



Université de Montréal

**Femmes fatales en devenirs**  
**Les femmes vampires face à la domination masculine dans**  
***Byzantium* (2012, Neil Jordan)**

par  
Maeva Dubosc

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

août, 2015

© Maeva Dubosc, 2015

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Femmes fatales en devenirs  
Les femmes vampires face à la domination masculine dans *Byzantium* (2012, Neil Jordan)

Présenté par :  
Maeva Dubosc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Oliver Asselin, président-rapporteur  
Silvestra Mariniello, directrice de recherche  
Julianne Pidduck, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire est l'occasion d'établir une courte généalogie des femmes vampires au cinéma, en mettant en avant la manière dont la figure de la femme vampire résonne avec celle de la femme fatale, dans la mesure où elle constitue à la fois une vision négative de la femme émancipée, tout en offrant une manière d'échapper au modèle féminin traditionnel. En me demandant si le vampirisme peut être une source de pouvoir émancipatoire pour les femmes, j'analyse attentivement *Byzantium* (2012) de Neil Jordan. À travers l'étude successive des deux personnages principaux, Clara et Eleanor, je montre comment le film résonne avec la généalogie des femmes vampires établie préalablement, ainsi qu'avec certains enjeux féministes. Surtout, l'accent est mis sur la manière dont les personnages féminins contestent le pouvoir masculin, à travers la performance des stéréotypes, pour Clara, et la prise de contrôle du récit, pour Eleanor. Enfin, je me concentre sur la manière dont, à travers des mouvements de devenir, ces personnages sortent du cycle fatal de l'oppression masculiniste, qui mène habituellement à l'extinction de la femme vampire en fin de récit, mais qui ici aboutit à une tentative de réconciliation entre les sexes. Mon travail s'appuie sur de larges recherches concernant la figure du vampire, ainsi que sur les études féministes et *gender studies* relatives aux textes vampiriques. Je m'appuie également sur les réflexions de Judith Butler, les travaux de Deleuze sur la notion de « devenir », et les considérations de Derrida sur le don.

**Mots-clés :** Femmes, vampires, domination masculine, femmes fatales, stéréotypes, devenir.

## **Abstract**

This master thesis is the opportunity to establish a short genealogy of vampire women on screen, highlighting how the figure of the vampire resonates with that of the femme fatale, since it is both a negative vision of the emancipated woman, while also providing a way to escape the traditional female model. Wondering if vampirism can be a source of emancipatory power for women, I analyze carefully *Byzantium* (2012, Neil Jordan). Through successive study of the two main characters, Clara and Eleanor, I show how the film resonates with the genealogy of vampire women established previously, as well as some feminist issues. Above all, the emphasis is on how the female characters are challenging male power, through the performance of stereotypes, for Clara, and through the takeover of the narrative, for Eleanor. Finally, I focus on how, through movements of becomings, these characters come out of the fatal cycle of masculinist oppression, which usually leads to the extinction of the female vampire at the end of the story, but here leads to an attempt at reconciliation between the sexes. My work is based on extensive research on the figure of the vampire, and women and gender studies relating to vampiric texts. I also rely on Judith Butler's work, the deleuzian concept of "becoming", and considerations on the gift by Derrida.

**Keywords** : Women, vampires, male domination, femme fatale, stereotypes, becoming.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Clara ou la guerre des sexes.....	28
1) Donner : vampirisme et prostitution.....	29
2) Assujettir vs. s’émanciper.....	34
3) Imiter ou performer la femme fatale ?.....	39
4) Entériner ou subvertir ? Aliénation et/ou résistance à la domination masculine.....	52
5) Retour au don.....	55
Chapitre 2 : Eleanor ou le récit de soi.....	59
1) Être impossible.....	60
2) Euthanasier.....	66
3) Se raconter 1 : L’impossibilité de se raconter.....	71
4) Se raconter 2 : La tentative du récit de soi au sein de la scène d’interpellation.....	78
5) De l’« écriture féminine » au devenir.....	85
Chapitre 3 : Clara et Eleanor, vampirisme et devenirs.....	89
1) Devenir et vampirisme.....	90
2) Devenir-vampire et devenir-femme dans <i>Byzantium</i> .....	96
3) Du devenir-femme à la reconnaissance mutuelle ?.....	106
4) Vers un devenir-imperceptible ou vers des sujets-femmes du féminisme ?.....	110
Conclusion.....	112
Bibliographie.....	i

## **Remerciements**

Je remercie Silvestra Mariniello, tous mes camarades d'études, particulièrement Charlotte, qui m'a accompagnée pendant tout mon processus, jusqu'à ma soutenance, ainsi que mes colocataires et amis.

# Introduction

## Mutations de la figure du vampire

Il est de coutume de faire de Dracula le Père des vampires. Le personnage historique qui a servi d'inspiration à Bram Stoker (1897)<sup>1</sup> donne au vampire les traits d'une créature monolithique, figée dans une altérité diabolique. Ce monolithisme manichéen se répercute sur les représentations suivantes de la créature vampirique, notamment au cinéma, en particulier dans les adaptations qui s'appuient de près ou de loin sur l'œuvre de Bram Stoker. Ces représentations, très influentes dans l'imaginaire vampirique – parce qu'elles représentent soit de grosses productions de l'industrie hollywoodienne, soit des productions Hammer Films<sup>2</sup> – tendent à cantonner la figure du vampire dans un genre horrifique qui fait du vampire un antagoniste sans pitié, sans émotion autre que la soif de sang. La référence, même tacite, à Dracula dans un texte sur les vampires semble incontournable ; voilà qui est fait. Plutôt que de renchérir sur la propension des vampires hérités de Dracula à traduire les peurs et les désirs de l'humain – ce qui suggérerait une analyse virant vers la psychanalyse –, j'aimerais m'éloigner de cette figure et, par la même occasion, envisager le vampire comme un texte culturel et politique<sup>3</sup> qui sert de véhicule, consciemment ou non, aux idéologies – qu'elles soient dominantes ou marginales.

Je voudrais commencer par rappeler dans cette introduction que le vampire, en tant que créature nomade, qui évolue d'un imaginaire à un autre, n'est pas aussi monolithique que les discours répétés sur Dracula le laissent entendre ; que le vampire est loin d'être simplement et seulement un antagoniste de film d'horreur. Dans *The lure of the vampire* (2005), Milly Williamson avance de manière générale que l'intérêt pour la figure vampirique témoigne plus

---

<sup>1</sup> Vlad Tepes III, l'empaleur, le fils de Vlad Dracul (Vlad le Diable), donc le « fils du Diable » (Cf. Soloviola-Horville, 2011).

<sup>2</sup> Les productions Hammer Films (Grande-Bretagne) ont vécu leur âge d'or des années 1950 aux années 1970, mais sont encore actives aujourd'hui (cf. Stanzick, 2008).

<sup>3</sup> Comme suggéré par Stacey Abbott (2007 : 82 – 83).



d'une fascination que d'une peur. D'autre part, Williamson émet l'hypothèse selon laquelle Dracula n'est pas en littérature le modèle sur lequel sont basés les vampires des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles. La figure qui aurait eu le plus d'influence sur la construction du vampire serait Lord Byron qui est la source d'inspiration de John Polidori<sup>4</sup> pour l'écriture de *Vampyre* (1819) – considéré comme le « premier » récit vampirique occidental. Le vampire tel qu'inspiré par Byron est le reflet d'un personnage public rebelle, qui se moque des conventions sociales. Cette association du vampire à l'individu marginal de la société est repris dans la littérature européenne du XIX<sup>ème</sup> siècle. Milly Williamson suggère donc que, par ce parallèle avec le marginal, « [t]he vampire offers a way of inhabiting difference with pride, for embracing defiantly an identity that the world at large sees as ‘other’ » (Williamson : 1). Le vampire serait idéalisé parce qu'il propose une vision méliorative de l'altérité, ou du moins une possibilité de la vivre. Mais « to embrace the vampire is also to embrace pain ; a painful awareness of outsiderdom, a recognition of inhabiting an unwelcome self » (Williamson : 2). Cette peine, véhiculée de multiples manières, est susceptible de faire du vampire « a figure of empathy » (Hunt & Co, 2014 : 7). Ainsi, si un certain nombre de commentateurs avancent que les fictions vampiriques récentes ont « domestiqué » la figure du vampire<sup>5</sup>, on peut au contraire considérer que le vampire a toujours été proche de ce qu'on nomme l'humain, et pas seulement parce qu'il affiche des traits humanoïdes.

### *Vampires et figures de styles*

Les vampires peuvent prendre toutes sortes de formes : « hyper-masculine King Vampire, Fatal Woman (often a lesbian or a bisexual succubus), romantic bohemian, tortured addict, monstrous child, human psychopath, punk rock rebel, ass-kicking action heroine, preternatural aristo-fascist preoccupied by the purity of the ‘race’ or vampires’ superiority to humans » (Hunt & Co, 2014 : 7). Aussi la tendance est-elle d'attribuer toutes sortes de figures de style au vampire. Certains y voient une ombre projetée de l'humain : « they are the bodies

---

<sup>4</sup> Physicien et compagnon de voyage de Byron.

<sup>5</sup> Cf. *The vampire defanged : how the embodiment of evil became a romantic hero* (Susannah Clements, 2011).

which project the diversity of human identity and culture back to us » (Mutch : 8). Pour d'autres, les vampires agissent comme des agents révélateurs (Zanger : 20), en particulier à travers les figures de la métaphore et de la métonymie.

Les vampires, en tant que métaphores<sup>6</sup>, révèlent les préoccupations des époques desquelles ils émergent, d'où l'expression de Nina Auerbach « Our vampires, ourselves »<sup>7</sup>. Par exemple, le vampire est régulièrement interprété comme une « métaphore de l'homosexualité », déjà dans des œuvres anciennes comme *Carmilla* (1872, Le Fanu), ou beaucoup plus récemment dans *True Blood* (2008 – 2014)<sup>8</sup> – entre autres. Le vampire peut également devenir une métaphore de la ségrégation raciale<sup>9</sup>, de l'antisémitisme et de la diaspora juive<sup>10</sup>, ou même d'évènements précis et refoulés par la mémoire collective<sup>11</sup>. En retraçant tous ces exemples, on voit rapidement que le vampire permet la plupart du temps de parler des groupes marginaux, qui sont ostracisés, que ce soit pour leur sexualité jugée déviante, pour leur ethnie qui les rattache sans cesse dans l'imaginaire occidental à la bestialité, ou pour leur religion<sup>12</sup>. Pour reprendre les mots d'Anne Rice, le vampire fait une parfaite « metaphor of the outsider » (Martin : 38) ; métaphore que le rapprochement entre le vampire et Lord Byron laissait présager. La notion de métaphore est souvent employée sans trop de rigueur pour désigner la manière dont le vampire fait écho à une préoccupation politico-sociale humaine, la manière dont il donne une image « autre » de la réalité que nous vivons. Mais d'autres, comme Zanger, préfèrent voir le vampire en terme de métonymie qui « replaces or juxtaposes contiguous terms that occupy a distinct or separate place within what

---

<sup>6</sup> Cf. *Blood read : the vampire as metaphor in contemporary culture* (Gordon, 1997).

<sup>7</sup> D'après le titre de son ouvrage *Our vampires, ourselves* (Auerbach, 1995).

<sup>8</sup> Richard Dyer discute du lien entre homosexualité et vampirisme dans son chapitre « It's in the kiss! : vampirism as homosexuality, homosexuality as vampirism », dans *The culture of queers* (2002).

<sup>9</sup> Cf. « Whiteness, vampires and humanity in contemporary film and television » (Ewan Kirkland) dans Mutch, 2013.

<sup>10</sup> Cf. « The vampiric diaspora : the complications of victimhood and post-memory as configured in the jewish migrant vampire » (Simon Bacon), dans Mutch, 2013.

<sup>11</sup> Cf. Dans « Transcending the massacre : vampire Mormons in the *Twilight* series » (Mutch, 2013), Yael Maurer avance que la série de romans *Twilight – Twilight* (Meyer, 2005), *New Moon* (Meyer, 2006), *Eclipse* (Meyer, 2007), *Breaking Dawn* (Meyer, 2008) – réécrit le massacre de Mountain Meadows en 1857, perpétué par des Mormons et leurs alliés amérindiens sur des émigrants dans le sud de l'Utah, et qui teinte l'histoire mormone d'un sentiment de culpabilité.

<sup>12</sup> L'association entre les vampires et les turcs musulmans, par exemple, est bien connue. Cf. Bilger : 32.

is considered a single semantic or perceptual domain » (David Sapir<sup>13</sup> cité dans Zanger : 20). Le vampire est alors vu en contiguïté avec l'humain, il s'y substitue pour en révéler les aspects problématiques. Ensuite, les récits vampiriques peuvent comporter une valeur allégorique, comme dans le *Nosferatu* de Murnau (1922) dans lequel « le personnage du vampire qui propage la peste peut représenter selon les époques, la guerre, le nazisme et le sida » (Bouchnak : 15). Enfin, les vampires peuvent de manière évidente être considérés comme des oxymores, par leur qualité de mort-vivant, par le fait qu'ils provoquent autant le désir que la peur. Les vampires ne semblent jamais à leur place nulle part, ni chez les vivants, ni chez les morts, ni même chez les démons. Mais souvent le vampire renchérit sur sa condition de base et se pose lui-même en contrepoint aux sociétés dans lesquelles il évolue, et assume son statut de « metonymic vampire as social deviant » (Zanger : 17).

### *Figures de la rébellion*

Le rapprochement entre le « social deviant », le marginal, et le vampire est explicite dans la comparaison du vampire à deux figures de la modernité ; soit le bohémien et le dandy. La popularisation littéraire du vampire au XIX<sup>ème</sup> siècle fait écho à l'émergence de la figure du bohémien, qui prend en Europe la forme concrète d'une entreprise collective, la Bohème, créée par des artistes et des intellectuels en opposition à la culture dominante, et comme un monde alternatif au sein de la société occidentale. Elizabeth Wilson, dans *Bohemians : the glamorous outcasts* (2000), suggère que Lord Byron a fourni un modèle pour le futur bohémien. Comme l'explique Williamson : « Byronism helped to shape a new kind of rebel who comes to enter the twentieth century – the bohemian – a figure who was very much about cutting the figure of the rebel, and the vampire also comes to adopt the pose of this emerging bohemianism » (Williamson : 37). L'association du vampire au bohémien persiste dans la construction du vampire, et est réactualisée, par exemple, à travers certains personnages des *Chroniques des vampires* (*The vampire chronicles*, 1976 – 2014) d'Anne Rice, comme Lestat et Louis qui se marginalisent de toute forme de société, qu'elle soit humaine ou vampire

---

<sup>13</sup> Zanger cite : « The anatomy of metaphore » (David Sapir), dans *The social use of metaphor : essays on the anthropology of rhetoric* (Sapir & Crocker, 1977).

(Williamson : 38). Le vampire est donc semblable au bohémien dans la mesure où il se pose en dehors de l'ordre établi, ne serait-ce que parce que les lois humaines ne le concernent que peu.

Le vampirisme se rapproche sur plusieurs aspects de la définition du dandysme donnée par Charles Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* (1863, « IX. Le dandy »)<sup>14</sup>. Je m'intéresse ici à la caractéristique générale qui lie à la fois le dandy et le vampire à la figure du rebelle, pour renchérir sur la comparaison avec le bohémien. Baudelaire décrit le dandysme comme « une institution en dehors des lois » (Baudelaire : 19) officielles, qui a ses propres lois, « des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère » (Baudelaire : 19). Créer ses propres lois, voilà qui sied bien aux vampires. Si dans les premiers objets littéraires du XIX<sup>ème</sup> siècle les vampires sont assez solitaires, ils n'en forment pas moins progressivement une institution informelle, qui n'existe qu'à travers les règles strictes et communes auxquelles sont soumis les vampires, et qui les placent en marge de la société. Puis, plus on avance dans le XX<sup>ème</sup> siècle, plus les vampires se regroupent ; dans les romans d'Anne Rice, mais aussi au cinéma, où ils traînent d'abord en bandes de malfrats – dans *Near dark* (1987, Kathryn Bigelow), *Lost boys* (1987, Joel Schumacher), *Vampires* (1998, John Carpenter)<sup>15</sup>. Ces groupes deviennent ensuite plus organisés, plus hiérarchisés, des institutions à plus proprement parler, au sens d'organismes légiférés ; dans des productions filmiques et télévisuelles populaires comme *Underworld* (2003, Len Wiseman) ou *True Blood* (2008 – 2014, Alan Ball) ; mais également dans des productions indépendantes, comme *Kiss of the damned* (2012, Xan Cassavetes), où l'accent est mis sur la présence d'une institution vampirique comme élite sociale. Les vampires sont sous la gouverne de contraintes variables qui les forcent aux marges de la société (je parle ici de contraintes « physiques » telles que l'impossibilité de survivre à la lumière du jour et autres règles aussi variables que connues), mais ils s'organisent également selon des règles précises qui les placent en dehors du règne

---

<sup>14</sup> « Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie » (Baudelaire, 1863 : 21).

<sup>15</sup> Dans ces films, les vampires font figures de « punks ».

humain tout en leur donnant la possibilité de vivre parmi les hommes – comme dans *True Blood* et *Kiss of the damned*, où l'invention du sang synthétique ouvre des enjeux de « vivre ensemble ». Et finalement, les règles des vampires ressemblent beaucoup aux lois humaines ; elles sont système alternatif, mais pas contre-système. Ainsi, comme le dit Barbey d'Aurevilly pour le dandy, le vampire « se joue de le règle et pourtant la respecte encore » (1966 : 675)<sup>16</sup> ; il conteste les lois existantes, mais ne veut cependant pas totalement renverser l'ordre établi, puisqu'il a besoin de l'équilibre qui le fait vivre malgré la mort, et cet équilibre est permis par le sang humain qu'il consomme. En fait, tout comme le vampire se situe sur la frontière entre la vie et la mort, il est à mi-chemin entre l'ordre et le désordre, entre l'individualisme exacerbé – qui refuse toute forme d'instance régulatrice – et la volonté de s'organiser selon une société parallèle à celle de l'homme – c'est-à-dire se situer en dehors, mais reproduire les mêmes schémas.

### **L'hégémonie mâle dans le réseau de fiction vampirique**

Dans la première partie de cette introduction, j'ai montré que c'est la possibilité d'éprouver de l'empathie pour les vampires qui fait d'eux des créatures fascinantes, malgré la mort qu'ils imposent et la peur qu'ils inspirent. Leur figure de rebelles non-révolutionnaires fait d'eux des êtres charmants, des « bads boys » juste assez « décalés » pour plaire – comme en atteste le grand *stardom* autour de représentations du vampire comme Spike et Angel dans le *Buffverse*<sup>17</sup>, Edward dans la série de films *Twilight* (2008 – 2012), et Damon et Stefan dans le *soap opera* qu'est *Vampire Diaries* (2009 – en cours). L'attrait et l'empathie pour les vampires est accru par le développement de la complexité intérieure des vampires grâce à des récits à la première personne, notamment depuis les romans d'Anne Rice et d'autres ouvrages

---

<sup>16</sup> Dans le même ordre d'idée, Agamben remarque que le dandy, « l'homme toujours à l'aise », est un idéal dans une société où l'homme a mauvaise conscience parce qu'il a transformé tout objet en marchandise : il se joue de la règle de la marchandise en la poussant à l'extrême « au point où elle s'abolirait en tant que marchandise pour restituer l'objet à sa vérité » (Agamben, 1994 [1981] : 86 – 89).

<sup>17</sup> Le terme « Buffverse » fait référence à l'univers de *Buffy contre les vampires*, et ne se limite pas à la série.

plus marginaux<sup>18</sup>, mais aussi par la suite au cinéma, en prenant comme personnage principal un vampire, bien que la tendance persiste toujours à placer l'humain.e en premier rôle. Néanmoins, au cinéma, la complexité émotionnelle du vampire reste souvent réservée aux vampires mâles, comme le remarque d'ailleurs Stacey Abbott :

In recent years, the genre has progressively privileged the male point of view in both mainstream and independent film (see *The Dracula Tape*, *Interview with the Vampire*, *Near Dark*, *Blade* and *Angel*), giving the vampire an increasingly morally ambiguous representation, while female vampires in mainstream film have been provided with less agency or ambivalence. Their voice and perspective are usually suppressed and they are rarely allowed to embrace and express the pain and exhilaration at being a vampire in the manner of Anne Rice's Lestat, let alone their experience of the "whirl and rush" of the city. (Abbott, 2014 : 39).

De même, les rapprochements avec les figures du bohémien et du dandy que j'ai évoqués se font plutôt au masculin, tout comme la transformation du vampire en flâneur des grandes villes, notées par Stacey Abbott qui remarque une fois de plus une dissymétrie entre les représentations mâles et femelles : « The [female] cinematic<sup>19</sup> vampire, however, has largely been denied this transformation [from a pre-modern monster to an urban *flâneur*], often relegated to the margins in favour of her male counterpart. Rarely has she been able to escape the image of the "Fatal Woman" » (Abbott, 2014 : 38). La possibilité de partager ses pensées et d'occuper son environnement est donc monopolisée par le sexe masculin, comme si l'ombre des figures masculines de Dracula et Lord Byron continuait d'envelopper les différentes fictions.

### *Contre l'hégémonie de Dracula : études féministes et gender studies*

L'insistance sur la primauté de Dracula et Byron témoigne d'une tradition judéo-chrétienne où l'on cherche à donner un Père à tout (Père de l'Humanité, Père de la philosophie, de la littérature, du cinéma, etc). Même un ouvrage consacré uniquement aux femmes vampires au cinéma est susceptible de réitérer la primauté du Père (vampirique) : la couverture de *Dracula's daughters : The female vampire on film* (Brode & Deyneka, 2014)

---

<sup>18</sup> Comme *I, vampire* (1984, Jody Scott).

<sup>19</sup> Par opposition aux femmes vampires en littérature, à qui on a depuis longtemps donné une voix.

montre Christopher Lee en Dracula<sup>20</sup>, qui convoite le cou de l'actrice Caroline Munro qui se laisse faire, les yeux fermés. Le titre de l'ouvrage reprend celui du film produit par Universal en 1936, *Dracula's daughter* (Lambert Hillyer), ce qui n'est peut-être qu'un clin d'œil ludique. Pour autant, cette première présentation de l'ouvrage laisse entendre que Dracula est le Père des femmes vampires, alors que cette idée est démentie dès l'introduction de l'ouvrage. L'hégémonie de Dracula, et du vampire mâle en général, peut être remise en question, et c'est avec une autre généalogie, celle des femmes vampires, que j'aimerais travailler pour circonscrire mon étude.

Les études féministes et *gender studies* récentes qui s'intéressent aux textes vampiriques ont tendance à renforcer l'hégémonie masculine du vampire en ne considérant que les textes (filmiques ou littéraires) où la répartition humain/vampire se fait selon le couple homme-vampire/femme-humaine. Il est certes traditionnel, pour le genre horrifique, de placer l'homme en position de prédateur, et la femme en position de victime. De plus, les fictions vampiriques populaires récentes, telles que *Buffy*, *Twilgiht*, *True Blood*, ou *Vampire Diaries*, tendent au premier abord à conserver cette répartition genrée, tout en insérant une histoire d'amour entre le vampire et l'humaine. Les études féministes qui s'intéressent à ces textes s'inquiètent souvent de la continuité entre la relation monstre-prédateur/humaine-proie et la relation amoureuse homme/femme, et qui pourrait perpétuer une relation de pouvoir déséquilibrée entre les deux genres, à l'avantage du mâle évidemment (Franiuk & Scherr : 17). Bien que ces commentaires soient tout à fait pertinents, ils oublient souvent qu'un bon nombre de fictions impliquent des femmes vampires, ou bien des femmes qui désirent devenir vampires, et/ou qui le deviennent éventuellement, et pour qui cela peut devenir un enjeu important. Comme le fait remarquer Nancy Schumann : « Before male domination put women and vampiresses on the side lines, vampire ladies ruled both literature and folklore all over the world » (Schumann : 110). Il faut bien sûr nuancer ce qu'elle entend pas « ruled », parce qu'il ne s'agissait pas non plus de faire des femmes vampires les héroïnes des récits dans

---

<sup>20</sup> Dans *Dracula A.D. 1972* (1972, Alan Gibson)

lesquels elles étaient présentes. Je vais donc maintenant présenter une (brève) généalogie de la femme vampire, en commençant en dehors du cinéma.

### **Généalogie des femmes vampires**

Les choix engagés par cette généalogie des femmes vampires, forcément partielle et partielle, sont orientés de manière à faire ressortir l'héritage dont échoient les personnages du film que je vais étudier dans les prochains chapitres. Je mettrai donc de l'avant la représentation de la femme vampire comme un être qui s'oppose au pouvoir patriarcal. Je montrerai également comment chaque représentation de la femme vampire a une répercussion sur la suivante, et comment une dynamique de transmission est engagée par les textes eux-mêmes, notamment par les textes cinématographiques.

#### *Mythologie vampirique*

Les figures mythologiques féminines qui ont le plus d'influence sur la construction occidentale de la vampire sont Lamia et Lilith. Selon Douglas Brode, Lamia, mythique reine de Libye et maîtresse de Zeus, « provided an early incarnation of female vampire as natural enemy of domesticity, sought by the patriarch for her forbidden allure, likely to “swallow up” any man whole » (Brode & Deyneka : 2). Lamia n'est pas à proprement parler une vampire, mais c'est littéralement une mangeuse d'hommes : « Lamia's willingness to admit to her male victims that they would be devoured in the process of lovemaking [...] only adds to her iconic stature » (Brode & Deyneka : 2). Elle est donc reliée à une sexualité débridée et violente qui en fait un danger pour l'homme (dans le cadre des relations hétérosexuelles mises de l'avant). Lilith renchérit sur la représentation de la femme comme mante religieuse. Bien qu'absente de la Bible, Lilith est présente dans la mythologie judéo-chrétienne sous les traits de la première femme d'Adam qui, créée de la poussière comme lui, aurait réclamé le droit à l'égalité ; s'ayant vu refuser ce droit, Lilith aurait quitté le jardin d'Éden et serait devenue une succube,



« a demon who attacks men in their sleep, forcing them to have sex » (Schumann : 112)<sup>21</sup>. Selon la légende, Lilith vient la nuit, et repart en laissant les hommes exténués par la perte de sang comme de semence. Comme le remarque Douglas Brode, le point commun entre ces deux figures mythologiques, et ce qui les rattache à la figure vampirique, réside dans la transformation en serpent ; c'est sous cette forme que Lamia séduit ses victimes, et Lilith est souvent assimilée au serpent qui tente Ève, menant à la corruption d'Adam. Le lien entre le serpent et la vampire est particulièrement scellé par la morsure : « those two puncture marks she [the vampire female] leaves on the neck of a victim more resemble the bite of a snake than that of a bat » (Brode & Deyneka : 4). La mythologie vampirique amorcée par ces deux figures fait de la femelle vampire une menace contre le mâle au niveau individuel (puisque la séduction mène à une atteinte à l'intégrité physique), mais aussi contre le pouvoir masculin ; Lilith conteste non seulement la préséance d'Adam sur elle, mais, dans la version où elle est associée au serpent, elle est aussi à l'origine de la chute du jardin d'Éden, lieu régi par la loi du Père. Cette irrévérence face au patriarcat a d'ailleurs mené à la reprise de la figure de Lilith par des féministes juives notamment, et d'autres féministes du XXème siècle, à travers, entre autres, une « [f]eminist de-demonizing of Lilith » (Schumann : 113). C'est en littérature que se manifeste d'abord la fascination pour Lilith et Lamia, ce qui va mener à l'émergence des vampires modernes.

### *Littérature*

Les origines de la fascination littéraire occidentale pour la « Belle Dame sans Merci »<sup>22</sup> remontent au moins à la Renaissance (Brode & Deyneka: 5), mais c'est sur le XIXème siècle que je me concentrerai pour cette brève présentation, puisque c'est à la fin du XIXème siècle que le cinéma se développe et hérite d'un imaginaire dont la modernité est teintée de misogynie – ce qui n'est pas sans rapport avec la femme vampire, comme je l'expliquerai plus loin. Les femmes vampires sont arrivées dans la littérature occidentale par le biais de la poésie, puis ont commencé à faire l'objet de courts récits dans les années 1820, sous la forme

---

<sup>21</sup> D'après Nancy Schumann (2013), cette version de Lilith est décrite dans le *Talmud* de Babylone.

<sup>22</sup> Selon le titre d'un poème d'Alain Chartier en 1424, qui fut repris par John Keats en 1819.

de nouvelles<sup>23</sup>. Certaines de ces nouvelles mettent en scène des Lamies, des « divinités maléfiques de la mythologie gréco-romaine » (Finné & Marigny : 16), semblables à Lamia, qui sucent le sang de nourrissons ou de jeunes hommes pendant qu'ils dorment. Dans ces nouvelles, l'accent est mis sur la beauté et la séduction de ces femmes qui ne sont pas toutes des vampires au sens fantastique, mais aussi des femmes fatales « dont la beauté constitue un piège mortel pour leurs amants » (Finné & Marigny : 8). Les femmes vampires de la littérature du XIXème siècle s'attaquent généralement au sexe opposé mais, comme le souligne Jean Marigny, ce n'est pas systématique (Finné & Marigny : 8). Si la vampire ne s'en prend pas ici à l'individu mâle, elle menace en revanche l'hégémonie hétérosexuelle<sup>24</sup> et de ce fait l'ordre social.

Progressivement, au fil du XXème siècle, alors qu'elles sont de moins en moins « gothiques », les femmes vampires prennent en littérature des allures de féministes, ou pour reprendre les mots empreints d'idéalisme de Jean Marigny : « [s]ur le plan social, ce sont souvent des femmes libérées, parfaitement capables d'assumer leur destin et de surmonter les obstacles qui se dressent sur leur route. Ces créatures imaginaires jouent peut-être de façon symbolique le rôle auxquelles les femmes aspirent dans la société contemporaine » (Finné & Marigny : 12). En réalité, le portrait de ces « femmes libérées » n'est pas aussi mélioratif que les propos de Marigny le laissent penser – si l'on observe attentivement la manière dont les femmes et la notion de « féminité » sont représentées à travers ces personnages vampiriques. Dans les *Chroniques des vampires* d'Anne Rice, les femmes vampires sont certes « liberated by vampirism », contrairement aux vampires hommes qui perçoivent leur condition souvent comme un fardeau, une malédiction (Schumann : 114). Le personnage d'Akasha<sup>25</sup> en particulier est apparenté à une figure féministe vengeresse :

She silently waited for thousands of years for the world to be ready to be run exclusively by women. Akasha plans to keep only a few males to ensure future generations of humans and envisions a less violent society as a result. Only when men can no longer remember violence

---

<sup>23</sup> Dont certaines sont réunies par Jacques Finné et Jean Marigny dans une anthologie de nouvelles intitulée *Les femmes vampires* (2010).

<sup>24</sup> Pour reprendre l'expression de Judith Butler dans *Ces corps qui comptent* (2009 [1993]), qui remplace celle de « matrice hétérosexuelle » d'abord employée dans *Trouble dans le genre* (2005 [1990]).

<sup>25</sup> Dans *La Reine des damnés* [*Queen of the damned*] (2010 [1988], Anne Rice).

and are incapable of grasping the concept of rape and all the other crimes committed against women over the centuries, shall the number slowly be allowed to increase. (Schumann : 114)

Seulement, Akasha sème sur son passage assez de violence elle-même pour que le récit tende vers sa nécessaire destruction. L'association entre la femme vampire et une vision très péjorative du féminisme est récurrente. Dans un article sur la bande-dessinée *Dracula vs. King Arthur*, Katherine Allocco (2013) remarque que les femmes vampires dans cette fiction sont représentées par des femmes arthuriennes apparentées à des « viragos »<sup>26</sup> sexualisées et agressives (Allocco : 149). La virago, qui apparaît souvent dans les productions culturelles du Moyen-Âge, est communément considérée comme une femme qui présente des traits masculins et qui de ce fait transgresse les normes de genre : « She presumed a power that was not hers and thus upset social norms. [...] The virago was not just unnatural ; she was also dangerous and monstrous and often generated society's tremendous anxiety over the unstable and unruly character of women's bodies » (Allocco : 153). La virago avait également la réputation de pouvoir retenir ses menstruations, afin d'obtenir éventuellement des qualités dites « masculines » ; et cette rétention de sang constitue un motif significatif dans le rapprochement entre la virago et la vampire : « This state is a serious gender disorder and appears to prefigure the vampire whose relationship to blood also imbues her with power that she should not possess » (Allocco : 155). Cette vision de la femme forte comme usurpatrice du pouvoir de l'homme constitue clairement une vision péjorative des féministes ; et ce genre de représentation mène généralement à l'anéantissement de la « virago » en fin de récit.

### *Au cinéma*

Au cinéma, la représentation des femmes vampires reproduit dans un premier temps le schéma narratif récurrent présent en littérature, basé sur : la séduction de l'humain par la femme vampire, ce qui mène à une menace contre le pouvoir patriarcal, et qui finit sur l'anéantissement de la menace, généralement par la destruction de la vampire. Je montrerai que ce schéma narratif va progressivement constituer un cycle de répétitif duquel les femmes vampires ont du mal à sortir.

---

<sup>26</sup> Le terme « virago » a d'ailleurs été employé comme insulte visant particulièrement les féministes.

- Les vamps des années 1910 et 1920

*On the movie screen I am « Naughty Nance »,  
And I play in Vampire rôles ;  
I'm the worst Vampire you've ever seen –  
A destroyer of hearts and souls.*  
– W.S. Crawford (1917)

*I like being a vampire. A vamp is an asset to society and not a liability ; she is  
society's negative lesson. « Don't do as I do », she says, « do as I don't ».*  
– Nita Naldi (1925)

*I hate the term « vampire » – it is contemptuous. I do not like to play vampire  
roles ; I do not believe that there is such a woman, or that there ever has been.*  
– Barbara La Marr (1925)

Les débuts de la femme vampire au cinéma renchérisse sur les dangers liés à la féminité et à la sexualité féminine d'abord exposés dans la littérature du XIXème ; la vampire, communément appelée la « vamp », fait son apparition au cinéma dans les années 1910 sous les traits d'une femme fatale qui peut parfois faire couler le sang, mais ne le boit pas. En 1913, *The Vampire*, produit par la compagnie Kalem, inaugure une tradition hollywoodienne de séductrices appâtées par l'argent et le pouvoir, qui exercent fascination et domination sur des hommes riches et mariés. Suivra *A Fool there was* (1915)<sup>27</sup> produit par la Fox et mettant en scène la célèbre Theda Bara qui fournira « a popular model for the characterization of all women who used their bodies as lure to attract able-bodied and financially secure males » (Dijkstra : 5). Ces femmes qualifiées de « vampires » ou « vamp » (elles ne portent généralement pas d'autre nom) sont bien humaines, et elles sont souvent présentées comme venant de contrées éloignées :

The screen vamp is a brunette, preferably with Latin blood flowing in her veins [...] It is her inheritance – the warm-eyed woman, with her passionate response to moods, her sophistication, her sparkling, yet subtle, appeal to the opposite sex. That is her inheritance from the climate in which she and her ancestors were reared. The women of Egypt and Asia Minor are fundamentally vamps. (La Marr & Naldi, 1925 : 42).

Ce discours essentialiste empreint d'exotisme est donné par Nita Naldi, actrice ayant joué plusieurs rôles de vamps. Seulement, si ces propos peuvent donner à la vamp un aspect

---

<sup>27</sup> Le titre s'inspire du premier vers du poème de Rudyard Kipling intitulé « The Vampire » (1897).

fascinant, cette figure représente aussi la tentatrice à abattre ; son destin est scellé d'avance comme le fait ressortir le résumé de *The Vampire* (1913) dans *A pictorial history of the movies* (Taylor, 1943) : « She had to mess things up between the hero and his girl friend (sic), knowing in advance (if she had ever seen a vampire picture) that she was destined to lose him and to come to a bad end » (Taylor : 26). Le brin d'humour qui se cache dans la parenthèse (de peu de bon goût) met en exergue le fait que ces femmes qui paraissent subvertir l'ordre établi par leurs attitudes hors-normes, n'ont en fait aucun contrôle sur les événements, et que le récit tend surtout à condamner celles qui s'éloignent du droit chemin ; à donner une leçon, comme le remarque avec beaucoup d'enthousiasme Nita Naldi : « She personifies the greatest romantic and moral lesson that can be taught » (La Marr & Naldi : 42). Ce rôle standardisé de la vamp préfigure celui de la femme fatale qui va émerger après l'application du code Hayes à Hollywood, dont l'évolution au cours du récit suit à peu près le même schéma.

- Les années 1930

La vampire devient ensuite une « vraie vampire », buveuse de sang, dans *Vampyr, ou l'étrange aventure d'Allan Gray* (1932), une adaptation de *Carmilla* réalisée par Carl Theodor Dreyer en Europe, puis dans *Dracula's daughter* (1936, Lambert Hillyer), film d'horreur classique produit par Universal sous le code Hays. Dans ce deuxième film, la Comtesse Zaleska (Gloria Holden) présente une sexualité ambiguë, qui en fait souvent un exemple de représentation de l'homosexualité durant le code Hays (Brode & Deyneka : 11 – 12)<sup>28</sup>. La Comtesse Zaleska est la fille de Dracula, et donc l'héritière de Bela Lugosi dans *Dracula* (1931), produit précédemment par Universal. Seulement, comme le remarque Douglas Brode, la Comtesse ne ressemble pas vraiment à son père : « compared to Bela Lugosi's incarnation of her father, Countess Zaleska is not a cackling fiend, but sympathetic. She appears truly distraught by the deeds that, while under "the influence" [of vampirism], she inflicts on humanity » (Brode & Deyneka : 12). Le personnage joué par Gloria Holden tente de rompre avec le Père, avec Dracula, en montrant une volonté de rédemption en voulant renoncer à son vampirisme. Cependant, si de ce fait elle provoque l'empathie du spectateur, ce n'est que

---

<sup>28</sup> Cf. le documentaire de Rob Epstein et Jeffrey Friedman, *The Celluloid closet* (1995).

parce qu'elle reconnaît son inadéquation dans le monde, que parce qu'elle a intériorisé l'idée selon laquelle ses désirs – ambivalents – sont de l'ordre de la déviance, ce qui fait d'elle un personnage tragique.

- Hammer Films

Les productions Hammer Films, créées en 1934, en Angleterre, relancent leurs productions après la halte de la guerre, en s'associant pour la première fois en 1951 avec des compagnies de productions américaines. Plusieurs gros succès sont des films de vampires (*Horror of Dracula*, 1958 ; *Brides of Dracula*, 1960), et certains mettent de l'avant des femmes vampires, avec en particulier *The Vampire Lovers* (1970, Roy Ward Baker), avec Ingrid Pitt jouant le rôle de Carmilla/Millarca, dans cette adaptation de *Carmilla*. Comme le dit Douglas Brode : « In light of female flesh revealed in abundance the film could easily be mistaken for a *Playboy* production » (Brode : 115). La fin du code Hays en 1966 et l'élaboration d'un nouveau système de classification cinématographique<sup>29</sup> a permis une production plus large de films dans l'industrie du cinéma, et surtout une représentation plus explicite de la sexualité. *The Vampire Lovers* est le premier opus de la trilogie Karnstein produite par la Hammer (auquel suivent *Lust for a Vampire* et *Twins of Evil*, tous deux en 1971). Le désir lesbien qui y est représenté est avant tout construit pour le *male gaze*, la pulsion scopique masculine, qui se satisfera également de voir les femmes-vampires-lesbiennes anéanties à la fin du film à l'aide d'un pieu (substitut évident du phallus) dans le cœur<sup>30</sup>. Aussi, ces récits apparaissent comme des réactions aux mouvements féministes dits de la « deuxième vague »<sup>31</sup> qui menacent ostensiblement le pouvoir masculin et qui contestent la réification et la sexualisation du corps de la femme dans les médias et dans l'industrie cinématographique.

- Vampires européennes

---

<sup>29</sup> Le « Production Code of the Motion Picture Association of America », ou « MPAA rating system ».

<sup>30</sup> Voir à ce propos l'article de Douglas Brode, « Heritage of Hammer : Carmilla Karnstein and the sisterhood of Satan » (2014, Brode & Deyneka).

<sup>31</sup> Durant les années 1960 et 1970.

En Europe de l'Ouest, les années 1960 et 1970 donnent une vision un peu plus complexe de la femme vampire au cinéma. Le français Roger Vadim réalise *Et mourir de plaisir* (*Blood and Roses* pour la version anglophone) en 1960, une autre adaptation assez libre de *Carmilla* tournée en Italie, avec une distribution multinationale<sup>32</sup>. Ce « film d'art » se concentre sur le récit de Carmilla qui est progressivement investie de l'esprit de son ancêtre Millarca Karnstein. Selon la version originale française ou la version alternative anglophone, le film nous donne plus ou moins accès à l'intériorité de la « vampire » (selon la version, le doute est plus ou moins laissé quant au statut de vampire de Carmilla), mais le désir lesbien est quelque peu effacé par le trio amoureux entre Carmilla, Georgia<sup>33</sup> et Leopoldo ; Carmilla ne semble convoiter Georgia que pour se rapprocher de Leopoldo. À la fin du film *Carmilla*, dans sa robe de satin blanc, meurt empalée sur une branche, emmêlée dans des fils barbelés, mais la narration (différente selon la version)<sup>34</sup> sous-entend que Millarca, la vampire, survit dans le corps de Georgia, insistant ainsi sur le caractère nomade de la créature ; caractère qui est également mis de l'avant dans *Les lèvres rouges*.

*Les Lèvres rouges* (1971, Harry Kümel – connu comme *Daughters of Darkness* en anglais) est un film franco-belge-allemand, tourné en Belgique, avec Delphine Seyrig dans le rôle de la Comtesse Báthory<sup>35</sup>, qui mêle le personnage historique et les légendes vampiriques. Dans une esthétique inspirée de l'auteurisme de la Nouvelle Vague (comme l'observe Brigid Cherry : 221), Elizabeth séduit un couple de jeunes gens nouvellement mariés (Stefan et Valérie) et dont le mari est violent. Comme le remarque Brigid Cherry, au sein du paysage vampirique des années 1970 (le film est produit en même temps que la trilogie Karnstein de la

---

<sup>32</sup> Annette Stroyberg-Vadim est danoise, Mel Ferrer est américain, et Elsa Martinelli est italienne.

<sup>33</sup> Qui joue le rôle de Laura dans la nouvelle de Le Fanu.

<sup>34</sup> La version doublée en anglais présente la voix off de Carmilla/Millarca qui raconte sa propre histoire, alors que, dans la version originale française, l'histoire de Carmilla/Millarca est introduite par un personnage masculin racontant ce qui lui est arrivé en Italie, à la manière des nouvelles fantastiques du XIX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>35</sup> La légende qui plane autour du personnage historique qu'est la Comtesse Báthory a fait l'objet de nombreuses fictions littéraires – *La Comtesse sanglante* (1962, Valentine Penrose), par exemple – et cinématographiques – dont *The Countess* (2009, Julie Delpy), *Bathory: countess of blood* (2008, Juraj Jakubisko), ou même un film canadien, en partie tourné à Montréal, *Eternal* (2004, Wilhelm Liebenberg & Federico Sanchez).

Hammer), *Les lèvres rouges* « is less exploitative than other examples of the cycle and if not quite a feminist text, certainly explores relevant themes of domestic violence, female solidarity, and revenge against the oppressive male » (Cherry : 220). L'« antimale narrative » (Zimmerman : 158), est perceptible dans la punition ostensible du mari violent, et dans le ridicule et le dédain avec lequel Van Hellsing est traité<sup>36</sup>. Plus important encore, Cherry précise qu'Elizabeth « possesses vampire agency » (Cherry : 231), dans la mesure où elle n'a pas été créée par un patriarce vampire (comme les femmes de *Dracula*), mais aussi dans la mesure où « Elizabeth is empowered by her vampirism » (Cherry : 232). C'est parce qu'elle est vampire qu'elle peut être indépendante, et qu'elle peut libérer les autres femmes des comportements oppressifs et machistes des hommes – même si cela signifie être sous l'influence d'Elizabeth. Aussi, du fait de son bohémianisme, Brigid Cherry qualifie Elizabeth de « nomadic vampire » (Cherry : 227) mais ne va pas beaucoup plus loin que le fait qu'elle voyage beaucoup. Pourtant, par la manière dont le film fait écho à la fin de *Et mourir de plaisir*, on peut considérer que la vampire nomade est également, comme je l'ai déjà suggéré, celle qui voyage de fiction en fiction. Elizabeth meurt elle aussi empalée sur une branche, mais l'épilogue suggère que son esprit survit à travers Valérie. « Quelques mois plus tard », Valérie, arborant le style vestimentaire et le maquillage soigné d'Elizabeth, et tenant un discours semblable à sa maîtresse, séduit un jeune couple. Une fois encore, la transmission vampirique, d'une fiction à une autre, est mise de l'avant.

- Vampires indépendantes américaines

Dans les années 1990, les femmes vampires investissent les rues des grandes villes, espaces auparavant réservés aux vampires mâles (reproduisant ainsi dans l'univers vampirique la dissymétrie de genre qui confine la femme à l'intérieur tandis que l'extérieur est réservé à l'homme<sup>37</sup>). Dans son article « Taking back the night : Dracula's daughter in New York »

---

<sup>36</sup> Ce personnage, important dans *Dracula* (1897), et repris dans de nombreuses fictions, dont les adaptations de *Dracula*, mais pas seulement, devrait représenter une menace sérieuse ; mais il est un peu ridicule, et il se fait rouler dessus avec mépris par Elizabeth.

<sup>37</sup> À propos des couples d'opposition entre masculin et féminin, voir *La domination masculine* (Bourdieu, 1998 : 82).



(2014), Stacey Abbott analyse trois films indépendants des années 1990 qui réimaginent la femme vampire en *flâneuse* parcourant les rues de New York : *Nadja* (1994, Michael Almareyda), *The Addiction* (1995, Abel Ferrara) et *Habit* (1995, Larry Fessenden). Le troisième film, bien que de facture indépendante (« indie »), reste dans un schéma narratif traditionnel faisant de la femme vampire une « féministe » (aux cheveux courts) à la sexualité libérée (qui avoisine la nymphomanie), qui parasite la vie du héros jusqu'à ce qu'il n'ait plus d'autre choix que de se jeter en bas d'un balcon avec elle pour la tuer. Les deux premiers en revanche se concentrent sur l'intériorité de la femme vampire. Abbott avance que *Nadja*, grâce à son esthétique en partie expérimentale, « privileges the female vampire's point of view and subjective experience of the city, while also engaging in a dialogue with earlier vampire films as means of offering an alternative reflection on the genre » (2014 : 40). Ce dernier point est intéressant car il montre encore une fois comment les textes vampiriques sont connectés les uns aux autres. Par l'utilisation du noir et blanc, *Nadja* fait écho aux films d'horreur classiques, mais aussi aux films d'avant-garde des années 1920. De plus, selon Abbott, le film permet une sorte de pastiche des films d'horreur classiques, un aspect qui est accentué par la ressemblance de costume entre *Nadja* et la Comtesse Zaleska dans *Dracula's daughter* (1936). *Nadja* présente également des affinités avec *Vampyr* (1932, Dreyer), dans l'effacement de la frontière entre le rêve et la réalité. Cette effacement permet de mettre en avant la subjectivité de *Nadja*, conférée notamment par l'utilisation expérimentale de la caméra-jouet Fisher Price PXL 2000 : « The stylistic choice to use pixelvision in *Nadja*, therefore, is an attempt to aesthetically convey the female vampire's sensual experience of her vampiric night-time existence » (Abbott, 2014 : 46). La voix off de *Nadja* permet également d'avoir accès à la complexité du personnage, tout comme la voix off de Kathy dans *The Addiction*, qui permet d'avoir accès aux réflexions philosophiques de la jeune femme vampire – qui écrit une thèse en philosophie. Seulement, dans *The Addiction*, l'allégorie de la dépendance à la drogue fait du vampirisme une source d'oppression plus que de libération. Finalement, Stacey Abbott met l'accent sur les résurrections finales de ces deux films, *Nadja* et *The Addiction*. La renaissance de Kathy à la fin de ce dernier se fait sur le mode de la rédemption chrétienne, mais la transmutation de *Nadja*, en revanche, rejoue la réincarnation d'Elizabeth Báthory à la fin des *Lèvres rouges* (Abbott, 2014 : 50). Selon Abbott, ces films, tout comme *The Hunger* (1983, Tony Scott) – à la fin duquel Sarah, l'humaine, prend la place de la vampire Miriam Blaylock

–, mettent en évidence le cycle de répétition dans lequel les femmes vampires sont prises : « following the classic Hollywood model, the female vampire must be destroyed in order to facilitate a return to normality » (Abbott, 2014 : 49) ; mais la femelle vampire s'échappe toujours au dernier moment. Ce schéma narratif est à double-sens : « Either the female vampire cannot be destroyed or contained and therefore lives on » (ibid : 50), ce qui signifierait, dans le contexte de lutte contre le patriarcat, que le féminisme survit ; « or she is trapped in an endless repetition, unable to evolve » (ibid : 50), ce qui voudrait dire que la femme vampire n'arrive pas à vraiment s'extraire des schémas narratifs phallogocentriques qui signent sa destruction, à chaque fois, encore et encore.

- Paranormal romance

Damon : *You don't get to make decisions anymore.*

Elena : *When have I ever made a decision? You and Stephan do that for me. Now this, this is my decision.*

Damon : *Who's going to save your life while you're out making decisions?*

Elena : *You're not listening to me Damon, I don't want to be saved.*

– *The Vampire Diaries*, 2010<sup>38</sup>

Les productions cinématographiques et télévisuelles de vampires récentes, depuis les années 2000, sont principalement des adaptations de littérature appelée « Paranormal Romance » ou « Young Adult – YA – vampire fiction » (Priest : 55). Ce genre littéraire, qui reproduit les mêmes schémas narratifs que les romans d'amour usuels, est principalement écrit par des femmes<sup>39</sup>, et le public visé est également féminin<sup>40</sup>. La réception de ces textes est sujette à débat au sein des *gender studies* et des études féministes. Parmi les reproches formulés figure la propension de ces textes à maintenir une répartition traditionnelle des rôles genrés, à travers la fascination passive et attentionnée de l'héroïne pour le mâle contrôlant et dangereux (Franiuk & Scherr : 14). Hannah Priest pointe également du doigt l'infantilisation courante de l'héroïne humaine par le vampire mâle (Priest : 63 – 65). Reprenant les réflexions

---

<sup>38</sup> *Vampire Diaries* (série T.V.), saison 2, épisode 10.

<sup>39</sup> Stephenie Meyer pour *Twilight*, Lisa Jane Smith pour *Vampire Diaries* (1991 -1992), Charlaine Harris pour *The Southern vampire mysteries* (2001 – 2013), Richelle Mead pour *Vampire Academy* (2007 – 2010) – pour citer les plus populaires.

<sup>40</sup> Voir à ce propos l'article de Margo Buchanan-Oliver et Hope Jensen Schau (2012).

de Fred Botting<sup>41</sup>, Priest avance aussi que la *YA vampire fiction* réinstalle des régimes de prohibition (notamment sexuelle), à travers « an often very tangible ‘paternal figure’ with concomitant ‘symbolic power’ » (Priest : 69). Cette prohibition paternaliste condamne toute sexualité jugée débridée ou déviante (comme Edward, dans *Twilight*, qui refuse d’avoir des relations sexuelles avec Bella avant le mariage). Finalement, la nature vampirique du mâle fait de lui un être qui doit sans cesse contenir sa violence, et cette violence contenue a tendance à être érotisée par les *paranormal romances* (Franiuk & Scherr : 20)<sup>42</sup>. Néanmoins, ces récits présentent également certaines ambiguïtés quant au traitement des personnages féminins lorsqu’ils finissent par se transformer en vampires. D’abord, comme le relève Schumann, le statut des femmes vampires contemporaines change par rapport à celles qui les précèdent, dans la mesure où le vampirisme fait maintenant d’elles de super-héroïnes, de « modern-age superwomen » (Schumann : 116). Le fait n’est pas très étonnant vu que les vampires mâles le sont eux-mêmes<sup>43</sup>. La particularité des femmes vampires réside dans le fait qu’elles deviennent des « übermothers » (Schumann : 116), des mères surnaturelles qui protègent leurs familles humaines et vampiriques<sup>44</sup>. Ce cantonnement dans le rôle de la Mère est susceptible d’éveiller le soupçon féministe, mais ces personnages correspondent aussi au fantasme du « having it all »<sup>45</sup> ; le pouvoir et la féminité :

[T]hese women are examples of modern-day, independent women who can apparently do everything and all at the same time, too. They have jobs or schools responsibilities, families to take care of, vampire boyfriends, vampire vendettas to sort out, and despite all this, they are beautiful, pleasant people, perfect hostesses who can cook. (Schumann : 116)

---

<sup>41</sup> Fred Botting, 2008, *Limits of horror : Technology, bodies, gothic*, Manchester & New York : Manchester University Press.

<sup>42</sup> Ce qui est problématique d’un point de vue féministe qui se concentre sur les sous-textes relatifs à la violence conjugale. Cf. Franiuk & Scherr : 19.

<sup>43</sup> Cf. Angel dans *Angel* et *Buffy*, Edward dans *Twilight*, Damon et Stefan dans *Vampire Diaries*, et Bill et Eric dans *True Blood*, ressemblent plus à des « dark knights », à des héros ténébreux à la Batman, qu’à des monstres sanguinaires.

<sup>44</sup> Bella devient la mère protectrice de sa famille humaine, de la famille d’Edward, et éventuellement sauve la mise à tous les gentils grâce à ses pouvoirs vampiriques ; Elena, dans la série de romans *The Vampire Diaries* (1991 – 2011), devient la mère protectrice de sa ville en tant que fantôme, après sa mort en tant que vampire.

<sup>45</sup> L’expression est communément employée dans le domaine des études féministes pour désigner les représentations de femmes qui cherchent à avoir une carrière professionnelle *et* une famille.

De quoi donner envie. Ces récits offrent aussi parfois la possibilité aux personnages féminins d'échapper au contrôle masculin, notamment à travers la transformation en vampire. Si, pour Bella, dans *Twilight*, le désir de transformation en vampire semble à premier abord correspondre à un désir d'éternelle jeunesse et de beauté idéalisée, le roman insiste ensuite sur le sentiment d'égalité qu'elle éprouve vis-à-vis de son mari grâce à sa transformation en vampire : « No fear – especially not that. We could love *together* – both active participants now. **Finally equals**<sup>46</sup> » (Meyer, 2008a : 446). La transformation en vampire devient alors le moyen d'atteindre l'égalité, de manière idéalisée, en devenant une super-héroïne aux côtés d'un super-héros.

### **La femme vampire : l'ambiguïté d'une figure « anti-patriarcale »**

*Vampires were supposed to menace women, but to me at least, they promised protection against a destiny of girdles, spike heels, and approval.*

– Nina Auerbach<sup>47</sup>

L'ambiguïté qui émerge des récits du XXème siècle mettant en scène des femmes vampires est inmanquablement la suivante : la femme vampire est « libérée » – ou du moins elle correspond à une certaine conception de la femme libre, indépendante – mais elle est presque systématiquement punie en fin de récit, en étant soit tuée, soit « soignée » de son vampirisme. Avant d'être un être surnaturel, la vamp des débuts du cinéma reflète, comme le suggère Bram Dijkstra (1996), l'idéologie misogyne de la modernité. Dijkstra met en évidence les discours dominants de la fin du XIXème concernant la capacité de l'être humain à « transcender » la nature, en même temps que la femme est considérée comme à peine plus qu'une machine à reproduction ; donnant ainsi la prépondérance au domaine des hommes, au « manhood » qui est domaine de raison, et par opposition plaçant une malédiction sur le genre féminin qui est réduit aux instincts et au naturel. Plus précisément, les travaux de Darwin ont

---

<sup>46</sup> Je soulignerai en gras tout ce qui est souligné par moi, que ce soit dans les citations textuelles ou les citations filmiques.

<sup>47</sup> Nina Auerbach, *Our Vampire, ourselves*, 1995, p.4.

été instrumentalisés pour faire un exposé soi-disant scientifique de la féminité comme dégénérescence et source de conflit :

The later nineteenth century used Darwin's discoveries to transform the scattershot gender conflicts of earlier centuries into a “scientifically grounded” exposé of female sexuality as a source of social disruption and “degeneration”. At the opening of the new century, biology and medicine set out to prove that nature had given all women a basic instinct that made them into predators, destroyers, witches – evil sisters. Soon experts in many related fields rushed in to delineate why every woman was doomed to be a harbinger of death to the male. (Dijkstra : 3)

C’est dans ce contexte qu’émerge l’image de la femme sexuelle, communément associée à la vampire. Nathalie Bilger remarque d’ailleurs que les premiers vampires au cinéma n’ont pas la même connotation selon s’ils sont mâles (associés à la mort) ou femelles (associées à la séduction, à la sexualité) (Bilger : 106). La sexualité flagrante de ces vamps fait d’elles des « masculinized creatures, predators hiding in women’s bodies, social degenerates » (Dijkstra : 24), ce qui fait écho au traitement des femmes vampires comme viragos, que j’ai évoqué précédemment. De plus, le caractère déviant de la sexualité féminine est explicité dans l’évocation de l’animalité de la femme concernée, et surtout dans les rapprochements entre la sexualité féminine et la sexualité de certains insectes comme, déjà évoquée plus haut, la mante religieuse, ou encore certains types d’araignées qui mangent également leurs partenaires d’accouplement (Dijkstra : chap.2, 49 – 82).

Quand la femme vampire prend des caractéristiques horribles au cinéma, l’ambiguïté dans la représentation persiste. Le vampirisme pourrait être un libérateur pour la femme : l’infériorité physique de la femme (qui peut servir de prétexte à la subordination de la femme à l’homme) est réduite à néant par le pouvoir vampirique qui dote la femme nouvellement transformée d’une puissance surhumaine, lui donnant ainsi une arme de défense contre la domination physique de l’homme. En faisant référence au *Vampyre* de Polidori, Nina Auerbach avance d’ailleurs que « [t]he vampire is an equalizer, turning vassals into peers » (15). Cependant, continue Auerbach, « When a woman becomes a vampire herself, she has no more agency than she did when she was human » (39). Son agentivité (*agency*)<sup>48</sup> pourrait

---

<sup>48</sup> Ou « pouvoir d’agir »/« capacité d’agir ». J’aurai l’occasion de revenir sur le concept d’agentivité/*agency* au prochain chapitre.

venir du fait qu'elle menace le patriarcat, mais, comme l'énonce clairement Schumann, la femelle vampire est « a major threat to patriarchy, but also an excuse for it » (Schumann : 112). Effectivement, plus souvent qu'autrement, la vampire est représentée comme le monstre à abattre ; son caractère monstrueux réside dans sa non-conformité à un modèle de féminité douce et passive. Comme dirait Barbara Creed, « the female vampire is monstrous – and also attractive – precisely because she does threaten to undermine the formal and highly symbolic relations to men and women essential to the continuation of patriarchal society » (Creed : 61) : ce qui la rend séduisante la mène également à sa perte. Mon but dans ce travail sera de découvrir si la femme vampire peut parfois menacer le patriarcat sans être représentée comme un monstre ou, pour le dire autrement, si la femme vampire peut être le sujet d'une représentation méliorative de la lutte contre la domination masculine. Un élément récurrent des représentations cinématographiques de la femelle vampire s'oppose à cette possibilité : comme je l'ai déjà mentionné, chaque femme vampire semble être vouée à perpétuer le même schéma. Même quand le film traduit son intériorité avec empathie, la femme vampire semble vouée à voyager de fiction en fiction, en quête de reconnaissance, sans jamais la trouver ; subissant sans cesse des tentatives d'assassinat, elle se retrouve obligée de se réincarner à chaque fois, et de recommencer le même schéma dans la fiction suivante. La question qui motive ma recherche est la suivante : est-il possible d'employer la figure de la femme vampire au cinéma de manière à briser le cycle de la domination masculine ; cycle qui représente les femmes indépendantes (les « féministes ») comme des ennemies à vaincre ? Je poserai cette question à *Byzantium* (2012, Neil Jordan) qui résonne avec la généalogie de femmes vampires que j'ai établi.

### **Arrivée à *Byzantium***

J'avancerai ici que *Byzantium* présente une certaine « image grossie » (ou grossière?) de la domination masculine ; pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu dans *La Domination masculine* (1998). Neil Jordan a caractérisé *Byzantium* de « female companion

piece to *Interview with the vampire*<sup>49</sup>, with Eleanor and Clara as a female version of Lestat and Louis. One is a reluctant person who has received this gift, the other is an exultant person who has received it » (McGrath : 11). Il qualifie également son film de « cool feminist fable » (Murray : 53), mettant en scène des « [vampire] women who are not victims but protagonists with the power of life and death » (McGrath : 12). En quoi consiste exactement cette « fable féministe » ? *Byzantium* raconte l'histoire de deux femmes vampire, une mère (Clara) et sa fille (Eleanor), qui sont poursuivies par les membres d'un ordre vampirique que je nommerai le *Brotherhood*, d'après les mots de ses membres qui clament être aussi « the pointed nails of justice », et qui sont manifestement infiltrés dans les institutions judiciaires et policières humaines. En fuite constante, Eleanor écrit son histoire, ou ce qu'elle en sait, et la disperse au vent ; parfois elle la partage avec ceux qu'elle va tuer, ceux qui sont « prêts à mourir ». Clara fait ce qu'elle a toujours fait pour survivre : elle vit de lap-dance et de prostitution. Dans une petite ville balnéaire sur la côte irlandaise, elles arrêtent un peu leur course. Eleanor rencontre Frank, un jeune leucémique en rémission qui cherche tout de suite son amitié et son amour. Clara abuse de la faiblesse de Noel, un homme désemparé, qui possède un hôtel dans lequel Clara ouvre une maison close. Clara est pleine de secrets ; Eleanor a faim de vérité plus que de sang, et elle veut partager son histoire avec Frank. Pendant cette halte, la voix et l'écriture d'Eleanor font émerger des flashbacks qui dévoilent le passé humain de Clara, sa prostitution forcée, et le moment où elle vole aux membres du *Brotherhood* le secret de l'immortalité. C'est en contrevenant à cette confrérie que commence la lutte de Clara contre la domination masculine au sein de la diégèse.

### *L'image grossie de la domination masculine*

En faisant référence à la société kabyle comme exemple paradigmatique de la domination masculine, Bourdieu affirme faire une « expérience de laboratoire » (1998 : 17) qui permettra de faire ressortir les traits de l'inconscient androcentrique sur lequel s'appuie la domination masculine. Le *Brotherhood* dans *Byzantium* – son rôle dans le récit, et les rôles de

---

<sup>49</sup> *Entretien avec un vampire* (1994), dont Jordan est également le réalisateur.

ses différents membres – constitue à mon avis une « image grossie » de la domination masculine dans le réseau de fictions vampiriques occidentales. D’abord, la forme que prend la domination masculine dans ce film correspond à ce que Bourdieu envisage comme étant la source de la domination masculine ; c’est-à-dire l’institution androcentrique :

Si l’unité domestique est un des lieux où la domination masculine se manifeste de la manière la plus indiscutable et la plus visible (et pas seulement à travers le recours à la violence physique), le principe de la perpétuation des rapports de force matériels et symboliques qui s’y exercent se situe pour l’essentiel hors de cette unité, dans des instances comme l’Église, l’École ou l’État et dans leurs actions proprement politiques, déclarées ou cachées, officielles ou officieuses. (Bourdieu, 1998 : 157)

Bien sûr, la domination masculine dans le réseau de fiction vampirique, au cinéma particulièrement, ne trouve pas sa source *directement* dans une institution telle que L’État, l’École, ou même l’Église. Néanmoins, l’industrie cinématographique hollywoodienne est elle-même une institution qui entretient de liens serrés avec les institutions politiques. Au vu de l’instrumentalisation de la figure du vampire à des fins de propagande militariste et religieuse (en fait, occidentalocentriste) dans le tout dernier film sur Dracula, *Dracula Untold* (2014), je n’ai pas de scrupule à envisager le rôle important des institutions politiques et religieuses dans la diabolisation de la femme libérée (« féministe ») et sexuelle (« probablement lesbienne ») à travers la figure de la femme vampire.

L’image grossie de la domination masculine dans *Byzantium* fonctionne donc sur deux niveaux. Premièrement, au niveau du réseau de fiction vampirique lui-même, elle permet de mettre en évidence la préséance du vampire mâle dans les fictions vampiriques (par l’institution du *Brotherhood*), ainsi que la représentation usuelle de la femme vampire comme femme fatale. Cela se traduit par l’interdiction pour les femmes de devenir vampires ; en fait par le fait qu’il ne soit simplement pas prévu qu’elles le deviennent : « We are a brotherhood : there are no women amongst us », dit Darvell à Clara (01 : 32 : 48). Aussi, alors qu’il est trop tard et que Clara est déjà vampire, elle n’est pas admise dans le *Brotherhood*, condamnée à l’exil, puis à la fuite alors qu’elle est poursuivie pour avoir transformé en vampire une autre femme, sa fille, qui est considérée comme une « aberration » par Werner, le premier de leurs poursuivants que l’on voit à l’écran. L’accent est mis sur la rupture dans l’ordre symbolique que leur existence représente : « I feel a great peace. As if order is about to be restored », déclare Werner (00 : 09 : 28), menaçant et persuadé d’avoir l’avantage, comme pour faire écho à la fin tragique et répétée des femmes vampires. Mais Clara tranche la tête de Werner



avec un garrot. Deuxièmement, en tant qu'« ordre genré qui distribue le pouvoir et l'autorité sur la base du genre (en donnant un privilège à la voix et à la loi du père) » – selon la définition donnée par Carole Gilligan du patriarcat (2009 : 78) – le *Brotherhood* constitue clairement une institution patriarcale.

Aussi, le récit de la lutte de Clara et Eleanor contre le *Brotherhood* fonctionne comme une allégorie de la lutte contre la domination masculine « dans la réalité ». Selon Pierre Fontanier, « L'allégorie est une description ou un récit énonçant des réalités familières, concrètes, pour communiquer, de façon métaphorique, une vérité abstraite » (Fontanier : 136). Il y a donc dans l'allégorie un processus de concrétisation d'une idée abstraite, ce qui se traduit dans *Byzantium* par la concrétisation de la violence symbolique<sup>50</sup>, exercée par la domination masculine, sous les traits du *Brotherhood*, qui lui en revanche impose une domination directe, une répression physique. De plus, l'allégorie entretient une relation étroite avec la fable (expression employée par Neil Jordan pour désigner *Byzantium*), comme le remarque Alain Génétiot dans son article sur La Fontaine (2012). Il y cite Houdar de la Motte<sup>51</sup> dans les termes suivants : « La fable est une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action » (de la Motte cité dans Génétiot : 315). La fable est sujette à interprétation, et s'inscrit dans un discours moral : « Discours à clé, orienté vers une moralité qui vient expliciter le récit, le genre de la fable a ainsi partie liée avec l'*exemplum* et la parabole » (Génétiot : 322). Contrairement au symbole, qui renvoie selon Hans-George Gadamer à un sens universel, l'allégorie ne propose pas une image fixe pour parler indirectement du sujet à interpréter, mais elle renvoie à un sens plus spécifique (de Man : 188). En outre, précise Génétiot, « le fonctionnement allégorique de certaines fables [...] propos[e] une signification expressément univoque » (323). Le sens de l'allégorie dans *Byzantium* est à la fois évident et complexe. Évident, parce que la condamnation de la domination masculine est assez explicite dans le film, et parce que la fin du récit fonctionne comme une clôture moralisatrice.

---

<sup>50</sup> Expression de Bourdieu.

<sup>51</sup> « successeur de La Fontaine » (Génétiot : 315).

Complexe, parce que l'allégorisme se situe à deux niveaux, au niveau de la diégèse, en écho à la réalité, et au niveau inter-textuel, en écho aux autres textes vampiriques.

### *Problématique et plan*

La question qui motive mon étude est la suivante : la transformation en vampire des deux protagonistes engendre-t-elle une déconstruction du pouvoir masculin ? Je me demanderai donc : Comment Clara et Eleanor s'opposent-elle de manière différente à la domination masculine ? Leurs actions permettent-elles de déconstruire le pouvoir masculin ? Vers quelle vision des femmes vampires tend le film ? Comment Clara et Eleanor s'inscrivent-elles dans le cycle des femmes vampires que j'ai mis de l'avant ? Afin d'illustrer la rupture entre les deux personnages, qui réagissent différemment à l'oppression, je les étudierai séparément, en commençant par Clara. Je montrerai comment Clara interprète la figure de la femme fatale, vers une éventuelle subversion de cette figure associée traditionnellement à la femme vampire. Ensuite, je m'interrogerai sur le rôle du récit de soi par Eleanor qui tente de rendre compte d'elle-même, dans un contexte où les conséquences de la domination masculine la plongent dans l'illisibilité sociale. Enfin, en m'appuyant sur la notion de devenir telle que développée par Deleuze et Guattari, je ferai le lien entre le devenir et le vampirisme, et je tenterai de déterminer si la transformation en vampire de Clara et Eleanor génère des mouvements de devenirs qui les feraient sortir de leur position minoritaire de femmes(-vampires).

## Chapitre 1 : Clara ou la guerre des sexes

Dans une entrevue concernant *Byzantium* Moira Buffini relie la transformation en vampire de Clara à l'obtention d'un *pouvoir* : « For the first time in her life, *she* has the power »<sup>52</sup>. La question de savoir si Clara est effectivement en position de pouvoir – d'*empowerment* – grâce à sa transformation en vampire, sera la question sous-jacente de ce chapitre. Afin de donner des éléments de réponse à cette question, je mettrai en valeur les contraintes auxquelles Clara fait face, tant au niveau intradiégétique, qu'au niveau du cycle de la représentation des femmes vampires. Quelles sont les sources d'oppression qui assujettissent Clara au sein de la diégèse filmique ? De quelle manière les représentations de la femme vampire qui précèdent conditionnent-elles la manière dont Clara est représentée ? De quelle manière Clara tente-t-elle de s'émanciper du pouvoir masculin ? Quelle répercussion cela a-t-il sur le plan de la représentation de la femme vampire ? Tout d'abord, je m'interrogerai sur la nature du « pouvoir » mentionné par Buffini, en reliant le vampirisme – apparent vecteur de pouvoir – au don, notion qui sera approfondie à l'aide des réflexions de Derrida. Ensuite, j'observerai que, en se transformant en vampire, Clara devient une femme fatale qui mène une « guerre des sexes » contre le pouvoir masculin. Étant donné le préjugé négatif vis-à-vis de la femme fatale, je me demanderai si le personnage de Clara est circonscrit dans la figure de la femme fatale, si elle ne fait que réitérer une fois de plus ce stéréotype, ou bien si ce personnage offre une possibilité de performance du stéréotype qui témoignerait d'une *agency*<sup>53</sup> et d'une volonté d'émancipation du régime de la domination masculine. J'examinerai alors les limites de cette performance, et les possibilités de subversion, principalement grâce aux réflexions de Judith Butler sur la performativité et sur la performance, ainsi que sur la notion de trouble et de subversion.

---

<sup>52</sup> L'entrevue avec Moira Buffini est disponible sur l'édition Blu-Ray du film.

<sup>53</sup> J'emploie ici le terme « *agency* » dans le sens commun généralement employé par les études féministes de « capacité d'agir » ou « puissance d'agir » (Cf. Note sur la traduction de Cynthia Kraus pour *Trouble dans le genre*, 2005 [1990]). Je reviendrai plus en détail sur ce terme un peu plus tard.

## 1) Donner : vampirisme et prostitution

Le vampirisme a tout à voir avec le don, ou du moins est tiraillé entre la notion de *don* et de *malédiction*. Comme je l'ai déjà montré en introduction, le vampirisme peut permettre à certains êtres opprimés d'élever leur statut social et d'acquérir la force nécessaire pour combattre l'opresseur. D'autres vivent le vampirisme comme un cadeau empoisonné, comme un fardeau à porter en échange de l'immortalité. Dans les cas où certains ressentent le vampirisme comme un don, le don est compris comme *gift*, comme *cadeau*, ou *présent*, mais aussi comme *qualité* nouvelle, comme *habileté* particulière (*Le Nouveau Petit Robert*, 2010). Dans *Byzantium*, le vampirisme est en partie présenté comme une habileté spéciale. Les effets de ce *pouvoir* sont décrits par Darvell et Clara, dans des séquences distinctes. Darvell offre le récit de sa transformation à Ruthven et Clara : « I rose and saw with **different eyes**. Everything I looked on was a source of **wonder** » (01 : 19 : 26). Les thèmes de la vue améliorée et de l'émerveillement sont repris par Clara : « it was **wonderful**. I had **eyes that cut through lies**, lungs that breathed eternity » (01 : 31 : 19). Cependant, la manière dont ils reçoivent le don diffère. Darvell insiste sur le prix à payer : « But my vision had a price. My soul was lost » (01 : 19 : 36). La perte d'âme évoque un sentiment de damnation. Pour Clara, en revanche, le don de vampirisme semble répondre à une attente : « I felt I had lived my whole wretched life just to prepare me for that moment » (01 : 31 : 30). Les plans qui suivent cette révélation montrent un flashback de Clara se réjouissant sous une cascade ensanglantée, en proie à une sorte d'extase : appuyée contre la paroi rocheuse de l'île secrète où la transformation s'effectue, les bras relevés, la poitrine en partie découverte, la bouche ouverte et joyeuse, Clara ressemble à une icône d'Erzébeth Báthory. L'envolée musicale aux accents religieux souligne l'acquisition d'un pouvoir nouveau et transcendant, que Clara accueille avec joie. Toutefois, la notion de don dans *Byzantium* ne s'arrête ni au vampirisme, ni au don comme cadeau, ou pouvoir.

La notion de don peut être approfondie grâce aux réflexions de Jacques Derrida dans *Donner le temps* (1991). Derrida observe que le don est souvent envisagé au sein de l'économie, c'est-à-dire dans le cadre de la loi du partage qui repose sur le principe de l'échange : « l'économie implique l'idée d'échange, de circulation, de retour » (Derrida, 1991 : 18). Ce retour implique que la *circularité* est au centre de ce champ économique (ibid :

18). Mais, pour Derrida, « il ne peut y avoir de don qu'à l'instant où une effraction aura lieu dans le cercle [de l'économie] » (Derrida, 1991 : 21). Derrida rompt ainsi explicitement et volontairement avec la tradition qui tend à traiter le don et la dette ensemble, dans un régime de don-dette, c'est-à-dire un régime circulaire et économique : « Pour qu'il y ait don, il faut qu'il n'y ait pas de réciprocité, de retour, d'échange, de contre-don ni de dette » (ibid : 24). En effet, le contre-don, le retour économique, annule le don (ibid : 25) – dans la logique, je dirais, d'« un prêté pour un rendu ». Afin de départir la notion de don du régime économique, Derrida postule la nécessité de la non-reconnaissance du don comme don, non seulement par celui qui reçoit, mais aussi par celui qui fait l'acte de donner : « *À la limite, le don comme don devrait ne pas apparaître comme don : ni au donataire, ni au donateur* » (ibid : 26). De ce fait, le don doit être l'objet d'un oubli « radical » (ibid : 29), d'un « oubli absolu » (ibid : 30) qui ne soit même pas de l'ordre du refoulement, sans quoi il pourrait rester rattaché à une forme de gratitude (de la part du donataire), ou de narcissisme satisfait (de la part du donateur), ce qui le renverrait dans le champ de l'échange économique (ibid : 38) – et « réduire [le don] à un échange, c'est tout simplement annuler la possibilité même du don » (ibid : 101). *Donner le temps* mène sur, ou est mené par, un court texte de Charles Baudelaire, *La fausse monnaie*<sup>54</sup>. Dans ce poème en prose, deux amis en direction d'un bureau de tabac croisent un pauvre qui demande l'aumône. L'un des deux lui donne une pièce, mais révèle ensuite à l'autre (le narrateur) qu'elle était fausse. Le donateur de cette fausse monnaie « avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire ; gagner quarante sols et le cœur de Dieu ; emporter le paradis économiquement » (Baudelaire, cité dans Derrida, 1991 : 220). Le texte de Baudelaire mène à de nombreuses interrogations chez Derrida, mais constitue également l'exemple de faux don par excellence : le don inscrit dans le régime économique impliquant un retour narcissique ; car, après tout, la fausse monnaie ne profitera qu'au « donateur » qui finalement se donne à lui-même (quarante sols et le paradis). *La fausse monnaie* n'est donc pas seulement une pièce fausse, du faux argent ; elle peut être considérée comme faux-monnayage, ce qui prend en

---

<sup>54</sup> Que Derrida intègre à la fin de son ouvrage, dans une double page pliante (1991 : 220). Ce texte est originellement publié dans le recueil de poèmes en prose intitulé soit *Le spleen de Paris*, soit *Petits poèmes en prose* (1869).

prétendant donner – l’ami dans le poème de Baudelaire espère s’emparer du paradis quand il prétend le donner au pauvre.

Cette réflexion sur le don peut à mon avis permettre de réfléchir à la place de l’acte de prostitution dans *Byzantium*, en évitant ainsi frontalement le débat féministe autour du travail du sexe, tout en n’en faisant pas abstraction<sup>55</sup>. L’affirmation du pouvoir masculin dans le film se manifeste en premier lieu par le don, ou plutôt le faux don de la prostitution. En effet, l’activité de prostitution est imposée à Clara par Ruthven, en même temps qu’il prétend lui « donner » son métier. J’avancerai ici que le métier de prostitution, qui est « donné » à Clara par Ruthven, ne relève pas du « vrai don », du « don comme don » (Derrida, 1991 : 26), mais d’une *fausse monnaie*, d’un faux don qui ne profite qu’à celui qui se prétend donateur.

Une séquence de flashback narrée par la voix off d’Eleanor nous montre en images une jeune Clara, encore humaine, qui vend des huitres au bord de la mer. Elle rencontre pour la première fois Darvell et Ruthven, deux officiers de l’armée britannique ; le premier lui échange une perle contre une huitre (« a pearl for a pearl », 00 : 38 : 55), et le second lui propose une chevauchée (« May I offer you a ride », 00 : 39 : 06), avec toute la connotation sexuelle que cela implique. Ruthven promet un don à Clara, au sens de présent, de cadeau (« I have a **gift** for you », 00 : 39 : 30). Après qu’il l’ait amenée dans une maison close, et qu’il l’ait manifestement dépucelée, Clara lui reproche son mensonge : « You **gave** me nothing, sir. You **took** » (00 : 40 : 06). À quoi Ruthven lui répond : « I’ve given you your **profession**. Welcome to your adult life... [en lui jetant une pièce d’une geste méprisant] **Whore** ». Ruthven prétend donner sa profession à Clara : il la fait prostituée, et c’est cela qu’il a annoncé comme *gift*, autant sinon plus que l’acte sexuel effectué. Mais ce n’est pas un « vrai don », un don comme don, au sens où Derrida le comprend, puisqu’il lui prend en même temps qu’il donne : il prend sa virginité (« you *took* » y fait allusion), son enfance (« Welcome to your adult life »), et sa liberté physique (en la cantonnant à l’espace de la maison close). Ce don qui

---

<sup>55</sup> Le débat féministe sur le sujet est divisé schématiquement entre les pro-« travail du sexe » (ou « pro-sexe ») – qui mettent généralement de l’avant la possibilité de choix et la multitude d’expériences relatives au partage économique du corps – et les « abolitionnistes » – qui rejettent toute forme de prostitution, en considérant généralement que la prostitution relève d’une marchandisation du corps qui repose sur une forme de domination masculine.

n'en est pas un est marqué visuellement par la pièce qu'il lui lance en prononçant le substantif qui va constituer son identité nouvelle (*whore/pute*). Cette pièce, et le don dont elle est le signe, est une *fausse monnaie*, comme je l'ai définie dans la section précédente, dans le sens de faux don : elle paraît donner (la profession) quand elle prend (la vie) – dans le sens ou enlève tout espoir de pouvoir « choisir sa vie »<sup>56</sup>, donc toute possibilité d'*agency*. La *fausse monnaie* de Ruthven attend un retour : « I shall return », dit-il, « to see what you have learnt » (00 : 40 : 25). Il y a donc annulation du don par le retour circulaire qu'il implique, selon la conception de Derrida vue plus haut : Ruthven reviendra pour profiter de son « investissement ». Cette *fausse monnaie* que Clara a reçue, elle va devoir la traîner dans ses poches, de sa vie d'humaine jusque dans sa vie de vampire. Il s'agira donc dans ce chapitre d'examiner la manière dont Clara se réapproprie le travail du sexe une fois qu'elle n'est plus *endettée* auprès de Ruthven, c'est-à-dire une fois qu'elle est transformée en vampire et que Ruthven est mort. Mais avant cela, j'aimerais observer dans quel système de don le vampirisme se situe dans *Byzantium*.

Le don de vampirisme n'était pas à la base dédié à Clara. Dans une séquence de flashback narrée par Eleanor, Darvell revient d'entre les morts avec le secret de l'immortalité qu'il entend confier à Ruthven. Alors que Ruthven est effrayé à la vue du revenant parce qu'il lui a volé ses terres et ses titres, Darvell le rassure : « I have not come to **take** from you, I come to **give** » (01 : 03 : 26). Ces propos font écho à ceux de la conversation entre Ruthven et Clara citée plus tôt (« You didn't **give** me anything, sir. You **took** »), et sont annonciateurs du retour de bâtons que va subir Ruthven. Lorsque Darvell confie la carte à Ruthven, le montage de la séquence laisse entendre que Darvell souhaite en fait partager ce secret avec Clara. Alors que Darvell parle à Ruthven, un premier plan épaulé le montre jeter un coup d'œil vers Clara (01 : 18 : 22). Puis, alors que Darvell met en garde son interlocuteur sur le prix à payer pour l'immortalité, il est interrompu par Clara qui, visiblement atteinte de tuberculose, tousse et crache du sang, et il lui lance un regard appuyé. Aussi, après avoir dit « You do have the qualities one need », en s'adressant à Ruthven, il regarde une fois de plus Clara qui l'écoute et

---

<sup>56</sup> Espoir qui est, dès le départ, circonstanciel et relatif.

dont l'attention est soulignée par un raccord regard sur lequel la voix de Darvell se prolonge en hors-champ : « You are ever... », le plan change et revient sur Darvell qui regarde à nouveau Ruthven, «... a survivor », finit-il. Mais le terme « survivor » concerne plus Clara que Ruthven et, pendant tout cet échange Ruthven est filmé de dos et flou dans le champ de Darvell, et le champ-contrechamp se fait entre Clara et Darvell, même si ce dernier s'adresse majoritairement à Ruthven. Enfin, Darvell révèle la dernière clé de l'immortalité, « Eternal life will only come to those prepared to die » (01 : 20 : 29), ce qui peut s'adresser autant à Ruthven qui a la syphilis, qu'à Clara qui a la tuberculose. Darvell pousse la carte vers Ruthven, mais jette un dernier regard à Clara avant de quitter la pièce. Le don que Darvell fait ici indirectement à Clara semble être l'objet d'un acte manqué car Darvell manifeste de la surprise lorsqu'il s'aperçoit que c'est Clara qui ressort transformée de l'île, et non pas Ruthven. Il ne reconnaît pas le don qu'il a fait à la jeune femme, et la caractérise même de voleuse : « You stole it ? », demande-t-il à Clara.

Le statut du vampirisme comme don au sens derridien est annulé à ce moment-là : « Are we thieves now ? Do we steal time ? », demande Clara. « We *buy* it. With blood », répond Darvell. Le vampirisme ne *donne* pas le temps, il permet d'*acheter* le temps, au prix du sang. Le vampirisme, qui apparaît d'abord comme don au sens courant, est donc récupéré par le régime de l'économie basé sur l'échange. Est donc légitime celui qui peut payer, peu importe *qui* il est, qu'il soit noble et homme, ou femme et prostituée. Le don de vampirisme représente ce qu'aucun n'est censé avoir, et ce que d'aucun obtient seulement en faisant un marché économique, et entrant dans le régime du don-dette ; don de temps, dette de sang. Le fait qu'il s'agisse du sang d'autrui se posera dans le prochain chapitre. Le vampirisme, qui donne leur pouvoir aux membres du *Brotherhood*, ne leur est donc pas dû de droit, ou du fait de la légitimité qui leur est conférée par des éléments comme le sexe ou l'appartenance sociale. Ils n'ont aucune autre légitimité sur ce pouvoir que celle qu'ils acquièrent en devenant des « acheteurs » de temps, puissent-ils payer la monnaie de sang. Contrairement aux fictions vampiriques usuelles, où le vampirisme se passe directement et physiologiquement d'un vampire à un humain (généralement par morsure, drainage et transfusion), le vampirisme dans *Byzantium* n'appartient à personne et n'est d'aucune lignée, il doit être *recherché*. C'est ce que souligne le double de Darvell dans la grotte étrange où s'effectue l'expérience mystique d'une rencontre avec son propre double : « This is what happens [...] when you pray for it », dit le



double de Darvell (01 : 19 : 02). Le pouvoir, auquel est associé le vampirisme, est donc présenté d'une manière très foucauldienne, ce que Rosi Braidotti interprète comme suit : « As Foucault taught us, power is a situation, a position, not an object or an essence » (2002 : 6). Aussi, dans *Byzantium*, le sexe masculin *n'a pas* le pouvoir, il est *en position de pouvoir* selon une *situation* particulière. Cependant, le *Brotherhood* crée une sorte d'embargo sur ce pouvoir en se réservant l'accès au vampirisme selon le primat de la noblesse et du sexe masculin. Clara, en volant les moyens d'acheter le temps, sème le trouble dans l'ordre de la domination masculine qui interdit l'accès à ce pouvoir aux femmes, et réitère l'acte interdit en livrant ensuite le secret à sa fille Eleanor. Le caractère arbitraire de l'accès au pouvoir est ainsi révélé par l'acte rebelle de Clara : même une prostituée (une *whore*, une *cunt*) peut y prétendre. Le « vol » est le premier acte d'émancipation de Clara face au pouvoir masculin.

## 2) Assujettir vs. s'émanciper

Comme je l'ai déjà mentionné dans la première partie de ce mémoire, le *Brotherhood* est présenté dans *Byzantium* comme une institution patriarcale<sup>57</sup>. Dans *La guerre contre les femmes* (1992), Marilyn French définit le patriarcat comme une « suprématie masculine institutionnalisée » (1992 : 19) qui mène une « guerre contre les femmes » (1992 : 19). Cette définition, tout comme celle de Carol Gilligan donnée dans l'introduction, correspond tout à fait au *Brotherhood*, parce qu'il présente une exclusion systématique des femmes, mais aussi parce que cette exclusion est « institutionnalisée » ; elle est constituante de cette institution « fraternelle », qui se définit et se délimite comme telle par l'expression « Brotherhood ». Mais surtout, plus qu'une guerre faite aux femmes, il y a de la part du *Brotherhood* une forme symbolique de domination masculine dans le sens où l'entend Bourdieu dans *La domination masculine* (1998) : comme une « construction symbolique » (Bourdieu : 40) des genres, et particulièrement de la femme comme « autre » de l'homme, en imposant une « définition

---

<sup>57</sup> Petite précision ici : le *Brotherhood* n'est pas un « patriarcat universel », sujet de dissension au sein des féminismes, mais une institution qui perpétue une forme de domination masculine. C'est une institution patriarcale, mais ce n'est pas, je dirais pour le moment, une représentation « du patriarcat ».

*différenciée* des usages légitimes du corps, sexuels notamment, qui tend à exclure de l'univers du pensable et du faisable tout ce qui marque l'appartenance à l'autre genre [le genre féminin] » (Bourdieu : 40). Cette domination symbolique précède l'apparition du *Brotherhood* dans le film ; elle commence avec la prostitution. Mais l'institution du *Brotherhood* procède à un « travail d'éternisation » (ibid : 8) de cette domination masculine ; travail d'éternisation qui incombe, dans notre réalité, et selon Bourdieu, « à des institutions (interconnectées) telles que la famille, l'Église, l'État, l'école » (ibid : 8), une de ces institutions étant, dans *Byzantium*, le *Brotherhood*.

La prostitution forcée que vit Clara dans sa vie d'humaine peut être considérée de manière assez évidente comme la manifestation d'une certaine phallocratie, soit, selon la définition de la philosophe féministe Michèle Le Doeuff, comme « l'affirmation d'un pouvoir sur les femmes, dans une relation maître-esclave » (2008 : 347, note 46 du ch.1). Mais, plus encore, l'acte de prostitution constitue le statut social de Clara. Comme je l'ai montré plus haut, ce statut social lui a été « donné » par Ruthven qui a produit un acte de discours performatif : en prononçant les mots « Welcome to your adult life... *whore* », il *fait* d'elle une prostituée – l'acte de discours performatif étant souligné par le geste de lui lancer une pièce en même temps qu'il prononce ces mots. La voix off d'Eleanor qui intervient au milieu de la phrase de Ruthven, « How many stories start that way? », souligne le caractère non exceptionnel et répété de l'acte. Clara va rester une prostituée pendant sa vie de vampire, et les membres du *Brotherhood*, à part Darvell, ne cesseront de lui rappeler que c'est ce qui la définit et la résume à leurs yeux, en lui donnant les noms de *whore*, ou encore *cunt*, qui rappellent son métier, mais aussi qui la réduisent sensiblement à son sexe par un procédé métonymique – « cunt » est la partie du tout qu'est Clara la prostituée. La perpétuation de cette insulte constitue manifestement un processus de délégitimation de Clara, au sein de la domination symbolique du *Brotherhood*, mais aussi de son sexe en général : « there are no women amongst us » – parce qu'une femme est réductible à son sexe qui lui sert à se prostituer. Aussi, quand Clara, une fois vampire, avoue au *Brotherhood* son statut social inférieur (« I was a harlot », 01 : 33 : 01), Darvell essaie de la défendre (« But that was in the

past »), mais Savella, le portevoix du masculinisme<sup>58</sup> dans le film, la condamne une nouvelle fois : « Some things are eternal ». Le travail d'éternisation avec lequel opère la domination masculine est alors explicité par les propos de Savella. L'appellation *whore/cunt* opère donc un « travail de construction symbolique » (Bourdieu : 40) en donnant à Clara un rôle préétabli et imposé par l'ordre masculin, qui fixe son identité et bloque son devenir, selon le principe de la « raison mythique » évoqué par Bourdieu qui fait que « les femmes ne peuvent devenir que ce qu'elles sont » (ibid : 49) ; ou ici, que Clara ne peut devenir que ce qu'elle est, une prostituée, une *whore*, une *cunt*. En effet, selon Bourdieu, les rôles genrés sont taillés d'avance sur mesure et règlent les destins des individus (ibid : 89). De la même manière, le rôle de Clara est prévu d'avance et est confirmé, voire réitéré par l'appellation *whore/cunt*. Même si Bourdieu ne considère pas que le travail de construction symbolique se réduise « à une opération strictement performative de nomination orientant et structurant les représentations » (ibid : 40), je soutiens que l'appellation *whore/cunt* est performative dans le sens où l'entend Judith Butler.

Dans son ouvrage le plus connu, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (2005 [1990])<sup>59</sup>, Judith Butler élabore le concept de performativité qui sera repris et précisé dans ses réflexions ultérieures. Pour Butler, « le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être » (2005 [1990] : 96). Plutôt que d'envisager le genre comme un donné qui s'alignerait sur le sexe de naissance, Butler considère que « le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire » (ibid : 96). Il en résulte une conception de l'identité qui est « constituée sur un mode performatif » (ibid : 96). Les expressions de genre semblent être le résultat d'une identité, mais ne sont pourtant pas les expressions d'un genre/d'une identité originel.le.s. Les expressions de genre constituent l'identité plutôt qu'elles n'en résultent. En fin de compte, dit Butler à la fin de l'ouvrage, « les attributs de genre ne sont pas ‘expressifs’ mais performatifs, ils constituent

---

<sup>58</sup> Je suis également ici la définition qu'en donne Michèle Le Doeuff : « l'affirmation d'une domination du masculin sur le féminin, et aussi le fait de prendre cette première "supériorité" comme référence pour affirmer d'autres suprématies, qui apparemment n'ont rien à voir avec la dualité des sexes » (2008 : 89).

<sup>59</sup> *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*, 1990.

en effet l'identité qu'ils sont censés exprimer ou révéler » (2005 [1990]). L'identité – de femme, par exemple – renverrait donc « à un processus, un devenir, une expression en construction dont on ne peut pas, à proprement parler, dire qu'il commence ou finit » (ibid : 109). La répétition est un élément clé de la performativité, ce qui mène Butler, trois ans plus tard, dans *Ces corps qui comptent* (2009 [1993])<sup>60</sup>, à définir la performativité comme « la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme » (16). Le concept de performativité est employé par Butler pour désigner la manière dont le genre est construit, ce qui rejoint une réflexion plus large sur la conception de l'identité. Aussi, je pense qu'il est intéressant de reprendre ce concept pour analyser la manière dont Clara réitère l'acte de prostitution et interprète la figure de la femme fatale.

Si l'appellation *whore/cunt* peut d'abord n'être considéré que comme « un acte par lequel un sujet fait advenir à l'existence ce qu'elle/il nomme » (Butler, 2009 [1993] : 16) – Ruthven fait de Clara une prostituée en la nommant *whore* –, ce qui constitue pour Butler une définition insuffisante de la performativité, la répétition de cette appellation révèle également « le pouvoir réitératif du discours de produire les phénomènes qu'il régule et impose » (ibid : 16 – 17). La réitération de l'appellation *whore/cunt* construit donc Clara et tant que *whore/cunt* – elle constitue l'identité qu'elle est censée simplement désigner – aux dépens de Clara, d'abord, mais ensuite *avec la complicité de Clara*, puisque cette dernière perpétue le travail du sexe dans sa vie de vampire, alors même qu'elle pourrait ne plus exercer cette activité. L'identité de prostituée/*whore/cunt* de Clara est formée à force de réitération, marquée explicitement par l'appellation *whore/cunt* de Clara, mais ne s'y limitant pas. Ce sont aussi les actions répétées de Clara liées au travail du sexe qui forment son identité et constituent son statut social. Clara semble donc entériner l'identité de *whore/cunt* qui est elle-même le fruit d'actes performatifs – apposés de l'extérieur (les hommes la nomment *whore/cunt*) mais aussi adoptés de l'intérieur (les actes de Clara qui la constituent comme prostituée).

---

<sup>60</sup> *Bodies that matter : on the discursive limits of «sex»*, 1993.

Dans « Le rire de la Méduse » (1975), Hélène Cixous invite – les femmes surtout – à ne pas répéter le passé : « Il ne faut pas que le passé fasse l’avenir. Je ne nie pas que les effets du passé sont encore là. Mais je me refuse à les consolider en les répétant ; à leur prêter une inamovibilité équivalente à un destin ; à confondre le biologique et le culturel » (Cixous : 39). En continuant l’activité de prostitution, de travail du sexe en général, dans sa vie de vampire, alors qu’elle n’est plus assujettie directement à cette activité par l’entremise de Ruthven ou son équivalent – c’est-à-dire par un représentant de la « domination masculine » –, Clara semble répéter le passé, « faire du passé l’avenir » ; et ainsi confirmer les propos de Savella selon lesquels « some things [comme la prostitution] are eternal » ; et faire de la prostitution un « destin » en lien avec son genre et son sexe – créant ainsi un effet de naturalisation, comme si être une prostituée constituait sa « nature ». Dès lors, les questions que je me pose sont : qu’est-ce qui permet à Clara de sortir de cette destinée ? Quelles sont les possibilités d’émancipation pour Clara ? Et de quelle manière son émancipation est-elle ou non permise par sa transformation en vampire ?

Si la prostitution semble être, dans *Byzantium*, l’acte originel d’asservissement, l’origine presque – voire peut-être le symbole – de la domination masculine ; le vampirisme, par contre, apparaît comme le moyen qui mène au processus d’émancipation de Clara, et qui permettrait, d’une manière un peu idéalisée, de s’emparer de l’acte de prostitution avec toute l’agency permise par la capacité à en faire un « choix »<sup>61</sup>. Par sa transformation en vampire, Clara entre en jeu dans une sorte de « guerre des sexes »<sup>62</sup>. Si la prostitution forcée exercée par Ruthven pouvait déjà constituer une « guerre contre les femmes », Clara semble acquérir les moyens de contre-attaquer : Ruthven est mourant de la syphilis, mais le vampirisme a guéri Clara d’une tuberculose certaine, et elle peut maintenant physiquement s’opposer à lui, alors qu’il lui fallait auparavant une arme et beaucoup de courage. Le fait de voler la carte est déjà

---

<sup>61</sup> Dans « Rejecting the choice paradigm : rethinking the ethical framework in prostitution and egg sale debates », Heather Widdows (2013) interroge la pertinence de l’argument du choix dans le débat de la prostitution, ce qui amène à prendre le terme avec des pincettes. Cf. *Gender, agency, coercion* (dir. Madhok, Phillips & Wilson).

<sup>62</sup> J’emploie ici l’expression pour désigner un conflit hommes/femmes, et non pas pour faire références aux *Sex wars* féministes (débat féministe engagé dans les années 1980 entre les pro-sexe et les abolitionnistes, déjà mentionné).

une provocation, et Clara formule explicitement une déclaration de guerre : quand les membres du *Brotherhood* lui demandent comment elle utilisera le « don » de vampirisme, elle répond « to punish those who prey on the weak, to curb the power of men » (01 : 33 : 21). La mission qu'elle se donne, et qui est fortement liée à une volonté de justice punitive (« to punish ») et de contrôle du pouvoir masculin (« to curb » signifiant « contrôler », « retenir »<sup>63</sup>), répond de manière effrontée à la prétention des membres du *Brotherhood* à être « the pointed nails of Justice ». Mais s'il procure l'*agency* nécessaire à Clara pour confronter ceux qui l'ont asservi, le vampirisme lui permet-elle pour autant de se défaire de la *fausse monnaie* donnée par Ruthven et qui symbolise son assujettissement au régime de la domination masculine ? J'observerai dans la suite de ce chapitre la manière dont Clara mène une « guerre des sexes », notamment grâce au fait que, après sa transformation en vampire, elle semble incarner la figure de la femme fatale ; figure à la fois issue de l'imaginaire misogyne du XIX<sup>ème</sup> siècle, et figure de rébellion face à l'ordre masculin.

### 3) Imiter ou performer la femme fatale ?

Comme je l'ai montré dans le premier chapitre, la femme vampire est fortement liée à la figure de Lilith qui, en tant que « créature maléfique mais infiniment séduisante » (Dupeyron-Lafay : 65), est également à l'origine de la figure de la femme fatale. L'archétype de la femme fatale est donc très ancien, mais son institutionnalisation en tant que figure littéraire, d'abord, et cinématographique, ensuite, est plus récente. Françoise Dupeyron-Lafay (2010) mentionne de premières et rares apparitions de la femme fatale dans les romans gothiques de la fin du XVIII<sup>ème</sup>. Mais ce n'est qu'à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle qu'elle est formulée comme « type » dans la culture occidentale (Hanson & O'Rawe : 3). Cette femme a un « caractère de fantasme » (Grandordy : 13), mais également un caractère funeste, étant donné l'adjectif « fatal », qui signifie également « ce qui porte en soi une destinée irrévocable » (ibid : 14). La femme fatale est une femme qui sait ce qu'elle veut et qui

---

<sup>63</sup> Cf. la définition du *Webster's New World Dictionary*, 1986, 2<sup>nd</sup> College Edition.

accomplit son destin : « Non seulement on ne la manipule pas, mais de plus c'est elle qui obtient ce qu'elle veut, en premier lieu, l'accomplissement de son destin » (Grandordy : 14). Elle n'est pas forcément une meurtrière et « ses méfaits n'existent avant tout que dans la subjectivité d'autrui » (ibid : 14). Cette dernière remarque est intéressante car elle suggère que la femme fatale ne désire pas forcément « faire le mal », mais que c'est la société dans laquelle elle fait irruption qui l'accueille avec malveillance. Face à ce mauvais accueil, la femme fatale suit souvent la figure de la femme en fuite, « alternativement 'Prisonnière' ou 'Fugitive' » (ibid : 14), mais pas seulement. Selon Grandordy encore, « [e]lle possède une capacité de nuisance liée à sa détermination à obtenir une reddition en échange de ce qu'elle ne donne pas, et qu'elle est déterminée à ne pas donner » (ibid : 14). Ce don qu'elle refuse de faire, il s'agit souvent du don d'elle-même, de son indépendance et de sa liberté à disposer d'elle-même. Aussi, il n'est pas étonnant que la femme fatale arrive dans le monde de l'art en même temps que l'émancipation naissante des femmes à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle :

Par rapport à la vision peu flatteuse de la gent féminine, affichée dans la réalité, la femme fatale dans la littérature et dans les arts, représentait une sublimation, un enjolivement. On lui reconnaissait un pouvoir, une capacité de fascination, qu'on refusait à ces compagnes dérangeantes qui bouleversaient l'ordre des choses. La femme fatale est l'expression des peurs et des angoisses, mais mâtinées d'une reconnaissance (au sens de *acknowledgment* en anglais), d'une acceptation résignée, si ce n'est admirative. Elle impose un certain respect ou elle tient l'homme en respect. (Grandordy : 47)

Grandordy met ici en valeur la propension de la figure de la femme fatale à être l'objet d'interprétations féministes, ou à faire office de féministe au sein des fictions. La femme fatale peut effectivement représenter une vision progressiste de la femme. Seulement, comme les propos de Bram Dijkstra que j'ai déjà cités le pointent, la femme fatale est source d'ambiguïté et, pour Mary Ann Doane, la femme fatale n'est pas l'héroïne de la modernité, ni le sujet du féminisme, mais « a symptom of male fears about feminism » (Doane : 3). L'analyse féministe de cette figure concerne plusieurs aspects problématiques dont, entres autres :

- la fétichisation de sa sexualité, présentée comme déviante ;
- le fait qu'elle est constituée comme l'objet du regard – pour Mary Ann Doane, « she is always aligned with the quality of to-be-looked-at-ness » (Doane : 46) ;
- l'*agency* dont semble faire preuve la femme fatale, mais qui semble toujours être limitée par l'issue du récit qui punit la femme émancipée ;
- le caractère dangereux de la femme fatale, qui mène les hommes et la société en générale à leur perte, et qui tend également à donner une connotation négative à l'*agency* féminine.

Le lien de la femme fatale avec la notion de pouvoir est donc trouble et non-univoque : « Because she seems to confound power, subjectivity, and agency with the very lack of these attributes, her relevance to feminist discourse is critical » (Doane : 3). J'examinerai maintenant la manière dont Clara résonne avec la figure de la femme fatale en examinant plusieurs attributs signifiants et réitérés d'une interprétation à l'autre de la femme fatale, soit les thèmes de la femme dangereuse, de la séduction et de la sexualité. Je montrerai comment Clara constitue *a priori* l'exemple paradigmatique de la femme fatale, mais qu'elle n'interprète finalement cette figure que pour mettre en valeur sa construction. Clara imite les traits de la femme fatale pour mieux performer le stéréotype et remplir la mission qu'elle s'est fixée : faire la guerre aux phalocrates.

Le danger que représente Clara est annoncé dès sa première présentation dans le film. Alors que des images du club où Clara travaille apparaissent, Eleanor raconte en voix off : « My story starts with Clara. One day, it will end with her » (00 : 03 : 16). L'évocation de la fin a une allure de mauvais présage. Comme pour renchérir sur cet avertissement, le gérant du club qualifie Clara de « morbidly sexy » (00 : 05 : 27), ce qui annonce son caractère funeste tout en mettant de l'avant le désir que peut susciter sa sexualisation. Plus tard dans le film, le danger est resignifié par une référence aux Hammer Films. Clara, Eleanor et Noel regardent *Dracula, Prince of Darkness* (1966, Terence Fisher) à la télévision (01 : 10 : 14) : une vampire entravée se débat, et un prêtre annonce « This woman is not your sister-in-law. She's dead. This is a shell and what it contains is pure evil. When we destroy it, we destroy only the evil ». L'intégration d'un extrait de cette production Hammer, concernant à ce moment-là justement une femme vampire, marque à la fois les similitudes et les écarts dans la représentation de la femme vampire, entre les Hammer Films et *Byzantium*. La séquence suggère que Clara pourrait être comme la femme vampire de Hammer, « a shell », « pure evil », mais pour mieux montrer que ce n'est pas ce qu'elle est. Alors que Clara prend l'ascenseur pour aller répondre à la porte, la musique du film Hammer continue à jouer par-dessus un gros plan sur ses talons-aiguilles vus de derrière, de manière à faire ressortir les talons, menaçants comme deux crocs, qui constituent ses armes de séduction dans le milieu du travail du sexe, à défaut d'avoir effectivement des crocs vampiriques. Le cri de la femme vampire du Hammer Film hors-champ se mêle au bruit de l'ascenseur qui s'ouvre pour laisser sortir Clara, comme un signal du danger qu'elle représente. Revenue en haut après une altercation avec Frank, Clara arrive



en catimini, comme un félin, pour surprendre la discussion entre Eleanor et Noel. « She [Clara] got bitten by a vampire », dit Eleanor à Noel alors qu'il se pose des questions à propos du comportement de Clara. L'attitude de cette dernière vis-à-vis d'Eleanor se fait alors menaçante, mais elle se radoucit après que sa fille lui ait dit un mensonge pour la calmer : « You frighten me sometimes », dit Clara à Eleanor, l'expression de son visage ayant soudainement changé de la colère à l'inquiétude (01 : 12 : 35). Clara passe donc du statut de créature effrayante – un « pure evil » qu'il faut anéantir, comme dans le film Hammer – à une mère effrayée - « You **frighten** me ». Ce changement d'attitude révèle que, même si le danger que Clara représente est bien réel – elle tue Werner, et d'autres – la fatalité est également un rôle qu'elle joue, un masque qu'elle endosse, et qui tombe dès qu'il s'agit d'Eleanor. La vulnérabilité de Clara vis-à-vis d'Eleanor crée une « dissonance entre l'être et le paraître » (Butler, 2005 [1990] : 30, note 7) qui permet de révéler la qualité d'actrice et de performeuse du personnage.

Selon Béatrice Grandordy (2013), la femme fatale tend de plus en plus à incarner « quelqu'un qui maîtrise parfaitement la séduction » (Grandordy : 17). Je me pencherai ici sur la manière dont Clara interprète l'acte de séduction, relativement à la tradition de la figure de la femme fatale, en observant notamment la manière dont Clara est présentée pour la première fois dans le film. Dans « Challenging the stereotype : the *femme fatale* in Fin-de-siècle art and early cinema » (2010), Jess Sully se concentre sur les liens entre la femme fatale et les danseuses exotiques qui envahissent les spectacles burlesques et les écrans en même temps qu'émerge le cinéma : « In the early twentieth century, Symbolist and Decadent motifs began to be utilized in inferior, mass-produced work. The fatal woman, through her appearances on the covers of sheet music and book jacket, and in burlesque striptease performed by dancers wearing generic Oriental costumes, became a cliché » (Sully : 51). Une « Salomania » commence avec l'interprétation de Salomé par Maud Allan dans une pièce d'Oscar Wilde présentée de 1906 et 1908, et donne lieu à d'autres mises-en-scènes de femme célèbres et exotiques comme Cléopâtre, interprétée par Theda Bara, « the most significant femme fatale actress of the 1910s » (Sully : 53). L'orientalisme de ces personnages autorisant à montrer des

femmes plus dénudées que la pudeur occidentale ne le permet, la danse – qui imite de manière grotesque l'idée que l'occident se fait à l'époque d'une « danse exotique » – est également un vecteur de séduction et d'envoûtement de l'homme par la femme<sup>64</sup>.

Dans *Byzantium*, Clara est présentée pour la première fois alors qu'elle donne une *lap dance* dans un bar (00 : 03 : 17 – 00 : 04 : 19). Dans une critique pour *Sight & Sound*, Kate Stables reproche à Neil Jordan de faire de Clara l'objet du regard masculin : « Jordan's camera, silkily caressing Gemma Arterton's lingered body as Clara seduces and slaughters a succession of men, throws some fetish in with the feminism inscribing her as a very femme fatale » (Stables : 91). Je m'opposerai ici à l'idée de Stables selon laquelle la manière dont Clara est filmée désactive la teneur féministe du personnage et la circonscrit dans la figure de la femme fatale. Sa position initiale semble correspondre à celle de la femme-spectacle, mais la manière dont cette séquence d'introduction est filmée et montée, ainsi que la suite des événements, va remettre en question ce statut. L'accent est mis sur le visage de Clara, ou sur les réactions du client, cela entrecoupé de plans larges sur la cabine à moitié ouverte, délimitée par un grillage ornemental. Le corps de Clara est partiellement dénudé – un bustier de satin noir qui laisse la poitrine déborder et un string qui met en évidence le fessier de l'actrice – mais inaccessible, derrière le grillage, ce qui rappelle que le client n'a pas le droit de toucher la danseuse. Cette inaccessibilité résonne avec la figure de la femme fatale classique telle que décrite par Joëlle Rouleau dans son mémoire : « Elle représente [...] le défi d'accéder à un être inaccessible et intouchable, car elle [est] hors de portée de tous ceux qui [peuvent] éprouver le désir de la posséder » (Rouleau : 12). De plus, la question de la position de domination ou de subordination de la danseuse nue (qui est objet du regard, mais inatteignable) fait partie des réflexions féministes relatives à l'exploitation ou non du corps et de la sexualité des femmes. Je ne m'avancerai pas profondément dans ces réflexions, mais je pense que *Byzantium* aborde l'ambiguïté de la posture de celles qui travaillent avec leur corps et leur potentiel sexuel.

---

<sup>64</sup> La fameuse scène de danse dans *Metropolis* (1927, Fritz Lang) en est l'exemple canonique le plus cité, mais on peut également prendre en exemple la scène de danse des sept voiles dans *Salomé* (1922, Charles Bryant) avec Alla Nazimova.

L'attitude de Clara ne captive le regard que pour, non pas divertir, mais faire diversion. Lors de la séquence du lap dance, le corps de Gemma Arterton est certes offert au regard parce que partiellement dénudé, mais il n'est pas pour autant un objet de spectacle ; il n'y a pas de processus d'identification au regard masculin objectivant tel que décrit par les trois instances de regard développées par Laura Mulvey<sup>65</sup>. Le montage suit le rythme de la musique, plutôt que de caresser lascivement le corps de Clara et, surtout, ne reconstitue pas des raccords-regards entre les regards masculins et le corps de Clara. Le corps de Clara n'est pas filmé seul et morcelé, mais en interaction avec celui de l'autre. Le seul moment où l'objectif s'approche de l'intimité de Clara – par un plan rapproché entre les cuisses – c'est pour montrer la duplicité à laquelle elle se livre – elle vole le portefeuille du client. L'intérêt est donc porté à la subjectivité de Clara, et non au regard masculin porté sur Clara. Le montage de plans insiste à plusieurs reprises sur le visage de l'actrice, surtout au début de la séquence, alors que la voix off d'Eleanor décrit Clara : « Clara, full of secrets. My savior. My burden. My muse ». Plutôt que de n'être juste une image, Clara est envisagée dans la multiplicité des identités contradictoires qu'elle incarne (« My savior. My burden. My muse »). Le fait que ce soit la voix d'Eleanor qui introduise la séquence met en valeur le regard d'Eleanor sur Clara, la manière dont elle perçoit sa propre mère, plutôt que les regards masculins sur Clara. De plus, en évoquant le fait que Clara est « full of secrets », Eleanor suscite la curiosité vis-à-vis de l'intériorité de Clara. Si l'évocation du caractère secret de Clara l'inscrit dans le stéréotype de la femme fatale mystérieuse (Rouleau : 12), le mystère qu'elle suscite n'est pas cette fois-ci le moyen de détourner le héros de sa quête. La mention du secret, par une autre femme qui la qualifie également de « muse » – donc qui l'érige en source d'inspiration –, invite à envisager cette première présentation du personnage comme un leurre ; voici ce qu'elle fait, mais ce n'est pas ce qu'elle est vraiment.

La danse est donc un stratagème qui masque l'identité réelle et complexe de Clara, mais c'est aussi un moyen de tromper l'attention masculine, et éventuellement un instrument

---

<sup>65</sup> Cf. son article le plus cité : « Visual pleasure and narrative cinema » (1975).

de contrôle<sup>66</sup>. L'impression de contrôle – que le contrôle soit « réel » ou non – est traduite dans la séquence d'introduction de Clara dans *Byzantium* par la musique aguicheuse ; une voix féminine fait entendre : « Baby, won't you come and see me ? Won't you come and be with me ? See what I got. 'Cause what I got is what you need »<sup>67</sup>. L'expression « what I got is what you need » attribue la position de domination à la danseuse plutôt qu'au client qui n'a le droit de rien faire. Au vu de la suite du film qui dévoile le passé de Clara, on peut sans hésiter interpréter l'exercice de son métier comme une « revanche sur le passé »<sup>68</sup>, ce qui est appuyé par l'affirmation de Clara, « he deserved it », après qu'elle ait mordu féroce­ment le nez du client récalcitrant à l'idée de se laisser prendre son bien. Ainsi, la danse, si elle est spectacle, et fait de la femme un spectacle, peut également être une arme au sein de la « guerre des sexes » à laquelle Clara participe – mais qu'elle n'initie pas.

Cependant, la danse est aussi une performance, ce qui est souligné par la mise en évidence du processus de déguisement de Clara, sur lequel je reviendrai, mais qui est déjà visible dans cette séquence d'introduction du personnage quand elle fuit le bar, poursuivie par Werner (le premier membre du *Brotherhood* aperçu). Clara a passé un manteau par-dessus son déshabillé, mais surtout, elle porte des chaussures de course blanches qui brisent le caractère « sexy » du reste de son habillement, et qui montrent que le reste n'est qu'un costume qu'elle enfile dans le cadre de la performance donnée. Outre le fait que cela rend la séquence de poursuite « réaliste », cela permet de s'éloigner d'un certain fétichisme autour du corps en lingerie de l'actrice. Clara se distancie également du modèle de *vampire action heroine*<sup>69</sup> représenté dans *Underworld* (2003, Len Wiseman) par exemple, où l'héroïne vampire fait des courses-poursuites en bottes à talon et vêtements de cuir moulants, de manière à ce que

---

<sup>66</sup> Dans le documentaire de Patric Jean, *La domination masculine* (2009), une danseuse nue exprime l'impression de contrôle que son métier lui procure : « C'est vrai que dans le cadre des spectacles, oui je suis un fantasme, je suis un objet. C'est un peu ambigu évidemment. [...] Quand on entend que les femmes sont battues où qu'elles sont maltraitées, même psychologiquement par le conjoint, tout ça, moi, pendant le temps que je les tiens sur ma chaise, ils n'ont pas le droit de rien du tout » (Jean, 2009 ; 00 : 37 : 35 – 00 : 41 : 27).

<sup>67</sup> « Flaunt », de Girls Love Shoes.

<sup>68</sup> Pour reprendre l'expression utilisée par la danseuse nue dans *La domination masculine* ; 00 : 40 : 27.

<sup>69</sup> Cf. « Kinky vampires and action heroines », dans *Dangerous curves : Action heroines, gender, fetishism, and popular culture* (Jeffrey A. Brown, 2011).

l'action n'empêche pas la contemplation de son corps. Dans *Byzantium*, au contraire, le corps de Gemma Arterton n'est mis en valeur que dans les moments de performance ; et encore, l'excitation de la pulsion scopique est limitée puisque, comme je l'ai montré plus haut, le cadrage et le montage servent surtout à montrer la duplicité de Clara.

En jouant les cartes de la femme dangereuse et séductrice, Clara semble renforcer une certaine « mythologie androcentrique »<sup>70</sup> qui maintient la femme comme sujet à subordonner et comme objet du regard. L'utilisation de son potentiel sexuel à des fins de survivance risque également de faire pencher le discours du côté de la condamnation de la sexualité féminine comme danger pour l'homme ; et le travail du sexe auquel Clara s'adonne volontairement pourrait être utilisée comme le symbole de la perversité sexuelle de la femme fatale. Mais les performances qu'elle donne, et les changements de costumes qui en découlent permettent de mettre en évidence le caractère construit de la figure de la femme fatale qu'elle interprète plutôt qu'elle n'incarne. Clara fait dans la performance, dans le sens où elle se donne en spectacle, jouant de son corps et de sa voix pour envoûter le mâle, mais c'est avant tout à des fins de survivance, et pour prendre soin de celle qu'elle aime (Eleanor). J'avancerai ici que, si Clara paraît au premier abord *incarner* la femme fatale, elle *interprète*, voire *performe* en fait le stéréotype de la femme fatale. Elle n'est pas une « femme-spectacle », mais elle joue le jeu pour survivre, mais également par revanche, pour déstabiliser les rapports de pouvoir existants. Pour appuyer mon point je ferai références aux travaux de Judith Butler sur la performance et la performativité.

J'ai déjà employé le mot « performance » précédemment, et je l'ai utilisé dans son sens commun de prestation où le performeur « utilise son corps comme moyen d'expression » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2010). Afin d'analyser plus attentivement le type de performance auquel s'adonne Clara, j'invoquerai ici la manière dont Judith Butler emploie le terme « performance » en lien avec sa conception de la performativité, ainsi que son exemple du *drag* soulevé à la fin de *Trouble dans le genre*. Selon la logique performative, le genre n'est pas une « simple invention de soi » (Butler, 2005 [1990] : 48). Et pourtant, le *drag* – ou la

---

<sup>70</sup> Pour reprendre l'expression de Bourdieu dans *La domination masculine* (1998 : 149).

*drag*<sup>71</sup> – semble s’inventer un genre qu’il ne « possède » pas a priori, et imiter ce qui est censé être le « genre opposé » selon la logique de la binarité du sexe et du genre. Le/la drag conteste donc l’alignement du sexe et du genre. Plus encore, et c’est ce qui m’intéresse ici, la potentialité que Butler remarque chez le/la *drag* est la propension à révéler le caractère construit du genre qui est performé, et donc la nature imitative de tous les genres : « *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence* » (Butler, 2005 [1990] : 261). Autrement dit, en imitant le genre « opposé » à son propre sexe biologique, le/la drag indique que le lien entre le sexe et le genre est non nécessaire, contingent, et donc que le genre ne constitue pas un « effet » du sexe (ibid : 260). Butler voit donc un aspect parodique dans la performance des *drags* qui déconstruit l’idée d’identité originale : « la parodie du genre révèle que l’identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original » (ibid : 261).

Ce que je retiens dans la conception de la performance des *drags* selon Butler est la révélation, par l’agent de la performance, de *l’identité comme construction* plutôt que comme effet de nature. Il me semble que la manière dont Clara performe la femme fatale révèle justement le caractère construit de cette figure, le fait qu’elle ne repose sur aucun modèle original de femme, et plus encore, que cette identité performée ne vient pas strictement d’elle-même, qu’elle n’est pas le fruit d’une expression spontanée et « naturelle » ; qu’elle est peut-être le produit de l’interaction de Clara avec le pouvoir masculin. Je ne voudrais cependant pas suggérer que la manière dont Clara interprète le stéréotype de la femme fatale est équivalente à la pratique performative du genre par le *drag*. À première vue, la teneur parodique, contenue dans la performance *drag* selon Butler, est moins ostensible dans la performance de la femme fatale chez Clara. Néanmoins, les thèmes du travestissement et du jeu de rôle, constitutifs des actes de performance *drag* selon Butler (2005 [1990] : 30, note 7), sont présents de manière discrète – ou du moins de manière un peu moins « spectaculaire » que ce qui est attendu d’une

---

<sup>71</sup> Dans un note de bas de page, Butler définit les *drag kings* et les *drag queens* comme suit : « travestissement, jeux de rôles ou performances, mettant en scène et jouant sur la dissonance entre l’être et le paraître, le sexe, le genre et le genre de la performance, et parodiant l’idée même qu’il y aurait de “vraies femmes” ou de “vrais hommes” » (Butler, 2005 [1990] : 30, note 7).

performance *drag* dans le milieu du spectacle – dans la manière dont Clara pratique le travail du sexe dans sa vie de vampire, ainsi que dans ses rapports avec les hommes.

Le mensonge est un des thèmes de Clara, véhiculé par la voix off d'Eleanor d'abord : « She [Clara] finds money and company everyday. It comes easily to her. Like lying » (00 : 16 : 00). Eleanor reproche également directement à Clara de mentir à son propos : « You lie about me all the time » (00 : 36 : 11). Clara ment également à propos d'elle-même en changeant de prénom sans arrêt : « Clara », Camilla<sup>72</sup>, « Claire » ; y a-t-il seulement un original ? Clara change d'identité au gré de la nécessité, du contexte. Le « travestissement » auquel elle s'adonne sans cesse est souligné par une séquence où Clara se prépare pour le travail du sexe, une fois les deux jeunes femmes arrivées sur la côte irlandaise. Dans une roulotte de foire dans laquelle s'animent des lumières de couleurs changeantes, Clara enfle des souliers à talons, elle a troqué ses pantalons pour une jupe courte et elle enfle un décolleté (00 : 17 : 58 – 00 : 18 : 40). La roulotte devient une sorte de loge où Clara se prépare à jouer son rôle. Après avoir enfilé son costume, Clara se maquille dans le reflet déformé d'une caravane. La caméra ne capte que le reflet qui est scindé de plusieurs lignes verticales créées par les lattes métalliques, de manière à ce que sa silhouette se dédouble légèrement et soit floue. L'incertitude de l'image véhiculée pendant ce moment de transition témoigne d'une capacité de mutation. Si Clara était une mère en cavale juste avant, la voici prostituée, femme fatale en contrôle de son potentiel sexuel afin d'obtenir ce qu'elle veut. Comme déjà mentionné brièvement plus tôt en ce qui concerne la séquence de présentation de Clara, les vêtements qu'elle porte, et qui s'alignent avec le travail du sexe qu'elle pratique, sont révélés comme étant des *costumes* qu'elle enfle pour *jouer le rôle* de la travailleuse du sexe. Clara joue également des rôles auprès des hommes, et ces rôles lui permettent d'accomplir son destin de femme fatale, c'est-à-dire de la mener sur le chemin de l'émancipation vis-à-vis du *Brotherhood*.

Tout d'abord, lors de son altercation avec Werner au début du film, Clara joue la subordonnée et l'idiote pour lui faire baisser sa garde (00 : 09 : 45 – 00 : 10 : 50). Quand il

---

<sup>72</sup> Référence directe à *Carmilla* de Le Fanu.

déclare qu'Eleanor est une aberration, elle répond « I don't know what that means, sir ». La répétition systématique du titre « sir » en fin de phrase marque également la supposée supériorité hiérarchique de Werner et laisse croire à une reconnaissance de son autorité sur Clara. L'assurance de Werner, et sa réaction face à l'attitude faussement servile de Clara marque l'ampleur de son préjugé négatif vis-à-vis de Clara ; préjugé qu'il appuie par sa référence à la permanence face au changement : « All the time you had and you learned nothing ». L'ironie est que c'est lui, et l'ordre qu'il représente, qui n'ont rien appris, et Clara le décapite alors que c'est justement le sort qui lui est réservé à elle. L'assurance que Werner exprime dans son propre pouvoir, alors qu'il s'avère facile à tromper, le rend ridicule. Le ridicule est le propre des personnages masculins de *Byzantium*, et cette qualité témoigne du renversement des rôles et des rapports de pouvoir hommes/femmes que Clara opère en jouant la comédie. La rencontre avec Noel se fait d'ailleurs sur le mode du ridicule : alors que Clara prend tous les devants pour mener à bien la transaction autour du service sexuel qu'elle lui offre, Noel s'effondre en pleurs et commence à parler du décès récent de sa propre mère qu'il appelle « Mom ». L'allure générale du personnage – les grosses lunettes, les cheveux bouclés et le ventre bedonnant – lui donne un air enfantin et maladroit qui s'inspire fortement du stéréotype du « fils à maman ». Avec lui, Clara joue au jeu de l'amour, et prétend encore une fois être en position subordonnée, mais sur le mode romantique (00 : 25 : 15) : « We're damsels in distress », dit-elle à Noel avant de lancer à Eleanor « Do you know what Noel is, Ella ? He is a knight in shining armor come to deliver us from evil, aren't you ? ». Noel n'a évidemment rien de l'image canonique d'un chevalier, et l'expression employée par Clara détonne avec le caractère du personnage. La manière dont Clara passe d'une relation strictement économique de prostitution à une fausse romance avec Noel montre qu'elle ajuste son jeu en fonction des attentes des hommes, pour pouvoir mieux tirer parti d'eux. Tout comme elle joue sur le fait que Werner s'attend à ce qu'elle soit idiote et subordonnée, elle répond au besoin affectif de Noel afin d'exploiter ses ressources – « You have everything I need », dit Clara à Noel (00 : 33 : 13). Enfin, l'inversion des rôles hommes/femmes que tente d'opérer Clara en jouant le jeu de la femme fatale est particulièrement représentée dans la séquence où Clara rend visite à Kevin, le professeur d'Eleanor. Ici, le fait que, grâce à ses chaussures à talon, Clara soit plus grande que Kevin est mis en valeur, par le cadrage et le montage. Lors des champ-contrechamp, Kevin est filmé avec une légère plongée, alors qu'à



l'inverse une légère contreplongée est effectuée sur Clara. Ils sont ensuite réunis dans le plan alors que Clara entraîne sans hésitation Kevin par les épaules, semant le trouble chez ce dernier. La disparité de taille donnant l'avantage à Clara est conservée, puis est accentuée quand Clara force le professeur à s'asseoir sur le piano, puis lors d'un plan dans l'axe, de profil aux deux personnages qui se font face ; Clara surplombe Kevin d'une demi-tête, et le professeur prend l'air de plus en plus effrayé à mesure que la vampire lui conte son histoire. La manière dont elle lui caresse la tête d'un geste tendre tend à l'infantiliser, mais en même temps l'ongle de la *soucriant*<sup>73</sup> qui pousse indique le danger imminent. Kevin passe ici d'une position d'autorité, de dominant – impliquée par son statut de professeur et voire par son sexe masculin – à une position de dominé.

Si Noel peut provoquer de l'empathie chez le spectateur, ce n'est absolument pas le cas de Werner, et la position de Kevin est un peu ambiguë – il pourrait être un allié d'Eleanor mais représente clairement un antagoniste pour Clara. Toutefois, tous les personnages masculins contiennent une part de ridicule, si ce n'est en eux-mêmes, comme Frank ou Noel, ne serait-ce que par leur interaction avec Clara qui tend à court-circuiter leurs manifestations de virilité, ou du moins leur position de domination. J'aimerais insister ici sur le fait que Clara n'est pas une « beauty trap » (Brode : 116). Certes, elle est très belle, mais le film insiste plus sur la manière dont Clara retourne contre les hommes leurs propres considérations sur les femmes, plutôt que sur le pouvoir de fascination de sa beauté ou de son corps en particulier. En modulant son jeu en fonction des attentes des hommes, Clara met en évidence ces attentes et permet d'en faire un commentaire. Ses actions sont des réactions aux préjugés négatifs contre les femmes.

Judith Butler relie la performance du drag à une pratique parodique qui révélerait l'absence d'authenticité et de modèle original pour l'identité constituée. J'aurais du mal à prouver que la performance du stéréotype par Clara est *parodique*, et ce n'est pas mon intention de toute façon. Je pense cependant que sa pratique est *référentielle*, et que les

---

<sup>73</sup> Les personnages dans le film emploient le mot « soucriant », inspiré de la « soucouyant » dans le folklore caribéen, plutôt que le mot « vampire ».

manières dont elle interprète la femme fatale font références à des préjugés négatifs envers les femmes. Par un acte de malice, qui fait qu'elle use de ces préjugés négatifs pour manipuler les hommes, elle semble incarner la figure de la femme fatale qui œuvre à la perversion et à la destruction d'un homme. Clara produit sur son passage une certaine « ironie du sort », puisqu'elle s'arrange pour que chacun recueille ce qu'il a semé. Dans un article sur l'*agency* et la subversion dans les romans policier suédois, Tiina Mäntymäki (2013) définit l'ironie contenue dans ces romans, qui mettent en scène des femmes violentes et monstrueuses, comme : « a contradiction between previous cultural knowledge and what is proposed or performed » (445), en empruntant généralement l'exagération et l'emphase exacerbée. Les effets d'exagération ou d'emphase sont un peu moins présents dans *Byzantium* que ce qui est décrit dans l'article de Mäntymäki, mais il y a à mon avis un rapprochement de procédé à faire. Dans les romans cités par Mäntymäki<sup>74</sup> les femmes prennent pour modèle de leur crime les violences qui leur ont été faites (généralement par des hommes) ; ainsi, « their “doing murder” emerges as a parodistic commentary on this violence » (Mäntymäki : 445). Elles ne procèdent donc pas simplement à une inversion des rôles genrés, elles « n'empruntent pas la masculinité » pour obtenir de la capacité d'agir (Mäntymäki : 445) ; elles pointent du doigt la violence phallocratique en faisant acte de violence selon les mêmes termes. Dans *Byzantium*, la violence phallocratique est révélée par les flashbacks, et la violence opérée par Clara sur les hommes se situe majoritairement dans le présent de narration. Mais les actes de violence de Clara ne constituent pas strictement une « vengeance ». Le proxénète, par exemple, ne lui a personnellement rien fait, mais le fait qu'elle le prenne pour cible est en soi un commentaire condamnant la violence des proxénètes dans le milieu de la prostitution. « The world will be more beautiful without you » (00 : 46 : 54), dit Clara à voix haute après avoir « mangé » le proxénète, explicitant ainsi sa politique de « nettoyage » qui la pousse à éliminer ceux qui exploitent les femmes, comme le proxénète que Clara tue, par exemple. La perversité du proxénète est révélée de manière assez classique par ses traits grossiers, et par le fait qu'il soit

---

<sup>74</sup> *The fifth woman* (2011, Henning Mankell), *Woman with birthmark* (1996, Hakan Nesser), *Nina och sundet* (1999, Frederik Ekelund).

également le *dealer* de ses prostituées, ce qui le rend particulièrement désagréable. Ainsi, quand Clara prétend sa propre perversion (« wickedness ») pour attirer le proxénète, c'est surtout à sa méchanceté et perversion à *lui* qu'elle renvoie. Enfin, ce n'est pas Clara qui est rendue « monstrueuse », mais Werner qui est qualifié de « fucking monster » par Clara, qui retourne également l'insulte *whore/cunt* contre ses agresseurs : « I had mercy on the cunt », dit-elle à propos de Ruthven (01 : 31 : 05). Par ce renvoie des termes de l'oppression à l'oppressé, les actes violents de Clara vis-à-vis des hommes sont mis en rapport avec l'explicitation de l'oppression exercée par le pouvoir masculin dans les flashbacks.

#### **4) Entériner ou subvertir ? Aliénation et/ou résistance à la domination masculine**

Clara joue le jeu des identités multiples mais, en même temps, les rôles qu'elle joue s'inscrivent systématiquement dans des attentes qui sont intégrantes d'une mythologie misogyne et androcentrique – celle de la femme fatale, de la vamp, soulignée en introduction de ce mémoire. Aussi, le recours à la figure de la femme fatale par Clara est susceptible de correspondre à ce que Bourdieu nomme les « armes des faibles » (Bourdieu : 85). Pour Bourdieu, l'inscription d'un individu dans un discours qui est le produit d'une domination témoigne systématiquement d'un acte de soumission ; en s'inscrivant dans le discours du dominant, le dominé reconnaît la légitimité de sa domination. « Lorsque », dit-il, « les dominés appliquent à ce qui les domine les schèmes qui sont le produits de la domination ou, en d'autres termes, lorsque leurs pensées et leurs perceptions sont structurées conformément aux structures même de la relation de domination qui leur est imposée, leurs actes de *connaissance* sont, inévitablement, des actes de *reconnaissance*, de soumission » (Bourdieu : 27 – 28). Dans cette logique, la *connaissance* de la femme fatale dont témoigne Clara en l'interprétant serait donc le fruit d'une *reconnaissance* de la mythologie androcentrique basée dans ce cas-ci sur le « préjugé défavorable » (ibid : 52) vis-à-vis de la femme émancipée. Le jeu de la femme fatale serait une « arm[e] des faibles, qui renforç[e] l[e] stéréotyp[e] » (ibid : 85), comme c'est le cas, selon Bourdieu, de la séduction – dont fait usage Clara à travers sa performance de la femme fatale. En jouant le jeu de la séduction, et en continuant les activités reliées au travail du sexe, Clara semble confirmer le préjugé qui tend à réduire la femme à son potentiel sexuel. D'autant plus que Clara perpétue également l'institution de la maison close,

en devenant elle-même une mère maquerelle. Comment, dès lors, envisager que Clara puisse s'émanciper, si elle semble coincée dans un certain discours phallogratique, et condamnée à le répéter encore et encore ?

Les propos de Bourdieu semblent mener à une impossible subversion du stéréotype, selon les termes mêmes de ce stéréotype. Cependant, le point de vue de Judith Butler diffère de celui de Bourdieu ; pour elle, « [t]ous les actes de connaissance ne sont pas des actes de reconnaissance » (2010 [2009] : 12). Aussi, Butler reproche à Monique Wittig d'envisager la subversion en dehors du discours dominant, puisque le discours dominant serait oppressif et naturalisant : « Le discours devient oppressif lorsqu'il exige que le sujet parlant ne puisse parler que s'il participe aux termes mêmes de cette oppression – c'est-à-dire qu'il considère comme allant de soi l'impossibilité ou l'inintelligibilité même du sujet parlant » (Butler, 2005 [1990] : 229). Les propos de Wittig, résumés ici par Butler, concernent le principe de « l'hétérosexualité obligatoire » (ibid : 230) contenu dans le système linguistique, et auquel on ne peut échapper qu'en sortant de ce système, qu'en se situant en-dehors du discours (ibid : 228 – 230). En ce qui concerne mon étude, cela voudrait dire que, le stéréotype de la femme fatale faisant partie du discours masculiniste dominant (dans le film, et dans le réseau de fiction vampirique), Clara ne fait que réitérer ce discours, le renforcer, en acceptant de participer aux mêmes termes de cette oppression. Plus précisément, Clara accepterait sa propre impossibilité au sein du discours misogynie du *Brotherhood* (« there are no women amongst us ») et son inintelligibilité au sein du réseau de fiction vampirique (en acceptant de correspondre à une image de l'« altérité » féminine, de l'« autre »-femme, c'est-à-dire de correspondre à une idéologie masculiniste). Cependant, je voudrais avancer que le personnage de Clara court-circuite potentiellement ces discours en leur sein-même.

Bien que le terme « subversion » soit présent dans le sous-titre de *Trouble dans le genre* (« le féminisme et la *subversion* de l'identité »), Terrell Carver et Samuel A. Chambers (id. Carver & Chambers)<sup>75</sup> remarquent que Butler ne donne pas à proprement parler de définition du terme dans cet opus (Carver & Chambers : 138). Cependant, la conception de la

---

<sup>75</sup> Cf. *Judith Butler and political theory : troubling politics* (2008).

subversion qui émerge des textes de Butler situe l'acte subversif au sein du discours qu'il tente de subvertir : « For Butler, then, subversion must come from *within* culture, history and discourse if it is to be politically efficacious » (Carver & Chambers : 141). Voire même, pour Butler, l'acte de subversion *ne peut pas* se situer en dehors du discours : « We can never get outside the system that we wish to subvert, and to assert that we can is merely to undermine the possibility of subversion. For this reason, the agency involved in a subversive act or a subversive reading appears from inside the system that it attempts to overturn » (Carver & Chambers : 141). Dans cette optique, pour que Clara puisse subvertir l'acte de prostitution, elle ne peut pas simplement le fuir, d'autant plus que, comme on l'a vu dans la section sur le don, elle est constituée *par le discours* en tant que prostituée, et non pas « simplement » par le travail du sexe auquel elle s'adonne. Si elle veut subvertir sa propre identité, elle doit donc passer par le discours qui la constitue, afin de le modifier ; comme je l'ai montré, par le moyen de la performance, entre autres. Le réemploi du stéréotype de la femme fatale participe à cette performance. De même, la subversion de la figure de la femme fatale passerait par sa répétition, sous une forme qui mettrait en valeur son caractère construit. De plus, l'écart contenu entre la représentation de Clara, qui suivrait a priori le schéma de la femme fatale, mais qui s'en écarte par sa vulnérabilité vis-à-vis d'Eleanor, et qui constitue également un commentaire sur les attentes liées à la figure de la femme fatale, permet d'aller au-delà de la figure figée prévue dans le cadre de la condamnation de la femme émancipée. En fait, l'interprétation de la femme fatale par Clara rejoint la manière dont Judith Butler envisage l'*agency* : la puissance d'agir est possible au sein des discours qui constituent le sujet, c'est-à-dire au sein des actes de discours performatifs, puisque « toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ; il faut donc voir dans la 'capacité d'agir' la possibilité d'une variation sur cette répétition » (2005 [1990] : 271). On peut donc dire que, en prenant en main les actes répétés qui font d'elle une femme fatale, Clara fait preuve d'*agency* dans la formation même de sa propre subjectivité, l'*agency* n'étant pas une capacité du sujet (d'où le fait que certains traducteurs préfère l'expression « puissance d'agir »), mais étant ce qui est impliqué dans la formation du sujet, selon Butler (Carver & Chambers : 81). La répétition n'est pas forcément le signe de l'aliénation de Clara, mais peut-être bien ce qui lui permet de s'affirmer comme sujet. Ce qui est sûr, c'est que Clara sème le trouble.

Carver & Chambers avancent que la notion de trouble est au centre de la démarche théorique de Butler, et en particulier au centre de sa théorie politique. Judith Butler se présente elle-même dans la première introduction de *Trouble dans le genre* comme une « trouble maker » (Carver & Chambers : 1). La nécessité de « semer le trouble » (Butler, 2005 [1990] : 51) exprimée dans cette introduction, correspond à un acte de perturbation : « to trouble [politics] would be to disturb, to challenge and to question consistently » (Carver & Chambers : 8). Il s'agit donc également, par « semer le trouble », de remettre en question ce qui est donné, ce qui est déjà là, « to transform our given understanding » (ibid : 9), en effectuant une action sur ce donné (« to trouble »), pour éventuellement amener quelque chose de nouveau – « perhaps to bring about something new » (ibid : 9). Carver & Chambers avancent que Butler développe cette « politics of troubling » (ibid : 9) tout au long de ses ouvrages, qu'ils concernent le genre ou non, faisant de la notion de *trouble* un concept opératoire qui s'inscrit dans une attitude théorique générale.

Ce qui peut être subversif dans l'attitude de Clara, c'est que sa transformation en vampire permet de semer le trouble dans le donné – dans son statut social et identitaire de prostituée, imposé par un régime phallocrate, par exemple – et d'offrir quelque chose de nouveau, qui semble répéter le passé en même temps qu'il le remet en cause, qui semble répéter un stéréotype, en même temps qu'il le questionne. Clara est elle-même une « trouble maker », et pas seulement parce qu'elle sème le désordre. En contrevenant à la loi misogyne qui est édictée sur le mode de l'exclusion du sexe féminin, sur *l'impossibilité* pour les femmes d'appartenir à l'espèce des vampires – « there are no women amongst us », c'est-à-dire, ce n'est tout simplement pas prévu qu'elles existent parmi nous –, Clara ne s'oppose pas simplement à la loi, mais elle sème le trouble dans la loi, car elle introduit une possibilité là où il n'y en avait pas.

## **5) Retour au don**

Le seul vrai don que Clara reçoit de Ruthven est peut-être Eleanor. Qu'elle soit la fille biologique ou non de Ruthven importe peu : c'est parce que Ruthven a fait don à Clara de la fausse monnaie qu'est la prostitution qu'Eleanor existe, et c'est avec le cycle économique de la prostitution que Clara paie le pensionnat qui permet de faire vivre Eleanor. La fausse

monnaie est donc détournée par Clara pour réitérer le « don de la vie » que représente Eleanor. Selon Derrida, le vrai don, le don comme don, est là où on ne l'attend pas, là où on ne sait pas qu'on le donne, et précisément Ruthven n'a pas conscience qu'il donne autre chose que la fausse monnaie qu'il jette à Clara. Ruthven essaie d'ailleurs de réitérer ce faux don auprès d'Eleanor. Clairement atteint de la syphilis, il viole Eleanor pour punir Clara d'avoir volé la carte : « Your mother stole something from me. Now I'll steal something from her » (00 : 34 : 48). Ce topos du viol punitif promet à Eleanor une mort lente et terrible (« Welcome to a slow death », 01 : 35 : 10), mais il marque aussi la volonté de Ruthven de faire d'Eleanor une prostituée, de donner encore une fois la profession de prostitution, et il marque cette fausse monnaie d'une pièce qu'il lui jette de la même manière qu'il l'avait jeté à sa mère, en lui disant « Welcome, *whore* » (01 : 35 : 18) – révélant ainsi la répétition de ce geste. Mais il est interrompu par Clara qui tue Ruthven et qui sauve Eleanor (en lui donnant le secret du vampirisme). Pour Clara, si le fait de tomber enceinte n'était pas un choix dans le contexte de la prostitution, « donner la vie » le devient ; Eleanor précise en voix off : « My mother did three things for me. One, she spared my life the day I was born » (00 : 99 : 55). C'est aussi en participant au régime de don-dette que Clara permet à Eleanor de continuer à exister : « Two, she paid for my upkeep on her knees and on her back » (01 : 00 : 00). Il y a donc à mon avis une réelle réappropriation du don-qui-n'est-est-pas-un, du faux don, puisque la fausse monnaie qu'est la prostitution devient une « vraie monnaie » qui permet de faire vivre Eleanor – littéralement vu que Clara paie le pensionnat de sa fille avec l'argent de la prostitution – ; ou alors Eleanor devient elle-même la vraie monnaie, c'est-à-dire ce que Ruthven a réellement donné à Clara – Eleanor est le fruit de la prostitution – et la monnaie de sa fausse pièce – jetée à Clara avec mépris – constitue le vrai don comme don de ce récit. Le lien mère-fille tient une place importante dans *Byzantium*, et je pourrai y revenir plus tard, mais je peux déjà ici conclure ce chapitre sur le thème de la maternité et de la (pro)création, qui situe Clara dans un rapport problématique avec l'autorité masculine du *Brotherhood*. Comme je l'ai déjà mentionné, grâce au lien qu'elle entretient avec sa fille, Clara révèle sa vulnérabilité. Tout comme le personnage de Nadja dans le film d'Almeryda (1994), mais d'une autre manière, « she is shown of great tenderness and love » (Abbott, 2014 : 49). Loin d'être seulement le « talon d'Alchille » du personnage, la relation avec Eleanor permet de court-circuiter une fois de plus la figure de la femme fatale.

Dans *Femmes fatales : feminism, film theory, psychoanalysis*, Mary Ann Doane remarque que la femme fatale est l'antithèse de la figure maternelle, ce qui est présenté comme une aberration, d'autant plus que la figure de la femme fatale, la vamp, se développe dans un contexte de modernité où, « sterile of barren, she produces nothing in a society which fetishizes production » (Doane : 2). Dans les films des années 1910 et 1920, les vamps sont toujours l'antithèse de la maternité ; elles volent les maris des épouses fertiles, et leur sexualité sous-entendue ne vise pas la reproduction. De plus, le corps mortifère des femmes vampires s'avère être, généralement<sup>76</sup>, inadapté à la procréation. Nancy Schumann remarque d'ailleurs que le folklore vampirique européen associe la femme vampire aux accidents durant les accouchements : la mort de la mère, ou la perte de l'enfant durant l'accouchement, mène à une attitude vampirique dans le but de se réunir avec l'être perdu (Schumann : 110). Le lien entre le vampirisme et la maternité est donc presque toujours un lien antithétique, ce qui semble réitéré par l'attitude du *Brotherhood* vis-à-vis de la création : « Our code does not permit women to create » (01 : 47 : 11). Cette loi – un peu « ironique », dans la mesure où la femme est traditionnellement associée au principe de « nature » et de fertilité qui en découle – apparaît comme un moyen d'affirmation de la virilité du *Brotherhood*, en faisant valoir la capacité de reproduction du sexe masculin<sup>77</sup>, au détriment du sexe opposé. L'injonction du *Brotherhood* semble également redoubler l'interdiction pour Clara-humaine, en tant que prostituée, d'avoir un enfant. En faisant d'Eleanor une vampire, Clara brise la loi androcentrique et répare l'injustice à laquelle elle était en proie au départ. Encore une fois, elle *sème le trouble* en créant une anomalie – en créant, à nouveau, Eleanor. S'il apparaît alors que c'est le principe de maternité qui permet la subversion ultime du stéréotype de la femme fatale, ce qui peut s'avérer problématique d'un point de vue féministe<sup>78</sup>, je montrerai en conclusion de ce mémoire que le lien entre Clara et Eleanor est un peu plus complexe que ce qu'il n'y paraît pour le moment. Néanmoins, s'il s'avère que Clara *performe* la femme fatale,

---

<sup>76</sup> Des exceptions étranges existent, comme Darla dans *Angel*, ou Bella dans *Twilight*.

<sup>77</sup> Selon la définition de la virilité donnée par Bourdieu (1998 : 75 – 76).

<sup>78</sup> « Where's the feminism in mothering ? », se demandent D'Arcy, Turner, Crockett et Gridley dans leur article du même titre (2011). Cf. *Journal of community psychology*, Vol. 40, n°1, pp. 27-43.



on ne peut pas dire qu'elle *interprète* de manière équivalente la figure de la mère ; au contraire, elle semble plus du côté de l'*incarnation* de la mère dans un sens plutôt traditionnel – j'y reviendrai dans le troisième chapitre.

Pour finir, la manière dont Clara se construit elle-même à travers la performance du stéréotype de la femme fatale, et la manière dont le film nous rend accessible cette performance, permettent de laisser de la place au discours de Clara sur elle-même, et sur la manière dont elle envisage son statut de femme vampire. Cependant, Clara n'a le contrôle de la narration qu'une seule fois dans le film, quand elle raconte la partie de l'histoire manquante au professeur d'Eleanor. L'emphase est d'ailleurs mise sur la prise de contrôle du récit : « Should I tell you what it was like, *for me* ? ». Le flashback qui suit révèle, comme j'en ai déjà parlé, les impressions de Clara suivant sa transformation. Mais surtout, le retour en arrière explicite l'exercice de pouvoir phallocratique du *Brotherhood*, ainsi que le viol d'Eleanor par Ruthven. Mis en parallèle avec les agissements de Clara dans le présent, les flashbacks permettent donc de montrer que la performance du stéréotype de la femme fatale par Clara – en perpétuant le travail du sexe et en utilisant son potentiel sexuel en général – est une réaction à la « domination masculine » manifestée dans le film par une certaine institutionnalisation du pouvoir masculin (que ce soit par le bordel ou le *Brotherhood*). Le prochain chapitre renchérit sur la construction du récit dans *Byzantium*, en passant par la manière dont Eleanor, la narratrice, se raconte elle-même.

## Chapitre 2 : Eleanor ou le récit de soi

Eleanor correspond à la catégorie de vampires qui a émergé depuis les œuvres d'Anne Rice, et qui est caractérisée par l'élargissement de la complexité émotive des vampires. Cette complexité se manifeste grâce à l'accès aux pensées des vampires, dévoilant leur capacité à observer leur propre condition, et éventuellement à vouloir en changer les paramètres : « this new capacity for self-examination, for self-judgment, even for self-loathing, appears the most significant aspect of the new vampire : his or her volition as it is expressed in the desire and capacity for change » (Zanger : 22). Comme le remarque Fred Botting (2007) à propos de l'œuvre d'Anne Rice, l'accès à la subjectivité vampirique brouille la frontière entre la notion d'humanité et de monstruosité en rendant sensibles et complexes des créatures monstrueuses. L'empathie rendue possible vis-à-vis des créatures vampiriques est d'autant plus possible, que ce qui est exprimé est souvent une lutte contre sa propre condition vampirique, condition qui est perçue comme une damnation parce qu'elle mène au meurtre. Dans *Byzantium*, l'accès à la subjectivité vampirique passe par la voix off et par la construction narrative qui privilégie le point de vue des femmes vampires, principalement d'Eleanor. Ce chapitre observera donc comment la subjectivité vampirique est développée dans *Byzantium* et à quelle fin. Contrairement à Clara, Eleanor ne réagit pas directement à l'oppression du pouvoir masculin du *Brotherhood*, et pour cause : elle est maintenue dans l'obscurité par Clara qui lui cache les raisons de leur fuite constante. Eleanor ne connaît que des bribes du passé que Clara a bien voulu lui raconter mais, en même temps, elle se rappelle de tout – « I remember everything, it's a burden ». Ce poids du passé est particulièrement appuyé par la structure narrative du film qui consiste en une temporalité non linéaire, dans laquelle les flashbacks se mêlent littéralement au temps présent. La narration est menée par Eleanor qui s'exprime en voix off à la première personne et qui permet d'introduire les flashbacks et les chevauchements spatio-temporels. Face à la persécution du *Brotherhood*, je montrerai comment la prise en charge de la narration permet à Eleanor de sortir de son inexistence sociale. Il s'agira donc dans un premier temps d'examiner ce qui constitue Eleanor comme un être impossible.

## 1) Être impossible

Tout d'abord, j'aimerais revenir sur les termes d'(in)existence sociale que j'ai employés, en m'appuyant à nouveau sur les réflexions de Judith Butler ; mais en laissant cependant de côté les concepts de performance et de performativité. Le travail théorique de Judith Butler depuis *Trouble dans le genre* constitue en filigrane une réflexion sur l'impact des normes sur les conceptions de l'humain et l'inhumain, que ce soit au travers de ses réflexions sur le genre<sup>79</sup> ou sur la constitution du nationalisme américain après le 11 septembre<sup>80</sup>. Dans sa deuxième introduction à *Trouble dans le genre*, Butler indique que son projet est d'« ouvrir le champ des possibles » (Butler, 2005 [1990] : 26) en ce qui concerne ce qui est reconnu comme une vie vivable. « Ouvrir le champ des possibles », dit-elle, paraîtra nécessaire « aux personnes qui ont fait l'expérience de vivre comme des êtres socialement "impossibles", illisibles, irréalisables, irréels et illégitimes » (ibid : 26). Elle parle ici notamment de ceux dont le genre n'est pas aligné avec le sexe, et/ou qui présentent une orientation sexuelle qui excède ce qu'elle appelle la « matrice hétérosexuelle »<sup>81</sup>. Aussi, la principale question posée dans *Trouble dans le genre* est la suivante : « comment les présupposés normatifs sur le genre tendent-ils à circonscrire le champ même de la description que nous pouvons faire de l'humain ? » (ibid : 45). Les considérations de Butler sur le genre s'inscrivent donc dans une réflexion plus large sur l'appréhension de l'humain et de l'inhumain au sein de la société. Dans *Vie précaire*, face à la négation de certaines vies dans le cadre du deuil national américain post 11 septembre 2001 – ces vies ne correspondant pas au modèle normatif et téléologique nationaliste –, Butler élargit la question posée dans *Trouble dans le genre* : « Who counts as human ? Whose life count as lives ? And, finally, what makes a grievable life ? » (2004 : 20)<sup>82</sup>. L'idée de Butler est que les normes sociales constituent des définitions acceptables de ce qu'est un humain et rendent ainsi socialement « impossibles » les vies de

---

<sup>79</sup> Cf. *Trouble dans le genre* (2005 [1990]), *Ces corps qui comptent* (2009 [1993]) et *Défaire le genre* (2006).

<sup>80</sup> Cf. *Vie précaire : Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001* [*Precarious life : The powers of mourning and violence*] (2005 [2004]).

<sup>81</sup> Cf. *Trouble dans le genre*. Elle emploiera ensuite l'expression « hégémonie hétérosexuelle », comme déjà mentionné plus tôt.

<sup>82</sup> Ayant consulté la version originale, je cite exceptionnellement Butler en anglais.

ceux qui dérogent de ces normes. Je reprendrai dans ce qui suit le vocabulaire (traduit) de Butler, en parlant d'illisibilité, d'impossibilité, d'illégitimité, au sens où elle l'entend, c'est-à-dire dans le cadre des normes qui constituent le sujet, en l'incluant/l'excluant dans ce qui est accepté comme une « vie vivable » – selon l'expression employée par Butler dans *Vie précaire* d'abord, puis dans *Ce qui fait une vie* (2010 [2009])<sup>83</sup>.

J'aimerais avancer ici que, dans *Byzantium*, Eleanor est rendue « impossible » au sens butlerien. L'impossibilité surgit quand le sujet déborde ce que les normes ont prévu pour lui, et qui lui permettraient d'être reconnaissable aux yeux des autres. Par exemple, une orientation sexuelle et/un genre non conformes peuvent mener à la forclusion<sup>84</sup> sociale d'un individu. Dans le cas d'Eleanor, la qualité de sujet lui est déniée dès sa naissance. D'une part, elle est l'enfant d'une prostituée, ce qui lui donne d'office un caractère illégitime. Eleanor précise qu'elle n'aurait même pas dû vivre : « It is still a fact », dit-elle en voix off sur les images de Clara venant d'accoucher, « that the day you are born is the day you are most likely to be murdered » (00 : 40 : 56). D'autre part, elle n'aurait pas dû devenir vampire non plus, puisque les femmes sont rejetées de l'institution officielle du vampirisme – qui fixe les normes d'appartenance sociale du domaine vampirique – et qu'en plus les femmes vampires, s'il en existe par malheur, ne sont pas autorisées à (pro)créer : « Our code does not permit women to create », explique Darvell à Eleanor (01 : 47 : 11). Aussi, son destin funeste est prévu d'avance par les membres du *Brotherhood* : « You have been condemned from the moment Clara made you », explique Darvell à Eleanor (01 : 47 : 08). Eleanor est donc deux fois illégitimes : en tant qu'humaine, elle est le fruit de la prostitution et, en tant que *soucriant*, elle est le produit d'un acte interdit. Plus encore, l'interdiction de créer, qui concerne bien sûr d'abord la transformation en *soucriant*, excède la simple idée de procréation. Si, pour Clara, « to create » concerne le création d'Eleanor, et donc surtout la *procréation* ; pour Eleanor, la création peut désigner l'acte d'écriture auquel elle s'adonne, mais qu'elle n'a pas le droit de

---

<sup>83</sup> En anglais : *Frames of war : When is life grievable ?* Cf. aussi le discours de Judith Butler prononcé à l'occasion de la réception du prix Adorno en 2012, et publié sous le titre *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* (2014).

<sup>84</sup> Selon le terme lacanien emprunté par Judith Butler ; forclore [to foreclose] : « répudier », « dénier » (Butler, 2005 [1990] : 27).

partager à cause de l'impératif du secret. Le vampirisme, qui semble être le salut de Clara, est responsable de la forclusion d'Eleanor dans la mesure où il la plonge dans le secret forcé, et semble donc plutôt être la damnation d'Eleanor. Il en résulte chez Eleanor ce qui paraît être d'abord une sorte de mélancolie. Eleanor exprime le sentiment de ne pas appartenir au monde dans lequel elle évolue : elle se décrit comme froide, et précise : « Everything outside of time is cold » (01 : 37 : 09). Elle se considère comme « en dehors du temps », en dehors donc de l'histoire générale et individuelle. Ce sentiment découle évidemment en partie de son vampirisme, mais est aussi induit à mon avis par l'isolation que provoque son illisibilité. Le froid qu'évoque Eleanor n'est pas sans rappeler la sensation à laquelle la mélancolie est rattachée. La froideur est exprimée autrement par la saison automnale qui, avec l'hiver, est la saison de prédilection de la mélancolie<sup>85</sup>, et qui est retranscrite dans le film par les tons marrons et gris, aussi bien des costumes que des éclairages et des décors. Le corps de l'actrice également, blanc et droit, et son expression atone, donnent une impression de détachement, voire de dépression. Mais cette mélancolie est également brisée par une indubitable envie de vivre, qui se manifeste par la volonté de révéler son secret.

*Byzantium* commence sur les premières paroles d'Eleanor en voix off : « My story can never be told » (00 : 01 : 10). La vérité sur ce qu'elle est – une *soucriant* –, sur *qui* elle est – « Eleanor Webb », telle qu'elle se présente à chacun ; ce qui excède son vampirisme mais qui l'inclue nécessairement –, ne peut être partagée que par l'écriture qu'elle jette au vent ou à la mer. La vérité est aussi un secret légué par Clara : l'histoire d'Eleanor commence avec Clara – nous dit la jeune femme en voix off au début du film – et Clara est « full of secrets ». J'ai mentionné dans le chapitre précédent que Clara ment, et c'est pour mieux garder leur secret – le fait qu'elles sont des *soucriants*. Aussi, le fardeau que constitue Clara pour Eleanor (« My burden ») est le fardeau du secret qui lui est légué par Clara : « She [Clara] gave me the story I can never tell », dit Eleanor (01 : 00 : 05). En donnant accès au vampirisme à Eleanor, Clara la

---

<sup>85</sup> Selon les associations moyenâgeuses relevées par Agamben dans *Stanze : Parole et fantasme de la culture occidentale* (1994 [1981]) : « Dans la cosmologie humorale [du terme « humeur »] du Moyen-Âge, elle est traditionnellement associée à la terre, à l'automne (ou à l'hiver), au sec, au froid, à la tramontane, à la couleur noire, à la vieillesse (ou à la maturité) » (34). Je mets de côté ici le caractère biliaire de la mélancolie moyenâgeuse.

sauve, elle lui offre une renaissance – en s’opposant une nouvelle fois à l’injonction qui lui défend d’avoir un enfant – mais en même temps elle la plonge dans l’illégitimité et l’illisibilité. Autrement dit, Clara donne à Eleanor l’opportunité de (sur)vivre, mais les termes de cette vie ne peuvent être reconnus par personne d’autre que Clara ; le *Brotherhood* ne reconnaît pas Eleanor comme une des leurs, et les humains ont une appréhension particulière d’Eleanor (du fait de son vampirisme) ; ce que j’aborderai plus loin.

Toutefois, Eleanor témoigne d’une volonté de partager son secret, et j’aimerais suggérer qu’à travers cette volonté de révélation elle cherche un moyen de se rendre lisible et de faire reconnaître sa vie comme une « vie vivable ». Au contraire de Clara qui tient à effacer le passé, l’envie de dire la vérité, de révéler le secret, est très forte chez Eleanor, au point où, puisque personne ne peut savoir, puisque « knowledge is a fatal thing » (selon les mots de Clara ; 01 : 35 : 31), elle dit son secret à ceux qu’elle va tuer – comme le vieux monsieur au début du film – ou à ceux qui ne sont pas en état de l’entendre – comme la prostituée droguée sur le bord de mer. La vérité déborde par moments de la bouche d’Eleanor, elle lâche des bribes d’informations ; à Noel par exemple : « Her name is not Camilla, and she is not my sister » (00 : 35 : 52). Le vieux monsieur du début du film prévient d’ailleurs Eleanor que « there comes a time in life when secrets should be told » (00 : 07 : 42). En effet, comme le soulève Derrida dans son ouvrage sur Hélène Cixous<sup>86</sup>, « un secret gardé est toujours un secret perdu » (2003 : 30) ; si on enfouit un secret, si on ne le révèle à personne, il se perd, et la vérité se perd avec lui. Pour Derrida, divulguer un secret est aussi le perdre puisqu’il perd sa qualité de secret, et puisqu’il appartient aussi alors à l’autre. Dans le cas d’Eleanor, perdre son secret, dans le sens de l’enfouir, mènerait à sa propre forclusion ; d’une part, puisque le récit de ce qu’elle est, et de qui elle est, pourrait se perdre dans la mémoire – selon la logique d’oubli que Clara applique, par exemple –, d’autre part, parce que toute possibilité de reconnaissance auprès des autres serait peut-être perdue. Effectivement, je postule que, dans le cadre de *Byzantium*, le *récit de soi* est au centre d’une scène de la reconnaissance qu’Eleanor recherche activement (je reviendrai plus loin sur l’expression « récit de soi »). La révélation du

---

<sup>86</sup> *Genèses, généalogies, genre et le génie : Les secrets de l’archive* (Derrida, 2003).

secret fait partie intégrante de cette recherche, comme si la révélation permettait de provoquer la scène de la reconnaissance. Pour pouvoir révéler son secret, autrement qu'au vent ou qu'à ceux qui ne peuvent l'entendre, Eleanor cherche un engagement, quelqu'un qui lui demandera de dire la vérité, de rendre compte d'elle-même, quelqu'un qui l'interpellera. Et, comme le dit Derrida dans son analyse d'une œuvre de Cixous<sup>87</sup>, « il n'y aurait pas de secret sans engagement devant l'autre » (2003 : 30). Avant d'aller plus avant dans l'analyse, j'aimerais développer certains termes que je viens d'employer afin d'explicitier la manière dont j'aborde la notion de reconnaissance.

La constitution d'une vie vivable est fortement liée, selon Butler, à l'expérience de la reconnaissance. Dans *Défaire le genre*, Butler reprend la conception de Hegel selon laquelle « le désir est toujours désir de reconnaissance, et que ce n'est qu'au travers de l'expérience de la reconnaissance que chacun d'entre nous est constitué en tant qu'être socialement viable » (Butler, 2006 [2004] : 14). Butler tient cependant à préciser que « [l]es termes par lesquels nous sommes reconnus en tant qu'humains sont élaborés socialement et varient : parfois les termes qui confèrent un caractère "humain" à quelques individus sont ceux-là même qui privent d'autres personnes de la possibilité de bénéficier de ce statut, différenciant de la sorte l'humain et le moins-qu'humain » (ibid : 14). Selon Butler, la possibilité de la reconnaissance d'un individu est donc liée aux normes qui constituent le contexte dans lequel la reconnaissance est possible, c'est-à-dire selon des normes d'intelligibilité. L'intelligibilité, on l'a vu, joue un rôle dans la reconnaissance, et est définie par Butler comme « le ou les schèmes historiques généraux qui fondent les domaines du connaissable » (2010 [2009] : 12). L'intelligibilité d'un sujet permet sa reconnaissabilité : « de la même manière que les normes de reconnaissabilité préparent la voie à la reconnaissance, les schèmes d'intelligibilité conditionnent et produisent les normes de reconnaissabilité » (ibid : 12). Butler emploie le terme de « reconnaissabilité » pour désigner « les conditions les plus générales qui préparent ou forment un sujet pour la reconnaissance » (ibid : 11). La reconnaissabilité n'est pas une qualité du sujet, elle n'est pas propre à l'individu concerné, et elle précède la reconnaissance

---

<sup>87</sup> Il s'agit de *Manhattan : Lettres de la préhistoire* (Cixous, 2002).

dans la mesure où « [l]es catégories, les conventions et les normes qui préparent ou établissent un sujet pour la reconnaissance [...] précèdent et rendent possible l'acte de reconnaissance lui-même » (Butler, 2010 [2009] : 11). Les conceptions de humain et de l'inhumain découlent donc des termes de la reconnaissabilité, qui eux-mêmes sont fixés en fonction de normes d'intelligibilité. Une « vie vivable », qui peut être reconnue comme vie – et, dans le cadre du propos de *Ce qui fait une vie*, qui peut être pleurée, dont on peut faire le deuil – est une vie intelligible, dont les termes peuvent être reconnus, établissant ainsi la reconnaissabilité du sujet, et ouvrant ainsi la voie à sa possible reconnaissance. J'aurai l'occasion de revenir sur la « scène de la reconnaissance ».

Aussi, pour Butler, même si l'expérience de la reconnaissance semble incontournable afin d'être constitué aux yeux des autres comme humain dont la vie vaut la peine d'être vécue, les termes de la reconnaissance peuvent s'avérer être une source d'oppression : « Je peux avoir l'impression de ne pas pouvoir vivre sans une certaine reconnaissance, mais je peux aussi avoir l'impression que les termes par lesquels je suis reconnue rendent ma vie invivable » (2006 [2004] : 16). Autrement dit, il se peut que les termes de l'intelligibilité qui établissent ma reconnaissabilité me fassent violence ; et dans ce cas, dit Butler, on peut même avoir « des avantages à rester en deçà de l'intelligibilité » (ibid : 15). Comment faire alors pour faire reconnaître ma vie comme une vie vivable selon des termes qui ne me font pas violence ? Paradoxalement, Butler propose de « se départir de l'humain pour engager le processus de reconstruction de l'humain » (ibid : 16), puisque la conception de l'humain ne peut s'établir qu'en rapport avec ce qui excède l'humain : « Pour que l'humain soit humain, il doit être en relation avec ce qui est non-humain, avec ce qui est certes hors de lui, mais dans son prolongement, en vertu de son implication dans la vie. Cette relation avec ce qu'il n'est pas constitue l'être humain en tant que vivant, de sorte que l'humain excède sa frontière dans l'effort même qui vise à l'établir » (ibid : 25). Pour Butler, frayer avec le non-humain permet de faire émerger la critique qui rendra possible différents modes de vie. J'aimerais pour ma part étudier ce à quoi engage le flirt avec le non-humain pour Eleanor afin de déterminer les termes de son (in)intelligibilité.

L'(in)intelligibilité d'Eleanor réside précisément dans la relation entre l'humain et le non-humain qu'elle performe. En tant que vampire, elle fait par défaut côtoyer l'humain et le non-humain. En effet, j'ai montré dans l'introduction de ce mémoire que la créature



vampirique se situe sans cesse dans le domaine des frontières, particulièrement à la frontière de l'(in)humanité. De plus, les récits de vampires à la première personne brouillent cette frontière puisqu'ils introduisent des sentiments considérés comme « humains » chez des créatures qui sont censées représenter une forme d'« altérité », et de non-humain – même si j'ai montré que la conception du vampire comme « Autre » monolithique peut être démontée dès la popularisation de la figure vampirique en occident. Pour renchérir sur ce que j'ai déjà avancé, le vampirisme d'Eleanor la rend inintelligible dans la mesure où elle n'est pas reconnaissable selon les normes humaines. Mais déjà les normes humaines ne la reconnaissaient pas avant qu'elle devienne vampire, puisque c'est une fille de prostituée. Si elle est déjà difficile d'appréhension, elle présente encore moins les termes d'une reconnaissabilité. J'aimerais donc observer dans quelle sorte de lisibilité Eleanor s'inscrit – elle doit bien en présenter au moins une, puisqu'elle constitue un personnage dont la subjectivité est en partie livrée à travers le film ; par la voix off, au moins. Je vais donc d'abord analyser la manière dont elle se présente aux humains dans le cadre des moments où elle se nourrit, qui sont aussi l'occasion d'une pratique euthanasique.

## 2) Euthanasier

Dans cette section, il ne s'agit pas de se prononcer sur le débat entre l'euthanasie et l'« euthanaZie »<sup>88</sup>, de prendre position quant à savoir si oui ou non la législation de l'euthanasie mène à une « pente fatale »<sup>89</sup> (Goffi : 29 – 30) ; je n'analyserai pas non plus la manière dont le film se positionne sur ce que nous pouvons approuver ou désapprouver d'un point de vue morale en ce qui concerne l'euthanasie. Je mettrai cependant de l'avant la pratique euthanasique à laquelle les actions d'Eleanor renvoient, en m'appuyant sur des éléments de définition de l'euthanasie proposés par Jean-Yves Goffi dans *Penser l'euthanasie*

---

<sup>88</sup> Goffi remarque que la *reductio ad Hitlerum* – selon l'expression de Lévi Strauss – que constitue le terme « euthanasie » permet une condamnation immédiate de l'acte mentionné, le plaçant d'emblée du côté du meurtre, alors que l'emploi du terme « euthanasie » permet une plus ample place à la discussion.

<sup>89</sup> Qui mènerait à l'élimination systématique de tous les individus indésirables.

(2004), de manière à mettre en évidence quel type de lisibilité cette pratique offre à Eleanor vis-à-vis des humains.

Selon différents comités analogues reliés à la législation de l'euthanasie reproduits par Goffi, on peut faire ressortir plusieurs éléments de définition de l'euthanasie qui se recourent : il s'agit de mettre volontairement fin à la vie d'une personne, généralement dans le but d'abrèger les souffrances, et cet acte doit être le plus souvent demandé par le mourant. La première trace d'une conception développée de l'euthanasie telle qu'on l'entend maintenant apparaît dans *L'Utopie* de Thomas More (1516) où ceux qui souffrent d'une maladie incurable se voient offrir une sorte de suicide assisté. Puis, le philosophe anglais Francis Bacon, au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, envisage l'euthanasie comme « une intervention médicale visant à "faire trépasser paisiblement et facilement" » (Goffi : 21), ce qui se rapproche sensiblement de ce qu'on appelle actuellement les soins palliatifs et l'accompagnement au mourant. La compassion est donc au centre de la définition, du moins, comme le postule Goffi, au centre de la définition en faveur de l'euthanasie. Il s'agit ici des prémisses de la conception moderne de l'euthanasie, mais la conception antique est assez différente. L'étymologie grecque du terme « euthanasie », « *euthanatos thanatos* » renvoie à « une mort qui est un belle mort » (Goffi : 16). Dans la tradition grecque antique, une « belle mort » signe la fin d'une belle vie ; elle atteste de l'existence d'une belle vie avant la mort. L'exemple canonique de l'*euthanatos thanatos* retranscrit par Goffi est celui de l'empereur Auguste, qui sent sa mort arriver et qui s'y prépare : « L'idée sous-jacente est que la mort qui advient facilement permet à celui qui la subit d'en être l'auteur, comme il a été l'auteur de sa vie » (Goffi : 18). Même si, selon cette définition, l'acte auquel renvoie l'*euthanatos thanatos* ne semble pas très précis, l'emphase est mise sur le mort *douce*, en accord avec la notion de compassion mise de l'avant dans les définitions ultérieures. L'*euthanatos thanatos* est également une mort *en pleine conscience*, qui fait également figure de clôture, d'achèvement.

Quand Frank l'interroge sur la manière dont elle tue - « How do you kill ? » (01 : 26 : 22) – Eleanor répond : « I never. People have to consent. They have to want ». Qu'elle insiste sur le fait qu'elle ne *tue* pas permet de considérer sa pratique comme euthanasique ou comme forme de suicide assisté ; un acte demandé par celui qui va mourir. L'argument de la compassion semble être d'abord mis de l'avant par Eleanor : « Some times it releases people ». Mais à la réplique de Frank, « So you're moral ? », elle se rétracte : « No, I'm

ruthless ». Pourtant, l'atténuation des souffrances est également mise de l'avant dans sa discussion avec Morag, la professeure qui a lu le texte qu'Eleanor a offert à Frank (01 : 25 : 40). Eleanor évoque un futur possible : Eleanor, à l'allure encore jeune, rendant visite à une vieille Morag, « And I'll say 'May peace be with you', and I'll help you with the pain », lui dit Eleanor. Outre le thème de l'apaisement de la douleur, c'est celui de la visite qui ressort également ici : Eleanor apparaîtra à la porte de Morag, quand cette dernière « sera prête », tout comme elle apparaît auprès des autres qui « sont prêts ».

Il y a d'abord le vieux monsieur du début du film, qui semble très bien comprendre la nature fantastique d'Eleanor : il lui parle d'une histoire qu'on lui racontait quand il était petit : « about the *neamh-mairbh* – the revenants. Neither dead nor alive » (00 : 07 : 58). Les règles selon lesquelles Eleanor se nourrit sont établies pour le spectateur, mais le plus surprenant est qu'elles soient comprises par l'humain, alors que d'autres peinent à voir la vérité à propos d'Eleanor (ceux qui lisent son texte où elle livre la vérité à Frank, par exemple). La deuxième séquence de pratique euthanasique met de l'avant également cette appréhension que l'humain qui va mourir a d'Eleanor : « You came for me » (00 : 50 : 43), dit la vieille dame clouée à son lit d'hôpital, alors qu'Eleanor prononce une formule rituelle, « Peace be with you, may light shine upon you », qu'elle répétera à la troisième personne qu'on la voit euthanasier dans le film. La vieille dame de l'hôpital l'accueille également dans sa chambre en disant « Angel ». Étant donné le but de la visite, Eleanor est plus certainement un « Ange de la mort ». Sa présence semble un peu métaphysique auprès des humains qu'elle visite, ce dernier terme pouvant être pris dans le sens mystique de « Dieu m'a visité ». Le caractère mystique de la rencontre entre Eleanor et les humains qu'elle va achever est souligné dans la deuxième rencontre, par l'appellation « Angel », comme déjà mentionné, et aussi, dans cette même séquence, grâce au caractère d'irréalité qui est conféré par le fait que l'action se passe derrière les vitres de la chambre, en flou, les bruits et les voix en off nous suggérant seulement ce qu'il se passe. Mon point est que la pratique euthanasique d'Eleanor provoque une rencontre, entre elle et un être humain, et donc entre le non-humain – Eleanor – et l'humain – l'être humain dont elle vient terminer la vie. Cette rencontre ne doit cependant pas être confondue avec une scène de la reconnaissance comme j'ai pu la définir plus tôt. Si Eleanor est *appréhendée* comme celle qui vient achever la vie, il n'y a pas vraiment de place dans cette rencontre pour la reconnaissance de *qui* elle est. Butler distingue l'« appréhension » d'une vie et la

reconnaissance d'une vie, dans la mesure où l'appréhension est une forme de connaissance (de l'autre, pour ce qui nous intéresse) mais « sans pleine conscience » (2010 [2009] : 10). Si elle est accueillie en tant qu'Ange de la mort, une distance est forcément maintenue entre l'humain et le non-humain, et la vie d'Eleanor reste simplement caractérisée par les mots du vieux monsieur « Neither dead nor alive ». Cependant, je verrai dans le prochain chapitre que la rencontre avec ce vieil homme est peut-être le lieu d'une reconnaissance grâce à l'écriture.

Un autre point intéressant est l'importance pour Eleanor que les humains soient « prêts à mourir ». « You're not ready », répond-elle à Morag qui lui demande pourquoi elle ne la tue pas immédiatement plutôt que d'attendre l'état de vieillesse. Cette idée d'être « prêt à mourir » fait écho aux conditions de la transformation en vampire dans *Byzantium* : « Only those prepared to die will find eternal life », murmure Clara à Eleanor avant de la faire descendre dans la grotte où se passe la transformation (00 : 29 : 03). Le moment de la transformation se présente sous l'allure mystique d'une rencontre avec son propre double, le film ne livrant pas énormément de détails sur ce qu'il se passe exactement, à part que l'humain qui rentre dans cette grotte boit le sang de son propre double (et inversement ?), et en ressort à la fois le même et transformé. Eleanor réitère donc le caractère mystique de la transformation en vampire en appliquant les règles du vampirisme à sa pratique euthanasique. Aussi, il n'est pas anodin que, dans les différentes mythologies religieuses, la mort soit associée à la « vie éternelle ». D'une certaine manière, Eleanor offre aux humains ce qu'on lui a offert, mais en essayant de rétablir l'ordre des choses par une « belle mort » qui signe la fin d'une vie complète, contrairement à la sienne qui ne peut jamais l'être. Si Clara s'engage dans une politique de guerre – que constitue sa politique de « nettoyage » évoquée dans le deuxième chapitre – Eleanor cherche manifestement une éthique à son vampirisme. Elle le fait en appliquant à sa façon de se nourrir – se nourrir amenant forcément à tuer – les termes mêmes qui lui ont permis de devenir vampire. On pourrait également postuler que la pratique euthanasique d'Eleanor est le moyen de rendre éthique sa manière de se nourrir, de pallier à la damnation de sa condition qui l'oblige à tuer pour continuer à (sur)vivre ». Mais il faudrait alors se pencher sur les débats éthiques concernant l'euthanasie, ce que je ne ferai pas ici. Même si la pratique euthanasique d'Eleanor « has a certain grace », selon le compliment que lui fait Darvell (01 : 47 : 00), et qu'elle peut constituer une manière effectivement éthique de vivre son vampirisme – tout dépendant du positionnement dans le débat sur l'euthanasie –, cette pratique ne permet pas que

sa propre vie soit reconnue comme une vie vivable. En devenant « ange de la mort », Eleanor est retranchée hors du cadre de l'humain, de ce qui constitue une vie humaine. Cette impossibilité de se faire reconnaître se manifeste notamment par la perpétuelle volonté de raconter son histoire, de trouver une scène d'interpellation.

Cette recherche de la reconnaissance, qui ne soit pas seulement appréhension, et qui ne se limite pas à la connaissance de ce qu'elle est – une *soucriant* – est décelable dans la manière qu'Eleanor a de se présenter aux humains qu'elle rencontre. « My name is Eleanor Webb », dit-elle au vieux monsieur, comme si le fait qu'il ait compris son statut de mort-vivante ne suffisait pas. Elle dira également plus tard, d'une manière très solennelle, à Frank, après lui avoir donné son histoire à lire : « I am Eleanor Webb. I've given you my secret » (01 : 14 : 01). Ici la proposition « mon nom est » a été remplacée par « je suis », et son nom semble donc représenter *qui elle est* dans son entier, mais qu'elle ne peut pas livrer aussi facilement. « Je suis Eleanor Webb » est le début d'une histoire qu'elle essaie de livrer à quelqu'un. Si Eleanor jette au vent des bribes du récit qui raconte comment s'est constitué Eleanor Webb, c'est peut-être qu'elle cherche quelqu'un qui se sentira interpellé par cette histoire, et qui lui demandera « Qui es-tu ? ». J'avancerai dans les deux prochaines sections qu'Eleanor tente de se rendre « possible », « intelligible » et donc « reconnaissable » en se racontant, et que cette (re)constitution de soi, par le récit de soi, se fait dans le cadre d'une recherche d'une scène de la reconnaissance. Je ne dis pas que c'est là la « bonne manière » de se faire reconnaître, ou que cette manière de faire est efficace – ce sera à déterminer au fur et à mesure de mon argumentation. Je pense cependant que la manière dont Eleanor tente de révéler son secret, et la manière dont elle se raconte, par bribes qui constituent un tout, témoigne d'une volonté de reconnaissance, d'une recherche intense de quelqu'un qui pourra la voir comme *qui elle est*. Il ne s'agit pas là de tomber dans un quelconque essentialisme ; Eleanor ne cherche en aucun cas à révéler une quelconque « essence », puisque, en fait, la seule chose qui peut être considéré comme son essence est son vampirisme, et cela s'avère finalement assez appréhendable par ceux qui ont besoin de le comprendre – comme j'ai pu le montrer précédemment. Il n'est donc pas simplement question pour Eleanor de révéler sa « nature » de vampire, mais d'essayer de reconstituer, pour l'autre – pour celui qui l'interpellera – et peut-être pour elle-même, ce qui la constitue, mais qui est en quelque sorte éclaté par la mémoire et l'oubli. J'aborderai la question du récit de soi en deux sections, l'une

traitant de l'impossibilité de se raconter, l'autre de la tentative du récit de soi au sein d'une scène d'interpellation.

### 3) Se raconter 1 : L'impossibilité de se raconter

La difficulté de se raconter est mise de l'avant par la première phrase en voix off, la première parole prononcée par Eleanor que j'ai déjà mentionnée : « My story can never be told ». La contradiction exprimée (l'impossibilité de dire ouvre oralement le récit) est appuyée par l'insert visuel sur les mots « The End » qu'Eleanor inscrit à la main sur une feuille de papier. La difficulté de raconter sa propre histoire semble d'abord concerner l'oralité, le dire, mais on pourra constater par la suite du film qu'elle concerne également le medium écrit – dont les limites seront révélées par la réaction de Frank au texte d'Eleanor. L'expression « The End » détonne évidemment en cette ouverture de film<sup>90</sup>, mais, plus qu'un effet de style, l'insertion de cette expression alors que le film débute le récit d'Eleanor (et de Clara) traduit le désir d'Eleanor de mener un récit jusqu'à sa clôture. Les mots « The End » permettent d'illustrer le fait qu'elle écrit son histoire « over and over », encore et encore, sans jamais pouvoir s'en tenir à ces mots, « The End » ; puisque, si son histoire est écrite, elle n'est pas pour autant partagée. L'impossibilité de partager son histoire est signifiée par le geste de jeter les feuilles au vent précédé par la voix off, « I throw the pages to the wind. Maybe the birds can read it », qui annonce le récit comme perdu, ne trouvant que la sourde oreille des oiseaux qui ne peuvent pas le lire. Mais cette idée est contredite par l'arrivée du vieillard qui collecte les écrits froissés d'Eleanor et qui les colle dans un album photo. Cet album contient également le plus grand secret du vieillard. Et, s'il n'a jamais révélé son propre secret, il enjoint Eleanor au partage du sien. La présence des écrits d'Eleanor dans l'album qui renferme un secret qui aurait dû être dit, partagé, indique la nécessité pour Eleanor de ne pas perdre éternellement le sien au vent. Le début de *Byzantium* met donc en scène à la fois l'impossibilité pour Eleanor de se raconter et la nécessité de se révéler aux autres. Le vieil

---

<sup>90</sup> D'une manière un peu « déjà-vu » d'ailleurs...

homme insiste sur ce qu'il y a de contenu dans les fragments du récit d'Eleanor qu'il a recueillis : « There's a story there, you can feel it » (00 : 03 : 10). Le film ouvre donc sur la promesse d'une histoire qui *doit être racontée*, tout en annonçant qu'elle *ne peut pas être dite*. Comment Eleanor peut-elle alors rendre compte d'elle-même ? Comment peut-elle partager son histoire si elle ne peut pas la dire ? Et, d'abord, qu'est-ce qui fait que son histoire ne peut être dite ? J'ai déjà évoqué le secret d'Eleanor, qui concerne en partie ce qu'elle est, une *soucriant*. J'ai avancé que, dans une certaine mesure, ce secret peut-être révélé à ceux qui vont mourir qui conçoivent une certaine appréhension d'Eleanor. Cependant, cette appréhension ne constitue pas une reconnaissance d'Eleanor, de qui elle est, d'Eleanor en tant que sujet lisible et intelligible. Je voudrais avancer dans ce qui suit que le premier obstacle qui se présente à Eleanor pour rendre compte d'elle-même auprès d'autrui est d'abord sa propre opacité à elle-même, qui est marquée par le thème du double et par la construction non linéaire du récit filmique.

Dans *Le récit de soi* (2007 [2005]), Butler réfléchit aux conditions d'émergence du sujet, au sens philosophique, dans le cadre des questions morales. Butler prend pour point de départ l'hypothèse d'Adorno selon laquelle « il n'y a aucune moralité sans un 'je' » (2007 [2005] : 7). Mais, ajoute Butler, « l'urgente question de savoir en quoi consiste ce 'je' reste posée » (ibid : 7). Comment est constitué le sujet – le « je » – et comment peut-il rendre compte de lui-même ? Butler n'envisage pas que ce « je » se forme indépendamment des normes éthiques et des cadres moraux – selon l'idée d'Adorno –, mais, nous prévient-elle, le sujet n'est pas non plus « causalement induit par ces normes » (ibid : 7), il n'est pas « l'effet ou l'instrument d'un certain ethos préalable » (ibid : 7). Autrement dit, il n'est pas simplement modelé selon les normes qui précèdent et incluent son émergence, mais il ne faut pas le voir non plus comme le fruit d'une individualité qui s'exprime – cela irait à l'encontre de la pensée butlerienne. Le « je » serait « conçu comme un être relationnel » (ibid : 19) ; il émergerait des relations entretenues avec les normes actuelles et préexistantes. D'où la difficulté de rendre compte de soi, puisque le sujet ne se constitue pas uniquement de lui-même ou en lui-même : « le 'je' n'a aucune histoire propre qui ne soit pas en même temps l'histoire d'une relation – ou d'un ensemble de relations – à un ensemble de normes » (ibid : 7). Puisque l'émergence du « je » est indissociable d'une relation – à l'autre, aux normes éthiques et aux cadres moraux –, il s'en suit, selon Butler, que « [l]e 'je' est toujours dépossédé dans une certaine mesure par

les conditions sociales de son émergence » (ibid : 8), c'est-à-dire par les différentes relations auxquelles il est en proie. Ainsi, la difficulté qui surgit lorsque l'individu tente de rendre compte de lui-même, de se raconter, est qu'il se heurte à sa propre opacité. Dans son essai de reconstitution de lui-même, la part relationnelle reste obscure, opaque au sujet, entraînant une méconnaissance du sujet par lui-même et une impossibilité de rendre compte de lui-même. Cette conception de l'émergence du sujet peut nous éclairer sur la difficulté qu'a Eleanor à rendre compte d'elle-même.

Eleanor oscille entre sa propre opacité, l'impact du secret, et l'omniprésence de la mémoire. Le poids du passé, à la fois déterminant et inaccessible, est signifié par les chevauchements spatio-temporels dans la mise en scène et le montage, qui indiquent que le passé « rattrape » Eleanor, autant qu'il lui échappe – je reviendrai sur les chevauchements spatio-temporels dans le prochain chapitre. Eleanor voit à plusieurs reprises son double en tenue du XIX<sup>ème</sup> siècle, circulant dans l'espace du XXI<sup>ème</sup> siècle. Mais, au-delà du poids du passé, le surgissement du double est également le signe de sa propre opacité. Le double est un motif prédominant du romantisme, dans lequel il est fortement associé à la vie éternelle. L'association entre le vampire et le double rejoint donc assez bien l'idée d'Otto Rank selon laquelle le double signifie l'immortalité de l'âme et la survie au-delà de la mort<sup>91</sup>. Le motif du double permet de signifier le caractère éternel du vampire, la constante contamination dont il est l'initiateur, et sa perpétuité dans le temps. Cette idée est particulièrement marquée par le cycle des femmes vampires que j'ai évoqué dans le chapitre introductif de ce mémoire : les femmes vampires qui sont punies ou exécutées – principalement dans *Et mourir de plaisir*, *Les lèvres rouges* et *Nadja* – laissent après elles un double d'elles-mêmes, qui a l'apparence physique de leur victime de prédilection dans le film, tout en affichant ostensiblement les traits caractéristiques de la vampire qui vient a priori d'être anéantie.

Mélissa Boisvert a consacré un court mémoire en lien avec la figure du vampire, *Le vampire comme figure du double* (2012). Elle y postule de manière générale que le vampire

---

<sup>91</sup> Mélissa Boisvert le mentionne dans son mémoire (2012 : 17), mais on peut aussi lire directement à ce sujet *Don Juan et le double : essais psychanalytiques* d'Otto Rank (1932).



peut être relié à la figure du double. La figure du vampire permet effectivement, pour rester dans la généralité, une sorte de dédoublement de la personnalité, dans la mesure où un individu subit une métamorphose qui le fait devenir autre chose que ce qu'il était : « les récits qui rendent compte de la transformation d'un être humain en vampire nous amènent justement à réfléchir sur le devenir-autre, la métamorphose et les états-frontaliers » (Boisvert : 26). Le plus souvent, la transformation en vampire implique des changements drastiques dans la personnalité, quand il ne s'agit pas de *perte de soi* – souvent signifiée par une « perte d'âme », comme les propos de Darvell que j'ai déjà cités l'indiquent (« My soul was lost »). Néanmoins, en se basant sur l'étude de *Carmilla* de Le Fanu (1872), Boisvert souligne que c'est aussi le caractère *non-changeant* du vampire qui permet de l'identifier comme autre. La mêmeté entre Carmilla et la comtesse Mircalla Karnstein révèle la nature fantastique de Carmilla : elle aurait dû changer mais est restée la même (Boisvert : 28). Le double peut renvoyer à la crainte de vieillir, comme dans *Le portrait de Dorian Gray* (Wilde), ou de mourir, mais dans le cas d'Eleanor il renvoie plutôt à l'impossibilité de vieillir et de mourir. Ainsi, comme le souligne Boisvert : « Les transformations qu'a subies le corps du sujet pour devenir un vampire après sa mort, ainsi que le comportement qui en découle, nous permettent de voir que le vampire est à la fois *même* et *autre*, ce qui introduit une perturbation de la "loi de différence" » (Boisvert : 31). La loi de différence mentionnée par Boisvert est l'idée de Pierre Jourde et Paolo Tortonese<sup>92</sup> selon laquelle chaque individu est unique. Le double perturbe la loi de la différence dans la mesure où il met l'accent sur l'identité – dans le sens de « ressemblance » – de deux éléments (deux personnes) en présence (Boisvert : 9). J'irai plus loin en suggérant que la possibilité induite par le vampire d'être à la fois *même* et *autre* remet en question la conception de l'identité comme mêmeté à soi-même. Pour expliquer mon point je dois faire référence à la différence élaborée par Paul Ricœur entre l'identité-*idem* et l'identité-*ipse* dans *Soi-même comme un autre* (1990).

Je me permets ici de m'appuyer sur les propos de Paul Ricœur parce qu'ils permettent de mettre en place une conception de l'identité et du sujet qui, bien que différente, peut être

---

<sup>92</sup> Dans leur ouvrage *Visages du double : Un thème littéraire* (2005).

mise en rapport avec celle de Butler. Ricœur propose deux termes pour parler de l'identité : l'identité-*idem* et l'identité-*ipse*. L'équivocité du terme « identité », relié à la notion d'« identique », est déployée à travers la dialectique entre « mêmeté » (identité-*idem*) et « ipséité » (identité-*ipse*) (Ricœur : 11 – 14). D'un côté, l'identité-*idem* permet d'envisager l'identité comme le fait de rester « soi-même », tandis que, de l'autre côté, l'identité-*ipse* ouvre à la possibilité d'être à la fois soi-même *et* un autre. L'ipséité de l'identité selon Ricœur est donc illustrée par l'expression « soi-même comme un autre » qui ne procède pas d'une comparaison, précise Ricœur, « mais bien d'une implication : ‘soi-même en tant que... autre’ » (ibid : 14). En d'autres termes, l'identité-*ipse* est ce qui nous permet de penser l'identité de l'individu en relation avec ce qui n'est pas soi, plutôt que de chercher dans l'identité ce qui n'est strictement qu'à soi, ou « en soi ». Chez Ricœur, la notion d'identité renvoie à la question de la permanence dans le temps : reste-t-on soi-même « avec le temps » ? Quel est l'impact du temps dans la constitution de soi ? Le problème est le suivant : l'identité-*idem*, la mêmeté, renvoie à une identité numérique (caractérisée par l'unicité de l'individu) et à une identité qualitative (basée sur la ressemblance physique de l'individu) (ibid : 140 – 141). Seulement, le temps trouble cette dernière qualité de l'identité : la vieillesse opère comme un facteur de dissemblance (ibid : 142), dans la mesure où elle rend difficile l'identification de l'individu, basée sur la ressemblance, dans le temps. D'où la nécessité pour Ricœur d'établir un principe de permanence de l'identité dans le temps (ibid : 142). Seulement, Ricœur n'envisage pas pour autant qu'il faille trouver l'essence invariable de l'individu, en vertu de sa conception de l'identité-*ipse* : « l'identité au sens *ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité » (ibid : 13). Le principe de permanence de l'identité dans le temps est alors non pas relié à la quête d'un invariant ontologique, mais à la quête d'un « invariant **relationnel** » (ibid : 143).

Si je m'intéresse à la dialectique de l'identité développée par Ricœur, c'est que ces termes me semblent adéquats afin de réfléchir à l'impact du vampirisme sur l'identité. Je mentionnais plus haut les propos de Mélissa Boisvert selon laquelle le vampire est à la fois même et autre que l'individu humain dont il découle. La manière dont le vampirisme agit sur

l'identité de l'individu est variable selon les textes vampiriques, et les parts d'autre et de même qui constituent le vampire sont inconstantes d'un texte à l'autre, voire sujettes à l'incohérence au sein d'un même texte<sup>93</sup>. Si, dans certains textes, les vampires jouent le rôle de doubles diaboliques aux humains dont ils utilisent le corps – comme discuté en partie par Boisvert – ce n'est pas le cas dans *Byzantium*. La rencontre avec le double fait partie intégrante de la transformation en vampire dans *Byzantium*. Plutôt qu'un échange de sang avec un autre vampire, c'est au cou de son propre double que l'humain doit boire. Il s'agit ici d'une préfiguration de ce qui permettra aux *soucriants* d'acheter le temps – en buvant le sang d'un autre. La rencontre avec le double pourrait suggérer qu'un autre diabolique prend la place de l'humain lors de cette rencontre. L'échange mutuel de sang qui semble avoir lieu entre l'humain et son double mystique ne semble pas impliquer qu'un double diabolique prend la place de l'humain. Pour devenir immortel, l'humain doit donc accepter d'ingérer cet autre qui semble être le même et, surtout, doit se confronter à la « fin du temps » : « This is the end (...) of time », dit le double à Eleanor au moment de sa transformation (00 : 29 : 08). L'expérience du temps, qui est déjà une source de transformation chez les humains, l'expérience du temps infini en particulier pour les vampires, fait que les *soucriants* restent à la fois les mêmes, figés dans le temps, sans pouvoir rester totalement égaux à eux-mêmes. Aussi, même si Darvell affirme avoir perdu son âme en devenant un immortel, les *soucriants* de *Byzantium* ne semblent pas changer de personnalité – ce qui serait un motif apparent du double diabolique. Le film déploie donc une conception de l'identité qui correspond plus à ce que Ricœur appelle l'identité-*ipse* que l'identité-*idem*. Il y a clairement dans le film une continuité entre l'humain et le vampire, et en même temps une rupture – que j'ai mis en valeur dans la section précédente – rupture qui peut amener Eleanor à se demander « Qui suis-je ? » pour pouvoir ensuite se raconter.

---

<sup>93</sup> Dans *Buffy*, par exemple, les humains sont censés perdre leur âme lors de la transformation en vampire, leur âme étant remplacée par celle d'un démon, ce qui inviterait à penser la transformation comme un changement drastique d'identité ; les humains seraient remplacés par un autre diabolique. Cependant, au fur et à mesure de la série, on s'aperçoit que certains vampires gardent leurs souvenirs de vie d'humain.e.s et conservent éventuellement certains « noyaux non changeants de la personnalité », ce qui crée une incohérence dans l'univers établi.

Pour Ricœur, la question « Qui suis-je ? » semble renvoyer à une permanence de l'identité dans le temps (Ricœur : 143). Quand Eleanor regarde dans le passé, à travers les chevauchements spatio-temporels créés par le montage et la mise en scène filmique, elle semble se poser la question « Qui suis-je ? ». Non seulement Eleanor voit son double, mais en plus elle le voit dans les lieux qu'elle a déjà fréquentés : on pourrait dire qu'en observant qui elle était, elle cherche à déterminer qui elle est maintenant. Mais son double ne lui renvoie que son reflet, à travers l'échange de regard en champ-contrechamp entre le double du passé et l'Eleanor du temps présent. Si Ricœur pointait la vieillesse comme facteur de dissemblance remettant en question la mêmeté de l'identité, Eleanor se confronte elle à son absence visible de vieillissement, à la permanence de sa ressemblance physique. Le double apparaît donc d'abord sous le signe de la mêmeté, seul le costume du XIXème siècle permettant de faire la différence entre les deux Eleanor. Cependant, ces chevauchements spatio-temporels ne sont pas juste le moyen pour Eleanor de regarder le passé, de regarder son double inchangé ; c'est aussi le passé qui la regarde. Le premier chevauchement a lieu quand Clara et Eleanor arrivent à une ville sur la côte irlandaise (00 : 14 : 37 – 00 : 15 : 15). Alors qu'elles arrivent au bord de mer, Eleanor observe une file de jeunes femmes habillées pour le couvent du XIXème siècle, qui longent la plage. La cohabitation des temporalités dans le même espace se fait par raccord-regard entre des gros plans sur le visage d'Eleanor et la file de jeunes femmes, mais aussi par un traveling sur la file de jeunes femmes, qui révèle Eleanor dans le même plan, posant ainsi *physiquement* la cohabitation – plutôt que seulement comme une « vision » du passé. Le chœur religieux en musique de fosse accentue l'effet de présence des jeunes femmes du couvent dans le présent. Eleanor et son double du passé s'échangent un regard par un jeu de champ-contrechamp. Eleanor ne regarde pas le passé se dérouler comme un souvenir, comme un flashback. L'échange de regard entre Eleanor et son double du passé, qui sera réitéré plus loin dans le film, signifie un lien étroit entre le passé et le présent, voire une présence du passé dans le présent. Aussi, si l'une et l'autre Eleanor peuvent se regarder, cela signifie qu'elles ne sont pas les mêmes ; l'échange de regard entre les doubles permet donc d'établir l'Eleanor du présent « comme une autre » par rapport à l'Eleanor du passé, tandis que l'identité qualitative – la ressemblance physique – l'établit comme « elle-même ». Dans le cadre du récit vampirique, on peut considérer que, se voyant humaine, elle s'observe comme une étrangère, puisqu'elle n'est plus humaine. Ainsi, l'opacité à soi-même n'est pas annulée par l'accès aux

souvenirs et à la mémoire, puisque la mémoire la confronte à ce qu'elle n'est plus. Le double signifie l'opacité à elle-même puisque ce double est humain, il est ce qu'elle n'est plus tout en étant encore. Eleanor est la même tout en étant une autre, d'où la difficulté à se reconnaître, et donc à partager qui elle est.

Le motif du double dans *Byzantium* est adapté de la pièce de Moira Buffini, dans laquelle différents acteurs sont prévus pour interpréter Eleanor et Clara du passé et du présent, afin de faire cohabiter les différentes temporalités sur scène de manière assez constante. L'effet est renforcé, dans la pièce comme dans le film, par les différents prénoms prévus pour les deux personnages : Eleanor/Ella, Clara/Claire/Camilla. Les femmes vampires de *Byzantium* sont donc dans la continuité de ces vampires associées à la figure du double dans la mesure où le vampirisme provoque une démultiplication de l'identité, situant l'altérité vampirique *dans le même* que l'« original » humain. Clara renchérit sur l'opportunité d'être soi-même comme une autre, en performant les types de féminité adéquats aux différentes situations, mais Eleanor tient à la « vérité » (elle insiste plusieurs fois là-dessus), à se faire appeler par son « vrai nom », Eleanor Webb.

#### **4) Se raconter 2 : La tentative du récit de soi au sein de la scène d'interpellation**

J'ai jusqu'à présent montré la difficulté pour Eleanor de se raconter, difficulté qui est notamment induite par l'accès problématique à soi-même. Il n'en reste pas moins que *Byzantium* en entier contredit la première assertion d'Eleanor (« My story can never be told »), et constitue une sorte de récit des origines de Clara et Eleanor – répondant aux questions « comment sont-elles devenues vampires ? » et « comment en sont-elles arrivées à être poursuivies ? ». Ce récit est mené par le récit de soi d'Eleanor qui, malgré l'impossibilité annoncée de dire son histoire, persiste à essayer de la partager. J'avancerai donc que, d'une part, en jetant ses écrits au vent, Eleanor recherche une scène d'interpellation – c'est-à-dire qu'elle cherche à se mettre dans la position où quelqu'un lui pose la question « Qui es-tu ? » –, et que d'autre part, la reconstitution des événements sous forme de récit de soi est une tentative pour Eleanor de retrouver les conditions de sa propre émergence.

Si le sujet est opaque à lui-même, comment envisager alors la reconnaissance de soi par l'autre ? Comment répondre à la scène d'interpellation lancée par l'autre quand il pose la

question « Qui es-tu ? ». Selon Butler, on ne peut rendre compte de soi en dehors d'une structure d'interpellation. Afin de se raconter, le sujet doit être pris dans une structure d'interpellation, même si celui qui interpelle n'est pas spécifié (Butler, 2007 [2005] : 36 – 37). La question « Qui es-tu ? », reprise par la philosophe féministe Adriana Cavarero à Hannah Arendt, s'impose alors selon Cavarero comme « la question la plus centrale de la reconnaissance » (ibid : 31). Contrairement au modèle hégélien de la reconnaissance réciproque, Cavarero avance que la question « Qui es-tu ? », qui constitue la scène d'interpellation nécessaire de la reconnaissance, émerge quand se présente devant nous un autre « que nous ne pouvons appréhender pleinement » (ibid : 31). C'est-à-dire que cette question émerge de l'impossibilité d'envisager immédiatement l'autre comme étant structuré comme je le suis – là où Hegel postule justement que la reconnaissance est l'acte réciproque par lequel je reconnais que l'autre est structuré comme moi, et que si je puis le reconnaître, l'autre le peut aussi vis-à-vis de moi (ibid : 26 – 29). Dans le chapitre sur l'action de *La condition de l'homme moderne*, Arendt distingue le « qui » du « ce que » (Arendt : 236), mettant en opposition « *qui* est quelqu'un » et « *ce qu'*est quelqu'un ». Si le « ce que » désigne les propriétés d'un individu (que ce soient ses qualités, ses défauts, ses talents etc) qui peuvent lui servir de définition, le « qui » en revanche excède ces propriétés décelables que l'individu peut choisir de mettre de l'avant ou de cacher (ibid : 236). C'est dans cette optique que j'ai depuis un moment déjà distingué *ce qu'*est Eleanor – une vampire, une jeune femme bien éduquée dans un couvent au XIX<sup>e</sup> siècle, une adolescente éternelle, un Ange de la mort, etc. – de *qui* elle est – ce « qui » ne pouvant, dans un premier temps, n'être désigné que par le nom qu'elle substitue à ce *qui* ; Eleanor Webb. Le « qui » envisagé par Arendt déborde nos paroles et nos actions de manière involontaire :

Le “qui” ne peut se dissimuler que dans le silence total et la parfaite passivité, mais il est presque impossible de le révéler volontairement comme si l'on possédait ce “qui” et que l'on puisse en disposer de la même manière que l'on a des qualités et que l'on en dispose. Au contraire, il est probable que le “qui”, qui apparaît si nettement, si clairement aux autres, demeure caché à la personne elle-même, comme le *daimôn* de la religion grecque qui accompagne chaque homme tout au long de sa vie, mais qui se tient toujours derrière lui en regardant par-dessus son épaule, visible seulement aux gens que l'homme rencontre. (Arendt : 236)

Au premier abord, ce « qui », dans les propos d'Arendt cités, peut paraître être intrinsèque à l'individu, et il semble renvoyer à une ontologie qui se manifesterait malgré soi

tout en se dégageant d'un en-soi particulier. Cependant, selon l'interprétation de Cavarero livrée par Butler, le « qui » est relationnel puisqu'il est constitué à travers l'exposition à l'autre. Aussi, en conclue Butler, la question « Qui es-tu ? » forme une structure de l'interpellation en dehors de laquelle on ne peut rendre compte de soi. Autrement dit, dans le cadre du sujet qui m'intéresse ici, cela voudrait dire qu'Eleanor ne peut rendre compte d'elle-même que si quelqu'un l'interpelle et lui demande de rendre compte d'elle-même, ce qui est compliqué par ses rapports aux humains tels qu'explicités dans la section sur la pratique euthanasique d'Eleanor.

C'est à travers un humain qu'Eleanor ne peut pas tuer selon son code que la scène d'interpellation se produit. Frank surgit dans la vie d'Eleanor en posant beaucoup de questions : « Did they hire you ? », « How do you remember all those notes ? », « Can you speak ? », etc. Et, même quand Eleanor cherche à rompre le contact, il surgit à nouveau. Les questions intrusives de Frank s'accompagnent d'un certain mimétisme vis-à-vis d'Eleanor, notamment lors de l'exercice en classe, où les jeunes gens doivent raconter spontanément un souvenir lorsqu'on prononce leur nom. Alors qu'Eleanor fait part du souvenir concernant Clara, qui lui apparaissait alors qu'elle était déclarée morte, Frank renchérit avec une histoire de fantôme et d'ami imaginaire, en lançant des regards à Eleanor. Cette dernière lui renvoie son regard, et le raccord opéré avec la scène suivante, où Eleanor dit à Frank « You don't belong here » (00 : 56 : 31), suggère qu'elle a vu en lui quelque chose de différent des autres, un peu plus proche d'elle. Le mimétisme de Frank envers Eleanor, qui traduit sa volonté de proximité et de partage, est renforcé par les similitudes dans l'apparence physique des deux personnages : tous les deux ont la peau pâle, les cheveux blonds-roux et longs, tirant vers l'androgynie ou l'asexué, se rejoignant « au milieu » des deux genres masculins et féminins. Une scène de la reconnaissance hégélienne pourrait opérer de cette similitude dans la constitution – sur le mode « regarde, je suis constitué comme toi » –, mais l'aspect superficiel de l'apparence physique ne suffit pas bien sûr, et Frank et Eleanor se heurtent à ce qui les différencie drastiquement. Le moment où Eleanor cherche à provoquer une scène d'interpellation auprès de Frank peut être considéré comme la scène où elle lui avoue qu'elle a un secret : « If you lived with a secret », lui dit-elle, « and the secret meant you must always lie or be alone, and you'd always lived that way and yet you longed for change... what would you do ? » (00 : 58 : 38). Et à Frank de saisir la perche : « I'd tell the secret. Tell me ». Il

s'agit ici d'un « Qui es-tu? » un peu maladroit, un peu à côté. Eleanor cherche une reconnaissance à travers la révélation du secret, et Frank semble penser que la révélation du secret va l'aider à comprendre qui elle est. En ce sens il lui pose la question « Qui es-tu? » - dis-moi ton secret et je saurai qui tu es – mais cela suffit-il vraiment?

La révélation du secret, qui répond directement à l'insistance de Frank, se fait sous la forme d'un texte, qui correspond à l'exercice d'école proposé par Kevin, le professeur. Il s'agit de produire un texte autobiographique s'intitulant « I am », la seule consigne étant de dire la vérité. Cet exercice est assez clairement un ressort narratif du scénario qui permet à Eleanor de livrer son histoire à Frank, puisqu'elle précise à ce dernier qu'elle n'a pas écrit le texte comme un devoir d'école, mais bien *pour lui*. Néanmoins, l'exercice constitue aussi une structure d'interpellation qui invite au discours sur soi en même temps qu'il circonscrit ce discours ; l'expression « I am » qui introduit le texte est censée être un gage de vérité, en même temps qu'il est supposé provoquer la révélation d'une vérité sur soi, ou *de soi*. Qui plus est, « I am » est la réponse directe à la question « Qui es-tu ? ». Pour Eleanor, cette invitation est particulièrement contraignante : elle l'amène à révéler ce qu'elle ne peut pas révéler parce que la compréhension de *qui* elle est est trop difficilement accessible aux humains. En fait, l'injonction liée à l'exercice « I am » réclame qu'Eleanor rende compte d'elle-même selon un certain « régime de vérité », pour reprendre l'expression de Foucault (citée par Butler, 2007 [2005] : 22), qui « offre les termes permettant d'exprimer la reconnaissance de soi » (ibid : 22). Les termes qui sont proposés, et donc en retour attendus, par l'exercice « I am » sont des termes humains qui circonscrivent le récit de soi d'Eleanor dans un certain mode d'intelligibilité auquel elle ne peut souscrire sans mentir, et sans faire violence à *qui* elle est – puisqu'elle est « autre », vampire, *soucriant*.

La temporalité joue un rôle important dans le mode de reconnaissance possible. La difficulté pour Eleanor d'être reconnue tient en grande partie au fait qu'elle n'évolue pas dans la même temporalité que les humains : sa temporalité à elle est infinie, alors que la leur est finie. Le choc de la rencontre entre ces deux temporalités se manifeste dans la discussion entre Morag et Eleanor que j'ai déjà mentionnée (cf. p. 68). Eleanor emploie à l'oral un anglais littéraire et ampoulé, dans la continuité de son style écrit, qui est issu du XIX<sup>ème</sup> siècle – ou qui « fait XIX<sup>ème</sup> siècle ». Morag le remarque quand elle lit le texte d'Eleanor, mais elle s'y retrouve ensuite confrontée directement. Le style oral d'Eleanor pourrait suggérer qu'elle est



restée figée dans le temps – puisqu’après tout, de manière plus « réaliste », sa manière de parler *aurait dû* évoluer au fil des siècles, rejoignant ainsi l’anglais du XXIème siècle employé par Morag – mais le fait de la faire parler « à la XIXème » permet surtout de mettre en valeur le clivage temporel qui existe entre les humains et Eleanor. Il faut d’ailleurs remarquer que Clara a une manière de parler beaucoup plus malléable et passepartout qu’Eleanor ; le fait qu’Eleanor s’exprime encore comme au XIXème siècle ne provient donc pas du fait qu’elle ait été figée au moment de sa transformation, mais qu’elle se soit moins intégrée que Clara au monde des humains.

Aussi, l’exercice « I am » se pose d’autant plus comme un régime de vérité qu’il fixe « les normes disponibles à travers lesquelles peut avoir lieu la reconnaissance de soi » (Butler, 2007 [2005] : 22), en établissant un standard de langue duquel Eleanor ne peut dévier sans brouiller sa propre intelligibilité auprès des humains ; et en même temps c’est un standard *duquel elle ne peut que dévier*. Sa calligraphie et ses tournures de phrases la rendent inintelligible, non pas parce que les autres ne peuvent pas comprendre ce qu’elle dit (l’anglais employé n’est pas si éloigné) mais parce que son usage de la langue fait d’elle une impossibilité : une adolescente du XXIème siècle qui s’exprime comme une jeune femme du XIXème siècle. La réponse d’Eleanor à cet exercice est à la fois un échec et une réussite. Un échec, parce qu’elle n’arrive pas à entrer en adéquation avec les termes imposés par le régime de vérité de l’exercice « I am », dans lequel la vérité justement doit être dévoilée selon des attentes préétablies auxquelles Eleanor ne peut pas répondre. La *soucriant* est alors décrite par les humains comme un être difficilement définissable, entre-deux, « as if Edgar Allan Poe and Mary Shelley had got together and had a very strange little child » (selon les propos de Kevin ; 01 : 17 : 10). Lorsqu’Eleanor dit à Frank, après qu’il ait lu son texte, « I am Eleanor Webb. I’ve given you my secret », elle semble lui dire « Je suis Eleanor Webb, je t’ai dit *qui* je suis, en révélant mon secret », comme si *qui* elle est était contenu dans le secret. Je postule que le secret qu’elle veut révéler n’est pas réductible à *ce qu’elle est* – une *soucriant* – mais que la volonté de révélation du secret tend vers une volonté de rendre compte d’elle-même dans l’objectif de faire reconnaître *qui* elle est. L’exercice semble même d’abord être un échec auprès du principal intéressé, Frank, qui se trouve lui-même interpellé par le récit au point d’avoir une réaction qui ressemble d’abord à du rejet – il l’accuse de mentir et le trahit. Mais ce n’est peut-être que parce que la vérité contenue en dehors du régime de vérité de l’exercice

« I am » le frappe brutalement et le confronte à l'autre qu'il ne (re)connait pas, qu'il ne comprend pas.

Selon Butler, on ne peut rendre compte de soi selon une structure narrative qui n'impliquerait pas un état des choses qui nous précède – et qui constitue notre émergence en tant que sujet. Mais alors, nous ne pouvons pas nous prétendre seul auteur de ce récit de soi, puisqu'il implique ce à quoi on ne peut avoir assisté : « Si j'essaie de rendre compte de moi, si j'essaie de faire en sorte d'être reconnu et compris, je pourrais alors commencer à raconter ma vie, mais cette narration serait désorientée par ce qui ne m'appartient pas ou n'appartient pas qu'à moi » (Butler, 2007 [2005] : 37). Le récit de soi doit donc paradoxalement déborder de soi. La structure narrative de *Byzantium*, qui se base sur le récit de soi d'Eleanor, mais qui ne s'y limite pas, témoigne à mon avis de ce débordement nécessaire et paradoxal de soi afin de se raconter. Je dirais même que la narration d'Eleanor (qui est annoncée en début de film comme *la* narratrice – « **My** story ») est désorientée par le surgissement constant d'évènements et de souvenirs qui ne lui appartiennent pas mais qui contribuent à la raconter. Il s'agit en l'occurrence de tous les flashbacks concernant Clara, dans lesquels Eleanor n'est pas impliquée parce qu'elle n'était pas là, ou parce qu'elle n'était pas née. Certains de ces flashbacks ont été racontés à Eleanor par Clara, et Eleanor les raconte à nouveau, dans le cadre de l'exercice « I am » notamment. C'est le cas du récit de jeunesse de Clara, qui montre comment Clara est devenue prostituée, et comment elle a volé la carte. Le fait que ce souvenir, qui ne concerne qu'indirectement Eleanor, soit intégré au récit qui porte le titre « I am » montre que ce qui constitue Eleanor déborde de son expérience personnelle. De plus, le seul flashback qui est introduit par Clara, et qui contient des informations inconnues d'Eleanor, fait néanmoins partie du récit global d'Eleanor que constitue le film, impliquant de la sorte que les événements qui y sont montrés sont constituants pour Eleanor. Ainsi, les flashbacks dans lesquels Eleanor est absente révèlent certaines conditions d'émergence du sujet-Eleanor, conditions qui sont étroitement liées à la domination masculine exercée par le *Brotherhood*. Les flashbacks fournissent non seulement une explication à la situation d'éternelle fuite de Clara et Eleanor, mais permettent également de comprendre comment Eleanor a été constituée comme être impossible, illisible, illégitime. Mon hypothèse ici est que, en révélant les conditions d'émergence du sujet-Eleanor, le film montre que le sujet est relationnel, constitué

en relation avec ce qui est en dehors de soi, et que, en un sens, la seule subjectivité d'Eleanor, voire même l'expression de son individualité, ne suffisent pas à rendre compte d'elle-même.

Un dernier mot sur la possible scène de la reconnaissance qui a lieu entre Eleanor et Frank avant la dernière partie de ce chapitre. J'ai déjà mentionné que Frank est d'abord porté vers la condamnation d'Eleanor après qu'il ait lu son texte : il pense qu'elle ment, et il lui en veut de ne pas dire la vérité. Comme l'avance Butler, « [l]a condamnation, la dénonciation, et l'excoriation œuvrent de façon rapide à établir une différence ontologique entre le juge et le jugé, et même à purifier l'un de l'autre. La condamnation devient alors le moyen d'établir que l'autre n'est pas reconnaissable et de nous délester de parts de nous-même que nous situons dans l'autre que nous condamnons ensuite » (Butler, 2007 [2005] : 47). Pour continuer mon interprétation de la réaction de Frank je dirai que : alors même que Frank tentait d'établir un mimétisme vis-à-vis d'Eleanor, il se sent trahit par le « mensonge » du texte d'Eleanor et, surtout, il y trouve quelque chose, ou plutôt *quelqu'un*, un *qui*, qu'il ne peut pas reconnaître immédiatement, puisque ce *qui* déborde du cadre d'intelligibilité dans lequel il évolue. Le premier réflexe est donc le déni d'existence : « tu n'es pas ce que tu prétends être, tu mens, dis la vérité ». Le rejet de Frank est basé sur un jugement qu'il fait d'Eleanor en fonction de son propre régime de vérité, mais, nous dit Butler, « la reconnaissance nous oblige parfois à suspendre le jugement pour mieux appréhender l'autre » (Butler, 2007 [2005] : 45). On peut donc se demander si la réelle reconnaissance d'Eleanor par Frank est amorcée lors de la « fête » d'anniversaire chez Frank (01 : 28 : 58). En effet, malgré sa colère, et bien qu'il ait trahit Eleanor en donnant son texte au professeur, Frank invite la jeune femme chez lui pour sa fête. Lorsqu'Eleanor se présente à la porte, Frank joue son jeu : « Do I have to invite you in ? ». Alors qu'elle fait oui de la tête, il l'invite à entrer en lui tendant la main. Cette invitation – qui constitue un topos des textes vampiriques, et qui est soulignée à plusieurs reprises dans *Byzantium* par des plans de coupe rapprochés sur les pieds d'Eleanor et/ou Clara qui franchissent un seuil de porte – est la marque de l'acceptation d'Eleanor par Frank. Cela ne veut pas forcément dire qu'il la croit à ce moment-là, mais bien qu'il l'accepte au-delà de la vérité (ou non) du secret révélé. J'aurais l'occasion de revenir sur les différentes scènes de la reconnaissance dans *Byzantium* dans le dernier chapitre de ce mémoire.

## 5) De l'« écriture féminine » au devenir

Avant de passer au dernier chapitre, je voudrais dire un mot sur la place que tient l'écriture dans le récit. Dans *Byzantium*, l'écriture est d'abord envisagée comme un palliatif au secret : « I write of what I cannot speak : the truth », dis Eleanor. L'écriture permet donc de soulager le besoin de raconter, tout en permettant de conserver le secret le temps qu'il faut. Aussi, l'écriture, de soi particulièrement, semble être un moyen de palier à une certaine impuissance, un manque d'emprise sur la réalité, ce qui fait écho à la manière dont Neil Jordan envisage la création d'histoires : « I kind of see the creation of fantasies as a response to certain powerlessness, an inability to control one's own reality and destiny » (Dargis : 14). Aussi pourrait-on envisager l'écriture comme une source d'*agency* pour Eleanor, ce qui nous rapprocherait d'un certain imaginaire féministe où l'écriture permet à la femme qui ne peut s'exprimer oralement, de témoigner de ce qu'elle vit et de qui elle est à l'écrit. En même temps, *A vampire story* (2008), la pièce de Moira Buffini dont est adapté *Byzantium*, donne une vision un peu moins enthousiasmante de la situation. Du début à la fin de la pièce, l'ambiguïté est maintenue vis-à-vis du fait que Clara et Eleanor sont des vampires ou non. Buffini écrit en introduction de la pièce : « I started writing convinced that Clara and Eleanor were vampires. But as they emerged on the page, I began to wonder. The pain that they were feeling and denying was so clearly human. It began to seem more and more possible that they were just lost girls » (Buffini : 471). Aussi, dans la pièce, Mint, le professeur de théâtre d'Eleanor – qui est substitué par Kevin, le professeur de littérature dans le film – suggère que, en prétendant être une vampire, Eleanor se réfugie dans la fiction pour afin de ne pas se confronter à des événements traumatisants. Même si le film ne laisse aucun doute quant au fait que les personnages sont effectivement des vampires, certains propos de Frank dans *Byzantium* font écho à cette idée : « I get that you're using the story to say that bad things happened to you », dit-il à Eleanor dont il vient de lire le texte (01 : 12 : 50). Il y a ici une référence directe à l'emploi des récits fantastiques, et des récits vampiriques particulièrement, comme métaphore ou allégorie de la réalité.

Dans la mesure où certaines approches féministes, de la deuxième vague notamment, prônent la nécessité d'une « écriture féminine » ou plus largement une prise en main par les femmes de l'écriture d'elles-mêmes<sup>94</sup>, je me suis demandé s'il s'agissait de la stratégie employée à travers le personnage d'Eleanor dans le cadre de la lutte contre le *Brotherhood*. Étant donné l'omniprésence du thème de l'écriture rattaché au personnage d'Eleanor dans le film, il est tentant de lire l'écriture d'Eleanor comme une subjectivité de *femme* vampire qui vise à briser l'hégémonie masculine en terme d'expression de soi dans les textes vampiriques ; puisque, comme je l'ai montré en introduction de ce mémoire, le point de vue de la femme vampire est plus rarement privilégié que celui de l'homme vampire. Cependant, plutôt que d'employer le point de vue féministe de la deuxième vague qui relierait le thème de l'écriture dans le film à la manifestation d'une « écriture féminine », je préfère envisager l'acte d'écriture d'Eleanor en lien avec le devenir deleuzien – ce qui me paraît plus puissant et plus cohérent au sein du propos global de ce mémoire, et de ce chapitre en particulier, que l'hypothèse d'une « écriture féminine »<sup>95</sup>. Cela n'empêche pas pour autant de reconnaître l'importance de l'acte d'écriture dans le cadre de la lutte contre une institution phallogocentrique telle que le *Brotherhood*. « [L]'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles » dit Cixous (42) ; et on peut dans une certaine mesure abonder dans son sens : le simple fait pour Eleanor de raconter son histoire est en soi une lutte contre l'inintelligibilité et donc contre la domination masculine du *Brotherhood*. Néanmoins, Eleanor *jette ses écrits au vent*, ce qui rappelle inmanquablement l'injonction de détruire leurs écrits donnée traditionnellement aux femmes<sup>96</sup> ; ou au moins de ne pas les publier, de ne pas les diffuser. Pourtant, pour insister encore une fois là-dessus, le geste d'Eleanor n'est pas juste un geste de destruction, c'est aussi le moyen de trouver des

---

<sup>94</sup> Cixous écrit, d'une manière assez problématique : « J'écris femme : il faut que la femme écrive la femme. Et l'homme l'homme » (1975 : 40).

<sup>95</sup> Sans pour autant se départir de l'optique féministe de ce mémoire.

<sup>96</sup> L'ouvrage *Dites-le avec des femmes* (Trancart, Barré, Debras, Henry ; 1999) reprend en épigraphe une célèbre citation de Balzac, destinée à Mme Hanska, qui témoigne de cette injonction : « J'aime beaucoup qu'une femme écrive. Mais il faut, comme vous l'avez fait, qu'elle brûle ses œuvres ».

interlocuteurs ; *disséminer son histoire* en petites boules de papiers vise non pas à l'oubli et à la négation de soi, mais au partage de la mémoire et au partage de soi. Ce qui est partagé correspond à des sujets de prédilection de la tradition féministe : la maternité, le viol, la prostitution, le rapport mère-fille, la sororité, l'infanticide, la domination de l'homme sur la femme, l'émancipation des femmes, etc. Ce qui nous ramène une fois de plus vers la possibilité d'une écriture féminine, ou du moins d'une « écriture de la femme » – pour faire écho à la stratégie suggérée par Cixous. D'autant plus que l'acte d'écriture d'Eleanor semble également s'élever contre l'interdiction de créer imposée aux femmes : « Women are not permitted to create », dont le sens s'élargit alors de la procréation (interdit bravé par Clara) à la *création* (interdit bravé par Eleanor).

Il faut à ce point faire une précision importante : dans *Byzantium*, l'écrit est médiatisé par l'audio-visuel et, même si certains passages des écrits d'Eleanor sont lus par elle en voix off, ou lus à voix haute par d'autres personnages, les flashbacks audio-visuels se substituent à la matière écrite. Cette substitution permet à l'écrit de déborder de son cadre médiatique, et au récit d'Eleanor de se propager au-delà de ce qui est prévu par elle au sein de la diégèse ; dans la diégèse filmique, Eleanor ne fait lire son récit qu'à quelques-uns, mais, d'un point de vue extra-diégétique, le film nous livre à nous spectateurs ce qu'elle ne peut pas faire lire aux autres, et sous une autre forme – une forme audio-visuelle. Il en résulte une dynamique de contamination, d'un média par l'autre, de l'audio-visuel par l'écriture, ou peut-être l'inverse. On peut donc envisager, en s'inspirant d'Hannah Arendt, une distinction entre l'acte d'écriture d'Eleanor, qui relève de l'action, du récit opéré par le film, qui appartient lui au domaine de la fabrication. En effet, pour Arendt, l'histoire « vraie », l'histoire vécue, dans laquelle les individus agissent, n'a pas d'auteur, elle n'est qu'action. Mais l'histoire, celle qu'on lit ensuite, l'histoire « inventée », est « fabriquée », « forgée », elle relève donc de la fabrication (Arendt : 244) : « Même si les histoires sont les résultats inévitables de l'action, ce n'est pas l'acteur, c'est le narrateur qui voit et qui "fait" l'histoire » (251). Dans *Byzantium* il y a une différence entre l'acte d'écriture, qui mène à la dispersion – Eleanor jette ses écrits au vent – et le processus de fabrication du récit qui, lui, contient à la fois la voix off d'Eleanor, les flashbacks, et, à certains moments, l'écrit relayé par l'audio-visuel.

En ce qui concerne l'acte d'écriture, je pense qu'il est pertinent d'envisager l'écriture d'Eleanor en termes deleuziens. Les *Dialogues* co-écrits par Deleuze et Claire Parnet (1977)

préfigurent les passages de Deleuze & Guattari sur l'écriture dans *Mille Plateaux* : « Écrire, c'est devenir » ; « On dirait que l'écriture par elle-même, quand elle n'est pas officielle, rejoint forcément des "minorités" » ; « Il y a un devenir-femme dans l'écriture. Il ne s'agit pas d'écrire "comme" une femme. Mme Bovary, "c'est" moi – c'est une phrase de tricheur hystérique » ; « C'est plutôt une *rencontre* entre deux règnes, un court-circuitage, une capture de code où chacun se déterritorialise. *En écrivant on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en n'ont pas, mais ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas, sans lequel elle serait pure redondance au service des puissances établies* » (cités dans Zourabichvili : 7). Pour Deleuze, l'écriture participe au rhizome du devenir décrit avec Guattari dans *Mille Plateaux* (1980), et sur lequel je reviendrai dans le prochain et dernier chapitre. L'acte d'Eleanor, de disséminer ses écrits au vent et à la mer, figure à mon avis l'« émission de particules » (Deleuze & Guattari : 341) du devenir-femme. Dans le prochain chapitre, je me demanderai si, plutôt que de témoigner de son être-femme par l'écriture, l'écriture d'elle-même permet plutôt à Eleanor de propulser ceux avec qui elle le partage vers le devenir-femme et le devenir-vampire.

## Chapitre 3 : Clara et Eleanor, vampirisme et devenirs

J'aimerais finir ce mémoire en bifurquant de la réflexion tracée jusque là avec l'aide de Judith Butler. La question principale de ce mémoire concernait la possibilité pour la figure de la femme vampire de sortir du cycle fatal qui semblait être le sien. Derrière ça se trouvait également l'interrogation autour du vampirisme comme pouvoir qui serait susceptible d'offrir une *agency* aux femmes : le vampirisme est-il un pouvoir qui libère les femmes, ou bien une malédiction qui les confine à la damnation et impose qu'on les contrôle ? Cependant, plutôt que de n'envisager strictement le vampirisme qu'en terme de « pouvoir », je voudrais suggérer que la notion de *devenir* développée par Deleuze & Guattari<sup>97</sup> dans *Mille Plateaux* (1980) peut nous permettre une plus grande compréhension des changements de dynamiques – de « lignes de fuites », pourrait-on dire, pour employer le vocabulaire deleuzien – qui opèrent à travers la transformation en vampire – des femmes, pour ce qui m'intéresse ici. L'intérêt du devenir deleuzien est d'abord qu'il ne mène pas à des termes fixes. Autrement dit, il ne mène pas à la constatation que la femme était A en tant qu'humaine, et qu'elle est devenue B en tant que vampire, ni même que A est devenu A'. Aussi, il est difficile de ne pas remarquer la proximité entre le devenir deleuzien et le vampirisme. Mélissa Boisverts, que j'ai déjà citée<sup>98</sup>, s'approchait de faire le rapprochement<sup>99</sup>. J'examinerai dans ce qui suit les liens entre le vampirisme et la notion de devenir au sens deleuzien, en passant, entres autres, par l'interprétation qu'en fait la philosophe féministe Rosi Braidotti, ainsi que par la perspective de Liane Mozère sur le devenir-femme. J'explorerai les interconnexions possibles entre le devenir deleuzien et le vampirisme que l'on peut interpréter dans *Byzantium*, et je montrerai comment les mouvements de devenir sont connectés, dans ce film, à des scènes de la reconnaissance.

---

<sup>97</sup> Identifiés pour la suite par « D & G ».

<sup>98</sup> Cf. Chapitre 2, à propos du double vampirique.

<sup>99</sup> « les récits qui rendent compte de la transformation d'un être humain en vampire nous amènent justement à réfléchir sur le devenir-autre, la métamorphose et les états-frontaliers » (Boisvert : 26).



## 1) Devenir et vampirisme

Si Rosi Braidotti propose de s'intéresser au devenir, c'est qu'il permet de rompre avec une tradition philosophique basée sur le manque, la négation et le deuil (Braidotti, 2002 : 72). Bien que le deuil soit central à la réflexion de Butler (dans ses interrogations sur ce qu'on considère comme une « vie vivable ») – ce que lui reproche d'ailleurs Braidotti (2002 : 53) – la réflexion de Butler est également motivée par le désir de vivre une vie décente, et de rendre d'autres vies possibles. Je n'envisage donc pas le devenir deleuzien, et la pulsion vitale qu'il implique, en opposition avec la pensée de Butler, mais comme un autre pan de la réflexion autour de ce qui permet aux vies de s'épanouir. En effet, le devenir s'inscrit dans une certaine perspective vitaliste qui n'est pas incompatible avec l'ouverture des possibles souhaitée – et en quelque sorte actualisée – par Butler, puisque, comme le souligne Liane Mozère, « c'est surtout à une **augmentation de la puissance de vie** qu'il [le devenir] renvoie » (2005 : 43). Parler d'augmentation de la puissance de vie dans le cadre d'une discussion sur des vampires peut susciter le scepticisme, puisqu'on parle d'individus qui sont officiellement morts – biologiquement, légalement, socialement, etc. Mais, d'un autre côté, j'ai déjà évoqué le fait que le vampirisme provoquait un changement des termes relationnels que les individus entretiennent les uns avec les autres et avec le monde. Ce sont ces changements qui m'amènent à m'interroger sur la possible et paradoxale *augmentation de la puissance de vie* que pourrait représenter le vampirisme pour les individus en position « minoritaire » – je reviendrai sur ce terme plus loin.

Puisque le mot « devenir » semble si familier, si évident, il faut le défaire de sa conception habituelle afin de mettre en valeur le sens particulier qui lui est conféré par Deleuze & Guattari ; on peut donc commencer par définir le devenir deleuzien par la négative, en faisant ressortir ce qu'il *n'est pas*, en étudiant le chapitre 10 de *Mille Plateaux* intitulé « 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible ». Tout d'abord, le concept de Deleuze & Guattari s'oppose à un point de vue structuraliste où « [i]l s'agit d'ordonner les différences pour arriver à une correspondance des rapports » (D & G : 289). Le structuralisme suppose, selon Deleuze & Guattari, que l'on ne va plus observer la ressemblance entre A et B (comme c'est le cas, disent-ils, pour l'histoire naturelle), mais la correspondance entre le rapport de A à B, et le rapport de A' à B' (ibid : 289). Deleuze & Guattari s'opposent

cependant clairement à ce schéma structuraliste : « Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas non plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification » (D & G : 291). Il ne s'agira donc pas de « ressembler à un chien » quand on n'en est pas un, ni de « ressembler à une femme » quand on en est pas une. Il ne s'agit pas non plus de passer de A à B, ou pour A de devenir B, ou d'évoluer en B car « [d]evenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série », « devenir n'est pas une évolution » (ibid : 291). On commence alors à entrer dans une définition du devenir par l'affirmative : « le devenir et la multiplicité sont une seule et même chose » (ibid : 305), car « devenir est un rhizome » (ibid : 292). Pour la notion complexe de « rhizome », je renvoie les lecteurs/trices à l'introduction de *Mille Plateaux*, et à ce qui en ressortira ici.

Le principe de multiplicité évoqué plus haut peut rappeler la conception butlerienne de l'identité, envisagée de manière non-figée, ainsi que l'identité-*ipse* telle que développée par Paul Ricœur. Plus que cela, Eugène W. Holland indique que le point d'intersection entre Deleuze et Butler réside dans la manière dont le principe de répétition intervient dans la constitution de l'identité<sup>100</sup>, ce que je ne développerai cependant pas ici. Aussi, Liane Mozère relève que l'identité, selon la manière dont elle est envisagée par Deleuze & Guattari, « résulte d'une forme de marquage des instances de pouvoir et de savoir et nullement de "racines" culturelles, ou d'une quelconque arène pré-individuelle préexistante » (Mozère : 46). Mais comment faire en sorte de se défaire – de se dé-marquer – du marquage de ces instances de pouvoir et de savoir ? La réflexion sur le devenir permet à Deleuze & Guattari de révéler les processus qui défont les « entités molaires », c'est-à-dire des schèmes de pensée dominants. Rosi Braidotti insiste donc sur la *déterritorialisation* qui opère à travers le devenir autant qu'à travers le langage deleuzien : « it "de-territorializes" us : it estranges us from the familiar, the intimate, the known, and casts an external light upon it » (Braidotti, 2002 : 13). Face à l'arbre de la pensée dominante – qui ressort sous la forme des généalogies prisées par la tradition

---

<sup>100</sup> « the constitution of (a sense of) identity by repetition, in Butler's view, is always also subject to variation on that repetition. What repetition may actually produce, as Deleuze also insists, is not just repetition of the same (enforcement of norms) but difference : variation, divergence, deviation, even subversion of norms » (Holland, 1999 : 120).

Nietzschéenne – Deleuze privilégie le rhizome, c'est-à-dire le réseau qui offre une multiplicité d'emblée, plutôt qu'une arborescence à partir d'un tronc commun, plutôt qu'un éclatement d'une unicité originelle<sup>101</sup>. Pour Braidotti, Deleuze déploie une « pensée nomade », qui participe à la redéfinition de la philosophie, et qui permet de penser le présent et, surtout, de penser le changement et les conditions du changement (Braidotti, 1993 : 44). Il en résulte une conception hybride de l'identité, en proie aux mouvements des devenirs, particulièrement mise de l'avant par Braidotti : « The definition of a person's identity takes place in between nature-technology, male-female, black-white, in the spaces that flow and connect in between. We live in permanent process of transition, hybridization and nomadization, and these in-between states and stages defy the established mode of theoretical representation » (Braidotti, 2002 : 2). Le vampirisme, bien sûr, résonne avec cette « hybridation » de l'identité.

C'est peut-être François Zourabichvili qui résume le mieux le devenir deleuzien et qui me permet de faire le lien entre le devenir et le vampirisme, tant ses propos résonnent avec la définition de l'identité vampirique en rapport avec l'identité-*ipse*, tel qu'abordé dans le chapitre précédent. Zourabichvili s'exprime ainsi :

« Devenir », c'est sans doute d'abord changer : ne plus se comporter ni sentir les choses de la même manière ; ne plus faire les mêmes évaluations. Sans doute ne change-t-on pas d'identité : la mémoire demeure, chargée de tout ce qu'on a vécu ; **le corps vieillit sans métamorphose**. Mais 'devenir' signifie que les données les plus familières de la vie ont changé de sens, ou que nous n'entretiens plus les mêmes rapports avec les éléments coutumiers de notre existence : l'ensemble est rejoué autrement. (Zourabichvili : 2)

Les dynamiques de proximité, les interconnexions entre le devenir et le vampirisme résident dans le changement de perception (évoqué par Clara et Darvell dans *Byzantium*), et le changement du rapport au monde ; les termes relationnels sont repensés (par exemple, le vampirisme change les rapports que Clara entretient avec les hommes). L'identité qui reste même, tout en étant autre, par ce changement de perception, rappelle une fois de plus l'identité-*ipse* de Ricœur, et le *corps qui vieillit sans métamorphose* est sans doute la plus grande proximité établie, sans le savoir, entre le devenir et le vampirisme – surgissent ici les images d'Eleanor qui voit son double : son corps a vieilli sans changer, elle est la même et

---

<sup>101</sup> cf. Jean-Clet Martin dans l'émission *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, 2013.

pourtant une autre. Juste après, Zourabihvili enchaîne : « Il faut pour cela l'intrusion d'un dehors : on est entré en contact avec autre chose que soi, quelque chose nous est *arrivé* » (Zourabichvili : 2). La rencontre dans *Byzantium* peut être signifiée par la rencontre avec le double sur l'île où s'effectue la transformation. L'évènement de la transformation en vampire implique un changement définitif, une reconfiguration irrémédiable.

Mais, devenir vampire, est-ce *devenir* au sens deleuzien ? Mentionné à plusieurs reprises, le devenir-vampire n'est pas très développé par Deleuze & Guattari dans leur chapitre sur le *devenir*, mais il est toutefois envisagé et mentionné comme exemple. Devenir-vampire, ce n'est pas devenir autre chose, se transformer en « autre » : « L'homme ne devient pas loup, ni vampire, comme s'il changeait d'espèce molaire ; mais le vampire et le loup-garou sont des devenirs de l'homme, c'est-à-dire des voisinages entre molécules composées, des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, entre particules émises » (D & G : 337). Ce passage, qui envisage le vampire comme un devenir de l'homme et non comme une métamorphose de l'humain en autre chose, fait également ressortir la « *zone de voisinage ou de co-présence* » (D & G : 334) que constitue le devenir. Le voisinage et la co-présence renvoient particulièrement au thème du double présent dans *Byzantium* ; ce thème étant, semble-t-il, indissociable de la figure du vampire. La manière dont le double vampirique est mis en scène – ce dont j'ai déjà parlé dans le chapitre précédent – montre explicitement que la vampire (Eleanor) n'est pas simplement le produit d'une transformation, ni même qu'Eleanor-vampire est dans la continuité d'Eleanor-humaine, ce qui impliquerait une forme d'évolution dont il ne s'agit pas. La cohabitation physique impliquée par le montage suggère une coprésence entre Eleanor et son double : s'ils peuvent s'échanger des regards c'est qu'ils sont, d'une certaine manière, là en même temps ; l'un ne peut donc pas être l'évolution de l'autre, sans quoi leur cohabitation serait impossible. Le double vampirique d'Eleanor peut-il ainsi ne pas être considéré comme le fruit de la métamorphose d'Eleanor-humaine, mais comme un *devenir* d'Eleanor-humaine, comme sa potentialité ?

Un autre lien frappant entre le devenir et le vampirisme réside dans la dynamique de contagion, qui est à la fois un élément-clé du devenir et de la transformation en vampire. Deleuze & Guattari précisent qu'ils ne s'intéressent pas aux caractères, que devenir n'est pas imiter les caractères – d'un animal, de la femme, etc. « Nous nous intéressons », disent-ils, « aux modes d'expansion, de propagation, d'occupation, de **contagion**, de peuplement. Je suis

légion » (D & G : 292 – 293). Il y a ici un écho avec la vision classique du vampire qui forme de nouveaux vampires par une forme de « contagion » dans la mesure où il transforme les humains en vampires par la morsure et/ou la transmission de sang<sup>102</sup>. Dans *Byzantium*, il semble y avoir transmission de sang, dans la mesure où l'individu doit boire au cou du double, et/ou le double au cou de l'humain ; l'action n'est pas si claire et semble varier<sup>103</sup>. Mais, comme on l'a vu, la transmission de sang semble surtout préfigurer ce qui permettra aux *soucriants* d'« acheter le temps ». Peut-être peut-on envisager cependant un autre type de contagion à laquelle s'adonnent les *soucriants* dans *Byzantium*, et en particulier les femmes vampires. La propagation qui a lieu n'est peut-être pas celle du vampirisme, mais du devenir-femme. J'y reviendrai dans la deuxième section de ce chapitre.

Le vampirisme peut donc être interprété en lien avec le devenir deleuzien. Je ne tiens pas à fixer ce que j'entends par là, c'est-à-dire si le vampirisme est en lui même un devenir, ou s'il est moteur de devenir, s'il permet le devenir – probablement un peu des deux. Impossible cependant d'ignorer dans l'équation que, pour Deleuze & Guattari, tous les devenirs passent nécessairement par le devenir-femme. Comment, donc, envisager le devenir-vampire dans *Byzantium* ? Le devenir-vampire passe-t-il, comme tous les autres devenirs doivent le faire, par le devenir-femme ?

Deleuze & Guattari présentent le devenir-femme comme « la clef des autres devenirs » (D & G : 340). Qu'est-ce que cela veut dire ? Le devenir de Deleuze & Guattari est inscrit dans leur conception du molaire et du minoritaire. Est « molaire », ou « majoritaire » ce qui appartient au schème de pensée dominant, l'entité molaire étant alors l'individu qui sert d'étalon aux autres : l'« homme-blanc, adulte-mâle, etc » (D & G : 356). Est minoritaire ce qui est à la fois rejeté, et du même coup constitué comme minoritaire, par les forces molaires ; ce sont « les femmes, les enfants, et aussi les animaux, les végétaux, les molécules » (D & G : 356). Autrement dit, le sujet-femme est constitué, en tant que sujet, par l'étalon mâle

---

<sup>102</sup> Récemment, le principe de contagion est notamment renforcé dans *Twilight*, où les vampires libèrent une sorte de venin lors de la morsure, qui transforme les humains en vampires.

<sup>103</sup> Eleanor semble être forcée de boire au cou de son double, mais cela semble être l'inverse pour Clara et Darvell ; l'échange de sang est peut-être mutuel.

(« majoritaire », « molaire »), et donc ainsi constitué en tant que sujet-minoritaire en même temps que sujet-femme. Afin de devenir, l'homme a donc à passer par le devenir-femme, puisque c'est en créant la femme minoritaire que l'homme se constitue en tant que sujet majoritaire/molaire. En abordant les possibilités de changement en terme de devenir, Deleuze & Guattari mettent de l'avant ce qui permettrait aux entités minoritaires de s'extraire des « machines duelles » (D & G : 358) qui les lient aux entités molaires et qui bloquent leurs devenirs. Plutôt que de s'affirmer à leur tour comme des entités molaires, Deleuze & Guattari proposent donc aux entités minoritaires ce que j'appellerai une « tactique d'infiltration » qui passe par le devenir-femme.

Encore une fois, devenir-femme n'est pas « devenir une femme », ni même « être femme » ; les femmes ne sont pas exemptées de la nécessité de devenir-femme : « Le devenir-femme n'est pas femme, le fait d'être femme permet, par contre, si l'on en est capable, de se déprendre des rôles définis en termes de genre, qu'advienne ce que les structures sociales barrent de la création, du désir » (Mozère : 55). Pour se déprendre de ces rôles définis, les femmes ont à devenir-femme. Pour Zourabichvili, cela consiste à « retrouver le point de son auto-affirmation » (cité dans Mozère, p. 57<sup>104</sup>) en sortant de son point de référence à l'homme, compromettant ainsi l'ordre établi. Puisque les femmes se trouvent dans une position minoritaire particulière par rapport à l'étalon molaire (l'homme-adulte-majoritaire, etc. ne peut être constitué en tant que tel sans constituer la femme comme sujet-minoritaire, etc.), c'est par le devenir-femme que passent tous les autres devenirs ; c'est le premier mouvement de déterritorialisation vis-à-vis du sujet dominant (Braidotti, 2002 : 85). Pour Braidotti, le devenir-femme déclenche la déconstruction de l'identité phallique et majoritaire : « "becoming-woman" triggers off the deconstruction of phallic identity, through a set of deconstructive steps that re-trace backwards, so as to undo them, different stages of the historical construction of this and other differences » (Braidotti, 2002 : 80). L'« émission de particules »<sup>105</sup> minoritaires permet d'infiltrer les schèmes dominants et de les déconstruire.

---

<sup>104</sup> Mozère cite : *Le vocabulaire de Deleuze*, 2003, Paris : Ellipses, p. 41.

<sup>105</sup> « *La sexualité passe par le devenir-femme de l'homme, et le devenir-animal de l'humain : émission de particules* » (D & G : 341).

Ainsi, pour une femme, devenir-femme implique la perturbation du système qui fait d'elle une entité minoritaire ; elle emporte alors l'homme dans son devenir-femme, elle « contamine les hommes, les prend dans ce devenir » (D & G : 338) en émettant des particules de devenirs. Ce sont ces émissions de particules que j'aimerais observer chez Clara et Eleanor. Je montrerai donc également que le devenir-femme de Clara et Eleanor, qui est étroitement lié à la transformation en vampire, contamine les hommes d'un devenir-femme.

## 2) Devenir-vampire et devenir-femme dans *Byzantium*

Dans *Byzantium*, les mouvements de devenirs, d'interconnexions et de contamination, sont à mon avis permis par la structure narrative soutenue par le montage filmique. La blague sur le temps linéaire qu'Eleanor fait à Frank<sup>106</sup> fait ressortir le fait que, justement, la temporalité dans le film n'est pas linéaire. La structure narrative du film met en évidence les interconnexions entre passé et présent, et, comme on la vu à propos du double, témoigne d'une cohabitation entre le passé et le présent, plutôt qu'un stricte lien de causalité liant le passé et le présent. Les chevauchements spatio-temporels de *Byzantium* semblent illustrer une phrase qu'Eleanor prononce en voix off : « I walk, and the past walks with me » (00 : 16 : 32). La persistance d'Eleanor et Clara dans le monde, au-delà du temps qui leur est imparti, est perturbatrice ; et c'est peut-être dans ce sens qu'on peut envisager un devenir-vampire. C'est aussi par le facteur d'immortalité que le vampirisme peut-être associé au devenir : les vampires ont la faculté de contenir en eux toutes les époques qu'ils ont parcouru et qu'ils peuvent faire cohabiter avec le présent. La contamination du passé sur le présent, et inversement, est signifiée, en dehors des cas d'apparition des doubles, par des transitions de séquence, qui provoquent des chevauchements spatiotemporels. Par exemple, la canne de Ruthven fait irruption dans le temps présent, tapotant l'épaule d'Eleanor-*soucriant* qui regarde la mer. Eleanor se retourne vers la provenance de la canne, et le plan suivant enchaîne sur le flashback de Ruthven rendant visite à Eleanor-humaine au couvent (00 : 33 : 35). Cette

---

<sup>106</sup> Eleanor arrive très tôt le matin chez Frank ; encore tout endormi, il lui demande « What kind of time do you call that? ». « Linear time », répond-t-elle (01 : 29 : 00).

cohabitation spatiotemporelle, qui brouille les frontières temporelles, révèle que la structure narrative non-linéaire du film ne permet pas simplement de donner des explications aux agissements de Clara et Eleanor. Nous n'avons pas affaire à un schéma du type cause-passé/conséquences-futur, mais à la mise en évidence d'interconnexions entre le passé et le présent.

Liane Mozère insiste sur le fait que le devenir ne déploie pas des possibilités sous-jacentes, mais qu'il contient en germe des impossibilités, qu'il fait advenir l'impossible – ce qui est impossible dans la machine duelle préexistante (Mozère : 57). Comme je l'ai déjà abordé, Clara et Eleanor sont toutes les deux d'une certaine manière le lieu d'une impossibilité. Clara représente une anomalie au sein de l'institution patriarcale du *Brotherhood*, de par son sexe et son statut social. Elle crée une autre anomalie en ouvrant à Eleanor la voie à l'immortalité. De plus, chacune était promise à une mort prématurée – Clara allait bientôt mourir de la tuberculose, et Eleanor de la syphilis –, ce qui fait encore plus ressortir la transformation en vampire comme perturbateur de l'ordre établi. Mais l'ordre qui est perturbé n'est pas juste l'ordre « naturel » de la vie (elles devaient mourir ; elles deviennent immortelles) ; c'est aussi l'ordre social, construit et institué qui est (relativement) bouleversé – dans le microcosme du film.

J'ai montré, dans le premier chapitre, que Clara sème le trouble dans l'ordre phallogocratique du *Brotherhood*. Le désordre semé prend la forme la plus apparente de la violence physique, mais il ne s'agit que de la réaction immédiate à une certaine condition d'oppression. Ce n'est manifestement pas la violence physique qui mène à une re-constitution de soi par Clara, et à une déterritorialisation vis-à-vis de la machine duelle qui fait d'elle une subordonnée – une entité minoritaire – face au genre masculin, dans le système de la prostitution et face à l'institution du *Brotherhood*. Par contre, la manière dont elle flirte avec les figures de la mère et de la prostituée lui permet-elle de « retrouver le point de son auto-affirmation »<sup>107</sup> ? Ou bien cela la ramène-t-il dans le cadre fermé du stéréotype ? J'ai déjà abordé la manière dont Clara interprète le stéréotype de la femme fatale, notamment à travers

---

<sup>107</sup> Pour reprendre une fois encore l'expression de Zourabichvili.



le travail du sexe. J'ai également évoqué l'attitude maternelle de Clara, qui entre en contradiction avec la figure de la femme fatale. J'aimerais rebondir sur l'hypothèse selon laquelle Clara *interprète* la figure de la femme fatale, mais qu'elle *incarne* celle de la mère (cf. p. 58). Je voudrais également suggérer que c'est à la fois l'union et le choc entre l'interprétation et l'incarnation de ces deux figures qui permet à Clara de devenir-femme. Je ne reviendrai pas en détail sur la femme fatale, mais il me faut cependant argumenter mon point concernant la figure de la mère.

Ce qui me permet d'avancer que Clara incarne la figure de la mère se situe, d'une part, dans le jeu d'actrice de Gemma Arterton et, d'autre part, dans les dialogues échangés avec Eleanor. Tout d'abord, comme je l'ai déjà mentionné, comparativement au jeu contrôlé que Clara emploie lorsqu'elle interprète la femme fatale pour les hommes, le jeu de Clara se brise quand il s'agit d'Eleanor. L'actrice (Gemma Arterton) joue, mais pas Clara : la voix monte dans les aigus et se brise, les traits du visage se tirent, les yeux se remplissent d'eau, les gestes deviennent plus expansifs, et les cheveux semblent plus ébouriffés ; elle perd le contrôle de ses expressions. Le dévouement inconditionnel dont témoigne Clara trouve son apogée dans la volonté de sacrifice et dans la résilience personnelle exprimée à la fin du film : elle est prête à mourir pourvu qu'on épargne Eleanor, et elle prend sur elle en coupant le cordon maternel qui la lie à sa fille (« I'm cutting you loose », dit-elle à Eleanor). Il s'agit ici de motifs récurrents et traditionnels de la figure de la mère, qui participent à la rendre « acceptable » pour le spectateur, malgré la prostitution et la violence. Aussi, dans les moments où elle laisse tomber le masque face à Eleanor, Clara s'exprime *en tant que mère* : « I put money on the table, **that's what mothers do** », dit-elle à Eleanor qui lui reproche ses activités liées au travail du sexe (00 : 52 : 28). Les disputes mère-fille entre Clara et Eleanor sont assez typiques et adhérent, sans trop de distanciation, aux attentes d'une « relation mère-fille ordinaire » (telle que véhiculée par l'imaginaire collectif occidental), tout en gardant le léger décalage qui consiste à se disputer autour de cadavres :

Eleanor (après avoir vu le cadavre décapité de Werner) : *How could you bring someone here ?!*

Clara : *He was stronger than I thought.*

Eleanor : *This is our home !*

Clara : *Eleanor, we have to leave.*

Eleanor : *I'm not moving on again.*

Clara (sa voix se casse) : *I had to do it ! One day you'll understand.*

Eleanor : *What, when I'm older ?*

Clara (la voix monte dans les aigus) : *You have no idea, no fucking idea, of what I do for you !* (00 : 11 : 27 – 00 : 11 : 43)

La tension entre le rôle de mère et le jeu de la femme fatale est finalement bien exprimé par Savella, le « grand méchant » du *Brotherhood*, que Darvell finit par tuer à la fin du film. S'il enchaîne les insultes misogynes les plus atroces, l'une d'entre elles traduit bien l'hybridation de l'identité que Clara finit par se construire : « *whore mother* » (01 : 44 : 12). Presque un oxymore, l'expression *whore-mother* rassemble deux stéréotypes de femmes antithétiques du cinéma des premiers temps qui sont restés bien ancrés dans la culture populaire et qui semblent être reconduits tels quels ici : la mère et la putain. Mais il se peut que Clara devienne-femme en changeant les termes des stéréotypes qui la placent en position minoritaire (la mère et la putain sont chacune l'autre de l'homme, et donc forcément construites par rapport à l'homme, qui lui est seulement homme, universel, entité molaire). Braidotti insiste sur le fait que, pour Deleuze, devenir signifie se dégager des dynamiques de répétition : « Deleuze concentrates on disengaging the patterns of repetition, which are constitutive of the subject, from the infernal machines of Dr Hegel, thus freeing them from dialectical oppositions » (2002 : 72). En reprenant ces deux stéréotypes qui sont censés être circonscrits dans un mode dialectique oppositionnel, Clara paraît s'engager dans une dynamique de répétition ; réitérer le couple antagonistique mère-putain. Seulement, on peut considérer que la cohabitation de ces deux stéréotypes permet une hybridation qui les modifie respectivement en formant une fusion des stéréotypes, qui n'est pas forcément synthèse des deux, mais peut-être quelque chose de nouveau, qui n'existait pas avant. Cet impossible créé fait écho au devenir qui fait advenir l'impossible ; Clara fait émerger une femme impossible, une *whore-mother*. Le devenir-femme de Clara, qui ne se situe donc pas strictement dans la confrontation directe au sexe masculin, passe également par le vampirisme, puisque c'est le vampirisme qui permet de faire côtoyer ces stéréotypes, ce qui n'aurait pas été possible dans une vie d'humaine<sup>108</sup>. En effet, Clara exprime la « nouvelle "répartition des affects" »

---

<sup>108</sup> Dans le contexte du film, la maternité est un rôle qui lui est refusé dans sa vie d'humaine parce qu'elle est prostituée ; la mère et la putain ne vont pas ensemble.

(Mozère : 58<sup>109</sup>) provoquée par la transformation en vampire, dans le flashback que j'ai déjà mentionné dans le premier chapitre (cf. p. 29) quand elle raconte sa transformation au professeur d'Eleanor (« I had eyes that cut through lies », etc.) : ses nouvelles perceptions permettent de nouvelles possibilités d'actions, mais pas seulement au niveau physique. Le vampirisme suscite manifestement une nouvelle appréhension du monde qui permet à Clara de passer en quelque sorte de la prostitution au travail du sexe : en tant qu'humaine, elle était une prostituée restreinte à l'espace de la maison close, son corps et son capital sexuel étaient exploités ; en tant que *soucriant*, elle est une travailleuse du sexe nomade, c'est elle qui capitalise sur son propre corps et potentiel sexuel. L'*agency* permise par le vampirisme n'est donc peut-être pas celle qui est conférée par un pouvoir, mais celle qui est mobilisée par les mouvements de devenir qui provoquent des hybridations – telle que la *whore-mother* – qui « défont les appartenances mutilantes et les assignations qui confortent et pérennisent les aliénations fondatrices » (Mozère : 58).

Comme je l'ai déjà avancé à la fin du chapitre précédent, le devenir-femme d'Eleanor, quant à lui, passe en partie par l'écriture. Je me suis interrogée sur la possibilité d'une « écriture féminine » dont le type de stratégie renvoie, selon Deleuze & Guattari, à une « politique molaire » :

Certainement il est indispensable que les femmes mènent une politique molaire, en fonction d'une conquête qu'elles opèrent de leur propre organisme, de leur propre histoire, de leur propre subjectivité : 'nous en tant que femmes...' apparaît alors comme sujet d'énonciation. Mais il est dangereux de se rabattre sur un tel sujet, qui ne fonctionne pas sans tarir une source ou arrêter un flux. (D & G : 338)

On voit donc que, pour Deleuze & Guattari, s'en tenir à une politique molaire, c'est-à-dire s'affirmer comme sujet face à un autre – les femmes face aux hommes, Clara face au *Brotherhood* –, n'est pas souhaitable, puisque ça ne peut que reconduire les positions majoritaires et minoritaires des deux sujets et, surtout, cela fige les sujets, bloquant ainsi leurs devenir. L'écriture des femmes ne doit pas s'affirmer comme un bloc d'opposition, mais doit

---

<sup>109</sup> Mozère cite Zourabichvili dans « Deleuze et le possible (de l'involontarisme politique) », *Gilles Deleuze. Une vie philosophique* (dir. Érice Alliez), 1998, Paris : Les Empêcheurs de tourner en rond, p. 337.

procéder à la tactique d'infiltration que j'ai déjà mentionné<sup>110</sup>. Deleuze & Guattari prennent pour exemple Virginia Woolf : « Quand on interroge Virginia Woolf sur une écriture proprement féminine, elle s'effare à l'idée d'écrire "en tant que femme" ». Il faut plutôt que l'écriture produise un devenir-femme, comme des atomes de féminité capables de parcourir et d'imprégner tout un champ social, et de contaminer les hommes, de les prendre dans ce devenir » (D & G : 338). À aucun moment Eleanor n'affirme écrire « en tant que femme », et ses propos en voix off n'insistent jamais sur son genre féminin. Contrairement à Clara qui s'oppose clairement au sexe masculin, Eleanor ne semble pas se situer dans un antagonisme des genres, et son acte d'écriture peut effectivement être perçu comme un devenir.

Pour Trinh T.Minh-ha, écrire est devenir, absolument : « To write is to become. Not to become a writer (or a poet), but to become intransitively » (citée dans Braidotti, 2002 : 94<sup>111</sup>). Comme je l'ai déjà souligné, la dispersion des écrits au vent, sous la forme de petites boules de papier, fait écho à la dissémination propre au devenir deleuzien. Le film ouvre avec l'acte d'écriture. Eleanor est à son bureau ; une figure de l'écrivain.e, telle Virginia Woolf, et commente : « I write of what I cannot speak. The truth. I write all I know of it. And then I throw the pages to the wind. Maybe the birds can read it » (00 : 01 : 20). L'allusion aux oiseaux peut de toute évidence impliquer que ses écrits ne trouveront pas de lecteurs – puisque les oiseaux ne savent pas lire – mais ça peut aussi impliquer que ses écrits *deviennent-oiseaux*, et que les autres oiseaux peuvent donc les comprendre. Après tout, l'écriture n'est que le premier véhicule du devenir<sup>112</sup>. Le commentaire d'Eleanor est suivi de deux plans la montrant jeter les boules de papier du haut d'un balcon ; en arrière-plan, des nuées d'oiseaux s'agitent. Ces nuées d'oiseaux sont un motif récurrent dans *Byzantium* : elles sont notamment présentes sur l'île de la transformation en *soucriant* ; elles s'échappent de la hutte en pierre dans laquelle a lieu la rencontre avec le double, au moment crucial de la transformation. Dans la nouvelle de Byron, *Fragment of a novel* (1819), dans laquelle figure l'original du personnage Augustus

---

<sup>110</sup> Braidotti fait cependant un lien entre l'écriture deleuzienne et le principe d'« écriture féminine » (Braidotti, 2002 : 97) ; je ne m'étendrai pas là-dessus.

<sup>111</sup> Braidotti cite *Woman, Native, Other*, 1989, Bloomington : Indiana University Press, p. 19.

<sup>112</sup> Braidotti écrit : « Writing can be for Deleuze, and maybe it even ought to be, the primary vehicle for de-territorialization or becoming-minoritarian » (2002 : 94).

Darvell, un oiseau, une cigogne exactement, joue un rôle d'observateur dans la transformation en vampire de Darvell. Dans *Byzantium* comme dans la nouvelle de Byron, les oiseaux semblent être les gardiens d'un secret funeste. En suggérant une proximité avec les oiseaux, qui sont nuées, « légion »<sup>113</sup>, « multiplicité »<sup>114</sup>, Eleanor témoigne-t-elle d'un devenir-animal, devenir-oiseau, dans l'écriture ? L'écriture d'Eleanor est connectée à la dissémination des oiseaux en bandes qui peuplent le film de leur devenir-animal et minoritaire, en fond, sans qu'on ne s'en aperçoive tout de suite : l'écriture et les oiseaux ont le même mode de propagation. Mais qui sont ceux qui sont contaminés par le devenir d'Eleanor, qui passe par l'écriture et par le devenir-oiseau qui y est contenu ?

Pour un homme, devenir-femme ne permet pas de « comprendre les femmes » en prétendant être une femme, en « faisant comme si » on était une femme, mais ça permet de soi-même devenir-minoritaire pour ne plus être l'étalon qui place les femmes en position minoritaire. La première personne dans le film à être contaminée par l'écriture d'Eleanor est le vieil homme au début du film. Il collectionne les brouillons qu'Eleanor jette depuis son balcon et a ainsi une certaine appréhension de ce qu'est Eleanor au moment de leur rencontre : la dissémination des écrits a trouvé un point de rencontre. C'est également ce vieux monsieur qui démarre le récit, qui donne l'impulsion qui transformera l'action d'écriture en fabrication narrative : « There's a story there, you can feel it », dit-il à Eleanor (00 : 03 : 10). Il met ainsi de l'avant le récit potentiel qui peut émerger de l'acte d'écriture d'Eleanor. De plus, il encourage Eleanor à partager son secret, et il lui partage le sien, comme avec l'espoir que sa propre révélation, par contagion, amène Eleanor à partager. On peut voir ici les mouvements de contamination des devenirs à travers les petites boules de papier qu'Eleanor essaime, et que le vieux monsieur collecte. Mais le vieux monsieur contamine également Eleanor avec la révélation de son propre secret. Grâce à sa proximité avec le vieux monsieur, le désir de changement surgit en Eleanor : « I don't want to lie anymore. Something has to change », dit-elle à Frank plus tard dans le film (01 : 13 : 15) – même si ce changement est annoncé bien

---

<sup>113</sup> « Je suis légion » (Deleuze & Guattari : 292).

<sup>114</sup> : « Dans un devenir-animal, on a toujours affaire à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref à une multiplicité » (Deleuze & Guattari : 292).

avant qu'elle ne le verbalise. Il se peut donc qu'il y ait une réelle reconnaissance entre Eleanor et le vieil homme, contrairement aux autres personnes qu'Eleanor « euthanasie », qui n'ont qu'une appréhension d'elle en tant qu'« ange de la mort ».

Le changement souhaité par Eleanor s'opère auprès de Frank, avec qui elle adopte d'abord une attitude fermée. Mais, en même temps, ils ne cessent de se rencontrer fortuitement et Frank brise la solitude volontaire d'Eleanor. Comme je l'ai déjà évoqué, les mouvements de proximité entre les deux personnages se traduisent, outre les attitudes de mimétisme de Frank vis-à-vis d'Eleanor, par la ressemblance physique des personnages. Le devenir-femme, on l'a vu, est contagieux, il infiltre les hommes : « Le devenir-femme affecte nécessairement les hommes autant que les femmes. D'une certaine manière c'est toujours "homme" qui est le sujet d'un devenir ; mais il n'est un tel sujet qu'en entrant dans un devenir-minoritaire qui l'arrache à son identité majeure » (Deleuze & Guattari : 357). On peut donc se demander si le devenir-femme se manifeste chez Frank par la déterritorialisation de Frank vis-à-vis du sujet dominant qu'il est censé constituer en tant qu'homme blanc. Braidotti nomme cette déterritorialisation « the feminization of man » (Braidotti, 2002 : 85). Parler de « féminisation » semble un peu problématique ; je précise aussi qu'il ne s'agit pas spécialement, pour Braidotti, que l'homme prenne les caractéristiques d'une femme, ou qu'il présente un personnage masculin « efféminé ». Néanmoins, le traitement du personnage de Frank témoigne d'une dé-masculinisation de Frank selon les codes usuels de la masculinité. Tous les personnages masculins humains du film sont dépeints dans leur faiblesse, mais Frank est le moins servi : leucémique, voûté et ramassé sur lui-même, il semble toujours sur le point de défaillir, ajoutant l'allure anémique aux fuites impressionnantes de sang causées par ses anticoagulants. C'est lui qui saigne régulièrement, pas Eleanor. La « féminisation » de Frank, qui est en fait son devenir-femme, la déconstruction de l'identité phallique majoritaire, est entrelacée avec sa condition physique qui le rend « moins homme », dans le sens moins « molaire ». Ses cheveux longs et sa peau pâle renforcent son caractère androgyne, ne serait-ce qu'à travers la proximité avec Eleanor que cela implique. Il est donc loin d'incarner la force et la virilité qui seraient susceptibles de séduire une adolescente dans une fiction vampirique actuelle comme *Twilight*, *True Blood* ou *Vampire Diaries*. Son absence de virilité classique traduit-elle de manière expressive son mouvement intérieur de devenir-femme ? Ce qui est sûr,

c'est que la relation homme-femme d'Eleanor et Frank n'est pas configurée selon le stéréotype humaine/vampire.

Le devenir-femme de Frank permet de déconstruire et reconfigurer ce qui s'annonçait comme une relation amoureuse stéréotypée entre humain.e et vampire. Bien sûr, le fait que ce soit *une* vampire et *un* humain constitue déjà une inversion de genre par rapport aux textes vampiriques populaires actuels que j'ai mentionné plus haut. Mais il ne s'agit clairement pas simplement d'une inversion des rôles homme-femme. Le devenir-femme d'Eleanor et Frank crée une relation en marge du schéma stéréotypé du « true love »/du fantasme de l'âme sœur et de la passion vampirique : pas de scène de fascination<sup>115</sup> lors de la rencontre des personnages, pas de triangle amoureux, pas de mise en évidence d'une tension sexuelle passionnée, pas d'enthousiasme lyrique vis-à-vis d'une union considérée comme prédestinée. Le seul moment relatif à la sexualité entre Eleanor et Frank est relié à la volonté de Frank de devenir un *soucriant* : « If I kiss you, will I live forever ? », demande-t-il à Eleanor alors qu'ils sont tous les deux allongés sur son lit (00 : 37 : 23). Dans un autre contexte, on pourrait l'interpréter comme un prétexte pour l'embrasser, mais, sachant que Frank est leucémique, et étant donné son instance sur le poids de la mort qui le menace constamment (« Who the fuck wants death ? », demande-t-il à Eleanor qui lui explique qu'elle ne tue que ceux qui souhaitent la mort ; 01 : 26 : 55), on voit bien que sa volonté de proximité avec Eleanor est fortement liée au désir de vivre au-delà de la mort<sup>116</sup>. La volonté de Frank de devenir un *soucriant* signe donc l'apogée du devenir-Eleanor de Frank, qui est à la fois devenir-femme et devenir-vampire.

Qu'est-ce qui permet à Frank de devenir-femme ? On peut encore une fois penser à l'écriture d'Eleanor, puisqu'elle lui donne à lire l'exercice « I am », mais, comme je l'ai déjà abordé dans le chapitre précédent, cette tentative est en partie un échec ; Frank réagit avec

---

<sup>115</sup> Il s'agit de la scène typique où la jeune femme humaine voit pour la première fois le vampire. Il la regarde généralement d'un air ténébreux, et le champ-contrechamp, ainsi que le jeu béat de l'actrice indique que le personnage féminin se trouve immédiatement fasciné par le vampire, qu'elle sache où non qu'il en est un. Cf. le premier volet de *Twilight*, le premier épisode de *True Blood*, le premier épisode de *Vampire Diaries*, entre autres.

<sup>116</sup> Frank n'instrumentalise pas pour autant Eleanor afin de devenir vampire. Cependant, le danger que représente leur relation, pour Frank qui est leucémique, produit un rapport très conservateur à la sexualité ; l'injonction de l'abstinence n'est pas loin.

rejet. De plus, l'écrit qu'Eleanor offre à Frank est préparé en récit, il est assimilable aux flashbacks que la voix off d'Eleanor introduit. En quelque sorte, le texte qu'Eleanor offre à Frank ne correspond plus vraiment à l'acte d'écriture qui a contaminé le vieil homme au début du film ; il est récit, fabrication, plus figé que les mouvements de devenir de l'écriture. Il est possible que ce soit plutôt la musique qui soit à l'origine de la contagion de Frank par Eleanor. Le jeu musical d'Eleanor indique de façon disruptive qu'elle n'est pas humaine : elle joue exceptionnellement bien, et sans partition<sup>117</sup>. Le devenir-femme d'Eleanor est initié par l'écriture, mais prend ensuite d'autres avenues. Ce devenir est à la fois devenir-femme et devenir-vampire. Devenir-femme parce que, en changeant l'habitude liée à la loi du silence et à la solitude, en disant la vérité, en se dégageant des motifs de répétition (Braidotti, 2002 : 72), Eleanor peut potentiellement retrouver son point d'auto-affirmation qui lui permet de devenir-femme. Devenir-vampire parce qu'elle propage d'une certaine manière le vampirisme par l'écriture, en disséminant son secret au vent. Mais aussi, le vampirisme permet de faire persister la figure de la jeune femme victorienne au-delà de l'époque qui lui est impartie.

Frank est confronté à une femme déterritorialisée de son temps. Comme je l'ai déjà mentionné, le langage d'Eleanor détonne avec le XXIème siècle. Mais ce n'est pas la seule caractéristique qu'elle a conservée de son éducation dans un pensionnat religieux au XIXème siècle et qui font d'elle une jeune femme victorienne<sup>118</sup>. Eleanor arbore le maintien associé au contrôle de soi, qui se traduit aussi dans son caractère assez inexpressif. La pâleur de sa peau rappelle le fait que le corps de la femme est considéré comme pur en dehors de ses périodes de menstruations ; d'autant plus que son corps de *soucriant* (a priori « mort ») prévient probablement toute possibilité de saignements menstruels. Les tenues vestimentaires qu'elle adopte, bien que remises un peu au goût du XXIème siècle, respectent relativement l'idéal de pudeur de l'ère victorienne. Puis, il y a bien sûr la pratique du piano, qui est associée à la discipline, et qui est une pratique obligatoire pour les jeunes filles de bonne famille. Le zèle

---

<sup>117</sup> Frank le remarque immédiatement : « How do you remember all those notes? » (00 : 19 : 40). L'insistance sur le jeu d'Eleanor revient à plusieurs reprises.

<sup>118</sup> Pour le statut des femmes victoriennes, cf. *Les femmes victoriennes : Roman et société (1837 - 1867)*, Françoise Basch, 1979, Paris : Payot.



d'Eleanor en la matière est tel qu'elle a pratiqué pendant « two hundred years » (00 : 23 : 40). Il y a quelque chose d'un peu dérangeant quant au fait que ce soit la rupture créée par la persistance de la jeune femme victorienne dans le présent qui puisse provoquer le devenir-femme de Frank – et des autres qui sont contaminés par le devenir d'Eleanor. D'autant plus que le vampirisme ne semble en l'occurrence pas avoir tant bouleversé l'éducation religieuse de la jeune femme : l'impératif de la vérité, qui s'appuie sur la morale religieuse, et sur lequel insiste Eleanor – « I was raised in an orphanage where I was taught to tell the truth » (01 : 24 : 18) –, est brisé par Clara qui lui impose la loi du silence, mais Eleanor y revient au cours du film. Le « changement » souhaité par Eleanor est en fait un retour aux valeurs conservatrices ; elle n'arrive pas totalement à se dépouiller de la femme « inventée »<sup>119</sup> par l'ère victorienne et par le patriarcat. Voilà qui semble revenir à un schéma « œdipien », pour parler comme Deleuze & Guattari, et bloquer un tant soit peu les mouvements de devenirs. Pour autant, les mouvements de devenirs dans *Byzantium* permettent des dynamiques de proximité entre les femmes vampires, Clara et Eleanor, et certains hommes, rendant ainsi possible une scène de réconciliation finale entre les sexes.

### 3) Du devenir-femme à la reconnaissance mutuelle ?

L'enjeu global de *Byzantium* est celui de la reconnaissance entre les sexes – sexes qui sont considérés comme opposés d'abord (Clara versus l'ordre masculin), puis qui sont presque mêlés et confondus (l'androgynie d'Eleanor et Frank tend à les confondre l'un dans l'autre et effacer la différence des sexes présumée par la dynamique de la relation entre Clara et les hommes). Les deux sexes sont effectivement présentés comme dans un état de guerre initiale ; le premier acte de guerre étant posé lorsque Ruthven fait de Clara une prostituée. Les conséquences de cette guerre sont signifiées par l'état de fuite et de lutte constante de Clara et

---

<sup>119</sup> Pour Mozère, « devenir, c'est atteindre aux multiplicités qui nous habitent et s'ouvrent à nous au gré des rencontres, c'est devenir plus libre, et expérimenter, pour reprendre Spinoza, ce que peut un corps. [...] Et en se dépouillant de la femme "inventée" par l'axiomatique de l'étalon homme blanc, adulte, hétérosexuel, accéder par expérimentations successives au "mélange des genres", à la transgression des frontières et au braconnage dans les propriétés privées » (Mozère : 59).

Eleanor, mais aussi par le statut d'être impossible d'Eleanor. J'aimerais suggérer que les mouvements de devenir présents dans *Byzantium* tendent vers une réconciliation entre les sexes qui est représentée par le *happy ending* – sous la forme idéalisée d'un status quo – mais qui est annoncée déjà plus tôt dans le film, à travers l'ébauche d'une relation entre Clara et Darvell, tout d'abord. À la fin de *Byzantium*, Darvell épargne Clara, et tue Savella à la place. Lors d'une scène de réconciliation, Darvell demande ensuite à Clara la permission de voyager avec elle. Je voudrais suggérer que cette scène de réconciliation, qui se situe autant au niveau individuel qu'au niveau de la réconciliation entre les sexes, est permises par le début d'une scène de reconnaissance, qui commence plus tôt dans le film, et qui se complète à la fin.

La première rencontre entre Darvell et Clara se fait dans la vie d'humaine de Clara, alors qu'elle vend des huitres au bord de la mer. Darvell lui fait don d'une perle, qu'il donne, à première vue, contre l'huitre qu'il vient de manger, en prononçant les mots « A pearl for a pearl » (00 : 38 : 55). L'échange impliqué ici, une perle pour une huitre, dans la logique déridéenne, annule le don de la perle de Darvell à Clara, et le don de l'huitre de Clara à Darvell. Cependant, on s'en doute, la perle désigne également Clara ; c'est un moyen de complimenter sa beauté : une perle de femme mérite une perle d'huitre. Cet échange se fait donc sous le mode du donnant-donnant, mais aussi selon l'expression « rendre à Caesar ce qui lui appartient » : la perle (de l'huitre) revient à la perle (de femme), d'autant plus que la perle que Darvell tend à Clara sort d'une huitre, ce que Darvell vient de consommer. Il y a donc reconnaissance, de la part de Darvell, de ce qui revient à Clara, et de Clara elle-même (c'est une « perle »). Seulement, le motif de la perle revient dans la scène de conflit final, et désigne cette fois Darvell. Alors que Savella s'apprête à décapiter Clara, cette dernière se tourne vers Darvell et le supplie : « It was on a beach like this that we first met. But I went with Ruthven for all my damnation. But it was you. *You were the pearl* » (01 : 48 : 58). Si l'un et l'autre sont chacun une perle de « A pearl for a pearl », alors « A pearl for a pearl » signifie à mon avis une reconnaissance mutuelle, voire même, une *scène de la reconnaissance*. Si scène de la reconnaissance il y a, elle se fait manifestement sous le modèle hégélien où la reconnaissance est l'acte réciproque d'une révélation quant au fait que l'autre est structuré comme je le suis (Butler, 2007 [2005] : 27). « You were the pearl » : tu es la perle/tu m'as reconnu comme perle/je te reconnais en retour comme perle/nous sommes l'un pour l'autre une perle. Cette

reconnaissance mène à mon sens au devenir-femme engagé chez Darvell. En effet, à la fin du film, lors de l'épilogue, Darvell exprime le désir de vivre selon les codes de Clara :

Darvell : *Your instinct is to hunt the powerful and protect the weak. I'd like to try and live that way.*

Clara : *Live your life how you choose. It's no concern of mine. (Un temps) If you could have anything, what would it be ?*

Darvell : *Your pardon.*

Clara : *In time. Maybe.*

Darvell : *Your company, then ? We have time. (01 : 52 : 00)*

Contrairement aux récits usuels mettant en scène une femme fatale, plutôt que de s'imposer en moralisateur imposant l'ordre à suivre, Darvell s'aligne sur le comportement de Clara. Il ne cherche pas à la contrôler, ni a priori à la réprimer, mais au contraire il souhaite adopter sa ligne de conduite<sup>120</sup>. On peut voir là l'élan d'un devenir-femme qui s'affirme, un désir de sortir d'une politique molaire. Seulement, la scène de la reconnaissance entre Clara et Darvell semble trouver son origine en amont des mouvements de devenir de Clara, et de Darvell. Dès lors, on reste avec la question : qu'est-ce qui permet la reconnaissabilité, si ce n'est pas le devenir ?

Pour Eleanor et Frank, cela semble être l'inverse : les mouvements de devenirs précèdent la possibilité d'une reconnaissance, et les termes de la reconnaissabilité s'avèrent problématiques. On peut considérer que le devenir d'Eleanor, émis par l'écriture, initie la recherche d'une scène de la reconnaissance : Eleanor cherche quelqu'un auprès de qui elle pourra rendre compte d'elle-même. Cette recherche parcourt tout le film, sans trouver de moment spécifique où la reconnaissance advienne ; à part peut-être dans cette scène que j'ai déjà mentionnée où Frank demande à Eleanor s'il doit l'inviter pour qu'elle puisse entrer chez lui. Cette recherche de la reconnaissance, autant par Eleanor que par Frank, trouve-t-elle vraiment son but ? Dans son article intitulé « Le désir de reconnaissance », Judith Butler se penche sur la conception de la reconnaissance par Jessica Benjamin<sup>121</sup> pour qui « [l]a

---

<sup>120</sup> Je me permets cependant d'être sceptique quant au fait que ce nouveau moto ira jusqu'au travail du sexe...

<sup>121</sup> Selon les mots de Butler, Jessica Benjamin « tente d'établir la possibilité d'une reconnaissance intersubjective, qui constituerait la norme philosophique pour un discours thérapeutique » (Butler, 2006 [2004] : 155).

reconnaissance n'est ni un acte que l'on performe, ni un événement littéral lors duquel nous "voyons" l'Autre et "sommes vus" par lui. Elle passe par la communication, avant tout verbale mais pas exclusivement, dans laquelle les sujets sont transformés par la pratique communicationnelle à laquelle ils prennent part » (Butler, 2006 [2004] : 156). L'idée de la reconnaissance passant par la communication est intéressante dans le cadre de mon étude puisqu'Eleanor et Frank sont peut-être justement les personnages du film qui communiquent le plus, et le plus franchement. Mais en même temps, la non capacité première de Frank à accepter la vérité d'Eleanor témoigne d'un échec de la communication, écrite du moins. Néanmoins, le moment où Frank « joue le jeu » et demande à Eleanor s'il doit l'inviter chez lui pour qu'elle puisse entrer montre que le processus de reconnaissance peut débiter au-delà de la communication verbalisée (mais peut-être pas *sans* communication verbalisée, puisque, pour que Frank puisse inviter de la sorte Eleanor, il faut bien qu'elle lui ait *dit* qu'elle est une vampire).

Cependant, l'épilogue concernant Frank et Eleanor propose une vision problématique des conditions de la reconnaissance. Eleanor mène Frank à l'île où a lieu la transformation en vampire ; c'est bien sûr pour lui éviter les peines de la maladie, et le risque d'une mort précoce. Mais, ce faisant, elle s'assure, ils s'assurent chacun en fait, d'être justement constitués de la même manière. Il y a annihilation de la différence entre Eleanor et Frank qui rendait difficile leur communication, l'une étant vampire, l'autre étant humain. Faut-il donc effacer toutes leurs différences pour qu'ils puissent se reconnaître complètement l'un l'autre ? Aussi, la transformation en *soucriant* de Frank annule la dissymétrie humain/vampire de départ, qui faisait de Frank un être « faible » et d'Eleanor un être « fort », comme si cette dissymétrie était insupportable. L'égalité finale entre les sexes repose donc sur la perspective d'une égalité constitutive, ramenant à un caractère essentialiste le problème d'inégalité entre les sexes : l'idée qui se dégage de ce « rétablissement » implique qu'Eleanor et Frank ne sont pas égaux puisqu'ils n'ont pas la même nature<sup>122</sup>. De là à conclure que les sexes ne sont pas

---

<sup>122</sup> Dans l'introduction (cf. p. 21), j'ai pris pour exemple le sentiment d'égalité vis-à-vis de son amoureux que ressent Bella dans *Twilight*, quand elle devient vampire. Ici, les rôles sont inversés, mais le principe est similaire.

égaux parce qu'ils présentent une dissymétrie naturelle qu'il s'agit de corriger, il n'y a qu'un pas. Mettons que, pour une fois, c'est à l'homme de changer, de s'aligner sur le mode de la femme. Il n'en reste pas moins que, pour que Frank puisse être aimé par Eleanor, il faut qu'il rectifie son « infirmité », ce qui pose un autre problème quant à l'injonction de conformer les corps et les individus à une norme. Pourtant, les devenirs ne sont pas censés mener à la conformité des uns aux autres, pas plus des hommes aux femmes que des femmes aux hommes...

#### **4) Vers un devenir-imperceptible ou vers des sujets-femmes du féminisme ?**

Pour Deleuze & Guattari, le devenir-femme mène nécessairement au devenir-imperceptible. Si le premier mouvement de déterritorialisation du sujet dominant est le devenir-femme, le devenir-imperceptible est le devenir vers lequel se précipitent tous les devenirs (D & G : 342). Ainsi, plutôt que de s'arrêter à devenir-femme, les hommes autant que les femmes ont à continuer leurs chemins de devenirs vers le devenir-imperceptible. Le devenir-imperceptible c'est « être comme tout le monde » (ibid : 342), et « [d]evenir tout le monde, c'est faire monde, faire un monde » (ibid : 343). En devenant-imperceptible, d'aucuns infiltrent le monde de leur devenir, et non plus seulement les entités molaires. Cet effacement du féminin est problématique pour Braidotti : « There is an unresolved knot in Deleuze's relation to the becoming-woman and the feminine. It has to do with a double pull that Deleuze never solved, between on the one hand empowering a generalized 'becoming-woman' as the prerequisite for all other becomings and, on the other hand, calling for its dismissal » (Braidotti, 2002 : 77). Le devenir passe par la femme, mais ne s'y arrête pas. Qu'en est-il dans *Byzantium* ? Le film tend-il vers un devenir-imperceptible des personnages féminins ? Il y a, d'une part, l'affirmation d'un sujet-femme face aux sujets-hommes (Clara face au *Brotherhood*), des devenir-femmes, d'autre part, qui déterritorialisent les sujets femmes et hommes, et un effacement relatif des différences sexuelles (Eleanor & Frank). Pour une « fable féministe », les personnages s'affirment peu en tant que sujet-femme, et encore moins en tant que « féministes ». L'affirmation de Clara selon laquelle elle va utiliser son vampirisme « to protect those who prey on the weak, to curb the power of men », est assez claire quant au fait qu'elle veut combattre les puissants, mais aucune politique féministe n'est

formulée comme telle. Pour Eleanor, il n'est pas spécialement question d'« être femme », et cela tombe bien, parce qu'il ne semble pas être question pour Frank d'« être homme » – à part peut-être dans sa volonté de devenir un vampire, ce qui rétablirait peut-être une virilité défaillante ?

*Byzantium* présente également un rapport trouble à la mémoire. Tout le film tend à la valorisation de la mémoire, mais la fin propose son effacement : « I throw my story to the wind, and never will I tell it more. Another one begins », dit Eleanor alors que Frank descend vers sa transformation (01 : 52 : 50). Outre le fait que se déclare ici le fantasme de pouvoir opérer un récit total de soi, qui mène à une « histoire définitive »<sup>123</sup>, Eleanor implique que le récit de la domination masculine n'a plus besoin d'être raconté. Mais si elle ne raconte plus son histoire, cela voudra dire que son récit se perdra. Cet effacement de la mémoire correspond bien à la conception du devenir : « *Le devenir est une anti-mémoire*. Sans doute y a-t-il une mémoire moléculaire, mais comme facteur d'intégration à un système molaire ou majoritaire. Le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation » (D & G : 360). Peut-être, mais, pour le féminisme, la mémoire signifie aussi révéler ce qui a été caché, c'est faire émerger les mémoires qui ont été étouffées, des mémoires « minoritaires », en l'occurrence des mémoires de femmes. Le film s'annonçait d'ailleurs bien comme un projet féministe dans la mesure où il commençait par révéler un secret, mettre à découvert une mémoire étouffée par une forme de domination masculine. Aussi, pour les féministes, se souvenir, n'est-il pas se construire une nouvelle mémoire, qu'on tient à conserver pour que d'autres en construisent une nouvelle à leur tour ? Cette tension vers l'effacement d'une mémoire minoritaire, d'une mémoire de femme vampire, paraît donc problématique dans le cadre de la politique féministe que le réalisateur prétend adopter. C'est pourquoi je conclurai ce mémoire sur le place de *Byzantium* dans les enjeux féministes contemporains.

---

<sup>123</sup> Butler écrit : « La narration de soi est partielle, hantée par ce dont chacun ne peut concevoir aucune histoire définitive » (2007 [2005] : 40).

# Conclusion

## 1) Récapitulatif

Dans l'introduction de ce mémoire, j'ai proposé une généalogie succincte, partielle et partielle, de la femme vampire. J'aimerais revenir brièvement sur le rôle de cette généalogie et peut-être justifier à rebours sa présence dans ce mémoire. Dans son introduction à *Trouble dans le genre*, Judith Butler aborde la notion de généalogie en procédant à une analyse critique de Foucault et Nietzsche. Pour Butler, faire une généalogie ne consiste pas à retracer les origines d'un phénomène, mais « [f]aire une généalogie implique plutôt de chercher à comprendre les enjeux politiques qu'il y a à désigner ces catégories de l'identité [ici, le genre et le sexe<sup>124</sup>] comme si elles étaient leurs propres *origine* et *cause* alors qu'elles sont en fait les *effets* d'institutions, de pratiques, de discours provenant de lieux multiples et diffus » (Butler, 2005 [1990] : 53). La généalogie des femmes vampires que j'ai proposée n'a pas cette envergure, faute de ne pas y avoir consacré *tout mon mémoire* – ce qui pourrait être un autre projet. Néanmoins, si j'ai abordé les différentes sources et influences qui ont mené à la représentation de la femme vampire comme figure associée à celle de la femme fatale, je n'ai pas cherché à en fixer les origines. Aussi, j'ai cherché à esquisser de nouvelles interconnexions, qui ne soient pas dépendantes de la star masculine Dracula. En étudiant les femmes vampires dans *Byzantium*, j'espère avoir mis de l'avant la manière dont un texte qui met en scène des femmes vampires résonne (volontairement ou non) avec les textes qui les précèdent. J'ai justement choisi d'étudier *Byzantium* parce que ce film fait écho à cette généalogie, notamment à travers l'intrigue liée au *Brotherhood* qui semble faire référence aux conceptions misogynes sur lesquelles se base la figure de la femme fatale et donc également celle de la femme vampire. Loin d'entériner une vision péjorative de la femme vampire, *Byzantium*, par sa structure narrative, et par le point de vue adopté qui se place du côté des

---

<sup>124</sup> Je précise.

femmes vampires, révèle le caractère construit et ambivalent de la femme fatale, à travers le personnage de Clara, et offre une représentation alternative de la femme fatale/vampire, à travers le personnage d'Eleanor.

L'analyse du personnage de Clara, de la performance du stéréotype de la femme fatale en particulier, montre que les discours qui forgent la figure de la femme fatale peuvent être dénoncés, dans le sens de révélés comme tel – comme des discours plutôt que comme des effets de nature –, et voire même subvertis en empruntant les termes mêmes de ces discours. Clara est une femme fatale, mais le film révèle qu'il s'agit d'un rôle qu'elle performe en réaction à une institution phallocrate bornée. Au-delà de la réaction immédiate à la domination masculine du *Brotherhood*, Eleanor cherche une scène de la reconnaissance en tentant de rendre compte d'elle-même à travers un récit de soi, qui structure tout le film, et qui lui permet de sortir de l'illisibilité, conséquence indirecte de l'oppression du pouvoir masculin dans le film. De ce fait, Eleanor semble construire une autre femme vampire, une femme vampire qui se dégage de la femme inventée par les discours androcentriques – elle ne correspond pas au stéréotype de la femme fatale –, et qui trouve son point d'auto-affirmation à travers des mouvements de devenir au sens deleuzien. Mais l'attitude conservatrice d'Eleanor, la persistance de la jeune femme victorienne, à laquelle elle est associée, et qui ne trouve que peu de déterritorialisation, la ramène à une autre femme inventée de laquelle elle ne se départit pas. Il n'en reste pas moins que Clara et Eleanor ont chacune à leur manière à devenir. Les devenirs de Clara et Eleanor, fortement liés à la transformation en vampire, traversent tout le film, et contaminent les personnages masculins d'un devenir-femme, menant vers une réconciliation possible entre les sexes, et voire même une réelle reconnaissance.

Cependant, les scènes de la reconnaissance qui sont entrelacées avec ces mouvements de devenir semblent mener vers l'idéal problématique d'un status quo entre les deux sexes. Le *happy ending* de *Byzantium* trouve son accomplissement dans une double scène de la reconnaissance qui implique deux couples : Clara/Darvell et Eleanor/Frank. La « compulsion



hétérosexuelle »<sup>125</sup> dont témoigne cette finale associe la reconnaissance mutuelle à la formation de couples hétérosexuels. Clara et Darvell ne forment pas dans l'immédiat un couple amoureux, mais le flashback qui met en scène leur rencontre suggère que Darvell peut être un « love interest » pour Clara : « A pearl for a pearl » est un gage de reconnaissance, mais sonne également comme une réplique romantique. L'irruption de Ruthven qui emmène Clara dans une maison close fait de cette rencontre une occasion manquée, et l'oppression du *Brotherhood* retarde encore la réunion des deux personnages. La reconnaissance entre Clara et Darvell n'est-elle donc basée que sur un intérêt amoureux ? Le film n'insiste néanmoins pas davantage sur cette possible relation amoureuse, mais c'est l'accumulation avec le couple Eleanor/Frank qui rend la résolution finale de *Byzantium* problématique. Deux femmes vampires – qui seraient traditionnellement associées à la figure de la femme fatale – se retrouvent « casées » en fin de récit ; on ne peut s'empêcher de penser aux femmes fatales dont le comportement jugé déviant est régulé par un mariage final. La réconciliation entre les sexes ne serait-elle possible qu'au travers du couple hétérosexuel ? Les mouvements de devenir permettent-ils seulement aux couples hétérosexuels de « bien vivre » ensemble ? Les scènes de la reconnaissance occasionnées sont-elles celle d'une reconnaissance de la nécessaire complémentarité homme/femme ? Bien sûr, on peut objecter que le couple Eleanor/Frank est peu moins traditionnel que le couple Clara/Darvell, étant donné le léger « trouble dans le genre » de Frank dû à son devenir-femme – que j'ai évoqué dans le chapitre 3. Pour autant que l'on considère que le deuxième couple *queer* un peu le schéma hétérosexuel du premier, il n'en reste pas moins que le conflit entre les sexes mis en scène dans *Byzantium* trouve sa résolution dans les strictes relations interpersonnelles plutôt que dans un bouleversement des institutions qui sont à l'origine de l'oppression de ces femmes ; le *Brotherhood* en est-il anéanti ou changé ? qu'en est-il des problématiques liées à la prostitution qui sont soulevées dans le film ? Rien ne permet d'affirmer que les conditions d'oppression des femmes qui ont été montrées dans le film ne se reproduiront pas. L'aspect

---

<sup>125</sup> Je fait référence ici à l'expression « compulsory heterosexuality » d'Adrienne Rich, aussi traduite par « contrainte à l'hétérosexualité ». Cf. « Compulsory heterosexuality and lesbian existence »/« La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne » (Rich, 1980).

politique du film est évacué dans les relations interpersonnelles, qu'il s'agisse des relations hommes-femmes ou de la relation mère-fille. Effectivement, le *happy ending* concerne également la relation entre Clara et Eleanor : le conflit initial, basé sur l'attitude protectrice de Clara vis-à-vis de sa fille, est résolu par l'effort d'abnégation de Clara qui « laisse aller » Eleanor – puisque, apparemment l'anéantissement de Savella, le « gros méchant » du *Brotherhood*, permet au danger d'être écarté. Les relations mère-fille sont un sujet récurrent des analyses féministes, et j'ouvrirai ma réflexion là-dessus.

## 2) Place de *Byzantium* dans la post-feminist mystique

Dans la mesure où Neil Jordan a caractérisé *Byzantium* de « feminist fable », il me semble pertinent d'interroger la place du film dans le paysage féministe actuel. Dans un contexte qui semble hanté par le « post-féminisme », la prétention à une œuvre « féministe » mérite d'être observée de plus près. Le terme « post-féminisme » sous-entend évidemment par son « post » que le féminisme est un mouvement appartenant au passé, qui a eu lieu, mais qui est maintenant terminé. Aussi, le post-féminisme prend également la forme d'un certain « backlash » (« contrecoup ») du féminisme<sup>126</sup> basé sur l'idée que l'égalité entre hommes et femmes a été atteinte à travers les luttes féministes antérieures. Le but du féminisme aurait été atteint, et les faits et gestes des femmes se feraient en toute liberté : la liberté devient un topos associé à la figure de la jeune femme, faisant de la femme plus âgée le porte-voix d'un féminisme (voire du féminisme en général) rendu inutile (McRobbie, 2007 : 255). Pas étonnant alors que, dans ce contexte, les textes issus de la culture populaire mettent en scène des conflits intergénérationnels entre femmes, notamment entre mères et filles. Étant donné que *Byzantium* met en scène un conflit mère-fille au sein d'un univers gothique, il est pertinent d'analyser cette relation au regard de la *postfeminist mystique* établie par Rebecca Munford et Melanie Waters dans *Feminism and popular culture : Investigating the postfeminist mystique* (2014).

---

<sup>126</sup> Munford & Waters expliquent que Betty Friedan, dans *The feminine mystique* (1963), avait déjà entrevu ce type de logique réactionnaire la nostalgie de la femme au foyer ; 2014 : 10.

Munford et Waters tentent d'établir une « postfeminist mystique », faisant ainsi référence à la « feminine mystique » élaborée par Betty Friedan. Elles partent de la constatation d'un vocabulaire gothique, « hantologique » (selon le terme qu'elles empruntent à Derrida<sup>127</sup>) entourant le (post)féminisme. Aussi font-elles une enquête sur la supposée « après-vie » du féminisme en se demandant dans quelle mesure la culture contemporaine est hantée par les fantôme d'un « undead feminism » (Munford & Waters : 8). S'appuyant sur Freud et Derrida, Munford & Waters affirment que le genre Gothic a un caractère spectral dans la mesure où il est le lieu du « retour du refoulé » (« return of the repressed » ; ibid : 134) : ce qui a été rejeté du discours « mainstream », conventionnel, est ramené, dans l'univers gothique, sous forme de savoir qui aurait dû rester caché. L'argument de Munford & Waters est que le féminisme est un fantôme, dans la mesure où il a été réprimé, mais il revient, il hante la culture populaire alors même que la culture populaire semblait l'avoir relégué au passé (ibid : 134). Munford & Waters pointent notamment les procédés d'anachronismes – qui confirment que ce qu'on tente d'oublier revient nous hanter et influence le présent (ibid : 10 – 11) – et de palimpseste – qui permettent une réécriture de l'histoire sous l'égide de la fascination pour des époques où la condition des femmes était contraignante, mais qui est revue de manière romantique dans les textes contemporains<sup>128</sup>. L'opération de *palimpseste* consiste en une réécriture du passé et de la mémoire ; il s'agit d'effacer la mémoire pour réécrire le passé, mais ainsi se produit une cohabitation des temporalités puisque le palimpseste convoque à la fois la mémoire et l'oubli (ibid : 30 - 31). Cette double opération est figurée dans *Byzantium* par les personnages de Clara (l'oubli, l'effacement du passé) et Eleanor (la mémoire, l'écriture du passé).

Clara semble d'abord faire office de la « figure of the amnesiac or the forgetful woman » (Munford & Waters : 29) : elle *veut* oublier le passé. Il s'agit d'un renversement de ce qui est observé par Munford & Waters comme la « mother-daughter metaphor » (ibid : 23) : dans les récits qu'elles mettent de l'avant, la mère, la « ghostly mother », fait figure de

---

<sup>127</sup> Cf. *Spectres de Marx* (Derrida, 1993).

<sup>128</sup> Munford & Waters donnent comme exemple : le XIX<sup>ème</sup> siècle, les Années Folles, les années 1950 et 1960.

mémoire en venant hanter le présent par son caractère spectral, et la fille, la « matricidal daughter » fait figure d'oubli en adoptant des comportements matricides (Munford & Waters : 22 ; 136). Munford & Waters voient dans cette métaphore un moyen de réprimer le fantôme du féminisme : « we find in the Gothic's narrative attempts to repress the past – and mother figures in particular – a rehearsal of tendencies within contemporary popular culture to “forget” or misremember feminist histories and debates » (ibid : 136). Dans *Byzantium*, au contraire, la fille, Eleanor, est celle qui réclame qu'on se souvienne, et qui fait même cohabiter les temporalités, non pas pour effacer le passé, mais manifestement d'une manière qui met en relation le passé et le présent. On peut toujours interpréter les irruptions du double d'Eleanor comme le « retour du réprimé », mais Eleanor ne cherche pas à rejeter ce réprimé ; au contraire, elle accepte l'interpellation qui lui est lancée par son double. Même le traitement du personnage d'Eleanor brise la dynamique des « matricidal daughters ». Alors que les héroïnes de textes comme *Vampire Diaries*, *True Blood* et *Twilight* sont décrites, aussi bien dans les romans que dans les films et séries télévisées, comme des êtres vierges, dont la vie commence à peine, et qui se présentent comme des pages blanches sur lesquelles on peut inscrire ce qu'on veut (ibid : 164) – comme les héroïnes minimales des romans Arlequin, qui laissent la place à la projection de la lectrice –, Eleanor arrive dans le récit avec tout son bagage personnel, elle cherche à écrire sa propre histoire, pas quelqu'un qui pourra l'écrire à sa place – généralement l'homme vampire dans les fictions susmentionnées. La fin, cependant, suggère qu'Eleanor souhaite écrire cette histoire pour « repartir à zéro » : « I am Eleanor Webb. I throw my story to the wind, and never will I tell it more. Another one begins » (01 : 53 : 00). S'agit-il alors du retour du fantasme de la page blanche à travers cette nouvelle histoire qui menace d'effacer l'ancienne qu'on ne racontera plus ? Faut-il vraiment faire *tabula rasa*, et réécrire (opérer un palimpseste), pour qu'un changement soit possible ?

Les mouvements d'oubli et de souvenir mènent au conflit entre Clara et Eleanor. Comme je l'ai déjà abordé, l'attitude d'oubli volontaire de Clara plonge Eleanor dans le secret et l'illisibilité. Aussi, Eleanor manifeste son désaccord quant à la manière dont sa mère choisit de survivre. La voix qui réclame la vérité et la mémoire (deux aspects *a priori* valorisés dans l'imaginaire collectif) est donc aussi celle qui demande l'arrêt du travail du sexe, ce qui constitue le penchant abolitionniste du film. L'autre tort qui est manifestement reproché à Clara est manifestement celui de s'accrocher à sa progéniture. Quand Clara décide finalement

de laisser aller Eleanor, « I'm cutting you loose », cela semble signifier que les générations féministes antérieures doivent laisser leurs filles faire leur propre chemin. Y a-t-il ici un retour vers la *postfeminist mystique* où une coupure ombilicale est opérée entre les jeunes générations de femme et les féministes antérieures ? De plus, Clara semble incarner la mauvaise réputation d'un féminisme de la deuxième vague revanchard, qui prend appui sur le conflit vis-à-vis du sexe masculin. Faut-il voir dans le personnage d'Eleanor la voix de la troisième ? Eleanor est sans doute trop conservatrice pour avancer la stricte analogie, malgré le léger trouble dans le genre opérée avec Frank. Enfin, contrairement à la pièce de théâtre dont le film est adapté, *Byzantium* privilégie le rapport mère-fille par rapport au lien sororal qui est suggéré par la mascarade que Clara et Eleanor doivent tenir à des fins de vraisemblance. Dans la pièce de théâtre, le lien entre Clara/Claire et Eleanor/Ela reste flou tout au long de la pièce. Eleanor prétend que Clara est sa mère, mais cette dernière insiste sur le fait qu'elles sont sœurs. Ce flou relationnel participe à une indétermination générale concernant l'identité des jeunes femmes et de leur lien avec le passé – sont-elles même des vampires ? Dans le film en revanche, l'identité des deux femmes est plus fixée, il n'y a aucun doute sur le fait qu'elles sont des *soucriants* et, si elles prétendent être des sœurs pour la vraisemblance sociale, le fait qu'elles sont mère et fille ne fait aucun doute. En restant dans le cadre de la rhétorique mère-fille, *Byzantium* renchérit, que ce soit volontaire ou non, sur l'imaginaire des vagues féministes. À la fin de *Byzantium*, il y a à la fois réconciliation entre la mère et sa fille, et séparation entre les deux femmes ; les générations de femmes doivent faire la paix, mais aussi se séparer, ce qui sous-entend qu'elles doivent chacune faire leurs propres choix de leurs côtés, rejoignant ainsi l'attitude post-féministe qui tend à nier l'importance de plans collectifs, en mettant l'accent sur les choix individuels.

### 3) Place de *Byzantium* dans le cycle des femmes vampires

En entrevue, Moira Buffini<sup>129</sup> a déclaré : « The film is about how things eventually do change for these girls »<sup>130</sup>. Qu'est-ce qui a changé pour Clara et Eleanor par rapport au reste du cycle des femmes vampires ? Pour la comtesse Zaleska, dans *Dracula's daughter* (1936), le vampirisme était « a sickness of the soul which can be cured » (Sevastakis : 168) ; pour Clara et Eleanor, le vampirisme est plus ambivalent : il les libère de leurs conditions d'oppression, en crée d'autres, les place outre les lois des humains, et éventuellement leur permet de « sauver » autrui. L'héroïne tragique s'est muée en sujet manifestant la volonté de se libérer sans pour autant se sacrifier. Si, pour la comtesse Zaleska, « death may serve to affirm the feeling of moral order » (Sevastakis : 169), l'ordre et la morale n'est pas rétabli par la mort des femmes vampires dans *Byzantium*. Cette non-mort de Clara et Eleanor semble paradoxalement fermer le cycle : le status quo étant atteint dans la bonne entente entre les sexes, la femme vampire n'a plus besoin de se réincarner, de renaître ; son objectif est atteint ? Seulement, comme je l'ai avancé, les conditions de cette bonne entente restent problématiques. Peut-être la forme fermée de la « fable », par son caractère fabriqué et la clôture moralisatrice qu'elle implique, bloque-t-elle les mouvements de devenir qui seraient permis par la transformation en vampire. Et peut-être aurait-on encore besoin d'une femme-vampire qui soit un peu plus révolutionnaire que Clara et Eleanor, ou encore que la femme vampire dans *A Girl Walks Home Alone at Night* (Ana Lily Amipour, 2014), qui a de quoi décevoir les attentes.

---

<sup>129</sup> Scénariste de *Byzantium* et auteure de la pièce *A Vampire Story* dont est adapté le film.

<sup>130</sup> Cf. L'entrevue avec Moira Buffini disponible sur l'édition Blu-Ray de *Byzantium*.

# Bibliographie

## Ouvrages théoriques et critiques

Abbott, Stacey. 2007. *Celluloid vampires : Life after death in the modern world*. Éd. University of Texas Press.

Abbott, Stacey. 2014. « Taking back the night : Dracula's daughter in New York ». Dans Leon Hunt, Sharon Lockyer & Milly Williamson (dir.), *Screening the undead : Vampires and zombies in film and television*, p. 38 – 53, Éd. I.B. Tauris.

Agamben, Giorgio. 1994 [1981]. *Stanze : Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Paris : Bibliothèque Rivages.

Allocco, Katherine. 2013. « Vampiric viragoes : villainizing and sexualizing Arthurian women in *Dracula vs. King Arthur* (2005) ». Dans Barbara Brodman & James E. Doan (dir.), *The universal vampire : Origins and evolution of a legend*, p. 149 – 164, Éd. Fairleigh Dickinson University Press & The Rowman and Littlefield Pub. Group, Inc.

Arendt, Hannah. 1983 [1958]. *Condition de l'homme moderne*. Éd. Calmann-Lévy.

Auerbach, Nina. 1995. *Our vampires, ourselves*. Chicago : The University of Chicago Press. 240 pp.

Barbey d'Aurevilly, Jules. 1966. *Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard, Coll. Pléiade.

Baudelaire, Charles. 1863. *Le peintre de la vie moderne*. Édition numérique. [En ligne] Litteratura.com. <[http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu\\_29.pdf](http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf)>

Bilger, Nathalie. 2002. *Anomie vampirique, anémie sociale : Pour une sociologie du vampire au cinéma*. Éd. L'Harmattan. 289 pp.

Boisvert, Mélissa. 2012. *Le vampire comme figure du double*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières.

Botting, Fred. 2007. « Hyprocrite vampire... ». *Gothic Studies*. Vol. 9, n°1, p. 16 – 34.

Bouchnak, Abdelhamid. 2010. *L'allégorie comme discours politique dans Underground d'Emir Kusturica*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal.

Bourdieu, Pierre. 2002 [1998]. *La Domination masculine*. Éditions du Seuil / Poche

Braidotti, Rosi. 1993 (janvier). « Discontinuous becomings : Deleuze on the becoming-woman of philosophy ». *Journal of the British Society for Phenomenology*. Vol. 24, n°1. Pp. 44 – 55.

Braidotti, Rosi. 2002. *Metamorphoses : Towards a materialist theory of becoming*. Malden : Polity Press.

Brode, Douglas. 2014. « Heritage of Hammer : Carmilla Karnstein and the sisterhood of Satan ». Dans Douglas Brode & Leah Deyneka (dir.), *Dracula's daughters : Female vampire on film*, p. 115 – 138, Lanham : Scarecrow Press.

Brode, Douglas, Leah Deyneka. 2014. *Dracula's daughters : Female vampire on film*. Lanham : Scarecrow Press, Inc.

Brodman, Barbara, James E. Doan (dir.). 2013. *The universal vampire : Origins and evolution of a legend*. Madison : Fairleigh Dickinson University Press

Brown, Jeffrey A. 2011. *Dangerous curves : Action heroines, gender, fetishism, and popular culture*. Éd. University Press of Mississippi.

Buchanan-Oliver, Margo, Hope Jensen Schau. 2012. « ‘The creation of inspired lives’ : female fan engagement with the Twilight saga ». Dans Cele C. Otnes & Linda Tuncay Zayer (dir.), *Gender, culture and consumer behavior*, Londres : Taylor & Francis Group.

Butler, Judith. 2004. *Precarious life : The Powers of mourning and violence*. London & New York : Verso.

Butler, Judith. 2005 [1990]. *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité [Gender troublel : feminism and the subversion of identity]*. Paris : La Découverte.

Butler, Judith. 2005 [2004]. *Vie précaire : Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Paris : Amsterdam.

Butler, Judith. 2006 [2004]. *Défaire le genre [Undoing gender]*. Paris : Amsterdam.

Butler, Judith. 2007 [2005]. *Le récit de soi [Giving an account of oneself]*. Paris : Presses Universitaires de France.

Butler, Judith. 2009 [1993]. *Ces Corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du 'sexe' [Bodies that matter : On the discursive limits of 'sex']*. Éd. Amsterdam.

Butler, Judith. 2010 [2009]. *Ce qui fait une vie : Essai sur la violence, la guerre et le deuil [Frames of war : When is live grievable ?]*. Paris : Zones, La Découverte.



Carver, Terrell, Samuel A. Chambers. 2008. *Judith Butler and political theory : Troubling politics*. London & New York : Routledge.

Cherry, Brigid. 2014. « *Daughters of Darkness* : Vampire aesthetics and gothic beauty ». Dans Douglas Brode & Leah Deyneka (dir.), *Dracula's daughters : Female vampire on film*, p. 219 – 234, Lanham : Scarecrow Press.

Cixous, Hélène. 1975. « Le rire de la Méduse ». *L'Arc*. n°61, p. 39-54.

Clements, Susannah. 2011. *The vampire defanged : How the embodiment of evil became a romantic hero*. Éd. Brazos Press.

Creed, Barbara. 1993. *The monstrous-feminine : Film, feminism, psychoanalysis*. Éd. Routledge.

Dargis, Manohla. 2013 (27 juin). « Drinking blood in broad daylight : Byzantium draws on caribbean vampire folklore ». *The New York Times*. [en ligne] [http://www.nytimes.com/2013/06/28/movies/byzantium-draws-on-caribbean-vampire-folklore.html?\\_r=2&](http://www.nytimes.com/2013/06/28/movies/byzantium-draws-on-caribbean-vampire-folklore.html?_r=2&) (consulté le 5 septembre 2014)

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit, Coll. Critique.

Derrida, Jacques. 1991. *Donner le temps : 1. La fausse monnaie*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 2003. *Genèses, genealogies, genre et le genie : Les secrets de l'archive*. Paris : Galilée.

Dijkstra, Bram. 1996. *Evil Sisters : The threat of female sexuality and the cult of manhood*. Éd. Alfred A. Knopf. 480 pp.

Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes fatales : Feminism, film theory, psychoanalysis*. Éd. Routledge, New York. 267 p.

Dupeyron-Lafay, Françoise. 2010. « Le personnage de Lilith, femme fatale et princesse vampire, dans *Lilith* (1895), roman fantastique de George MacDonald ». *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*. Vol.4, n°82, p. 63-74. Éd. Eres.

Dyer, Richard. 2002. *The culture of queers*. London & New York : Routledge.

Finné, Jacques, Jean Marigny (dir.). 2010. *Les femmes vampires*. Anthologie. Éd. José Corti, Coll. Domaine Romantique.

Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.

Franiuk, Renae, Samantha Scherr. 2012. « ‘The lion fell in love with the lamb’ : gender, violence, and vampires ». *Feminist Media Studies*. Vol. 13, n°1, p. 14 – 28. Éd. Routledge.

French, Marilyn. 1992. *La guerre contre les femmes*. Montréal : L’Archipel.

Gilligan, Carol. 2009. « Le care, éthique féminine ou éthique féministe ? ». *Multitudes*. Vol. 2, n° 37-38, pp. 76 – 78.

Girard, Émilie. 2013. *La femme fatale : Ses origines et sa parentèle dans la modernité*. Éd. L’Harmattan. Coll. Questions contemporaines. 247 p.

Genétiot, Alain. 2012. « Poétique de l’allégorie dans les fables de La Fontaine ». *Revue d’histoire littéraire de la France*. Vol. 112, n°2. Pp. 315 – 334. Éd. Presses Universitaires de France.

Goffi, Jean-Yves. 2004. *Penser l’euthanasie*. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Questions Éthiques.

Gordon, Joan, Veronica Hollinger. 1997. *Blood read : The vampire as metaphor in contemporary culture*. Éd. University of Pennsylvania Press : Philadelphia.

Grandordy, Béatrice (dir.), avec la collaboration de Pavel Risto Borges Jerez, Marie Dubrulle, Wissam El-Hage, & Émilie Girard. 2013. *La femme fatale : ses origines et sa parentèle dans la modernité*. Éd. L’Harmattan. Coll. Questions contemporaines. 247 pp.

Hanson, Helen, Catherine O’Rawe (dir.). 2010. *The Femme Fatale : Images, Histories, Contexts*. Éd. Palgrave Macmillan, 227 p.

Holland, Eugene W. 1999. *Deleuze and Guattari’s anti-oedipus : Introduction to schizoanalysis*. London & New York : Routledge.

Hunt, Leon, Sharon Lockyer & Milly Williamson (dir.). 2014. *Screening the undead : Vampires and zombies in film and television*. London & New York : I.B. Tauris & Co Ltd.

La Marr, Barbara, Nita Naldi. 1925. « This business of being a vampire ». *Motion Picture Magazine*. Mars, Vol. XXIX, n°2, p. 42 – 43. [En ligne] Consulté le 27 mars 2015.  
<<http://archive.org/stream/motionpicturemag29brew#page/n147/mode/2up>>

Le Doeuff, Michèle. 2008. *L’étude et le rouet : Des femmes, de la philosophie, etc*. Paris : Seuil.

Man (de), Paul. 1983 [1971]. *Blindness and insight : Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Mäntymäki, Tiina. 2013. «Women who kill men : gender, agency and subversion in Swedish crime novels». *European Journal of Women’s Studies*. Vol. 20, n°4.

- Martin, Anya. 1991. « A conversation with Anne Rice ». *Cemetery Dance* 9. Vol. 3, n°3. Cemetery Dance Publications.
- McGrath, Declan. 2013 (automne). « Life among the undead : an interview with Neil Jordan ». *Cineast*. p. 10 – 14.
- McRobbie, Angela. 2007. « Post-feminism and popular culture ». *Feminist Media Studies*. Vol. 4, n°3, pp. 255 – 264.
- Mozère, Liane. 2005. « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari : quelques éléments de présentation ». *Cahiers du Genre*, n° 38, Vol. 1.
- Munford, Rebecca, Melanie Waters (dir.). *Feminism & popular culture : Investigating the postfeminist mystique*. Éd. I.B. Tauris.
- Murray, Jonathan. 2013 (automne). « Byzantium ». *Cineaste*. p. 53 – 55.
- Mutch, Deborah (dir.). 2013. *The moderne vampire and human identity*. Éd. Palgrave Macmillan.
- Priest, Hannah. 2013. « “Hell! Was I becoming a vampire slut?” : sex, sexuality and morality in young adult vampire fiction ». Dans *The Modern vampire and human identity*, p. 55 – 75, New York : Palgrave Macmillan.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Rouleau, Joëlle. 2009. *La transformation des stéréotypes féminins dans le cinéma contemporain*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal.
- Schumann, Nancy. 2013. « Women with bite : tracing vampire women from Lilith to *Twilight* ». Dans Barbara Brodman & James E. Doan (dir.), *The Universal vampire : Origins and evolution of a legend*, p. 109 -120, Éd. Fairleigh Dickinson University Press & The Rowman and Littlefield Pub. Group, Inc.
- Sevastakis, Michael. 1993. « *Dracula's daughter* : vampirism as psychosis ». *Songs of love and death : The classical american horror film*. Westport : Greenwood Press.
- Soloviova-Horville, Daniella. 2011. *Les vampires : Du folklore slave à la littérature occidentale*. Paris : L'Harmattan.
- Stables, Kate. 2013 (juin). « Byzantium ». *Sight& Sound*. Vol. 23, n°6 (juin 2013), p. 91 – 92.
- Sully, Jess. 2010. « Challenging the stereotype : the femme fatale in Fin-de-siècle art and early cinema ». Dans Helen Hanson & Catherine O'Rawe, *The femme fatale : images, histories, contexts*, Éd. Palgrave Macmillan, p. 46 – 59.

Taylor, Deems. 1943. *A Pictorial history of the movies*. New York : Simon and Schuster.

Williamson, Milly. 2005. *The lure of the vampire : Gender, fiction and fandom from Bram Stoker to Buffy*. Londres : Wallflower Press.

Wilson, Elizabeth. 2000. *Bohemians : The glamorous outcasts*. NJ : Rutgers University Press.

Zanger, Jules. 1997. « Metaphor into metonymy : the vampire next door ». Dans Joan Gordon & Veronica Hollinger, *Blood read : the vampire as metaphor in contemporary culture*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Zimmerman, Bonnie. 1984. « Daughters of Darkness : the lesbian vampire on film ». Dans Barry Keith Grant, *Planks of reason : Essays on the horror film*, London : Scarecrow Press.

Zourabichvili, François. 1997. « Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? ». Conférence, Horlieu, Lyon, 27 mars 1997.

### **Filmographie et films et séries télévisées mentionné.e.s**

*Addiction (The)*. 1995. Abel Ferrara (réal.). États-Unis. Fast Films, Guild, October Films.

*A fool there was*. 1915. Frank Powell (réal.). États-Unis. Fox Film Corporation.

*Byzantium*. 2012. Neil Jordan (réal.). Grande Bretagne, Irlande & États-Unis. Demarest Films, Lipsync Productions, Number 9 Films, Parallel Film Production, WestEnd Films.

*Domination masculine (La)*. 2009. Patric Jean (réal.). France. Elzévir Films, Black Moon. 103 min.

*Dracula's daughter*. 1936. Lambert Hillyer (réal.). États-Unis. Universal Pictures

*Et mourir de plaisir [Aka : Blood and roses]*. 1960. Roger Vadim (réal.). France & Italie. Documento Film, Films EGE.

*Habit*. 1995. Larry Fessenden (réal.). États-Unis. Glass Eye Pix.

*Entretien avec un vampire [Interview with the vampire : the vampire chronicle]*. 1994. Neil Jordan (réal.). États-Unis. Geffen Pictures.

*Kiss of the damned*. 2012. Xan Cassavetes (réal.). États-Unis. Deerjen Films, Verisimilitude, (co) Bersin Pictures, (co) Venture Forth.

*Lèvres rouges (Les) [Aka : Daughters of darkness]*. 1971. Harry Kümel (réal.). Allemagne de l'Ouest, Belgique & France. Showking Films, Maya Films, Ciné Vog Films, Roxy Film.

*Lost Boys*. 1987. Joel Schumacher (réal.). États-Unis. Warner Bros.

*Nadja*. 1994. Michael Almareyda (réal.). États-Unis. Kino Link Company.

*Near Dark*. 1987. Kathryn Bigelow (réal.). États-Unis. F/M, Near Dark Joint Venture.

*True Blood* (série). 2008 – 2014. (créée par) Alan Ball. HBO.

*Twilight*. 2008. Catherine Hardwicke (réal.). Summit Ent., Temple Hill Ent.

- *Twilight : New Moon* (2009)
- *Twilight : Eclipse* (2010)
- *Twilight : Breaking Dawn – Part 1* (2011)
- *Twilight : Breaking Dawn – Part 2* (2012)

*Underworld*. 2003. Len Wiseman (réal.). Lakeshore Ent., Laurinfilm, Subterranean Prod.

*Vampyr, ou l'étrange aventure d'Allan Gray (Vampyr - Der Traum des Allan Grey)*. 1932. Carl Theodor Dreyer (réal.). Allemagne & France. Tobis Filmkunst.

*Vampire Diaries (The)* (série). 2009 (-). (créée par) Julie Plec & Kevin Williamson.

*Vampires*. 1998. John Carpenter (réal.). JVC Ent., Largo Ent., Spooky Tooth Prod., Storm King Prod.

*Vampire lovers (The)*. 1970. Roy Ward Baker (réal.). Grande Bretagne & États-Unis. American International Pictures (AIP), Hammer Films.

### **Œuvres littéraires citées ou mentionnées**

Buffini, Moira. 2008. *A vampire story*. Dans *New connections 2008 : Plays for young people* (Collectif), London : Faber.

Byron, George Godon. 1819. « A fragment of a novel ». Dans *Three gothic novels and a fragment of a novel*, 1966, New York : Dover Publications.

Le Fanu, Sheridan. 2004 [1872]. *Carmilla*. Éd. Librairie Générale Française.

Meyer, Stephenie. 2007a [2005]. *Twilight*. London : Atom.

- 2007b [2006]. *New moon*. London : Atom.
- 2008a [2007]. *Eclipse*. London : Atom.
- 2008b [2008]. *Breaking Dawn*. London : Atom.

Scott, Jody. 1984. *I, vampire*. New York : Ace Science Fiction.

## **Émissions radiophoniques**

*Les Nouveaux chemins de la connaissance*. « Philosophie du réseau (1/4) : Le rhizome, Deleuze & Guattari ». 2013. En ligne. Animé par Adèle Van Reeth. 25 novembre. France Culture. <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-philosophie-du-reseau-14-le-rhizome-deleuze-et-guat>. Consulté le 25 juillet 2015.

