

L'image du démon chez le vampire
regard croisé de la littérature et du cinéma,
De Bram Stoker à Francis Ford Coppola.

***“Welcome to my house.
Come freely. Go safely;
and leave something of
the happiness you bring.”***¹

***“Dinanzi a me non fuor cose create
se non etterne, e io eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.”***²

¹ STOKER, Bram, in *Dracula*, édité par Nina Auerbach et David J. Skal, d'après l'édition originale de 1897, p.21:

*“Bienvenu dans ma maison.
Entrez librement, venez sans risque,
Et laissez un peu de la joie que vous apportez.”*

² DANTE, L'Enfer, in *La Divine Comédie*, Édition Garnier Flammarion bilingue, 2004, p.40:

*“Avant moi rien ne fut créé
qui ne fut éternel, et je dure éternellement.
Laissez toute espérance, vous qui entrez.”*

“L’image est une donnée dont l’existence se place simultanément à plusieurs niveaux de réalité, ceci en vertu d’un certains nombre de caractères fondamentaux.”³

³ MARTIN, Marcel, in *Le langage Cinématographique*, les éditions du Cerf, 1992, p.21

INTRODUCTION

L'être humain est partagé : d'un côté, le bien, avec comme plus grande faculté celle de créer et, de l'autre, le mal, avec sa capacité à détruire. Par ses actions, l'être humain oscille entre les deux états de la Raison, ces deux facettes composantes de son être. Cette tension orchestra toute la création, fut la source des civilisations, et de leur destruction. Face à chaque homme de bien s'est toujours trouvé celui que l'on refuse de nommer, celui que l'on veut combattre, celui qui empêche l'avancée. Lié au cycle du temps, le déroulement du monde fut parsemé de douleurs, de souffrances. De cela le démon est né. Une appellation sans équivoque, comme l'ennemi qui devait être dépassé.

Un monde à deux facettes se créait, et ces deux faces se devaient de s'affronter, pour que la paix règne. La guerre fut le symbole de cette lutte constante. Le dieu romain qui veillait sur les ouvertures, Janus, était l'allégorie de la guerre. Il possédait en lui cette définition : deux visages opposés, comme deux regards qui ne pouvaient accepter l'existence de l'autre, qui ne pouvaient vivre l'un sans l'autre.

Dans l'impossibilité d'admettre qu'il pouvait ressembler à celui qui souffrait, l'innommable devint l'immontrable, l'absent, l'étranger. Aux Grecs leurs Turques, aux Chrétiens leurs Sarrasins, à la vie sa mort. Il en est de même en chaque être humain : À la joie la tristesse, à la douceur la douleur, au bon le mauvais.

Lorsqu'un être découvrait sa propre horreur, de lui-même il se cachait. Œdipe ne se creva-t-il pas les yeux pour ne plus avoir à supporter ce monde corrompu par la peste, fruit de son inceste ? Dans les religions, n'existe-t-il pas deux lieux distincts, un enfer et un paradis, pour que ceux qui firent le bien n'aient pas à subir les assauts vains des mauvais ?

L'espace fut ainsi partagé hors du monde. Mais dans le quotidien, la démarcation était impossible : Ceux qui commettaient les atrocités étaient des êtres semblables en tous points dans leurs attributs physiques, souvent vivaient dans les mêmes lieux que les bons, parfois même se trouvaient sous le même toit. Pour les distinguer, comment fallait-il s'y prendre ?

La littérature trouva un moyen. Dans un monde de mots, seule comptait la faculté des lecteurs à se représenter les faits et les corps, à admettre ce qu'il lisait. Le

fantastique naissait. Todorov, dans son *Introduction à la littérature Fantastique*, décrit ce monde en ces mots:

“Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire, ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.”⁴

Tout était possible. Les ennemis devinrent des êtres difformes, l'apparence physique était autre, particulière, jusqu'à en devenir bestiale. Les récits de cour de l'époque médiévale sont constellés de ces serviteurs des “faux dieux”, ceux qui dénaturaient la nature et allaient contre la loi universelle promulguée par Dieu. Par cela, il était démontré que le respect des autres, que les actions bonnes et vertueuses, étaient gages de bonté, que chaque action mauvaise, en marquant l'être, permettait aux hommes de distinguer le mal, pour pouvoir le reconnaître, et le combattre, ou le fuir.

Dans les débuts du cinéma, l'exigence physique de l'image était un nouveau rempart. Le corps avait besoin d'artifices pour se montrer autre au regard, pour pouvoir montrer ce que la littérature ne faisait que suggérer.

Il fallait pouvoir représenter clairement ce qui était. Mais il fallait également que le réel soit respecté, pour que le décor et l'action forment une unité. L'importance du message prévalait, malgré les contraintes.

Ce fut la grande entreprise de l'art cinématographique : montrer ce qui n'existait pas dans la réalité. Le vampire, cet être qui avait parcouru le temps et les civilisations, était l'image parfaite : humain autant que démon, réel autant qu'impossible, sa nature contient en elle même l'un des plus grands défis qui peut être. Mais pour cela il fallait travailler le corps et l'image, pour que l'irréel devienne réel.

⁴ TODOROV, in *Introduction à la littérature Fantastique*,

Comment l'impression de l'invraisemblable du possédé devient-elle, par le jeu des images et des superpositions, le portrait de la condition des personnages diaboliques ?

Par cela, comment la représentation picturale des personnages maléfiques se soumet-elle aux contraintes de l'intermédialité pour transmettre une sensation là où régnait une impression ?

_____ Pour cela, un retour nécessaire doit être fait sur la nature même de cet être qui structure l'étude qui suit. En partant des rapports historiques concernant Vlad Tepes, nous verrons comment Dracula, cette création de Bram Stoker, devint le point de référence pour toutes les productions postérieures. Puis, nous étudierons comment le cinéma pénétra le mythe pour l'apporter à la postérité, grâce aux techniques propres à l'art cinématographique, en faisant du vampire un être non seulement palpable, mais conscient de sa réalité. Enfin, les apports de l'images seront mis en lumière, pour montrer comment le cinéma, dans sa nature même, embellit le mythe pour que ce qui était avant écrit devienne visible.

I) Le lieu de la légende, l'imaginaire du temps

a) La genèse du vampire.

Toute histoire doit avoir une base de réalité, car seul le réel a ce pouvoir sur le lecteur de lui faire ressentir les émotions et de le faire changer. Un conte qui n'offre aucun point de repère avec une vérité existante ne peut émouvoir son auditoire, car sans émotion, tout est voué à disparaître. Le premier conte écrit de l'histoire, la quête de Gilgamesh vers l'immortalité, du diptyque d'Homère, l'Iliade et l'Odyssée, jusqu'aux œuvres les plus récentes, toutes recèlent cette analogie première d'inclure l'homme et ses perceptions dans un contexte déterminé, pour que le pacte de lecture puisse opérer. Les mythes antiques formèrent les premiers héros, des modèles pour les générations futures qui voyaient en eux le symbole de l'élévation vers les dieux et la reconnaissance de leurs prochains. L'imaginaire devenait une partie du réel, et même au delà : ils donnèrent de la force aux peuples, et cela faisait vivre le mythe. Le vampire, d'une autre manière, a suivi ce même chemin.

Le mythe du suceur de sang trouve son origine dans de nombreuses civilisations de par le monde, aussi bien en Chine impériale qu'aux Amériques d'avant les conquistadores. Jean Marigny affirme que l'on “ **trouve des témoignages aussi bien chez les Chinois, les Indiens ou les Malais que chez les Polynésiens, les Aztèques ou les Esquimaux.**”⁵ Ces légendes qui partagent de très fortes similitudes d'avec leurs répliques européennes ne seront pas étudiées. Les pratiques de représentations et de manifestations de ces images diffèrent d'avec la légende qui sera l'objet d'étude: le vampire d'Europe de l'Est. Il est pourtant troublant de savoir que la pratique du vol du sang fut, de tout temps et dans de nombreuses civilisations, une racine de peur et de tabou, sans qu'aucune communication ne pu être réalisée entre elles.

La genèse du mythe qui deviendra le vampire européen se retrouve dans les grandes civilisations antiques du bassin méditerranéen. C'est dans la Grèce antique que

⁵ MARIIGNY, Jean, in *Sang pour sang, les réveil des Vampires*, Édition Découverte Gallimard, Paris, 1993, p. 14-15

le mort-vivant s'arme de cette particularité propre à ce qui deviendra le vampire. Durant cette époque, soumise aux superstitions et aux croyances divines, les hommes pensaient que les esprits des morts non inhumés erraient dans le monde vivant, jusqu'à ce que justice leur soit rendue. La pièce de Sophocle, *Antigone*, exprime cette coutume :

“Tirésias: Ce mort que tu retiens, lui, en peine à la surface de la terre, loin des dieux d'en bas, privé des honneurs funèbres et des purifications. Tu n'as pas de droit sur eux ; ils ne sont plus du ressort des divinités d'en haut ; donc, tu leur fait violence. C'est pourquoi, préparant sans hâte leur embuscade funeste, les Erinyes, exécutrices de la vindicte infernale, t'impliqueront dans les malheurs mêmes que tu as provoqués.”⁶

Ce passage demeure assez obscur sur les risques réels encourus, autant par le défunt que par ceux qui n'ont pas respecté le commandement divin. Une meilleure description des âmes damnées se trouve dans *l'Odyssée* :

“Circé nous assigne un tout autre voyage; elle nous envoie dans la maison d'Hadés et de Perséphone, la terrible déesse, pour consulter l'âme du Thébain Tirésias [...].

Je saisis les victimes et les égorgeai au dessus de la fosse; le sang noir y coula. Les âmes des défunts que la mort a saisis, se rassemblèrent en sortant de l'Érèbe: jeunes femmes, jeunes hommes, vieillards chargés d'épreuves, tendres jeunes filles au cœur dolent d'une affliction récente, guerriers blessés en foule par le bronze des piques, tombés dans les combats d'Arès et recouverts de leurs armes sanglantes. [...] Après avoir tiré le glaive aigu qui touchait ma cuisse, je restai là, et j'empêchai les têtes vacillantes des morts de s'approcher du sang [...].

Il (le Thébain Tirésias) me reconnut et m'adressa ces mots: [...]

Allons! écarte-toi de la fosse, détourne la pointe de ton glaive, afin que je boive un peu de ce sang [...].”⁷

⁶ SOPHOCLE, *Antigone*, Édition Garnier Flammarion, Paris, 1999, p. 88-89

⁷ HOMÈRE, *l'Odyssée XI*, Traduit par Mario Meunier, Édition Albin Michel, Paris, 1961, p.688 à 693

La description contenue dans ce passage de *l'Odyssée* ne concerne pas exclusivement les âmes qui n'ont pas reçu les offices funéraires, mais l'ensemble des esprits défunts. Toutes les têtes vacillantes sont décrites comme attirées par le sang qui se déverse sous le glaive d'Ulysse. Les morts semblent donc vouloir se repaître du sang. Les âmes décrites ici se trouvent en enfer, dans la maison d'Hadés. Il n'est pas invraisemblable que, dans le domaine de Zeus, parmi les vivants, un même comportement ait pu être imaginé par les Grecs. Ces derniers pensaient que les âmes incapables de prendre le chemin de l'Hadés, par l'absence de rites funéraires, ne pouvaient réfréner leur pulsion dévorante envers le sang. Les morts devenaient des monstres non-morts, qui allaient quérir leur nourriture directement sur les êtres humains.

Cette croyance perdura dans le bassin méditerranéen, évolua, et donna non plus aux morts non enterrés mais aux êtres entre vie et mort ce principe cannibale.

Reprenant le récit, l'Église catholique vit dans le vampire un instrument du diable pour éviter, comme l'annonce Jean Marigny : ***”le retour à des principes païennes comme les sacrifices humains ou le cannibalisme rituel”***⁸, par une mauvaise interprétation de la cène, où Jésus annonce qu'il donne son corps et son sang au partage. Les nombreuses études et actions initiées par les Papes au cours des siècles montrent que le problème n'était pas toujours d'ordre superstitieux. Un ouvrage, publié par deux Dominicains et approuvé par le Pape Innocent VIII, officialise la présence des morts vivants. Intitulé *De Malleus Maleficarum*, ce livre sera, avec les multiples recherches entreprises par Dom Augustin Calmet, parmi les études les plus complètes sur les manifestations vampiriques du 18^e siècle. Sous le titre de *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires*, Dom Calmet s'exprime ainsi :

“Les revenants de Hongrie, ou les vampires, sont des hommes morts depuis un temps considérable, quelquefois plus quelquefois moins long, qui sortent de leurs tombeaux, et viennent inquiéter les vivants, leur sucent le sang, leur apparaissent, font le tintamarre à leur porte et dans leur maison et enfin leur causent souvent la mort.”⁹

Ces êtres paraissent vraisemblablement maléfiques, bien que leur ascendance démoniaque ne soit pas évoquée ici. Cependant, d'autres ouvrages sont plus

⁸ MARIGNY, Jean, in *Sang pour sang, les réveil des Vampires*, op. cit. p. 20

⁹ CALMET, Dom Augustin, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires*, A Senones : chez Joseph Pariset, 1759, p. 38

précis sur cette filiation. Ainsi, dans l'encyclopédie théologique, il est rapporté cette définition :

“Diable: C’est le nom général que nous donnons à toute espèce de démons. Il vient d’un mot grec qui désigne Satan, précipité du ciel. Mais on dit le diable lorsqu’on parle d’un esprit malin, sans le distinguer particulièrement. On dit le diable pour nommer spécifiquement l’ennemi des hommes.”¹⁰

Selon ces mots, le diable, en tant qu'ennemi des hommes, ferait partie intégrante du concept d'esprit malin, selon Dom Calmet. Le double principe de mort, attribué à la fois au vampire et au fléau qu'il répand, marqua les esprits. Le vampire, cet être mort revenant à la vie, devint un des artifices du diable contre les hommes. Cette image circula dans la conscience des époques, jusqu'aux grands philosophes. Voltaire combattit cette vision étriquée de l'homme, s'offusquant de cette invraisemblance au milieu de son siècle éclairé :

“Quoi! c’est dans notre XVIIe siècle qu’il y a eu des vampires ! [...] c’est sous le règne des d’Alembert, des Diderot, des Saint-Lambert, des Duclos, qu’on a cru aux vampires, et que le R. P. dom Augustin Calmet, [...] a imprimé et réimprimé l’histoire des vampires avec l’approbation de la Sorbonne, signée Marcilli !”¹¹

Le ton profondément ironique de ce passage, mêlé aux noms des grands penseurs de son temps, montre le recul de Voltaire sur le thème des vampires. Le philosophe rejetait la croyance au vampire, se désespérant de savoir une telle affabulation avoir encore des émules dans son siècle si plein de la Raison.

Mais ce n'est pas la raison qui mit fin au mythe du vampire. Imprégné de religion, l'industrie, et avec elle la croyance en la science, allaient tuer le vampire.

¹⁰ Encyclopédie Théologique, ou série de dictionnaires sur toutes les parties de la science religieuse, offrant en français la plus claire, la plus facile, la plus commode, la plus variée et la plus complète des théologies. Tome quarante-huitième, Dictionnaire des sciences occultes, chez l'éditeur, aux ateliers catholiques du petit-Montrouge, rue d'Amboise, barrière d'Enfer de Paris, 1846, Publié par l'abbé Migne.

¹¹ VOLTAIRE, in Le Dictionnaire Philosophique, in *œuvres complètes de Voltaire en Cédérom*, <http://www.voltaire-integral.com/Html/20/vampires.htm>

Généralisée et disponible pour tous à partir du 19^e siècle, la technologie révolutionnaire du moteur à vapeur et les évolutions techniques mirent à mal cette image de bestialité. Pourtant, comme le souligne Jean Marigny : **“Dès 1748, en Allemagne, un certain Ossenfelder lui consacre (au vampire) un court poème qui annonce la résurrection du vampire par le biais de la littérature.”**¹² Cette œuvre prophétique trouvera ses détracteurs dans le mouvement romantique initié par les écrivains allemands, comme Goethe, dans son œuvre : *La fiancée de Corinthe*, de 1797.

Sous la plume des romantiques, le vampire deviendra l’allégorie de la mort recherchée, voir même désirée. Chateaubriand la sacralisera. En attente de la mort, Chateaubriand transforme la mort en une icône désirable et remplacera, sous sa plume, l’imaginaire squelettique et horrifiante admise auparavant : **“La mort, selon les sauvages, est une grande femme fort belle, à laquelle il ne manque que le coeur.”**¹³ Déjà initié à cette tendance par Théophile Gautier et sa *Morte Amoureuse*, Baudelaire composera en l’honneur de ces femmes cruelles, dans le poème des *Métamorphoses du vampire* :

**“La femme cependant, de sa bouche de fraise,
En se tordant ainsi qu’un serpent sur la braise,
Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
Laisse couler ces mots tout imprégnés de musc :
“Moi, j’ai la lèvre humide, et je sais la science
De perdre au fond d’un lit l’antique conscience.”**¹⁴

L’image obsédante de la femme, du désir et de la destruction, s’offrent dans le caractère du vampire. Selon les époques, les représentations du vampire ont changé, jusqu’à devenir une manifestation des pensées humaines qui étaient jusqu’alors interdites. Le vampire, symbole de la mort, se change en objet de désir. L’image est alimentée par le public superstitieux sans que ne soit réellement apportée de preuve réelle. Tout était rassemblé pour créer le vampire Dracula. Ce mythe moderne n’avait besoin que d’une

¹² MARIGNY, Jean, in *Sang pour sang, les réveil des Vampires*, op. cit. p. 61

¹³ CHATEAUBRIAND, François-René, in *Pensées, réflexions et maximes, in œuvres complètes*, collection la pléiade, Gallimard p. 492

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Les métamorphoses du vampire*, in *Les Fleurs du Mal*, Édition Les amis de l’histoire, 1968, p. 210

histoire à caractère de légende pour prendre corps. Cette réalité fut le prince Vlad Basarab, surnommé l'empaleur.

b) L'histoire d'une histoire d'homme.

Dans le processus de création de son personnage de Dracula, Bram Stoker avait à sa disposition de nombreuses représentations historiques. Les différentes manifestations cités précédemment manquaient de force. Les rapports ne faisaient mention de d'individus issus du commun peuple, sans grande importance. Cependant, le folklore et les traditions orales étaient aussi fondées sur des grands noms qui avaient marqué l'émoi des foules par leurs pratiques jugées diaboliques. En même temps que Bram Stoker, en France, un auteur de renom, J. K. Huysmans, bâti son récit *Là-Bas*, autour des méfaits de Gils de Ray, compagnon d'arme de Jeanne d'Arc, qui expérimentait sur des sujets humains, de tous âges, dans le but de créer, par l'alchimie, la fameuse pierre philosophale, supposée changer les matières lourdes, comme le plomb, en or. Il fut en son temps condamné pour les multiples meurtres d'enfants et d'adultes qui vivaient sur ses terres.

Stoker pouvait donc puiser dans les cas les plus sanglants pour façonner son personnage vampirique. Dans la tradition de Styrie, zone frontalière à la Moldavie, terre encore marquée par la croyance aux vampires, la comtesse Bathory était une femme qui recherchait la jeunesse dans les bains de sang de femmes vierges. S'inspirant d'elle, Joseph Sheridan Le Fanu écrivit, en 1871, *Carmilla*. Cette œuvre, qui **“annonce le Dracula de Bram Stoker”**¹⁵ selon Jean Marigny, utilisa un cas reconnu de barbarie qui s'apparentait au vampirisme, car étant basé sur l'utilisation de sang pour conserver la jeunesse. Le fait que la comtesse était vivante, et non pas diagnostiquée comme mort-vivante, ne fut qu'un détail pour l'auteur qui pouvait, grâce à cette implication historique, donner une réalité et, ainsi, renforcer le sentiment de fantastique.

Cependant, le personnage que choisit Stoker fut un tout autre cas historique. Grâce à une de ses rencontres à la “Beefstaek's compagny”, société d'écriture et de lecture, le Docteur Arminius Vambéry (d'ailleurs cité dans l'œuvre de Stoker par Abraham Van Hellsing: **“I have asked my friend Arminius, of Buda-Pesth University, to make**

¹⁵ MARIGNY, Jean, in *Sang pour sang, les réveil des Vampires*, op. cit. p. 79

his records; and, from all the means that are, he tell me of what he has been." ¹⁶), professeur de langues orientales de l'université de Budapest, Stoker apprit nombre de contes du folklore oriental, notamment ceux concernant un certain Vlad Tepes. Le comte était reconnu ainsi en son temps :

"Vlad III Dracula: (Vlad Tepes) (c. 1429-1476) Prince of Wallachia (1448-1462 and 1476). Vlad III Dracula, surnamed Tepes (the Impaler) was the second of three sons of prince Vlad Dracul. He signed his name as Cracul in several documents, maning "the son of Dracul" (the Dragon), after his father, whom emperor Sigismund of Luxemburg had awarded the Order of the Dragon in 1431. During his youth, Vlad Spent time as an Ottoman ostage. After the assasisination of his father and his older brother Mircea, on the order of John Hunyadi (q.v.), the govenor of Hungary, in 1447, he became the sultan's candidate to the Wallachian throne." ¹⁷

Les actes infâmes qu'il perpétra le firent entrer dans la légende :

"La riposte du voïevode roumain fut un raid dévastateur, effectué en plein hiver avec une traversée du Danube, gelé de Vidin à l'embouchure, sur un front d'environ mille kilomètres. Vlad s'attaqua surtout aux villes et villages bulgares ou turcs, détruisant systématiquement tous les gués, tuant ou ramenant sur la rive gauche du fleuve des milliers de chrétiens. Rendant compte de tout cela au roi de Hongrie, Vlad y ajouta le bilan de cette sanglante aventure: 23 883 morts "sans compter ceux qui ont été

¹⁶ STOKER, Bram, Dracula, po. cit. p.212 : " Je demandai à mon ami Arminius, de l'université de Budapest, de me transmettre un rapport à son propos (de Dracula); et, dans ces notes, il m'explique qui il fut."

¹⁷ *Historical dictionary of Romania*, Kurt. W. Treptow et Marcel. D. Popa, The scarecrow Press, Inc, Lanham, MD., & London, 1996, p.215: "Vlad III Dracula: (Vlad Tepes) (c. 1429-1476) Prince de Valachie (1448-1462 et 1476). Vlad III Dracula, surnommé Tepes (l'Empaleur) était le second des trois fils de Vlad Dracul. Il signa son nom Cracul sur certains documents, ce qui ignifie "le fils de Dracul" (le Dragon), après son père, que l'empereur Sigismund de Luxembourg avait élevé à l'Ordre du Dragon en 1431. Durant sa jeunesse, Vlad fut envoyé plusieurs fois comme otage auprès des Ottomans. Après l'assassinat de son père et de son frère aîné Mircea, sur l'ordre de John Hunyadi, le gouverneur de Hongrie, en 1447, il devint le candidat du sultan au trône de Valachie."

brûlés vifs dans leurs maisons ou dont les têtes n'ont pas été présentées à nos officiers.¹⁸

Son surnom, Tepes, qui signifie "l'Empaleur", s'explique par la passion et le ravissement qu'éprouvait Vlad devant le spectacle de ces sévices. Un envoyé du roi d'Autriche rapporta à son roi la scène suivante :

"Item Berkendorf in Wuetzerland het er lassen verbrennen; Man und frowen, kinder gross und klain, die er daselbs nit verbrennt, die het et mit im gefürt und ingeschmidet mit ketlinen in die Walacheÿ und hett sÿ all lassen spissen."¹⁹

Ces deux rapports sur la brutalité de Vlad Tepes ne sont que des remarques qui ont valeur d'exemples. De nombreuses autres actions du même genre furent initiées sous la demande ou le commandement de Vlad Dracul, dont certaines seront abordées plus en avant. Le constat de la brutalité de Vlad était un fait reconnu dans la majeure partie des pays soumis à la pression constante de l'empire Ottoman, qui perçait de manière plus ou moins régulière en Europe. À partir de ces actions, une majorité de grands représentants prirent position, dont l'Église, qui ne pouvait tolérer un tel comportement de la part de l'un de ses défenseurs. Cela donna naissance à la dernière partie de la légende de Vlad Basarab, qui est :

"qu'il ait été enseveli au couvant de Snagov situé dans une île au beau milieu d'un lac proche de Bucarest. Au siècle dernier, les moines montraient encore aux visiteurs une pierre tombale, dont l'inscription était complètement effacée (...). Les moines de Snagov ajoutaient qu'on l'avait placé là afin qu'elle fût foulée aux pieds par les célébrants au cours des offices. L'âme pécheresse du défunt trouvait ainsi quelque allégement aux peines éternelles auxquelles elle était condamnée."²⁰

¹⁸ CAZACU Matei, l'Histoire du prince Dracula en Europe Centrale et orientale (XVe siècle) présentation, édition critique, traduction et commentaire, Librairie Droz, Genève, 1988, p. 10

¹⁹ Thomas Ebendorfer Cronica regum romanorum (ou Kaiserchronik) Du Manuscrit autographe, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. Palat, 3423, XVe siècle (1463). 383 feuillets. Fol. 165-349: *Cronica regum Romanorum. p. 94 " Il incendia alors Beckendorf en Burzenland; les hommes, les femmes et les enfants, grands et petits, qu'il ne brûla pas sur place, furent emmenés avec lui enchaînés en Valachie et il les fit tous empaler."*

²⁰ CAZACU Matei, l'Histoire du prince Dracula en Europe Centrale et orientale (XVe siècle), op. cit. p. 17

Durant sa présence dans le monde des vivants, Vlad était considéré comme un être sanguinaire qui inspirait la crainte chez ses ennemis, les Ottomans, comme chez ses alliés, les catholiques. À sa mort, l'Église ne fit pas de lui un être qui avait défendu le royaume de Dieu sur Terre, mais un homme cruel qui ne pouvait avoir de place, après la mort, qu'en enfer où il aurait à expier ses crimes. Même son corps ne devait pouvoir trouver le repos, pour souffrir encore dans le monde des hommes. Cette double punition, à la fois humaine et divine, exprime avec clarté la répugnance que Vlad Tepes faisait éprouver à ses contemporains.

Il n'en fallait pas plus pour Stoker. Cet être pouvait devenir le symbole parfait du vampire : vivant dans la zone première de la croyance, une terre reculée, peu connue, qui n'avait pas reçue la force salvatrice de la philosophie des lumières européenne, ni la technologie qui brisait les superstitions, il était le choix idéal.

De plus, le contexte historique, de Bram Stoker cette fois, favorise cette image. La période Victorienne, (comme dans de nombreux pays en Europe également, mais l'axe principal de l'action nécessite que l'on se limite à l'Angleterre), était pleine d'une inquiétude grandissante à l'encontre de la forte montée de l'émigration. Un racisme prononcé trouvait de nombreux échos dans la société, alimentée par la peur de voir la terre ancestrale envahie par ceux qui cherchaient l'abri du travail et du progrès. Parmi ces mouvements de populations, se trouvaient ceux issus de la désagrégation de l'empire Ottoman. Fière aubaine pour Stoker qui pouvait, par cela, agrémente son récit en opérant une identification inversée chez le lecteur : Vlad Tepes, défenseur de l'empire chrétien, revenait se venger auprès de la communauté qu'il avait défendu de sa vie et qui ne lui avait pas rendu les honneurs dignes de son sacrifice.

La localisation géographique du domaine historique apportait une seconde justification : La Valachie, fief du comte Dracul, était encore à cette époque sous l'influence des superstitions, et la croyance aux vampires y était bien plus présente qu'en Europe de l'ouest. Les deux mythes n'avaient plus qu'à se lier pour en faire naître un nouveau, amalgame de réalité et de superstitions. Dracula pouvait sans inquiétude réapparaître dans cette zone reculée de l'Europe, dont peu de personnes avaient conscience en Angleterre au moment de l'écriture, comme en témoigne l'attitude de Benjamin Harker lors de sa visite au comte :

"I find that the district he named is in the extreme east of the country, just on the border of three states, Transylvania, Moldavia, and Bukovina,

in the midst of the Carpathians mountains; one of the wildest and least known portions of Europe.”²¹

Cette zone de l'Europe, connue que de quelques initiés anglais, encore non soumise aux progrès de la science moderne, fut depuis les débuts du christianisme une zone très fervente. Son appartenance à l'empire romain d'Orient et sa proximité d'avec l'empire musulman Ottoman avaient abouti à une forte identité religieuse qui avait encore toute sa force dans le temps de narration de l'œuvre. De plus, comme signalé plus haut, cette zone était fortement imprégnée de superstitions. En témoigne ces propos de Harker durant son périple pour parvenir au château du comte, dans lesquels les deux croyances cohabitent :

“Do you know what day is it?” I answered that it was the fourth of May. She shook her head as she said again: (...)

“It is the eve of Saint George’s Day. Do you know that tonight, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway?” (...)

She then rose and dried her eyes, and taking a crucifix from her neck offered it to me.”²²

Dans cette région cohabitaient deux facettes différentes de l'ordonnance du monde : ésotérisme et catholicisme. Le vampire, en tant qu'esprit mort vivant aux influences diverses, avait son origine, le lieu de la légende qui allait donner la vie à cet être d'outre-tombe. Le cadre était créé, le démon naissait. Cependant, restait à donner une consistance valable et acceptable à ce revenant, pour qu'il puisse pleinement remplir son rôle, au dépend de la vérité, en adéquation avec l'époque.

c) un personnage ambigu.

²¹ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.10: *“Je trouvai que la région qu’il mentionnait se trouve à l’extrême est du pays, juste à la bordure de trois pays, la Transylvanie, la Moldavie et la Bukovnie, au milieu des montagnes des Carpathes; une des zones les plus sauvages et les moins connues de l’Europe.”*

²² STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p. 12-13: *“Savez vous quel jour c’est?” Je répondais que nous étions le quatre Mai. Elle secoua la tête et répéta : C’est la veille de la Saint George. Vous savez que cette nuit, quand l’horloge sonnera minuit, toutes les diableries du monde le feront balancer? Elle se leva et s’essuya les yeux, et prit le crucifix qu’elle portait autour de son cou pour me l’offrir.”*

La double nature du vampire Dracula trouve ses racines dans sa genèse à la fois humaine et mythique. Au contraire des autres créatures de l'imaginaire fantastique de l'époque, tel Frankenstein, Dracula possède en lui les bases de réalités existantes. Son ascendance historique le fait vecteur d'une image ancrée dans les consciences : celle du diable qui prend possession des êtres aux coutumes terrifiantes, pour les asservir, et les faire agir dans le monde physique. Dissimulé parmi les vivants, le comte Dracula n'est pas inscrit dans le mouvement des sociétés, reclus dans sa demeure où il patiente depuis très longtemps. Cependant, il conserve un attribut essentiel : sa représentation physique n'est pas celle d'un monstre hideux qu'on ne saurait prendre pour un homme, mais bien celle d'un humain, que les années semblent avoir épargnées : “ ***Within, stood a tall old man, clean shaven save for a long white moustache.***”²³ Un peu plus loin dans l'œuvre, le comte, décrit avec plus d'attention, se dévoile sous les atours d'un homme à l'âge incertain, mais avancé : “***[his teeth] protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years [...]. The general effect was one of extraordinary pallor.***”²⁴ Cette pâleur, identique à celle d'un corps que la vie aurait quitté, était une des marques de la possession démoniaque. Dans *l'étude historique, critique, et médicale* de Maurice Garçon et Jean Vinchon, les rapports de possession de cadavres par le diable présentent tous cette particularité :

“Souvent le Diable emprunte une charogne humaine ou de bête, s'y introduit et lui rend une apparence de vie en l'animant. Ce qu'on doit remarquer pourtant c'est qu'il lui communique rarement de la chaleur et que les corps demeurent rudes et froids au toucher.”²⁵

L'absence de contact décrits dans le roman de Stoker ne permet pas d'établir le rapport au toucher effectué par les personnages. Cependant cette caractéristique permet un rapport physique construit entre les vivants et non-morts. cet élément trouble l'aspect de réalité qui voudrait que la communication ne puisse se faire entre deux membres issus de ces mondes opposés. Cette possibilité met en évidence le

²³ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.21: “ *Devant moi se tenait un grand vieil homme, rasé de près hormis une longue moustache blanche.*”

²⁴ Ibid. p. 23-24: “ *Ses dents apparaissaient au dessus des lèvres, qui étaient remarquablement rouges et semblaient pleines de vitalité chez un homme de son âge [...]. L'impression générale était celle d'une pâleur extraordinaire.*”

²⁵ GARÇON, Maurice et VINCHON, Jean, *Le Diable, étude historique, critique et médicale*, Les documents bleus, édition de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, Paris, 1926, p. 46

caractère humain des personnages vampiriques dans l'œuvre. Elle leur permet de devenir les vecteurs de vérités qui ne seraient pas aussi poignantes si elles étaient portées par des êtres dont la ressemblance avec les lecteurs ne serait pas profonde. C'est ainsi que le personnage de Lucy Westenra permet de divulguer une morale qui se trouve en totale opposition avec sa position dans le roman. En effet Lucy est une belle jeune femme qui semble vertueuse. Son récit des trois demandes en mariage apporte à la fois la bienséance, en même temps qu'une impression sous-jacente de passion sulfureuse qu'elle ne dévoile qu'à Mina, la future femme de Jonathan Harker. La première rencontre que le lecteur fait avec ce personnage se trouve dans l'échange de lettres entre les deux amies. C'est à cette occasion que les propos vertueux et contre-moraux se font échos pour la première fois :

“My dear Mina, Why are men so noble when we women are so little worthy of them? (...) Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble ?”²⁶

Ces deux idées, rapportées dans deux phrases de la même lettre, font de Lucy une représentante d'une pensée qui était fortement réprimée à la fin du 19^e siècle. L'époque Victorienne était alors dans ses dernières années, et la bienséance et la pruderie étaient deux valeurs très présentes, en adéquation avec les valeurs religieuses. Les idées de Lucy sur la polyandrie deviennent alors des paroles profanes, que Stoker montrera comme dangereuses en la faisant victime de Dracula. Sa jeunesse, sa beauté, mais surtout ses prédispositions aux propos anti-religieux font d'elle la première vampire anglicane, condamnée aux souffrances et ne pouvant gagner le paradis. Au contraire, Mina, femme respectueuse de son mari et prude dans ses pensées, ne subira pas complètement le jugement diabolique et sera sauvée. Deux vérités s'affrontent dans ces deux femmes aux destins différents.

L'aspect diabolique se manifeste donc de différentes manières selon le vecteur humain utilisé. Chez les deux femmes du roman, ce sont leurs prédispositions envers les hommes qui les départagent. Chez Dracula, plus que les pensées, ce sont réellement les actions passées qui font de lui l'incarnation du diable. Nous avons vu, plus haut, que le personnage dont s'était inspiré Stoker, Vlad Tepes, avait commis d'effroyables

²⁶ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p. 60: *“Ma chère Mina, pourquoi les hommes sont-ils si nobles et nous les femmes si peu dignes d'eux? (...) Pourquoi ne laisserions nous pas une fille se marier avec trois hommes, ou autant qu'elle le veut, et ainsi empêcher tous ces troubles?”*

actes envers des populations civiles et militaires. Cependant, pour les lecteurs, ces détails n'étaient pas connus, et n'auraient eu qu'un faible retentissement. L'éloignement temporel et géographique ne permettait pas aux lecteurs de connaître ces détails. Prenant des libertés avec l'histoire, l'auteur dit de Vlad Tepes ***“[he] learned his secrets in the Scholomance, amongst the mountains over Lake Hermanstadt, where the devil claims the tenth scholar as his due.”***²⁷ Scholomance était une académie qui, selon Stoker, dans la note rattachée à son nom :

“is a school where the secrets of nature, the language of animals, and all magic spells are taught by the devil in person. Lake Hermanstadt, immeasurably deep, is the repository for the thunder and a sleeping dragon.”²⁸

La double référence, à la fois au dragon et aux sortilèges faisant intervenir les forces de la nature, est un élément symbolique utilisé par Stoker pour signifier plus en profondeur la présence diabolique du lieu, et donc chez son personnage. En effet, ces éléments, peu connus du grand public, l'étaient des “initiés”. Dans *l'Encyclopédie Théologique*, deux définitions se rattachent aux terme “dragon” pour signifier la présence du diable :

“Dragon: Il est fait mention de plusieurs dragons dans les légendes; il est possible que quelques-unes soient des allégories, et que, par le dragon, il faille entendre le démon, que les saints ont vaincu. Le diable, en effet, porte souvent le nom d'ancien dragon.”²⁹

Juste après, une autre définition, complémentaire à la première, apporte des éléments supplémentaire sur le concept de dragon, et sur les pouvoirs du diable :

²⁷ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p. 212: *“Il apprit ses secret à Scholomance, par delà les montagnes qui dominant le Lac Hermanstadt, où le diable réclame un dixième des étudiants comme son dû.”*

²⁸ Idem: *“Scholomance est l'école où les secrets de la nature, le langage des animaux et tous les sorts magiques sont enseignés par le diable en personne. Le Lac Hermanstadt, insondable, est le sanctuaire du tonnerre et d'un dragon endormi.”*

²⁹ *Encyclopédie Théologique, ou série de dictionnaires sur toutes les parties de la science religieuse, offrant en français la plus claire, la plus facile, la plus commode, la plus variée et la plus complète des théologies. Tome quarante-huitième, Dictionnaire des sciences occultes*, op. cit. p. 485

“Dragon rouge: Le dragon rouge, ou l’art de commander les esprits célestes, aériens, terrestres, infernaux, avec le vrai secret de faire parler les morts (...).”³⁰

Ainsi, grâce à la référence ténue incluse dans la représentation et l’historique de Vlad Tepes, Stoker ajoute pour les adeptes des sciences magiques les éléments qui les guident directement vers les multiples connaissances occultes du comte. Ce dernier acquiert une dimension kabbalistique qui sort des limites de la réalité. Ces éléments ne se fondent, bien sûr, sur aucune réalité. Même si Vlad Tepes avait tout d’un être soumis à l’influence du diable, ses actes n’étaient que le reflet d’une époque tourmentée par l’instabilité de la zone géographique dans laquelle il évoluait. Les gravures représentant Tepes, attablé face aux corps empalés, montrait la barbarie de cet être atypique. La véracité de ces événements ne peut pas être discutée, grâce aux nombreux rapports concernant cet homme. Cette sauvagerie était un trait de caractère fortement marqué chez Tepes, mais devait être, de manière plus pondérée, présente chez de nombreux nobles de cette région, alimentée par la coutume généalogique. En effet, la tradition de l’héritage seigneurial était profondément différente de celle d’Europe de l’Ouest :

“Le système (politique) pourrait être caractérisé d’héréditaire-électif: on élisait les princes toujours dans la même famille régnante (les Basarab en Valachie), mais tous les membres - bâtards inclus - étaient susceptibles d’accéder au trône, d’où des luttes intestines incessantes entre les différents partis et les prétendants qu’ils soutenaient.”³¹

L’accession au trône n’était pas un privilège accordé à l’aîné, mais à celui qui avait le plus de capacités en politique extérieure, mais qui savait également survivre face à ses ennemis. La survie était alors, pour ces héritiers, affaire de sournoiserie et, comme il dut en être pour Tepes, de cruauté et de perversion. **“Ce fut finalement avec l’aide de Jean Hunyadi, l’assassin de son père, que Vlad Tepes, appuyé aussi par un parti de Bojare, occupa le trône valaque en Août 1456.”³²**

Le choix de l’auteur pour son personnage est un élément supplémentaire pour que le récit soit désigné comme faisant partie du registre du fantastique. Sans

³⁰ *Ibid.* p. 486

³¹ CAZACU Matei, *l’Histoire du prince Dracula en Europe Centrale et orientale (XVe siècle)*, *op. cit.* p. 2

³² *Ibid.* p. 4

amplifier la réalité historique, ces éléments renforcent la présence du diable dans le personnage. La quête poursuivie par les héros devient légitime, et la traque entreprise, une croisade contre le diable lui-même, élément important pour la période d'écriture, fortement influencée par ces valeurs religieuses et occultes qui foisonnaient dans le Londres de la fin du 19^e siècle.

I) L'aspiration du réel dans l'irréel: l'imaginaire de la pensée.

a) L'antagonisme de deux esprits.

Comme il fut expliqué auparavant, le vampire tire sa légende et ses racines des mythes plusieurs fois millénaires, remontant aux fondations du monde, aux craintes profondes de l'homme. Vlad Tepes appartient à une époque obscure, une sorte de simulacre de société où la barbarie était l'attitude de la survie. Cette partie du monde repliée sur elle, oppressée par une culture fondamentalement différente, dévorée par la peur, était plus qu'une destination hasardeuse pour Stoker et son personnage, Jonathan Harker : c'était le symbole d'une culture du passé, reléguée aux légendes.

L'histoire qui nous est contée par Stoker se distingue des grandes épopées passées. Les temples sont remplacés par des églises en l'honneur d'un être suprême qui n'intervient plus dans le quotidien. Tout semble mort dans ce royaume sans souverain nommé. Tout, sauf cette grande puissance née de l'homme qui le porte par delà les mers vers une terre encore insoumise : ce pouvoir est la science. Les premiers mots de Jonathan Harker en sont empreints:

“Left Munich at 8.35 p.m. on 1st May, arriving at Vienna early next morning; should have arrived at 6.46, but train was one hour late (...). The impression I had was that we were leaving the West and entering the East (...).”³³

Une fois dépassé le Danube, l'isolement et la sauvagerie guettent le voyageur anglais qui ressent cet éloignement jusque dans son sommeil. Jonathan passe sa première nuit de l'autre côté à ne pas dormir, perturbé par un chien qui hurle à la mort :

³³ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p. 9: “Quitté Munich à 20:35 le premier Mai, arrivé à Vienne tôt le lendemain matin; aurais du arrivé à 6:46 mais le train avait une heure de retard (...). L'impression que j'avais que nous étions en train de quitter l'Ouest et d'entrer à l'Est (...).”

“ I did not sleep well, though my bed was comfortable enough, for I had all sorts of queer dreams. There was a dog howling all night under my window, which may have had something to do with it (...).”³⁴

Ici commence l'inversion des valeurs auquel l'occidental sera soumis, peu à peu. Le thème de la nuit blanche, opposée à l'expression de “nuit noire”, marque ce revirement. Le personnage est perdu dans ce nouveau monde. Son environnement matériel change, et son esprit lutte pour ne pas suivre la même voie. Le changement, élément essentiel de la littérature fantastique, se lie avec le cadre dans lequel évolue l'occidental, qui devient le point de repère du lecteur dans cet environnement inconnu. mis à la place du personnage dont il lit les pensées profondes et personnelles, le lecteur ressent les émotions du narrateur. Ainsi, lorsque ce dernier s'exprime à propos des symboles religieux, le lecteur est personnellement sollicité :

“ I did not know what to do, for, as an English Churchman, I have been taught to regard such things as in some measure idolatrous (...). I am waiting for the coach, which is, of course, late ; and the crucifix is still round my neck”³⁵

Cette appartenance religieuse citée par le narrateur, opposée à la ferveur chrétienne exprimée par la femme éplorée, exprime le point fort de la première partie : deux factions s'opposent, exprimées par les localisations géographiques, représentées par le comte Dracula et ses actions d'un côté, par Jonathan Harker, Mina, Lucy et le Docteur Seward de l'autre, avant que Van Helsing, par sa science et ses actes, ne devienne ce symbole.

Ces deux partis présents dans l'œuvre permettent de poser une démarcation entre les deux types de personnages : Les vivants d'un côté, les non-morts de l'autre. Cette distinction est importante car elle permet de définir deux classes différentes, non pas par rapport au regard que peut avoir chacun des narrateurs de l'histoire, mais par la

³⁴ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p. 10: “Je ne dormis pas bien, bien que mon lit fut confortable, mais parce que j'eus toutes sortes d'étranges rêves. Il y avait un chien hurlant sous ma fenêtre, qui y fut sans doute pour quelque chose.”

³⁵ Ibid. p. 13: “Je ne savais que faire, car, en anglican, j'avais appris à regarder ces choses comme de simples objets d'idolâtries (...). J'attends le conducteur qui est, bien sûr, en retard; et le crucifix est encore autour de mon cou.”

personnalité que le personnage exprime et par son implication dans le contexte historique et technologique de l'œuvre.

Le roman *Dracula* est marqué par cette dualité dans l'exécution des actions entreprises par les personnages, et par cela par leur communion avec les nouvelles avancées scientifiques. Les personnages tels que Jonathan et Mina Harker ou le docteur Seward possèdent cette affinité avec les techniques de conservation de la pensée. Le couple Harker, avec leur habitude d'utiliser le langage sténographié, et le docteur Seward en consignait ses rapports sur phonographe, marquent cette relation avec la science qui n'existaient pas auparavant. Les premiers mots de Mina sont tout entiers portés vers cette nouvelle écriture dont elle espère beaucoup :

“When we are married, I shall be able to be useful to Jonathan, and if I can stenograph well enough I can take down what he wants to say in this way and write it out for him on the typewriter, at which also I am practicing very hard. He and I sometimes write letters in shorthand, and he is keeping a stenographic journal of his travel abroad.”³⁶

Quant au docteur Seward, c'est une note en marge du récit qui nous indique la nature de la technique de conservation de l'information: ***“Dr Seward's Diary (kept in phonograph)***³⁷. Ces deux informations ne semblent, à première vue, que peu dignes d'intérêt. Pourtant ces éléments permettent de classer les personnages dans l'une des deux catégories citées précédemment. En effet, dans la société londonienne décrite, un personnage se rapproche du comte plus que de tout autre : Renfield. Ce personnage sera plus développé dans la suite de l'étude, mais son cas devait être évoqué ici pour mettre en valeur deux caractéristiques importantes : celles de mort et de vivant.

Dans l'œuvre de Stoker, un personnage vivant ne l'est pas forcément. Cette hésitation tient au fait que le comte, bien que mort, soit toujours dans le monde des vivants, en pleine possession de ses capacités physiques et mentales. Ce qui distingue réellement un vivant d'un mort est son implication dans le quotidien de l'époque, dans sa connexion avec ses semblables et ses contemporains, et dans sa relation au réel. Jonathan manque de sombrer dans la folie lors de son voyage chez le comte, à cause de

³⁶ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.55: *“Quand nous serions mariés, je pourrais être utile à Jonathan, et si je peux sténographier assez bien je pourrais recopier ainsi tout ce qu'il veut à la machine à écrire, aussi je m'entraîne avec ardeur. Lui et moi échangeons quelques fois des lettres en abrégés, et il garde un journal écrit en sténographie comme carnet de voyage.”*

³⁷ Ibid. p. 61: *“Journal du Docteur Seward (pris par phonographe)”*

son enfermement dans le château et, par cela, par l'absence de contacts avec l'extérieur. Les personnages ne semblent pouvoir se considérer comme vivant que lorsqu'ils entretiennent une relation directe avec d'autres personnes, elles aussi vivantes. Par cette attitude, l'être doué de vie devient une référence physique, qui s'inscrit dans la société, qu'elle soit étatique, par exemple par rapport à la société Londonienne pour la plupart des protagonistes, ou par extension à toute organisation publique, comme il en est le cas avec Van Hellsing, étranger d'origine hollandaise.

Cela permet de définir les traits physiques et moraux de l'individu qui, parce qu'il se sent entouré et regardé, peut se définir non pas par sa propre conscience, mais par celle des autres. C'est ce recul, cette capacité à être considéré par les autres, qui marque la première, et sans doute la plus importante, étape dans le jugement de la vie et de la mort.

C'est en cela que le comte Dracula se distingue de ses contemporains vivants, lui qui ne l'est qu'à moitié. Son château, perdu au milieu de la Valachie, là où personne ne souhaite aller, mis à part les gitans, le place en ermite. Lorsque Jonathan Harker le rencontre pour la première fois, le jeune anglais ne le distingue que difficilement :

“He held in his hand an antique silver lamp, in which the flame burned without chimney or globe or any kind, throwing long quivering shadows as it flickered in the draught of the open door.”³⁸

Et, un peu plus loin, de rajouter :

“By this time I had finished my supper, and by my host's desire had drawn up a chair by the fire and begun to smoke a cigar which he offered me, at the same time excusing himself that he didn't smoke. I had the opportunity of observing him, and found him of a very marked physiognomy.”³⁹

³⁸ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.23: “Il tenait dans sa main une vieille lampe en argent, dans laquelle une flamme brûlait sans cheminée ou globe d'autre sorte, lançant de longues ombres tremblantes qui se tortillaient dans l'embrasure de la porte ouverte.”

³⁹ Idem: “Lorsque j'eus fini mon souper, et selon le désir de mon hôte, j'approchai une chaise du feu et commençais à fumer un cigare qu'il offrit, tout en s'excusant de ne pas m'accompagner car il ne fumait pas. J'eus l'opportunité de l'observer, et lui trouva une physionomie marquée.”

Le physique du comte, tout comme sa réelle personnalité, ne se laisse observer que dans certaines circonstances. Le diable, ou du moins l'enveloppe qui le contient, ne peut être décrite facilement. La présence des flammes de l'âtre et leur symbolique de l'enfer permet d'établir un rapprochement entre l'attitude première du comte et la révélation de Jonathan sur le corps de son hôte. Ce dernier ne peut être vu que lorsque l'on se trouve dans sa demeure, prisonnier de son domaine fermé au monde extérieur, celui des hommes et de la lumière. Ainsi, durant le récit que fera Harker de sa visite au comte, jamais Dracula ne sera présent durant les heures du jour, et l'unique rencontre d'Harker avec le vampire de jour, dans sa crypte, le laissera emplir de peur :

“There, in one of the great boxes, of which there were fifty in all, on a pile of newly dug earth, lay the Count ! He was either dead or asleep, I could not say which - for the eyes were open and stony, but without the glassiness of death - and he cheeks had the warmth of life through all their pallor, and the lips were as red as ever.”⁴⁰

Comme rapporté plus haut, dans le rapport de Garçon et Vinchon, la pâleur de Dracula exprime la frontière présente dans ce corps vivant et mort. Cependant, la tiédeur du corps et la fureur dans les yeux pourraient sembler s'y opposer. Mais, comme rapporté juste précédemment, le diable est associé au feu. Cet élément est l'unique trace d'une présence que relève Jonathan. Cette douceur et la couleur de ses yeux sont des relais pour le diable, dont la demeure est l'enfer. Ces deux marques rajoutées par Stoker permettent de renforcer cette présence induite, en faisant du sommeil physique le moment où le diable est le plus présent. Le corps physique, donné par Dieu aux hommes pour le monde, devient une barrière inconsciente contre la libération totale du diable sur terre. L'observation du démon devient donc malaisée. Le corps reste une enveloppe qui le masque le plus possible. Les protagonistes ne peuvent voir qu'une partie, la plus voyante, du diable dans leur monde, et Stoker, par le style littéraire employé, limite les contacts entre le lecteur et Dracula, en donnant à sa narration une forme épistolaire, qui ne laisse aucune place à Dracula.

⁴⁰ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.50: *“Là, dans l'une de ces grandes boîtes, qui devaient être au nombre de cinquante, sur une pile de terre fraîchement retournée, dormait le Comte! Il était soit mort, soit endormi, je ne pourrais dire lequel des deux - car ses yeux étaient ouverts et livides, mais sans le regard vitreux de la mort - et il avait la tiédeur de la vie malgré sa pâleur, et ses yeux étaient plus rouges que jamais.”*

b) L'épistolaire, la piste du cœur.

Les lettres, les journaux intimes, les carnets de bord, sont des ouvrages personnels. Le principe de leur écriture se distingue par une envie de transmettre des pensées propres, sans artifice. Les mots deviennent un relais de l'instant présent pour le futur. La vérité apparaît avec simplicité, de manière crue, hors du soucis de savoir ce que l'inconnu va pouvoir en penser. Cette écriture ne suppose qu'un nombre très limité, voire inexistant, de récepteurs, qui connaissent déjà l'auteur et peuvent relativiser les termes utilisés, les arguments donnés. De plus, elle peut se voir soit totalement sincère, puisque soumise aux seuls regards de l'écrivain qui ne peut se cacher qu'une infime partie de sa réalité, soit limitée par l'impression que les mots seront lus par quelqu'un qui ne pourrait supporter l'écrasante vérité rapportée. Jonathan Harker exprime cette crainte lorsqu'il rapporte le récit de sa rencontre avec les trois succubes du comte :

“I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with whose red lips. It is not good to note this down, lest some day it should meet Mina's eyes and cause her pain; but it is the truth.”⁴¹

Harker exprime cette ambiguïté constante dans ce type d'écriture, qui est de ne savoir qui, un jour, pourrait découvrir les mots que l'auteur ne voulait que pour lui. Le lecteur pénètre dans la conscience de l'écrivain, devient lui pendant toute la durée de la lecture. De plus, le style épistolaire permet de varier le changement de focalisation pour découvrir les pensées personnelles des personnages avec plus de force que lors d'un simple passage d'une focalisation externe à une focalisation interne. Présent dans l'esprit du personnage, mais aussi dans sa vie personnelle, le roman épistolaire permet une identification rapide du lecteur au personnage et réduit, par la même occasion, les champs de focalisation comme les points de vues. Aucun manque ne se fait ressentir dans le déroulement de l'histoire.

Cependant l'action, dans le cadre d'un roman épistolaire, n'est jamais dynamique. Les actes sont constamment rapportés à posteriori, brisant dans le même temps l'attente du lecteur qui peut appréhender le jeu tout en sachant que celui qui

⁴¹ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.42: “ Je sentis dans mon cœur un mauvais, un brûlant désir qu'elles puissent m'embrasser de leurs lèvres si rouges. Ce n'est pas bon de rapporter cela, peut-être qu'un jour cela sera vu par les yeux de Mina et lui causera de la peine; mais c'est la vérité.”

rapporte l'action est toujours en vie. Ce style littéraire ne convient donc pas à un récit où l'action est importante, mais où la réflexion et les contacts sont importants. Dans *Dracula*, il n'est que peu d'actions réellement dynamiques. Pourtant, ces moments possèdent un intérêt particulier, qui sera rapporté peu après.

Les moments de discussions et d'analyses sont donc rapportés dans *Dracula* par différents personnages. La description particulière de Stoker sur ces moments n'est pas celle d'un style épistolaire, mais d'un principe narratif habituel. Pourtant une particularité demeure, car seuls les points de vues et les émotions des écrivains sont rapportés. Les sentiments de Dracula à propos d'un fait, d'une action, ne sont jamais exprimés directement par le comte, excepté lorsque ce dernier expose sur son ascendance:

“One thing he said which I shall put down as nearly as I can; for it tells in its way the story of his race:

“We Szekelys have a right to be proud, for in our veins flows blood of many brave races who fought as the lion fight, for lordship. Here, in the whirlpool of European races, the Ugric tribe bore down from Iceland the fighting spirit which Thor and Wodin gave them, which their Bersekers displayed to such fell intent on the seaboard of Europe, ay, and of Asia and Africa too, till the peoples thought that the werewolves themselves had come.”⁴²

Outre ce passage, qui exprime une part de la réalité du personnage de Dracula, aucune conscience n'est rapportée au comte. Ne prenant que peu de fois la parole, et n'étant pratiquement jamais observé par les différents protagonistes, le comte demeure un mystère dans l'œuvre. Les mots à son propos ne sont que constantes suppositions, et sa physionomie ne permet pas une description claire de ce personnage. Lorsque Jonathan et Mina, de retour à Londres, croisent le comte dans les rues, la jeune femme observe celui qui provoque la tension nerveuse de son mari :

⁴² STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.34: *“Il dit une chose que je notais dès que je le pus; c'était à propos de l'histoire de sa race:*

“Nous, les Szekelys, avons le droit d'être fiers, car dans nos veines coule le sang de grandes et nobles races qui combattirent comme le fait le lion, pour la suprématie. Ici, dans le tumulte des ethnies européennes, la tribu l'Ugric apportèrent d'Islande l'esprit du combat que Thor et Odin leur avaient donné, que les Bersekers répandaient à loisir sur les côtes de l'Europe, eh, mais aussi d'Asie et d'Afrique, à un point tel que les peuples pensaient que les loups-garous eux-même étaient arrivés.”

“[Jonathan] was very pale, and his eyes seemed bulging out as, half in terror and half in amazement, he gazed at a tall, thin man, with a beaky nose and black moustache and pointed beard, who was also observing the pretty girl. He was looking at her so hard that he did not see either of us, and so I have a good view of him.”⁴³

Cette brève description de ce nouveau Dracula, entouré par la société londonienne, exprime la capacité du vampire à rajeunir, à être hors du temps et donc insoumis aux critères d'évaluation physiques humains. Jonathan ne se laisse pas abuser par ses sens, et découvre la vérité sur l'identité du jeune homme: ***“I believe it is the Count, but he was grown young. My god, if this be so! Oh, my God! my God! if I only knew! if I only knew!”***⁴⁴ Cependant, un rapide sommeil lui fait oublier sa découverte. Cet élément intuitif de la part de Jonathan Harker exprime une nouvelle entrée du récit dans le fantastique. En s'endormant, la vision de Harker devient un élément qui s'efface de la réalité pour ne laisser qu'une impression vague d'incertain. Le Comte semble en effet laisser l'impression d'être inexistant auprès de ceux qui croisent sa route. Mina l'observe et donne une description rapide du personnage mais, dans le même temps, Jonathan ne l'observe pas de la même manière. Le Comte devient un être polymorphe, qui parvient à tromper les sens. Cependant, sa nature première possède toujours cette aura de malaise qui enveloppe les personnages et les fait se sentir mal à l'aise. Le vampire ne se définit donc pas par son enveloppe physique, mais par la sensation qui émane de lui et par ses actions. Sa force diabolique se définit ainsi. La première rencontre avec Dracula ne laisse rien supposer de sa réelle personnalité, comme l'annonce l'attitude de Mina révélée plus haut. Elle ne voit qu'un homme, tout comme Jonathan ne vit qu'un vieil homme dans l'encadrement de la porte du château. Pascal Thomas définit ainsi le principe de reconnaissance du diable :

“Le diable ne peut être compris tant soi peu, indépendamment de celles et de ceux qui parlent de lui. S'il y a un “en soi” du diable, quelle que soit

⁴³ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.155: *“ [Jonathan] était très pâle, et ses yeux semblaient comme sortis de leurs orbites, à moitié terrorisés et à moitié émerveillés, il regardait fixement un grand et mince homme, au nez aquilin, aux moustaches noires et à la barbe taillée en pointe, qui était en train d'observer la jeune femme. Il la regardait si intensément qu'il ne pouvait nous voir, aussi avais-je bien observé.”*

⁴⁴ Idem: *“Je crois que c'était le Comte, mais il a rajeuni. Mon Dieu, Si c'était lui! Oh mon Dieu! mon Dieu! Si j'avais su! Si j'avais su!”*

la manière de comprendre cette réalité, ce ne peut être hors d'une éventuelle relation avec nous."⁴⁵

De cette manière, Dracula, image du diable dans l'œuvre, s'exprime réellement par les sensations des personnages qui le rencontrent, et plus particulièrement grâce à Jonathan Harker, qui de tous est celui qui a le plus de contacts avec lui. Une description physique commune du personnage donnerait une enveloppe au diable, et par cela le rattacherait à l'humanité. Le diable est tout le contraire. Le diable, dans sa présence physique, est un esprit qui s'empare d'un corps, et non le contraire. Ce ne sont pas ses actions qui le définissent en temps que diable, mais les pensées qui ont fait naître ces actions. Par cela, le personnage du vampire de Stoker reste éloigné du lecteur, qui ne le distingue jamais vraiment. Dracula n'est jamais au premier plan d'une action: il n'est qu'une image dont les mouvements sont rapportés sans recevoir une quelconque précision, sur sa nature, ses raisons.

Lorsque le groupe anglais pénètre l'une des demeures londoniennes de Dracula et que ce dernier fait irruption dans la pièce, les paroles qu'il prononce sont brèves et, au premier abord, dénuées de logique :

"You think to baffle me, you - with your pale faces all in a row, like sheep in a butcher's. You shall be sorry yet, each one of you! You think you have left without a place to rest; but I have more. My revenge is just begun! I spread it over centuries, and time is on my side."⁴⁶

Dracula ne s'exprime que par énigmes pour les lecteurs, et ses propos semblent tout d'abord incohérents. Pourtant, grâce à Van Helsing, une vérité va surgir de ces mots. Les paroles de Dracula requièrent une interprétation constante, comme si la parole du diable était un langage secret de laquelle seuls les initiés peuvent retirer la vérité. Cette nécessité supprime la spontanéité qui pourrait être contenue dans les paroles de Dracula. D'acteur il devient objet, qui doit être analysé par les humains. Toutes ses actions deviennent des énigmes que les personnages analysent pour en découvrir la vérité. Le corps du vampire devient alors transparent, et ses actes, indirects.

⁴⁵ THOMAS, Pascal, *Le Diable oui ou non?*, Édition du centurion, Paris, 1989, p.25

⁴⁶ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.267: " Vous pensez m'avoir acculé, vous - avec vos visages blafards alignés, comme des moutons à l'abattoir. Vous allez être déçus, chacun de vous! Vous pensez m'avoir privé de tout lieu de repos; mais il m'en reste d'autres. Ma revanche ne fait que commencer! Je me répand dans les siècles, et le temps et de mon côté."

Incapable de se justifier dans un style épistolaire qui privilégie les personnages humains, le Comte, malgré le roman éponyme, ne semble qu'un personnage enveloppé de brouillard. Il est un être qu'on ne peut que difficilement toucher, voir ou même comprendre. L'ensemble de ces aspects font de lui une sorte de fantôme qui ne souffre d'aucune réelle compréhension ni d'aucune matière dans le monde physique. Il apparaît comme un spectre, avec toutes les difficultés d'analyses qui se rattachent à cet aspect.

c) le miroir du mort.

Comme il fut énoncé précédemment, l'origine du vampire européen est la représentation des âmes mortes de l'Hadés. Attirés par le sang, qu'il soit humain ou non, ces spectres étaient des corps sans matière, presque impalpables dans le monde physique, mais non pas invincibles. Le mythe du vampire évolua, se détacha de cette image ; puis les romantiques l'enrichirent de l'attirance sexuelle, et Bram Stoker lia toutes ces images, pour en faire une seule icône, à qui il donna d'autres pouvoirs, purement imaginatifs. De ce rassemblement naquit Dracula. Semblable à lui seul, les différentes descriptions de sa personne physique ont cependant un point commun : Dracula n'est pas un simple mort-vivant, un corps possédé par le démon qui perturbe et terrifie en suçant le sang de ses victimes. Dracula est un être sur lequel les lois du monde matériel n'ont que peu d'emprises. La vieillesse et le temps ne sont pas liés, et la fuite de l'un n'engage pas forcément le mouvement de l'autre. Comme énoncé plus haut, le Comte rajeunit. Il reste dans son enveloppe charnelle mais, par l'absorption de sang, son corps retrouve la vitalité du passé. Ses cheveux retrouvent leur couleur sombre. Son apparence physique ne souffre d'aucune contrainte temporelle.

Mais cela n'est que la partie émergée de l'iceberg, celle qui peut être expliquée grâce aux sens humains. Même si ces changements sont spectaculaires, ils n'en restent pas moins que peu de choses faces aux possibilités multiples du Comte. Les métamorphoses dont il est capable, inspirées des contes légendaires liés aux vampires, sont rapportées par ses différents adversaires, qui peinent à croire ce que leur regard leur rapporte. Le lecteur contemporain de Stoker, qui ne pouvait savoir à quoi s'attendre dans ce monde qui semble au premier abord si réel, se retrouve par la vision de Harker, face au Comte rampant contre la paroi abrupte de l'un des murs de sa demeure :

“What I saw was the Count’s head coming out from the window. I did not see the face, but I knew the man by the neck and the movement of his back and arms (...). I was at first interested and somewhat amused (...). But my very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over the dreadful abyss, face down, with his cloak spreading out around him like great wings.”⁴⁷

Ce passage est à mettre en relation avec la vision de l’auteur, et le contexte religieux de l’œuvre. Le vampire fut un personnage mythique des cultures païennes que l’Église intégra comme élément diabolique, comme image anthropophage opposée aux vertus chrétiennes. On a vu dans la première partie que l’Église fut fort préoccupée par les manifestations vampiriques et que plusieurs études furent réalisées pour comprendre ce fléau. Considéré comme un outil diabolique dans le monde sensible, le vampire se voit affublé des deux composantes premières de Lucifer, l’ange déchu : L’aspect rampant, et les ailes.

Présent dès l’ancien testament, dès les premiers écrits religieux hébraïques, le diable avait l’apparence d’un serpent. C’est lui qui fut à l’origine du péché originel qui condamna l’être humain au labeur, à la douleur et, surtout, au départ du paradis terrestre : le Jardin d’Eden. Le serpent est, en effet, un animal tchonien, de la terre, opposé aux personnages olympiens, du ciel. Cette démarcation provient du découpage des territoires des dieux grecques, avec d’un côté Zeus, qui régnait sur l’Olympe, et Hadés, dont le royaume se trouvait sous la terre. Cependant, cette démarcation trouve ses racines dans un autre mythe grec, écrit par Hésiode, celui de la Titanomachie: la bataille qui opposa Chronos à Zeus. À l’issue de cette bataille, les Titans furent emprisonnés dans le tartare, l’une des zones de l’Hadés, à jamais. Ces deux mythes furent utilisés par la religion catholique naissante pour marquer l’opposition avec la religion grecque qui faisait aller tout être humain en Hadés. Le sol et le dessous furent des lieux proscrits, ou chacun devait s’efforcer de ne pas finir, sous peine d’être soumis aux tourments éternels. Devenus

⁴⁷ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.39: *“Je vis alors la tête du Comte qui était en train de sortir par la fenêtre. Je n’avais pas vu son visage, mais je reconnaissais l’homme par son cou et les mouvements de son dos et de ses bras (...). Je fus tout d’abord intéressé et amusé (...). Mais mes premières sensations se changèrent en répulsion et en terreur lorsque je vis l’homme émerger entièrement et lentement de la fenêtre et commencer à ramper le long du mur du château vers le terrifiant abysse, la tête en bas, avec son manteau qui s’agitait autour de lui comme deux monstrueuses ailes.”*

fondement de la religion Catholique, l'ancien testament continua de faire peser sur le serpent l'image diabolique qu'on lui connaît.

Quant aux ailes fictives que Jonathan Harker prête au Comte, elles sont le symbole de l'identité réelle du Diable dans la religion. Lucifer est né d'un mythe du moyen-âge, de l'ange qui voulait briller plus fort que Dieu et qui fut déchu, avec ceux qui avaient voulu le suivre. De cette rébellion Lucifer fut appelé Satan, qui signifie "l'adversaire". Dracula, perçu comme représentation du diable, possède donc une partie des attributs de ce dernier. N'oublions pas que Dracula, dans ce passage, plonge vers l'abysse, dans une sorte de déchéance, sous le regard de l'être humain. Cet extrait impose les traits du mythe catholique, mais d'autres attributs du Comte s'ancrent dans une époque différente.

Lors d'un état-major, puisque c'est une guerre entre deux factions qui se déroule, Abraham Van Helsing énonce les diverses métamorphoses possibles de leur adversaire :

“he have still the aids of necromancy, (...) the divination by the dead, and all the dead that he can come night to are for him at command (...); he can, within limitations, appear at well when, and where, and in any of the form that are to him; he can, within his range, direct the elements: the storm, the fog, the thunder; he can command all the meaner things: the rat, and the owl, and the bat - the moth, and the fox, and the wolf; he can grow and become small (...).He throws no shadow; he make in the mirror no reflect (...). He can transform to wolf (...), and as friend John saw him fly from this to near house, and as my friend Quincey saw him at the window of Miss Lucy (...). He come on moonlight rays as elemental dust (...).”⁴⁸

Cette longue énumération signale les différentes caractéristiques du vampire, qui reposent sur les traditions orales anciennes. Le don de nécromancie et la faculté de commander aux animaux déshumanisent le Comte, faisant de lui un sorcier doublé d'un

⁴⁸ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.209 - 211: *“Il a aussi recourt à la nécromancie (...), la divination par les morts, et tous les morts qu'il approche la nuit sont sous son commandement (...); il peut, sans limite, apparaître quand il le souhaite, et où, et sous l'une des formes qu'il peut prendre; il peut, sans difficulté, contrôler les éléments: la tempête, le brouillard, l'orage; il peut commander aux créatures inférieures: le rat, le hibou, et la chauve-souris - la mite, et le renard; il peut grandir et devenir minuscule (...).Il ne projette aucune ombre; il n'a pas de reflet dans un miroir Il peut se transformer en loup (...), et comme l'ami John l'a vu voler d'ici jusqu'à la maison d'à côté, et comme mon ami Quincey le vit à la fenêtre de Miss Lucy (...). Il devient, sous les rayons de la lune, de la poussière élémentaire (...).”*

animal, le différenciant de l'homme. Mais le point essentiel est la capacité métamorphe. Ce constant mouvement du corps vers différents états de représentations physiques brouille le symbole de l'image première. Comment définir un être dans le monde humain sans se référer à ses attributs physiques, à ce qui le distingue d'un autre ?

Sur le plan personnel et structurel de la pensée et de la personnalité, le physique joue un rôle primordial car c'est par lui qu'un individu peut prendre conscience de sa personne. L'ego se forge grâce à la faculté de considérer le reflet du miroir comme sa propre image, et non comme celle d'une autre personne. De cette possibilité naît alors l'être dans sa première totalité, le niveau premier de la conscience qui est de percevoir sa personne comme quelque chose qui a sa place dans le monde. Le principe de représentation spatial devient celui d'existence. Le fait de voir les autres implique une possible interaction avec ces personnes. Le Comte, qui ne possède ni ombre ni reflet dans le miroir, ne semble pas faire partie du monde physique. Cette réalité décrite dans l'œuvre fait de Dracula un personnage qui existe sans le devoir. La notion de personnage mort refait donc surface, et sa présence dans le réel devient un élément qui semble obsolète.

Dans l'impossibilité de pouvoir se voir, Dracula ne peut avoir conscience de sa propre réalité physique. Au lieu de chercher un moyen de se voir, de palier à cette infirmité, le Comte rejette toute marque pouvant lui rappeler cette tare :

“Then seizing the shaving glass, he went on: “And this is the wretched thing that has done the mischief. It is a foul bauble of man’s vanity. Away this it!” and opening the heavy window with one wrench of his terrible hand, he flung out the glass, which was shattered into a thousand pieces on the stones of the courtyard far below.”⁴⁹

Ici, deux symboles se détachent. Le premier, celui évoqué plus haut, le miroir qui ne reflète que la vie et l'esprit, est mis en parallèle avec un autre phénomène : la pilosité. Sur un corps nouvellement détaché de toute vie, le système digestif et les cellules capillaires continuent de fonctionner. Ici, Harker en se rasant, effectue une action humaine, mais également vivante. Le Comte n'en a sans doute pas besoin, puisqu'il ne pourrait pas, de toute façon, le voir. Cependant, lors de sa première rencontre avec le

⁴⁹ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.31: “Il saisit le miroir grâce auquel je me rasais, il continua: “Et voici la misérable chose qui provoqua la sottise. Cette stupidité symbole de la vanité humaine. Hors d'ici!” et il ouvrit la lourde fenêtre d'un seul mouvement de sa terrible main, il jeta le morceau de verre, qui alla se briser en mille morceaux sur les pierres de la cour intérieure.”

Comte, Jonathan Harker souligne que le Comte est rasé de près, avec une moustache. L'apparence de Dracula n'est donc pas due à un entretien particulier, mais est le résultat d'une constance. Le mort, dans sa condition, semble donc en vie, mais il ne possède pas même les attributs premiers de la vie. Le corps est bien une simple image dans le réel, un artifice qui sert à interagir. Il ne peut être en aucun cas une représentation de l'âme du personnage.

Pourtant, les différentes personnes qui écrivent à propos de Dracula dans l'œuvre lui prêtent des principes physiques. La description se base sur une nécessité, celle de donner des mots à des sensations. La littérature donnée par Bram Stoker permet au lecteur de forger sa propre vision, en utilisant un intermédiaire, le personnage, pour se représenter la réalité présente dans l'œuvre. Grâce à cela, le lecteur peut imaginer un monde selon ses propres critères, et ainsi ne pas se retrouver sans repères stables, qui sont dans le cas présent de la plus grande importance. Sans ces repères, la rupture avec la réalité, qui permet à l'intrigue de créer cette ambiance particulière au roman, ne peut exister. Le cinéma empêche cette double vision, puisque le spectateur se retrouve devant des images, comme si l'action se déroulait devant ses yeux, sans reprise ni modification visibles. Le regard change alors d'origine et de trajet, n'allant plus vers le cœur mais vers les yeux, multipliant les impasses de la représentations et donnant naissance à l'interprétation.

II) Du regard du coeur au coeur du regard : l'imaginaire représenté.

a) La rencontre fantasmatique.

La perception de l'environnement est particulière. Un même événement sera observé de différentes manières par deux personnes, car chacun perçoit ce qu'il vit selon ses souvenirs, son éducation.

La littérature adaptée à l'écran se conforme à ces mêmes règles: une même description, un même environnement pourra se retrouver exprimé par des mots différents, selon le sentiment que la personne aura eu durant son expérience, et deviendra donc particulière. La réalisation concrète de cette expérience se matérialise selon les mêmes critères. Pour preuve, ramené à notre étude, le nombre de films, de bandes dessinées, de dessins animés, de livres et d'imitations sur le thème de Dracula. (Le vampire dans son sens général, grâce aux œuvres antérieures des poètes énoncés dans la première partie, ou de Anne Rice avec le cycle du vampire Lestat, ne sont pas incluses.) Le premier et simple (bien que ce mot ne puisse s'appliquer à lui) Dracula est la source de multiples ouvrages et dérivés qui ont fait la fortune et la renommée de beaucoup, et qui ont laissé dans l'ombre encore plus de personnes.

Dans ce foisonnement créatif se détachent des œuvres d'art, des beautés plastiques qui doivent leur importance au dur labeur de la réalisation. Car c'est elle qui donne à un ouvrage sa beauté, qui déterminera sa réception auprès du plus grand nombre, par sa qualité plastique, ainsi que par son potentiel à émouvoir le public qui peut se rattacher à elle, soit car il se reconnaît dans cette vision, soit car elle lui procure un renouveau émotionnel.

Par cette analyse, trois types distincts de réalisations se démarquent, sous l'égide de Platon et de sa *République*, sur l'ascendance et la réception de toutes choses. Le premier niveau, celui qui est imputé à Dieu, est reçu comme création, élément premier d'un système de quoi tout découle, selon le principe d'unicité. Puis vient la représentation matérielle, la première réalisation issue de l'idée, qui naît des mains de l'artisan. Enfin, vient l'imitation, acte vil selon Platon qui pose cette action comme une dénaturation de la réalité, puisque rien ne vient enrichir ce qui existait avant. À l'origine appliquée aux artistes et poètes qui ne faisaient que fausser la réalité du monde, cette hiérarchie sera appliquée

au procédé d'inspiration et de réalisation d'œuvres cinématographiques sur la base première du roman de Bram Stoker.

Le principe de création du mythe de Dracula revient donc à Stoker qui, en partant de la base d'une légende existante, a donné naissance au vampire de notre culture contemporaine. Grâce à la technique cinématographique, l'idée avait la possibilité de se voir offrir un corps. Le vampire Dracula pouvait être vu. Ne restait plus qu'une question : comment montrer ce qui ne l'est presque jamais ? De par son aspect fantomatique, le corps du vampire ne pouvait être montré sous les traits d'un humain. Pourtant, lors de la première rencontre avec Dracula, le regard humain ne perçoit pas l'inhumanité de l'être : Jonathan Harker ne devra sa révélation qu'à force de constats troublant sa vision de la réalité, perceptions fantastiques et autres manifestations de la zone invisible du Comte. Comment donc exprimer, révéler ce qui ne peut avoir de corps, dans une ambiance où la vue se trouve être l'une des sources principales de la communication?

Le deuxième film dans la chronologie, mais le premier connu sur le thème du *Bram Stoker's Dracula*, fut le film de Friedrich Murnau : *Nosferatu*. Ce film, bien que "**basé sur le roman de Bram Stoker Dracula**", comme il est annoncé dès les premières images, se situe hors de l'histoire, le nom des personnages en témoigne. Pourquoi, alors, impliquer le livre de Stoker ? Il est vrai que l'action première de Hutter, sorte de double de Harker, se trouve être très similaire avec la mission du jeune homme, et la région originelle du vampire est également la Transylvanie. Cependant, le vampire est très loin de la représentation donnée par Stoker. Dans un souci de rapprochement concret entre les différentes interprétations, et pour avoir la possibilité d'une comparaison, les images du plus rationnel des vampires de l'univers de Stoker seront extraites du film *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola.

Ainsi donc, le *Nosferatu* de Murnau exprime un nouveau contexte dès les premières images. Dans cette réalisation, le comte Vlad Dracula disparaît pour une autre noble figure Roumaine: le comte Orlok. Ce dernier semble apparaître dans le rôle du cocher qui conduit Hutter jusqu'à un château délabré. Le conducteur, bien que dissimulé derrière un



vêtement, laisse voir la partie supérieure de son visage. Cette image permettra de créer un parallèle entre le conducteur et le comte, comme dans le roman. Pourtant, la ressemblance s'arrête là, le serviteur n'ayant aucun point commun avec Dracula.

Ce personnage est le premier dissimulé de manière aussi complète aux yeux du spectateur. Un certain mystère enveloppe cet être dont seuls les yeux cernés de noir sont visibles. De plus, la couleur dominante, le bleu, qui suggère la nuit (car les bandes ne pouvaient être utilisées de nuit, la faible luminosité ne permettait pas aux bandes d'être impressionnées) ainsi que le cadre resserré en cercle, qui diminue le champ de la caméra, oppressent le regard en le limitant, la contre-plongée déforme ses proportions. Cet être ne montre pas tout de lui ; son corps devient le reflet de son être.

Chez Coppola, le cocher n'a pas de visage. Seul un casque définit les contours de sa tête. Cet écart avec le roman, où le conducteur est décrit ***“with a long brown beard and a great black hat, which seemed to hide his face from us”***⁵⁰ porte en lui les germes de la possession des êtres. Sans visage, le personnage devient juste une forme, tel un fantôme. De plus, le cocher prononce, dans l'œuvre, des paroles à son soi-disant confrère humain, alors que ce chauffeur ne pousse que des grognements, comme le ferait une bête sauvage. Son bras, comme supposé dans l'œuvre, se déforme, déformant l'image humaine pour faire naître le monstre. Le corps reste invisible aux regards durant cette action, seule l'impression se glisse.



Dans le film de Tod Browning, la métamorphose du cocher est complète, puisque lorsque Renfield, qui prend dans ce passage la place de Harker, se penche pour s'adresser à son conducteur, il ne peut apercevoir ce dernier, mais uniquement une chauve souris qui semble conduire la calèche jusqu'au château. Dépourvu de la parole, le cocher devient, dans les trois cas, une allégorie du passeur Charon. Amenant l'être humain de l'autre



⁵⁰ STOKER, Bram, *Dracula*, op. cit. p.17: *“avec une longue barbe brune et un grand chapeau noir qui semblait nous dissimuler son visage.”*

côté de la vie. Ce personnage, dont l'analogie avec le comte est plus ou moins poussée, est instantanément assimilé à un être démoniaque ou, tout du moins, non-humain. Il sert d'intermédiaire entre le monde vivant et le monde des morts. L'arrivée dans le nouvel univers, orchestré par le comte, revêt différentes apparences selon l'appréciation du réalisateur et de l'acteur.

La première rencontre avec Orlok, interprété par Mark Schreck, est cernée de zones d'ombres. Le comte est aperçu sous une arche, qui le domine et l'écrase, et derrière lui, un gouffre s'ouvre sous une autre arche claire. La superposition des couleurs dessine un croissant de lune tourné vers le sol, et vers le vampire, le faisant tel un vieillard presque inexistant. La scène suivante nous montre le comte, vu en pleine "lumière", où son visage est clairement représenté. Des similitudes s'observent alors entre le cocher et le maître des lieux : les mêmes yeux enveloppés de noir, le même aspect voûté, et les sourcils larges, le teint blafard, la position des mains du comte, qui rappellent un vieil homme en appui sur sa canne, donnent au spectateur l'impression d'une personne âgée que le temps n'aurait pas épargnée. De plus, le regard inquiet de Hutter, qui défigure le comte, suppose que le visiteur, mal à l'aise, cherche sur le visage de son hôte une vie qu'il ne trouvera pas.



Chez Browning, Dracula, car c'est bien lui, joué par Bela Lugosi, se présente sous des aspects plus humains. Alors que Murnau avait, dès le départ, placé le vampire en être repoussant, au physique étrangement cadavérique, Lugosi incarne un vampire aux allures nobles, mais inquiétantes. Entouré de sa cape noire qui deviendra l'un des emblèmes du mythe, le visage certes pâle mais très loin de la lividité de Orlok, le vampire sous sa forme humaine ne semble pas différent d'un homme. Cependant, la présence diabolique de cette



apparence se manifestera grâce au regard du personnage. Brillants comme s'ils étaient emplis de feu, le regard permet de manifester toute la bestialité du vampire, dans un film qui départage les phases humaines et diaboliques grâce au visible et à l'invisible. Mais cela sera développé plus loin. Ainsi, c'est dans le regard de Dracula que Browning diffuse toute la violence et la force de ce personnage. En resserrant le plan pour ne plus laisser que le visage du vampire, et en diffusant une légère lumière au niveau des yeux de l'acteur, le regard du spectateur se focalise sur cette partie de la face de Dracula. Alors que chez Stoker les yeux de Dracula semblaient remplis des flammes de l'enfer, Browning lui donne un regard envoûtant, hypnotique, et le sourire qu'il adjoint à cette expression révèle l'esprit presque pervers du démon qui s'apprête à ajouter une victime sur sa liste.



Le Dracula de Coppola, joué par Gary Oldman, possède une aura extrêmement proche de son modèle littéraire. Au contraire des deux autres films, Vlad ouvre lui-même la porte de son château et prononce les paroles rituelles qui garantissent la possibilité à Harker de rentrer. Dans ce plan rapproché se distinguent à nouveau l'être à la blancheur morbide et aux cheveux décolorés, presque fragile. Cependant cette apparence frêle va rapidement laisser la place à une force brutale, avant que le comte ne parle de ses ancêtres la . Cette fois, la force de Dracula est montrée par le physique, par des gestes souples et agressifs de son bras tenant une épée. Dans ce film, l'ambivalence du comportement du Comte est clairement exposée, permettant de distinguer deux phases chez ce personnage : un côté humain presque tranquille, agé, aimable bien qu'inquiétant. De l'autre, il y a cette bête qui ne se contrôle plus, à la force brute et imprévisible.



Ces trois représentations issues d'une même source se démarquent chacune par leur champ de significations. Toujours montrés par des plans rapprochés,

pour que le spectateur puisse découvrir les traits humains de cet être mystérieux, les vampires sont délibérément une apparence faible. Cette volonté des réalisateurs s'explique par le premier regard du lecteur dans l'œuvre. Comme vu plus haut, Dracula fait penser au premier abord à un vieux seigneur, entouré par ses souvenirs. La véritable nature de son être ne se révèle que peu à peu, pour atteindre son premier point culminant lors de la scène durant laquelle le jeune homme, s'étant coupé, réveille l'appétit sanguin du Comte. Chez Murnau, cette pulsion se matérialise par un accès de vitalité de la part d'Orlok qui quitte un instant sa frêle posture et s'avance vers Hutter. La réduction de champ, toujours effective, et l'impossibilité de voir le visage de l'homme porte le regard vers le vampire qui est attiré, dont les yeux presque exorbités sont focalisés sur la plaie. Orlok semble hors de contrôle, possédé. Ici, le vampire domine totalement l'homme, non plus uniquement par la taille, mais aussi par la présence. Il est celui qui anime le plan.



Chez Browning, Dracula, qui est montré dans une posture fière et droite lorsqu'il se contient, va se ramasser sur lui-même, comme un félin en chasse qui s'approche peu à peu de sa proie. Ici aussi, le personnage principal ne montre pas son visage, et ne bouge pas, comme si le temps s'était arrêté par la volonté de Dracula pour qu'il puisse s'approprier le sang de sa victime. Cette posture permet aussi d'accentuer la présence du vampire qui devient le seul personnage du plan. Mis en parallèle, on peut remarquer la similitude des deux plans : la profondeur de champ très restreinte qui donne à la pièce l'aspect d'une cage, avec du côté gauche le vampire en approche et, à droite, l'humain dont l'expression demeure inconnue, puisque ce dernier ignore ce qui se passe autour de lui. Mais l'aspect le plus important se situe dans le contexte: les deux personnages sont en effet à table. Par superposition, le vampire qui était jusque là un deuxième élément passe au premier plan : l'homme n'est plus le centre de l'action et perd ainsi sa qualité d'être humain, pour n'être plus qu'un des mets disposé pour le repas.



Pour Coppola, la véritable action du livre est représentée : Harker, se rasant, se coupe lors de l'intervention du Comte. Le vampire parvient à contrôler son appétit, à la

différence des deux autres, sans pour autant perdre une goutte de ce léger festin qui s'offre à lui. Ce plan, très rapide, durant lequel le Comte lèche le rasoir de Harker, signifie la soif qui anime le vampire. Encore une fois, l'humain n'est pas présent, puisque seul son dos, et non son visage, est visible. Les rapides mouvements de la lame sur la langue de Dracula, au mépris d'une quelconque coupure, laissent apparaître la frénésie bestiale de l'être possédé, et les mouvements de langue qui suivent rappellent le contentement d'un félin repu.



Dans les trois cas, l'appétit de sang laisse entrevoir la réelle personnalité du vampire qui perd presque tout contrôle de lui. Cela ne correspond pas directement avec le roman de Stoker, car seules les craintes de Harker permettent de ressentir l'atmosphère de l'instant. Ces scènes sont donc dépourvues du regard de l'homme, qui ne rapporte pas ces actions. C'est un hors texte que les réalisateurs dévoilent durant ces moments, une parcelle non communicable par l'être humain, puisque ressentie et exprimée par des mots et non par des faits.

La présence diabolique de l'œuvre se laisse donc aborder par les réalisateurs comme une zone d'ombre dans laquelle l'homme présent est absent. Le jeu de l'invisible commence : c'est un inconnu qui se développe pour les personnages de l'histoire, mais pas pour les spectateurs. Peu à peu ce constat va en s'inversant au fil de l'histoire, au fur et à mesure que les personnages prennent conscience de la nature du vampire et que ce dernier gagne en force.

b) L'invisible matérialisé.

“Les expériences [...] cinématographiques sont des expériences des limites du voir [...]. On comprend en regardant un film qu'il y a dans le voir du non voir, du ne pas du tout, du ne pas bien voir, de l'ombre [...] du non visible, mais aussi du non compréhensible.”⁵¹

Il entre dans le dessein du réalisateur de cinéma de proposer un nouveau regard sur la réalité, de créer avec les éléments qui s'unissent autour du réel un

⁵¹ LAPLANTINE, François, in *Leçons de cinéma pour notre époque*, Édition revue Murmure, Octobre 2007 p.96

environnement qui ne participe à aucune vérité préexistante. Cette matérialisation d'un univers vacillant peut s'accomplir sous l'œil de la caméra qui restreint, par sa propre nature, le champ de vision du spectateur, ne lui laissant à voir qu'un fragment du visible. Chaque plan, chaque transition, apporte un élément arbitraire pour lier les événements entre eux. Cette limite induite dans le pacte cinématographique s'appuie sur deux fondements sensibles : la vision et la temporalité. La notion d'espace-temps devient artificielle, ne devant sa survie que par l'existence du contrat qui lie le réalisateur à son spectateur. L'existence de ce contrat permet de jouer sur la présence, l'importance d'un personnage à l'intérieur de ce cercle. Ce sont ces limites qui définissent les **“expériences du voir”** que découvrent chacune des personnes qui s'immergent dans la toile blanche de la salle noire. Le regard, par nature fondé sur une adéquation entre le physique et le temporel, ne peut qu'admettre ce qui n'a pas d'existence certaine sur la pellicule. L'abandon de cette liberté permet d'exprimer l'inattendu, de faire surgir d'un plan ce qui ne pouvait s'y trouver l'instant d'avant. C'est à cette possibilité visuelle, **“À l'interrogation qu'est ce que “faire voir ?” (qui est l'acte même du cinéma), (que) Wittgenstein répond: “c'est faire voir des connexions”**.⁵² En faisant voir des connexions entre les différentes parties d'un récit filmique, le réalisateur permet de lier les multiples parties de sa création entre elles pour finaliser l'émergence du film qu'il a élaboré. De là proviennent les coupes et les transitions : elles sont le cœur de la structure et permettent de fonder le film.

C'est grâce à elles que la présence diabolique peut réellement faire corps. Dans leurs possibilités infinies de fixer l'attention sur un élément, les plans peuvent être modifiés, travaillés, pour introduire, reproduire des suppositions et des présences et ainsi créer une atmosphère particulière. Grâce à elles, le vampire peut devenir cet être fantastique, aux actes impossibles et pourtant réalisés, ou devenir le métamorphe diabolique.

Au Nosferatu Orlok, premier symbole du mythe au cinéma, est prêté le principe de modification de l'espace et du temps qui préfigure au caractère démoniaque du personnage. Lorsque Hutter se trouve dans la calèche affrétée par le comte, l'image se trouve accélérée, détachée de toute cohérence temporelle, et inversée, prise en



⁵² Ibid. p.61

néгатif. Ce revirement dans la structure même de l'image, qui devient un reflet d'elle-même, présuppose le devenir de ce voyage qui devient un passage vers le royaume où les morts vivent. Cette scène, également accélérée, suggère une puissance supérieure, qui peut contrôler le temps ou, tout du moins, apporter célérité aux animaux, comme s'ils étaient contrôlés. Par ce simple plan, l'univers se découvre une nouvelle facette qui ne respecte plus les normes naturelles.

Le potentiel du vampire se matérialise par les transitions et les coupes. Le vampire Orlok se voit doté de la télékinésie. Ce pouvoir est le symbole de la puissance de son esprit, hors des limites humaines et surtout corporelles : Dans ce plan, le Nosferatu, allongé dans un cercueil de bois, déplace sans contact le couvercle de bois, puis commande aux chevaux qui partiront vers le port qui l'emportera en Angleterre. Cette technique utilise le principe de coupe et de montage pour déplacer peu à peu un objet sans qu'un individu visible n'agisse. La planche, déplacée petit à petit, puis filmée une fois stable, semblera s'animer toute seule. L'impression sur les spectateurs était forte, puisque rien ne pouvait laisser voir un instant les coupes. La caméra étant immobile, les plans s'enchaînent sans avoir l'air d'exister, si ce n'est par la saccade qui ponctue le déplacement de la planche. Cet effet spécial permet de renforcer la puissance diabolique du vampire, le faisant magicien agissant sur les éléments de la nature.



Chez Browning, les transitions permettent une séparation audacieuse qui délimitent l'ouvrage créatif du réalisateur. Ce film possède en lui une caractéristique intéressante qui figure l'invisible. Cette technique est le vu-rapporté ou, en des termes plus spécifiques, le discours narratif rapporté de la scène élidée. Dans le *Dracula* de Browning se trouvent des séquences qui deviennent des piliers de la représentation vampirique. À différents instants de l'histoire, Mina devient un narrateur interne au conte, regard à demi extérieur qui supplante l'œil absent de la caméra pour dévoiler des actes surprenants et fantasmagoriques. Sous le prétexte de rêves que la jeune femme aurait faits, les actions se transforment en mots. Le regard perdu, presque dirigé vers le fond de l'œil de la caméra, dans une



position statique durant laquelle elle décrit sans analyser, Mina exprime un invisible auquel elle ne semble pas croire elle-même, malgré la description minutieuse qu'elle opère. Ce sont ces instants qui marquent l'incroyable potentiel métamorphe de Dracula qui, sous forme de brume, puis décrit par un regard incandescent qui occulte jusqu'à son apparence, révèle sa réelle nature. Van Helsing ne se trompe pas sur son ennemi dont le rôle premier est dévoilé par l'entremise des discours mêlés de Jonathan Harker et d'une servante qui annonce la venue du Comte. Le vampire lui-même reconnaîtra la valeur de son adversaire et lui fera même des éloges.

Cette rencontre étrange dans cette œuvre se lie avec le principe d'invisible rapporté qui parsème le film. En effet, dans cette adaptation, au contraire du roman où Dracula n'est que rarement aperçu, le vampire évolue dans la société londonienne, rencontre et parle avec des personnes, tout en utilisant ses pouvoirs, mais de manière discrète, secrète. La rencontre avec Mina et Lucy se fait sous la commande de Dracula qui hypnotise une des employées de l'opéra pour rencontrer le professeur Seward. Deux phases se départagent dans cette œuvre : la première, faite de contacts entre les deux factions en lutte, où Dracula est montré comme un personnage humain d'où rien ne ressort que sa noble apparence, et la deuxième : un univers d'ombre et de sommeil, demeure du vampire, zone cachée de sa personne que seuls quelques initiés, comme Mina, pourra contempler, puis rapporter.



La différence d'avec la réalisation de Murnau, de montrer le vampire comme un être humain, comporte cependant un élément qui se répète, qui exprime le vampire dans toute son animalité : l'ombre.

Durant le roman de Stoker, Dracula n'est que rarement présent, en dehors de ses demeures dans lesquelles il se manifeste. Pourtant, il est comme un voile qui pèse sur les personnages. Son existence découverte, il est constamment évoqué, analysé, traqué. Jamais il ne quitte la scène, sans pour autant s'y trouver. Les deux réalisateurs, Murnau et Browning, trouvèrent, pour définir cette présence absente, le principe de l'ombre qui présuppose l'être sans le montrer réellement. Le vampire est séparé de son corps, il n'est plus que forme, donc sans possibilité de le toucher, ni même de l'apercevoir dans le monde de la lumière. Sa figuration implique son ondulation, sa faculté à se glisser sans être vu, pour pénétrer au plus profond de l'être et s'accaparer sa vie. Cette image

semble inspirée par le mythe de la caverne de Platon qui définit les ombres comme des images déformées de la réalité perçues par le regard qui ne peut en comprendre la source réelle. Le dévoilement du vampire sous cette apparence transporte le spectateur dans un au-delà où le monstre, inaccessible, parvient sous sa forme éthérée. Les plans qui offrent cette vision sont toujours décalés, n'offrant pas un angle clair, un point de repère où l'œil pourrait trouver un ancrage. Chez Murnau, Orlok montant l'escalier se déplace sans saccade. La rampe de l'escalier transperce le plan, pour se perdre en désignant une porte à demie-voilée. De plus, les parties supérieure et inférieure de l'image, effacés par un cadre sombre qui signifie qu'il fait nuit, puisque le nosferatu se déplace, impliquent l'absence presque totale de lumière. Devenant une ombre dans la nuit, l'invisible représenté joue sur les frontières ténues entre les deux facettes de l'être, la lumière et l'obscurité, pour signifier le vampire.



Chez Browning, l'image diffère tout en conservant certains critères identiques à l'œuvre de Murnau : L'ombre, dans son milieu nocturne, reflète la même sensation d'absence et d'insaisissable, et la zone dans laquelle se situe l'action, un couloir, exprime le côté passager et volatile le l'être. Cependant son ombre est différente de la précédente: les contours de la porte, les motifs la déforment, et le personnage est voûté, comme dans la scène du repas, où il paraissait en chasse. La position des mains, le long du corps, uniformise l'être qui ne joue plus sur l'aspect effrayant de sa personne physique. Élément récurant dans ce film, cette demie représentation ne déroge pas à la règle des sens qui ne dévoilent que l'humain, alors que l'invisible est le lieu de la véritable bestialité. Cela se confirme aussi bien chez Dracula que chez Van Hellsing. À la fin du film, lorsque le professeur porte le coup fatal à son adversaire, il n'est que suggéré, dissimulé par l'attention que Jonathan porte à Mina. Van Hellsing rapportera son acte, rien de plus. Ainsi, les actions qui montrent la bestialité sont censurées par la caméra. Elles ne montrent pas, car montrer serait rompre avec l'idée d'invisible.



Pour le *Bram Stoker's Dracula* de Coppola, l'ombre est la manifestation dissimulée des pensées du vampire qui ne peut agir, car observé. L'ombre transporte en elle les pulsions sauvages du Comte, les accès de violence qu'il dissimule avec peine. Ce plan montre l'ombre du vampire qui étrangle Jonathan Harker, alors que le Comte tourne le dos à son interlocuteur. Sur le fond, un plan de la ville de Londres se distingue. Deux possibilités s'offrent alors : la première est que le Comte, en laissant son ombre enserrer la gorge de Harker, s'en prend à l'Anglais qui se trouve dans le cadre de la capitale, supposant le désir du vampire de détruire le monde industriel. La deuxième interprétation possible serait que le Comte veut faire taire Harker qui, dans sa curiosité, lui demande si le vieil homme est marié. Cette image préfigurerait alors le combat que vont se livrer les deux hommes pour le cœur de Mina.



Ce plan mérite de s'arrêter un peu sur lui. En effet dans cette image se distinguent trois facettes de Dracula. La première, qui interagit avec Harker, est celle de son enveloppe physique qui, bien que frêle, recèle une force incroyable. La deuxième est l'ombre principale, qui n'est pas celle qui se distingue à l'arrière plan mais celle qui, sur le mur de droite, domine et recouvre presque celle du Clerc de notaire. La dernière, celle vue précédemment, semble être générée par la flamme de la chandelle qui se trouve, sur le plan, devant Dracula. Harker se retrouve donc cerné par le vampire qui l'entoure de tous les côtés. La puissance de Dracula se manifeste ici avec force. Des trois films rapportés, seul le Comte de Coppola possède cette force et ce pouvoir qui oppressent ses adversaires. Alors que dans les deux autres films, le vampire est souvent contraint de se retirer, chez Coppola il fait de nombreuses fois face, dévoilant sa véritable puissance aux yeux de tous.

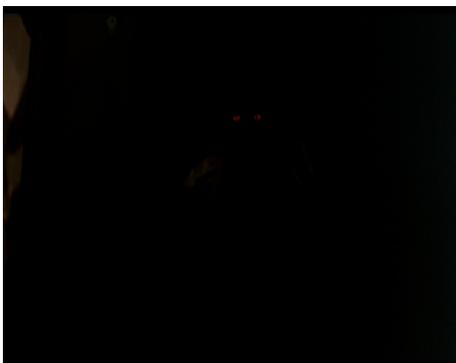
Ces scènes de dévoilement sont les seules moments qui rompent totalement avec l'œuvre de Stoker. Les métamorphoses du vampire n'étaient alors que décrites selon la théorie, jamais rapportées par les personnages. Coppola passa outre cette réalité pour imposer au vampire un élément diabolique, dans la vérité de ses possibilités. Il est tantôt montré sous les traits d'une bête qui se



rapproche plus d'un loup, loup-garou conscient de sa nature et en pleine possession de sa condition, tantôt sous la forme d'une chauve-souris humanoïde. Durant ces moments d'intense puissance, l'être humain et son corps semblent ensevelis par la magie diabolique à l'œuvre. Le fier et noble Comte est alors entièrement à sa haine et sa fureur : Le côté bestial montre le comte autrement. Son visage humain disparaît. Comme chez Browning, la véritable nature du vampire ne peut se manifester par l'intermédiaire du corps humain, qui est plus utilisé pour endormir les soupçons qui pèsent sur lui. Alors qu'il prend possession de Lucy, Dracula aperçoit Mina qui, inquiète, est partie à la recherche de son amie. Pour



que Mina oublie l'horreur de la vision de Dracula, ce dernier, dans un éclair, laisse entrevoir son visage humain devant son apparence de bête. L'humain sert donc de voile à la réalité, permet de dissimuler la bestialité de l'être démoniaque. La présence du vampire devient, dans les œuvres cinématographiques, un élément de va et vient constant entre le signifiant et le signifié, entre le visible et l'invisible. Pour cela, les transitions et les coupes du montage sont importantes, car elles permettent de créer l'illusion. La scène du cercueil chez Murnau est un exemple, cependant, la métamorphose de Dracula en rats chez Coppola est encore plus significative : Sans qu'aucune interruption ne se distingue, le corps de Dracula, perdu dans l'ombre et dont seuls les yeux rougeoyants sont encore



visibles, se retrouve constitué de dizaines de rats qui se dispersent. L'illusion est si réelle qu'au premier abord, il est difficile de savoir ce qui s'offre au regard.



Perdu dans cette invraisemblance, le spectateur ressent des émotions qui n'étaient que suggérées pour le lecteur. Les acteurs, grâce à la caméra, permettent de voir autrement, grâce aux possibilités qu'offre la caméra.

c) L'œil sur le surnaturel.

“L’image constitue l’élément de base du langage cinématographique. Elle est la matière première filmique et déjà cependant une réalité particulièrement complexe [...]. L’image ainsi obtenue est une donnée dont l’existence se place simultanément à plusieurs niveaux de réalité [...].”⁵³

Une émotion ne peut être retranscrite que difficilement par des mots. L’importance d’une émotion se place sur une sensation qui émerge et que rien n’arrête. La spontanéité est un élément déterminant dans le processus de description, puisque d’elle dépend également le contexte général, qu’il soit spatial ou temporel. Les mots, par leur caractère figé, ne sont qu’une matière qu’il faut travailler pour mettre en forme, pour entourer l’impression le plus fidèlement possible. Les mots s’accompagnent alors de l’intonation qui leur est donnée. La voix, de relais, devient une partie essentielle d’un message qui ne serait que partiel sans elle. Pourtant, face à un livre, l’impossibilité flagrante de faire entendre une voix trouve sa solution dans les termes utilisés par le narrateur. En arrêtant l’action un instant, ce dernier peut s’adonner à la description minutieuse de l’être, faire le portrait des émois qui se distinguent peu à peu sur les contours d’un visage, dévoiler le mouvement intempestif des mains qui, sous la virulence des pulsions s’agitent ou se convulsent, sans que le personnage ne s’en rende lui-même compte. Durant ces brefs instants où l’action devient un tableau vivant, le lecteur ne lit plus, il observe.

Chez Stoker, le principe épistolaire provoque une césure dans la représentation des émotions. Les actions décrites, ainsi que les expressions rapportées, sont expliquées par le personnage qui rapporte la scène. Un manque peut se ressentir. En effet les paroles et les émotions du rédacteur du passage sont les uniques points de références de la scène. Le lecteur ne peut pas savoir ce que les autres personnages ressentent. Il est vrai que, parfois, les descriptions faites dans l’œuvre permettent de savoir ce que pensent certains personnages. Cependant, surtout durant les scènes dynamiques, la description d’un narrateur omniscient permettrait de donner plus de force au passage. Le regard extérieur permettrait de valoriser un aspect particulier, au lieu de n’être qu’une simple description. La description, trop centrée, devient hermétique.

⁵³ MARTIN, Marcel, in *Le langage Cinématographique*, op. cit. p.21

La littérature n'est pas qu'une suite de mots qui ne trouvent aucun écho. Chaque situation n'est pas écrite, mais décrite, avec ses zones de lumières et d'ombre, les regards en coin. Les lignes deviennent alors des plans qui ne demandent qu'à être vus. Cependant, alors que la littérature peut à son aise vagabonder sur chacune des parties d'une anatomie, le regard de la caméra se doit de préciser son objectif, de cadrer son sujet pour que l'impression ne se disperse pas, que l'image conserve son esthétisme.

La littérature possède ses structures, ses tournures pour induire un sentiment, pour le faire grandir ou pour le salir. Dans l'art cinématographique, des plans, des mouvements sont orchestrés, pour que rien ne soit laissé de côté, pour que l'émotion désirée trouve son apogée sur la toile blanche, et qu'elle se propage sur les spectateurs.

Le travelling fut le premier principe de participation active de la caméra, et il joua un rôle prépondérant dans la retransmission du message émotionnel. La travelling avant, qui permet de s'approcher du sujet observé, jusqu'à ce que ce dernier devienne l'image même, offrit la possibilité de distinguer de manière très précise les traits de visage du personnage. Conjugué avec le plan très rapproché, qui ne laisse distinguer que la face de l'acteur, le travelling avant fit de l'image un cadre serré dans lequel le personnage devenait une peinture sur laquelle les spectateurs découvraient ses émois. Très utilisé pour exposer la terreur, l'effroi ou même l'horreur, il fut utilisé par Murnau de manière inversé. Signalons que Murnau ne réalisa dans ce film que des plans fixes ; aucun mouvement de caméra n'est présent. Chaque plan contient en lui-même sa propre finalité. Le Nosferatu, montré comme un être contre qui rien ne résiste, limite la caméra, enfermant certaines zones qui demeurent alors dans l'ombre, tandis que d'autres ne peuvent qu'être vues. Ces plans obligent le spectateur à observer. Rien ne détourne le regard. Ainsi, dans ce film, la caméra ne se déplaçait pas vers l'acteur : c'était l'acteur qui se déplaçait. Une impression d'impuissance naissait, puisque le relais même du spectateur, ce qui, à présent, offre un dynamisme tout relatif au regard du regardant, ne pouvait même espérer se retirer pour échapper à l'emprise du monstre. Le plan le plus représentatif est l'apparition du Nosferatu dans la chambre de Hutter: Le vampire peu à peu s'approche du cadre de la porte, jusqu'à entrer



légèrement. Cependant, cette scène ne met que peu en valeur l'expression du personnage. L'horreur et la surprise sont ressenties par les deux personnages d'Hutter et d'Ellen qui, en connexion l'un avec l'autre, manifestent leurs sentiments : Hutter, avec ses yeux grands ouverts, dirigés vers un hors champ invisible mais clairement présent dans l'esprit des spectateurs, s'apprête à s'entourer d'une couverture



qui devrait le protéger, comme le ferait un enfant après un cauchemar. En liaison mais également en opposition, Ellen, elle, se réveillera, mais se redressera sur son lit. Tiré de son sommeil, elle semble apercevoir, elle aussi, cet être étrange qui semble sorti de

l'enfer. Les yeux également grands ouverts, sans pour autant paraître effrayés, elle regarde elle aussi au loin, les yeux dans le vague, comme si elle pouvait observer le Nosferatu s'approchant d'elle. Cependant, leur regard sont, eux aussi, opposés : Hutter regardant vers la droite du cadre, tandis qu'Ellen semble être attirée vers la gauche de son champ scénique. Le vampire semble donc se trouver



partout à la fois. Comme il évoqué plus haut, le vampire, dans ces différents plans, est omniprésent. Rêve ou réalité, intrusion de l'un dans l'autre, la surprise d'Ellen et la terreur de Hutter se lient pour faire que le spectateur ne puisse pas lui-même en juger.

Chez Browning, le plan rapproché est très présent pour que le spectateur

puisse observer les sentiments qui traversent le visage de Dracula. Ce plan, déjà utilisé plus haut, se retrouve plusieurs fois durant le film. Ces plans sont les seuls de ce film durant lesquels le vampire, sous son apparence humaine, révèle sa véritable nature de vampire. Le sourire marqué mais discret, les yeux enveloppés d'une lumière extérieure qui renforce le regard, le sourcil gauche plus relevé qui dévoile un



œil ouvert et fixe tandis que l'autre, plus normal, plus humain, paraît regarder quelque chose de plus proche, tout dans cette image exprime l'ambivalence du personnage de Dracula qui devient un double de lui-même. Un œil pour

sonder l'être qu'il veut obtenir, l'autre qui observe la scène : le diable et l'humain du personnage cohabitent et agissent de concert.

Juste après, lorsque Dracula se retire de la pièce où se trouve Renfield, un travelling horizontal circulaire, dont le centre est le jeune homme, est effectué, laissant le visage du clerc de notaire se dévoiler peu à peu, comme sous l'emprise d'une crainte mêlée de douleur, de voir le comte le laisser. Tout d'abord de profil, le visage de Renfield se dévoile jusqu'aux trois-quarts, toujours orienté vers le même point. L'aspect fuyant de son regard que la caméra ne parvient pas à cerner présuppose la dévotion prochaine du personnage à son maître, qui mènera à la destruction des deux êtres damnés.



Dracula et Mina seront observés de deux manières différentes, selon la force qui leur sera donnée, et surtout selon leur degré de possession par le démon. En effet, Dracula, lorsqu'il s'apprête à faire de Mina une vampire, s'approche lentement de la caméra jusqu'à s'en écarter par la gauche, dans un hors-champ qui signifie la morsure. Non montrée, elle est pourtant présente. Alors, Dracula ne ressemble pas à celui qu'il était lorsque le sang de Renfield l'attira : Sur ses traits se distinguent plus une passion sur le point de s'assouvir, de savoir que Mina deviendra bientôt sa femme pour l'éternité. L'aspect de la bête est éliminé pour laisser apercevoir le côté humain de l'être.



Comme précédemment observé chez Murnau, Browning fait du vampire le dépositaire du mouvement, et non la caméra, pour signifier l'impossibilité de pouvoir se défaire de la force qui émane de Dracula. En se rapprochant ainsi, le vampire est acteur de sa propre image, et la caméra, un regard qui ne peut qu'observer. Pour la scène où Mina, en partie vampire, s'apprête à mordre Jonathan, les rôles s'inversent : la caméra, peu à peu, s'approche en un travelling avant du visage de Mina qui, le regard fixe, observe le hors-champ signifié par les paroles du fiancé. Dans ses yeux se dévoilent clairement la tentation de l'acte vampirique, mais Mina ne bouge pas ; sa partie humaine lutte contre



l'âme démoniaque naissante en elle. L'œil de la caméra devient un révélateur de la véritable nature des choses qui se trouvent dans son champ de vision. En reprenant le principe du mouvement, la caméra devient un indice, un point de repère qui éclaire la réalité.

Cependant, comme nous pouvons l'observer sur les différents plans, le placement de la caméra reste à un niveau très similaire du personnage observé. Les principes de plongée contre-plongée ne se démarquent que très légèrement: le vampire est dévoilé dans sa force grâce à la contre-plongée qui le grandit, qui lui donne l'ascendance sur ses victimes. La Mina de Browning, dans sa phase vampirique, est filmée avec un léger décalage de plongée, qui montre la faiblesse de sa nouvelle condition opposée à l'esprit humain, signifié par Jonathan et son amour pour elle. Pourtant, l'angle de la prise de vue est toujours extrêmement faible, ce qui pourrait se comprendre par la distance entre la caméra et le vampire, pour les raisons expliquées plus haut, sur le rôle de la caméra sur l'imaginaire du spectateur.

En cela, Coppola créera une nouvelle approche du vampire. Dracula, lors de sa première tentative pour faire sienne Mina, ne sera pas en position de force. Bien entendu, Dracula est, dans ce plan, initiateur de toute l'action. Pourtant Mina n'est pas un jouet entre les mains du Comte. Alors qu'avec Lucy, il n'est qu'une bête et la jeune femme une simple marionnette, avec Mina il est un noble de l'Est, un être humain avec qui l'on peut discuter, sortir, et être séduite. Dracula laisse le choix de son attitude à Mina et, alors qu'il s'apprête à la posséder, il se rétracte. Dans ce plan, toute la bestialité de l'être s'exprime, et Mina, au second plan, à peine distincte, impuissante, est séparée de la caméra par le Comte au premier plan. Rien ne semble pouvoir s'opposer à ce que Dracula réalise son acte, et pourtant : Pour la première fois, le vampire ne peut mener son acte jusqu'au bout. Exprimées par différentes marques qui passeront devant les yeux du Comte dans le décor environnant, la mort de Mina lui devient insupportable. Dans un cercueil apparaît une femme en robe qui, juste après deviendra un squelette. Pouvant être rapproché du pouvoir que prête Van Helsing à Dracula chez Stoker: ***“he have still the aids of necromancy, (...) the divination by the dead ”***⁵⁴ Le vampire observe la mort de Mina.



⁵⁴ STOKER, Bram, Dracula, op. cit. p.209 - 211: *“Il a aussi recourt à la nécromancie (...), la divination par les morts”*

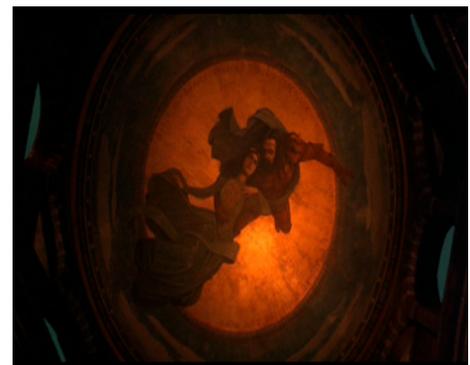
Brève référence au roman, représentée d'autant plus brièvement par ce simple plan où les images se lient dans une transition en fondu presque invisible, la puissance du vampire est occultée par les sentiments qui l'agitent. Le spectateur découvre alors un vampire qui se détache de sa source littéraire. En effet, Stoker prête ces mots au vampire : **“Yes, I too can love ; you yourselves can tell it for the past. Is it so not ?”**⁵⁵, alors que Coppola fait dire à son vampire qu'il **“[aimera] à nouveau.”** Ce plan rapproché de Dracula, alors qu'il prononce cette phrase qui semble n'avoir aucun sens, se démarque par la présence étrange d'une lumière éclatante qui provient de derrière lui, comme un fragment de soleil qui viendrait l'éclairer. Il est vrai que Coppola permit à son démon de se déplacer sous la lumière, au contraire de ses prédécesseurs. Cependant, l'action se déroule durant la nuit, ce qui exclut cette source lumineuse, sorte de présence divine qui commencerait à émerger, peu à peu, de lui.



L'œuvre de Coppola prend alors une nouvelle dimension, orchestré par ce retournement de la conduite de l'être démoniaque qui, sous le regard de la caméra, devient de plus en plus humain. Grâce aux marques constantes du caractère humain qui, peu à peu, se libère et se dévoile, le vampire se rapproche de l'homme, grâce à l'émotion qu'il ressent pour la jeune Mina. L'évolution du personnage, le passage de l'être au physique blanchi par les années, par la solitude et la cruauté, au jeune noble, puis, à la fin



du roman, dans une sorte d'apothéose où la double image du comte redevenu humain grâce à l'amour de Mina se retrouve inversée dans la coupole qui



les domine, est placée sous le signe de l'amour naissant et s'accomplissant. Coppola incorpore ainsi la rédemption dans le cheminement initiatique du vampire.

Le vampire est donc largement plus représenté dans les œuvres cinématographiques qu'il ne le fut dans le roman de Stoker. De présence constante il

⁵⁵STOKER, Bram, Dracula, op. cit. p.43: *“Si je peux aimer, vous mêmes par votre passé pouvez le confirmer. N'est ce pas?”*

apparaît comme présence permanente de l'action. Mais au delà de la trame dramatique, le vampire peut enfin laisser ses pensées personnelles s'exprimer, libérer le potentiel démoniaque et humain qu'il contenait. De représentation imaginaire, le vampire devient grâce à la caméra un être de chair, un nécromant qui agit selon une pensée non seulement personnelle, mais également veinée de sentiments : le vampire ressent, et fait ressentir, autant la peur que la tristesse. Cette évolution dans l'imagerie vampirique est tributaire du langage cinématographique qui permet de passer outre les mots pour jouer avec les expressions corporelles, les gestes simples et discrets qui remplissent le quotidien et que la littérature, en les décrivant, réduirait, en les rapportant à un premier plan qui les dénaturerait.

Les détails s'enchaînent dans le fil de l'histoire. Les images et les mots se lient, construisant deux mondes qui s'entremêlent et se détachent. Les mots, apanage de Van Hellsing et des humains, base prioritaire lors de la naissance de Dracula, ont laissé la place aux images du cinéma, frère jumeau du vampire. Tous deux ont vu le jour dans cette époque obscure, tous deux sont des concentrés d'images brutes qui demandaient à grandir pour s'imposer réellement ; ce n'est probablement pas pour rien si Dracula demeure l'être le plus représenté sur les pellicules.

Cette réalité est le résultat du manque de l'œuvre romanesque : Le vampire, cet être si fascinant, ne pouvait n'avoir que le second rôle dans cette œuvre éponyme. Le cinéma fut sa libération et sa damnation, si vrai, si brillant, et pourtant si changeant.

IV) Limite et potentiel de l'empathie artistique: la portée de l'imaginaire.

a) La littérature: espace de la perception personnelle.

“Le début et la fin ne sont au fond que le royaume des apparences et des faux-semblants, où se scelle un pacte de lecture qui, dans le genre romanesque, oblige le lecteur à faire semblant de croire que tout est vrai, alors que celui-ci sait pertinemment que tout est imaginaire, et à faire semblant de vivre la fiction comme si c'était la réalité.”⁵⁶

Le pacte de lecture qui lie l'auteur à son spectateur, le lecteur, commence par l'acceptation de ce dernier à se saisir du support de l'information, le livre, et à demeurer actif tout au long de la lecture, parfois à reprendre certains passages, à revenir en arrière, à s'arrêter pour une durée particulière. Le livre demande une acceptation, une soumission, pour que l'information puisse être transférée d'un premier point élevé, l'auteur, vers un point plus bas, le lecteur, qui pourra, à son tour, si le livre l'a à ce point imprégné, faire perdurer le mouvement de connaissance vers une tierce personne. Un courant se développe alors, permettant au livre d'exister en lui-même, et par ses possesseurs.

L'existence même du livre et des personnages qui s'inscrivent dans ses pages dépendent essentiellement donc du rapport que le lecteur entretient avec les concepts dévoilés dans l'œuvre. Selon la sensibilité du lecteur, ce dernier ressentira différemment certaines actions entreprises, certaines idées développées. Ce principe de réaction individuelle permet à chaque œuvre de vivre de manière particulière, donnant une profondeur essentielle à toute création artistique, qui est de faire naître un sentiment, de ne pas laisser indifférent quiconque sera confronté à sa présence.

La littérature et le cinéma se trouvent ici opposés par la focalisation intrinsèque à ces deux médias. La littérature possède cette qualité ambivalente de suggérer plus que d'imposer, tandis que le cinéma dépose une image qui ne peut être suggérée, puisque perçue par le sens de la vue, sans doute le plus crédible de sens humains. En effet, la phrase “Il faut le voir pour le croire”, ou la foi portée envers ceux qui, témoins visuels d'un acte, vont en parler, expriment cette croyance dans le pouvoir de la vision. Ainsi, la littérature se laisse découvrir par chacun d'une manière différente.

⁵⁶ *En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières*, d'Andrea Del Lungo
<http://www.fabula.org/colloques/document820.php#ftn1>

L'imagination se laisse porter par la puissance et la faiblesse des mots utilisés pour retransmettre l'action. Cependant, par leur caractère fini, les mots ne peuvent, bien évidemment, définir l'intégralité de l'environnement, ce qui aboutit à une dénaturation partielle du message, et le brouille.

Le lecteur se retrouve alors obligé de monopoliser ses propres images pour combler les zones d'ombres de chaque récit, mais également de donner une consistance particulière à chaque personnage du récit. L'aspect physique des choses devient donc un élément subalterne qui s'efface au fil de la lecture, pour insister de manière plus profonde sur le caractère des personnages. Les émotions, les sentiments, rassemblent alors derrière eux toute l'attention des lecteurs qui établissent, grâce à eux, des rapports entre les différents éléments du récit. La structure première de l'histoire devient donc l'axe relationnel entre des pensées qui s'opposent, des caractères aux finalités conflictuelles qui doivent trouver un équilibre.

Cette absence de rapport visuel, d'éléments physique clairs, brouille l'environnement de l'œuvre. Rien d'autre n'existe en dehors de ce qui est conté par le narrateur, de ce qui est inscrit sur les lignes données par l'auteur. Le monde se retrouve alors vidé d'une partie de sa moelle, privé du tumulte que génère la présence spontanée de la foule.

Dans l'œuvre que nous étudions, les différents membres de la troupe humaine qui s'oppose au vampire rencontrent à de nombreuses reprises des personnes dont le rôle n'est que de fournir une information spécifique, après quoi ces personnages disparaissent totalement. Pourtant, dans chacun des trois films, la foule des anonymes s'active de manière régulière, et d'une présence plus ou moins marquée, selon la sensation que le réalisateur souhaite donner à la scène. Au delà du présent, ce qui est montré se charge d'une symbolique particulière que la littérature ne peut mettre totalement en avant, au risque de brouiller le message original. Par sa capacité à insister sur un élément, à mettre en aparté un plan particulier, le cinéma peut mêler au principal un fond secondaire qui enrichira la scène sans dénaturer l'action.

Cette faculté de l'art cinématographique, de pouvoir placer un événement important au milieu d'une foule indécise, permet d'enrichir le monde, de lui donner une dimension réelle. Chez Browning, le comte Dracula pénétrant dans un opéra, communicant avec le personnel de la salle, permet d'établir un rapport entre la société et le prétendu démon qui, chez Stoker, n'était aperçu dans Londres qu'en situation de conflit avec Van Hellsing et ses suivants. Le personnage voit sa consistance modifiée, et pourtant elle ne s'en trouve pas changée. En effet, sans intermédiaire, le Comte de Stoker

du, pour partir d'Angleterre, entrer en contact avec des membres d'équipage, pour savoir sur quel bateau il pouvait embarquer. Les zones d'ombres du conte sont démystifiées, rapportées au principe de communication par le cinéma.

Cette prédisposition du cinéma à enrichir la représentation littéraire, apporte ce que les mots ne peuvent traduire sans allonger de manière excessive. Cependant, cette possibilité retire l'un des éléments fondamentaux de l'expression littéraire, qui est la liberté offerte au lecteur de se figurer de manière personnelle le hors texte induit par la situation décrite. Soumis à la tension première de la lecture qui nécessite un don de soi, le lecteur voit l'univers dans lequel il s'émerge comme lui seul le peut. Dans le cadre de la littérature fantastique, le déroulement de la pensée, ce processus personnel de représentation, est un besoin essentiel : le lecteur se retrouve porté dans un monde qui lui est plus ou moins contemporain, et pourtant ce monde est en totale césure avec le réel, quelque soit l'époque de lecture. Le réalisme apparent des différentes relations internes et les descriptions anatomiques ne sont qu'une armature pour faire tenir la vaste fresque de l'auteur.

Le 19^e siècle demeure en effet la période faste pour le déroulement des actions fantastiques depuis les romans de Herbert George Wells. Même actuellement, cette période historique, avec ses chocs culturels et technologiques, demeure le point de référence historique pour de nombreux contes, qui utilisent ce contexte pour induire des éléments particuliers, auxquels la science naissance s'essayait. Le courant Steam Punk y plonge ses racines : fils de cette période d'écriture, il révèle l'inconstance structurelle de cette période qui vit les grandes modifications architecturales due à l'industrie et à l'expansion résidentielle, ce temps où le moindre événement avait d'importantes répercussions sur l'ensemble d'une société. Dans cette quasi frénésie d'étirement fourmilier, la représentation d'un espace était une ancre dans un système temporel. Stoker, dans son désir de faire se confronter deux époques, ne pouvait décrire ce qui pouvait devenir une structure datée au passé, qui serait rentrée en résonance avec la vieille bâtisse du conte et aurait, par voie de conséquence, détruit le principe même d'opposition, élément fondamental de la lutte entreprise par les humains.

Le principe d'écriture de Stoker se teinte alors autrement, laissant l'ouverture possible d'un conte atemporel, pouvant comporter les erreurs propres à l'interprétation personnelle des lecteurs qui aurait eu à souffrir d'une superposition à leur perception lors de la parution de l'œuvre, ou bien des nouveaux découvreurs de Dracula, qui peuvent peindre un contexte à leur manière, laissant l'historique prendre place ou offrant à l'ambiance macabre et ténébreuse la possibilité de s'infiltrer, pour façonner un monde

peut-être différent de celui qu'a connu l'auteur, mais qui convaincra le lecteur et lui permettra de ne pas souffrir d'un manque de repères physiques.

Ainsi, la littérature permet une meilleure pénétration personnelle dans l'œuvre. Nombre d'adaptations souffrent de la vision particulière du réalisateur, qui produit une œuvre nouvelle par ses propres choix, qui brouillent le message du texte et repoussent des lecteurs potentiels qui voient dans le film une extension du livre, alors que ce dernier aurait pu leur plaire. En exemple le film de Jean Pierre Jeunet, *L'Île du Docteur Moreau*, qui s'approche de la réalité de l'œuvre, tout en modifiant la trame principale pour en faire un conte différent par l'approche personnelle du Docteur sur ses créations ; les films de Steven Spielberg, *Minority Report* et *La Guerre des Mondes*, comportent le même anathème, dans lesquels l'accent est mis sur le côté aventureux de l'expérience, en inspiration des œuvres supports.

Car reproduire l'expérience complète d'un récit n'est pas chose possible, de par la modification du support, couplée avec la nécessaire promptitude propre à l'art cinématographique. Les césures sont éléments constants. Ces choix difficiles de savoir ce qui mérite d'être montré et ce qui peut ne pas l'être font tous deux partie de cette interprétation personnelle qui permet la naissance de l'œuvre nouvelle. L'adaptation est donc une forme de lecture personnelle, ou en est issue. L'œuvre de création qui découle du livre et qui aboutit à l'image fait partie de la démarche du récit, qui enfante, qui est en constante renaissance, à chaque lecture, à chaque résumé.

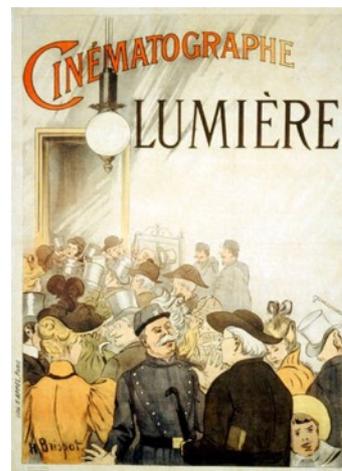
La littérature n'est pas une simple étape, un relais possible entre une idée et une image. Elle est également source d'imaginaire, cette faculté de perception de l'invisible qui se concrétise par simple pensée. Dans chaque fondation des souvenirs se cache cette perception particulière, qui fait de toute chose autre qu'elle est. En cela la littérature est prolifique, par son apport constant et évolutif. Le cinéma, par sa force d'assimilation, par sa fixité sensitive, permet une autre interprétation individuelle. Grâce au caractère figé de son image, il devient un élément de l'instant, qui demeure gravé dans la pellicule, sans altération.

b) Les multiples portes du 7^e art.

Le cinéma ouvre ses portes et déjà le spectateur quitte le monde pour un autre. Un lieu nouveau se dévoile à lui tandis que la réalité disparaît. Téléphones portables coupés, sièges inconnus, tout comme les voisins, côtoyés par la seule entremise du goût pour un thème, un réalisateur, un acteur, la dimension dans laquelle pénètre le

spectateur le prépare à se séparer de ce qu'il connaissait, pour ce quelque chose qu'il va découvrir.

En cela, les premières minutes du film ne sont pas essentielles, elles sont bien plus. Le générique définit une grande partie de la réception globale du film et, en lui, tout doit être parfait. Alors que la couverture d'un livre permet, dans une optique particulière, de définir les contours de l'atmosphère et du genre littéraire, le générique de cinéma se doit de plonger le spectateur sans préliminaires, par le simple jeu de la lumière et de l'émotion, dans les tréfonds du film sans aucun autre recours. L'affiche, le premier contact, doit attirer l'œil, donner envie, mais c'est le générique qui doit faire s'infiltrer le



spectateur dans ce nouveau monde qu'est le film. Tout en définissant les contours d'une réalité particulière, le générique doit permettre au spectateur d'établir des rapports entre le réel et ce dans quoi il va s'immerger, sous peine de provoquer une rupture cruelle, voire définitive, entre le regardant et le regardé. **“[Les] règles de linéarité, d'articulation, de cohérence et de respect du principe de réalité [...] sont celles du processus secondaire régissant la pensée consciente.”**⁵⁷Le générique doit être construit en adéquation avec la vision principale de la réalisation. Les préparations spatiale et sensitive se lient alors pour créer le contexte primordial de l'œuvre cinématographique.

Le *Nosferatu* de Murnau brille par son introduction plastique aux allures funèbres. Le titre du film apparaît comme se dévoilerait le vampire : une présence immédiate, violente, qui sort de l'ombre de la nuit pour s'imposer, sans autre artifice que ce qu'il est. L'écriture, presque gothique, présuppose l'ambiance générale de l'œuvre, fortement expressionniste, dans lequel décors et personnages sont les reflets de leurs émotions.

Pourtant, le titre est suivi par la scène d'exposition du couple Hutter-Ellen, qui coulent des jours heureux. La démarcation surprenante entre cette introduction et l'incipit du roman tient à deux rapports à l'œuvre première. Tout d'abord, le budget restreint ne permettait pas de payer les droits d'auteurs à la femme de Bram Stoker, alerte et implacable sur les adaptations de tous types de l'œuvre; en cela, la modification du contexte général nécessitait un remaniement.

⁵⁷ MOINEREAU, Laurence, *L'alpha et l'oméga: Pierrot le fou de Jean Luc Godard*, in *Le début et la fin, une relation critique*, colloque à Toulouse le Mirail, 2005-2006, <http://www.fabula.org/colloques/sommaire636.php>

En arborant cette image générale du vampire tributaire de l'ombre, Murnau donnait vie à un être nouveau, dans une époque difficile où l'étrange était l'adversaire. En brisant les personnages et les lieux, en recréant l'univers dramatique, le réalisateur Allemand faisait naître un nouveau personnage. L'époque de réalisation du film, dévorée par les souvenirs meurtriers de la première guerre mondiale, ne pouvait être aussi pleine de toute la reconnaissance technologique. Chez Murnau, le train n'existe pas, et les scientifiques ne se bornent qu'aux élucubrations fantasques du carnet de bord et de brèves analyses visuelles pour dire que la peste sévit.

Le spectateur se retrouve face à une fresque totalement nouvelle, même si la chronologie des événements correspond à la trame romanesque. Le vampire devient le centre de l'attention, et est initiateur d'actions générales. Ses pensées, sans être exprimées, n'en sont pas moins claires. Cette adaptation a eu pour effet de provoquer chez les spectateurs l'effet de propagation de l'irréel dans le réel : Max Schreck, le Nosferatu, aurait été un véritable vampire. (Notons par ailleurs qu'un film avec John Malkovich, *Shadow of the Vampire*, paru en 2000, reprend cette idée dans la temporalité du tournage de 1922). Le phénomène de propagation émotionnel induit dans la technique cinématographique permit de développer la notoriété du vampire. Vu, et non plus lu, le vampire était incarné, presque réel pour la communauté, en totale opposition avec l'œuvre littéraire, et avec le film, qui faisait de lui un personnage furtif et dangereux, comme la mort elle-même. Cette possibilité de parler du vampire, de discuter son physique le fit naître au monde de la lumière, et cette croissance ne devait plus jamais le quitter.

Chez Browning, la vampire demeure réfractaire à la lumière qui le tue. Orlok, le nosferatu, et Dracula, chez Browning, sont encore des créatures nocturnes. Mais l'incarnation de Bela Lugosi vit dans le monde, il passe dans la foule sans peine, car son apparence est humaine, alors que le nosferatu était autre chose. Dracula de 1935 se socialise sans peine, se déplace comme un humain issu de ce siècle. Jusque dans ses manières, le Comte vit dans son temps, sans crainte. Lugosi et Browning furent une passerelle entre les deux voiles du vampire, entre son aspect humain et son côté démoniaque. Par cette avancée, le vampire retrouve un peu de son humanité, tout en demeurant cet être effrayant qui fit frissonner le monde.

Un deuxième mouvement, celui de l'humanité de Dracula, apparaît dans le film de Coppola. Dans le cas de ce dernier film, la frontière entre le monstrueux et l'humain s'efface. Le vampire ressent, peut-être plus encore, que les êtres humains. La solitude dévorante de sa retraite est remplacée par la force de la société qu'il redécouvre, et par l'amour que Mina lui donne. Le spectateur éprouve des émotions inverses de celles

qui étaient transmises dans le livre : le vampire est un être vivant, qui éprouve. Grâce à l'image de son corps, de plus en plus sous les feux de la caméra, le vampire s'humanise.

Mais cette humanisation s'accompagne d'une restriction picturale : le vampire n'est plus cet être de l'ombre, il est à présent connu sous les traits de Gary Oldman, et de nombreuses adaptations actuelles s'inspirent de cette image, au détriment de celle véhiculée par Stoker. Le mythe bute sur ce qu'il a engendré, qui s'est envolé au-delà du but qu'il s'était fixé. Le vampire, démoniaque buveur de sang, trouve le chemin de la justice. Sa partie surnaturelle est mise à profit pour défendre l'être humain, celui-là même qui avait juré la perte de celui par qui le mythe s'est mondialisé. Les symboles restent, les coutumes changent. Que ce soit par dérision, ou pour une prétendue vertu horrifiante, les vampires nourrissent l'imaginaire des salles obscures : La trilogie *Blade* de Steven Norrington mêle ancienne et nouvelle visions dans un cocktail sans consistance où le protagoniste, vampire insensible à la lumière et pouvant contrôler sa soif de sang, doit affronter le premier vampire, être millénaire dont le nom, Drake, possède des sonorités trop persistantes pour ne pas avoir de lien avec Dracula, premier du nom, et avec Akasha, reine des damnés de Anne Rice, femme de pharaon, hiérophante et puissante nécromancienne.

Ce court exemple marque l'influence de la pensée littéraire, qui peine à enfanter après que de grandes figures se soient imposées. Le cinéma, victime malheureuse des nécessités, se laisse porter par les figures captatrices d'attention. François Laplantine parle **“du bon gros cinéma, de celui qui drague les spectateurs, les captive - en fait les capture - en utilisant toutes les ficelles”**⁵⁸ pour décrire cette tendance constante de la filmographie contemporaine. Reprenant les images inscrites dans la pensée actuelle, l'évolution inscrite dans la processus de création artistique se trouve réfrénée, au profit des **“trucs et [des] trucages dont il (le cinéma) dispose.”**⁵⁹

En adaptant, de manière plus ou moins fidèle, les œuvres du passé, le cinéma aurait pu s'emprisonner dans une coquille identique. Cependant, les trois films mis en relation dans cette étude exposent trois visions différentes de ce que le personnage de Dracula est. Images de leur époque, les pellicules respirent par leur personnalité, par la volonté d'offrir un regard que les techniques actuelles ne pourraient rendre meilleures. Comme dans une peinture, comme dans une musique, le film transmet un message qui ne souffre aucun artifice. Les personnages vivent dans leurs mouvements, portent l'inertie de

⁵⁸ LAPLANTINE, François, in *Leçons de cinéma pour notre époque*, op. cit. p.13

⁵⁹ Idem.

l'action qui se détache de la réalité courante pour un autre temps. Ce cinéma, au delà du simple aspect divertissant que possède nombre de réalisations, exprime un état que le spectateur doit découvrir par lui même, plutôt que de le recevoir, sans édulcorant, sans possibilité d'interpréter. Le même Laplantine parle alors de films documentaires, des séquences où le monde découvert possède ses zones obscures et où, librement, le spectateur peut y voir plusieurs sensations, issus de sa propre personnalité plutôt que du truchement des plans et des paroles, pour une morale parfois très contestable.

Toujours présente, la bataille du son, et plus particulièrement des paroles, fut déterminante dans la portée des œuvres cinématographiques. Chaplin déclarait des *talkies* qu'il les détestait : "***ils viennent gâcher l'art le plus ancien du monde, celui de la pantomime. Ils anéantissent la grande beauté du silence.***"⁶⁰ Le silence, si simple et si important dans la littérature comme moyen d'expression, contemple dans le cinéma contemporain sa propre absence. Le bruit emplit, brise le moment, lorsqu'il ne devrait pas être. Il est vrai que le son fut la manne qui permit de lier l'action, permettant de s'affranchir des intertitres qui brisaient le mouvement. Le *Nosferatu* de Murnau brille par son absence de communication, permettant de créer cette sensation d'impuissance du verbe, et donc de la volonté humaine face à cet être non-mort, tandis que *Dracula*, chez Browning, utilise, presque à outrance, la parole, ce qui l'amènera proche de Mina, causant ainsi autant son espoir que sa perte.

Deux visions, deux interprétations, qui renouvellent la légende, la modernisent, l'animalisent, font de Stoker, plus qu'un écrivain, un initiateur. La profondeur de son récit permet de créer un mythe multiforme, à la fois brutal et sensuel. *Dracula* est à la fois toutes ses représentations, et une seule, qui contient chaque facette, car au delà de la représentation du personnage, les marques de sa structure demeurent.

Dracula est *Dracula* par sa recherche de la civilisation, dans des buts certes différents, mais dont la destination demeure inchangée. Bien plus que la simple enveloppe, c'est le chemin entrepris par lui, ainsi que par ses opposants, qui forme l'intégrité du mythe. Pourtant, une similitude intégrale entre l'œuvre principale et son produit est impossible. Les supports différents brisent les barrières de la représentation, mais en imposent d'autres, plus profondes : celle de la stagnation, évoquée plus haut, qui désenchante l'imaginaire et détruit l'art.

⁶⁰ MARTIN, Marcel, in *Le langage cinématographique*, op. cit. p.123

c) voir pour créer pour voir.

La stagnation du mythe fut une sentence de mort pour Dracula. Trop représenté, trop vu, trop, beaucoup trop utilisé qu'il en devint une forme commune, il fut ce qu'il ne pouvait être : Sous la lumière des projecteurs durant trop longtemps, le vampire ne bronze pas, il brûle, fond, s'évapore dans une fumée voluptueuse ou une odeur de souffre. En tout, depuis 1922 et le *Nosferatu* de Murnau, pas moins de vingt-quatre films "sérieux" sur le comte sanguinaire furent réalisés. S'y ajoute les dérivés, les dessins-animés, les parodies, les films érotiques et pornographiques, pour un total de plus d'une cinquantaine de films, sans compter les bandes-dessinées, comics (bandes-dessinées américaines) et mangas (dessins animés ou livres dessinés japonais), romans etc... Dracula et son engeance ne faisaient plus peur. Pire ! ils faisaient apprendre. Dans *Sesame Street*, spectacle de marionnettes pour enfants, l'image du comte est utilisée pour l'apprentissage des chiffres et des nombres. Le monstre prédateur affublé de sa cape est alors un compagnon des premiers âges de la vie, un ami des premiers jours qui amuse.



Il est également le petit Draculito, bonhomme au teint vert, ami d'un cyclope loup-garou qui le suit dans ses péripéties contre l'ignoble Goussdail, un être humanoïde à tête d'ail. Le mythe se retrouve inversé: le jeune vampire sous l'autorité parentale doit faire face aux multiples aventures provoquées ou recherchées, dans lesquelles son ennemi de toujours, cette plante si douloureuse pour sa race, lui fait face, pour prendre le contrôle du monde.

Que faire ? Surexploité, dénaturé, controversé, ne faisant plus peur ! à quoi le vampire pouvait-il bien servir ? Le renouvellement de la masse critique et découvriante se réduisait au fil des ans, laissant l'homo caninis de la *Mascarade*, un jeu de rôle papier centré sur l'univers vampirique, dans le domaine de la communauté Gothique mal vue, recluse dans son âge éteint, faisant, elle, toujours peur, incomprise et rejetée. Parler de vampire, voir dans cet être ce qu'il fut vraiment, à l'origine, devint un gage d'exubérance alarmante pour les parents, encore sous le choc de l'anecdote passagère imputée aux

jeux de rôles, de cet enfant sans doute influençable qui ne put retenir ses coups face à son camarade. Cette affaire, toute récente, relança le discours sur le caractère violent de certaines diffusions médiatiques. Mais le sujet n'est pas là.

Le vampire ne pouvait plus faire peur. Les détournements rapportés précédemment, les films utilisant le vampire comme prédateur à sa propre espèce, comme être vivant en parallèle avec les humains, explosèrent les fondations de sa nature.

Cependant, certaines productions permirent de maintenir le vampire dans son état originel, pourvu que l'on veuille passer outre ce que l'on sait déjà, faire table rase des images de notre enfance, pour se pencher tout entier dans la réalité de la création qui nous est offerte.

En cela, *Dracula* doit beaucoup à la réalisation de Francis Ford Coppola. Non pas que la peur ne faisait pas partie des créations antérieures, bien au contraire: Toutes les époques ont eu leurs parts de surprises, de tensions, face au vampire qui s'approchait inexorablement de la caméra, laissant le spectateur dans un état de transe alors qu'il s'imaginait déjà, sous la coupe de ce démon séduisant ou repoussant, ne pouvant empêcher ses dents si blanches de perforer la peau jusqu'à la carotide. Mais Coppola apporta la touche délicate de la réalisation presque exacte, du souci du détail jusque dans ses moindres recoins, ce qui n'avait jamais été fait auparavant.

L'époque et ses avancées technologiques furent pour beaucoup dans le travail de clarté et de réalité des effets utilisés pour signifier *Dracula*. La force de la présence du comte tient à l'incroyable jeu des maquillages et des costumes de Eiko Ishioka, qui permirent de distinguer les différentes émotions et les multiples mouvements du film. En effet, *Dracula* porte, selon les circonstances, des vêtements qui le placent dans différentes strates culturelles. La longue traînée qui le suit dans sa demeure rappelle son ascendance noble, et sa coiffe, d'un blanc de neige, qui contraste avec l'aspect sanguin de son vêtement, apporte avec la vieillesse l'aspect des coiffes royales des cours d'Europe, ainsi qu'une référence médiévale issue des romans courtois du 14^e et 15^e siècle. Tout, dans ce premier passage, rapporte le spectateur dans un univers aux normes incertaines. Grâce à elles, le monde se trouve troublé, situé dans un ailleurs qui resurgit avec violence.

Cette force ne peut cependant s'exprimer sans son opposé, qui est la rigueur Londonienne du complet du Comte lors de ses rencontres avec Mina. La lourde coiffure montante laisse place à des cheveux longs et laissés libres, d'une couleur profonde. Le veston, d'un bleu-gris discret, permet au personnage de se fondre dans la masse des citoyens. Ce premier passage, tourné avec une vieille caméra Pathée achetée par le père

de Francis Ford Coppola, donne à cette première pérégrination du vampire dans Londres un caractère historique et permet, comme le voulut le livre, de plonger le lecteur devenu spectateur, dans l'ambiance de la réalité.

Les costumes ne sont pas l'apanage du Comte, et Lucy, personnage si proche de Dracula, se distingue également par la force de ses toilettes. Mise en valeur par ses robes d'où émergent ses épaules, puis par ce voile rouge translucide qui laisse se dévoiler son corps, Sadie Frost s'accomplit lorsque, vampire elle aussi, elle descend les marches de son caveau avec, dans ses bras, un enfant. Le teint aussi blanc que sa robe de mariée, toute de dentelles, et ce col, ou plutôt cette collerette, inspirée de la parure des lézards d'Australie, font resurgir la bestialité du démon qui se manifeste à travers le corps de Lucy. Tout, dans ce passage, fut fait pour rapporter l'aspect rampant de cet animal à sang froid qui, comme le fit Dracula sur l'un des murs de sa demeure, se déplace avec prudence, en d'étranges mouvements. Ces mêmes vêtements qui ont eux aussi leur opposé, avec cette rudesse dans l'habillement de Mina, cette robe boutonnée jusqu'en haut, ne laissant pas même le cou libre, comme si le tissu était une armure contre laquelle toute chose devait se briser.

Cette diversité dans les vêtements s'imposa dans le monde du cinéma, et Eiko Ishioka en fut grandement récompensée. La cape, l'élément incontournable du vampire que Tod Browning et Bela Lugosi avaient introduit, cet artifice d'effacement, qui permettait de dissimuler le corps du vampire, de le protéger, tout en lui donnant ce côté noble, fut banni des registres de Coppola. À la place cette multitude de décors corporels fut introduite, permettant de moduler, d'orchestrer les différents mouvements du film, ce que ne pouvait se permettre le livre, ni même simplement mettre en référence. La complexité inhérente à ces tenues tient à l'interprétation du réalisateur, et au travail méticuleux de toute l'équipe qui le suivait.

C'est ce travail qui permit de créer ce réel si particulier, que Laplantine exprime en ces termes :

“Chaque fois que nous utilisons les termes “réel” et “réalité”, nous ne devons jamais perdre de vue qu’il ne saurait exister, en cinématographie et en ethnographie, de “réalité en soi” , mais une réalité à plusieurs et en perpétuelle transformation. Nous ne pouvons connaître que des aspects

du réel, qui ne peuvent être appréhendés qu'à partir d'une certaine perspective."⁶¹

Le vampire ne peut se soustraire à cette règle qui semble faite à son image. Le métamorphe le plus célèbre du cinéma se retrouve, sous les mains de Coppola, démultiplié presque à l'infini, possédant autant de réalité qu'il n'en crée. Le réalisme, intégré à tout travail cinématographique, vole en éclat, tout en assurant ses bases premières, en un va et vient constant d'un point à un autre, de la présence démoniaque ou de l'importance des sentiments humains. Le personnage de Dracula possède autant de visage qu'il n'a de costumes, effaçant ainsi sa présence dans le monde. En effet, notre système de reconnaissance, se basant, comme expliqué précédemment, sur la vue, utilise la photographie comme moyen pour connaître l'identité. Cependant, dans cette époque de balancement entre deux siècles, alors que la photographie n'en était qu'à ses prémices, seules les cartes de visite et autres éléments basés sur la présence directe pouvaient assurer la personnalité. Dans cette démarche, par cette faculté à modifier ses traits extérieurs, le vampire devient tout le monde, et personne.

Où se trouve alors la réalité du personnage. Peu ou pas humain et, lorsqu'humain, aux traits changeants, le démon se retrouve par ses propres paroles : ***“Légion est mon nom, car nous sommes beaucoup.”***⁶² Coppola surprend, dévoile, masque à tour de rôle, donnant au vampire sa réelle consistance, d'être ce qui n'en a pas. Le jeu multiple des ombres, décrit plus haut, impose cette réalité qui nécessitait deux personnes : Gary Oldman, face à la caméra, et un autre comédien, sous une lumière indirecte, qui donnait vie à cette ombre sans support, libre de ses actions.

Dracula, chez Coppola, c'était aussi l'énorme travail de maquillage, de préparation des costumes, des décors, toute une machinerie qui n'aurait été possible chez Murnau, et qui fut délaissée chez Browning. Chacun de ces choix permit la naissance d'une nouvelle image du vampire, sans remettre en question l'incroyable talent des comédiens et de la réalisation. Le vampire, de par sa nature même, se devait de posséder ce réservoir de conscience, cette multitude, pour être ce qu'il est depuis son origine: un être fantomatique, dont on ne sait s'il est réel ou non, si sa présence a de réels effets sur le monde humain. La marque sur le front de Mina, cette blessure dans sa chair en mutation, s'efface lorsque la source de son vampirisme s'éteint, ne laissant qu'un vague

⁶¹ LAPLANTINE, François, in *Leçons de cinéma pour notre époque*, op.cit. p.91

⁶² *Évangile selon saint Marc*, chap. 5, verset 9, p.1464 selon la *Bible de Jérusalem* aux éditions du Cerf 1994, traduite par l'école biblique de Jérusalem, 14^e édition p.1464

souvenir sur ce qui s'est réellement déroulé. Si même le corps perd toute trace du passé, que reste-t-il ? juste de simples images dans une mémoire qui perd le fil de ce qu'elle a vécu, comme lorsque le spectateur se lève de son siège pour regagner la lumière après son séjour dans l'ombre. Ce que je viens de voir était-il vrai ? ou était-ce juste un rêve, un produit de mon imagination ? Si même le corps qui était sous nos yeux se mettait à brûler, puis se dispersait, qui pourrait croire, à part nous, que cela fut réel ?

Conclusion.

Le générique défile sur l'écran blanc devenu noir. Comme dans un livre les mots défilent, apportant son lot d'informations, ces noms qui, pour la plupart sont étrangers. Sur la couverture du livre, il n'y en a qu'un, de nom, rien d'autre que deux mots qui furent une personne. Pour faire vivre la vision de ce simple créateur, des dizaines de personnes ont œuvré durant des jours, pour que l'illusion devienne réalité, pour que le comédien devienne cet être auparavant humain, ce Comte qui vécut il y a si longtemps, et dont les actes le portèrent vers une nouvelle naissance. Le début du film prend une nouvelle dimension: "Blood is life!" hurle-t-il dans sa douleur. Son passé, il l'avait entièrement voué aux massacres, aux actes d'une cruauté extrême, l'époque et le contexte humain y incitaient. Grâce à cela, il fut choisi entre tous les hommes, pour incarner l'expression d'un mal infernal. Il tua, tua tellement que même les plus cruels de ses contemporains en furent horrifiés. Dans le livre, sa seule évocation suffit pour troubler, effrayer, rendre fou à lier. Son pouvoir, ses capacités presque divines, dépassent l'entendement, à tel point que jamais il n'est réellement vu, en dehors de son château, durant toute l'œuvre littéraire. Mais il fut, et demeure, l'être le plus représenté par le cinéma et ses dérivés. Les garçons se déguisent en lui pour Halloween, comme les filles prennent des atours de princesse ou de fée; ses dents servent de forme pour des confiseries; sa cape est la parure des jeunes qui se veulent avoir un noble aspect. Non, le vampire ne fait plus peur.

Pourtant, quel est ce sentiment qui émerge hors de la salle de cinéma, que les lampadaires éteints amplifient? Tout le monde sort de la salle et chacun à ce regard étrange qui lui parcourt les yeux. Un coup à gauche, un coup à droite, et la marche commence. Les images reviennent sans avoir besoin de les appeler: Le vampire, ce noctambule prédateur, marchait sous la lumière dans Londres, pouvait changer de visage, hypnotiser, soumettre à sa volonté. Pourtant, autant qu'humain il est animal. Le bruissement d'ailes au loin le rappelle. Il est loup, rat ou chauve-souris. Était-il humain, à l'origine ? Disciple de Scholomance dit Van Helsing, étudiant dans l'académie du diable. Cela fut-il vrai, ou Stoker l'a-t-il rajouté pour embellir son personnage, pour faire de lui cet être répugnant qui n'existe pas dans le film qui vient de se terminer ?

Les pas se succèdent, l'impression d'être suivi s'amplifie. La réalité des images qui étaient projetées se superpose au regard, pour faire du réel du film la réalité de ces rues obscures. Les vampires n'existent pas, ils ne sont que des concrétisations des

peurs antiques, de ces époques où rien n'était vraiment compris. Ils savaient que la Terre était ronde, que la matière était constituée d'atomes, que le soleil était le centre de notre système, mais c'est tout. Pour la vraie vie, ils ne savaient rien. Les morts sont morts, rien n'est plus vrai que cela. Le vampire, un être d'outre tombe qui revient pour boire le sang de ses victimes, ne peut être vrai. C'est ce film qui trouble par sa vraisemblance. Faire un vampire, presque plus humain que les humains, avec un cœur centenaire qui ressent l'absence avec douleur, et encore plus l'amour que le temps n'a pu lui retirer, un être qui refuse de donner la malédiction qu'il porte à celle qu'il pense avoir retrouvé. Dans sa solitude il en vient à se maudire lui-même, c'est pour cela qu'il hésite autant à lui offrir la vie éternelle, alors qu'en face de lui les humains ne cherchent pas à savoir qui sont vraiment les vampires, s'ils ont une âme, s'ils ont un cœur. Ils ne s'arrêtent qu'à leur instinct qui leur dicte de tuer pour protéger leur race.

L'adaptation est si fidèle, et pourtant le message et si différent. Le livre ne montrait que la lutte des hommes contre leur ennemi, la caméra donne la lutte du vampire contre l'homme, et contre lui-même. Elle a fait de ce démon un être de passions, surchargé par les épreuves, et qui ne veut que revivre. Tel est le pouvoir de l'adaptation: adaptation au roman, et adaptation à la vie. En changeant le point de vue, Francis Ford Coppola a fait ce qu'aucun autre n'a osé: donner au vampire plus que ce qu'ont les hommes. Murnau avait fait de son Nosferatu un être hybride, dont la bestialité courait sur ses traits, un être porteur de mort, de maladie, comme les rats qu'il contrôlait. Son physique était mis en avant pas l'extrême pâleur de son teint, par la posture de ses mains, par l'œil de la caméra qui le donnait mort, qui le faisait destructeur, qui le montra pourtant si faible face à Helen, face à la femme qui seule pouvait le détruire.

Browning lui donna la possibilité de se déplacer dans le monde, son visage humain et ses manières nobles lui permirent de s'approcher sans peine de ses victimes, ne laissant qu'aux seules victimes la triste possibilité de voir son visage, si proche par les gros plans, devenir si dur, emplir d'une envie incompréhensible, et toujours masquée par le cadrage qui ne laissait pas les dents traverser la peau. Le démon n'en était pas moins là, pourtant. Entre ce qui était montré et ce qui était, la différence était grande. Seule la pudeur à l'écran empêchait que l'on visse ce qui se produisait.

Mais cette fois, tout est là: la blancheur des canines, l'hémoglobine qui ruisselle à tout va, la force de sensualité qui ne peut être retirée à l'acte vampirique. Le doute n'est plus permis. Lucy, puis Mina, sont montrées sous les crocs du vampire, l'une sans conscience, l'autre en pleine possession de sa volonté. Pourtant, il reste cette impression étrange. Humains et vampires sont clairement distincts, en lutte pour leur

avenir. Mais qui est vraiment animé par le démon? est-ce ce pauvre diable qui recherche la civilisation et qui découvre à nouveau l'amour, ou bien cette troupe en traque constante, qui ne trouve le repos que lorsque le sujet de leurs peurs quitte cette Terre? Et cette dernière séquence, alors que Mina et Dracula, sur le sol de la chapelle, observent le plafond doré, que signifie-t-elle, sinon que celui qui fut renié pardonne, comme s'il fut un martyr?

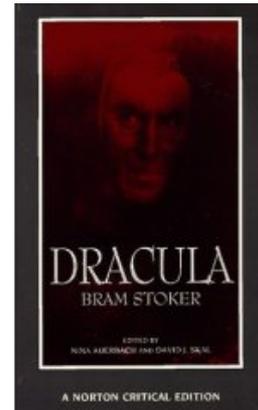
Tout s'embrouille. Tellement de marques de toutes parts qui convergent vers cet unique sentiment, que les représentations des personnages ne sont pas celles qui étaient attendues, que le vampire, tant observé dans cette étude, n'était en fait pas le seul qu'il fallait regarder, et que chez les humains aussi, peut-être même plus que chez le Comte, se trouvent des présences démoniaques, plus profondes, et par cela plus dangereuses, car plus nombreuses. Le vampire était seul dans son entreprise, et malgré les morts qui parsèment sa route, il ne faisait cela que pour se nourrir. Alors que dans le livre, les humains sudoient, corrompent, volent, brisent les serrures pour pénétrer l'intimité du Comte, le pourchassent jusqu'à ce que sa tête tombe, et n'hésitent pas pour cela à tuer ceux qui conduisent leur maître en sa demeure.

Montrer le diable sous des aspects divers est chose aisée, tant l'imaginaire regorge d'exemples. Mais sur des êtres humains, ces signes sont-ils visibles, tout comme le propriétaire des pas qui frappent le sol ?

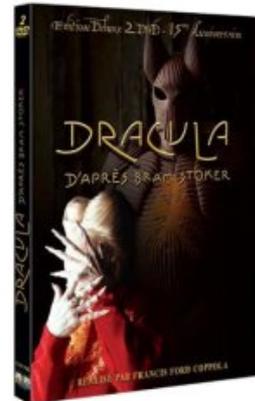
Bibliographie

Œuvres supports de l'étude principale:

Dracula, de Bram Stoker édité par Nina Auerbach et David J. Skal, d'après l'édition originale de 1897, édition Critique Norton



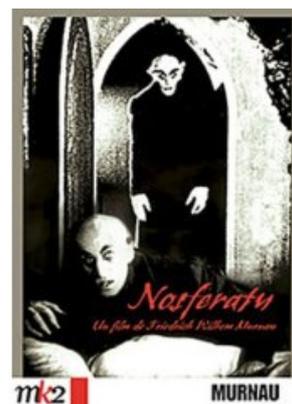
Bram's Stoker Dracula de Francis Ford Coppola, 1992, édition complétée 15^e anniversaire, Columbia-Tristar



Dracula de Tod Browning, 1935, studio Universal



Nosferatu, de Friedrich-Wilhelm Murnau, 1922



Œuvres utilisées en complément de l'étude:

Œuvres Historiques:

CALMET, Dom Augustin, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires*, A Senones : chez Joseph Pariset.

CAZACU Matei, *l'Histoire du prince Dracula en Europe Centrale et orientale (XVe siècle) présentation, édition critique, traduction et commentaire*, Librairie Droz, Genève, 1988.

Encyclopédie Théologique, ou série de dictionnaires sur toutes les parties de la science religieuse, offrant en français la plus claire, la plus facile, la plus commode, la plus variée et la plus complète des théologies. Tome quarante-huitième, *Dictionnaire des sciences occultes*, chez l'éditeur, aux ateliers catholiques du petit-Montrouge, rue d'Amboise, barrière d'Enfer de Paris, 1846, Publié par l'abbé Migne.

Historical dictionary of Romania, Kurt. W. Treptow et Marcel. D. Popa, The scarecrow Press, Inc, Lanham, MD., & London, 1996.

Thomas Ebendorfer *Cronica regum romanorum* (ou *Kaiserchronik*) Du Manuscrit autographe, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. Palat, 3423, XVe siècle (1463). 383 feuillets. Fol. 165-349: *Cronica regum Romanorum. p. 94.*

Œuvres littéraires et de critique littéraire:

BAUDELAIRE, Charles, *Les métamorphoses du vampire*, in *Les Fleurs du Mal*, Édition Les amis de l'histoire, 1968.

CHATEAUBRIAND, François-René, in *Pensées, réflexions et maximes*, in *œuvres complètes*, collection la pléiade, Gallimard.

DANTE, L'Enfer, in *La Divine Comédie*, Édition Garnier Flammarion bilingue, 2004.

DEL LUNGO, Andrea, *En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières*, in *Le début et la fin, une relation critique*, colloque à Toulouse le Mirail, 2005-2006 <http://www.fabula.org/colloques/document820.php#ftn1>

Évangile selon saint Marc, chap. 5, verset 9, p.1464 selon la *Bible de Jérusalem* aux éditions du Cerf 1994, traduite par l'école biblique de Jérusalem, 14^e édition.

GARÇON, Maurice et VINCHON, Jean, *Le Diable*, étude historique, critique et médicale, Les documents bleus, édition de la Nouvelle Revue Française, Librairie Gallimard, Paris, 1926.

HOMÈRE, *l'Odyssée XI*, Traduit par Mario Meunier, Édition Albin Michel, Paris, 1961.

THOMAS, Pascal, *Le Diable oui ou non?*, Édition du centurion, Paris, 1989.

SOPHOCLE, *Antigone*, Édition Garnier Flammarion, Paris, 1999.

VOLTAIRE, in *Le Dictionnaire Philosophique*, in *œuvres complètes de Voltaire en Cédérom*.

Œuvres de critique cinématographique:

LAPLANTINE, François, in *Leçons de cinéma pour notre époque*, Édition revue Murmure, Octobre 2007.

MARTIN, Marcel, in *Le langage Cinématographique*, les éditions du Cerf, 1992.

MARIGNY, Jean, in *Sang pour sang, les réveil des Vampires*, Édition Découverte Gallimard, Paris, 1993.

MOINEREAU, Laurence, *L'alpha et l'oméga: Pierrot le fou de Jean Luc Godard*, in *Le début et la fin, une relation critique*, colloque à Toulouse le Mirail, 2005-2006, <http://www.fabula.org/colloques/sommaire636.php>.

Table des matières:

<u>Introduction:</u>	p.4
I) <u>Le lieu de la légende, l'imaginaire du temps.</u>	p.7
a) La genèse du vampire.	p.7
b) L'histoire d'une histoire d'homme.	p.12
c) Un personnage ambigu.	p.16
II) <u>L'aspiration du réel dans l'irréel, l'imaginaire de la pensée.</u>	p.21
a) L'antagonisme de deux esprits.	p.21
b) L'épistolaire, la piste du cœur.	p.26
c) Le miroir du mort.	p.30
III) <u>Du regard du coeur au coeur du regard: l'imaginaire représenté.</u>	p.35
a) La rencontre fantasmatique.	p.35
b) L'invisible matérialisé.	p.41
c) L'œil sur le surnaturel.	p.48
IV) <u>Limite et potentiel de l'empathie artistique: la portée de l'imaginaire.</u>	p.55
a) La littérature, espace de la perception personnelle.	p.55
b) Les multiples portes du 7 ^e art.	p.58
c) Voir pour créer pour voir.	p.62
<u>Conclusion:</u>	p.68
<u>Bibliographie:</u>	p.71