du film à venir où l'angoisse sera désamorcée par le comique. Alfred voit-il des loups l'attaquer ou von Krolock se jeter sur Sarah qu'un petit cri strident remplace le hurlement d'effroi. Le rire au lieu de la peur donc. Et la comédie de virer à la farce burlesque lors des poursuites frénétiques ou du déguisement final des deux héros. Ce faisant, nous avons vu que *Le Bal des vampires* respecte parfaitement les codes du genre de l'épouvante avec ses lieux effrayants (crypte, cimetière, château, dédales, souterrains...), ses accessoires (ail, croix, pieux, cercueils...), ses personnages (villageois rappelant Le château de Kafka, bossu carnassier au langage incompréhensible, comte-vampire père et fils, belle-

jeune-fille-future-victime, revenants...), sa lumière (sous-éclairage, ombres, obscurité...), sa musique (chœur de voix chevrotantes...), etc.



De même que l'ail (mangé) devient un gag, la métaphore sexuelle du thème du vampire – rendue quelque peu inopérante puisque Shagal et Herbert poursuivent leur activité sexuelle après vampirisation – est détournée au profit de l'enjeu comique du film. Polanski se sert de l'acte vampirique (vampiriser, c'est posséder sexuellement) pour se moquer des conventions amoureuses au cours d'une saynète au double enjeu comique et fantastique – jeu dans le jeu – entre Alfred et Herbert (préciosité d'Herbert, transfert d'Alfred vers l'homosexualité). Ailleurs, le réalisateur raille la niaiserie du badinage amoureux (le ramage galant et le cœur dessiné sur la vitre en 12, le discours romantique en 16) et les poncifs des récits d'apprentissage avec ouvrages d'éducation sentimentale. Il fait enfin de Sarah le motif inavoué de l'action d'Alfred et donne d'elle l'image d'une jeune fille-mirage qui brille par son indifférence à la cour que lui fait le jeune homme. Sarah l'innocente devient Sarah l'indifférente qui se métamorphose en Sarah la vamp(ire), équivalent morbide de la femme fatale dont Polanski sera lui-même « victime » à l'écran comme à la ville puisqu'il épousera Sharon Tate après la sortie du film...





Tout communique

1



2



3



4



5



6



7



8



Image 1 & 2

Le cinéma de Polanski est plein de ces espaces clos dont la perméabilité rend le spectateur voyeur de ses propres fantasmes. Rien ne résiste à la contamination de l'espace privé par le mal (dévorer des yagres ou vampiriser revient au même). L'indiscrétion du trou de serrure s'accroît de la double perversité de voir un père (obsédé) donner la fessée à sa fille largement nubile et coquine elle-même [1].

Les personnages sont ainsi souvent vus à leur insu. Comme les deux héros, Shagal passe son temps à se cacher mais il est vu en train de pénétrer chez sa servante [2]. Une fenêtre permet-elle de voir, que l'on est surveillé soi-même en train d'épier (Koukol, séq.11).

Image 3 & 4

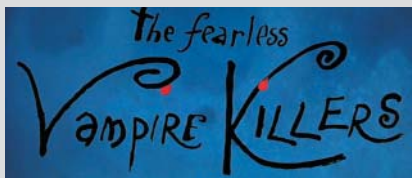
La menace de voir surgir le danger de l'extérieur est permanente. Fenêtres, portes, lucarnes, soupiraux, trappes, grilles, tout est traversé, défoncé, explosé, ouvert, fermé et refermé. Certains passent par une trappe et ressortent par une lucarne [3], d'autres entrent par une porte et réapparaissent par une trappe [8]. Espaces et corps également perméables subissent les mêmes viols [3 et 4], les mêmes immixtions de corps étrangers et sont soumis à des fuites, qu'il faut endiguer à l'aide de barricades inutiles.

Image 5 & 6

L'espace est une question de territoire à conquérir ou à défendre par une porte ou trappe qu'on ouvre [7] ou qu'on ferme de force [5]. Une brèche étroite dans les lignes ennemies offre-t-elle un passage (la grille du château) qu'il faut savoir s'y faufiler sans que le piège se referme sur soi [6 et 8]. Le cadre est ici l'espace symbolique de la fiction : l'homme coincé [6] peine à prendre la (bonne) mesure d'une géographie hostile. Belle leçon de géométrie euclidienne adressée à ce savant azimuté ! [4].

Image 7 & 8

L'intrusion au château passe par un long « trou noir » de 20 secondes, symbolique du franchissement de la frontière de l'outre-monde des morts-vivants. C'est là un univers inconnu pour Abronsius et Alfred qui doivent trouver une issue [7] pour échapper à leur destin [8]. Entre ces deux moments, ils auront fait l'apprentissage de cet espace où tout communique en faisant notamment exploser la porte de leur tour-prise et en ordonnant à Shagal par les conduits de cheminée (séq. 15) de ne pas déteiler le cheval du traîneau salvateur de la fin.



GÉNÉRIQUE

| | |
|------------------------------------|---|
| Titre original | The Fearless Vampire Killers (ou <i>Dance of the Vampires</i> ou <i>Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck</i>) |
| Production | Metro-Goldwyn-Mayer, Cadre Films, Filmways |
| Producteur | Gene Gutowski |
| Producteur exécutif | Martin Ransohoff |
| Directeur de production | David W. Orton |
| Histoire et scénario | Gérard Brach et Roman Polanski |
| Réalisation | Roman Polanski |
| Images | Douglas Slocombe |
| Cadreur | Chic Waterson |
| Décors | Wilfrid Shingleton, avec Fred Carter, sur des idées de Roman Polanski et Gérard Brach |
| Costumes | Sophie Devine |
| Coiffures | Biddy Chrystal |
| Maquillage | Tom Smith |
| Son | George Stephenson |
| Montage | Alastair McIntyre |
| Musique | Christopher YOUNG |
| Chorégraphie | Tutte Lemkov |
| Cascades | Hans Möllinger |
| Interprétation | |
| <i>Professor</i> | |
| <i>Abronsius</i> | Jack MacGowran |
| <i>Alfred</i> | Roman Polanski |
| <i>Shagal</i> | Alfie Bass |
| <i>Rebecca Shagal</i> | Jessie Robins |
| <i>Sarah Shagal</i> | Sharon Tate |
| <i>Count von Krolock</i> | Ferdy Mayne |
| <i>Herbert von Krolock</i> | Iain Quarrier |
| <i>Koukol</i> | Terry Downes |
| <i>Magda</i> | Fiona Lewis |
| Année | 1969 |
| Film | 35 mm Couleurs |
| Format | 2,35 (Panavision en studios) et 1,85 (extérieurs) |
| Durée | 1h 58 (USA : 1h 31) |
| Durée DVD | 1h 43 |
| N° de visa | 33 618 |
| Distributeur | Swashbuckler Film |
| Sortie en France | 1 ^{er} Janvier 1968 |

FILMOGRAPHIE ROMAN POLANSKI

Longs métrages

| | |
|------|---|
| 1962 | Le Couteau dans l'eau |
| 1965 | Répulsion + acteur |
| 1966 | Cul-de-sac |
| 1967 | Le Bal des vampires + acteur |
| 1968 | Rosemary's Baby (<i>Le Bébé de Rosemary</i>) |
| 1972 | Macbeth (<i>The Tragedy of Macbeth</i>) |
| 1973 | Quoi ? (<i>What ?</i>) + acteur |
| 1974 | Chinatown + acteur |
| 1976 | Le Locataire + acteur |
| 1979 | Tess |
| 1986 | Pirates |
| 1988 | Frantic |
| 1992 | Lunes de fiel (<i>Bitter Moon</i>) |
| 1995 | La Jeune fille et la mort |
| 1999 | La Neuvième porte (<i>The Ninth Gate</i>) |
| 2002 | Le Pianiste (<i>The Pianist</i>) |
| 2005 | Oliver Twist |
| 2009 | The Ghost |

Courts métrages

| | |
|------|---|
| 1956 | Meurtre |
| | Rire de toutes ses dents |
| 1957 | Cassons le bal ! |
| 1958 | Deux hommes et une armoire + acteur |
| 1959 | La Lampe |
| | Quand les anges tombent |
| 1961 | Le Gros et le maigre + acteur |
| 1962 | Les mammifères |
| 1963 | La rivière de diamants in <i>Les plus belles escroqueries du monde</i> |
| 2007 | Cinéma érotique in <i>Chacun son cinéma</i> |

Acteur au cinéma (sélection)

| | |
|------|---|
| 1954 | Génération d'Andrzej Wajda |
| 1959 | Lotna (ou <i>La dernière charge</i>) d'Andrzej Wajda |
| 1960 | Les Innocents charmeurs d'Andrzej Wajda |
| | De la veine à revendre d'Andrzej Munk |
| | Samson d'Andrzej Wajda |
| 1969 | The Magic Christian de Joseph McGrath |
| | Du sang pour Dracula de Paul Morrissey |
| 1989 | En attendant Godot de Walter Asmus |
| 1992 | Back to the USSR de Deran Sarafian |
| 1994 | Grosse fatigue de Michel Blanc |
| | Une pure formalité de Giuseppe Tornatore |
| 2002 | La Vengeance d'Andrej Wajda |
| 2008 | Caos calmo de Luigi Grimaldi |
| 2008 | The Limits of Control de Jim Jarmusch |

DVD

Usage strictement réservé au cercle familial :

- **Le Bal des vampires**, DVD zone 2, PAL, anglais, français, italien, st. anglais, français, italien, néerlandais, arabe, MK2 Éditions
- **Le Pianiste**, DVD zone 2, PAL, français, anglais, st. anglais, Studio Canal
- Coffret Roman Polanski, **Répulsion**, **Cul de sac**, **Le Couteau dans l'eau**, DVD zone 2, PAL, 3 DVD, Opening
- Voir également (en Zone 2, PAL) : **La Jeune fille et la mort**, **Chinatown**, **Tess**, **Rosemary's Baby**, **Oliver Twist**, **La Neuvième porte**, **Lunes de fiel**, **What ?**, **Répulsion**, **Cul-de-sac**, etc.

ACTEURS

Roman Polanski (Alfred) s'est très tôt passionné pour le métier de comédien. Parallèlement à ses études, il participe à plusieurs pièces de théâtre, puis apparaît au cinéma dans le premier opus d'Andrzej Wajda, *Génération* (1954), qu'il retrouvera cinq fois (cf. « Filmo » ci-contre). Il se donne fort judicieusement le rôle d'Alfred dans *Le Bal des vampires*. Il apparaît ensuite dans le satirique *Quoi ?* puis incarne l'inquiétant truand sadique de *Chinatown*. Mais, c'est dans *Le Locataire* que l'acteur donne toute la mesure de son talent. Difficile, en effet, d'oublier le regard égaré de ce Polonais français (comme lui), isolé et traqué, qui finit par se défenster à deux reprises. Entre *Tess* et *Pirates*, il prête sa truculence au personnage de Mozart dans *Amadeus* (de Peter Shaffer) qu'il met également en scène (1981). Après *Le Viol du soleil* (d'après Peter Shaffer) en 1987, il exécute une véritable performance dans *La Métamorphose* de Franz Kafka (1988) pour laquelle il est nommé pour le Molière du meilleur acteur.

Jack MacGowran (Abronsius), acteur irlandais né en 1918, se distingue au sein de la Dublin's Abbey Players pour ses rôles dans des pièces de Samuel Beckett dont il est un proche ami. En 1971, il remporte un Obie du meilleur acteur pour son *one man show MacGowran in the work of Beckett*. Au total, cet immense acteur aura tourné dans une trentaine de films dont *L'Homme tranquille* de John Ford (1952), *L'Enquête de l'inspecteur Morgan* de Joseph Losey (1959), *Lord Jim* de Richard Brooks (1965), *Docteur Jivago* de David Lean (1966), *The Age of consent* de Michael Powell (1969). Il meurt en 1973 durant le tournage de *L'Exorciste* de William Friedkin où il incarne le réalisateur irascible Burke Dennings.

Ferdy Mayne (1916-1998, von Krolock), acteur allemand, débute sa carrière durant la Seconde Guerre mondiale mais n'est guère reconnu qu'à partir du *Bal des vampires*. Parmi les quelque 200 films (*Ben Hur*, *Conan le destructeur*...) et séries TV (*Le Saint*) où il apparaît, on le voit donner la réplique à Louis de Funès dans *Les Grandes vacances* (1967) et *Jo* (1971), deux films de Jean Girault.

Alfie Bass (1921-1987, Shagal), acteur anglais d'origine juive, commence par jouer la pantomime au théâtre. Il s'oriente vers la scène classique (Shakespeare, Shaw, etc.), puis apparaît notamment dans le film sur les Beatles, *Help !* de Richard Lester (1965), et *Moonraker* de Lewis Gilbert (1979). On le retrouve plus tard dans de nombreuses séries TV où il se sert souvent de son ineffable accent juif.

Sharon Tate (Sarah), née en 1943, commence sa courte carrière en 1966 dans *L'Œil du malin* de J. Lee Thompson (1966). Après quelques rôles dont celui de la jolie mais peu talentueuse Jennifer North dans *La Vallée des poupées* de Mark Robson (1967), elle meurt assassinée en août 1969, enceinte de huit mois de Roman Polanski.



PRESSE

Sur fond de rire avorté...

« Au lieu de se livrer (ce qui n'eût manqué d'être détestable facilité) à la parodie d'un film de vampire, Polanski a fixé, cristallisé, objectivé, la part de grotesque inhérente à ce genre, en la personne de deux silhouettes pitoyables (lui-même se réservant avec beaucoup d'humilité la part la moins flatteuse) qui jouent volontairement comme des héros de bande dessinée de troisième ordre. Des scènes de vampirisme acquièrent, de cette pauvreté de niveau de référence, d'autant plus de force qu'elles surviennent sur fond de rire avorté et non d'ennui comme la plupart des films de vampires. Enfin un tel genre (Polanski pensait à ce projet depuis des années) représente en lui-même la métaphore absolue du sujet fondamental pour ne pas dire l'obsession, de l'auteur : la possession brutale, avec cris, résistance, morsure, en un mot le viol. La scène, étonnante par sa survenue et sa sauvagerie, du Prince-Vampire au moment du bain de la belle, réussit à en dire sexuellement plus long que des films moins évidemment paraboliques, comme *Répulsion* ou *Cul-de-sac*... ». Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma*, n°199, mars 1968

La gageure reste ouverte...

« L'on voit bien ce qui a tenté Polanski dans ce film : faire un film de vampires, un vrai, sans tricher – et en même temps prendre quelques distances envers le genre, l'enrichir par un contenu goguenard sans rien sacrifier de sa rigueur. La gageure reste ouverte... Polanski à mon sens a échoué dans l'ensemble de son entreprise... *Le Bal des vampires* est un échec honorifique, et constitue un film que, sans doute, nous remarquerions élogieusement s'il était signé d'un nom inconnu... Paul-Louis Thirard, *Positif*, n°94, avril 1968

Très, très, très grand...

« En fait, c'est à la fois un très grand film d'épouvante, un très grand film d'aventure et une très grande comédie ». Michel Delahaye, *Cahiers du cinéma*, n°200-201, avril-mai 1968.

Naturellement endiablé

« *Le Bal des vampires* atteint à une réelle perfection. Qui plus est, Polanski parvient sans un faux pas à mener de pair un comique irrésistible et le délicieux sentiment de l'épouvante... *Le Bal des vampires* est admirablement construit, avec la précision de la poésie et le réalisme indispensable au fantastique... Tout est mouvement dans ce film dont il faut bien écrire qu'il est naturellement endiablé... Le mouvement engendre le rire, parce qu'il est aussitôt dévié de sa destination, de son accomplissement logiques... » Claude Michel Cluny, *Dossiers du cinéma*, Casterman 1971

Dracula

Les vampires ont toujours été présents dans les écrits et la croyance populaires. Buffon donne ce nom à une grande chauve-souris carnassière, mais c'est dans le personnage de Dracula que se cristallise le mythe. Le nom de Dracula s'inspire de celui d'un souverain voivode, prince de Valachie au XV^e siècle – Vlad l'empaleur – surnommé *Draculea* (« le Dragonneau »). Or, *dracul* (« dragon ») signifie également « diable » en roumain. C'est sur cette ambiguïté lexicale que l'écrivain irlandais Bram Stoker (1847-1912) a construit le nom du héros de son roman *Dracula* (1897). En sus de cette référence historique, l'auteur s'est inspiré des frasques sanglantes d'Elisabeth Báthory et a notamment puisé dans le récit de John Polidori *The Vampyre* (1817), le roman anonyme *Varnay the Vampyre or the Feast of Blood* et la nouvelle *Carmilla* (1871) de Sheridan le Fanu. Une partie de *Dracula* se déroulant dans le Londres victorien, l'histoire de Jack l'éventreur a certainement pu influencer son auteur. Divisé en vingt-sept chapitres, le roman se présente sous forme de fragments de journaux intimes et lettres appartenant à différents personnages ; la multiplicité des points de vue et la rareté du regard direct sur le personnage éponyme (comme relégué en hors champ) fondent d'ailleurs une bonne part de son mystère. L'histoire nous raconte comment Jonathan Harker découvre que le comte Dracula à qui il rend visite en son château des Carpates est un vampire. Le Dr Van Helsing, un ami de Jonathan, s'engage ensuite dans une lutte acharnée jusqu'à la défaite de Dracula.

Le vampire-héros de Stoker est d'abord un vieil homme laid et nauséabond aux cheveux blancs qui rajeunit au fil des pages. Le nez aquilin, les yeux enfoncés dans leur orbite, le regard perçant et son air féroce rappellent certaines bêtes sauvages dont il imite le comportement prédateur – planter ses dents pointues dans la jugulaire de ses proies – pour s'alimenter dès que la soif le tenaille (on notera que la description de Dracula emprunte aux thèses sur le morphotype de Cesare Lombroso, lequel est nommément évoqué par Van Helsing dans le roman). Cette créature maîtrise la nécromancie, la télépathie et l'hypnose, se rend maître de certains animaux, est capable de pénétrer la pensée d'autrui, de contrôler les éléments (tempête, brouillard) et de se transformer aussi bien en chien qu'en chauve-souris (une nouveauté dans la mythologie vampirique avec celle de l'absence de reflet dans le miroir).

Tout-puissant, cet être raffiné doit néanmoins obéir à certaines règles qui le fragilisent. Il ne peut sortir de son cercueil (rempli de sa terre natale lors de son séjour londonien) qu'au crépuscule et doit y retourner au chant du coq sous peine d'être anéanti par les rayons du soleil (cf. *Nosferatu* de Murnau) ; il ne peut entrer chez un hôte qu'après y avoir été invité, traverser une eau courante et franchir une étendue d'eau qu'à marée basse. Son corps ne projette ni ombre ni reflet ; il redoute l'ail, le crucifix, l'hostie consacrée et l'eau bénite ; une branche de rosier sauvage posée sur son cercueil l'empêche de s'en extraire. Enfin, la perforation du cœur par un pieu, la décollation ou le tir d'une balle bénite dans sa tombe peuvent l'anéantir.

Pour Stoker, Dracula est le vampire originel, un monstre incarnant le Mal absolu. Mais, il est aussi un réprouvé, un rejeté de Dieu à craindre et à plaindre, un « non-mort » (*The Undead*, premier titre du roman) condamné à errer indéfiniment sur terre jusqu'à ce qu'on vienne le libérer. Sa damnation viendrait d'ailleurs d'une cruauté et d'un goût immodéré du pouvoir éprouvé de son vivant. Prisonnier du temps, le héros confie lui-même à Jonathan sa douleur de ne pouvoir mourir et le roman insiste sur la délivrance ressentie par Dracula au moment de son élimination.

Figure archétypale du vampire, Dracula a toujours fait l'objet d'exégèses plus ou moins farfelues selon les pays, les époques, les imaginations. Prince charmant des ténèbres pour les uns, figure du père ou réincarnation de Judas Iscariote pour les autres, durant la guerre froide, il est même devenu une sorte de Diable rouge au service de la propagande communiste (Dracula vient de l'Est...) ! Certains y ont vu un double de l'auteur qui, pour fuir le puritanisme victorien, y aurait « mis » ses fantasmes d'homme marié. Concernant sa charge érotique qui scelle le principe du conflit d'un être déchiré entre Éros et Thanatos, on en trouve quelques traces dans le roman de Stoker où Mina, la fiancée de Jonathan, est attirée malgré sa répulsion. Quant aux trois femmes-vampires vivant dans le château de Dracula, elles exercent un pouvoir érotique sur Jonathan et Van Helsing.

BIBLIOGRAPHIE

Vampires et Cie

- Bram Stoker, *Dracula*, éd. Pocket, 2002
- Nathalie Bilger, *Anomie vampirique, anémie sociale* – Pour une sociologie du vampire au cinéma, éd. L'Harmattan, Paris, 2002
- Alain Pozzuoli, *Dracula (1897-1997)*, éd. Hermé, Paris, 1996
- Jean Marigny, *Sang pour sang (le réveil des vampires)*, Gallimard-Découvertes, n°161, Paris, 1993 ; J. Marigny, dir., *Dracula*, coll. « Figures mythiques », Autrement, Paris, Paris, 1997
- Denis Duncan, *Les Métamorphoses de Dracula, l'histoire et la légende*, Éd. du Félin, Paris, 1993
- Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat, *Nosferatu*, Les Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, 1981

Sur Roman Polanski

- Roman Polanski, *Roman*, R. Laffont, Paris, 1984 ; Livre de poche n° 6049, Paris, 1992 (autobiographie)
 - F.X. Feeney, Paul Duncan, *Roman Polanski*, Taschen, Cologne, 2006
 - Laurent Thirard, dir., *Leçons de cinéma : tome 2, Bertrand Blier et Roman Polanski*, Nouveau Monde, Paris, 2006
 - Alexandre Tilsky, *Roman Polanski*, Gremese, Paris-Milan, 2006
- Sur Internet : www.roman.polanski.net
- *Le Bal des vampires*, L'Avant-Scène du Cinéma, n° 154, Paris, 1975 (découverte)

VAMPIRES



Nosferatu, de F. W. Murnau (1922).



· · · · · LES PASSERELLES · · · · ·

LA PARODIE



Monty Python, Sacré Graal !, de Terry Jones, Terry Gilliam (1975).



LE BURLESQUE

La Maison démontable, de Buster Keaton et Eddie Cline.

Le film de vampires

Le vampire occupe une place capitale dans la mythologie fantastique du cinéma. Sa fascination est telle qu'elle a donné naissance à toutes les variations. Nanard ou chef-d'œuvre, le vampire à l'écran est d'abord l'histoire d'un miroir tendu à notre inconscient collectif dans lequel se reflètent nos angoisses, nos violences, nos désirs refoulés.

Dents de lait pour noces de sang

Dès les premières lumières du cinéma, Georges Méliès se sert du mythe comme prétexte à des trucages magiques dans *Le Manoir du diable* (1896) et dans *Le Diable au couvent* (1899). Avec *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau, le cinéma muet nous offre en 1922 la première adaptation officielle (pour des questions de droits) du *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Tourné en décors naturels, le film, dont le sous-titre *Une symphonie de l'horreur* traduit parfaitement les intentions du réalisateur, est une œuvre pleine d'images insolites dont la beauté plastique est marquée par l'expressionnisme allemand alors à son apogée. Ce chef-d'œuvre, fondateur du mythe de Dracula, inspirera Werner Herzog qui en réalisera un remake, *Nosferatu, fantôme de la nuit* (1979).

Vampyr de Carl Theodor Dreyer (1932), tiré de deux nouvelles de Sheridan Le Fanu (l'une d'elles, *Carmilla*, sera adaptée par Roger Vadim en 1960), est empreint d'une pesante atmosphère religieuse. L'absorption nocturne de sang fait clairement du rite vampirique la version satanique du culte chrétien où l'officiant (le vampire) offre le corps et le sang du Christ aux fidèles (le sang de sa proie).

L'âge d'or hollywoodien (1931-1948)

Avec *Dracula*, Tod Browning réalise en 1931 le premier film parlant de vampires, adapté d'une pièce à succès de Hamilton Deane, qui va populariser le Prince des Carpates aux États-Unis. L'ancien acteur de théâtre hongrois (!) Bela Lugosi tient le rôle-titre et en donne une image démonstrative, souvent statique, comme prostrée, en tout cas émouvante. Le film nous livre

un solide répertoire des caractéristiques et attributs du vampire : transformation en chauve-souris et en loup, sommeil diurne dans des cercueils pleins de terre de Transylvanie, etc. En 1935, l'auteur tournera lui-même un remake de son propre film pour la M.G.M. : *La Marque du vampire*. Le succès de *Dracula* est si grand qu'il engendre une vogue du fantastique américain bientôt déclinée par la compagnie Universal à travers des titres aussi évocateurs que *La Fille de Dracula* de Lambert Hillyer (1936), *Le Fils de Dracula* de Robert Siodmark (1943), *La Maison de Dracula* de Erle C. Kenton (1945), etc. Dès cette époque, la frontière, même physique, qui sépare vampires et vivants s'estompe peu à peu.

La grande période britannique (1958-1976)

Avec l'avènement du Technicolor et des effets spéciaux dans les années 1950-60 et grâce à l'affaiblissement de la censure, le mythe s'érotise et devient plus violent. Premier opus en couleurs d'une série de six films d'épouvante gothique que la société britannique Hammer Films a produite sur le sujet, *Le Cauchemar de Dracula* de Terence Fisher (1958) donne à Dracula un corps et un visage « *tout en finesse intellectuelle* » selon le mot du réalisateur. Loin du jeu grandiloquent de Bela Lugosi, Christopher Lee fait de celui qu'il interprétera neuf fois un personnage sensuel et romantique. Dès lors, Dracula réunit les deux signifiants majeurs du mythe : Éros et Thanatos.

La pénétration des dents est la métaphore de l'acte sexuel, la succion et la morsure celle du geste amoureux. Le vampire devient le véhicule du désir violent et de l'amour physique. Avec Lee, Dracula apparaît comme une sorte de prince charmant de la nuit porteur de plaisirs sadiens où la victime a conscience d'être dominée. Pour lui, la nécessité vitale du sang s'allie au besoin irrésistible du coït transcendant que la Hammer met en scène dans des films de plus en plus évocateurs. Aussi la quête vampirique (amoureuse) est-elle désespérée puisque les histoires se terminent toujours mal. Avec Francis Ford Coppola (*Dracula*, 1993), le vampire peut faire



Vlad l'Empaleur.



Nosferatu, de F. W. Murnau (1922)



Dracula, de Tod Browning (1931).



Les Sévices de Dracula, de John Hough (1971).



Le Cauchemar de Dracula, de Terence Fisher (1958).

l'amour avec les humains, sa capacité à aimer le rapproche du spectateur qui ressent à son égard une compassion nouvelle.

L'arrivée de la couleur a changé l'esthétique du genre, jusqu'alors expressionniste. Le noir et blanc « classique » est remplacé par une écriture maniériste qui met l'accent sur les effets des images plutôt que sur l'histoire elle-même. On notera cependant que le sang en noir et blanc a trouvé dans *The Addiction* d'Abel Ferrara (1996) un pouvoir éminemment suggestif grâce au visqueux de la matière que les nouvelles technologies ont su lui rendre.

Du sang neuf

Le Bal des vampires (1968) opère une première révolution dans la mythologie vampirique en offrant la victoire finale aux vampires. Idem pour le *Dracula* de John Badham qui en 1979 se clôt sur l'hypothèse du retour du héros éponyme. Ce dernier, désormais hissé au rang international, tombe bientôt la cape et prend une défroque moderne comme dans *Génération perdue* de Joël Schumacher (1988) qui sacrifie au look cuir et rock motard. Le genre s'affranchit également des codes narratifs à l'image des *Prédateurs* de Tony Scott (1983) qui montre la vie quotidienne de deux vampires new-yorkais. Une nouveauté ici : les vampires se préoccupent de faire disparaître les restes de leurs festins. Limites à leurs pouvoirs mais aussi à la crédibilité du genre, les traces des victimes constituaient un problème dans les films antérieurs aux années 1980. Les vampires sont désormais mieux organisés comme dans *Innocent Blood* de John Landis (1993) où une femme-vampire élimine toutes « traces de nutrition » à coups de gros calibre. De fait, le nouveau vampire n'est plus un nomade qui éprouve le besoin de fuir pour se protéger. *Entretien avec un vampire* de Neil Jordan (1994) nous rappelle la singularité du sang humain pour le vampire. Désireux d'épargner l'espèce humaine par compassion, celui-ci se jette sur de petits animaux mais s'étirole rapidement. De même, le mythe s'est-il démocratisé

et n'est plus seulement le « privilège » d'une caste aristocratique. Autre changement : le vampire n'est plus une créature solitaire et nocturne. Il agit en meute et peut comme dans le *Dracula* de Coppola se déplacer le jour muni de lunettes de soleil dans les rues de Londres. La nuit ne donne plus l'impression comme dans les films de la Hammer de durer plus longtemps que le jour et des êtres subalternes ne sont plus chargés de veiller sur le repos diurne du vampire.

Malgré l'évolution esthétique et sémantique de son image, le vampire suscite toujours attirance et répulsion. Nombre de cinéastes se l'approprient encore pour exprimer leur vision de l'homme et de la société. Avec *Frissons* (1974) et *Rage* (1976), David Cronenberg relie le vampirisme au problème de la contamination virale. *The Addiction* est l'occasion d'associer la morsure du vampire à la dépendance de la drogue et de livrer une réflexion philosophique sur le Mal. Dans *Vampires* (1998), John Carpenter remet sur le métier la question de l'identité et sa part de sacrifice.

Toujours bien vivace au cinéma, le vampire a su s'adapter aux pays, aux cultures, aux époques. Moins romantique qu'autrefois, il reste pourvu des pouvoirs (et limites) propres à sa nature duelle : mort et vivant à la fois, autrement dit immortel par définition.

La parodie

La parodie, mot formé du grec *para* « à côté » et de *ôdé* « poésie, chant », désigne l'imitation bouffonne d'une œuvre sérieuse dans le contexte des formes poétiques du XVII^e siècle. Elle se développe aux XVIII^e et XIX^e siècles à travers le théâtre populaire installé dans un cadre de foire, puis sur les scènes de boulevards où elle triomphe notamment au « Chat noir ». Par extension, la parodie désigne une œuvre détournée à des fins plaisantes. On parle de parodie au cinéma dès lors qu'il y a pastiche, accentuation stylistique et/ou thématique, d'un genre ou d'une œuvre. À l'instar du burlesque, elle s'appuie sur le rire du spectateur (qui doit connaître les codes du film détourné) pour démonter les mécanismes et les procédés d'un matériau filmique. Elle use pour cela d'une écriture décalée, étymologiquement « à côté » du genre de référence.

Des films de parodie

La parodie au cinéma est souvent affaire d'hommage. Suite à la sortie simultanée de deux *Carmen* en 1915, l'un de Raoul Walsh, l'autre de Cecil B. DeMille, Charlie Chaplin livre un *Charlot joue Carmen* qui s'amuse de ses deux modèles et pose les règles de la parodie au cinéma. Après *L'Étroit mousquetaire* de Max Linder (1922), Buster Keaton réalise un pastiche d'*Intolérance* de D. W. Griffith (1916) avec *Les Trois âges* (1923). *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder (1959) détourne les règles du film de gangsters.

À partir des années 1960, la parodie touche tous les genres. Jerry Lewis s'attaque au fantastique et tourne en dérision les versions de *Dr Jekyll et Mr Hyde* dans *Docteur Jerry et Mister Love* (1963) ; Stanley Donen offre avec *Arabesque* (1966) une belle évocation du film d'espionnage (plus près de nous, on pense à *OSS 117, Le Caire, nid d'espions* de Michel Hazanavicius, 2006) ; Billy Wilder (encore lui) aborde avec drôlerie *La Vie privée de Sherlock Holmes* (1970), David Zucker se moque des films catastrophe dans *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* (1980)... Mais, la figure centrale de cette veine reste Mel

Brooks qui a consacré quasiment toute sa carrière à la parodie : *Le Shérif est en prison* (1974, western), *Frankenstein junior* (1975, épouvante), *La Dernière folie de Mel Brooks* (1976, burlesque), *Le grand frisson* (1978, suspense hitchcockien), etc.

Le bal des vampires : une parodie

Le Bal des vampires est la première parodie de film de vampires. S'il fait rire par ce qui fait peur, Polanski reprend les codes qu'il respecte et les détourne subtilement. Les vampires ne sont jamais tournés en ridicule. La scène d'ouverture plante le décor et nous indique d'emblée que nous sommes dans un film fantastique où l'appareil plastique et dramatique va fonctionner. Et rien des références au genre ne manquera. Un luxe de détails dans l'auberge et le château propres à créer une certaine réalité le combat habilement aux extérieurs enneigés qui nimbent le film d'une atmosphère surnaturelle rappelant parfois les contes de fées. Dans les scènes attendues comme la vampirisation, Polanski dynamite son principe après en avoir montré l'efficacité horrifique lors de la première attaque de von Krolock.

Le gag surprend le spectateur et désamorce la peur causée par l'enjeu terrifiant de la scène. Chacun sait que les vampires sont arrêtés par les croix. Le topos est alors dissout dans un éclat de rire et une réplique de Shagal digne du meilleur humour juif. Par ailleurs, la métaphore (hétéro)sexuelle est par trop évidente. Polanski décide alors d'en prendre le contre-pied. Il crée pour cela le premier vampire gay du genre. Puis, il fait de l'acte de séduction une scène minée à la fois par l'effroi (absence de reflet) et la drôlerie (répliques et maniérisme d'Herbert). La comédie semble alors l'emporter jusqu'à ce qu'elle soit cannibalisée par l'horreur, lui-même sérieusement entamé par le coup de dents d'Herbert dans les *Cent moyens ingénieux d'avouer son amour à une damoiselle* !



Charlot joue Carmen, de Charlie Chaplin (1915).



Harpo Marx (à droite) dans Go West (Chercheurs d'or, Edward Buzzell, 1940).

Du burlesque



Laurel et Hardy dans *Les Compagnons de la Noubia* (*Sons of the Desert*, Lewis Seiter, 1943).



La Croisière du Navigator, de Buster Keaton et Donald Crisp (1924).



Les Marx Brothers dans *Une nuit à l'opéra*, de Sam Wood (1935).

Le traitement caricatural du Professeur Abronsius, son physique, son caractère, ses pitreries, ses répliques, font de lui un personnage grotesque campé dans des situations – sous-tendues par la maladresse d'Alfred – qui vivent souvent à la farce. Le burlesque sape l'enjeu fantastique. Pour autant, la veine comique s'inscrit dans une tradition plus keatonienne que chaplinesque. Pour leur côté lunaire, les personnages sont davantage Laurel que Hardy, Harry (Langdon) que Harold (Lloyd... quoique, vu les numéros d'équilibriste d'Abronsius...), Harpo que Chico ou Groucho, Hulot que Bean.

Une illustre parenté comique

Par définition, le gag crée la surprise. Il dérègle le mécanisme des choses et lui impose une autre logique mue par un moteur interne qui peut parfois l'entraîner très loin (rien ne semble devoir arrêter la surenchère de gags chez Laurel et Hardy). Le gag sème le désordre, dévoie le monde en quelque sorte, comme Alfred qui « s'é gare » à deux reprises dans la chambre de Sarah. Comme dans la plupart des films burlesques, il s'agit ici de se cacher et de se montrer, de s'évader et de poursuivre pour pénétrer ou fuir un monde hostile.

Le duo de héros du *Bal des vampires* est mal assorti, à la manière de Laurel et Hardy. Médiocrement secondé par celui qui n'est pas vraiment son faire-valoir tant son rôle (de spectateur) est effacé, Abronsius évoque la silhouette fine et longiligne d'un Stan Laurel ou d'un Jacques Tati. À la souplesse de ces derniers, il oppose son extrême rigidité et les mouvements saccadés d'un automate (« *du mécanique plaqué sur du vivant* » selon le mot de Bergson pour définir le comique). Comme Laurel, il peut engendrer des problèmes (par inconscience du danger) voire des catastrophes allant jusqu'à la destruction (la cave de l'auberge). Son caractère rappelle l'innocence enfantine avec laquelle Laurel sabote tout ce qui l'entoure. De cette manière, l'alter ego d'Oliver Hardy stigmatise l'aspect cauchemardesque de la réalité et la folie du quotidien. Tout lui échappe, il est régu-

lièrement pris dans une spirale destructrice qui ne s'arrête qu'après épuisement du stock (d'assiettes par exemple) ou irruption d'un policeman.

Buster Keaton

Rendu muet par l'épouvante, Alfred emprunte ses mimiques à l'art du mime d'un Harpo Marx (qui prête aussi ses roulements d'yeux à Abronsius), son corps chétif ressemblant plutôt à celui d'un Buster Keaton. Il n'est certes pas capable des prouesses physiques de l'acrobate Keaton, mais il peut se révéler étonnamment souple (ski, passage de lucarne). Keaton passe, quant à lui, d'une immobilité à une accélération violente, d'un état contemplatif à un mouvement fulgurant. Son extrême rapidité d'exécution lui assure une partie de sa victoire face à l'hostilité du monde et à la tyrannie de l'espace. La réalité est têtue ? Le petit homme se défend avec d'autant plus d'ardeur et d'opiniâtreté. Il plie le monde qui lui résiste à son avantage. Les objets sont alors détournés de leur fonction originelle, un peu à la manière d'un Tati plongé dans un environnement moderne dont l'absurde rigidité des formes lui échappe (l'arbitraire formel du monde constitue un obstacle à sa liberté de doux rêveur).

Une action excessive

À la différence de leurs aînés, nos deux « *intrépides tueurs de vampires* » sont à la fin victimes de leur navrante incapacité. Leur maladresse excessive comme définition du burlesque solde leur défaite (voir aussi comme *gimmicks* du genre les chutes de corps ou d'objets, les courses-poursuites à rebondissements, le corps prisonnier d'un espace menaçant). À l'inverse, la réussite extrême telles que leur facilité à se déguiser en danseurs et leur échappée finale (avant l'ultime volte-face) constitue l'autre pôle burlesque qui consiste à accomplir des actions périlleuses avec une aisance anormalement élevée. Dans le burlesque, ce n'est pas tant le but qui compte que la manière toujours excessivement pénible ou facile de l'atteindre.



DRAMATURGIE

PASSERELLES



• • • • **LES RELAIS** • • • •



**PERSONNAGES
& SIGNIFICATIONS**

MISE EN SCÈNE



DRAMATURGIE

Atmosphère et mélange des genres

- Observer la scène liminaire (traîneau, attaque des loups), puis celle de l'arrivée à l'auberge et indiquer ce qui s'en dégage (mélange d'angoisse et de drôlerie). Noter la présence discrète du merveilleux propice à la fois au fantastique et à l'histoire d'amour entre Alfred et Sarah.

8

13

- Décrire les espaces extérieurs (lune, loups, bois, neige, montagnes, etc.) et intérieurs (ail, physique des bûcherons, dénégations apeurées, etc.). Quelles menaces pour les héros ?

8

17

- Comment l'angoisse inaugurale se trouve-t-elle court-circuitée par le comportement décalé du professeur et de son élève ?

8

13

- En déduire l'intention principale du réalisateur : faire frissonner pour rire et faire rire pour ne plus frissonner ? Comment le rire naît-il de la peur ?

13



PASSERELLES

Le film de vampires

- Le film repose sur les lois du genre qu'il respecte. L'ouverture du film répond-elle aux attentes du spectateur ? En quoi s'appuie-t-elle sur la connaissance du spectateur en matière de films de vampires ?

13

21

- Rappeler les origines historiques et littéraires du mythe de Dracula.

19

21

- Relevez les éléments, situations, objets, lieux, modes de représentation (couleurs, lumière) qui définissent le film de vampires.

21

- Quels éléments sont détournés de leur usage habituel ?







13

23



PERSONNAGES & SIGNIFICATIONS






Comédie et parodie

- Brosser le portrait physique et moral des deux héros.  Étudier leur fonctionnement en soulignant leur complémentarité mais ce qui les oppose, tempérament, préoccupations (sentiment, science...). En quoi ces éléments recèlent-ils du registre de la comédie ?
- Duo héroïque et duo comique : quels éléments de la figure classique du héros sont ici mis à mal ? Qu'est-ce qu'un anti-héros ? 
- Repérer les éléments de mise en scène qui relèvent du burlesque : jeu des comédiens, situations, gags, dialogues, détournement des objets, rapport difficile à l'espace, etc.  
- Le burlesque se mêle au fantastique sans le dénaturer, sans s'en moquer. Pour autant, le film est une parodie (notion à définir) de films de vampires. Sur quoi (quelles connivences) repose-t-elle pour fonctionner auprès du public ? Pourquoi peut-on parler de parodie satirique à propos de la fin du film ?  



MISE EN SCÈNE

Espace et perversion

- Décrire la géographie des lieux. Expliciter ses référents culturels, picturaux et littéraires. Comment Polanski utilise-t-il l'ombre, la lumière et les couleurs (expressionnisme de l'image) ?  
- Étudier la structure labyrinthique des espaces.   Repérer les cachettes, chausse-trappes, couloirs et passages souterrains et commenter le comportement des personnages. Quels dangers recèlent-ils pour les héros ?
- Définir la porosité des espaces et dire en quoi elle est un obstacle à la réussite des héros. 
- Perméabilité des lieux et mouvements des corps : souligner l'importance des courses-poursuites. 