



N°3 A la lettre

- Olivier Leplatre

L'alphabet du crime (immanence de la lettre dans l'image : *Les Vampires* de Louis Feuillade)

[...] le lieu du départ signifiant
(...), c'est la lettre (R. Barthes)¹

Dans le serial de 1915 qu'il propose au public sur une douzaine de semaines pour relancer la maison Gaumont, alors au bord de la faillite, Louis Feuillade imagine une vaste enquête à rebondissements ; elle est destinée à concurrencer les épisodes des *Mystères de New York* que Pathé a adaptés avec succès d'une série américaine où brille la blonde Pearl White. L'enquête de Feuillade est conduite par le journaliste Philippe Guérande qui, à Paris comme en Province, traque des ennemis invisibles, insidieux et proliférants dont il est le seul à mesurer la vigueur criminelle : les Vampires. En dix épisodes d'une fantaisie

¹ R. Barthes, « Erté ou A la lettre », dans *Œuvres complètes*, éd. E. Marty, Paris, Seuil, 1994, Tome 2, p. 1222.

extraordinaire, Feuillade lance son héros sur les traces tortueuses d'une bande de malfaiteurs polymorphes dont il obtiendra finalement l'éradication apparemment définitive.

La liberté formelle de la narration, qu'ont reconnue tous les admirateurs de Feuillade, de Franju, son disciple direct, jusqu'à Truffaut ou Resnais², donne au film, syncopé par ses épisodes, la nonchalance d'un rêve. Mais les émerveillements oniriques du récit ne sont pas seulement les effets d'images négligemment organisées et ainsi chargées d'énigmes ; il semble que ce que nous voyons et finit par nous hanter procède directement de l'activité rêveuse de Guérande lui-même.

En plus d'une circonstance, Feuillade nous montre le reporter en train de dormir ou travaillant en pyjamas (fig. 1) ; et l'on ne sait plus parfois si ses réveils ne sont pas finalement de simples moments du grand songe qui l'habite et où domine la révélation hallucinée du monde des Vampires, êtres nocturnes à la réalité indécise, auréolés d'absence ou animés par des surgissements éphémères. Au-dessus du lit de Guérande, dans le château du docteur Nox, une peinture, où l'on croit reconnaître une galerie de musée avec un sphinx, s'ouvre et laisse passer la tête de bourreau d'un Vampire éclairé par une lampe (fig. 2). Inquiétants et tout à la fois envoûtants, les Vampires ont la densité aléatoire des fantasmes : Guérande sans doute s'y retrouve, au plus intime de ses désirs, de même que Fantômas, autre héros de Feuillade, dédouble Fandor, et Juve, pour incarner au-dehors la part d'ombre qu'ils secrètent en eux-mêmes.

Guérande dort plus qu'il écrit. On le sait journaliste mais de ses articles, il n'est que rarement question ou pour les nommer parfois, avec plein de justesse poétique, « papiers d'atmosphère »³, expression qui affecte l'écriture d'un fort coefficient de songe et l'imprègne de l'indétermination identitaire des Vampires. Dès le premier épisode, Guérande s'aperçoit qu'on lui a dérobé son dossier amassé sur les Vampires : ce vol initial prévient le spectateur du traitement

² Sur ces témoignages, voir Fr. Lacassin, *Louis Feuillade*, Paris, Seghers, 1964, pp. 148-154.

³ Un intertitre de « L'Évasion du mort » (épisode 5) indique que, pour écrire son « papier d'atmosphère », Guérande obtient l'autorisation de suivre les derniers moments de Moreno qui vient apparemment de s'empoisonner au cyanure.

singulier que l'écriture subit en permanence dans le feuilleton. Lacunaire ou lapidaire – en témoignent les innombrables cartes de visites qui s'échangent dans le film, les messages codés ou les extraits de journaux (fig. 3a-e) – ou bien fragmentée sous la forme des télégrammes ponctuant abondamment l'intrigue, l'écriture est menacée par la disparition. Elle est gouvernée par l'urgence et le laconisme. Serrés en cryptogrammes, en anagrammes secrètes, en dépêches ou en brèves et en procès-verbaux, les mots ont du mal à s'enchaîner et à faire texte. Mais, il faut en convenir, comment écrire un article puisque le régime de l'aventure auquel obéissent les images est la circulation rapide des informations, le rythme effréné des courses-poursuites, les péripéties haletantes où enlèvements, destructions et assassinats ont partie liée ?

Pas le temps d'écrire. Les Vampires vont trop vite. Ils apparaissent et disparaissent avec une telle aisance qu'on les croirait insaisissables, semblables aux spasmes de la nuit qui les favorise. Ils portent souvent le collant noir du deuil, de l'ombre et des ténèbres ; leur réalité est trouée d'absences et de morts. Le télégramme serait leur écriture la plus appropriée : rapide, elliptique, dynamique, il correspond bien à leur mode d'existence évanescent et incessamment mobile. Dès le premier épisode, Guérande se lance dans l'affaire d'une tête coupée à Saint-Clément-sur Cher (sur chair ?) pour laquelle il soupçonne les Vampires. Un télégramme lui a appris le cas étrange (fig. 4). Le message lui-même coupé inscrit dans la langue la fracture ou l'évidement de la réalité comploté par les Vampires, il révèle leur goût pour le cadavre exquis.

Au cours de son enquête, le journaliste ne peut prendre tout au plus que quelques notes : elles l'aident à marquer sa chasse et à suivre les erres des fantômes. De leur côté, les Vampires optent pour des signes secrets qui laissent le moins de traces possibles et permettent de déjouer toute lisibilité des actions. Aussi, sous leur influence, l'écriture régresse-t-elle nécessairement à ses unités minimales plus proches de la simple lettre que du texte complet.

Quand il se rend au beuglant où se produit Irma Vep, l'égérie des Vampires, Guérande s'arrête sur une affiche, installée près de l'entrée, où sous le visage de la jeune femme sont gravées les capitales de son nom (fig. 5). Il

comprend alors qu'« Irma Vep » n'est que la reformulation anagrammatique de « Vampire ». Avec son doigt, Guérande suit l'interversion des lettres et la révélation du mystère (fig. 6a-c). Il piste le trucage onomastique. De même qu'Irma cache son appartenance dans son nom, les Vampires cryptent la ville ; ils la réécrivent selon leurs lois ; ils réinventent le langage, le soustraient au sens commun, le font bouger en tous sens ; ils signifient partout le désordre auquel ils aspirent et qui les crée.

Pour traquer et déchiffrer leurs textes obscurs, Guérande est constamment obligé de jouer avec la langue. Dans le cryptogramme rouge récupéré aux Vampires, il s'aperçoit qu'il doit croiser les lettres pour retrouver la clé du chiffre (fig. 7). Partout, en Hermès moderne, le journaliste s'efforce de relier le puzzle verbal que ses ennemis s'ingénient, quant à eux, à brouiller et à démembrer. Il a l'audace d'entrer dans la boîte noire des Vampires où dominant bruit et fureur et il essaie d'arracher de leurs réseaux tumultueux l'information à recomposer et à diffuser. Il tente de transférer en mode linéaire (les lignes de ses articles bien typographiés) le code tabulaire qu'affectionnent les Vampires. Car pour ces derniers, les mots ne sont jamais fixés, les lettres sont toujours encore disponibles pour d'autres messages ; elles sont les éléments d'une complexité « à plusieurs entrées et à connexions multiples »⁴.

Sur les pages qu'ils emplissent, les Vampires distribuent signes, chiffres, dessins (fig. 8). Ils déroutent la clarté des systèmes connus et jouissent de leur hermétisme. Quand un article est publié sur eux, il paraît imprégné de leur présence et distribuer dans son texte le fantôme verbal des criminels. Qu'on lise attentivement avec le bandit Juan Moreno, au début des « Yeux qui fascinent » (épisode 6), une brève qui les implique (fig. 9), et l'on sentira bien que l'article est écrit avec leur chiffre, partout disséminé en allitérations graphiques et sonores : « sang-froid », « épouvante », « indicible », « terrible bande »..., chaque formule répète l'envoûtement exercé sur les mots par le nom des « Vampires ». Moreno, l'hypnotiseur qui piste la bande, se révèle lui aussi comme Guérande,

⁴ M. Serres, *Hermès I. La communication* [1969], Paris, Seuil, « Points », 1984, p. 13.

dont il est un des reflets, hypnotisé par leur existence rivale ; il finit par se confondre avec eux. Au contact des Vampires, toujours les yeux fascinent.

Le corps du langage qui les désigne est contaminé par leurs conduites, par leurs mouvances physiques. Car, dans l'espace de la ville, les Vampires aiment n'être stoppés par aucune limite mais promouvoir cette « subtilité diabolique »⁵ qui fait leur réputation : se faufiler par les fenêtres, les vasistas et les trappes, descendre le long des façades, de mille manières parcourir, tels des chats de gouttières ou des rats d'hôtel, le quadrillage des toits et ainsi n'être jamais arrêtés. La ville voudrait les circonscrire dans les grilles de ses volets ou la géométrie de ses plaques de zinc bien dessinées (fig. 10a-b) ; mais les Vampires transgressent les frontières, franchissent les découpes. Ils ne tiennent pas en place ; ils sont rétifs au « carrelage »⁶ clos et anguleux de l'arpentage citadin que dictent la loi et l'ordre. Ils emploient des cordes pour acheminer du vin empoisonné, enlever une victime et la ficeler ou se faufiler eux-mêmes hors des immeubles (fig. 11a-b) : voilà leurs liens, ajoutant aux lignes imposées par l'architecture urbaine, cette autre tapisserie d'araignée, dangereusement réticulaire, flottante et piègeuse. Ainsi sur les pages de la ville, les Vampires sont instables, faits à l'encre sympathiques, incapables d'imprimer tout à fait leur présence puisqu'ils adorent avant tout passer, frôler, voltiger.

Sur l'affiche du *Chat-Huant*, où Guérande découvre la magie noire de l'anagramme, le visage d'Irma Vep fait impression au-dessus de ses lettres (fig. 12). Sa rondeur découpée se donne comme la dilatation du point sur le i de son prénom. Le visage conquiert cette autonomie troublante, narquoise qui s'adjoint à toute corporalité morcelée et éparse, tels ces pieds qui dansent dans un conte de Hauff et qui servent à Freud d'illustration à sa notion d'inquiétante étrangeté⁷. Sous la tête décapitée et affranchie, les lettres de l'anagramme elles aussi dansent ; elles suggèrent le sabbat incontrôlable des figures du Mal. Bien plus tard, dans l'épisode 8, Satanus, diaboliquement déguisé en père Joaquim des

⁵ Pour reprendre une autre expression de la manchette de journal montrée au début de l'épisode 6.

⁶ G. Lascault, *Les Vampires de Louis Feuillade*, Crinée, Yellow Now, « Côté film », 2008, pp. 80-81.

⁷ S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1952, p. 198.

Missions d'Afrique, informera par une nouvelle anagramme Irma, alors prisonnière en partance pour l'Algérie.

L'anamorphose du visage d'Irma Vep à partir des lettres de son nom actualise sa vérité fantasmatique. A tous moments, le spectateur retrouve cette signature lettrée : la tête d'Irma, tête de Méduse ou de Salomé, face de Pierrot inquiétante, est omniprésente. Mais aussi ses yeux qui si souvent se posent sur le spectateur comme pour le sidérer ; ils continuent de darder l'appel du vertige même quand la vamp est bâillonnée (fig. 13). Et la bouche d'Irma surtout, aux lèvres brillantes de nuit (ou de sang : quelle différence de couleur à l'image ?) et qui parfois, avec une animalité brutale, enragée peut-être, montre les dents (fig. 14). Cette bouche au sourire noir⁸, ouverte sur l'abîme ou la morsure, redessine encore l'arrondi de tout le visage, en le creusant de vide tandis que le regard, lui, est violemment exorbité.

Que dit cette bouche, presque cette goule sur laquelle la fin du XIX^e siècle a concentré une partie de ses angoisses du Féminin ? Rien que les sons moulés par les lèvres, qu'Irma donne l'illusion de cracher ou de souffler. Lancée comme un regard d'horreur, variante glaçante du « Je vous aime » chronophotographié par Paul Demeny en 1891 (fig. 15)⁹, la lettre prononcée ou plutôt rendue graphiquement visible par la bouche qui l'articule, appartient au monde d'avant les mots ; ce monde dont l'intégralité du corps d'Irma est la figure de retentissement et dont les Vampires, ses comparses, sont les pourvoyeurs. D'un même élan, d'une même poussée natale, Irma, « idole de la perversité »¹⁰, est orifice du sexe effroyable et tension érectile. La silhouette de la vamp (de la hampe ?) appartient à tous les genres. Elle est réversible. Elle absorbe en elle l'origine indéterminée de la sexualité archaïque. Avant le *logos* et son travail de domestication du primitif, Irma s'offre comme une lettre-chose, obscène et qui saute aux yeux ; elle est la littéralité même du désir.

⁸ Dans le *Jardin des supplices* d'O. Mirbeau, Clara a le « sourire rouge ».

⁹ <http://otremolet.free.fr/otvideo/demeny.html>

¹⁰ B. Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle* [1986], trad. J. Kamoun, Paris, Seuil, 1992.

Dans l'espace du film, pareille aux autres Vampires, Irma Vep anime sa chair de lettre vivante et érotique. Par sa silhouette que moule le beau collant foncé dessiné par Paul Poiret (fig. 16a-b), elle se dépose sur le film, elle laisse à même la pellicule sa charmante vague nocturne. Elle est, à l'image, une somptueuse enluminure noire, indéchiffrable. Ses yeux, ses lèvres charbonneux sont rehaussés de cernes encrés. Irma est faite de la matière de l'écriture. La substance de cette étrange muse célébrée par les surréalistes, Aragon, Desnos ou Breton, est ombreuse : elle est trempée dans le néant de l'encrier qui la rend visible et donne à la chair son pouvoir d'adhérence, sa force d'image collante.

Quand on ne le comprend que du côté de l'ordre, Guérande nous paraît convertir ce mystère en clarté. Il démasque Irma, il réécrit les messages des Vampires, il les amène au lisible. Il espère figer les criminels en caractères d'imprimerie. Il reconduit à la linéarité des textes qu'il est censé rédiger sur eux leur dispersion verbale. Pourtant, nous l'avons bien vu, Guérande écrit peu ; il est régulièrement interrompu par l'arrivée des télégrammes et les surprises du réel magiquement transformé par ces prestidigitateurs en bande organisée. On soupçonnera Guérande d'être intimement séduit par la belle noiseuse Irma et son corps de ballet, d'être attiré par la gymnastique acrobatique des cambrioleurs et leur folie de lettres émancipées. Guérande traque les Vampires et, spécialement, leur sibylle pour mieux admirer la chorégraphie lettrée qu'ils réussissent et jettent sur le boulevard du crime comme des coups de dés. Obsédé par cette impression onirique et la pourchassant, il fait danser pour son propre plaisir cette dionysie dont la pulsion épidémique enivre le film. Se refusant au texte, les Vampires façonnent à l'envi des images : autant d'images prises à la lettre. Ainsi se déploie la dynamique du fantasme : le film dépend tout entier de l'excitation de Guérande fasciné par l'activité génésique du chaos et par la rumeur primitive du crime changé en calligramme.

Feuillade s'amuse à traduire l'ambiguïté de son héros, enquêteur du rêve, par le pyjama rayé, cet étonnant article qui lui sert de costume d'aventures et qu'il partage avec Irma (fig. 17a-c). On regardera son motif de lignes comme le guide ou le support du texte à faire, comme une matrice typographique. On s'attend à ce

que ces lignes orientent la connaissance et programment le retour à l'ordre. Mais, tout au contraire, imprimées sur le corps du rêveur, elles dessinent l'autre forme de savoir et d'expérience dont il est le passeur ; elles composent, sur lui et pour le film, la table des images ou l'échiquier de leur jeu.

Dès lors, il apparaît au spectateur que les aspects même des objets du monde portent l'empreinte des Vampires : leur nom, celui d'Irma Vep plus que tout autre, dissémine des lettres comme des fétiches déplaçables, greffons autonomes et mobiles, comme des fétiches devenus corps à part entière ; ou bien les corps des Vampires se concentrent en lettres, et leurs silhouettes sensibles se transfèrent en traits signifiants pour être essaimées dans l'espace du monde à conquérir. Les deux opérations se répondent : les Vampires ont des noms qui sont leurs corps et leurs corps sont des noms. Ils font signes de toute leur présence dont il voudrait que le monde soit le prolongement et le territoire, c'est-à-dire l'image.

La saturation signifiante, visuelle, jusque sur les grands écrans de cinéma où Guérande et Mazamette ont la surprise de découvrir leurs ennemis (fig. 18), la faculté de métamorphose des Vampires et la hantise qu'ils excitent et entretiennent, tout encourage l'activité délirante du regard. Le spectateur, comme Guérande, voit les Vampires partout. Il les traque comme des rébus. Il n'a pas de mal, par exemple, à retrouver le V de Vep remodelé par le pavillon de son enregistreur dans l'épisode 7 ou encore dans l'épingle à cheveux vue au cours de l'épisode 8 (fig. 19a-) ; il le retrouve suggéré encore par l'Hôtel de la *Pyramide* (fig. 20a-b) ou la coiffure bretonne de la vamp elle-même, entrée au service de Guérande pour l'espionner et le tuer (fig. 21). Le trait de son corps, ce grand i comparable aux aiguilles de minuit, l'heure du crime¹¹, ne cesse d'apparaître dans tous les corps ficelés, empaquetés que déposent un peu partout les criminels (fig. 22) ; il se redouble ailleurs dans le geste du doigt levé – érection phallique de la virile Irma – qui réclame attention et qui menace (fig. 23). Combiné avec le V des bras repliés sur les hanches (en souvenir des ailes de la chauve-souris), il signifie encore l'allure perplexe de la jeune femme ou son air canaille (fig. 24). Le i de la

¹¹ C'est à minuit par exemple que le baron de Mortesaigues, alias le Grand Vampire, gaze sa réception pour dépouiller ses convives du Tout-Paris (épisode 5).

ligne est mimé par un klaxon de voiture (fig. 25) ou redessiné par l'affût du canon de Satanas lançant son obus rond comme une tête (fig. 26). Mazamette et son fils ne mettent-ils pas d'ailleurs la main sur un boulet caché dans une boîte à chapeaux alors qu'ils enquêtent à Montmartre dont le Sacré-Cœur ressemble à un grand obus dressé vers le ciel (fig. 27) ?

Précisément, autre voyelle du corps d'Irma aperçu en lettre, le o de la bouche, des yeux, du visage prolifère partout : on le revoit, en vrac, avec la tête coupée du premier épisode rangée, elle aussi, dans une boîte (fig. 28) ; on en redécouvre le dessin dans la face comique de Mazamette dont le prénom *Oscar* donne déjà le contour du tracé (fig. 29), dans le nuage – le prénom exact de Mazamette est *Oscar-Cloud* ! –qui suit l'explosion du Jean-Bart pour faciliter l'évasion d'Irma (fig. 30)... Il faudrait encore inclure dans ce foisonnement aspectuel, les multiples voies de passage par où les Vampires circulent en toute ignorance des limites et des fermetures : bouches d'égout, puits (fig. 31a-b)...

Ces ouvertures trouent l'espace et le changent en un vaste labyrinthe aux voies compliquées et parallèles dont l'origine semble être un en dessous labile des choses, archaïque et transgressif. Le grand souterrain du monde, abondant de nuit, s'exprime par ces accès ; il parle à la surface de la ville et dans ses appartements, il crache le crime et, à rebours, avale ses victimes (entre autres par le nœud coulant de la corde avec laquelle Moreno veut pendre Guérande fig. 32). Le projet du crime est de rendre la ville poreuse, perméable aux surprises maléfiques de l'Enfer. Irma cristallise ce vorace désir d'aspirer la vie et d'y semer le désordre : elle se diffuse par les sas, les points de fuite de l'espace acquis par les Vampires et où leurs corps graphiques, à l'instar de leurs tourbillonnants changements d'identités, se répercutent et s'anamorphosent. Enfin, tous les cadrages à l'iris de Feuillade, ou leurs mises en abîme par exemple dans le petit cadre où Guérande conserve la photographie de sa première fiancée (fig. 33), ne viennent-ils pas redoubler ce cerne obsédant dont Irma est visiblement la matrice ?

Les corps mobiles des Vampires agencent une syntaxe visuelle qui provoque la sensation d'une intense présence lettrée. Comme morphèmes plastiques et « cinémèmes », ils s'imposent aux signes du monde et comme signes

au monde, tantôt liant et déliant les formes identifiables d'un alphabet, tantôt inventant de nouvelles propositions, le plus souvent associant les deux opérations en une combinaison inventive de graphies. Ainsi les comportements, les postures des Vampires dessinent dans l'espace leurs signifiants libres ; ils importent une écriture fictive, cryptée, lisible néanmoins à travers la bande déroulante du film que Feuillade substitue au texte et que les corps vampiriques marquent de leurs sceaux ou de leurs idéogrammes.

A trois reprises par exemple, un personnage porte un autre sur son dos (fig. 34a-c). Inscrite dans des scénarios d'enlèvements dont les épisodes sont friands, la scène est répétée de manière différente tout en témoignant d'une belle obsession visuelle. Réunis pour cette figure de ballet, les corps offrent au regard plus que l'illustration d'une circonstance narrative. Ils font admirer la naissance d'une lettre, ce qui en tout cas la constitue substantiellement : une corporalité (ne parle-t-on pas en typographie de corps, de jambages, de bras, de ligatures, de hampes ou de queues... ?) jaillie en signes, en textures, en incarnations (corps fendus ou plaies cicatrisées) ; à partir de cette corporalité, des rapports d'intensité, un marquage de l'espace découpé, arpenté en lieux. Ne perçoit-on pas, en effet, dans toute lettre le processus d'un relief sensible, d'une trace et d'une ombre, ou bien d'un évidement. Les alphabets anthropomorphes, de Maître E. S. à la fin du XVe siècle jusqu'à Erté ou Dali (fig. 35 a-b), loin d'être des aberrations étranges du dessin lettré, restituent l'origine exacte, gymnastique, de cette parturition des lettres dans la chair. Ils témoignent non d'une réappropriation des signes par la forme humaine mais de l'inscription de la déformation humaine dans la lettre, de la poussée des corps, de la déchirure qu'ils infligent à l'espace et qui les défigurent eux-mêmes jusqu'au franchissement de leurs limites et à l'élan de la nouveauté.

Les Vampires se prêtent à ces jeux athlétiques de la figuration puisqu'ils confèrent au corps une importance extrême au sein de la réalisation du crime. Se jeter sur quelqu'un, l'attraper, sauter, tomber, grimper, se battre, se débattre..., toute cette gestuelle, tous ces efforts, prometteurs de résultats bougeant les formes connues, entraînent les Vampires dans un corps à corps permanent avec

l'extériorité dans le but d'en prendre le contrôle et de s'unir à elle et la métamorphoser. Pour situer un corps qui en porte un autre, Feuillade utilise des lieux intermédiaires : des voies de chemin de fer, une rue ou l'étage d'un hôtel sont les endroits transitoires où se rencontrent, s'accouplent à leur manière des êtres et où ils s'invitent à se redessiner. Là, en ces seuils, la matière s'essaie à l'inédit, elle produit des dissemblances fécondes.

Le film de Feuillade en hérite directement dans son montage même : il malmène la logique du récit, travaille par légères dissonances narratives, par assemblages d'images éventuellement hétérogènes. Deux scènes le traduisent exemplairement : l'appel téléphonique entre Guérande et Mazamette à la fin de l'épisode 4 qui rapproche hors de toute vraisemblance spatiale les deux interlocuteurs dans une même image composée en triptyque (fig. 36) ; ou encore, ce plan de coupe de deux appartements (fig. 37) signifiant une fois de plus la faculté qu'ont les Vampires de lever les obstacles et de créer les solutions de lieux neufs, spécialement accessibles au cinéma. Libre de toute cohérence narrative et poussé par la liberté d'imaginer, Feuillade va jusqu'à insérer dans son film des éléments récupérés à d'autres tournages telle cette incroyable scène de corrida supposée se dérouler à l'époque napoléonienne et introduite dans un des épisodes (épisode 6).

Porter un homme, l'enlever et le charrier, comme le fait à deux reprises Moreno avec le banquier Métadier et avec Irma, revient à se confondre avec lui, à le vampiriser pour créer avec son propre corps un nouvel être hybride, siamois, presque monstrueux. On perçoit d'abord distinctement deux individus et rapidement plus qu'un troisième corps né de l'addition des deux autres : les Vampires, Irma en tête, sont, on le sait, des figures collantes. Les vampires sont parasites, atroces suceurs de sang et alchimistes de la chair fluide : les voici chez Feuillade entés sur leurs victimes, se déplaçant chargés de leurs corps, comme des fourmis besogneuses. L'animalité remonte dans cette conduite : araignée, papillon ou chauve-souris, avec les Vampires, une certaine bestialité travaille à l'image, en direct.

Créatures à l'identité muable, les Vampires de Feuillade changent de peau : nous ignorons qui ils sont vraiment mais nous percevons qu'ils deviennent autres avec une étonnante facilité en brouillant les contours de l'être et du sujet. Sous un homme un autre, comme, dans les anagrammes, les lettres viennent sous d'autres lettres. Emprise, latence, primitive violence, les Vampires mettent en jeu les phénomènes vertigineux des associations : leurs corps alphabet contiennent toutes les réserves imaginables de figures, c'est-à-dire d'altérités figurales. Ainsi précisément, dans l'épisode 4, après avoir emmené Métadier, Moreno se coule dans son apparence (même sa mère ne ferait pas la différence, déclare un des comparses de Moreno) et il dépouille la banque : en récupérant l'argent, il en profite même pour doubler la bande rivale et se comporter en vampire des Vampires.

De ces corps sur corps, on se prend à rêver – mais tous ces plans suscités par Feuillade ne sont-ils pas les chimères du rêve ? – qu'ils forment un X, chiffre fantomatique de l'inconnu et du virtuel, du nom manquant mais hôte et multiplicateur de tous les noms possibles (fig. 38). On se souvient aussi des grandes pestes où des hommes transportent les corps de leurs semblables (fig. 39a-b) et l'on se dit qu'avec les Vampires un fléau submerge la société et attaque la vie. Mauvais Samaritain ou Saint Christophe inversé (fig. 40), Moreno porte Métadier ; il porte sa croix aussi, connotation iconographique à quoi n'est pas insensible Feuillade qui mêle à ses épisodes un subtil imagier religieux touchant notamment au miracle de la résurrection. Moreno recompose une descente de croix parodique, comme ailleurs son drap, par où il revient à la vie, est explicitement associé par Guérande au suaire du Christ (fig. 41a-b). Mais, pour un peu, on verrait encore, par cette sorte de conduite hallucinatoire que les *Vampires* finissent par provoquer chez le spectateur, le dessin d'un revolver (fig. 42) : les corps sont armés, prêts à la détonation, prêts à faire exploser les contours du monde.

Les Vampires étendent l'existence de la lettre qu'ils animent au corps entier de l'image. Ils la produisent matériellement, de façon immanente ; leur matière engage les formes. Ils la développent à la surface du film, grâce à la

dérive et au débordement de leur substance. Feuillade montre le déplacement de la lettre amplifiée, diffusée, telle une tâche d'encre, en image-mouvement. Il nous fait voir comment les Vampires, ces organismes noirs, ces réserves d'encre prête à couler, s'extraient de la gangue textuelle où ils devraient être tenus – le feuilleton dont Guérande est censé fournir les épisodes – pour advenir à la figurabilité ouverte qui définit le cinéma. Les Vampires glissent du texte à l'image et l'image dérive avec eux. Ils font migrer la lettre dans l'espace visuel, ils désagrègent son aspiration à l'unité et à l'isolement pour privilégier sa dispersion et son aptitude à la circulation.

Par association à ce travail imageant des Vampires, activé par l'hyperesthésie de la pellicule, on songe aux chauves-souris d'Emile Gallé non pas serties dans le bloc du verre mais l'irisant, s'écoulant dans ses veines et le nappant (fig. 43). L'animal dans l'oeuvre de Gallé, qui a aimé ses variations poétiques chez Robert de Montesquiou¹², se déplie et se dissout, comme ailleurs les floraisons d'orchidées, de lis ou de lotus toujours agités par une eau invisible. Chez Gallé, la chauve-souris, à laquelle il conviendrait d'associer le papillon ou l'éphémère, est choisie sans doute pour sa force d'éclosion et de palpitation : elle dépense sa matière dans le matériau du verre qu'elle nourrit, enrichit, embrume¹³ et complique. De cet écartement séminal du corps, naît l'objet soufflé et vitré ; il est conçu comme l'expansion d'une intériorité, il accouche le recel d'ombre colorée de la chauve-souris.

Les Vampires chez Feuillade promeuvent, eux aussi, des caprices de matière que l'image répercute ; ils ressemblent aux gouttes d'encre qui se déflorent dans un milieu humide, l'imbibent, le fuient, l'étoilent¹⁴. Ils sont proches encore de cette pieuvre qui, dans les lavis de Victor Hugo (fig. 44), répand son

¹² R. de Montesquiou publie les *Chauves-souris*, son premier recueil poétique, en 1892. Gallé rencontre Montesquiou en 1889 et commence dès cette époque une série de compositions vitreuses inspirées par les textes de son ami. Voir A. Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996, Tome I, pp. 185-191.

¹³ Dans ses Mémoires, R. de Montesquiou note qu'Emile Gallé était parvenu à mêler les « découpures du volatiles bizarre (...) à celles des nuages, aux noms des constellations et à la tonalité des brumes » (*Les Pas effacés*, Paris, Emile-Paul frères, 1923, Tome II, p. 296).

¹⁴ Voir G. Didi-Huberman, « L'immanence figurale. Hypochondrie et morphologie selon Victor Hugo », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°85, 2003, pp. 90-120.

encre sur la parcelle marine du papier, à moins que l'encre par les détours plus ou moins concertés de la plume, ne retrace sa forme échevelée. La pieuvre aux bras-ancre, jetant par volées des averses encrées, a pu être une lettre à son origine ou elle aboutit à sa suggestion : un H certainement, signature du philographe, peintre et écrivain, que l'encre brune réagissant sur son support a affolée. La lettre diluée, hystérisée a mué en une créature tourmentée et finalement en un spasme d'image.

Lors d'une scène de l'« Evasion du mort » (épisode 5), les invités d'une fête sont gazés par les Vampires pour être volés (fig. 45). Feuillade conçoit alors une série de plans d'une étrangeté somptueuse. Il introduit ses deux silhouettes noires au fond, dans l'encadrement des portes symétriques : les complices découvrent une avalanche de corps évanouis, accumulés les uns sur les autres ou avachis dans les fauteuils ; ils s'apprêtent à les délester. Par l'entrebâillement de la lumière, s'affirment deux lettres et l'image s'extravase à partir de leur présence irradiante. Les autres corps dispersés ou amassés dans l'espace, comme après le ressac d'une orgie¹⁵, ont ces deux figures pour source formelle et aura ; ils trouvent en elles leur départ, depuis l'ouverture des portes qui sont, au fond de la pièce, une autre façon de représenter le dépliage des ailes des Vampires quand elles libèrent les ressources de la création et donnent lieu aux images. Les lettres vaguement ondulées, bougées elle-même par les ondes qui se répandent de leur noirceur constituent ce que G. Didi-Huberman nomme un « champ de figurabilité »¹⁶ ; elles font admirer la puissance génésique de l'immanence au sein des formes¹⁷. De la coulure d'encre des Vampires, prennent les corps : elle se coagule en eux, y est remodelée, empâtée. Mais pour réussir cette installation, il aura fallu l'aide du gaz, acteur essentiel, quoiqu'invisible, de la prolifération matérielle, identique à l'eau baignant d'encre les lavis et aidant la plume à se mouvoir pour engendrer ses surprises.

¹⁵ Voir G. Lascaut, *Les Vampires de Louis Feuillade*, *Op. cit.*, p. 98.

¹⁶ « [...] les modalités concrètes, processuelles, de ce *donner-lieu*, en font un champ de *figurabilité*, où les traces visuelles sont maintenues le plus longtemps possibles – et si possible à jamais – dans l'état d'être "figurantes", plutôt que "figurées", fixées, lisibles » (G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essai sur l'apparition*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998, p. 154).

¹⁷ Voir G. Didi-Huberman, « Image, matière : immanence », dans *Rue Descartes*, n°38, 2002/4, pp. 86-99.

Alors que la lettre s'isole, se fixe, retrouve la scansion du geste d'écrire – geste fragmenté, coupé –, l'image jouit du corps plastique qui s'étire, se courbe, s'éploie, en prolongeant infiniment les virtualités de son signifiant. Pour s'évader, Moreno, l'un des chefs de bande, fait croire qu'il s'est suicidé en avalant une pilule enveloppée dans un papier et cachée dans l'oreille (elle se révélera finalement une sorte de somnifère, fig. 46). Dans la cellule du dépôt, on le laisse pour mort recouvert d'un drap. Et pourtant, Moreno se lève (fig. 47a-b). Le linge qui l'enveloppe le vêt d'un drapé de fantôme : il s'extrait de son linceul, s'extirpe des fronces du tissu. Peut-être perce-t-il un papier froissé. Le spectateur assiste à cette scène incroyable d'un homme qui franchit sa peau textile, érige sa forme ressuscitée et revient ainsi à l'image.

Un tel événement n'est pas isolé dans le feuilleton. Ailleurs, c'est Irma en personne qui renaît du tissu qui la couvre. Plusieurs fois, la Vampire est arrêtée, faite prisonnière dans un sac ou le corps serré dans une couverture (fig. 41a). Pour autant, la jeune femme ne meurt jamais : son passage par le pli d'un tissu n'est qu'une étape, toute provisoire, vers une nouvelle métamorphose. Comment penser alors qu'elle meure vraiment au dernier épisode, et reste lettre morte ? Papillon jaillissant constamment de sa chrysalide, Irma Vep est obstinée à retrouver son essence mobile d'image.

C'est bien ainsi que, dans « La Bague qui tue » (épisode 2), la fiancée de Guérande, la danseuse Marfa Koutiloff, endosse, à la façon de Loïe Fuller aux battements de « chauve-souris humaine »¹⁸, le corps de la Vampire : comme un envol, comme un geste d'encre (fig. 48)¹⁹. Déjà le rideau dont les pans s'écartent au début du ballet traduit un premier battement corporel : ouverture au monde des rêves où se marient Eros et Thanatos, exposition du trouble du désir par le sexe entrouvert du théâtre, déplié comme un livre (fig. 49). On retrouve sur scène la figure du sommeil, déjà thématized par Guérande, cette fois incarné par une femme endormie que visite la Vampire. De sa loge, le docteur Nox, dont la cape noire ne trompe par sur son appartenance, assiste aux ébats de la danseuse grâce à ses

¹⁸ J. Lorrain, « La Loïe », *Le Journal*, 29 octobre 1897, p. 2.

¹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=o9KTAZff9JM>

jumelles de théâtre ; il a le livret du spectacle posé près de lui. Ses yeux observent ou guident les déplacements ondulants et bientôt hésitants de sa victime – « fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne »²⁰ – dont, par le poison d'une bague offerte, il a écrit la chute. Animant le noir comme une tache de sang, alors que la véritable Loïe Fuller effeuille la blancheur végétale²¹, Marfa Koutiloff tourne autour de son double aux formes pâles, à l'allure de jeune promise (fig. 50) : sa présence élastique, ses arabesques miment le va et vient d'une lettre métamorphique qui s'émeut au contact de l'étoffe vierge, presque émanée d'elle ou se livrant avec elle à un corps à corps.

Sous l'angle du fantasme, nous suivons la transmigration de la fiancée de Guérande dans l'être d'Irma, car Irma revêtra dans les épisodes le même costume que la danseuse et elle étendra à l'espace extérieur et ses innombrables ressources les virtualités du corps voltigeur. Dans l'épisode du théâtre, nous voyons mourir l'idole innocente, la candide Marfa, et advenir d'elle l'ombre perverse de la Vampire, la noire Irma puits d'images à laquelle le film s'abreuve²². Ainsi la danse est l'occasion du passage dont la pellicule aspire, presque vampirise les variations. Comme art de la dissemblance, la danse entraîne le corps dans de fortes expériences d'altérité : sur scène, les postures de la Vampire l'initient à des figures nouvelles de son corps ainsi qu'à des déformations inédites de l'espace ; combinées ici à un autre corps féminin, elles opèrent aussi des phénomènes de dédoublements et de transvasions physiques, métaphores de conversions psychiques. La Vampire entre ou sort de l'âme de l'endormie, elle agrandit dans l'air son ombre habitée, telle une pieuvre qui lâche son encre. Pour Guérande, se joue alors la métamorphose érotique qui inverse la fiancée blanche en fiancée des

²⁰ Mallarmé, « Le vierge, le vivace... », dans *Œuvres complètes*, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 68.

²¹ Participant à l'assomption du mythe de Loïe Fuller à la Belle époque, Jean Lorrain voit la belle américaine comme « une sorte de lys géant (...) qui s'évase et tournoie sur lui-même, lumineuse fleur lente aux corolles d'opale, transparence enroulée de volutes et de lueurs de lune » (Raitif de la Bretonne [Jean Lorrain], « Pall-Mall Semaine, *Le Journal*, 24 octobre 1897). Sur le mythe Loïe Fuller, voir G. Ducrey, *Corps et graphies. Poétique de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Champion, « Romantisme et modernité », 1996, pp. 431-530.

²² Les épisodes se termineront par la mort d'Irma tuée d'un coup de révolver par la nouvelle fiancée de Guérande.

ténèbres et qui dégage, encore informe, assez d'encre de sang pour faire naître le nom, ce corps toujours muable, d'Irma Vep.

La Vampire qui danse ébranle la lettre pour l'offrir à l'image. En elle, Feuillade origine le mouvement obscur des signes à filmer et montrer. Loïe Fuller a bien, elle aussi, stimulé le sentiment typographique des artistes. En 1907, Roger Marx note le langage de ce corps dansant « signe et verbe »²³ et il exprime sa fascination pour les plis des voiles marquant la lumière de la scène et y imprimant ses représentations plastiques. Le signe, telle que l'incarne Loïe Fuller à son point d'abstraction parfait, est alors zone de transition entre texte et image : il n'est plus tout à fait une lettre dont il garde épaisseur et contour, ni exclusivement une image parce que le discours des gestes semble encore faire trace sur l'horizon d'une page blanche. Loïe Fuller écrit une vision « à la façon d'un Signe qu'elle est », dans une transparence, source pure de toutes les virtualités « prismatiques »²⁴, puisque, contrairement à la Vampire, la danseuse américaine choisit la fantasmagorie de la blancheur. Pour Mallarmé, qui regarde le ballet comme il lirait des vers sur « la scène libre, au gré de fictions »²⁵, Loïe Fuller, identique au mime Pierrot, sollicite la création d'une ambiance, exactement d'une *atmosphère rythmique*. Mais la lettre graphique, en tout cas dans sa nature contrastée (noir sur blanc), est absente de l'événement visuel : « l'écriture corporelle » ne scande pas l'espace de découpes noires (« poème dégagé de tout appareil de scribe »²⁶) ; le corps ne parle pas sinon par un jeu de silences et il ne fait rien voir sinon les arabesques du diaphane. Le battement charnel compose une chorégraphie de l'air qui le plie et le déplie sans interruption. Le ballet muet, appelant le poème sans encore l'inscrire, est un ballet blanc. La blancheur y est en effet vécue, par Mallarmé ou Rodenbach²⁷, comme le support du rythme et son

²³ R. Marx, « Une rénovatrice de la danse », *Le Musée*, mars 1907, p. 91.

²⁴ St. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 308.

²⁵ *Ibid.*, p. 309.

²⁶ *Ibid.*, p. 304.

²⁷ Rodenbach définissant ainsi la danse : « Poème de plastique, de couleurs, de rythmes, où le corps n'est pas plus qu'une page blanche, la page où le poème va s'écrire » (« Danseuses », *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1). Voir G. Ducrey, *Corps et graphies*, *Op. cit.*, pp. 574-576.

inscription fugace : la danseuse écrit des lettres blanches (fig. 51), équivalentes à des « éclipses instantanées de clartés »²⁸.

Le cinéma de Feuillade, lui, au contraire, affiche l'opposition du noir et du blanc pour mieux manifester la capacité, liquide, gazeuse, d'infiltration de la noirceur. La danse de la Vampire, gorgée d'encre, ne préserve pas les virtualités de la blancheur : elle l'envahit, la pénètre, l'absorbe, et sans doute, dans la logique du désir, la tache, la souille de son impureté. Ainsi Irma contamine l'air et tous les lieux par sa présence mobile ; le monde entier est sous son influence, découlant de sa forme opaque. Toutefois, en cela comparable à la ballerine mallarméenne, la lettre de son corps n'est pas glacée dans une position, elle encourage une écriture fluide et ondoyante ; elle dispense elle aussi une magie rythmique, recueillie par le cinéma, qui trouve dans la danse son régime « dynamophore »²⁹. De la sorte incarné par Irma, le cinéma exploite le possible de la lettre. Feuillade la baigne dans un milieu, le milieu du crime, du désordre, de la dissipation et du fantasme. Par les merveilleux procès de la contiguïté, il expérimente ses transformations, innombrables, et il les filme. L'alphabet du crime, auquel les personnages prêtent chair, ne peut être épelé, mot à mot, lettre à lettre ; il pénètre la matière des choses pour révéler en elle des substances secrètes et engendrer non une syntaxe des images mais des éclosions, des explosions, des modulations et des déclinaisons propices au rêve et, en vérité, nées de lui. Aussi le film est-il au service de cette érotique visuelle, voluptueusement insufflée par la contamination immanente du corps de la lettre, quand elle est germe des images³⁰.

²⁸ L'expression est empruntée au roman de Camille Mauclair, *Le Soleil des morts* [1898], Genève, Slatkine reprints, 1979, p. 214.

²⁹ G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2002, p. 21.

³⁰ « Plus condensé encore qu'une sentence poétique, on peut recevoir d'un rare poète le germe même d'une image, une image-germe, un germe-image » (G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, « Quadriges », réed. 2008, p. 74).