



## Le Bal des vampires

### Un film britannique

de Roman Polanski (*The Fearless Vampire Killers*, 1967), scénario de Roman Polanski et Gérard Brach,

### avec

Jack MacGowran (professeur Abronsius), Roman Polanski (Alfred), Alfie Bass (Shagal), Sharon Tate (Sarah), Ferdy Mayne (comte von Krolock).

1 h 43 min

La parodie de Roman Polanski détourne avec bonheur les lois du genre au profit du rire. Épouvante, amour et comédie, trois registres dramatiques s'entrecroisent et se renforcent ici habilement à l'image de la grande scène finale du bal où des danseurs irréels se prennent et se déprennent dans une atmosphère proprement vampirisante.

■ ARTE

JEUDI 7 DÉCEMBRE, 20 h 40

# Tournesol au pays des goules

Lettres et éducation au cinéma, collègue

Après des années passées à traquer les vampires, le professeur Abronsius et son jeune disciple Alfred arrivent dans une étrange auberge de Transylvanie. C'est d'abord Sarah, la fille de Shagal l'aubergiste, qui est brutalement enlevée par le comte von Krolock. Puis, c'est l'aubergiste lui-même, parti à la recherche de sa fille, que l'on retrouve vidé de son sang. Pour enrayer la prolifération du mal, Abronsius décide de pratiquer quelque sortilège anti-goule sur le corps de Shagal qui, de retour à la « vie », parvient à s'enfuir. Lancés à sa poursuite, Abronsius et Alfred atteignent le château de von Krolock où ils retrouvent la belle Sarah. Faits prisonniers à leur tour par le draculesque propriétaire et son fils, les deux chasseurs intrépides se mêlent au nombre des invités d'un bal de vampires et réussissent à s'évader en emmenant avec eux une Sarah déjà bien vampirisée...

## Identification d'un genre

> *Décrire la structure dramaturgique. Analyser la scène d'exposition. Étudier les espaces dominants. Quelles menaces pour les corps ? Proposer une définition du genre fantastique de l'épouvante.*

• *L'atmosphère inaugurale.* Chacune des deux parties du film correspond à un lieu précis : l'auberge et le château. Le préambule entièrement soumis aux lois du genre plante le décor et installe rapidement un climat d'angoisse : deux voyageurs attardés s'avancent nuitamment dans une région hostile, située au nord de la Roumanie et cernée à l'est et au sud par la chaîne des Carpates. C'est la Transylvanie, pays où, dit-on, le comte Dracula, le maître des vampires, a élu domicile. Enfin, comme pour réactiver le souvenir des croyances populaires d'autrefois, l'action se déroule à une époque reculée (début du XIX<sup>e</sup> siècle).

La scène d'ouverture est vécue comme un cauchemar. Le silence, les bruits étouffés, la poursuite des loups (qui sont, selon la légende, aux ordres de Dracula), l'impuissance d'Alfred, sa panique face à l'inquiétante absence de réaction du professeur Abronsius font planer d'emblée un sentiment de malaise. Rêve ou réalité ? Le suspense dure jusqu'à l'arrivée à l'auberge. Le décor baroque du lieu sert évidemment le registre fantastique du film et prolonge l'impression première de cauchemar qui persiste dans l'esprit du spectateur. L'intérieur inhospitalier de l'auberge (chapelets d'ail, méfiance ostentatoire de Shagal et de ses clients, bossu camassier au langage incompréhensible...) achève d'installer un climat oppressant et fait planer l'idée d'un danger imminent.

• *Le corps en danger.* L'auberge et le château sont deux espaces compliqués qui enferment les personnages et les confinent jusqu'à l'étouffement. Leur organisation sur plusieurs niveaux correspond à l'identité de leurs occupants. Coins sombres et chausse-trapes sont ici les métaphores visuelles d'obscurs secrets, de mensonges, de désirs (homo)sexuels refoulés. Chaque étage de l'auberge est rongé par un vice particulier : l'alcoolisme 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 correspondent à la projection mentale des personnages.

Ces espaces clos constituent une menace permanente pour les protagonistes car s'ils emprisonnent, ils ne protègent pas pour autant. Perméable à tous les dangers de l'extérieur, l'auberge est également minée de l'intérieur par une affolante circulation des corps. Son intense activité nocturne, les fréquentes

intrusions des occupants du château agissent comme autant d'éléments dangereux d'un lieu en état de siège. Portes et fenêtres ne sont plus un obstacle à leur passage. La frontière séparant l'espace privé du visible vole ici en éclats (même les cercueils sont ouverts). L'intimité sinon la pureté y sont outrageusement violées et le bain de Sarah devient objet de voyeurisme. Par ailleurs, la prétendue pureté de la jeune femme (en tout cas, celle que voit Alfred) souffre de quelque perversion comme en témoignent ses souvenirs de pension d'une sensualité ambiguë, l'innocence un peu perverse avec laquelle elle accepte son sort au château ou encore le moment de son enlèvement par von Krolock où se mêlent violence et volupté. Notons encore le détournement-perversion des conventions amoureuses avec le transfert homosexuel d'Alfred quand celui-ci, dans sa quête amoureuse, trouve Herbert en lieu et place de Sarah au bain.

• *Du style au genre.* Empruntant généreusement au genre de l'épouvante, Polanski imprime néanmoins à son film une esthétique très personnelle : montage nerveux avec des plans courts (sauf la scène à la lenteur tout onirique du bal), enchaînement rapide de plans très rapprochés avec passages brutaux de plans beaucoup plus larges, le tout dans une pléthore de mouvements d'appareil. Pour accentuer la tension dramatique, Polanski a recours à des emplois techniques et des effets de mise en scène qui sont sa marque de fabrique, comme le sous-éclairage et les ombres chinoises (ou portées), l'emploi du grand-angle ou encore la brutalité de certaines scènes pour favoriser un climat de plus en plus macabre.

À partir de ce type d'éléments, on dressera une petite topologie du genre fantastique de l'épouvante : lieux (crypte du château, cimetière, dédale de couloirs sans fin et volumes immenses à l'étage...), accessoires (ail, crucifix ou croix, pieu, toiles d'araignées, grande cape noire doublée de rouge, cercueils, bibliothèque, télescope...), personnages (gent villageoise effrayée, comtes-vampires von Krolock père et fils, revenants, jolie-jeune-femme-future-victime...), lumières (ombres, obscurité, expressionnisme des couleurs...), musique (récurrence d'un chœur de voix chevrotantes...), etc.

## Démystification du genre

> *Identifier les autres genres auxquels emprunte le film. Brosser le portrait comique des personnages. Décrypter le sens de l'image finale.*

• *Romance et jeux de mots.* Le romantisme est une piste exploitée avec ironie par Polanski. Outre qu'il en fait le motif inavoué de l'action d'Alfred, le réali-

Rédaction Philippe Leclercq, professeur de lettres modernes  
Crédit photo D.R.  
Édition Anne Peeters et Émilie Nicot  
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

[www.cndp.fr/tice/teledoc/](http://www.cndp.fr/tice/teledoc/)

sateur donne de Sarah l'image d'une femme-mirage qui brille par son indifférence à la cour maladroite de l'infortuné jeune homme. Sarah l'innocente devient Sarah l'indifférente qui se métamorphose en Sarah la vamp, sorte de définition de la femme fatale dont Polanski sera lui-même « victime » à l'écran comme à la ville puisqu'il épousera l'actrice Sharon Tate après la sortie du film...

Le comique du *Bal des vampires* s'étend du gag burlesque à la simple plaisanterie propre à l'humour juif. Au générique, le technicien des vampiro-prothèses répond au doux nom de « Dr. Ludwig von Krankheit », en allemand maladie. Autre exemple: le titre original du film est suivi de la phrase suivante, *The Fearless Vampire Killers or Pardon me but your teeth are in my neck* (« Les intrépides tueurs de vampires ou Excusez-moi mais vos dents sont dans mon cou »), véritable sous-titre de série Z annonçant le savoureux mélange des genres.

- *De la couleur des images.* Pour merveilleuse qu'elle soit, la Transylvanie vue par Polanski évoque le dessin animé tant le décor semble peint. Outre les citations littéraires (Kafka pour le mélange fantastique/réalisme, Cervantès avec l'allusion aux moulins à vent de Shagal, etc.), Polanski a recours à une palette empruntée à la fois à Chagall (pour les extérieurs et l'auberge de guingois avec ses clients aux trognes enluminées) et Gainsborough (pour la scène du bal avec ses danseurs comme des automates en costumes XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Ainsi la valeur expressive et métaphorique de la couleur vient-elle en renfort de la truculence de l'intrigue et de ses personnages comme celui haut en couleurs de l'aubergiste juif Shagal évoquant le *Violoniste vert* de Chagall.

- *Des personnages comiques.* Les propriétés physiques et psychologiques de ce dernier font de lui l'un des principaux ressorts comiques du film. Obséquieux avec Abronsius et Alfred, roublard avec sa femme, lubrique avec Magda la servante, il apparaît comme une victime de sa classe et de ses origines puisque interdit de crypte aristocratique. Aussi le retrouve-t-on couché tête-bêche dans le cercueil d'Herbert!

La présentation off des deux protagonistes en ouverture du film annonce avec quelle plaisante distance ils seront traités. Abronsius, sorte de professeur Tournesol au faciès d'Einstein, est la caricature de l'homme de sciences. Chétif, maladroit et sentencieux, il manifeste une vive passion pour ses chères recherches quand il ne passe pas son temps à geler ou à dormir sur place. Il est secondé par

un élève couard et naïf, soumis à un rude apprentissage de l'amour. S'il ne parvient pas à séduire, Alfred est, en revanche, victime des assiduités d'Herbert. Lors d'une scène mémorable, celui-là ne parvient à se dégager des griffes de son séducteur qu'après lui avoir planté son livre de méthodes amoureuses entre les dents! S'ensuit une poursuite dans la meilleure tradition burlesque où Alfred fait le tour d'une galerie en courant pour se jeter à nouveau dans la gueule du vampire. Observons que la métaphore sexuelle du thème du vampire (vampiriser, c'est posséder) est, après la scène du bain, clairement énoncée et retournée au profit de l'enjeu comique du film.

Concernant le rire, le ton est donné dès le pré-générique: le célèbre lion de la MGM est remplacé par un vampire verdâtre de dessin animé. Dès lors, il s'agira pour le metteur en scène de désamorcer la tension dramatique par une réplique ou un gag désopilant comme le petit cri d'Alfred au lieu du traditionnel hurlement d'effroi. Enfin, le ton comique vire franchement à la farce quand les personnages s'abandonnent à quelque poursuite au rythme frénétique des images comme dans la scène finale.

- *Humour noir ou conte nihiliste?* En faisant triompher les vampires pour la première fois au cinéma, Polanski s'affranchit des codes tout en revendiquant un anarchisme inoffensif et de bon aloi. La fin ironique voire nihiliste (la propagation du mal par celui-là même qui prétendait l'éradiquer!) n'est pas seulement un dernier pied de nez adressé au genre. Polanski y affiche ouvertement son scepticisme face à la science et sa sympathie pour les forces occultes. Cependant, on pourra encore y voir la volonté du metteur en scène d'être fidèle au mythe fondateur de Dracula selon lequel les vampires finissent par conquérir l'Europe. Quoi qu'il en soit, la dernière image et son commentaire nous obligent à revoir le film comme une sorte de conte philosophique.

**Interrogé sur le genre fantastique par *Les Cahiers du Cinéma* en 1966, Roman Polanski déclare qu'il « aime tous les films d'horreur. [Parce que ça le] fait marrer... » Il pense que, comme lui, les spectateurs sont à la fois effrayés et capables de rire devant un film d'épouvante. « La peur est assez proche de l'humour, qui consiste justement à rire de la mésaventure de quelqu'un ou de sa propre mésaventure. Et toute peur qui n'est pas accompagnée d'un véritable danger doit vous faire rire une fois passée », précise-t-il trois ans plus tard à *Positif*. Pour l'heure, il décide de se lancer dans l'écriture d'un long métrage inspiré des productions britanniques de la Hammer Films telles que *Le Cauchemar de Dracula* de Terence Fisher (1959). Un peu à la manière des contes pour enfants, Polanski cherchera à faire de son film « une comédie sur le thème des vampires pour effrayer sans danger ».**

### Pour en savoir plus

- TYLSKI Alexandre (dir.), *Roman Polanski: l'art de l'adaptation*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

# Entrons dans la danse

## Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]

**Point d'orgue dramaturgique, la séquence dite du « bal des vampires » permet de vérifier les intentions liminaires de l'auteur: faire rire avec l'horreur tout en respectant les lois du genre (absence de reflet, symbolisme de la croix). La scène burlesque débute par une sorte d'inversion des rôles: le professeur Abronsius et son élève Alfred se sont introduits à la faveur d'un déguisement dans la grande salle du château et s'apprêtent à jouer les trouble-fêtes.**

La raideur silencieuse des vampires, leur pâleur et la musique associées à l'élégance de la mise en scène confèrent à l'ensemble une ambiance délicieusement irréelle [1]. Promise à un destin funeste, Sarah, tout de rouge sang vêtue, est déjà aux mains du maître de cérémonie. Mais Abronsius et Alfred sont eux aussi entrés dans la danse. Relevant d'un vrai comique de situation, les deux personnages plus caricaturaux que jamais jouent leur partition burlesque sans pour autant dynamiter l'angoisse prégnante de la scène. De son côté, Alfred est saisi par un danseur qui le fait tourner sur lui-même comme un automate. L'image de ce vampire anonyme qui mène un instant la danse est représentative d'une histoire où les héros, sortes de pantins burlesques, ont toujours été à la traîne d'une action conduite par les seuls personnages secondaires. Alfred parvient néanmoins à révéler ses intentions à Sarah, visiblement indifférente. Cependant, le comte réapparaît brusquement et Alfred est relégué au second plan comme un amoureux éconduit. La danse se fait ici métaphore d'une macabre comédie de l'amour. Enfin, un nouveau quadrille permet à Alfred et Sarah de se croiser et d'échanger quelques mots.

Le nombre important des danseurs qui cernent le cadre est source d'une grande inquiétude quant à la réalisation du stratagème. Terriblement esseulé, Alfred concentre alors sur lui toute la charge émotionnelle de la menace. De son côté, Abronsius semble ignorer le danger. Demi-tours et changements de cavaliers vont varier les figures et les couples [2]. Et inmanquablement Alfred et Sarah se retrouvent dans les bras de vampires. Polanski utilise ici les limites du cadre en se plaçant au plus près des personnages. À chaque fois que l'un d'eux (hors champ) entre dans le cadre, c'est la surprise ou le gag. Alors qu'Alfred est pétrifié par l'imminence du départ, Abronsius continue de se livrer à quelque facétie. Chassé-croisé des personnages, entrelacement des genres dramatiques, chacun des deux héros est dépositaire d'un registre (comique et dramatique) qu'il est chargé d'entretenir activement durant la scène.

Un mouvement de grue [3] permet de découvrir un grand miroir dans lequel seule l'image d'Alfred, d'Abronsius et de Sarah se reflète. Brusque changement de ton. La musique s'estompe. Les vampires s'approchent pour constater l'imposture. Pétrifiés, les danseurs clandestins hésitent à se retourner. Outre qu'il révèle l'une des caractéristiques fantastiques des vampires (l'absence de reflet), précisons que le trucage dit « des doublures » est obtenu en ôtant le miroir de son cadre. Les décors sont ensuite déplacés dans le vide obtenu et une doublure de chaque comédien, placée en face de lui, exécute simultanément les mêmes gestes.

Le plan 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 héros. L'horreur est à son comble. Qu'importe! Abronsius se met à sautiller et la crise est miraculeusement désamorcée. Résultat: la peur n'est plus qu'un moyen de rire. Alors qu'ils tentent de s'esquiver, les trois personnages sont rappelés par von Krolock qui exige un retour à l'ordre. Sa horde de vampires rattrape les fuyards qui semblent d'autant plus pris au piège qu'ils sont cernés par les limites du cadre. Alfred s'empare alors d'une épée qui gifle l'air. Abronsius l'imité à son tour et croise le fer pour former une grande croix [4]. Le geste protecteur est accueilli par un cri d'effroi et un mouvement de recul. Ce retournement de situation est le dernier d'une série où chaque camp aura été piégé sur le terrain de ses propres faiblesses. La croix ainsi brandie symbolise la lutte du Bien contre le Mal et est censée, selon la légende, protéger les vivants des vampires. Les deux personnages déposent enfin leur croix de fortune sur le sol et, profitant de l'effet de surprise, sortent du cadre, les vampires sur leurs talons.