



**HAL**  
open science

## “ There are kisses for all ” : Le défilé des jeunes hommes

Luc Bouvard

### ► To cite this version:

Luc Bouvard. “ There are kisses for all ” : Le défilé des jeunes hommes. Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2006, 64 Automne, <10.4000/cve.12481>. <hal-04518724>

**HAL Id: hal-04518724**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04518724v1>**

Submitted on 24 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## « There are kisses for all » : Le défilé des jeunes hommes

« *There are kisses for all* » : *The Young Men's Procession*

Luc Bouvard

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cve/12481>

DOI : [10.4000/cve.12481](https://doi.org/10.4000/cve.12481)

ISSN : 2271-6149

### Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

### Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2006

ISBN : 2-84269-746-4

ISSN : 0220-5610

### Référence électronique

Luc Bouvard, « « There are kisses for all » : Le défilé des jeunes hommes », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 64 Automne | 2006, mis en ligne le 24 janvier 2023, consulté le 12 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cve/12481> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.12481>

---

Ce document a été généré automatiquement le 12 septembre 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# « There are kisses for all » : Le défilé des jeunes hommes

« *There are kisses for all* » : *The Young Men's Procession*

Luc Bouvard

---

- 1 Encore un article sur *Dracula*, roman et film, songez-vous. En effet, après la pléthore d'articles parus cette année, il peut sembler superflu d'ajouter une analyse supplémentaire. Toutefois, je souhaiterais l'inscrire dans une démarche différente. La plupart des auteurs ne donnent pas les clés de leur analyse mais seulement leurs conclusions sous forme de développements argumentés et convaincants. J'aimerais situer une partie de cet article en amont d'une analyse tout d'abord en rappelant quelques notions fondamentales concernant l'adaptation, puis en fournissant un tableau de recension des diverses procédures à l'œuvre d'un point de vue structurel pour le roman de Stoker et le film de Coppola. Ce tableau devrait permettre à d'autres chercheurs d'aller plus vite dans leurs démarches visant à comparer roman et film et d'aboutir plus rapidement à des conclusions. Quant à moi, je me contenterai de quelques remarques sur le quatuor des jeunes hommes chasseurs de vampires, sujet relativement peu traité cette année.
- 2 Dans cette perspective, je m'inspirerai essentiellement de l'approche que Brian McFarlane a publié dans son ouvrage intitulé *Novel to Film* paru en 1996 sur l'adaptation filmique de la matière romanesque<sup>1</sup>. Suite à une approche théorique, il proposait cinq applications de sa méthode sur les films suivants : *The Scarlet Letter* (Victor Sjöström, 1926), *Random Harvest* (Mervyn Le Roy, 1942), *Great Expectations* (David Lean, 1946), *Daisy Miller* (Peter Bogdanovich, 1974) et *Cape Fear* (Martin Scorsese, 1991).
- 3 Afin de mettre en place son approche, McFarlane revient à l'analyse structurale barthésienne du récit littéraire<sup>2</sup>. La date relativement ancienne de cette grille d'analyse littéraire ne semble pas invalider les préceptes proposés par le théoricien français et McFarlane l'utilise sans véritablement y apporter de modifications substantielles. Le chercheur australien cite également Christian Metz mais son influence se fait plus discrète sur ses analyses de films<sup>3</sup>. C'est en tous cas la période structuraliste de Metz qui intéresse l'auteur plus que sa période psychanalytique par exemple. Même si aucun

des deux théoriciens n'était directement intéressé par les processus à l'œuvre lors de l'adaptation cinématographique de récits littéraires, leurs outils structuralistes s'avèrent fort utiles lorsqu'il s'agit de confronter les deux types de récit et McFarlane prétend que la méthode ainsi mise au point peut s'appliquer à la majorité des adaptations filmiques, tout en privilégiant les romans du XIX<sup>e</sup> siècle. Christian Metz n'a-t-il pas dit que le cinéma et le roman du XIX<sup>e</sup> siècle avaient de nombreuses affinités ?

Le film est exhibitionniste, comme l'était le roman classique du XIX<sup>e</sup> siècle, à intrigue et à personnages, ce roman que le cinéma imite (sémiologiquement), qu'il prolonge (historiquement), qu'il remplace (sociologiquement, puisque l'écrit a pris aujourd'hui d'autres voies<sup>4</sup>).

- 4 Publiés en 1850 pour *The Scarlet Letter*, en 1860-1861 pour *Great Expectations*, et 1878 pour *Daisy Miller*, l'exploration macfarlanienne fonctionne sans grande difficulté pour les trois films qui en sont tirés, quoique plus difficilement pour le texte de Henry James. Toutefois, McFarlane s'aventure en dehors du XIX<sup>e</sup> siècle, estimant que les deux autres films proposés demeurent classiques puisqu'ils sont « à intrigue et à personnages », aussi floue l'expression puisse-t-elle être<sup>5</sup>. Il propose ainsi deux autres films, adaptés de romans plus récents : *Random Harvest*, de James Hilton daté de 1941, adapté un an plus tard, et le roman de John McDonald, *The Executioners* (1957), rebaptisé *Cape Fear* par Scorsese. Le film de Scorsese est, comme chacun sait, lui-même un remake du film de Jack Lee Thompson, sorti sur les écrans en 1961. L'analyse se corse donc d'un double prisme : celui du roman initial et celui de la première adaptation filmique. Qu'en est-il alors lorsque nous nous attaquons à un roman adapté quelque deux cents fois à l'écran comme *Dracula* de Bram Stoker ? Le prisme est multiple et le film de Coppola tient d'ailleurs à témoigner de ses influences et affiche même son héritage tous azimuts. On le lui a suffisamment reproché. De nombreux articles contemporains de la sortie du film (celui de Bourget dans *Positif* ou de Rauger dans *Les Cahiers du Cinéma*), tous deux de janvier 1993, ont éreinté le film en soulignant sa tendance au collage intertextuel ainsi qu'une absence de perspective personnelle, ce qui était regrettable pour un cinéaste de la stature de Coppola : « Il y a dans le comportement de Coppola comme un syndrome d'archiviste ou d'antiquaire à qui l'accumulation de matière interdit de trancher, de prendre le risque, d'affirmer un choix<sup>6</sup>. » C'est pourtant l'inverse que propose Coppola, et cette interfilmicité constante, que seul le spécialiste perçoit, ne nuit pas à l'ensemble, certainement pas à une vision personnelle et à une revisitation coppolienne du mythe draculéen. Les articles plus récents qui offrent une critique du film, comme celui de Jean-Baptiste Thoret, (« Le Palimpseste creux »), proposent encore la même critique post-moderne et nie l'apport personnel du film de Coppola, se fondant sur une approche inspirée de Baudrillard. La très grande lisibilité du film (son usage abondant des surimpressions, son absence d'utilisation du hors-champ) sont autant de défauts soulignés à raison par le critique, mais ce film se voulant une synthèse à la fois des versions précédentes du roman, des films marquants du genre fantastique (ou plutôt du film d'horreur, car la classification « fantastique » n'existe pas vraiment à Hollywood), et des grands films coppoliens (notamment *Apocalypse Now* et la trilogie des *Parrain*), il est relativement malaisé d'y voir sa profonde originalité. On l'a donc considéré comme un « palimpseste creux » ou comme un film extatique, selon la définition de l'extase qu'offre Baudrillard dans *les Stratégies fatales*, reprise par Jean-Baptiste Thoret : « l'extase est cette qualité propre à tout corps qui tourne sur lui-même jusqu'à la perte de sens et qui resplendit alors dans sa forme pure et vide », formule aussi creuse que ce qu'elle entend dénoncer. Ce n'est pourtant pas un article visant à apporter la

démonstration des qualités propres du film que je vais proposer ici mais plutôt un outil d'analyse. L'étude qui suit n'est en fait qu'une introduction d'une analyse complète du film que chacun pourra faire à sa guise en fonction du tableau de transfert qui suivra cette longue présentation.

- 5 Selon McFarlane, ce qui peut être transféré (essentiellement les fonctions narratives) doit être distingué de ce qui ne peut pas l'être tel quel (principalement l'énonciation). Le premier serait à considérer en dehors du langage, notion quelque peu problématique, car hors langage il n'y a plus de récit. Le second se concentre bien entendu sur le langage et permet d'insister sur cette différence entre les deux systèmes de signes : le verbal et le polyphonique<sup>7</sup>. Ainsi, ce qui ne peut être simplement transféré nécessite une adaptation au sens propre du terme.

## 1 Les fonctions narratives

- 6 Si un récit est une suite d'événements, liés par la causalité, impliquant un ensemble relativement constant de personnages qui exercent une influence sur ce récit et qui en dépendent également, ce récit peut être développé sous forme de texte littéraire ou de texte filmique. C'est là le fondement de la démarche de McFarlane, structuraliste par essence, qui peut donc se revendiquer de l'approche barthésienne.
- 7 Roland Barthes distingue deux grands ensembles de fonctions : celles qu'il nomme « distributionnelles » et celles qu'il qualifie d'« intégratives ». Il rebaptise plus simplement les premières « fonctions » et les secondes « indices ». Les premières renvoient aux actions et aux événements. Elles sont horizontales, s'inscrivent dans l'axe syntagmatique, alignées de façon linéaire. Elles sont de l'ordre du « faire ». Les indices, quant à eux, sont des concepts diffus qui sont néanmoins nécessaires à la signification du texte. McFarlane en rappelle la liste : « This concept embraces, for instance, psychological information relating to characters, data regarding their identity, notations of atmosphere and representations of place<sup>8</sup>. » Cet ensemble est donc relativement hétéroclite, puisqu'il mêle le factuel (identité des personnages et des lieux) et le psychologique, l'intangible (psychologie des personnages, ambiance particulière). On aura donc tout avantage à nuancer et à subdiviser en deux sous-catégories non seulement les fonctions (question de degré) mais aussi et surtout pour ce qui nous occupe les indices. Ceux-ci, nous rappelle McFarlane, reprenant Barthes, sont de nature verticale (axe paradigmatique), influant sur notre lecture du récit (ou notre visionnement du film) d'une manière souterraine, plus que linéaire. Ils se réfèrent à l'« être » et non au « faire ». C'est en effet ce qui les distingue essentiellement des fonctions propres. Toutefois, comme je l'ai signalé plus haut, la subdivision s'impose, ce qui nous permettra de croiser fonctions et indices par leurs sous-catégories, car ce qui nous occupe ici c'est bien la possibilité aisée ou non de transférer cette matière diégétique première.
- 8 Barthes subdivise les premières en fonctions cardinales ou noyaux (les fonctions d'après Vladimir Propp) et les catalyses. Les fonctions cardinales, comme leur nom l'indique, sont les charnières principales du récit, « les moments de risque du récit<sup>9</sup> », instants où celui-ci peut basculer. Si Pip, dans *Great Expectations*, avait décidé de ne pas apporter les victuailles et la lime à Magwitch, le récit eût été tout autre de celui que nous a offert Dickens et tous ceux qui ont adapté le roman à l'écran n'ont pas négligé de transférer cette fonction plus que cardinale. Pour le film de Coppola, le fait que Harker

accepte ou refuse la demande de Hawkins d'aller en Transylvanie afin de proposer au Comte Dracula l'offre de Carfax Abbey est de toute évidence une fonction cardinale. « The linking together of cardinal functions provides the irreducible bare bones of the narrative, and this linking, this tie between two cardinal functions, is invested with a double functionality, at once chronological and logical<sup>10</sup> ».

- 9 Ces noyaux, (ce que Seymour Chatman nomme « kernels<sup>11</sup> ») sont transférables. C'est principalement sur ce transfert des fonctions cardinales, des grandes lignes de l'intrigue, que le critique fonde son évaluation du film en tant qu'adaptation fidèle ou non à l'œuvre originale, et même si la fidélité n'est pas un critère de hiérarchisation parmi les versions filmées, si elle n'est pas le but suprême à atteindre absolument, le transfert des noyaux permet rapidement d'attester la fidélité factuelle du film. Il faut remettre à la place qui lui revient cette notion sacrée de fidélité à laquelle pendant des années les critiques se sont attachés et s'attachent encore pour évaluer une adaptation. Tout est question de projet initial et d'aboutissement satisfaisant ou non de cette quête.
- 10 Divers auteurs ont proposé une taxonomie des adaptations, en les répartissant souvent en trois catégories, de l'entreprise la plus fidèle à l'expérience la plus éloignée du modèle original. Ainsi, la fidélité perd quelque peu de son aura et ne fait que participer à un éventail de possibilités. Les trois catégories que propose Geoffrey Wagner sont les suivantes : a) la *transposition*<sup>12</sup>, « in which a novel is given directly on the screen with a minimum of apparent interference » ; b) le *commentaire*<sup>13</sup>, « where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect...when there has been a different intention on the part of the film-maker, rather than infidelity or outright violation » ; c) l'*analogie*<sup>14</sup>, « which must represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art<sup>15</sup> ». Il faut donc, selon Wagner, comprendre quel est le type d'adaptation auquel on a affaire si l'on veut apporter un commentaire pertinent sur le film.
- 11 Dudley Andrew fournit également trois catégories qui correspondent en miroir à celles de Wagner. Il les nomme : « borrowing, intersection, and fidelity of transformation<sup>16</sup>. » Quant à Michael Klein et Gillian Parker, leur taxonomie s'apparente nettement à celle de Wagner : d'une part, « fidelity to the main thrust of the narrative » ; deuxièmement, « the approach which retains the core of the structure of the narrative while significantly reinterpreting or, in some cases, deconstructing the source text » ; et enfin, « regarding the source merely as raw material, as simply the occasion for an original work. » C'est à cette catégorie qu'appartiennent les films les plus critiqués, surtout lorsqu'il s'agit de chefs-d'œuvre de la littérature. Dans ce cas, il faut être un réalisateur de la trempe du romancier pour rivaliser d'invention avec l'œuvre originelle. Dans ses entretiens avec François Truffaut, Hitchcock avouait ne jamais toucher à un authentique chef-d'œuvre de la littérature, tel que *Crime et châtiment*, parce que son approche de l'adaptation était trop indépendante. Selon la citation qui suit, cette approche semble en effet correspondre à la troisième catégorie de Wagner ou de Klein et Parker :
- Well, I shall never do that, precisely because *Crime and Punishment* is somebody else's achievement. There's been a lot of talk about the way in which Hollywood directors distort literary masterpieces. I'll have no part of that ! What I do is to read a story only once, and if I like the basic idea, I just forget all about the book and start to create cinema<sup>17</sup>.
- 12 C'est donc par respect pour la « grande » littérature que le « mastermind » s'abstient d'adapter les classiques. David Lean suivit une voie différente lorsqu'il s'attaqua aux

deux classiques dickensiens que sont *Great Expectations* (1946) et *Oliver Twist* (1948). McFarlane concluait sur le sujet de la fidélité : « There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one — and rarely the most exciting<sup>18</sup>. » Les deux films de Lean s'opposent à ce sujet, le premier étant généralement considéré comme une œuvre fidèle et réussie à la fois, tandis que le second est tout aussi réussi mais relativement infidèle dans sa trame narrative, notamment dans la suppression de personnages importants dans la diégèse initiale<sup>19</sup>. On ne peut donc tirer de conclusions hâtives sur l'adéquation entre fidélité et réussite artistique, ni dans un sens, ni dans un autre. Toutefois, si l'ambition est de réaliser un film fidèle au roman, il semble utile de transférer la majorité des fonctions cardinales<sup>20</sup>. Et McFarlane d'ajouter à chacune de ses analyses le tableau de transfert des noyaux. L'entreprise à laquelle je me livrerai développera cette pratique au-delà des simples fonctions cardinales.

- 13 Par ailleurs, même si celles-ci sont préservées, elles peuvent subir des déformations en faisant varier ce que Barthes nomme les catalyses, micro-événements qui créent un liant entre les noyaux. Ces catalyses (appelées « satellites » par Seymour Chatman) sont là pour compléter et entourer une fonction cardinale. Elles représentent, nous disent Barthes et McFarlane des actions de moindre envergure. Par exemple, le fait que Jonathan fasse ses adieux à Mina (en séquence 4 du film) ne peut être considéré comme un noyau du récit filmique (la scène n'apparaît d'ailleurs pas dans le roman), mais elle est sans conteste une catalyse, un satellite. Nous pouvons passer de la séquence 3 (la mission confiée à Harker par Hawkins) à la séquence 5 (Harker dans le train en partance pour la Transylvanie) sans faire halte auprès de Mina, le spectateur comprenant aisément qu'il y a eu ellipse. Les catalyses ne sont pas essentielles à l'intrigue mais elles inscrivent les fonctions cardinales dans un certain « effet de réel » comme le dit Roland Barthes. La texture de ces dernières en est substantiellement enrichie. Contrairement aux points d'alternative que représentent les fonctions cardinales, « les catalyses disposent des zones de sécurité, des repos, des luxes<sup>21</sup> ». Elles ne sont pourtant pas inutiles et sont de toute évidence transférables, puisqu'elles sont de l'ordre du « faire », même si ce « faire » semble insignifiant. La différence, on le voit, tient à une question de degré plus que de nature. Elles contribuent par ailleurs à l'équilibre tensionnel du récit (du film plus encore que du roman) entre moments « forts » et moments « calmes ». Elles fonctionnent sur la base de l'alternance comme c'est le cas en musique.
- 14 Ce qui les rassemble, en tout état de cause, c'est la possibilité de les transférer sans difficulté notoire, ce qui ne signifie pas bien entendu qu'elles le seront automatiquement. C'est en fait souvent le contraire : le film a tendance à condenser l'action en supprimant les catalyses et en alignant les fonctions cardinales, dans le but soit de ne pas être taxé d'infidélité, soit de respecter les liens logiques du récit. La possibilité de les supprimer est trop tentante et souvent c'est à une procédure de compression (« conflation » en anglais) à laquelle nous assistons. L'effet de réel de l'épisode en est réduit. Pour revenir à notre séquence 4, si Coppola a décidé de garder cette brève séquence créée par le scénario, c'est qu'elle lui permettait d'une part de présenter Mina au spectateur : après tout, c'est Winona Ryder qui était à l'initiative du film et c'est le personnage désormais double de Mina/Elizabeta qui devient le personnage central du film, contrairement au roman. L'annonce de leur mariage proche est également d'une importance non négligeable puisque le voyage retarde ce

mariage. Cette information permet surtout de mettre en perspective les tentations orientales auxquelles Harker succombe au château. Ceci est d'importance notable mais ce n'est certainement pas une fonction cardinale du récit filmique. Si Jonathan n'avait pas fait ses adieux à Mina, si nous avions appris le statut marital du héros dans une autre scène (en séquence 3 avec Hawkins ou en séquence 5 dans le train, ce qui est d'ailleurs corroboré par le portrait de Mina que Harker contemple), l'histoire eût été la même, pas le récit bien entendu. Enfin, l'utilité de cette séquence est également liée à la caractérisation générale des deux personnages. Nous sommes alors dans des notions de l'ordre de l'« être », et non du « faire ». Nous sommes donc dans les fonctions intégratives, que Barthes et McFarlane subdivisent en informants (identité des personnages, géographie des déplacements) et en indices propres (notations psychologiques, atmosphère générale). Dans cette séquence, la part des informants est bien de révéler cette promesse conjugale qui existe entre Mina et Jonathan, leur statut de futurs époux. La part indicielle propre est de montrer au spectateur un contraste saisissant entre Mina, jeune femme victorienne, donc corsetée (en opposition avec Lucy), mais aussi comme une jeune femme séduisante et passionnée, nous laissant voir, à nous spectateurs voyeurs, ce que Dracula détectera subtilement lorsqu'il verra pour la première fois le portrait ovale de Mina au château : « she will no doubt make a devoted wife. » Comment lit-il le dévouement dans ce portrait ? Parce qu'il a le don d'ubiquité et qu'il sait ce que nous avons vu dans cette séquence 4. En fait, les affects du spectateur sont déjà distribués. Nous partageons davantage les sentiments de Dracula que ceux de Harker, dont l'attitude était des plus distantes<sup>22</sup>. En effet, par contraste, la scène caractérise Jonathan comme l'archétype victorien typique, rigide et froid, à l'opposé de sa future épouse, qu'il ne mérite donc pas et qu'il cédera tout au long du film à son rival Dracula<sup>23</sup>. La passion amoureuse relie Mina et Dracula alors qu'elle éloigne Mina et Jonathan dans deux sphères séparées. Le montage clôt cette séquence par un gros plan sur l'oiseau aux cent yeux, puis une ouverture à l'iris, certes référence interfilmique à une autre ère du cinéma que Coppola affectionne tout particulièrement, mais aussi notion d'une interférence draculéenne dans le montage comme l'ont si bien montré de nombreuses analyses, dont celle de Nicole Cloarec<sup>24</sup>. L'œil de Dracula censure cette étreinte entre Jonathan et Mina. C'est ainsi le désir de Dracula qui met en mouvement le film. C'est aussi ce désir qui fait venir Jonathan en Transylvanie.

- 15 Revenons à l'approche théorique et à ses contours. Puisque, nous dit McFarlane, les fonctions distributionnelles ne dépendent pas *stricto sensu* du langage, dans la mesure où elles sont de l'ordre du contenu diégétique (actions et événements) et semblent indépendantes de la forme qu'elles prennent, pouvant prendre vie soit verbalement dans un texte littéraire, soit audiovisuellement dans un texte filmique, elles sont immédiatement transférables d'un médium à l'autre. C'est la raison pour laquelle un tableau tel que celui qui accompagne cet article est possible. McFarlane donne un tableau des fonctions cardinales des 5 adaptations qu'il analyse, avouant toutes les difficultés qu'il a rencontrées dans leur élaboration ainsi que l'arbitraire qui prévaut dans les décisions prises d'inclure ou d'exclure tel ou tel événement des fonctions dites cardinales. J'ai contourné la difficulté en fournissant dans le tableau de *Dracula* à la fois les fonctions cardinales et les catalyses sans distinction, car celle-ci ne me semble pas primordiale et l'inclusion de la totalité des fonctions distributionnelles me permet en revanche d'être plus précis quant à ce transfert. Je n'en tirerai d'ailleurs pas toutes les conclusions possibles. Un livre entier serait nécessaire pour y parvenir. Encore quelques remarques sur la nuance entre fonctions et indices. Le repas que Harker

prend en compagnie du Comte n'est pas à proprement parler une fonction cardinale : Dracula confesse qu'il ne boit jamais de vin ; il fait le récit glorieux de ses ancêtres et évoque l'association infructueuse avec l'Église, s'en prend au clerc de notaire lorsque celui-ci ricane imprudemment. Rien de tout ceci n'est vital pour l'intrigue. En revanche, le caractère indicial de ces éléments ne peut être mis en doute. Ils permettent de poursuivre la caractérisation de Jonathan comme un personnage peu émotif, peu sensible, mais par contre très professionnel. Le spectateur *lambda* est sans doute appelé à s'émouvoir davantage que Harker lui-même du caractère impérieux et imprévisible du Comte. Enfin, ils donnent un effet de réel évident à la séquence, dans le sens où ils entourent et soutiennent les deux éléments essentiels de la scène : la fin de la conversation sur l'achat de Carfax Abbey qui représente un noyau fidèle au roman, et la découverte du portrait de Mina par le Comte qui constitue un noyau ajouté par le film, à la suite d'autres adaptations, les deux films allemands par exemple (Murnau et Herzog).

- 16 Parmi les fonctions intégratives, que Barthes subdivise en indices au sens propre et informants, seuls les seconds, selon le chercheur australien, peuvent être directement transférés. Ceux-ci sont des données pures, immédiatement signifiantes. « They include “ready-made knowledge” such as the names, ages, and professions of characters, certain details of the physical setting, and, in these senses and in their own ways, share the authenticating and individuating functions performed in other respects by catalysers, and they are often amenable to transfer from one medium to another<sup>25</sup> ». Ceci n'implique pas qu'ils ne puissent être changés, c'est évident, mais tout changement d'une matière aussi aisément transférable sera un acte délibéré et non une incapacité artistique, ce qui ne saurait être le cas des indices propres. Si Alfonso Cuarón dans son adaptation récente de *Great Expectations* a modifié le nom de Pip en Finn, c'est pour américaniser son propos. S'il situe son action en Floride et non dans le Kent, c'est pour une raison similaire. Si Magwitch devient Lustig, c'est encore pour américaniser le propos puisque l'immigration allemande est un fait américain du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et non un phénomène britannique. C'est enfin, comme dans le roman, pour signifier de manière voilée le caractère bienfaiteur du personnage. Dans Magwitch, la sorcière masquait le roi mage ; dans Lustig, la langue allemande ne dévoile qu'aux initiés le caractère heureux de cette rencontre. Le film de Coppola, quant à lui, conserve tous les noms des personnages à une exception (partielle) près, celle d'Arthur Holmwood, sur laquelle je reviendrai. Outre les noms, le film semble conserver les fonctions des personnages, en dehors de l'ajout notoire qu'il fait du personnage d'Elizabeta en prologue et de la relation entre Dracula et Mina, réincarnation de sa bien aimée.
- 17 Puisque les trois éléments suivants : fonctions cardinales, catalyses et informants sont facilement transférables, il est possible de les intégrer au tableau de transfert général du roman au film et c'est ce qui engendre les quelques pages intitulées : « Tableau de transfert : fonctions distributionnelles (fonctions cardinales et catalyses) et informants ». Enfin, les indices au sens propre sont des concepts liés à la psychologie des personnages, à leurs rapports, à l'atmosphère générale qui se dégage d'une scène en particulier. Ils sont plus diffus que les autres critères et dépendent davantage du style de l'auteur. C'est la raison pour laquelle McFarlane les considère séparément du reste et affirme qu'ils ne peuvent être transférés sans modification. C'est là qu'il serait sans doute nécessaire de nuancer et il est clair que lorsque le rapport entre deux personnages est sans ambiguïté, que leur dialogue ne laisse rien transparaître d'implicite ou d'équivoque, on peut sans doute transférer ce dialogue sans grande

difficulté. C'est d'ailleurs ce que j'ai noté à plusieurs reprises par l'expression « bribes de transfert », où le dialogue du film reprend mot pour mot celui du roman. Mais il est également vrai qu'un dialogue peut être interprété de multiples manières, qu'une caméra peut se placer en divers endroits, qu'un montage peut accélérer ou ralentir le temps, bref qu'une énonciation filmique est à l'œuvre et remplace l'énonciation littéraire du narrateur (des narrateurs en l'occurrence). C'est là que se glisse l'art de Coppola. En effet, les indices proprement dits, qui mettent en jeu le style de l'auteur, nécessitent une « adaptation ». Ils permettent donc de jauger une bonne ou mauvaise version filmique, par le fait même que ce travail de « revisitation », pour reprendre le terme de Bazin, implique la dimension « artistique » du cinéaste, dans le sens de Jaus et Iser. Ce travail « d'adaptation », de « revisitation » permet de vérifier l'obtention d'un style cinématographique ou d'une simple « écranisation », pour reprendre le terme d'Eisenstein, c'est-à-dire une simple illustration des données identitaires et spatio-temporelles (informants) et des actions (fonctions cardinales et catalyses). L'analyse du travail d'adaptation au sens propre pourrait faire l'objet d'un tout autre article sur le film de Coppola, et beaucoup l'ont abordé partiellement dans leurs analyses sans pour autant lui consacrer un travail plus fourni. Afin d'illustrer les conclusions sur le transfert et l'adaptation selon McFarlane, s'inspirant de Barthes, je suggère le tableau suivant, recyclable pour un travail sur toute adaptation filmée.

Tableau 1. – Tableau récapitulatif (traduit de Brian McFarlane)

|  |   |  |
|--|---|--|
| Fonctions distributionnelles<br>L'horizontal/syntagmatique/<br>la métonymie/le faire<br>(les contes populaires)        | Fonctions cardinales ou noyaux =<br>véritables charnières du récit.<br>Catalyses, qui soutiennent les noyaux,<br>créent le lien chronologique entre les actions.  | Transférables<br><br>Transférables                                 |
| Fonctions intégratives ou indices<br>Le vertical/paradigmatique/<br>la métaphore/l'être<br>(les romans psychologiques) | Indices propres, qui renvoient à un caractère,<br>un sentiment, une atmosphère<br>(signifiés implicites)<br>Informants (données concrètes)<br>qui ancrent le récit dans le réel<br>(signifiés explicites) | Non transférables<br>nécessitent l'adaptation<br><br>Transférables |

- 18 Le tableau général de transfert n'est pas une segmentation du film. Il présente la redistribution des éléments sémiotiques de base. Il indique ce qui a été transféré et ce qui ne l'a pas été. Les phénomènes de suppression, de condensation et de déplacement, phénomènes classiques de l'adaptation sont donc mentionnés. J'y ai intégré en colonne de droite les ajouts purs et simples opérés par le film (soit au niveau scénaristique, soit au moment du tournage). Il me semble dès lors plus commode de travailler sur l'adaptation et plus aisé de s'y référer.

## 2 Un défilé de jeunes hommes : « There are kisses for us all »

- 19 Il semble qu'à l'exception du prologue et de ses conséquences sur l'ensemble du récit coppolien, à savoir la relation entre Dracula et Mina, le réalisateur a été très fidèle au roman. Si l'on considère les éléments transférables, les personnages, leurs noms et leurs fonctions, ainsi que les noyaux et les catalyses, la matière diégétique des deux œuvres s'avère relativement similaire. Sans pour autant reprendre les arguments développés par Gilles Menegaldo dans ses articles et ouvrages, il est clair que ses écrits ont nourri les réflexions et développements qui suivent<sup>26</sup>. Ce qui est clairement

transféré ne fera pas l'occasion d'analyses ; seuls les écarts sont significatifs, comme le rappellent les socio-critiques Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc. C'est cette qualité « différentielle », c'est-à-dire les écarts, plus que les ressemblances, qui appelle l'analyse, comme elles le soulignent<sup>27</sup>.

- 20 Du tableau de transfert des fonctions distributionnelles et des informants, je pourrai tirer des conclusions sur la structure, le temps diégétique, la géographie des divers voyages, bref tout ce qui a déjà été abordé, notamment par Gilles Menegaldo. Le tableau des équivalences montre d'une part une grande fidélité à la masse diégétique, soit par simple transfert, soit par condensation efficace et justifiée, soit par suppressions nécessaires voire attendues, et affichant d'autre part les ajouts évidents que tout le monde a déjà perçus et qui font toute l'unicité du film de Coppola. Il reste cependant à prendre en compte quelques informants et à préciser ce que le tableau ne montre que partiellement, c'est-à-dire la modification de certains indices au sens barthésien du terme.
- 21 Je m'attacherai plus précisément à préciser les contours de certains personnages, souvent négligés par la critique, soit parce qu'ils sont nettement secondaires et ont subi des suppressions tout à fait justifiables, mais qui ne sont pas sans conséquence, soit parce qu'ils sont souvent considérés comme quelque peu falots, bien que principaux. Je n'aborderai donc pas ici les personnages centraux (Dracula, Van Helsing, Lucy et Mina), marqués par une forte personnalité, car ils ont déjà fait l'objet d'articles innombrables, consacrés directement ou indirectement à la modification de leurs caractéristiques ou de leurs fonctions, ou encore à l'ajout de fonctions cardinales les impliquant. Je me consacrerai plutôt au cartel des jeunes hommes appartenant à la ligue de la lumière, telle que l'a baptisée Leonard Wolf, à savoir Jonathan Harker, Arthur Holmwood, Quincey P. Morris et Dr John Seward, d'une part en raison du caractère exceptionnel de leur présence à tous les quatre (exception revendiquée par Coppola) et d'autre part dans le but d'attirer l'attention sur quelques modifications sensibles les concernant et qui n'ont pas été relevées jusqu'à présent, me semble-t-il.
- 22 Ce qui est censé garantir la fidélité revendiquée par Coppola et son scénariste James V. Hart, c'est tout d'abord la présence et la répartition des rôles entre les divers personnages. Il est apparent que certains d'entre eux (Quincey Morris par exemple) sont présents pour la première fois à l'écran malgré le chapelet d'adaptations du roman. Le club des cinq (Morris, Holmwood, Seward, Van Helsing et Harker) forme pour la première fois une véritable force concertée. Leurs noms et fonctions sont sensiblement celles qu'ils ont dans le roman. Il en va de même pour Renfield, au détail près qu'il est allé en Transylvanie pour Hawkins dans le film et non dans le roman. En revanche, la caractérisation des trois autres personnages principaux, à savoir les deux femmes (Lucy et Mina) et Dracula lui-même, a subi de profondes modifications. Si le changement concernant Lucy est une question indicielle (le personnage est très nettement modernisée dans ses appétits sexuels presque nymphomanes), il s'agit d'une différence d'ordre à la fois psychologique et symbolique. En effet, cette dérive contemporaine d'une Lucy dévergondée la rend pour ainsi dire coupable de ce qui lui arrive. Beaucoup d'articles fort critiques ont mis le doigt sur cette particularité du regard coppolien posé sur la femme, victime de la vision volontiers machiste du réalisateur<sup>28</sup>.
- 23 Beaucoup d'autres versions avaient supprimé un jeune mâle ou deux, Morris en tête, ou transformé en un père le Dr Seward (Browning), ou encore avaient fait fusionner en un

seul personnage Morris et Holmwood<sup>29</sup>. D'autres avaient supprimé les trois femmes vampires (les films allemands de Murnau et Herzog) ou réduit sensiblement leur importance (Browning). Coppola garde la liste des *dramatis personae* presque intacte, optant pourtant pour la suppression des figures parentales, notamment la mère de Lucy et le père de Holmwood. La mère de Lucy, coupable d'avoir jeté les fleurs d'ail et ouvert la fenêtre dans le roman, n'est plus, et Sadie Frost interprète donc un personnage livré à lui-même, sans aucune protection parentale directe. L'absence d'une mère coupable culpabilise davantage Lucy. La suppression du père de Holmwood dans le film fait que ce dernier est également livré à lui-même, s'assume pour ainsi dire, mais elle implique également qu'il n'y a pas de modification du nom (Holmwood en Godalming), pas d'accession à un statut supérieur (Lord), pas de progression psychologique induite par cette succession. Le personnage peut donc apparaître plus statique. J'y reviendrai. D'autres figures paternelles ont disparu dans le processus d'adaptation : Hawkins, figure de père adoptif pour Harker, orphelin, n'est plus que son patron dans le film et disparaît du paysage une fois sa mission accomplie : envoyer son « fils » au diable. Mr Swales, figure de père pour Mina à Whitby, n'apparaît pas dans le film, et ses réflexions sur l'absence des cadavres sous les tombes qui annonçaient l'arrivée de Dracula dans le port de Whitby disparaissent par voie de conséquence. Quatre figures parentales qui passaient de vie à trépas dans le roman sont donc supprimées : une maternelle et trois paternelles<sup>30</sup>. La suppression de la mère est un désavantage pour le personnage de Lucy, celle des pères un avantage pour les figures filiales : Mina est plus volontaire et indépendante que dans le roman, ce qui lui permet de sauver à la fois l'âme de Dracula et la vie du clan et du tout Londres ; Holmwood se démocratise pour ainsi dire puisque le film n'insiste pas comme le fait le roman sur la passation d'un titre aristocratique entre un père et son fils ; le sort de Hawkins est passé sous silence, mais de toute façon il n'œuvre pas vraiment comme une figure paternelle pour Harker, à moins que ce ne soit un père castrateur ayant déjà sacrifié l'un de ses employés (Renfield) sur l'autel du profit (cf. le jeu légèrement machiavélique de l'acteur interprétant Hawkins). Il est à noter d'ailleurs que dans le roman les trois personnages : Lord Godalming, Mrs Westenra et Hawkins meurent à quelques heures d'intervalle, permettant à tous de se prendre en charge, ou de mourir (Lucy) et de permettre ainsi à nos héros de se lancer dans la chasse aux vampires.

24 On notera donc que les personnages secondaires supprimés ou rabaissés au rang de fonctions sont essentiellement des figures parentales. Leur suppression rend les personnages filiaux plus autonomes dès le début et néglige l'accession à un statut supérieur pour les fils/filles que leur mort dans le roman permettait. Seule la relation filiale entre Van Helsing et Seward a été préservée eu égard peut-être au statut principal de ces deux personnages. Pourtant le film de Browning avait opéré une modification de taille en vieillissant Seward et en lui donnant le statut de père de Mina. C'est donc une modification qui a été possible par le passé mais que le réalisateur de *Bram Stoker's Dracula* n'a pas souhaitée. Il faut donc reconnaître que Coppola ne se fourvoie pas complètement lorsqu'il affirme : « All of the characters in our movie are, in their personalities and function, like the characters in the book », même si c'est un mensonge éhonté pour Mina et Dracula. Il est vrai que la fonction de chacun des membres de la ligue de la lumière est relativement fidèle à l'original, surtout si l'on songe au jeu du « qui tue qui » : comme dans le roman, Arthur opère la transfixion de Lucy, Morris et Harker éliminent (ou presque) Dracula, Van Helsing fait de même pour les trois femmes vampires. Coppola a donc bien préservé les personnages principaux de

cette ligue de la lumière, car c'est la caractérisation faible des personnages qui a permis à Stoker de les considérer comme une force collective et à Coppola de faire de même. La ressemblance physique des acteurs interprétant Morris et Holmwood contribue à cet effet d'effacement de la personnalité.

- 25 Revenons désormais sur chacun d'eux en négligeant les aspects fidèles et en soulignant les écarts, peu perceptibles il est vrai. On a déjà vu que Harker apparaissait comme un Victorien typique, et la séquence 4 longuement abordée un peu plus haut a permis de vérifier non seulement le transfert des fonctions cardinales et des informants (Harker comme émissaire de Hawkins permettant l'intrusion de Dracula dans Londres, fiancé puis mari de Mina, membre capital de la ligue de la lumière), mais aussi l'adaptation sans encombre des indices (son côté victorien, par exemple, sa froideur avec Mina, son professionnalisme et son obsession capitaliste du temps). Ce victoriannisme est intensifié lorsqu'il rencontre Dracula. Son professionnalisme est en effet indispensable à la bonne conduite des affaires de Hawkins and Tompkins<sup>31</sup>... Une grande somme d'argent ainsi que sa carrière sont en jeu et il est clair que Harker ne souhaite pas, en jeune homme ambitieux, laisser passer sa chance de réussir dans la vie. N'oublions pas la promesse faite par Hawkins : « Close these transactions and your future in the firm is assured<sup>32</sup>. » Ainsi, lorsqu'il se rend compte qu'il a blessé l'amour propre du Comte, il présente ses excuses mais le spectateur a nettement l'impression que ces excuses ne sont pas motivées par un quelconque sentiment de remords mais plutôt par un professionnalisme de bon aloi. Ainsi quelle que soit l'émotion requise par la scène — le sentiment amoureux pour sa fiancée, la peur lorsqu'il pénètre dans le château ou le remords d'avoir blessé Dracula — il s'abstient de les exprimer, même à la caméra, propre à percer tous les secrets de l'âme, même lorsqu'ils sont à peine esquissés sur le visage d'un acteur. Le choix de Keanu Reeves, acteur particulièrement peu expressif, était finalement judicieux puisque c'est exactement ce que requiert le rôle. Toutefois, le réalisateur a sans doute pressenti que le scénario soulignait avec trop d'insistance ce professionnalisme réfrigérant, puisqu'il a supprimé — au tournage ou au montage — une ou deux remarques que Harker émettait durant cette séquence. Dans le script, il admire la valeur (plus que la beauté) du calice (choix délibéré de l'accessoire) dans lequel il boit le vin que lui propose le comte « This chalice is Persian — is it not? Exquisite piece, Count. Worthy of kings. » (script 38) Cette remarque souligne à la fois sa connaissance intime des antiquités, son œil de professionnel quant à la valeur de l'objet et sa volonté de flatter le comte en le hissant jusqu'aux sommets de la hiérarchie aristocratique. Sans doute considérée comme redondante par rapport au reste de la caractérisation harkerienne, la remarque fut supprimée.
- 26 Le roman, considéré par certains comme une *romance*, un dérivé du conte, rachète cependant Harker lorsqu'il passe précisément à la phase plus typiquement allégorique de son récit. Le roman transforme Jonathan, fatigué, brisé par son expérience transylvanienne, en un héros de chevalerie, au même titre que les autres membres de la ligue de la lumière. L'étymologie de son prénom — le *Yeonatân* hébraïque signifie « Dieu a donné » — fait de lui ce chevalier qui terrasse le dragon, tel Saint Michel ou Saint George. Le film souligne ce rachat dès le premier tiers du film lorsqu'il est montré plus ou moins comme un Christ en croix subissant les assauts des suceuses de sang. Il est enfin racheté par son baptême-plongeon dans la rivière dont on vient d'apprendre le nom par Mina, en transe hypnotique suscitée par Dracula. Rachetée par la rivière nommée « Princess », dont il naît sous les traits d'un homme nouveau, et par sa reptation dans la boue qui le fait émerger de la glaise primordiale telle une créature

adamique (cf. séquence 28), il aperçoit la croix, dessinée par la lumière filtrant à travers la fenêtre du couvent. Le spectateur découvre cette croix placée en plein centre de l'écran, en même temps que Jonathan, forçant ainsi l'identification au personnage, ce qui n'avait pas été vraiment le cas jusqu'à présent. Le crucifix, confié par une jeune roumaine, l'avait protégé contre Dracula, mais pas contre les sorcières, qui usait d'autres subterfuges pour le déposséder de cette protection orthodoxe, fort éloignée de la religion anglicane qui est sans doute la sienne au début de son périple. Ce crucifix, on s'en souvient, avait fondu comme neige au soleil sous l'haleine diabolique de l'une d'elles, amorçant ainsi une descente aux enfers pour notre clerc de notaire. Mais en effet, hors de cette boue émerge un homme nouveau, non plus un Victorien obsédé par l'argent mais un chevalier en gestation, prêt à affronter le dragon, lui qui n'a pu terrasser la gorgone. Au couvent, il est accueilli par trois véritables sœurs (non plus trois *weird sisters*) auxquelles vient s'ajouter une quatrième, la Mère Supérieure, et non un vampire qui les chasse pour être le seul à profiter de la victime. Dans ces quelques scènes (plongeon et vision de la croix), nous avons bien une fonction indicielle qui est marquée par la mise en scène et les mouvements d'appareil, venant remplacer l'énonciation littéraire.

- 27 Les trois soupirants de Lucy sont également très proches de leurs modèles dans leurs fonctions cardinales. Toutefois, la spécificité de chacun a été atténuée, me semble-t-il, afin de donner sans doute plus d'unité à leur groupe. Certes, Arthur reste l'aristocrate dont l'arrogance (son attitude face à Seward<sup>33</sup>) et les moyens financiers (voyant l'état de Lucy, il dit à Seward, « spare no expense ») garantissent l'authenticité. Son prénom Arthur a été sagement préservé : comme le roi Arthur, il maniera une épée magique à un moment clé de l'intrigue. Excalibur sera remplacée par un pieu. Dans le roman, la référence au dieu scandinave Thor permet de l'associer à Dracula<sup>34</sup>. Arthur est associé en effet aux ancêtres de Dracula, aristocrates d'une autre époque. Le roman tisse donc un lien entre aristocrates de droit divin. Mais cette référence mythologique est bien absente du film. Toutefois, d'autres connections entre ces deux aristocrates sont préservées, permettant d'oublier la perte de l'allusion scandinave. Dracula plante ses crocs dans la chair de Lucy pour en faire un non-morte et Arthur plante son pieu dans cette même chair pour la tuer définitivement, alors que les docteurs y plantent leurs aiguilles pour tenter de la sauver.
- 28 Quant au nom de « Holmwood » il peut s'analyser comme suit : Arthur is the one who drives the wood home. Le pieu est censé être fait de bois<sup>35</sup>, ce qui n'est malheureusement pas le cas dans le film, où il est clair que nous avons affaire à du métal. Par ailleurs, le nom dont il hérite à mi-parcours dans le roman disparaît entièrement du film, comme dit plus haut, avec les modifications psychologiques et symboliques que l'on sait. Le nom de Lord Godalming signifiait bien sûr « Lord God Almighty », sa seigneurie Dieu-tout puissant, rien moins que cela ! un nom doublement divin. Son statut aristocratique (Lord) était ainsi renforcé par son nom (Godalming). Son pouvoir terrestre de droit divin était renforcé par sa toute puissance acquise à la mort du père, le droit de vie et de mort (et d'anéantissement) sur sa fiancée Lucy. Notons que dans le roman, l'empalement de Lucy a lieu à la date prévue pour leur mariage. Le symbole véhiculé par cette hyperbole qui confine au sadisme d'un mariage à la violence toute machiste est passée inaperçue dans le film dans la mesure où aucune précision n'est donnée quant à la date prévue pour le mariage. Ce qui demeure nettement souligné dans le film cependant est le fait que le fiancé punit sévèrement sa promise pour ses infidélités répétées avec un amant qui s'introduit dans le corps de

Lucy entre les fiançailles et le mariage. Ainsi, pour conclure sur ce personnage, nous dirons qu'il garde la moitié de son nom et qu'il perd donc une partie de sa signification. Certes les fonctions cardinales et les informants principaux ont été préservés (moyens financiers et rôle d'exécuteur) mais nous avons un cas édifiant de l'amincissement de la signification symbolique véhiculée par les informants (Godalming, date du mariage).

- 29 Quincey P. Morris n'est pas un personnage essentiel, loin s'en faut, même si certains articles tentent de lui donner plus d'importance qu'il n'en a en le soupçonnant d'alliance avec le démon Dracula. (cf. l'article de Daniel Tron qui résume assez bien les raisons de ces soupçons, notamment ses liens avec la frontière et tout ce qui est liminaire<sup>36</sup>). Dans le film, il perd complètement cette ambiguïté que certains lui prêtent. Il se méfie pourtant de Van Helsing lorsque Seward avoue lui avoir télégraphié : il le traite notamment de « goddamn witch-doctor », ce qui pourrait donner raison aux méfiants qui soupçonnent Morris. Lorsque Van Helsing semble perdre l'esprit en émettant un rire diabolique tout en évoquant le caractère délibérément polyandre de Lucy, il est celui qui aura le courage de l'insulter, le traitant de « sick old buzzard ». Toutefois, considérant la façon dont Van Helsing est caractérisé (surtout dans le film), le spectateur aura tendance à se ranger du côté de Morris. Comme dans le roman, il est l'étalon texan, l'Américain pragmatique. Il est aussi l'un des tueurs de vampires, mourant sur le champ de bataille, en héros épique. Les fonctions distributionnelles et les indices propres ont été préservés. Il en va de même pour l'informant qu'est le nom de Morris.
- 30 On pourrait considérer Morris comme le patronyme banal qu'il est. Mais on peut y voir également une allusion au paganisme véhiculé par le nom des danseurs qui effectuent la *Morris dance* en Angleterre : un genre de vieille danse traditionnelle anglaise que les hommes effectuent arborant un costume spécial (de couleur blanche, avec clochettes aux chevilles et bâtons). Cette danse célèbre le retour du printemps (cf. le début de *Tess of the d'Urbervilles*, où Angel Clare apparaît pour la première fois). Dans notre récit, il s'agira à la fois d'angliciser notre Américain et de le considérer comme un enfant issu de la mère patrie, ainsi que de souligner peut-être le côté païen du personnage. Se tenant à l'écart de la religion chrétienne en raison de ce paganisme, il peut en effet être celui qui anéantira Dracula, en utilisant ce que les danseurs de la *Morris dance* utilisent pacifiquement, le bâton. Se tenant sur un pied d'égalité païenne avec Dracula, il est celui qui pourra effectivement supprimer celui qui a renié Dieu et épousé la cause diabolique. Rien ici n'éloigne le Morris du film de celui du roman.
- 31 Pourtant, il est une modification qu'on ne peut passer sous silence et qui concerne indirectement Morris. Aucun transfert de la note finale n'est fournie et c'est là un refus de la part de Hart et Coppola d'offrir un épilogue similaire, qui vient corroborer l'ajout fait au récit initial, celui d'une Mina sauvant l'âme de Dracula, en le tuant par amour. Cette note finale rédigée par Jonathan, mentionnait l'existence d'un fils pour le couple Harker, et surtout son prénom principal. Car même s'il porte, nous dit-on, tous les prénoms des protagonistes de la chasse aux vampires, il se prénomme essentiellement Quincey. Le fait que l'enfant porte le prénom du héros américain est une reconnaissance de la part de Stoker de l'existence et même de la filiation américaine. Au niveau diégétique, ce manque supprime, par le fait, le symbole véhiculé par l'absence de lien sanguin (« blood relation ») entre Quincey et Mina. Le sang de tous les hommes a été injecté dans les veines de Lucy, mais celui d'Arthur, de Seward, de Van Helsing, a été donné à Lucy durant sa période de vampirisation par Dracula. Dans le

roman, Quincey Morris donne également son sang, mais le sien n'a peut-être pas été ingéré par le monstre. Il semblerait que la jeune fille meure avant une nouvelle attaque du vampire. Le monstre aurait donc en lui tous les sangs sauf celui de Morris. C'est peut-être ce qui lui permet, à lui comme à Harker, de venir à bout du monstre, n'ayant jamais ni l'un ni l'autre laissé échapper une once de leur sang au profit de Dracula.

- 32 D'autre part, le sang de Dracula est à son tour avalé par Mina lors de son asservissement au vampire : « The vampire has baptized her with his own blood », déclare Van Helsing. Ainsi, le sang des protagonistes finit sa course dans le corps de Mina. La seule exception est celle de Morris. Pour Harker, le liquide sanguin est remplacé par le liquide séminal. Quincey est en effet le seul qui n'ait « inséminé » en aucune façon la jeune femme. En baptisant son fils Quincey, Mina rend hommage au héros américain venu défendre l'Europe contre les vampires orientaux et donner sa vie pour sauver celle de Mina, mais elle rend aussi hommage au personnage dont ni le sang ni le sperme ne l'habite.
- 33 Dans le film, l'incertitude est levée. D'une part, le spectateur est certain que Morris a donné son sang, sa manche de chemise relevée l'atteste, lorsque Holmwood déclare : « That poor creature has had put into her veins the blood of two men in as many days. » (script 93) Il n'y a donc aucune raison d'isoler Morris des autres. Tous les sangs des jeunes protagonistes sont injectés dans le corps de Lucy et son sang, à son tour, lorsqu'elle est « dévorée » par Dracula métamorphosé en loup, ne peut que parvenir au corps du monstre, et par suite à celui de Mina, lorsque la jeune femme et le vampire consomment un « mariage infernal », pour reprendre l'expression de Menegaldo et Paquet-Deyris. Pour ces deux raisons déjà évoquées (pas de fils portant son nom, pas de statut sanguin spécial pour l'Américain), Quincey doit être considéré comme l'un des membres de la ligue de la lumière, rien de plus. Le film offre donc là encore un nivellement, un effacement des singularités entre les différents chasseurs de vampires.
- 34 Dans le roman comme dans le film, le Dr Seward est à la fois l'un des soupirants de Lucy, un des membres de la ligue et le médecin attitré de Renfield. En outre, il est également l'un des principaux narrateurs avec Mina et Jonathan. Il nous est décrit comme le plus sensible des soupirants et le film est fidèle à cette description de l'amoureux transi, caractéristique que Renfield repère aussitôt, lui qui semble avoir les mêmes dons de télépathie que Dracula. Il en fait la remarque en séquence 10, interpellant l'aliéniste : « my lovesick doctor<sup>37</sup>. » En tant que docteur, il ne peut annihiler ni Lucy, ni Dracula, ni les sorcières. Il garde toutefois la place qui est la sienne au sein de la ligue de la lumière. Ainsi le film demeure également fidèle à cet aspect.
- 35 Toutefois, ce qui a été radicalisé tient à sa relation avec Renfield et fait appel à des modifications de catalyses ou d'indices. Dans le roman, il arrive que le docteur amoureux décrive son déséquilibre mental, caractéristique qui ne doit pas transparaître chez un Victorien. Le film intensifie cet aspect au point que l'on peut se demander s'il n'est pas aussi déséquilibré que Renfield. Richard E. Grant, l'interprète, déclare : « I think Francis's idea about Seward was that he's on the edge of madness himself — due to unrequited love and his drug addiction. The viewer should be unclear as to who is madder : the man running the asylum or the man who is in it. » (script 50) Le jeu de Grant et l'insistance des éclairages à souligner ses yeux exorbités renforcent cette caractérisation d'un personnage à la périphérie de la normalité. Par ailleurs, le film opère un changement de taille lorsque, dans la première scène qui les confronte, Seward est celui des deux qui suggère l'augmentation de la taille de l'animal que

Renfield pourrait ingérer, passant des mouches aux araignées, puis aux moineaux, enfin au chaton et au gros matou. La condensation en une séquence de deux minutes de plusieurs entrées dans le journal de Seward, correspondant à plusieurs jours d'observation, accélère très sensiblement le processus et surtout place Seward dans la position de Renfield. Même si c'est un jeu auquel se livre le personnage pour diagnostiquer le mal qui affecte son patient, on ne peut s'empêcher de voir dans cette compression temporelle et cette inversion des rôles une inversion plus globale entre la folie et la bonne santé mentale. La mise en scène enfin place cette séquence à l'intérieur de la cellule de Renfield et Seward est vu dans une cellule, habillé de façon peu orthodoxe pour un médecin, Grant jouant le rôle comme un cas limite, les visages des gardiens étant protégés par des cages, comme s'ils devaient être eux-mêmes emprisonnés afin de ne pas nuire aux autres<sup>36</sup>, la façon enfin dont le docteur pose la question « how ? » comme un chien qui aboierait, déclenchant la crise d'agressivité de Renfield, tout concourt à assimiler l'aliéniste à l'aliéné. Par ailleurs, lorsque Dracula règne déjà sur l'atmosphère de Londres et semble être la cause d'un dérèglement de l'orientation sexuelle (les deux jeunes femmes s'embrassent), météorologique (la tempête fait rage) et psychiatrique (la tempête sévit aussi sous les crânes), c'est le moment que Seward choisit de s'injecter (dans le film) une dose de morphine, qu'on pourrait supposer destinée à Renfield. Or, cette tendance à la folie qui guettait Seward en séquence 10 se radicalise en séquence 17, construite en montage parallèle.

36 Même si, dans le roman, il souhaitait parfois être à la place de Renfield, enviant le patient, il n'allait jamais vraiment jusqu'au *topos* du savant fou dont la soif démiurgique est poussée jusqu'aux expériences hors-normes, comme celle de créer un homme à partir de morceaux de cadavres ou celle qui vise à séparer le Bien du Mal dans le cerveau humain. Le roman présentait parfois cet aspect ambitieux d'un médecin : « There is a method in his madness, and the rudimentary idea in my mind is growing. It will be a whole idea soon, and then, oh, unconscious cerebration, you will have to give the wall to your conscious brother. » (Dr. Seward's Diary, 8th July, *Dracula*, VI, 69-70), ou encore « Had I even the secret of one such mind, did I hold the key to the fancy of even one lunatic, I might advance my own branch of science to a pitch compared with which Burdon-Sanderson's physiology or Ferrier's brain knowledge would be as nothing. » (Dr Seward's Diary, 20th July, 11 pm, *Dracula*, VI, 71). Le film condense ces micro-indices en empruntant aux deux passages pour en faire une seule réplique : « there's method in his madness ; Had I the secret of even one such brilliant mind » (film, séquence 17). Il n'y a pourtant pas dans le film cette ambition égoïste du savant fou prêt à tout pour parvenir à ses fins, contrairement à certains passages du roman qui indiquent clairement cette tendance du personnage, notamment les deux cités plus haut. Ceci semble l'éloigner de son personnage original littéraire ainsi que du côté Faust-Jekyll-Frankenstein-Moreau, lequel sera endossé plus précisément par Van Helsing dans le film, dont le nom flirte davantage avec l'enfer que celui de Seward, qui a des relents de bouche d'égouts.

37 Au terme de cette brève analyse de quelques personnages, on s'aperçoit que les figures paternelles et maternelles ont toutes disparu. On note également que les quatre membres de la ligue de la lumière, relativement falots mais néanmoins caractérisés par la narration romanesque, sont nivelés. Le film neutralise leurs différences, les habille de façon relativement similaire et, tout en maintenant leurs fonctions cardinales, les affadit pour les rassembler plus aisément en un faisceau armé. Harker commence toujours son itinéraire comme le victorien prude, froid et ambitieux que le roman

proposait. Mais avant de devenir le héros de la *romance* que le roman présentait par la suite, il passe par une conversion religieuse plus nette que dans le roman. Arthur reste en effet l'aristocrate qui se débarrasse de sa fiancée volage et par conséquent non-morte, mais semble dès le début détenir le titre de Lord Holmwood, sans accéder à la totalité de son patronyme par la mort du père. Quincey Morris demeure l'Américain zélé, pragmatique qui offre une critique de Van Helsing, mais qui rentre dans le rang et devient le héros épique mourant sur le champ de bataille. Il ne s'insinue pourtant pas dans la lignée des Harker, à la différence du roman. Seward garde ses informants et noyaux : amoureux de Lucy, membre de la ligue, élève appliqué mais limité de Van Helsing, aliéniste soignant Renfield. Cependant, le roman offrait par le truchement de Seward un éventail des nouvelles pseudo-sciences de l'ère victorienne : physiognomonie, crâniologie, hypnose, cérébration inconsciente, théories de Lombroso et Nordau. Le roman n'en effectuait pourtant pas la critique fondamentale. Le film passe relativement sous silence cette tentation de la part de Seward et la critique du milieu médical victorien qui aurait pu en être tirée ne prend pas vie. En revanche, le film met presque au même niveau le patient et le médecin, voire le professeur. C'est donc ici un nivellement entre Renfield et Seward qui est proposé, ainsi qu'un nivellement entre Dracula et Van Helsing, comme on peut le lire dans la plupart des articles. Ces diverses procédures de nivellement peuvent apparaître comme un appauvrissement, elles sont en fait la preuve d'une volonté d'atténuer les grandes oppositions manichéennes que le roman mettait en avant, réfractions multiples d'une époque victorienne sûre de ses idéaux et de ses remèdes contre le Mal absolu. Un siècle plus tard, le récit se fait plus mitigé, tournant le dos aux certitudes éthiques.

#### Tableau de transfert des fonctions distributionnelles (fonctions cardinales et catalyses) et informatives

| Fonction     | Texte | Film |
|--------------|-------|------|
| Cardinales   |       |      |
| Catalyses    |       |      |
| Informatives |       |      |

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDREW, Dudley. « The Well-Worn Muse : Adaptation in Film History and Theory ». Syndy CONGER and Janice R. WELSCH, eds. *Narrative Strategies*. West Illinois UP : Macomb, Ill. 1980.
- BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale du récit ». *Communications* (1966) : 6-15. Reproduit dans Roland Barthes, *Œuvres complètes II, livres, textes, entretiens 1962-1967*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. 828-865.
- BENJAMIN-LABARTHE, Elyette. « Du roman au film, la représentation des femmes dans *Dracula* ». *Dracula — Stoker/Coppola*. Ed. Gilles MENEGALDO et Dominique SAPIÈRE. Paris : Ellipses, 2005. 311-326.
- CARCAUD-MACAIRE, Monique et Jeanne-Marie CLERC. « Avant-propos ». *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique : propositions méthodologiques*. Montpellier : Collection Études sociocritiques, 1995.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press : Ithaca, New York, 1978.
- CLOAREC, Nicole. « Le démon de l'analogie : poétique du montage et contamination » *Dracula — Stoker/Coppola*. Ed. Gilles Menegaldo et Dominique Sapière. Paris : Ellipses, 2005. 277-286.
- COPPOLA, Francis Ford et James V. HART. *Bram Stoker's Dracula — The Film and the Legend*. New York: Newmarket Press, 1992.
- HITCHCOCK/TRUFFAUT. *The Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut*. 1966. Revised edition. New York : Simon & Schuster, 1985.
- JOST, François et André GAUDREULT. *Cinéma et récit II : le récit cinématographique*. Paris : Nathan, 1990.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Clarendon Press, 1996.
- METZ, Christian. « Histoire/Discours (notes sur deux voyeurismes) ». *Le Signifiant imaginaire*. 1977. Paris : Christian Bourgois, 2002. 115-116.
- METZ, Christian. « Problèmes de dénotation dans le film de fiction ». *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1. 1968. Paris : Klincksieck, 2003. 111-146.
- RAUGER Jean-François. « La forme-vampire ». *Cahiers du Cinéma* 463 (janvier 1993) : 51.
- TRON, Daniel. « *Bloody American ! ? I* Visions de l'Amérique chez Stoker et Coppola », *Dracula — Stoker/Coppola*. Ed. Gilles MENEGALDO et Dominique SAPIÈRE. Paris : Ellipses, 2005. 337-348.
- WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Farleigh Dickinson UP : Rutherford, NJ, 1975.

### Filmographie

- BROWNING, Tod. *Dracula*. 1931
- COPPOLA, Francis Ford. *Bram Stoker's Dracula*. 1992.
- FISHER, Terence. *Horror of Dracula*. 1958.
- HERZOG, Werner. *Nosferatu, fantôme de la nuit*. 1979.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. 1922.

## NOTES

1. Brian McFarlane, *Novel to Film — An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford : Clarendon Press, 1996).
2. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit » *Communications* (1966) : 6-15, reproduit dans Roland Barthes, *Œuvres complètes II, livres, textes, entretiens 1962-1967* (Paris : Éditions du Seuil, 2002) 828-865.
3. Christian Metz, « Problèmes de dénotation dans le film de fiction », *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1 (1968 ; Paris : Klincksieck, 2003) 111-146.
4. Christian Metz, « Histoire/Discours (notes sur deux voyeurismes) », *Le Signifiant imaginaire* (1977 ; Paris : Christian Bourgois, 2002) 115-116.
5. Il avance prudemment que sa méthode pourrait sans doute s'appliquer à un type de roman moderne, voire post-moderne sans toutefois offrir d'exemples : « [M]ainstream cinema has owed much of its popularity to representational tendencies it shares with 19th-century English novel. However, nothing in my analysis of the texts chosen suggests that the methodology used would be unsuited to other kinds of novel — to, say, modernist or post-modernist fiction — though the results yielded might exhibit different emphases. » (McFarlane, preface).
6. Jean-François Rauger, « La forme-vampire », *Cahiers du Cinéma*, n° 463 (janvier 1993) : 51.
7. En conclusion à leur ouvrage de référence, *Le récit cinématographique*, François Jost and André Gaudreault écrivaient : « un récit scriptural ne sera jamais un récit cinématographique pour la seule raison que l'un est monodique, l'autre polyphonique. » François Jost et André Gaudreault, *Cinéma et récit II : le récit cinématographique* (Paris : Nathan, 1990) 145.
8. McFarlane 13.
9. Barthes 841.
10. McFarlane 14 inspiré de Barthes 94.
11. Kernels : « narrative moments that give rise to cruxes in the direction taken by events. » Seymour Chatman, *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film* (Cornell University Press : Ithaca, New York, 1978).
12. Exemples : *Jane Eyre* (1944), *Tom Jones* (1963).
13. Exemples : *Catch 22* (1970), *Barry Lyndon* (1975).
14. Exemples : *Death in Venice* (1971), *Apocalypse Now* (1979).
15. Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema* (Farleigh Dickinson University Press : Rutherford, NJ, 1975) 222 ; 224 ; 226.
16. Dudley Andrew, « The Well-Worn Muse : adaptation in Film History and Theory, » in Syndy Conger and Janice R. Welsch (eds.), *Narrative Strategies* (West Illinois University Press : Macomb, Ill. 1980) 10. Cité dans McFarlane 11.
17. HITCHCOCK/TRUFFAUT, *The Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut*. (1966 ; Revised edition. New York : Simon & Schuster, 1985) 71.
18. McFarlane 11.
19. Je pense essentiellement à Rose Maylie et Little Dick.
20. « The film-maker bent on “faithful” adaptation must, as a basis for such an enterprise, seek to preserve the major cardinal functions. » McFarlane 14.
21. Barthes 841.
22. Il est clair que de toute façon, le premier couple à l'écran est celui interprété par Gary Oldman et Winona Ryder, en Dracula et Elizabetha. L'usurpateur sera donc Jonathan et non Dracula.
23. Notons par exemple la direction d'acteurs de cette scène où Jonathan ne pose jamais son chapeau melon pour étreindre Mina et lui aurait fait ses adieux uniquement par le langage des mots si Mina n'avait pris les choses en main en passant par le langage du corps.

24. Nicole Cloarec, « Le démon de l'analogie : poétique du montage et contamination » *Dracula — Stoker/Coppola*, eds. Gilles Menegaldo et Dominique Sipièrre (Paris : Ellipses, 2005) 277-86.
25. McFarlane 14.
26. « L'écran noir de nos terreurs », *Dracula*, éd. Jean Marigny collection Autrement (Paris : Éditions Autrement, 1997) 103-32 ; « Du texte à l'image : figurations du fantastique », *Dracula, Cahier de l'Herne* n° 68 (1997) 197-212 ; « *Dracula* du texte à l'écran : Stoker et Coppola en regard », *Dracula — Stoker/Coppola*, ed. Gilles Menegaldo et Dominique Sipièrre (Paris : Ellipses, 2005) 221-32 ; Anne-Marie Paquet-Deyris et Gilles Menegaldo, *Dracula — La noirceur et la grâce* (Atlande, 2006).
27. Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, « Avant-propos », *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique : propositions méthodologiques* (Montpellier : Collection Études sociocritiques, 1995).
28. Je pense tout particulièrement à Elyette Benjamin-Labarthe qui a démontré avec talent le parti pris anti-féministe du film et la culpabilisation de la femme qui y apparaît clairement. Cf. « Du roman au film, la représentation des femmes dans *Dracula* », *Dracula — Stoker/Coppola* 311-26.
29. La version de Philip Saville (*Count Dracula — 1977*) avait effectué cette fusion entre Arthur Holmwood et Quincey P. Morris, pour obtenir l'Américain Quincey Holmwood.
30. Seul Hawkins apparaît mais une seule fois et sans rapport explicitement paternel entre Harker et lui-même.
31. Le film transfère sur un autre duo quelque peu carrollien à la Tweedledum and Tweedledee le caractère absurde de la mission de Jonathan : permettre à l'envahisseur de pénétrer légalement le pays. L'étude de notaire ne porte pas ce nom dans le roman. Elle se nomme Hawkins and Harker lorsque ce dernier accède au statut de partenaire.
32. La scène est absente du scénario publié sous l'appellation : *Bram Stoker's Dracula — The Film and the Legend*.
33. « Hear that, Quincey ? Last week Jack wanted to marry her — this week he wants to have her committed. » (Script 82).
34. Cf. pages 33 pour *Dracula* et 191-92 pour Arthur.
35. Plus précisément, il doit être fabriqué à partir du bois d'un tremble (*aspen*), parce que c'est à partir de ce bois que fut confectionnée la croix du Christ.
36. Daniel Tron, « *Bloody American! ? I Visions de l'Amérique chez Stoker et Coppola* », *Dracula — Stoker/Coppola* 337-48.
37. « You're not the girl the doctor wanted to marry, are you ? You can't be, you know, for she's dead. » Il semble que la remarque intervienne beaucoup plus tard dans le roman (XVIII, 205) que dans le film (séquence 10 b après 23 minutes de projection).
38. Cette protection rappelle certainement ce qui permettait de mettre Hannibal Lecter hors d'état de nuire dans *le Silence des agneaux*. Hannibal Lecter est un médecin cannibale emprisonné, sorte de fusion entre Renfield et Seward.

---

## RÉSUMÉS

This paper yields what others refrain from doing, i.e. provide the reader with part of the donkey work that is obviously necessary whenever one means to tackle such a subject as the transformation processes at work in the film adaptation of a novel. The initial title of Coppola's

film version of Bram Stoker's novel, *Dracula : the Untold Story*, was probably closer to the finished product. However, the film director chose to claim his film adaptation as the most faithful rendition on screen of the famous gothic novel. Everyone knows fidelity is not the most appropriate word when one deals with this film, owing to the essential addition made by the screenwriter James V. Hart, namely the love story across the ages between Dracula the Un-Dead and Mina, the reincarnation of Princess Elizabeta. In spite of this new strand in the plot, Coppola claims his film is as close to the novel as can be. Through a constant reference to the table concerned with the diegetic elements that the filmmaker chose to transfer or not to transfer, conflate or dilate, displace or suppress, I have endeavoured to systematize Brian McFarlane's methodology. Partly borrowed from Roland Barthes's structuralist approach, McFarlane's method of analysis is based on the Barthesian premise that a diegesis is composed of four elements : cardinal functions, catalysers, informants and *indices* proper. He suggested that only the first three could be easily transferred and that the last one required adaptation proper. The table supplied with this paper draws a constant comparison between the novel and the film for the three items that can undergo a transfer procedure. Thanks to this systematic confrontation, the paper draws a few conclusions, concerning a group of characters, commonly called the *crew of light*, their functions (cardinal and catalysers) and their informants (names, ages and physical characteristics). This paper mainly focuses on the younger characters in this party : Seward, Morris, Holmwood and Harker.

## AUTEUR

### LUC BOUVARD

**Luc Bouvard** teaches at the University of Montpellier III—Paul-Valéry and specialises in Victorian studies and cinema. He has completed a Ph D. entitled *Les Fils de Dickens : Filiation et focalisation dans cinq adaptations cinématographiques des romans de Charles Dickens* focusing on *Oliver Twist* (US 1933 & GB 1948), *David Copperfield* (US 1935), and *Great Expectations* (US 1934, GB 1946).