

Le spectre de Feuillade *Des Vampires au Frisson des vampires*

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 168, September 2014

Spectres et fantômes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72513ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2014). Le spectre de Feuillade : des *Vampires au Frisson des vampires*. *24 images*, (168), 6–7.

Le spectre de Feuillade

DES **VAMPIRES** AU **FRISSON DES VAMPIRES**

par Alexandre Fontaine Rousseau



LES VAMPIRES (1915) de Louis Feuillade, LA VAMPIRE NUE (1970) de Jean Rollin

L'OMBRE DE LOUIS FEUILLADE SEMBLE S'ÉTENDRE SUR L'ENSEMBLE DU CINÉMA DE GENRE FRANÇAIS, SON ŒUVRE servant de source d'inspiration intarissable pour tous les cinéastes ayant suivi les pas du metteur en scène de *Fantômas*. Si violents et subversifs, pour l'époque, que certaines villes françaises en ont interdit la projection, les cinq épisodes de cette première série à succès (1913-1914) préparent le terrain pour *Les vampires* et pour la flamboyante Irma Vep, criminelle énigmatique dont le maillot de soie noire marquera l'inconscient collectif.

Les feuillets de Feuillade fourmillent d'images obsédantes, qui flottent dans l'air bien après que les nuances de leurs intrigues labyrinthiques ne se soient dissipées. Il n'est pas étonnant que les surréalistes aient été fascinés par ces films mystérieux, faisant d'Irma Vep et de son interprète Musidora, vedette des *Vampires* et du feuilleton suivant de Feuillade *Judex*, leur muse. Car ces poèmes sibyllins sous forme de récits policiers hallucinés, déjà, échappent à la narration simple; les histoires s'y désagrègent, laissant dans le sillage de leur érosion des visions énigmatiques, plus proches du rêve que du cinéma. Ce sont de complexes réseaux d'images prêtes à hanter l'imaginaire.

L'hypnose, toujours l'hypnose: comme un symbole récurrent de cet état dans lequel nous plongeons les dix épisodes des *Vampires*, l'hypnose vient imposer la logique de corps possédés et d'états altérés, dirigeant le spectateur sous l'impulsion d'ordres subconscients. Notre regard épouse la démarche spectrale qu'impose l'hypnose, la marche somnambule des victimes de ces «yeux qui fascinent» (pour reprendre le titre du sixième épisode de la série) et commandent aux innocents de commettre des méfaits pour le compte de forces invisibles.

Chez Feuillade, le réel est une illusion parcourue d'indices de sa double nature: les lettres d'une affiche s'y désarticulent et se réarrangent, «Irma Vep» formant le mot «Vampire» grâce à un trucage brillant qui annonce la vérité derrière l'apparence. La caméra déchiffre les codes secrets masquant l'existence de cet univers souterrain dans lequel opèrent les maîtres criminels, des corridors occultes liant ces deux mondes qui coexistent et

communiquent l'un avec l'autre, mais demeurent néanmoins distincts.

Il n'y a pas d'éléments fantastiques à proprement parler dans les films de Feuillade, mais un envoûtement proche du fantastique plane malgré tout sur ceux-ci, comme un sort jeté qui, nous ayant subjugués, affecte notre manière de voir, notre mémoire. Délocalisées, les images se transforment: le regard animal de Musidora alors qu'elle chante dans *Le cryptogramme rouge*, la silhouette gracieusement menaçante de la danseuse Stacia Napierkowska quelques secondes avant qu'elle ne meure dans *La bague qui tue*, la fuite du Grand Vampire sur les toits de Paris dans *La tête coupée*... Ces instants de cinéma se dilatent, resserrant leur emprise sur le spectateur lorsqu'ils ne sont plus que des fantômes habitant son esprit sous la forme d'un souvenir à la fois diffus et foudroyant.

Ce sont ces images qui, devenant l'objet d'une obsession, d'un fétichisme cinéphile, renaîtront ailleurs – dans le cinéma de Georges Franju, notamment, qui tournera *Judex* en 1963 puis *Nuits rouges* en 1974 pour rendre hommage à ces fantômes qui le hantent. Cofondateur avec Henri Langlois de la Cinémathèque française, Franju se consacre depuis 1936 à la conservation des classiques de l'ère du muet. Architecte d'un musée où s'animent à l'écran les spectres du septième art, où les images d'autrefois communiquent avec le présent, Franju procède avec son *Judex* à la convocation d'un fantôme – suite logique de son parcours.

Tout, dans le *Judex* de Franju, évoque le rituel, le cérémonial cabalistique. À commencer par cette scène, merveilleuse, du bal des oiseaux, dont l'étrange élégance n'a d'égale que sa formidable

puissance d'envoûtement. Loin du présent affirmatif de la Nouvelle Vague qui lui est pourtant contemporain, le cinéma de Franju semble plutôt se dérouler hors du temps, dans un univers où la matière même des corps s'évanouit. Ce sont des êtres éthérés qui déambulent dans ses films, toujours à la lisière du passé qu'ils évoquent, du présent qu'ils traversent et de cet avenir dans lequel ils seront inmanquablement les mêmes – spectres immuables refaisant ponctuellement surface pour réaffirmer leur immortalité.

Chez Franju, les spectres sont séducteurs, inspirant le désir plutôt que la crainte. Francine Bergé, dans un costume noir épousant les contours de sa silhouette, actualise le fantasme incarné par l'insaisissable Musidora. La beauté, chez Franju, tente d'échapper à sa propre évanescence. Tout y évoque, en même temps que sa fragilité, ce désir impossible de la fixer dans l'éternité. Le savant fou des *Yeux sans visage* cherche à saisir la beauté, à la figer pour la transplanter sur le visage de sa propre fille défigurée. Tout, chez Franju, implique un devenir fantôme. Car les fantômes, au contraire des vivants, ne vieillissent pas. Ils résistent à la décomposition, leur aura s'étant imprégnée sur la pellicule qui a capté une partie de leur âme. Leur résonance qui s'inscrit à l'écran se réitère à l'infini.

L'image présente s'avère tributaire de l'image passée, s'élevant tel un portail par lequel communiquent les deux mondes. Jamais n'est-ce plus vrai que dans cette scène des *Nuits rouges*, d'un érotisme chimérique si délicatement suggéré qu'il paraît le fruit de notre imagination, où l'actrice américaine Gayle Hunnicutt échappe aux policiers en fuyant par une fenêtre donnant sur le toit de la demeure où elle vient de commettre son crime. Le mouvement de son corps, devenu l'extension troublante de tous les autres qui ont pu provoquer la fascination par le passé, ne s'étend plus seulement sur l'espace mais traverse désormais le temps : Franju le filme déjà non seulement comme un souvenir en devenir, comme un fantasme naissant, mais aussi comme un rappel de l'inactuelle équivoque qu'il convoque.

Jean Rollin, comme Georges Franju, s'inscrit dans cette même lignée incertaine dont les origines remontent à Feuillade. Son premier film, *Le viol du vampire*, suggère par sa forme même les feuilletons des années 1910 : scindé en deux, il leur emprunte pour des raisons au demeurant purement pratiques leur nature épisodique. Mais c'est aussi tout cet univers proposé par le cinéma de Feuillade qui semble trouver son extension naturelle dans celui de Rollin. Le laboratoire des sbires de la reine des vampires rappelle celui du maître-voleur Vénéno, aperçu dans le neuvième épisode des *Vampires* intitulé *L'homme des poisons*, tandis qu'une course-poursuite aux abords d'un cimetière fait ressurgir le souvenir de nombreuses séquences du genre qui traversent l'œuvre de l'auteur de *Fantômas* et de *Judex*.

Jamais cette filiation menant d'un cinéaste à un autre n'est-elle plus claire que dans *La vampire nue*, second film de Rollin dont la scène d'ouverture évoque une version cauchemardesque du fameux bal des oiseaux de *Judex*. Cette séquence, petit chef-d'œuvre d'onirisme, est construite à la manière d'un court métrage muet. Ici, on dirait que c'est Franju hanté par Feuillade qui s'invite chez Rollin. Mais, plus encore, toute l'iconographie déployée dans *La vampire nue* donne l'impression d'assister à une relecture sous acide de Feuillade : sociétés secrètes, jeux d'infiltrations et de faux-semblants, cagoules

assurant l'anonymat, laboratoires à la lisière de la science et de l'alchimie...

Cet imaginaire populaire, propre au roman de gare et au *serial*, Rollin se l'approprié afin de signer une œuvre aussi fascinante qu'insolite. *La vampire nue* vient en quelque sorte porter à



JUDEX (1963) de Georges Franju et *LE VIOL DU VAMPIRE* (1968) de Jean Rollin

son paroxysme, plus de cinquante ans après la sortie en salle des *Vampires* de Feuillade, ce potentiel surréaliste que lui soupçonnait Aragon. Mais alors qu'autrefois, un double-fond dissimulé dans une armoire servait de passage entre deux pièces, le lever du rideau permet cette fois de pénétrer dans un monde parallèle – comme si Rollin, assumant pleinement la portée métaphysique et la dimension symbolique de la mécanique mise en place par Feuillade, cherchait à la transcender.

Progressivement, l'imagerie des films de Rollin deviendra plus explicitement obsédée par l'idée de ruine et, par extension, son cinéma sera hanté de plus en plus ouvertement par le thème de la mort. Cimetières et châteaux abandonnés s'imposeront comme principaux lieux de tournage du cinéaste à partir de l'excellent *Frisson des vampires*, qui en même temps que sa propre excentricité cultive une esthétique de la disparition à la poésie de plus en plus maîtrisée. La caméra capte avec gravité des paysages marqués par la mort, jonchés de monuments à la mémoire du temps qui passe, peuplés de corps apparemment éternels alors que tout, autour d'eux, évoque cet inéluctable mouvement... Spectres sans âge, les vampires de Jean Rollin coexistent avec d'autres fantômes : ceux qui, depuis la genèse du septième art, hantent le cinéma et le regard cinéphile. ■