

## HISTORICAL PERSPECTIVES

---

### 1. Fabien Desset - Female Precursors to Female Vampires in late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> Romantic and Gothic Literature

From Robert Southey's note to *Thalaba* (1801), through John Polidori's *Vampyre* (1819), to Bram Stoker's *Dracula* (1897), the vampire has essentially been a masculine figure, but it does not mean that female characters in late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> Gothic and Romantic literature are always the helpless victims of that embodiment of male libido.<sup>1</sup> Even in painting, it is significant that on the back of Henry Fuseli's *Nightmare* (1783, 1791) representing the sleeping female victim of an incubus-like *mare* – another sort, if not precursor, of male vampire – the painter should have represented a woman, possibly his former love, under the guise of an at once beautiful and terrifying modern witch. The related figures of the more or less supernatural Circean witch, succubus, lamia or gorgon have also enjoyed some power over men in the writings of such gothic novelists as Matthew Lewis or Charlotte Dacre, and such romantic poets as Percy Bysshe Shelley or John Keats – even though these female precursors are eventually defeated by their male victims or the system. 'From nothing, nothing can come,' Shelley writes, and Carmilla or Lucy did not come out of nowhere. This presentation will thus attempt to show, through a perhaps partial selection of texts, that the Machiavellian, albeit not always Manichean, female antagonists of these earlier literary works can be considered as precursors to female vampires. It will also see if these precursors are stereotypes or whether there are some differences between them, like the ambivalent Matilda in Shelley's *Zastrozzi* (1810) or his Medusa in the poetic ekphrasis of 'Leonardo's' painting. Although she has less power over men, since she is at once destroyed by her creator, the creature's 'bride' in Mary Shelley's *Frankenstein*, is also significantly introduced as a double of the male monster, which female vampires are often in subsequent literature and films.

### 2. Marine Galiné - Les corps liminaux et hétérotopiques de Carmilla et ses consœurs

Cette communication se propose d'étudier le corps vampirique féminin enfant/adolescent héritier de la figure de Carmilla. Le personnage transgressif de Le Fanu ('Carmilla', 1872), tout comme Claudia chez Anne Rice (*Interview with the Vampire*, 1976) ou encore Eli dans le film suédois *Let the Right One In* (Tomas Alfredson, 2008) et son remake américain *Let Me In* (Matt Reeves, 2010), est présenté comme un être double ('amphibious')<sup>1</sup> et ambivalent.

Cet entre-deux occupé par la jeune fille vampirique, qu'il soit physique (enfant/adulte), social (convoquant le tabou de l'éveil à la sexualité ou du lesbianisme) ou encore idéologique (opposant rationalité et superstition), évoque bien évidemment la notion de liminalité, à savoir la transgression du seuil et l'entrée dans le domaine de l'Autre (Aguirre, Quance et Sutton : "the idea of a crossover, a transgression or an entry into the Other.")<sup>2</sup>

Il s'agira également d'analyser le corps hétérotopique et hétérochronique de ces figures à la lumière de deux conférences radiophoniques de Michel Foucault : « Le corps utopique » et « Les hétérotopies » (1966). Nous verrons comment Carmilla et ses consœurs ouvrent de nouveaux espaces de

---

<sup>1</sup> This presentation will not refer to psychoanalysis.

contestation (« des espaces différents ») et d'émancipation (des « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. »)<sup>3</sup> grâce à leur corps résistant aux cadres herméneutiques traditionnels.

### 3. Katherine Echols - "We only consume the ones we love": A Study of Radio Adaptations of Sheridan Le Fanu's Female Vampire Carmilla

Bram Stoker's *Count Dracula* is the standard by which to measure representations of male vampires in literature, on film, stage, and even radio, a forgotten storytelling medium. Among the most popular anthology series on radio between the 1930s and 1980s was radio horror. Radio horror anthologies produced adaptations of original and classic horror tales featuring all manner of monsters, including the vampire. Sheridan Le Fanu's "Carmilla" was one of those classic horror tales adapted for radio between the 1930s and 1980s.

Because of the perceived intimacy of listening to radio, and despite the physical invisibility of the female vampire, the auditor's perceptions or mental image of Carmilla were shaped by cultural assumptions of gender stereotypes and impressions based solely on narrative descriptions of character and voice. Rather than avoiding the overt sexuality in the novella, an impression even more provoking given the purely auditory medium, radio scriptwriters and sound effects engineers employed descriptive and suggestive dialogue, realistic sound effects, and dramatic musical bridges to convey an atmosphere of horror and simultaneously alluded to sex and lesbianism to further titillate auditors.

This paper considers a selection of radio adaptations of "Carmilla" broadcast on American, British, and Canadian radio between the 1930s and 1980s.

## GLOCAL FIGURE

---

### 4. Mélanie Joseph-Vilain - *Cassie (Rebirth, 2012)* : une sœur sud-africaine de Carmilla ?

Dans cette communication, je chercherai à analyser comment le comic sud-africain *Rebirth* de Daniel Browde et Josh Ryba (2012) déplace la figure du vampire dans un environnement sud-africain. Je me concentrerai plus particulièrement sur la dimension « globale » de la figure de Cassie, le personnage de vampire féminin, qui permet à plusieurs formes de déplacement (géographique, générique, culturel) de se manifester. Cassie devient vampire lors des premiers temps de la colonisation, comme on l'apprend par un flashback. A travers elle, les auteurs explorent des identités sud-africaines et une histoire nationale à travers une figure internationale, illustrant la capacité du vampire, et plus largement du gothique, à explorer des questions sociales et identitaires<sup>2</sup>. Je m'appuierai aussi sur le positionnement des auteurs dans le travail promotionnel du comic pour comprendre de quoi Cassie devient le nom dans *Rebirth*.

---

<sup>2</sup> Cf. ce qu'écrit Julia Round à propos du gothique : "Gothic is best defined as a mode of writing that has been particularly prominent at certain points in time and space (...) It is interesting to note that these periods are often at a time of extreme stress or social unrest; supporting David Punter's argument that Gothic is a response to social trauma – a subversive and critical way of addressing problems in society. Defining Gothic as a mode – an ongoing tendency or style – means it can subsume genre (...) and cross media." (Round 2014, 55)

## 5. Lizette Gerber - Claiming Monstrosity: The Soucouyant and Black Motherhood in Nalo Hopkinson's "Greedy Choke Puppy"

Giselle Lisa Anatol describes the soucouyant as an almost exclusively female Caribbean vampiric figure who sheds her skin at night to become a ball of flame and drink human blood (1). As she further explains, "the soucouyant is typically characterized as a malign force" (23), applying this information to her reading of Nalo Hopkinson's short story "Greedy Choke Puppy" to argue that the death of its soucouyant character Jacky at the end of the narrative serves to reiterate the "traditional" function of soucouyant tales: "to demonize women's agency" (140). My paper will attempt to trouble this understanding of Jacky by thinking with the contradictions of her desire to be a mother and her vampiric consumption of a newborn baby. I draw from Hortense Spillers's theorization of Black motherhood in relation to slavery and its afterlives<sup>3</sup> to read Jacky as "claiming the monstrosity (of a female with the potential to name)" in the face of white supremacist histories and legacies in which Black women are "robbed of the parental right, the parental function" (78, 80). In other words, I suggest that "Greedy Choke Puppy" is not vilifying Jacky, but rather asking what it would mean to sustain what was never supposed to exist—what it would mean to claim the monstrosity of the unimaginable Black mother.

### Works Cited

Anatol, Giselle Lisa. *The Things That Fly in the Night: Female Vampires in Literature of the Circum-Caribbean and African Diaspora*. Rutgers UP, 2015.

Hartman, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. Farrar, Straus, and Giroux, 2007.

Hopkinson, Nalo. "Greedy Choke Puppy." *Skin Folk*, 2001. Open Road Integrated Media, 2015, pp. 180–96. *ProQuest Ebook Central*, [ebookcentral.proquest.com/lib/ualberta/detail.action?docID=1886417](http://ebookcentral.proquest.com/lib/ualberta/detail.action?docID=1886417).

Spillers, Hortense J. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." *Diacritics*, vol. 17, no. 2, 1987, pp. 64-81. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/464747](http://www.jstor.org/stable/464747).

## 6. Süleyman Bölükbaş - MONSTER OR EVIL SEDUCTRESS: EXAMINING FEMALE MONSTROSITY AND QUEERNESS IN *THE NIGHT OF TERROR*

My research examines how Kerime Nadir's *Dehset Gecesi* (The Night of Terror-1958) creates a vampire metanarrative that reproduces a female vampire image under the Turkish cultural and Islamic influences, which enables critical spaces for queer analysis. Although it is suggested Gothic horror has remained very popular yet relatively under-produced in Turkish cultural and literary history, recent scholarship has unearthed texts written in gothic modes from the early 20th century onwards. Heavily inspired by and adapted from Stoker's *Dracula* (1897), Nadir's novella presents Princess Ruzihayal (the vampire protagonist) as the embodiment of "evil". Princess Ruzihayal is ambivalently positioned between human and nonhuman, beautiful and monster, and West and East, reinforcing her ambivalent and nonnormative status. Thus, Nadir depicts a female vampire antagonist that counters the image of traditional womanhood with her sexual aggression, transgression, and subversion. I read her fertility queerly as a "reproduction with blood" that further expands themes associated with the vampire image. Rereading Nadir's novella through the concepts of globalgothic and queer phenomenology as

---

<sup>3</sup> The terminology of "the afterlives of slavery" was coined by Saidiya Hartman; see especially *Lose Your Mother*.

well as scholars like George E. Haggerty and, this presentations seeks to demonstrate how vampire as an iconic global figure migrates across cultures and languages and how figures like Princess Ruzihayal interpolates queerness by disrupting gender and sexualized norms of femininity and masculinity.

## EARLY ADAPTATIONS

---

### 7. Jean-Baptiste Chantoiseau - *Nadja* ou une vampirisation *queer* du cinéma

En 1994, le réalisateur américain Michael Almereyda proposa une libre interprétation du roman *Nadja* (1928) d'André Breton, produite par David Lynch. Dans le New York underground des années 1990, Nadja (Elina Löwensohn), fille du comte Dracula, se repaît, à la nuit tombée, du sang des hommes et femmes qui croisent son chemin. Masculine – elle ressemble parfois à s'y méprendre au *Nosferatu* (1922) de Murnau – elle en vient à parasiter le sang de son frère pour mieux épouser la femme qu'elle aime. Cette vampirisation absolue des corps et des esprits, qui transcende genres et identités, se double d'une vampirisation esthétique vertigineuse : gros plans évoquant *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Dreyer ; clins d'œil à *Soy Cuba* (1964) de Kalatozov ; personnage errant dans les rues de New York évoquant le Jim Jarmusch des débuts ; scènes intimes à la Hal Hartley dont Almereyda réemploie les acteurs ; inventivité des mouvements de caméra à la Rainer Werner Fassbinder ; fumées et atmosphères à la David Lynch ; fin du film reprenant littéralement le dédoublement identitaire de *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman... *Nadja*, petite sœur de *Carmilla*, fait briller l'absolu pouvoir, psychique et plastique, d'une vampire *queer* d'une autre génération.

### 8. Boris Henry - Les femmes vampires dans les films de Tod Browning : passage de l'interprétation à la mise en scène et incarnation du monstre

« J'étais en bas... sur la terrasse. Elle est sortie de l'ombre, ne me regardant pas... J'ai commencé à lui parler... Alors je me suis rappelé qu'elle était morte. Une effrayante expression est apparue sur son visage... elle ressemblait à un animal affamé... Un loup. Puis elle est retournée dans l'ombre... »  
— Mina à propos de Lucy Weston, dans *Dracula* (1931)

Tod Browning est sans doute l'un des cinéastes classiques qui a le plus massivement travaillé la - et autour de - la figure du vampire et la question de la vampirisation. Apparaissent dans ses films des femmes vampire : Lucy Weston dans *Dracula* (1931) et Luna Mora dans *La Marque du vampire* (*Mark of the Vampire*, 1935) et, de manière symbolique mais davantage monstrueuse, Cleopatra dans *Freaks* (1932).

Si les deux premières dépendent d'un vampire masculin et sont les actrices de sa mise en scène - ce de manière littérale pour Luna Mora qui s'avère être une comédienne -, Cleopatra élabore et interprète sa propre mise en scène avant d'être vampirisée à son tour, recadrée et *retailée*. En bonne vamp, elle a avoir avec de nombreuses créatures mythologiques : Empusa, Lamia, Lilith... empuses, lamies, stryges, succubes...

Nous étudierons comment Tod Browning utilise la figure du vampire féminin, celle-ci lui permettant d'effectuer l'une de ses scènes les plus oniriques (Luna Mora en femme chauve-souris) comme de figurer la monstruosité morale et de finalement la réunir avec la monstruosité physique.

## 9. Gary Rhodes - Her Wings in Motion: The Vampire Dance

In the film *Loie Fuller* (1905), a large bat flies onto the terrace of a country home (perhaps a castle, as we do not see its exterior). A transition occurs in which Fuller appears for a moment with the bat on her head. When the bat disappears, Fuller spreads her costume in bat-wing style. With the transformation complete, Fuller steps down to the terrace, performs her dance, and then dematerializes thanks to a dissolve, another sign of her apparent supernaturalism. Here is likely the first vampire film in cinema history, particularly given that Georges Méliès' 1896 *Le manoir du diable* (1896) depicted a devil, not a vampire, as some modern critics have wrongly supposed.

Of equal importance is the fact that *Loie Fuller* exemplifies a forgotten type of vampire entertainment, one dominated by women in the fin de siècle and the early years of the twentieth century: the vampire dance. Such dances appeared onstage in America as early as 1890, predating Bram Stoker's *Dracula* (1897) and Rudyard Kipling's *The Vampire* (1897). In the years that followed, particularly after Porter Emerson Brown's play *A Fool There Was* (1908), the dances adapted the "vamp" tradition, to be performed onstage in America, England, and France.

Whether they tended towards the vampire or vamp, the supernatural or natural, these dances represent a forgotten tradition of female vampires on the stage and in the cinema. My paper recovers this lost history through period films, representative images, and written accounts, for the vampire will dance. As Stoker wrote in *Dracula*, "Quicker and quicker danced the dust; the moonbeams seemed to quiver as they went by me into the mass of gloom beyond. More and more they gathered till they seemed to take dim phantom shapes."

---

## CONTEMPORARY FEMALE VAMPIRES ON FILM

---

### 10. Christophe Gelly - *Carmilla* (2019, Emily Harris) et le mythe de « la » vampire au début du XXIème siècle : entre néo-victorianisme et remédiation culturelle

Les années 2010 ont été marquées par un regain d'intérêt pour le texte de Sheridan Le Fanu en tant que texte-source, donnant lieu à plusieurs adaptations cinématographiques marquantes. *The Unwanted* (2014), réalisé et scénarisé par Brent Wood, situe l'intrigue dans le Sud des États-Unis de nos jours, et malgré une intrigue de film d'horreur assez convenue, suscite un intérêt certain par sa relecture des rapports familiaux évoqués dans le roman, et par le recentrage sur la figure de Carmilla comme enfant à la recherche de sa mère. La même année, *The Curse of Styria* (réalisé par [Mauricio Chernovetzky](#) et [Mark Devendorf](#)) déplace l'intrigue en Hongrie dans les années 1980 et déploie un sous-texte politique spécifique à cette période. En 2015, la web-série *Carmilla*, tournée sous forme de vlog, souvent en plans fixes, choisit de faire des personnages principaux des étudiantes dans une université où des disparitions inquiétantes se multiplient. Le succès de cette série, composée d'épisodes très courts (entre 3 et 7 minutes) permet en 2017 la sortie d'un long-métrage intitulé *The Carmilla Movie* (réalisé par Spencer Maybee), qui reprend les mêmes personnages et se fonde, comme la série, sur une relecture *queer* du roman, dans laquelle la relation homosexuelle entre les personnages principaux (et entre plusieurs personnages secondaires) est volontairement « normalisée » et présentée comme un élément central de la transposition culturelle et temporelle de l'intrigue originale. Dans ce contexte, le film d'Emily Harris, sorti en 2019, peut apparaître comme une

curiosité au sens où il est le seul dans cette période à proposer une adaptation qui ne modifie pas le cadre temporel du roman. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un « décalque » de l'œuvre de Le Fanu, notamment parce que la relation entre Laura et Carmilla est présentée comme déterminée par une structure névrotique prenant son origine dans les relations entre Laura et sa gouvernante Miss Fontaine, qui bride le moindre de ses désirs, tandis que le père de Laura est très largement absent de l'intrigue principale. Dans ce contexte, la relation entre Laura et Carmilla est de l'ordre de la transgression amoureuse et accentue une dimension de récit initiatique dans le scénario. Par ailleurs, le rythme relativement lent du film, et les insertions de plans évoquant la décomposition prenant place dans la nature, rappellent les procédés manifestes dans *The Innocents* de Jack Clayton (1961), adapté du court roman de Henry James *The Turn of the Screw*. Nous proposons d'interroger les stratégies mises en place dans cette adaptation à la lumière du concept de remédiation avancé par Bolter et Grusin, pour interpréter cette relecture du roman comme une version très personnelle du film patrimonial, s'inspirant à la fois d'un contexte culturel redéfini par le script et d'une tradition très riche dans le domaine de l'adaptation. Il s'agira de montrer comment la figure du vampire féminin s'avère porteuse de représentations nouvelles qui se rapportent à la fois à une re-contextualisation culturelle et à une transposition transmédiatique.

## 11. Yann Calvet - *The Addiction* (Abel Ferrara, 1994) et la métanoïa

En 1994, avec *The Addiction*, Abel Ferrara réalise ce qu'on pourrait appeler un film de vampires. A la figure vampirique féminine se mêle la référence au pacte faustien dans un film qui retravaille la perspective augustinienne d'une « chute » de l'homme comme élément du « complot divin » permettant/devant conduire à une rédemption. Si le « péché » est, de ce fait, une structure de l'univers ferrarien, c'est que chacun de ses personnages y éprouve aussi sa capacité à la grâce. Dans *The Addiction*, Ferrara nous donne donc un certain nombre de clés pour comprendre son œuvre en articulant de manière relativement explicite, à partir d'un certain nombre de références philosophiques, les différentes tensions qui s'y exercent renouant, comme le note Nicole Brenez, avec cette tradition romantique qui « traite la création en Passion négative ».

Le thème de l'autodestruction est au cœur de la symbolique faustienne/vampirique qui se construit dans *The Addiction* autour de la dialectique du persécuteur – persécuté, de l'avaleur – avalé. Le vampirisme de Kathleen Conklin (Lili Taylor), dans *The Addiction*, exprime un problème d'adaptation à soi-même et/ou au milieu social qui n'a pas été résolu. Elle est psychologiquement rongée... dévorée, et devient un tourment pour elle-même et pour les autres. Sa nature vampirique symbolise donc une inversion des forces psychiques contre elle-même.

A travers le vampirisme féminin, Abel Ferrara confronte le Mal historique au Mal contemporain. Le film s'interroge sur la transmission du mal, d'une classe sociale à une autre, de l'individuel au collectif, par un processus de dévoration généralisé qui renvoie l'être humain à son statut primitif et animal et construit une dialectique complexe sur la puissance figurative des images, entre tentation vampirique et renonciation salvatrice, que cette communication se propose d'analyser.

## 12. Gilles Ménégaldo - *Byzantium* (Neil Jordan, 2012) : entre stéréotype et subversion des codes : une lecture féministe de la femme vampire ?

*Byzantium* est adapté d'une pièce de Moira Buffini, *A Vampire Story* (2008). Le film comme la pièce met en scène deux femmes vampires, Clara et Eleanor, mère et fille, qui se présentent aussi comme

deux sœurs. Alors que la pièce maintient une ambiguïté quant au statut de femme vampire, le film affirme la réalité de ce statut tout comme celle de *The Brotherhood*, confrérie toute puissante de vampires masculins qui exploitent les femmes et leur interdisent l'accès à la condition privilégiée de vampire (« We are a Brotherhood: there are no women amongst us »). Les deux héroïnes sont ainsi des êtres déviants, transgressifs, que le *Brotherhood* pourchasse, mais aussi des rebelles qui exploitent leur statut de vampire pour se libérer du pouvoir patriarcal. Le film fait cohabiter passé et présent qui se contaminent mutuellement, brouillant les frontières temporelles mais aussi spatiales.

Neil Jordan tente de renouveler la figure de la femme vampire en subvertissant les conventions et en mélangeant diverses traditions (le folklore irlandais et le *soucriant* caribbéen). Il met en scène des décors inhabituels et déploie également un riche réseau intertextuel, rendant hommage au passage à John Polidori, Mary Shelley, citant les films de la Hammer et empruntant à son propre *Entretien avec un vampire*. Jordan qui donne à Eleanor la jeune vampire un statut de narratrice (par le biais d'un récit dans le récit) adopte aussi clairement un discours féministe dont il conviendra d'interroger les limites.

---

## LIMINAL FIGURES

---

### 13. Laura Davidel - Living Statues: Rice's Vampire Women as Figures of Liminality and Impairment

Anne Rice's vampires are constructed as creatures whose immortality enables them to explore their desires and to move along the gender spectrum, free from human-made taboos and constraints regarding sexuality and gender. However, Rice tends to portray vampire women as cold and amoral creatures – the cruel counterpart of the sympathetic male vampires. As distant sisters of Carmilla, Ricean vampire women are dual by nature: they can be utterly passive, reclusive, but also “awoken” by strong emotions like revenge, pain, and loss. This paper proposes a reading of Rice's vampire women as liminal figures who embody a paradox of impairment and power. More precisely, it will consider the depictions of four vampire women by focusing on their bodily and mental otherness, variations that do not necessarily limit their powers. These vampire women are represented as living statues, yet monstrous in instances of hyperactivity, when they use their supernatural abilities for destructive ends. This paper will focus on Claudia, the vampire trapped in a child's body; Akasha, whose comatose state and infirmed posture contrast her awakening and her hyperactive killing spree; and Maharet and Mekare, whose physical impairment and mental disintegration, respectively, belie the mythical power that the twins are said to possess. By adopting a Feminist Disability Studies approach combined with aspects of Gothic theory, the following discussion will examine the condition of vampire women to emphasize how cultural assumptions regarding femininity and disability are deployed in the construction of the vampire woman as a liminal character.

### 14. Hélène Frazik - Héritage pictural et littéraire de la femme vampire au cinéma : emprise tragique

Cette communication se concentrera sur les harpies, sirènes, femmes-fauves, sphinx, et autres mangeuses d'hommes de la littérature, de l'illustration et de la peinture symboliste du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'Art nouveau, ainsi que sur les vamps du cinéma muet. Il s'agira de voir comment elles ont pu influencer la figure de la femme vampire, chez Browning et Coppola notamment ou plus récemment

dans la cinquième saison d'*American Horror Story*. Ces figures, celle de Salomé s'imposant comme l'une des grandes représentantes de ces diaboliques, permettent de nuancer l'idée selon laquelle les femmes vampires du cinéma ne seraient que les dépositaires des attributs des vampires masculins que l'on aurait seulement féminisés. Les œuvres picturales de Gustav-Adolf Mossa ou de Fernand Khnopff les illustrations d'Aubrey Beardsley ou de Julius Kringer pour la *Salomé* d'Oscar Wilde par exemple ou encore Antinéa, reine de l'Atlantide (pour le roman de Pierre Benoit et l'adaptation de Jacques Feyder), proposent des figures que l'on peut voir comme des ancêtres de la femme vampire. Elles révèlent une facette ambiguë où la monstruosité, l'animalité et la cruauté côtoient la passion et le désespoir. En effet l'emprise et la fascination qu'exercent ces femmes cachent bien souvent des passions tragiques.

## 15. Le Boisselier - Vampyr

---

### EMBRACING THE POPULAR

---

## 16. Chunwei Liu - Gaze, Sexualisation and Desexualisation of Female Vampires in Superhero Comics: Nocturna's Transformation between Different Types of Vampiric Characters

The similarity and intersection between female action heroines and female vampires in the contemporary entertainment industry have been frequently discussed as representations of "unconventional fantasies of aggressive female sexuality and same-sex desires" (Brown, 2011). To understand the visual mechanism in comics that correlates aggression and violence with sexual appeal, this paper proposes a case study of Nocturna, a female vampire character from the DC Comics, from the perspective of gaze analysis to trace her transformation of sexualisation and desexualisation. The concept of the male gaze, proposed by Mulvey (1975) as both an analytical tool and a mechanism that sexualises female characters, has been developed to cover the sexualised gaze in general. By analysing how Nocturna transforms from a "subliminal vampire" in *Batman* (1983) into an "erotic vampire" in *Batwoman* (2014-15) (Teampau, 2011), this paper argues that in comics, a female vampire's aggressive eroticism is not empowered by the intrusive nature of vampiric behaviours but by readers' sexualised gaze. Such aggression in the power dynamics of the vampire, her victim and the spectator can expand to breach the boundary of the victim's character design, for example, sexualising them into a passive object or turning their homosexuality into more general heteroflexibility. Also, by comparing the erotic version of Nocturna with the "virtuous vampire" in *Suicide Squad* (2022-) (Teampau, 2011), it can also be argued that vampirism in comics can be desexualized by uncoupling from the monstrous danger of feminine sexuality implied by sexualised gaze, becoming a tool of empowerment that positively represents uniqueness, power and capability.

Keywords: Superhero comics, gaze, female vampires, homosexuality, heteroflexibility



## 17. Céline Crégut - La femme vampire dans le *metal* : de l'objet à l'abject

Parmi les nombreuses cultures dites « alternatives » à s'être approprié les figures canoniques de la littérature, le *metal* est peut-être celle qui a le plus mis en texte et en musique la femme vampire. Chansons<sup>4</sup>, albums<sup>5</sup>, groupes mêmes<sup>6</sup> sont régulièrement créés autour de la figure d'Elizabeth Bathory notamment, dont l'acception populaire comme femme vampire vaut en elle-même discussion.

Chantée, glorifiée parfois, la femme vampire y est majoritairement présentée comme un objet à contempler et admirer, mais sans que sa voix se fasse véritablement entendre. L'esthétisation de la femme vampire par la musique et les textes se double certes parfois de passages dans lesquels la femme vampire semble s'exprimer, mais cela se fait toujours dans un cadre précis, un système de références bien codé, centré sur l'objet-femme vampire et toujours implicitement contrôlé et validé par le regard de celui qui crée et observe.

Hors de ce cadre esthétique, la femme vampire trouve un pouvoir qui, s'il lui permet d'échapper au regard désirant et objectifiant, la fait aussi basculer vers une forme d'abject, de déplacement. Le vampirisme se situe alors au niveau symbolique, où la captation se réalise non plus dans le sang mais dans la fascination pour l'énigme que révèlent ces voix qui semblent échapper à tout contrôle<sup>7</sup> et toute esthétisation. La figure littéraire du vampire, incarnation par excellence d'une dynamique de dualité et d'ambiguïté, atteint chez la femme vampire du *metal* l'apogée du jeu entre séduction et abjection qui fait la fascination de la créature.

## 18. Liam Webb - Vampirella: Sister, Cousin, or Coincidence?

The character of Carmilla, a female vampire, was published in 1872 in a self-titled short story. Almost 100 years later, in July of 1969, Warren publications debuted the character of Vampirella, similarly in a self-titled magazine. In this presentation I will look at whether Carmilla informed Vampirella's character, if so to what degree, or whether Vampirella was fashioned after Dracula's female companions or other sources. If there is a link between Carmilla and Vampirella, I will investigate the link's extent. For instance, I will investigate whether Vampirella was meant to be a queer character and if not, why not? If it was not intended was this because Carmilla first attacked a six year old protagonist and comics had already experienced persecution in the 1950s?

I will look at Vampirella's character development over time in comparison to Carmilla. Why was Vampirella created as a magazine "host"? What were the number and kind of Vampirella's own adventures? How did Vampirella develop into a distinct character over time?

I will attempt to interview original Vampirella creators. Of the five original creators, Trina Robbins and Joe Staton are still living (as of 3/28/22). Additionally, I hope to interview Rich Sala, publisher of Warrant, a modern-day Warren imitator/homage, who recently began a horror comic magazine titled Vampiress Carmilla. I will ask him what spurred him to create the Carmilla magazine (likely partly as an homage to Vampirella as his previous work was Creeps like Warren's Creepy), what his plans are for the character, whether he has read the 1872 story, and any related topic.

---

<sup>4</sup> Venom, « Countess Bathory » ; Tormentor, « Elisabeth Bathory »

<sup>5</sup> Cradle of Filth, *Cruelty and the Beast*

<sup>6</sup> Bathory

<sup>7</sup> Jarboe/Neurosis, « Erase »

## 19. Michael A. Torregrossa - "A Hot, Bloodsucking Guinevere": The Queen of Camelot in Undead Arthuriana

The character of Guinevere has had a long career in literature and popular culture, but Arthurian texts featuring vampires and other undead creatures have granted her additional roles beyond those she displays in more traditional stories. Some works of undead Arthuriana present Guinevere as a warrior queen battling these monsters to protect the realm when Arthur and his knights are unable to do so. However, other examples from this sub tradition within the Arthurian legends have transformed the queen (as the television series *Gossip Girl* puts it) into "a hot, bloodsucking Guinevere" to make her into the monster. All of these new stories of a vampiric Guinevere eroticize the queen, like Stoker does with Lucy Westenra, but offer two strategies to rewriting her story. Sometimes, Guinevere remains the hero (as in M. L. Bullock's *Lost Camelot* series, *Legend of the Cryptids*, Britney Grimm Shakespeare's *Vampire Queen Guinevere Camelot Werewolf Templar Knights of Round Table*, and *Gossip Girl*'s tantalizing *Endless Knights* films), but many more creators (such as Adam and Christian Beranek in the *Dracula vs King Arthur* series and Bradley H. Sinor in his story stories) have eschewed the redemption of the character in other tales to make her into a menace to be defeated before she can use her feminine wiles and new supernatural powers to transform and destroy Camelot from within.