

CNC

Fiche technique 1

Réalisatrice 2
Montréal, base de lancement

Genèse 3
Vampire, trop humain

Récit 4
Vers une éthique de la morsure

Genre 6
Pastiches et mélanges

Personnage 8
Famille décomposée, famille recomposée

Découpage narratif 10

Motif 11
Partitions

Mise en scène 12
Pince-sans-rire

Séquence 16
À l'unisson

Filiations 18
Je est un monstre

Document 20
La nuit des morts-vivants

Couverture : photogramme recadré © Wayna Pitch

● **Rédacteur du dossier**

Arnaud Widendaële enseigne au département Lettres modernes de l'université de Lille. Docteur en études cinématographiques, il a publié des articles dans plusieurs revues telles que *Sens public*, *Cahiers du CIRCAV*, *Images secondes*, *Mise au point*…, et participé aux ouvrages *Beyond Zombie Politics: The Art of George A. Romero's Cinema* (University Press of Mississippi, 2025) et *Théories critiques du film* (Presses universitaires de Rennes, 2026).

● **Rédacteur en chef**

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC*…) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiche technique



Affiche © Wayna Pitch

Synopsis

Née dans une famille de vampires, Sasha est une enfant atypique qui se passionne pour la musique et rechigne à mordre le clown venu animer sa fête d'anniversaire. Les médecins lui découvrent alors une tendance à la compassion, au grand dam de ses parents. Avec l'appui de son père, la fillette, au cours de ses premières années, est dispensée de chasser pour assurer sa subsistance. Mais cet état de dépendance, insupportable pour la mère, conduit finalement le couple à exiler Sasha, désormais adolescente, afin qu'elle s'initie pour de bon à la chasse. La jeune vampire résiste autant que possible à la pression de sa cousine Denise, chez qui elle vit. Son humanisme se heurte toutefois cruellement à la faim qui la tenaille. Un soir, elle manque de mordre Paul, un jeune homme suicidaire qu'elle surprend juché sur un toit. Songeant un temps, elle aussi, au suicide, Sasha rejoint un groupe de parole où elle retrouve le même Paul, qui se propose de lui offrir sa vie, devenue un fardeau. Éprouvant des scrupules, Sasha entend d'abord satisfaire les dernières volontés du bon Samaritain. C'est ainsi que Paul, avec l'aide de sa nouvelle amie, se venge au cours de la même nuit de celles et ceux qui l'ont malmené, et notamment d'un camarade de classe particulièrement toxique prénommé Henry. Alors que celui-ci, en représailles, moleste Paul avec fureur, Sasha se surprend à le mordre, le mettant définitivement hors d'état de nuire. Les deux adolescents en cavale passent une nuit à l'hôtel au cours de laquelle, à sa demande, Paul est transformé en vampire. Le duo ainsi formé projette de ne plus sacrifier que des suicidaires consentants.

Générique

VAMPIRE HUMANISTE CHERCHE SUICIDAIRE CONSENTANT
Canada | 2023 | 1 h 30

Réalisation
Ariane Louis-Seize
Scénario
Ariane Louis-Seize,
Christine Doyon
Direction artistique
Ludovic Dufresne
Image
Shawn Pavlin
Costumes
Kelly-Anne Bonieux
Montage
Stéphane Lafleur
Musique
Pierre-Philippe Côté (Pilou)
Production
Art et essai
Distribution
Wayna Pitch
Format
2.39:1, couleur
Sortie
13 octobre 2023 (Canada)
20 mars 2024 (France)

Interprétation
Sara Montpetit
Sasha
Félix-Antoine Bénard
Paul
Noémie O'Farrell
Denise
Arnaud Vachon
Henry
Steve Laplante
Aurélien, le père de Sasha
Sophie Cadieux
Georgette, la mère de Sasha



© DR / Wayna Pitch

Réalisatrice

Montréal, base de lancement

Formée à Montréal, Ariane Louis-Seize fait ses armes au cours des années 2010 avec plusieurs courts métrages remarqués, mobilisant souvent les mêmes collaborateurs. Couronné en 2023 par le Prix de la meilleure réalisation aux Venice Days, une section parallèle de la Mostra de Venise, *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant* est son premier long métrage.

Une équipe qui gagne

La réalisatrice et scénariste québécoise Ariane Louis-Seize fait ses études supérieures à l'Institut national de l'image et du son de Montréal (Inis), d'où elle sort diplômée du programme Cinéma, profil scénarisation, en 2013. Elle réalise plusieurs courts métrages multiprimés au cours des années suivantes. Une équipe de collaborateurs réguliers se constitue, que l'on retrouve au générique de *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant*: le monteur Stéphane Lafleur, le directeur de la photographie Shawn Pavlin, le compositeur Pierre-Philippe Côté, ou encore l'acteur Patrick Hivon. Le film a par ailleurs été écrit avec une ancienne camarade de promotion, Christine Doyon.

Héroïnes fantastiques

Depuis sa sortie de l'Inis, Ariane Louis-Seize construit une œuvre cohérente, marquée par la récurrence de plusieurs aspects thématiques et formels. Ses récits se construisent ainsi autour d'une héroïne souvent jeune, traversant un bouleversement existentiel. Amélie dans *Les Petites Vagues* (2018) ou Chloé dans *Comme une comète* (2020) sont troublées par des désirs naissants, qui amènent notamment la seconde à coucher avec le compagnon de sa mère. Cette question du désir, manifestement centrale, est traitée de manière symbolique à travers le motif de la mue dans *Wild Skin* (2016), ou sur un mode plus suggestif, empruntant les codes du thriller, dans *Les Profondeurs* (2019). *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant* aborde à son tour cette question en s'appliquant, comme la plupart des titres cités, à en détourner la représentation habituelle.

Les œuvres d'Ariane Louis-Seize réalisées à ce jour déploient un registre fantastique, à l'origine d'inventions visuelles souvent poétiques. Le désir d'Amélie semble se matérialiser par d'impressionnants rayons lumineux, surgis d'une braguette ou dessinant à même le ciel une aurore boréale. La transformation de la protagoniste de *Wild Skin* est rythmée par une invasion végétale qui transforme son appartement en jungle luxuriante. Ou encore, la découverte d'un amant dans *Les Profondeurs* est métaphorisée par l'irruption d'un mort-vivant conservé intact au fond d'un lac. Le fantastique permet ainsi de déployer des visions symboliques que le public est invité à interpréter.

Filiations

Cet intérêt pour les héroïnes adolescentes et le genre fantastique transparaît dans les œuvres admirées par la réalisatrice: *Sweetie* (1989), le premier film de Jane Campion, narrant les rapports ombrageux entre deux sœurs, *Marie-Antoinette* (Sofia Coppola, 2006), *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) ou encore *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013).

À propos du film de vampires plus spécifiquement, Ariane Louis-Seize établit un partage entre les grosses productions reconduisant les mêmes archétypes sans les questionner et les films d'auteur s'emparant de la figure du vampire pour la problématiser. Elle cite plusieurs titres de cette dernière catégorie, qui ont constitué pour elle une source d'inspiration. *Les Prédateurs* (Tony Scott, 1983) est désigné comme le premier film où elle «voyai[t] un vampire qui n'était pas simplement une figure horrifique, assoiffée de sang[1]» mais un personnage confronté à des problèmes existentiels, en l'occurrence le désamour. *A Girl Walks Home Alone at Night* (Ana Lily Amirpour, 2014), auquel Ariane Louis-Seize rend hommage avec la scène du playback de Sasha, est également mentionné, notamment pour son renversement des stéréotypes de genre (on y suit non pas un vieux mâle, mais une jeune vampire). *Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmusch, 2013), enfin, est cité pour la qualité de sa direction artistique, mais aussi pour l'équilibre, également recherché par la réalisatrice québécoise, entre l'étrangeté et la normalité: les vampires y apparaissent nécessairement marginaux, mais néanmoins ancrés dans la réalité quotidienne.



Les Petites Vagues (2018) © Travelling Distribution



Comme une comète (2020) © Colonelle films



Wild Skin (2016) © Travelling Distribution

1 Vladkergan, «Ariane Louis-Seize. Interview avec la réalisatrice et coscénariste de *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant*», *Vampirisme.com*, 23 avril 2024.

Genèse

Vampire, trop humain

En modernisant le mythe du vampire, Ariane Louis-Seize s'emploie à renouveler un genre qui a traversé l'histoire du cinéma tout en proposant une réflexion sur l'adolescence et ses difficultés.

Déconstruire le vampire

Ariane Louis-Seize a expliqué, à l'occasion de différents entretiens, que son film est né d'une volonté de renouveler le mythe du vampire au cinéma, en empruntant des directions inhabituelles. S'intéresser, tout d'abord, non pas à un vampire mais à une vampire, dans la continuité de ses courts métrages centrés sur des personnages féminins, et repenser à nouveaux frais la question de la sexualisation. Si le vampire canonique est en effet un homme sûr de lui, qui use de ses charmes pour séduire des proies féminines, il se rencontre rarement de vampire adolescente mal dans sa peau, aux prises avec les difficultés de la première morsure. L'idée d'un vampire humaniste, avec ce que cela implique de paradoxe, permettait à la réalisatrice de construire un personnage tel qu'elle les affectionne, traversé par des contradictions. Comment vivre sa condition de vampire quand, pour des raisons éthiques, on se refuse à pratiquer le geste minimal censé assurer sa survie, à savoir mordre ?

Mélanger les genres

La conception du scénario a été marquée par l'envie de mélanger les genres. Mobiliser des problématiques liées à adolescence au sein d'un film de vampires amène en



effet à marier le fantastique avec le *teen movie* ou encore le *coming of age* (ou fiction d'apprentissage), comme l'a expliqué Ariane Louis-Seize, également coscénariste, insistant sur la dimension ludique d'un tel entrecroisement. De manière plus conjoncturelle, enfin, la place importante donnée à la comédie dans le film se justifie par le besoin de retrouver un peu de légèreté après une période consacrée à la préparation, émotionnellement éprouvante, d'un autre long métrage (encore inédit). La même formule revient à plusieurs reprises : il s'agissait pour la cinéaste de réaliser « un film lumineux sur la mort[1] ». En d'autres termes, repartir de l'imaginaire macabre du vampire pour parler de la vie, c'est-à-dire ici, de l'adolescence, de la famille et de l'amitié.

1 Marthe Statius, « Entretien avec Ariane Louis-Seize : "Je voulais faire un film lumineux sur la mort" », *Zone critique*, 21 mars 2024.

Cinéma minoritaire

Le film d'Ariane Louis-Seize est l'occasion de jeter un éclairage sur le cinéma québécois, dont la singularité s'explique notamment par l'influence conjointe de la France et des États-Unis. Il s'agit en outre d'un cinéma minoritaire dans son propre pays, puisqu'il cohabite avec le pan anglophone du cinéma canadien qui, pour des raisons évidentes, s'exporte plus facilement, et reçoit par conséquent davantage de capitaux.

Historiquement associé à la pratique documentaire du « cinéma direct » (Michel Brault, Pierre Perrault, Gilles Groulx), puis plus récemment à quelques noms d'auteurs exportés à l'international (Denys Arcand, Jean-Marc Vallée, Xavier Dolan), c'est un cinéma largement méconnu dont les écrans français ne diffusent qu'une infime partie.

À noter cependant le cas exceptionnel de Denis Villeneuve qui, fort du succès de son film *Incendies* (2010), est parvenu à faire carrière à Hollywood, réalisant notamment des grosses productions de science-fiction (sans rapport toutefois avec la culture québécoise) : *Premier Contact* (2016), *Blade Runner 2049* (2017) et la trilogie *Dune* (2021, 2024, 2026).

Pour aller plus loin

On pourra diffuser quelques courts métrages d'Ariane Louis-Seize, comme *Les Profondeurs* ou *Comme une comète*, afin de familiariser les élèves avec la langue et la géographie québécoises (notamment les Laurentides), tout en questionnant la place qu'y occupe, du fait de la proximité culturelle, un certain imaginaire hollywoodien (banlieue pavillonnaire, police scientifique, etc.).

Les prédateurs

Dans ses représentations cinématographiques traditionnelles, le vampire fascine ses proies avant de les soumettre à sa volonté. S'il apparaît d'abord sous les traits d'une créature monstrueuse (le comte Orlock dans *Nosferatu le vampire* de F. W. Murnau, en 1922), il s'embellira rapidement pour devenir un séducteur ténébreux multipliant les conquêtes féminines. Ce rapport de force fixera pour longtemps l'image d'un prédateur hétérosexuel, usant de ses charmes pour dominer ses victimes.

Les scènes de soumission de Mina par le comte Dracula, issues des différentes adaptations du roman de Bram Stoker[1] (Tod Browning, Terence Fisher, John Badham, Francis Ford Coppola, etc.), mériteraient d'être analysées afin de mettre en lumière le déséquilibre entre homme et femme et d'interroger la notion de consentement. Mina est couchée, mutique, parfois inconsciente, alors que le comte se dresse devant elle, s'approche, la transperce du regard, etc.

Au contraire, Ariane Louis-Seize cherche à problématiser cet archétype du cinéma fantastique en montrant une adolescente mal dans sa peau, aux prises avec l'injonction de la première morsure. La scène de rapprochement dans la chambre de Sasha est à cet égard emblématique dans la mesure où elle montre deux adolescents maladroits assis sur un lit, dans un rapport d'égalité manifeste.

Pour aller plus loin

Composé de lettres et d'extraits de journaux intimes, le roman de Bram Stoker fait entendre la voix de tous les protagonistes. Il serait intéressant d'analyser l'extrait où Mina raconte le rêve qu'elle a fait la nuit de sa morsure (consigné dans son journal à la date du 1er octobre) afin de questionner l'état de conscience dans lequel se trouve le personnage quand le comte Dracula agit.

1 *Dracula* de Bram Stoker, paru en 1897.



Récit

Vers une éthique de la morsure

La morsure est un acte banal pour un vampire. Sasha y est cependant farouchement opposée et devra réinventer son existence, avec l'aide de Paul, pour reprendre goût à la vie.

Défense de mordre

Le récit mis en place par le film est celui d'un passage à l'âge adulte. Le spectateur découvre Sasha enfant puis la retrouve adolescente, moyennant une ellipse de quelques années, avant d'observer sa métamorphose dans les dernières minutes du film lorsque le personnage, détaché de sa famille, réinvente sa condition de vampire. Ce passage à l'âge adulte se noue autour d'un enjeu central qui touche justement à l'autonomie de la jeune femme. Pour que Sasha puisse s'émanciper de son cadre familial, comme le souhaitent ses parents, elle doit apprendre à chasser afin de pouvoir se nourrir sans le secours d'un adulte. Or, la chose est incertaine. Alors que Sasha est toute jeune, ses parents découvrent qu'à l'inverse des autres vampires, elle ressent de la compassion devant les images de violence. Incapable de mordre les victimes qu'on lui amène, elle doit se contenter, pour ne pas défaillir, de boire les pochettes de sang dont sa mère remplit le réfrigérateur. Ses canines, d'ailleurs, ne sortent pas. Sasha est donc d'emblée désignée comme un être à part, n'éprouvant pas les mêmes émotions que ses proches. Le conflit s'aggrave d'autant plus à l'adolescence, cet âge charnière où la jeune femme est censée se détacher de ses parents afin d'aborder sa vie d'adulte. Sasha le dit elle-même, après avoir constaté avec horreur que ses canines étaient furtivement sorties (corrélativement à sa rencontre avec Paul) : elle ne veut plus sortir de chez elle, préférant garder la chambre indéfiniment. Alors que l'adolescence encourage habituellement à transgresser les frontières du foyer, le personnage aspire à une forme de régression, ou à tout le moins d'immobilisme. Il faut un sursaut parental, sous la forme d'un ultimatum, pour contrarier ce repli mortifère. Sasha est en effet contrainte de s'installer chez sa cousine Denise afin que celle-ci l'initie à la chasse et lui fasse ainsi véritablement épouser son identité de vampire, mise jusque-là entre parenthèses.



Mercredi (2022) © Netflix

Mauvaises humeurs

Il n'est pas rare que le vampire, auquel on associe un imaginaire macabre, ressente un mal de vivre souvent accentué par son extrême longévité. Les mortels disparaissent, les époques se succèdent et le vampire promène une lassitude toujours plus grande. Louis dans *Entretien avec un vampire* (Neil Jordan, 1994), Vlad Dracula dans l'adaptation de Francis Ford Coppola (1992) ou encore Adam dans *Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmusch, 2013) apparaissent ainsi comme des êtres mélancoliques, minés par la frustration.

Le spleen de Sasha, cependant, s'explique plutôt par la distance qu'elle éprouve entre elle et sa famille. Alors que ses proches vivent leur condition de vampire comme une évidence, l'adolescente se démène avec cette assignation identitaire. Elle ne veut pas de cette vie que lui proposent ses parents. Son malaise est donc celui d'une adolescente typique, en révolte contre son milieu.

On retrouve ce mal de vivre, parfois teinté de cynisme, chez de nombreux personnages féminins en décalage avec leur famille ou leurs camarades de classe, telles les héroïnes de *Ghost World* (Terry Zwigoff, 2001), Alyssa dans *The End of the F***ing World* (série créée par Charlie Covell, 2017-2019), Lydia dans *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988) ou encore Mercredi Addams dans la série *Mercredi* (développée par Alfred Gough et Miles Millar, 2022-2025).

Pour aller plus loin

Comment le spleen de Sasha se traduit-il cinématographiquement ? Est-il associé à un type d'éclairage ou à un genre musical en particulier ? S'exprime-t-il par des attitudes corporelles, des postures ? Y a-t-il, enfin, des situations où il transparaît de manière évidente ?

L'amour à mort

Le mérite du film est bien de montrer que cette identité n'est pas figée, et ce en dépit de l'extrême longévité associée aux vampires (plusieurs centaines d'années). Le cas de Sasha indique que le passage à l'âge adulte peut aussi correspondre à une réinvention des usages vampiriques. C'est en cela que réside l'enseignement du film, sa dimension de fable. Le personnage résiste au conformisme espéré par son clan et parvient in fine à s'affranchir du déterminisme familial. Cette issue heureuse est rendue possible par la rencontre avec Paul qui inaugure, au sein du récit, le début d'une intrigue sentimentale. En effet, bien que la chose ne soit pas formulée explicitement, les rapports entre les deux adolescents suivent un schéma amoureux relativement classique qui s'articule en plusieurs étapes. Sasha aperçoit d'abord Paul par hasard, sur le toit d'un bowling, puis le prend en chasse, ayant identifié chez lui un profil suicidaire, avant de se raviser au dernier moment. Elle retrouve ensuite le jeune homme, toujours par hasard, dans un groupe de parole visant à conjurer les désirs de passages à l'acte. C'est là que Paul adresse implicitement cette déclaration à Sasha, dont il a deviné la condition de vampire : il serait prêt à donner sa propre vie – qu'il dédaigne – à qui en aurait vraiment besoin. Une telle promesse fait l'effet d'un coup de foudre et scelle la relation entre les deux désaxés, qui ne se quitteront plus. La morsure, cependant, tarde à venir, car Sasha souhaiterait honorer le sacrifice de Paul en satisfaisant ses dernières volontés. Si la réticence éprouvée par la jeune femme s'explique par le malaise relatif à son assignation identitaire, celle de vampire, elle ne saurait masquer une attirance réelle, qui ira s'accentuant. Respecter la parole du futur défunt fait ainsi office d'embrayage narratif, prolongeant le récit par une série de péripéties au sein desquelles Paul cherche laborieusement à se dépasser lui-même. Mais cet impératif témoigne également de la compassion que les médecins ont diagnostiquée à Sasha dès l'enfance, et qui semble ici se transformer, bien que le mot ne soit jamais lâché, en amour.

Nouveau chapitre

Le passage à l'âge adulte concerne tout à la fois Sasha et Paul, puisque ce dernier, en guise de dernières volontés, s'applique à régler ses comptes avec celles et ceux qui l'ont rudoyé : ses camarades, son prof de gym, sa cheffe d'établissement. Il cherche ainsi à regagner sa dignité et se retrouve, au terme d'une nuit vengeresse, à un carrefour existentiel. C'est alors qu'il demande à Sasha de le transformer en vampire. C'est-à-dire : de lui offrir une nouvelle vie. Il s'agit bien pour le jeune homme d'un recommencement, révélant la volonté de restaurer une maîtrise sur la conduite de son existence. Or, un tel dessein n'est rendu possible que grâce à la jeune vampire, qui lui apportera son aide. Alors que sa condition ordinaire implique de semer la mort (pour subsister), Sasha devient celle qui redonne à Paul le goût de la vie, en l'épaulant tout d'abord dans sa vengeance, puis en assurant sa métamorphose. La volonté de Paul s'inscrit en outre dans un projet moral de plus grande ampleur, susceptible de sortir Sasha de l'impasse où elle se trouve. Il s'agit donc d'un accord réciproque, une union au sein de laquelle les deux parties trouveront satisfaction. En devenant vampire, Paul s'associera à Sasha dans la recherche de « suicidaires consentants » dont ils pourront à la fois prélever le sang et abréger les souffrances. L'existence du couple sera donc assurée, prolongée, à mesure qu'ils soulageront les plus affligés. La trajectoire entrelacée des deux protagonistes aboutit, en plus d'un rapprochement amoureux, à la mise en place d'un nouveau chapitre, en rupture avec une existence accablante. Sasha vivra différemment sa condition de vampire, en accord avec ses valeurs humanistes, et Paul viendra en aide aux désespérés de tous bords, ses anciens compagnons d'infortune.



Carrie au bal du diable (1976) © Park Circus

La revanche des *nerds*

La situation de Paul fait écho à celle d'autres personnages typiques des *teen movies*, eux aussi harcelés par des condisciples populaires au comportement toxique. En jetant un éclairage, épisode après épisode, sur le suicide d'une adolescente, la série *13 Reasons Why* (créée par Brian Yorkey, 2017-2020) a récemment porté ce problème du harcèlement sur le devant de la scène.

Si la tentation du suicide est explicite dans le film d'Ariane Louis-Seize, Paul parvient finalement à se réinventer avec l'aide de Sasha. Cette métamorphose est rendue possible par une vengeance spectaculaire, qui constitue un trait scénaristique courant dans les fictions sur l'adolescence, le cas le plus emblématique étant celui de Carrie White, le personnage inventé par Stephen King, déchaînant une fureur infernale après avoir été humiliée lors de son bal de promo dans *Carrie au bal du diable* (Brian De Palma, 1976). Citons également George McFly, le père de Marty, qui parvient à mettre hors d'état de nuire Biff Tannen à la fin du premier volet de la trilogie *Retour vers le Futur* (Robert Zemeckis, 1985) ou, dans un registre plus noir, les protagonistes de *Bully* (Larry Clark, 2001) organisant le meurtre de leur harceleur.

La revanche de Paul, quant à elle, prend la forme d'un dépassement de soi. Le jeune homme mutique et introverti se venge une à une des personnes qui lui ont porté atteinte dans une séquence de montage ludique qui semble redonner vie au personnage. Bien qu'il soit question ici de dernières volontés, le moment est celui d'une libération inscrite dans un récit d'apprentissage.

Pour aller plus loin

Paul règle ses comptes avec sa cheffe d'établissement en lui lançant au visage la chauve-souris morte qui lui avait valu d'être convoqué avec sa mère. On pourra retracer la circulation du volatile tout au long du film et interpréter les significations possibles qu'il recouvre. Symbole traditionnel du vampire égaré ici dans un gymnase, l'animal renvoie d'abord à Paul sa propre image, celle d'un paria, et meurt, de manière significative, achevé par l'adolescent lui-même. Puis, conservé un temps dans son sac à dos comme un secret précieusement gardé, il est finalement rejeté lorsque Paul prend sa revanche, dans un geste d'abandon salvateur.

Genre

Pastiches et mélanges

Défiant les catégories, *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant* se situe à la croisée de plusieurs genres et tire parti de cette hybridité pour proposer un questionnement sur la figure du vampire.



Nosferatu le vampire (1922) © Diaphana Distribution

À pleines dents

Le vampire est l'un des personnages les plus récurrents du cinéma fantastique, ayant traversé avec constance toutes les décennies, du début du XX^e^ siècle jusqu'à nos jours. Si le mythe du vampire est bien antérieur aux premières projections de vues animées (le XVII^e^ siècle fixe le terme, mais la créature en elle-même, dans sa déclinaison européenne, émerge au Moyen Âge), c'est surtout le roman *Dracula* de Bram Stoker (1897) qui influence les représentations cinématographiques [Genèse]. L'œuvre matrice du film de vampires, *Nosferatu le vampire* de Friedrich Wilhelm Murnau, n'est autre, en effet, que l'adaptation officieuse du livre, donnant chair au personnage de Stoker sous l'apparence d'une créature filiforme aux griffes acérées. Les décennies suivantes proposent des incarnations qui feront date elles aussi (Bela Lugosi dans les années 1930, Christopher Lee dans les années 1960), installant pour longtemps un personnage de prédateur, usant de son charme vénéneux pour soumettre ses victimes. Bien que la norme hétérosexuelle ait été remise en question, surtout à partir des années 1960, dans des films d'abord européens puis étatsuniens, ce rapport de prédation demeure une constante du genre. Sur ce point, le film d'Ariane Louis-Seize apparaît comme une exception au sein du corpus, donnant à voir un vampire contrarié luttant contre cette tendance instinctive.

Le film de vampire décline, par ailleurs, un ensemble de caractéristiques qui assure, au fil des années, la cohésion du genre. Le vampire est souvent un homme âgé de plusieurs siècles, vivant seul dans un château reculé, capable de métamorphoses (en chauve-souris notamment), vulnérable à la lumière du jour, à certains éléments du culte chrétien (les croix, l'eau bénite) et, plus accessoirement, à l'ail. Il apparaît la plupart du temps comme un séducteur à l'affût de jeunes femmes innocentes, et témoigne parfois d'un tempérament mélancolique. Il incarne, enfin, une figure maléfique à laquelle s'opposent symétriquement d'autres figures masculines (Jonathan Harker, Van Helsing…), dans un schéma volontiers manichéen (le Bien contre le Mal, la lumière contre les ténèbres, la norme contre les déviances…). Si ces éléments ont connu des variations significatives (parfois jusqu'à la parodie), le film d'Ariane Louis-Seize se contente d'en faire brièvement mention dans certains dialogues afin de les mettre à distance de manière comique. Paul interroge ainsi Sasha sur l'âge que peuvent atteindre les vieux vampires, puis lui demande si ces derniers séjournent en maisons de repos, et si elle-même craint la lumière du soleil ou encore les croix. La trivialité des réponses (le soleil fait « dessécher », les croix provoquent des « allergies ») signale que le film congédie cet imaginaire traditionnel au profit d'une figure de vampire plus moderne, à laquelle peuvent davantage s'identifier les spectateurs.



Stand By Me (1986) © Splendor Films



Juno (2007) © 20th Century Fox

Grandir vampire

La trajectoire de Sasha et Paul relève également du récit d'apprentissage, que les Anglo-Saxons désignent sous le terme de «*coming of age story*». D'origine littéraire, le genre est issu du XVIII^e^ et narre le cheminement sur plusieurs années d'un personnage souvent jeune, confronté à des situations (familiales, scolaires, amoureuses, etc.) qui le façonnent en tant qu'individu. Allant de découvertes en renoncements, le héros acquiert une maturité le faisant passer de l'enfance à l'âge adulte. Des romans comme *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe (1795-1796), *David Copperfield* de Charles Dickens (1850) ou *L'Enfant* de Jules Vallès (1878) comptent parmi ses principaux représentants. Le cinéma s'est lui aussi emparé de ce type de récit, en l'intégrant régulièrement au genre du *teen movie*. Des films comme *Breakfast Club* (John Hughes, 1985), *Stand By Me* (Rob Reiner, 1986), *La Folle Journée de Ferris Bueller* (John Hughes, 1986), *Génération rebelle* (Richard Linklater, 1993) ou plus récemment *Juno* (Jason Reitman, 2007) que cite explicitement Ariane Louis-Seize en entretiens, mettent en scène des moments charnières qui transformeront pour toujours leurs protagonistes (journée de colle, découverte macabre, grossesse…). Sasha

et Paul, de même, vivent une existence douloureuse avant de se rencontrer et de sceller symboliquement leur alliance au cours d'une scène d'étreinte qui les détache définitivement de leur passé. Il s'agit bien pour les deux adolescents de s'aider mutuellement à surmonter les difficultés rencontrées jusque-là (incompréhension pour l'un, brimades pour l'autre) en inventant une nouvelle manière d'être vampire, en phase avec leurs valeurs morales. En un mot, grandir en assumant sa différence plutôt que dépérir.

« Ça m'intéressait de voir un personnage de vampire féminin qui ne serait pas hypersexualisé, et qui se situerait plutôt dans une zone d'inconfort, autant vis-à-vis de la société que de ses premières fois »

Ariane Louis-Seize

Mourir de rire

En mariant le comique et le fantastique, le film s'agrège à une longue tradition de détournements parodiques dont les origines remontent au moins au cinéma muet. Si la comédie et le film d'épouvante paraissent de prime abord très éloignés, ils reposent tous deux sur un effet viscéral, immédiat, au regard duquel est évaluée la qualité des productions : d'un côté le rire, de l'autre la peur. Il n'est donc pas surprenant que le cinéma ait très tôt associé, au sein des mêmes films, des registres certes antithétiques, mais fondés l'un et l'autre sur un même investissement physique. Historiquement enraciné dans une culture du divertissement, le cinéma a toujours conservé une dimension d'attraction qui le rattache tout à la fois à la pantomime, au cirque ou encore à la maison hantée. Des films comme *Malec chez les fantômes* avec Buster Keaton (Buster Keaton et Edward F. Cline, 1921), *La Maison de la peur* avec Laurel et Hardy (James Parrott, 1930), *Deux Nigauds contre Frankenstein* avec le duo américain Abbott et Costello (Charles Barton, 1948) ou encore, à quelques décennies d'écart, *Dracula, mort et heureux de l'être* avec Leslie Nielsen (Mel Brooks, 1995) illustrent cette tendance de fond. Plus récemment, plusieurs figures traditionnelles de l'épouvante ont fait l'objet d'une relecture critique usant des ressources de la comédie. Les zombies surtout, dans *Shaun of the Dead* (Edgar Wright, 2004), *Bienvenue à Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009) ou encore *La Cabane dans les bois* (Drew Goddard, 2011), les vampires dans *Dark Shadows* (Tim Burton, 2012), les fantômes dans *Extra Ordinary* (Mike Ahern et Enda Loughman, 2019), etc. Le film d'Ariane Louis-Seize emprunte lui aussi cette direction en soulevant par ailleurs des problèmes rencontrés notamment à l'adolescence tels que le harcèlement et les idées suicidaires.



Malec chez les fantômes (1921) © Metro Pictures



La Maison de la peur (1930) © MGM



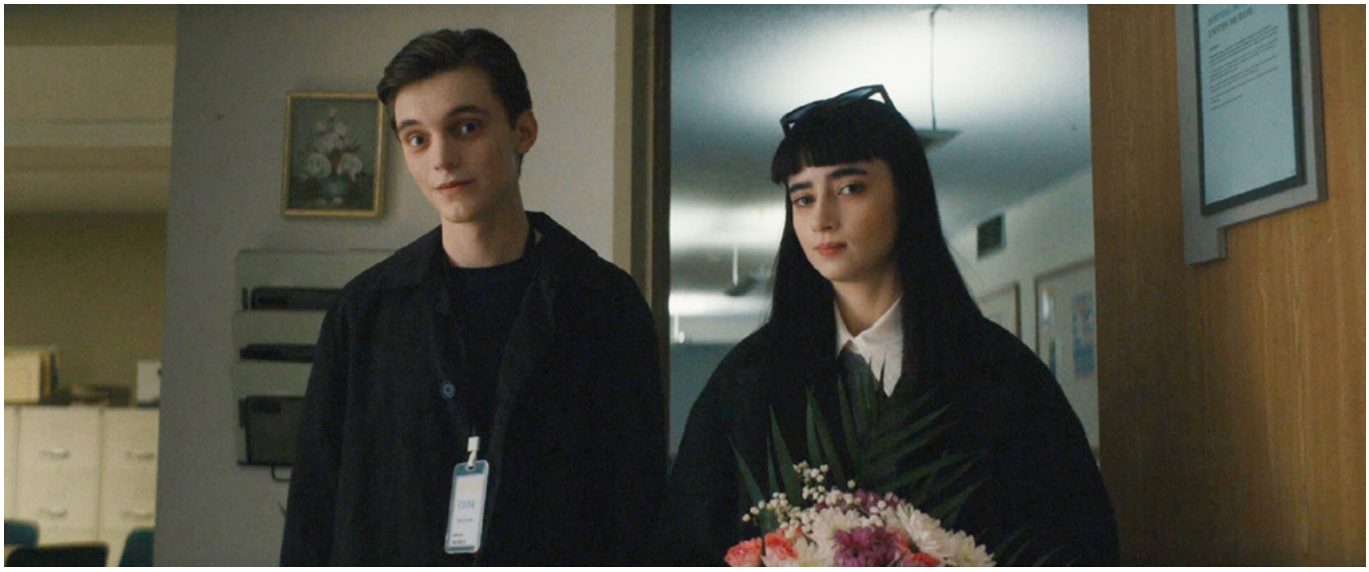
La Nuit des morts-vivants (1968) © Elephant Films

Maudits vampires !

Vampire humaniste cherche suicidaire consentant est l'occasion de se familiariser avec le français québécois et notamment avec les « sacres », ces jurons faisant référence à la liturgie catholique (« tabarnak », « criss », « esti »...). Les altercations entre personnages s'accompagnent en effet de ces expressions qui prêtent parfois, en France, à la parodie. Le père de Sasha, par exemple, se précipite pour interrompre le film *La Nuit des morts-vivants* (George A. Romero, 1968) diffusé sur un téléviseur et s'exclame, à propos de la télécommande : « Comment ça marche ce crucifix de patente à gosse là ? » Ou Henry, fou de colère, retrouvant Paul après que celui-ci l'a mordu et qui lance : « Mon tabarnak ! [...] Y a longtemps que j'aurais dû te crisser en bas du toit moi-même ! » Le déploiement de ces termes courants a ici une résonance ironique dans la mesure où l'Église se présente généralement comme un rempart contre les créatures maléfiques. Évoquer un objet dérisoire comme la télécommande en employant le mot « crucifix » – accessoire indispensable à la panoplie antivampires traditionnelle – ne manque donc pas de drôlerie et contribue à normaliser la figure du vampire.

Pour aller plus loin

À quoi, précisément, font référence les « sacres » ? On pourra définir une série de ces termes issus du film et détailler la variété de leurs usages (comme nom, adjectif, verbe, etc.). Il serait également pertinent de justifier leur importance dans la langue en rappelant l'influence considérable de la religion catholique au sein du territoire québécois depuis le XVII^{e} siècle et l'implantation des premiers colons français.



Personnage

Famille décomposée, famille recomposée

Adoptant un schéma classique, le film trace le parcours de deux adolescents solitaires se liant d'amitié, confrontés à l'incompréhension et l'hostilité.

Les amants de la nuit (Sasha, Paul)

Sasha est une adolescente sensible et solitaire qui peine à se conformer aux usages requis par sa condition de vampire. Elle éprouve une certaine mélancolie qui la rattache à toute une lignée de personnages féminins (Mercredi Addams de la série *Mercredi* [2022-2025], ou Daria Morgendorffer de la série d'animation *Daria* [créée par Susie Lewis Lynn et Glenn Eichler, 1997-2002]) et qui instaure un lien privilégié avec Paul.

Jeune femme taciturne, Sasha est avant tout définie par son regard. Dévoilant significativement la toute première image du film en ouvrant les yeux, elle commence par découvrir ébahie son cadeau d'anniversaire. Elle occupe ensuite explicitement la place d'une spectatrice, puisqu'elle assiste à la prestation du clown Rico Berlingot, place reconduite peu de temps après lorsqu'on l'expose à une scène de *La Nuit des morts-vivants*. Mais surtout, exception faite de sa pratique du piano, la jeune femme apparaît, la majeure partie du film, dans une passivité d'observatrice, pour la bonne raison qu'elle refuse d'agir comme le font les vampires, c'est-à-dire de chasser. C'est d'ailleurs lorsque la faim se fait cruellement sentir que le personnage exerce le plus intensément son regard. Ainsi, après avoir saboté la session de chasse organisée par Denise, Sasha s'enfuit dans la rue et tombe par hasard sur un repas entre amis, qu'elle observe, intriguée, derrière la fenêtre d'un restaurant. Elle promène encore son regard au bowling, en compagnie de Paul. Associée à des riffs de guitare lancinants, une lumière bleue donne alors au moment un caractère irréel, en adéquation avec l'expérience de Sasha – vampire affamée jetée parmi les humains.

Paul est un adolescent harcelé qui subit brimades et humiliations au point de ne plus attacher grand prix à sa propre vie. Tout aussi sensible que Sasha, il ne peut supporter de voir souffrir une chauve-souris qu'il a lui-même estourbie après que l'animal s'est introduit dans le gymnase du lycée. Achevant la bête d'un geste bref qui rejoint par anticipation l'humanisme de Sasha, il suscite l'indignation de sa cheffe d'établissement, qui le juge potentiellement dangereux envers ses camarades.

Bien que Paul soit victime de harcèlement, Ariane Louis-Seize a déclaré que son envie de mourir n'était pas nécessairement reliée à cette situation. N'ayant « aucune attache dans le monde[1] », le jeune homme souhaite plutôt donner un sens à sa mort en offrant sa vie à Sasha. Avant sa rencontre avec celle qui deviendra une âme sœur, Paul est effectivement objet de rejet ou d'incompréhension, à tel point que son existence paraît confiner à l'absurde. Les autres projettent sur lui des interprétations, souvent hostiles, sans jamais chercher à le comprendre réellement. Il est ainsi humilié par une enfant qui le gratifie d'un surnom stupide, « Monsieur gros fromage », repris et transformé par Henry en « Nacho Man ». Même sa mère, qui lui témoigne une réelle affection, semble éprouver de grandes difficultés à communiquer avec lui. En somme, Paul est un mystère pour tous, et traverse la première partie du film comme un inconnu. Il faut attendre la scène de la chambre pour qu'il commence enfin à se dévoiler, en partageant quelques-unes de ses singularités (il est allergique aux acariens, collectionne les géodes, etc.). C'est d'ailleurs Sasha qui lui pose frontalement la question la plus personnelle du film, au cours de la même nuit : « Depuis quand tu veux mourir ? »

Si leurs trajectoires se croisent de manière fortuite, Sasha et Paul partagent plusieurs points communs se faisant écho tout au long du film. À la découverte de la chambre de Sasha par Paul répond en effet, quelques scènes plus loin, celle de la chambre de Paul par Sasha. Chacun explore le monde de l'autre et s'en émeut. Les deux personnages cultivent par ailleurs une passion qui aiguise leur sensibilité : la musique pour l'une, la géologie pour l'autre. Passion qui justifie, dans chacune des chambres, la présence d'une collection (de disques chez l'une, de roches et minéraux chez l'autre). On se souvient d'ailleurs qu'après le traumatisme du clown, le père de Sasha déclarait à une psychologue que sa fille pouvait s'émouvoir « devant une roche ». D'un point de vue structurel, le film oppose par ailleurs deux couples antagonistes avec d'un côté Sasha et Denise, de l'autre Paul et Henry. Chaque adolescent se confronte par conséquent à un modèle opposé, qu'il sera amené à affronter physiquement. Sur ce dernier point, notons justement que Paul, de manière inattendue, mord la main d'Henry (avant d'essuyer ses représailles), pratiquant ainsi un geste qui le rapproche encore davantage de son amie.

1 Jessica, « Ariane Louis-Seize, réalisatrice de *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant* », *Bon chic bon genre – cinéma de genre(s)*, 25 mars 2024.



Les liens du sang (les parents, Denise, Henry)

La dimension comique du film réside pour partie dans la normalisation des vampires, et notamment celle des parents de Sasha. En dépit de ses usages alimentaires impliquant des meurtres réguliers, le couple est représenté d'une façon tout à fait ordinaire. Des divergences au sujet de l'éducation amènent ainsi plusieurs disputes conjugales, assez inhabituelles dans un film de vampires. Le père refuse de forcer sa fille à chasser, contrairement à la mère, qui assume seule les tâches de subsistance (« C'est pas vrai que c'est moi qui va chasser pour tout le monde pendant deux cents ans ! »). Les positions affichées sont donc déterminées par un déséquilibre au sein du couple – à l'origine, chez la mère, d'une charge mentale qui la rattache au commun des mortelles. Le père témoigne, quant à lui, d'une plus grande empathie à l'égard de sa fille au cours de ses premières années, mais se résoudra néanmoins à fixer l'ultimatum qui oblige cette dernière, une fois adolescente, à quitter le foyer. Si le couple se divise sur des questions éducatives, il se montre soudé en revanche lorsque surgit le spectre du suicide. Après avoir trouvé de la nourriture humaine (mortelle pour les vampires) dans les affaires de Sasha, les parents provoquent une conversation avec leur fille afin de l'interroger sur ses éventuelles idées noires.

Denise incarne le modèle du vampire intégré, symétriquement opposé à sa cousine. Faisant corps avec le clan familial, elle prend part au festin inaugural (le clown Rico Berlingot) en ne cachant pas son avidité. C'est elle qui, en bonne émissaire de la cause vampirique, est chargée d'initier Sasha à la chasse. La tâche, plus ardue qu'annoncé, se heurte cependant à l'humanisme chevronné de la cadette et aboutit à la transformation involontaire du dénommé JP, au grand dam de Denise, désormais forcée de cohabiter avec le jeune homme. Après une violente dispute conclue par un coup de pelle, les cousines finiront par fraterniser furtivement, peu avant la fin du film, l'aînée semblant réviser son jugement sur Paul, qu'elle voyait jusque-là comme une simple prise de chasse.

Si Paul se révèle effectivement une pièce de choix aux yeux d'un vampire, il est également le souffre-douleur d'un humain, Henry, son camarade de classe et collègue de travail. Tout aussi stupide qu'athlétique, Henry incarne le *bully* (la brute) typique des *teen movies*, prenant grand plaisir à infériorisser sa victime. Qu'il l'invective ou remplisse ses baskets de fromage fondu, le harceleur ne cesse de tourmenter Paul et endosse dès lors une part de responsabilité dans le mal de vivre qui caractérise l'adolescent. Il apparaît donc logique que celui-ci veuille se venger une bonne fois pour toutes des brimades répétées lorsque Sasha s'enquiert de ses dernières volontés. Mais le rapport de force étant déséquilibré, Paul subit un déferlement de violence qui électrise son amie, au point qu'elle se rue sur l'agresseur et en fait, contre toute attente, sa véritable première victime, confirmant du même coup ses valeurs humanistes. C'est en effet, semble-t-il, pour rétablir une certaine justice que Sasha dépasse l'interdit qu'elle s'était fixé et commet sa première morsure.





Découpage narratif

1 COMPASSION
[00:00:00 – 00:08:58]
La jeune vampire Sasha répugne à « boire » le clown venu égayer sa fête d'anniversaire, comme l'y invite sa famille. Les médecins lui découvrent alors une tendance inédite à la compassion qui inquiète ses parents. Le couple se dispute à propos du comportement à adopter, le père refusant obstinément de forcer sa fille à mordre.

2 MÉLANCOLIE
[00:08:59 – 00:11:57]
Sasha, désormais adolescente, mène une existence solitaire empreinte de mélancolie. Elle consomme le sang que lui fournissent ses parents, mais ne chasse toujours pas. La situation accentue la tension au sein du couple.

3 LA RENCONTRE DE PAUL
[00:11:58 – 00:19:25]
Un soir, Sasha aperçoit un jeune homme juché sur le toit d'un bowling : Paul, un adolescent mal dans sa peau que malmène un autre lycéen, Henry, qui est aussi son collègue de travail. Irrésistiblement attirée par Paul, Sasha le prend en chasse, mais se ravise au dernier moment.
Elle découvre, effrayée, que ses canines sont sorties et informe ses parents qu'elle ne veut plus jamais quitter sa chambre.

4 INCOMPRÉHENSION PARALLÈLE
[00:19:26 – 00:33:22]
À l'occasion d'un conseil de famille, les parents de Sasha annoncent à leur fille qu'elle doit quitter le foyer afin d'apprendre à chasser par elle-même. Elle vit donc temporairement chez sa cousine Denise qui tente de l'initier – sans succès – aux pratiques vampiriques. Sasha sabote notamment la mise à mort d'un dénommé JP, avec qui Denise sera par la suite contrainte de cohabiter. De son côté, Paul est convoqué chez la proviseure de son lycée après avoir occis une chauve-souris sous les yeux de ses camarades. Visiblement inquiète, sa mère lui demande de renouer avec un groupe de parole autrefois fréquenté.

5 COUP DE FOUDRE
[00:33:23 – 00:40:05]
Aux abois, Sasha s'apprête à ingérer de la nourriture humaine, poison mortel pour les vampires, quand un panneau « SOS suicide » interrompt son geste. Elle se rend alors dans un groupe de parole où elle retrouve Paul par hasard. Ayant compris sa situation, celui-ci se dit prêt à offrir sa propre vie à qui en aurait vraiment besoin. C'est le coup de foudre.

6 DÉCOUVERTES ET HÉSITATIONS
[00:40:06 – 00:49:45]
Sasha amène donc Paul chez Denise pour le sacrifier. Elle lui fait découvrir sa chambre, mais ne réussit pas à passer à l'acte, malgré la bonne volonté de la future victime. Elle s'enquiert alors des dernières volontés de celle-ci afin de se déculpabiliser du meurtre à venir.

7 REVANCHE
[00:49:46 – 00:57:47]
Paul cherche à se venger d'Henry, mais ne parvient pas à le trouver. Il se reporte donc provisoirement sur d'autres tourmenteurs afin de se familiariser avec sa nouvelle posture.

8 LA MORT D'HENRY
[00:57:48 – 01:08:21]
Paul souhaite retourner une dernière fois chez lui avant d'être sacrifié. Sasha découvre son monde et rencontre sa mère. Les deux adolescents retrouvent Henry dans une fête. Mordu par Paul, celui-ci enrage et tabasse le jeune homme en compagnie de sa bande. Sasha défend alors son ami et, contre toute attente, mord Henry, qu'elle vide de son sang. Dans un état second, elle chasse Paul.

9 CAVALE
[01:08:22 – 01:12:54]
Sasha se dispute violemment avec Denise, qui entend se débarrasser de Paul. Elle rejoint ensuite ce dernier et l'emmène dans une chambre d'hôtel.

10 PREMIÈRE MORSURE
[01:12:55 – 01:20:46]
Après une intense réflexion, Paul propose à Sasha de le transformer en vampire afin de constituer avec elle un duo qui se nourrirait uniquement en abrégeant la souffrance des plus désespérés. D'abord réticente, Sasha consent finalement à mordre le jeune homme. Celui-ci ne se réveille pas…

11 RENAISSANCE ET RÉCONCILIATIONS
[01:20:47 – 01:24:12]
Paniquée, Sasha appelle son père, qui vient avec toute la famille pour l'aider à réanimer Paul. Sasha se réconcilie avec Denise.

12 VAMPIRES MODERNES
[01:24:13 – 01:31:23]
Désormais associés, Sasha et Paul mettent à exécution leur projet et prennent en charge leur première patiente dans une chambre d'hôpital, en l'accompagnant sereinement vers la mort.



Motif

Partitions

Tout à la fois moyen d'expression et de subsistance, le clavier ponctue le parcours de Sasha de la toute première à la toute dernière scène.

Un regard partagé

Le motif du clavier surgit plein cadre dès la toute première image du film, coiffé d'un gros nœud rouge. La famille de Sasha lui offre un synthétiseur pour son anniversaire. L'objet est présenté en plongée depuis le point de vue supposé de la fillette, à qui l'on avait demandé jusque-là de garder les yeux fermés. Dans un phénomène de télescopage, donc, Sasha découvre en même temps que le public ce présent qui la comble de joie. Le motif du clavier permet ainsi, en un geste inaugural, de superposer deux regards, scellant dès lors une affinité de principe entre les spectateurs et la protagoniste. C'est par l'entremise de la fillette que nous rencontrons les vampires qui composent sa famille, et comprenons – par un jeu d'identification – les difficultés à se conformer aux usages adultes. Tout comme Sasha, vampire incomplet, le public rejette effectivement – à tous le moins en théorie – ces crimes ordinaires censés faire perdurer l'espèce, et cela d'autant plus vigoureusement que la victime peut s'avérer être un malheureux clown, comme le montrent les premières minutes du film.

Clavier expressif

Ce clavier reçu en cadeau révèle également les dons artistiques de Sasha : sans jamais avoir pris aucune leçon, elle sait immédiatement en jouer, au grand étonnement de ses proches. L'instrument signale ainsi la sensibilité, voire l'hypersensibilité de la fillette. Le clavier extériorise la subjectivité du personnage qui, autrement, s'exprime à mots comptés, et marque sa différence par rapport aux autres membres de la famille (elle est la seule à jouer d'un instrument de musique et conjointement à refuser la violence). On ne manquera pas de souligner, par ailleurs, l'analogie entre l'alignement de touches noires et blanches, saisies en plan rapproché, et un sourire humain. Le rapprochement semble d'autant plus opérant ici qu'il s'agit d'un film de vampires, créatures que le cinéma, plus encore que la littérature, a affublé de longues canines destinées à forer les jugulaires. Mobiliser en ouverture du film ce « sourire de piano » semble donc signaler de manière malicieuse que Sasha fera certainement un autre usage de sa dentition.

La voix de Sasha

Le générique de début se déploie sur un morceau de musique que le public identifie, une fois l'image revenue, comme une émanation de l'instrument de Sasha, que l'on retrouve adolescente, jouant dans la rue pour gagner un peu d'argent. Si la fillette du début hasardait quelques gestes mal assurés, la jeune femme se montre ici en pleine situation de maîtrise, proposant une interprétation habitée de « L'hiver » de Vivaldi. Le retour du clavier permet tout à la fois d'expliciter une ellipse et d'asseoir l'importance de l'instrument dans le parcours du personnage. Il est à supposer, en outre, que sa double situation d'exception, créature surnaturelle parmi les humains mais aussi vampire contrarié au sein de sa propre famille, l'a conduite à pratiquer son instrument comme une forme de refuge ou d'introspection, dans la lignée des personnages de Lestat le vampire (*Entretien avec un vampire*, Neil Jordan, 1994) ou du fantôme de l'opéra (*Le Fantôme de l'opéra*, Terence Fisher, 1962). Son rapport au clavier est tel, en tout cas, que sa mère songe un temps, en guise de mesure disciplinaire, à le lui confisquer afin de l'obliger à commettre les crimes auxquels elle se refuse obstinément.

Instrument de travail

Le synthétiseur est encore aperçu peu avant le générique de fin. Après la transformation de Paul, le couple de protagonistes forme un duo de « vampires humanistes » prélevant uniquement le sang de victimes consentantes. Or, l'unique ponction représentée est très ritualisée : les personnages tout de noir vêtus s'introduisent, tels deux anges de la mort, dans une chambre d'hôpital feutrée pour se présenter à leur patiente. C'est au cours du prélèvement proprement dit que l'on voit Sasha jouer un extrait de « L'été » de Vivaldi, achevant ainsi le film par un effet de symétrie. La musique est très douce, comme suspendue, accompagnant la mourante dans ses derniers instants. L'instrument, en plus d'actualiser en tant qu'outil de travail le nouveau statut de Sasha, vampire désormais affranchie des injonctions familiales, donne à entendre l'apaisement du personnage au terme de péripéties pour le moins mouvementées. Le motif du clavier, auquel sont rattachés au moins trois usages (exprimer une sensibilité naissante, gagner une autonomie financière et accompagner en douceur le passage de vie à trépas) établit ainsi plusieurs paliers dans la trajectoire de Sasha.



Mise en scène

Pince-sans-rire

VIDÉO EN LIGNE

Le mélange des genres accentue un décalage qui structure la mise en scène. Entre le monde des vampires et celui des humains, la distance se creuse ou se résorbe, produisant à chaque fois des effets comiques.

Un clown chez les vampires

Mêlant le fantastique au comique, *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant* met en place une logique burlesque justement fondée sur un décalage entre deux mondes. D'un côté, le monde des vampires, dominé par un esprit de sérieux et des usages séculaires qui inscrivent le film dans un genre bien défini. De l'autre, le monde des humains, plus trivial, traversé même par une certaine fantaisie prise en charge par des personnages comme Rico Berlingot, Paul ou encore JP, à l'origine de la plupart des effets comiques du film.

La première scène, qui organise une rencontre des plus improbables, donne le ton. Pour sa fête d'anniversaire, Sasha reçoit d'abord un premier cadeau, un synthétiseur, avant de faire la rencontre du clown Rico, invité pour la divertir. Il s'agit donc d'un second cadeau, qu'elle est censée normalement « consommer » en famille une fois le spectacle terminé. La surprise a été concoctée par sa tante, qui prend là une part active dans l'initiation de sa nièce. La fillette, encore innocente, est la seule à se réjouir de la venue du clown. Les autres membres de la famille, massés sur le seuil de la porte, demeurent plutôt circonspects devant l'accoutrement de la future victime : perruque afro bleue, épaisse collerette multicolore, habit rayé. En outre, un tintement de cloches retentit au même moment, associant les vampires à des anges de la mort tout en signalant au spectateur, par anticipation, l'issue fatale de la fête d'anniversaire. Si cette première rencontre, furtive, construit déjà une opposition assez savoureuse entre des vampires, glissant tels des prédateurs vers le seuil de la porte, et le pauvre Rico, enserré par deux silhouettes en amorce, la suite de la scène creuse encore davantage le décalage mis en place.

Comique de l'échec

Sans transition, le clown se déhanche frénétiquement au son d'un morceau de musique salsa au milieu d'un salon au style suranné, décoré pour l'occasion de ballons. La performance n'est certes pas spectaculaire mais fait forte impression à Sasha, le visage extatique, qui bouge au rythme de la musique. La fillette se tient à proximité du clown, contrairement aux autres spectateurs (les parents, la tante, la cousine) qui demeurent en retrait. La profondeur de champ, sur plusieurs plans de réaction, met d'ailleurs en valeur Sasha, tandis que les autres vampires sont réduits à l'état de formes floues en arrière-plan – manière de souligner l'investissement de la fillette et surtout de figurer le lien privilégié noué avec Rico. Sasha est d'ailleurs le seul personnage ponctuellement inscrit dans le même cadre que le clown. Le moment emblématise le ton pince-sans-rire qui caractérise pour une bonne part le film d'Ariane Louis-Seize. Alors qu'un clown est logiquement censé faire rire, comme le rappelle Denise, il ne rencontre ici que des réactions interdites, voire navrées. Les vampires s'ennuient visiblement devant les gesticulations de Rico, ce qui installe un flottement comique. La scène exploite cette dynamique de contraste à plusieurs niveaux. Alors que le clown, debout, s'agite, les spectateurs, assis, restent de marbre ; le chromatisme très marqué de Rico tranche avec les tons ternes du décor, des accessoires et des vêtements ; la stridence des cuivres, qui traduit une certaine intensité et marque d'ailleurs le clou du spectacle, s'oppose à la léthargie du public. Un tel décalage, particulièrement efficace du point de vue de la comédie, introduit d'emblée le mélange des genres qui gouvernera le reste du film.

Nourriture en boîte

La suite de la scène ajoute encore à l'ironie de la situation. Rico annonce un tour de magie et s'enferme, menotté, dans une malle. C'est alors que les vampires se jettent des regards entendus et que les estomacs, dans un effet sonore tout aussi appuyé qu'inattendu, grondent (on pense au gag de l'estomac incontrôlable dans *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin [1936]). Cette concomitance informe le regard du spectateur, qui devine sans mal les intentions des personnages. Les vampires apparaissent alors sous un jour plus inquiétant, telles des bêtes attirés par l'odeur du sang, ou plutôt, mises en mouvement par la maladresse de Rico, qui ironiquement se piège lui-même et endosse ainsi, avec sa propre complicité inconsciente, le statut de proie. Rico, d'abord objet de spectacle, se dérobe au regard et devient, moyennant son passage en hors champ (il est dissimulé dans la malle et n'en ressortira plus), une pièce de choix. La distance qui, tout à l'heure, indiquait l'échec de la prestation du clown se reconfigure ici pour dévoiler au spectateur les nouveaux enjeux de la scène. Enfermé dans sa malle, Rico continue de s'agiter et fait tressauter le meuble qui, affublé d'une cravate, affiche une apparence dérisoire : celle d'un



cube doué de vie, émettant une parole audible mais peinant à se mouvoir. Ironiquement, le clown est ainsi rendu à la condition d'un objet de consommation, qu'une horde de vampires s'apprête à dévorer. Cette transfiguration sous la forme d'un meuble emporte une certaine poésie surréaliste tout en installant à nouveau une distance infranchissable entre les vampires et le clown. Cette mise en boîte dit en effet, de manière emblématique, la déréalisation de Rico, simple denrée à partager entre suceurs de sang. C'est d'ailleurs seulement à la condition de cette claustration que les vampires partageront avec le clown un seul et même cadre : comme réunis autour d'une table, ils encerclent le meuble en regardant vers la caméra, c'est-à-dire vers Sasha, pour encourager la fillette à se joindre au festin.

Sise en ouverture du film, la scène est nécessairement fondatrice dans la mesure où s'y joue un traumatisme infantile qui révélera la singularité de Sasha – vampire humaniste – au sein de sa propre famille. Il faut cependant noter qu'elle figure aussi littéralement la « consommation » d'un clown, c'est-à-dire un archétype de la comédie dont le sang irriguera le reste du film.

Souliers souillés

Le personnage de Paul, incarné par Félix-Antoine Bénard, dont c'est ici le premier rôle dans un long métrage de cinéma, constitue lui aussi une ressource comique du film, en dépit de la situation dramatique qu'il traverse. Avec ses grands yeux très expressifs et son verbe rare, Paul apparaît comme une survivance d'un personnage muet dans un film contemporain, un simili Buster Keaton québécois qui endure les brimades sans broncher.

La dimension burlesque (au sens du *slapstick* anglo-saxon) charriée par le personnage s'exprime en priorité par une déstabilisation du corps. Nous découvrons Paul au sommet d'un bowling, prêt à effectuer une cascade définitive, avant que son collègue – et bourreau – Henry ne l'interrompe pour l'appeler en renfort. Une fois derrière le comptoir, l'adolescent est malmené par une petite peste dont les souliers de bowling sentent mauvais, qui l'affuble, en un geste de réprobation capricieux, du surnom perfide de « Monsieur gros fromage ». L'odeur lui est ainsi injustement renvoyée au nez. Il n'en faut pas plus à Henry pour verser dans les baskets de l'intéressé du fromage à nachos, très liquide. S'il s'agit là d'un acte de harcèlement typique, qui se doublera du surnom « Nacho Man » (aux implications homophobes transparentes[1]), soit deux gestes moralement condamnables, la matière répandue dans les baskets n'est pas sans rappeler la tendance générale du cinéma burlesque, notamment classique, à la souillure (personnages maculés, entartés, trempés, parfois engloutis). À cette différence cependant que la souillure transfigurant les adultes en nourrissons monstrueux ne suscite pas ici un rire tonitruant comme chez Mack Sennett ou Hal Roach[2]. La réaction navrée de Paul lorsqu'il découvre le forfait d'Henry entraîne plutôt l'empathie du spectateur et explicite un rapport de force qui justifie rétrospectivement l'incongruité de sa première apparition (juché sur un toit, fasciné par le vide). Transporté dans une fiction adolescente, le personnage aux baskets souillées n'est pas le fantoche des comédies *slapstick*, c'est un être humilié, étreint par la mélancolie.

Drôle comme la rencontre fortuite d'une paire de pantoufles et d'une chauve-souris…

Le geste d'Henry aura une répercussion très concrète puisque, privé de ses baskets, Paul suscite dès le lendemain l'agacement de son prof de gym qui lui confie alors des pantoufles tricotées par ses soins, prolongeant l'humiliation en lui donnant cette fois un caractère public. C'est donc chaussé de ces pantoufles à larges mailles que Paul assomme d'un coup de raquette de badminton une chauve-souris



1 « Nacho Man » est un jeu de mots faisant référence à l'archétype du « Macho man », l'homme macho, qui incarne une masculinité très différente de celle de Paul.

2 Ces deux producteurs américains se sont spécialisés dans les films comiques des années 1910 aux années 1930, et ont contribué à faire le succès d'acteurs comme Charlie Chaplin et Fatty Arbuckle (pour le premier) ou encore Laurel et Hardy (pour le second).



échappée d'un local de rangement. La scène revêt un aspect comique qui tire parti une fois de plus d'éléments corporels via ce détail des chaussons. Alors que tout le monde s'agite, effrayé par le menu volatile, Paul bouge peu, ne le quittant pas des yeux, et frappe un coup sec une fois l'animal à sa portée. Un plan de demi-ensemble embrasse alors l'adolescent et sa minuscule victime envoyée au sol, devenue objet de tous les regards, le comique de situation gagnant en efficacité par ce changement de valeur de plan. D'abord immobiles, sous le choc, les autres élèves se meuvent doucement et encerclent l'animal, bientôt achevé. Or, avant ce dernier geste, un gros plan en plongée épingle la chauve-souris, accostée par le bout des deux énormes pantoufles, dans une composition saugrenue jouant à plein le décalage entre le trivial et le fantastique (la chauve-souris, faut-il le rappeler, compte traditionnellement parmi les créatures dont les vampires peuvent prendre la forme). Si l'apparence grotesque de Paul, alliée à sa gaucherie et à l'incongruité de la situation, rattache la scène au cinéma burlesque, ce plan emblématise sur un mode métonymique le travail de la mise en scène. Il s'agit de confronter deux mondes, deux imaginaires, afin notamment d'obtenir un effet comique. Pantoufles et chauve-souris rejouent en miniature cette volonté d'entrecroisement.

Faux départ

C'est encore une figure historiquement associée au cinéma comique qui organise la première rencontre physique entre Paul et Sasha, à savoir la poursuite. Le film en fait cependant un usage essentiellement dramatique, ne bifurquant vers le burlesque qu'au dernier moment. Après l'avoir repéré sur le toit, la vampire attend l'adolescent à la sortie du bowling et le prend en chasse, en pleine nuit. Paul s'engouffre dans un labyrinthe de containers, sirotant un gobelet, ses baskets à la main. Contraint de rentrer chez lui avec des chaussures de bowling, il détonne dans ce cadre sinistre qui pose d'emblée une atmosphère fantastique. Alors qu'il s'apprête, au moyen d'une échelle, à escalader un premier bloc (pour tenter, une nouvelle fois, de sauter ?), une présence furtive en arrière-plan retient son attention. La poursuite qui s'amorce n'a pour l'instant rien de comique et relève plutôt du genre du thriller. Paul arpente plusieurs fois la profondeur de l'image, terrorisé par le sifflement d'un inconnu qui semble se jouer de lui. Quand Sasha apparaît enfin, c'est elle qui, dans un jeu de symétrie manifeste, est désormais juchée sur un container et regarde Paul en une manière de défi. Celui-ci, inquiet, recule à l'aveugle puis fait volte-face et, sans le vouloir, fonce droit sur un mur, faisant retentir une puissante détonation. La vampire, haletante, s'approche, remarque une blessure sur le front du jeune homme puis, troublée, constate que ses canines sont sorties ; elle fuit alors précipitamment. La chute de Paul crée ici un effet comique qui désamorce la tension du moment. Alors que le spectateur aurait pu s'attendre à une poursuite endiablée, à l'image de celles qui ponctuent la saga *Twilight*, Paul ne parvient à parcourir que quelques dizaines de centimètres avant de s'effondrer sous le choc. Comme Rico Berlingot au début du film, le personnage se piège lui-même et s'expose à la voracité d'un vampire ; il connaîtra toutefois une fin bien différente.

Si la scène amorce donc une nouvelle poursuite, c'est uniquement pour la stopper prématurément, à la surprise des spectateurs. Le ton pince-sans-rire caractéristique du film se décline ici à nouveau puisque la chute de Paul annule brusquement l'angoisse patiemment installée, et ne rencontre ensuite que l'immobilité et le silence de la nuit. Cette interruption brutale suivie d'un moment de flottement (où s'engouffre théoriquement le rire du public) distille cette ironie qui fonde le style d'Ariane Louis-Seize. « Tout ça pour ça », pourrait-on penser, amusé, devant l'issue de cette confrontation.

Parodier, normaliser

Enfin, l'hybridation entre le monde des humains et celui des vampires, à l'origine d'un décalage comique structurant, prend également la forme, tout au long du film, de détournements parodiques qui déjouent les attentes du spectateur. Le ton est donné dès les premières minutes lorsqu'un médecin, la mine grave, annonce aux parents de Sasha que leur fille compatit pour les victimes – fait inédit chez un vampire – lorsqu'elle est confrontée à des images violentes. L'information est donnée en toute intimité, lumière tamisée et visage fermés, comme s'il était question d'une pathologie préoccupante.

La consommation de sang est inscrite dans une routine qui fait elle aussi l'objet d'un détournement. Sasha ne chasse pas mais boit néanmoins du sang quotidiennement (il en va de sa survie), sang qu'elle puise, comme tout adolescent sa nourriture, dans le réfrigérateur. Le précieux liquide est conservé dans des « pochettes » que la jeune femme absorbe à la paille. Ce détail comique, qui fait écho aux esquimaux sanguins d'*Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmusch, 2013), signale certes la modernisation des usages vampiriques, mais contribue surtout à effacer la dimension corporelle des victimes au profit d'une simple enveloppe aseptisée, entretenant par là même le déni de Sasha, incapable de faire souffrir autrui. Le réfrigérateur est ainsi régulièrement rempli, par la mère nous dit-on, ce qui

entraîne des dissensions au sein du couple. Puisque Sasha ne chasse pas et que le père ne semble pas non plus impliqué dans les tâches de subsistance, c'est la mère qui assume cette charge pour toute la famille. Ce thème de la charge mentale féminine relève d'une normalisation du vampire et autorise, par-delà l'aspect parodique, à esquisser un propos critique : quels que soient le genre cinématographique ou les créatures représentées, la mère de famille, corvéable à merci, semble toujours avoir le mauvais rôle.



Le motif de la nourriture est encore mobilisé à des fins parodiques plus loin dans le film, quand Sasha reçoit en guise d'offrande, après une prestation de rue au piano, une tranche de gâteau, c'est-à-dire une denrée humaine. L'adolescente la conserve dans sa chambre et l'observe, intriguée, comme on manipulerait une arme à feu. La réaction paniquée des parents qui interpellent leur fille après avoir découvert cette simple tranche de gâteau nous apprend en effet que la nourriture humaine est un poison mortel pour les vampires. La situation parodie ainsi un modèle de scène, typique des fictions adolescentes, nous montrant des parents dépassés, ayant trouvé de la drogue ou des revues pornographiques, dans une confrontation parfois violente avec leur enfant. La différence tient ici à la dérision apparente de l'objet trouvé, suscitant pourtant une réaction très vive. Lorsque Sasha, dans un accès de désespoir, cherchera bel et bien à en finir, elle s'achètera un plat de poutine dont elle ne prélèvera qu'une seule fourchetée avant de se raviser au dernier moment. La solennité de l'instant entre alors, une nouvelle fois, en décalage avec cette action triviale entre toutes : manger.

Défaire le clown

D'abord associé aux premiers films comiques français puis au *slapstick* américain (avec Fatty Arbuckle, Laurel et Hardy), le clown devient peu à peu une figure tragique frappée d'anachronisme (notamment chez Charles Chaplin, Ingmar Bergman, Federico Fellini), avant de resurgir en force dans le cinéma d'horreur à partir des années 1980 jusqu'à nos jours.

Le clown Rico Berlingot, visible dans les premières minutes du film d'Ariane Louis-Seize, n'a cependant rien de commun avec son comparse Pennywise (mis à l'honneur par les adaptions récentes du roman *Ça* de Stephen King, paru en 1986). Venu animer la fête d'anniversaire de Sasha, il tente vainement d'amuser la galerie puis rate son tour de magie, avant de finir consommé par une horde de vampires, sous les yeux médusés de la petite fille durablement traumatisée.

En mobilisant un clown à l'entame de son film, la réalisatrice joue manifestement avec les attentes du spectateur. Rico Berlingot n'est certes pas effrayant, mais surtout il suscite le rire, non pas des personnages présents, loin s'en faut, mais du public, qui se réjouit d'assister à un tel fiasco. Sa présence inhabituelle dans un film de vampires a donc ici quelque chose de programmatique : elle donne le ton de cette œuvre singulière qui s'emploie à mélanger les registres.

Pour aller plus loin

On pourra présenter aux élèves une scène d'un court métrage avec Laurel et Hardy (*Ton cor est à toi* par exemple, d'Edgar Kennedy [1928]) ainsi que des extraits de *La Nuit des forains* (Ingmar Bergman [1953]), afin d'identifier l'influence du clown sur le cinéma comique des années 1920, avant d'interroger ses représentations plus tardives. Au regard de cet éclairage, on tâchera de commenter l'image du clown dans le film d'Ariane Louis-Seize en soulignant l'écart de perception entre les parents et l'enfant.

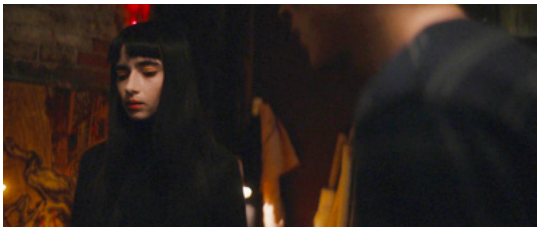


1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

Séquence

À l'unisson [00:41:20 – 00:47:48]

L'amitié entre les deux adolescents se noue dans la chambre de Sasha. Le rapprochement n'est cependant pas donné d'emblée et suit plutôt une progression qui met en jeu la composition du cadre, la profondeur de champ et les rapports entre le son et l'image.

En toute intimité

Après le coup de foudre survenu au sein du groupe de parole, Sasha emmène Paul chez Denise, où elle est hébergée, et partage un moment d'intimité avec lui. La scène fait suite à la déclaration publique de l'adolescent (implicitement adressée à Sasha), estimant qu'il pourrait donner sa vie à qui en aurait vraiment besoin. C'est donc pour mettre en pratique ce don que les deux personnages se réunissent : Paul s'offre à Sasha, qui doit le mordre, boire son sang, et ainsi inaugurer ce geste vampirique qu'elle a jusque-là esquivé.

L'arrivée du jeune homme suscite aussitôt l'intérêt de Denise, qui interrompt ses activités de peinture. Devant une telle avidité, réduisant Paul à une simple proie, Sasha décide de couper court aux présentations et mène son protégé dans la chambre qu'elle occupe. Bien qu'il s'agisse d'un hébergement temporaire, la pièce est personnalisée, recelant des objets qui attisent la curiosité de l'invité. Se met alors en place un dialogue, essentiellement dirigé par les questions de Paul sur les vampires, auquel succède l'écoute d'une chanson, jouée sur un tourne-disques, puis une tentative finalement avortée de morsure. La scène apparaît comme charnière dans la mesure où elle orchestre un rapprochement entre les deux personnages. Après une première rencontre aussi brève que fortuite, puis des retrouvailles en public, les protagonistes partagent ici, pour la première fois, un moment à l'abri des regards. Mais cette coprésence n'est pas immédiatement synonyme de proximité, comme le montre la mise en scène.

La volonté de savoir

Une fois franchi le seuil, en effet, Paul et Sasha restent à distance l'un de l'autre. Chacun occupe son cadre en plan rapproché taille, et le montage organise l'alternance des répliques en un champ/contrechamp [1, 2, 3, 4]. Si la silhouette de Sasha se devine dans l'espace de son interlocuteur, c'est uniquement sous forme d'amorce, une masse sombre anonyme au bord du cadre [1, 3]. La curiosité de Paul entraîne néanmoins un premier rapprochement significatif. Après une suite de questions générales sur les vampires, questions auxquelles Sasha répond de bonne grâce, le jeune homme se précipite vers son interlocutrice, comme poussé par la volonté d'en savoir encore davantage (« Sinon, qu'est-ce qui se passe quand vous allez au soleil ? »). Sasha esquisse alors un très léger mouvement de recul, mais continue néanmoins à répondre, entretenant un échange qui s'apparente à une initiation. En se laissant porter par la curiosité, Paul fait effraction dans le cadre de Sasha, dont il occupe une partie significative (près de la moitié). Symétriquement, le cadre de Paul est lui aussi envahi par le profil de Sasha [5, 6]. Les personnages esquivent pour l'heure un véritable face à face, demeurant plutôt côte à côte, le visage légèrement tourné pour maintenir un contact visuel, mais la composition du cadre signale déjà une certaine proximité. Littéralement, bien que leur distance à la caméra diffèrent (la chose est d'importance), les deux protagonistes partagent un seul et même cadre.

9 

10 

11 

12 

13 

14 

15 

16 

Le mouvement des émotions

C'est alors que Paul, sans transition mais toujours gouverné par un élan de curiosité, aperçoit les disques de Sasha. Il se dirige vers les bacs de rangement qui sont à l'avant-plan, tandis que la jeune femme reste à l'arrière-plan [7]. Il s'éloigne donc d'elle, dans un premier temps, afin de détailler les pochettes. Lorsqu'il l'interroge sur le disque qu'elle écouterait avant de mourir, celle-ci se dirige à son tour vers les bacs, et par conséquent résorbe la distance qui venait de s'installer [8]. Elle sélectionne un album de Brenda Lee et joue la chanson «Emotions». En somme, après un premier détachement, Sasha rejoint Paul pour lui faire écouter un titre qu'elle affectionne. Les protagonistes sont à nouveau côte à côte, face caméra cette fois. Si la proximité entre les deux personnages étaient auparavant figurée par des procédés touchant à la composition du cadre et au positionnement des corps dans le champ (modulant eux-mêmes la distance qui les sépare), la chanson scelle de manière plus forte encore un rapprochement qui semble de nature amoureuse.

Les personnages occupent chacun une moitié du cadre, Paul à gauche et Sasha à droite, lorsque celle-ci démarre le tourne-disques. Après des nappes de cordes langoureuses, Sasha se met à mimer chacune des paroles en parfaite synchronisation [9]. Son corps ondule doucement, comme réveillé par la musique. Tournant son visage vers Paul, elle surprend son regard et interrompt aussitôt sa prestation [10]. Un tel réflexe souligne bien la dimension de dévoilement intime associée à l'écoute de cette chanson. Par la voix de Brenda Lee, Sasha exprime ses propres émotions, en l'occurrence le mal de vivre qui la submerge. Le regard de Paul, s'il traduit une forme d'attirance, exprime surtout, très probablement, de l'empathie, le jeune homme reconnaissant Sasha comme une sœur d'infortune.

Battements de cœurs et de couleurs

Après quelques secondes, Sasha se tourne à nouveau vers Paul et rencontre cette fois son regard, sans gêne, tandis que l'éclairage varie de manière inattendue, se réchauffant soudainement pour nimber les personnages d'une lumière rouge. Un tel événement formel figure le bouleversement qui survient entre les deux jeunes gens. La lumière continue de fluctuer, allant du rouge à l'orange pour revenir au rouge et ainsi de suite [11, 12], imprimant un mouvement faisant écho à celui de Sasha, qui s'est remise à danser de manière plus affirmée, faisant des arabesques avec les mains. Cette libération corporelle touche Paul à son tour, traversé de saccades en rythme avec la musique, sous le regard de sa voisine. Mais la jeune fille s'assombrit brusquement en voyant son protégé si vivant, pour des raisons que le spectateur peut sans mal imaginer: la mauvaise conscience d'une mort à venir. La jeune fille installe donc à nouveau une distance: elle retourne dans le fond du cadre, dépassant la zone de netteté, et s'assied sur son lit [13]. Paul la rejoint et s'installe à ses côtés. Les deux sont à nouveau face caméra, affichant une posture des plus rigides [14]. Suivra alors la tentative désastreuse de morsure [15, 16].

L'écoute de la chanson, encadrée par des moments de gêne, apparaît par contraste comme une expérience furtive d'émancipation, au cours de laquelle les protagonistes laissent libre cours à leurs émotions et adoptent d'autres états du corps. C'est aussi à cet instant que se noue une relation affective entre Paul et Sasha, fondée sur la reconnaissance d'une mélancolie partagée.

Filiations

Je est un monstre

L'adolescence est l'âge de toutes les transformations. Comment le cinéma et les séries fantastiques se sont-ils emparés de ce moment charnière pour en proposer des représentations symboliques ?



Teen Wolf (1985) © Columbia



Twilight (2008-2012) © Prime Video

L'âge bête

Vampire humaniste cherche suicidaire consentant s'inscrit dans une tradition déjà longue de films et de série fantastiques traitant des bouleversements de l'adolescence sur un mode métaphorique. Les transformations corporelles vécues par le personnage principal y emblématisent les changements physiques amenés par la puberté, à cette différence près que la métamorphose apparaît comme surnaturelle. L'adolescent, transformé en loup-garou, sorcière, homme-araignée, etc., devient littéralement un monstre, occupant un entre-deux qui symbolise sa position charnière entre l'enfance et l'âge adulte.

Cette monstruosité se voit incarner avec force par la figure dominante du loup-garou dans une série de fictions courant des années 1950 jusqu'à nos jours : *I Was A Teenage Werewolf* (Gene Fowler Jr., 1957), *Teen Wolf* (Rod Daniel, 1985), *Le Loup-garou du campus* (série créée par Christopher Briggs et Peter A. Knight, 1999-2002), etc. Le loup-garou matérialise en effet l'altérité, la force irraisonnée, l'impulsivité, en bref la part bestiale en lutte avec les exigences de l'ordre social. La bête, de manière exemplaire, résiste à l'adaptation requise par le passage à l'âge adulte. Si le personnage de Sasha ne connaît pas de transformation aussi spectaculaire, cette question de l'adaptation se retrouve au cœur du film d'Ariane Louis-Seize. La jeune femme constate avec horreur que ses canines sont sorties peu après sa première rencontre avec Paul, alors que ses parents, eux, s'en réjouissent, voyant là une étape décisive dans le développement vampirique de leur fille.

Vampire en crise

Depuis quelques décennies déjà, le vampire occupe une place de choix dans les fictions adolescentes, qu'il s'agisse de la série culte *Buffy contre les vampires* (créée par Joss Whedon, 1997-2003) ou de la saga de films *Twilight* (2008-2012). Alors que Bella Swan choisit délibérément de devenir vampire pour rester auprès de celui qu'elle aime, et que Buffy Summers se définit en opposition à des créatures masculines foncièrement mauvaises, Sasha est le seul personnage à lutter contre sa propre condition. Elle n'est donc pas un nouvel emblème féministe ou une héroïne romantique tardive, mais un personnage en crise, se débattant avec une identité problématique.

Cette lutte intérieure s'exprime par un sentiment de dépossession qui conduit Sasha à envisager un temps le suicide. La jeune femme se surprend effectivement, au début du film, à éprouver à la vue de Paul une impulsion la rattachant contre son gré – et à son grand désarroi – au commun des vampires. Plus tard, c'est encore en voyant Paul, cette fois molesté par Henry, que Sasha semble à nouveau perdre le contrôle, fonçant de manière réflexe sur l'agresseur. À l'instar des lycanthropes[1], l'adolescente est donc un vampire traversé par des élans instinctifs immaîtrisables, révélant un caractère incompatible avec son humanisme. Comparable au surgissement pileux des loups-garous, l'irruption des dents, sur laquelle Sasha n'a aucune prise, signale cette animalité.

Nouvel état, nouvel *ethos*

À l'encontre des représentations habituelles, enfin, il faut souligner que l'issue positive de cette crise identitaire résulte ici non pas d'une acceptation résignée mais d'une réinvention de la condition de vampire. Tandis que certains personnages assument douloureusement leur nouvel état sans pouvoir rien y changer (Peter Parker – alias Spider-Man –, Bella Swan), ou que d'autres, victimes de situations impossibles, connaissent une fin tragique (Tony Rivers dans *I Was A Teenage Werewolf*), Sasha reprend la main sur son existence et façonne avec l'aide de Paul une nouvelle manière d'être vampire. Plutôt que subir sa condition, elle se la réapproprie (l'idée d'une morsure éthique) et tourne le dos à une tradition vieille de plusieurs siècles.

Horreurs de la puberté

L'adolescence est également marquée par la découverte de la sexualité, que le genre fantastique, là encore, traite à partir de métaphores monstrueuses. Dans *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant*, la première morsure peut sans mal être rapprochée d'un premier rapport. Inscrite

1 Historiquement, « lycanthrope » est un terme médical utilisé pour désigner un patient croyant avoir été transformé en loup. Il est aujourd'hui synonyme de « loup-garou ».

à même le titre, la notion de consentement convoque d'emblée cette thématique sexuelle, qui se précisera par la suite : de la même façon qu'elle se refuserait à forcer un rapport, Sasha s'interdit – à une exception – de mordre quelqu'un qui n'y aurait pas lui-même consenti. Elle enfreint en effet cette règle tacite avec Henry, qu'elle mord pour venir en aide à Paul.

Réduite ici à un simple sous-texte, la sexualité est en revanche désignée plus explicitement par certains films comme une expérience douloureuse, parfois immorale, à l'origine de transformations corporelles. C'est le cas de *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009), dans lequel une jeune femme sexuellement active se métamorphose en une succube effrayante après avoir été sacrifiée par des satanistes (qui la croyaient vierge). Ou encore de *Teeth* (Mitchell Lichtenstein, 2007), où une adolescente très puritaine, affublée d'un vagin denté, mutile ceux qui la malmènent. Le film *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014), quant à lui, traite de la sexualité comme d'une malédiction mortelle prenant la forme de créatures cauchemardesques, malédiction dont on ne peut se libérer qu'en la transmettant.

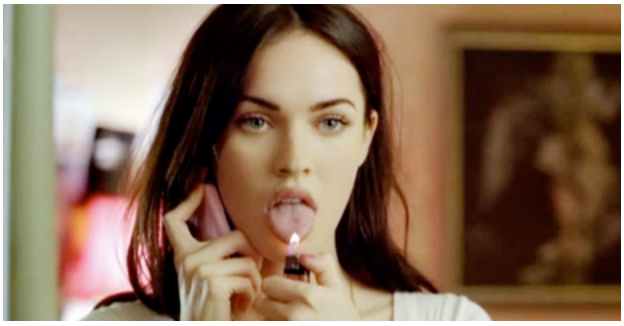
Passer ses examens

D'un point de vue scénaristique, le film d'Ariane Louis-Seize reconduit dans ses premières scènes une situation typique, présente dans d'autres fictions fantastiques : l'état préoccupant de Sasha conduit ses parents à consulter plusieurs praticiens afin que ces derniers posent un diagnostic ; la fillette se confronte ainsi à l'institution médicale, passant entre les mains d'un dentiste, d'un neurologue et d'une psychologue. La jeune Regan, dans *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973), se voit elle aussi soumise à une série de tests très pénibles, censés apporter une explication aux violents spasmes qui l'agitent.

Une telle épreuve est souvent vécue de manière douloureuse, allant parfois jusqu'à faire apparaître le patient comme la victime de praticiens abusifs. Dawn consulte par exemple un gynécologue dans *Teeth*, afin de comprendre ce qui lui arrive. Mais le spécialiste se montre inconvenant en l'examinant sans gants, et suscite en retour une réaction de défense spectaculaire. Tony Rivers, également, est à la merci d'un déséquilibré dans *I Was A Teenage Werewolf*, qui se sert de l'adolescent comme d'un cobaye : réalisant à son insu une expérience scientifique, l'homme lui injecte le sérum responsable de sa transformation animale.



I Was A Teenage Werewolf (1957) © Columbia



Jennifer's Body (2009) © 20th Century Fox



Teeth (2007) © TFM Distribution

Chambre noire

Comme l'a montré l'historienne Michelle Perrot, l'expérience de la chambre varie selon la position sociale de celui qui l'occupe : roi, prisonnier, religieux, écrivain, mari et femme, etc. Le film d'Ariane Louis-Seize met en valeur, quant à lui, la chambre d'une adolescente, Sasha, au cours d'une scène déterminante.

La jeune femme y emmène initialement Paul pour le sacrifier, mais partage finalement avec lui un moment d'intimité qui entérine un premier rapprochement entre les personnages **[Séquence]**. La chambre apparaît comme un refuge (loin du danger que représente Denise) et dévoile une part de l'identité de Sasha ; c'est là, précisément, que s'y expriment les émotions qu'elle dissimule à l'extérieur. C'est aussi le lieu des premières fois, ici un premier baiser en forme de morsure qui ne parvient pas à se concrétiser.

Dans le contexte du genre fantastique, la chambre d'adolescent peut également occuper d'autres fonctions. Elle abrite par exemple le secret d'une métamorphose corporelle dans *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) ou dissimule une créature d'un autre monde dans *E.T., l'extra-terrestre* (Steven Spielberg, 1982). De manière plus générale, elle représente un espace alternatif où s'élaborent des stratégies de résistance, quand le monde des adultes échoue à contenir des dangers redoutables : *Explorers* (Joe Dante, 1985), *Marshall et Simon* (série créée par Karl Schaefer et José Rivera, 1991-1992), *Stranger Things* (autre série créée par Matt et Ross Duffer, 2016-2026), etc.

Pour aller plus loin

Vampire humaniste cherche suicidaire consentant se conclut, non pas dans une chambre d'adolescent, mais dans une chambre d'hôpital, où Sasha et Paul accompagnent les derniers instants d'une patiente. En quoi le thème de la fin de vie permet-il d'aborder sous un autre aspect la notion de consentement, dont nous avons vu l'importance dans le film ? Dans quelle mesure cette dernière scène illustre une pratique vampirique nouvelle, fondée sur l'idée d'un « échange de bons procédés » ?

Document

La nuit des morts-vivants

Le film d'Ariane Louis-Seize puise dans un imaginaire séculaire qui touche également les autres arts dont la littérature. Le poète Charles Baudelaire, exemplairement, a célébré les amours macabres dans son recueil *Les Fleurs du mal*.

La mort des amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Charles Baudelaire, « La mort des amants », *Les Fleurs du mal*, 1861.

Une dernière étreinte

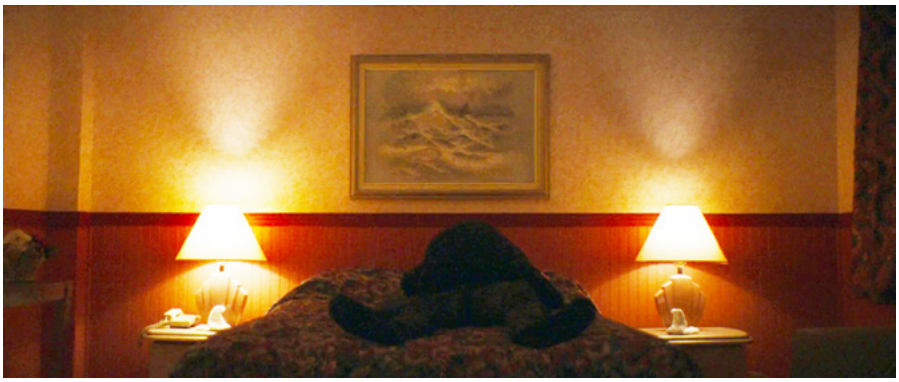
Ce sonnet de Charles Baudelaire peut être rapproché de l'une des dernières scènes du film : la morsure dans la chambre d'hôtel. Tous deux associent étroitement l'amour et la mort, mettant chacun en exergue le motif ambivalent du lit. La scène de morsure est en effet filmée comme une étreinte amoureuse accomplie par deux amants dans un lieu significatif, la chambre d'hôtel, abritant habituellement les unions clandestines. La tension tient au danger que recouvre ce geste pratiqué par Sasha, dans la mesure où une morsure trop longue pourrait, au lieu de transformer Paul en vampire, lui ôter définitivement la vie. Le lit est donc à la fois cet espace hautement connoté accueillant les corps enlacés des deux protagonistes, au terme de péripéties les ayant progressivement rapprochés, mais aussi celui, possiblement, d'un dernier repos (à tout le moins pour Paul). La comparaison des divans aussi « profonds » que des « tombeaux » explicite chez Baudelaire cette ambivalence à partir d'un autre meuble (un lit) aux usages similaires.

Un jeu d'allusions

Film et poème déploient, en outre, une économie de la suggestion typique du langage poétique. L'étreinte du film est scandée par des battements lumineux (les lampes de chevet grésillant à l'unisson de manière surnaturelle) qui soulignent, au même titre que les mains empoignées, l'intensité d'un échange dont le public perçoit sans mal la dimension sexuelle. Chez Baudelaire, de même, ces « chaleurs dernières » mobilisent, en une manière de syllepse[1], à la fois le sentiment amoureux (le cœur qui s'embrase) et l'échauffement des corps.

Au-delà de la mort

Poème et film proposent, enfin, l'image d'un amour qui transgresserait les limites humaines, notamment temporelles. La morsure vampirique offre à Paul une nouvelle vie, lui assurant une relation prolongée – plusieurs siècles – aux côtés de Sasha. Or, le dernier tercet du sonnet, mobilisant la figure d'un ange, établit lui aussi l'idée d'une renaissance. L'« éclair unique » échangé entre les amants suggère certes un suicide simultané, mais cette dernière strophe s'empresse, semble-t-il, de le conjurer, achevant le texte sur une note d'espoir.







1 Figure de style consistant à employer un mot à la fois au sens propre et au sens figuré.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

- *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant*, DVD et Blu-ray, Wayna Pitch.

Courts métrages de la réalisatrice

- *Wild Skin* (2016), disponible sur la chaîne Vimeo de Travelling Distribution :
  ↳ vimeo.com/244665000

- *Les Petites Vagues* (2018), disponible sur la chaîne Vimeo de Travelling Distribution :
  ↳ vimeo.com/561626660

- *Les Profondeurs* (2019), disponible en VOD sur la plateforme Sooner :
  ↳ sooner.fr/films/les-profondeurs

- *Lorraine Pintal : Pour que la lumière ne meure jamais* (2019), disponible sur le site de l'Office national du film du Canada :
  ↳ onf.ca/film/lorraine-pintalpour-que-la-lumiere-ne-meure-jamais

Inspirations et influences

- *Les Prédateurs* (1983) de Tony Scott, DVD, FIS.

- *Juno* (2007) de Jason Reitman, DVD et Blu-ray, 20th Century Fox.

- *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer, DVD et Blu-ray, Diaphana.

- *Only Lovers Left Alive* (2013) de Jim Jarmusch, DVD et Blu-ray, France Télévisions Distribution.

- *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014) de Ana Lily Amirpour, DVD, M6 Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

Entretiens avec la réalisatrice

- Jessica, « Ariane Louis-Seize, réalisatrice de *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant* », *Bon chic bon genre – cinéma de genre(s)*, 25 mars 2024 :
  ↳ bonchicbongenre.fr/entretien-ariane-louis-seize-realisatrice-de-vampire-humaniste-cherche-suicidaire-consentant

- Clément Levassort, « Ariane Louis-Seize, sang frais », *Fais pas Genre !*, 22 mars 2024 :
  ↳ faispasgenre.com/2024/03/entretien-ariane-louis-seize-sang-frais

- Marthe Statius, « Entretien avec Ariane Louis-Seize : "Je voulais faire un film lumineux sur la mort" », *Zone critique*, 21 mars 2024 :
  ↳ zone-critique.com/critiques/ariane-louis-seize-entretien

- Vladkergan, « Ariane Louis-Seize. Interview avec la réalisatrice et coscénariste de *Vampire humaniste cherche suicidaire consentant* », *Vampirisme.com*, 23 avril 2024 :
  ↳ vampirisme.com/interview/louis-seize-interview-realisatrice-vampire-humaniste-cherche-suicidaire-consentant

Lectures complémentaires

- Numéro spécial « Vampires : 100 ans d'un cinéma de chair et de sens », *MadMovies Hors-Série* n° 70, décembre 2022.

- Gérard Lenne, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies, 1895-1970* (1970), Henri Veyrier, 1985.

- Jean Marigny, *La Fascination des vampires*, Klincksieck, 2009.

- Jean Marigny, *Vampires : De la légende au mythe moderne*, La Martinière, 2011.

- Alain Pozzuoli, *Le Vampire arc-en-ciel : Les vampires queer en littérature et au cinéma*, Rouge Profond, 2026.

SITES INTERNET

Deux vidéos en partenariat avec le Festival international du film de femmes de Créteil, Sooner (ex Filmo TV / Univers Ciné) :

- « Rencontre : Ariane Louis-Seize (*Vampire humaniste cherche suicidaire consentant*) », 20 mars 2024 :
  ↳ youtube.com/watch?v=F4euRUraFz4

- « Ariane Louis-Seize nous présente ses films coups de cœur ! », 21 mars 2024 :
  ↳ youtube.com/watch?v=kExY4kykLok&t

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

CRISE DE SANG

Vampire humaniste cherche suicidaire consentant s'empare d'un mythe déjà ancien de plusieurs siècles afin de proposer une réflexion tout en nuances sur l'adolescence. Née dans une famille de vampires, Sasha éprouve une forte réticence à mordre son prochain, au risque de se voir elle-même dépérir. En faisant la rencontre de Paul, un jeune homme fragile tenté par le suicide, elle entrevoit la possibilité de se nourrir d'une façon éthique tout en soulageant les plus désespérés. Mêlant, au sein d'un récit d'apprentissage, le fantastique à la comédie, le premier long métrage d'Ariane Louis-Seize prend ses distances avec la figure stéréotypée du vampire de cinéma pour interroger les relations entre parents et enfants, et mettre en évidence le poids des normes familiales. Entre Sasha et Paul se forme une amitié inattendue qui les conduira à se réinventer mutuellement dans un finale en forme d'apothéose.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

AVEC LE SOUTIEN DE VOTRE CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS DU CINEMA

Directeur de la publication : Gaëtan Bruel | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail – 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40 | Rédacteur en chef : Raphaël Nieuwjaer, Cahiers du cinéma | Rédacteur du dossier : Arnaud Widendaële | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net | Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo – 75003 Paris.